

BARBARA CICIORA

MIĘDZY IDEAĄ A KONSTRUKCJĄ PROJEKTY OŁTARZY JANA MATEJKI

*Czy przywróciwszy dawne żebrowanie
i laskowanie, kroksztyny z baldachimami
mamy także i gotyckie przywracać ołtarze?*

Paweł Popiel¹

Średniowieczna przeszłość Polski zaczęła przyciągać uwagę polityków i historyków już w 2. poł. XVIII wieku w zakresie szerszym niż dotychczas, ponieważ wraz z rozwijającym się na Zachodzie historyzmem, zaczęto intensywnie badać nie tylko teksty, ale także świadectwa materialne historii. W Krakowie dokładne i systematyczne badania zabytków rozpoczęto w czasach Rzeczypospolitej Krakowskiej, której autonomiczne władze zlecały restaurację średniowiecznych monumentów. Feliks Radwański, Piotr Michałowski, Michał Łuszczkiewicz – spadkobiercy oświeceniowej myśli Komisji Edukacji Narodowej, dbali o to, by odnawiane budowle i dzieła sztuki nie uległy przekształceniom według projektów zgodnych z najnowszymi tendencjami restauratorskimi, ale zostały zachowane dla potomności jako pamiątki przeszłości w ich oryginalnym stanie. Również Paweł Popiel, krakowski konserwatywny polityk i konserwator zabytków, wielokrotnie sprzeciwiał się „stylowym” uzupełnieniom, np. w ołtarzu Mariackim Stwosza, w zwieńczeniu nagrobka Kazimierza Jagiellończyka, zwłaszcza jeśli nie było do

Dr BARBARA CICIORA, Katedra Historii Sztuki Nowoczesnej, Instytut Historii i Dziedzictwa Kulturowego, Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie; adres do korespondencji: ul. Sławowska 32, 31-014 Kraków; e-mail: barbara.ciciora@upjp2.edu.pl. ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-7766-4046>.

¹ Wypowiedź na temat planowanej w 1867 r. restauracji wnętrza kościoła Mariackiego – Popiel, „Uwagi” 1.

nich podstaw w zachowanej ikonografii zabytku (Dobrzycki 13-14, 16-17; Estreicher 197; Frycz 107-108)². W roku 1861, w okresie ogólnej fascynacji gotykiem i regotycyzacją, pisał niepopularne słowa:

[...] nic niebezpieczniejszego, jak przy restauracji starożytnych gmachów wychodzić z teorii, iż należy je koniecznie do pierwotnego przyprowadzić stanu, bo naprzód nader trudno dowodnie wykazać, jaki był ten stan rzetelny, wyobraźnia artysty restauratora odgrywa tu zwykle bardzo wielką rolę, jak mógł bym przykładami stwierdzić. Nie to się buduje, co było, ale to, co wyobraźnia artysty widzi [...]. Obowiązkiem restauratorów jest utrzymać przede wszystkim to, co jest, a nie wdawać się nazbyt w odgadywanie przeszłości lub co gorsza, w upiększanie obecności. (Popiel, „Z powodu” 2, cyt. za Frycz 116)

W opozycji do tej postawy restauratorskiej stali zwolennicy zasady jedności stylu, rekrutujący się głównie z architektów kierujących renowacją budowli i artystów, jak Karol Kremer i Władysław Łuszczkiewicz. Poparcie zyskali w osobie Józefa Łepkowskiego, członka Komisji Archeologicznej Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, który nie obawiał się działań radykalnie zmieniających wygląd zabytku w celu uzyskania jedności stylowej; w roku 1861 o planowanej restauracji Sukiennic pisał:

Czemuż nie myśleć o przywróceniu jej do pierwiastkowego stanu [...] zwalić to, co XVI i XVII wiek postawił [...] Sukiennice do dawnego przywrócone stanu, weszłyby w harmonię z ogólnym charakterem budowli starego miasta naszego, a dostroiłyby się stylem choćby już do sąsiedniego im kościoła N. Marii Panny, wieży ratusza i jagiellońskiego kolegium. Zresztą czyż długiego potrzeba do wyboru namysłu, mając wolność rozwinięcia ornamentyki z gotyckich motywów, lub też stosowania się do zdobień stylu baroko? (Łepkowski 115-116)³

Zwolennicy jedności stylu powoływali się na autorytet francuskiego architekta i konserwatora Eugène-Emmanuela Viollet-le-Duca, który w latach 40. XIX wieku połączył działalność konserwatorską z publikacją wyników swych prac, wzbogaconą o historyczno-artystyczne opracowania odnowionych zabytków. W latach

² Michał Łuszczkiewicz brał udział w konserwacjach zabytków jako członek Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych Towarzystwa Naukowego Krakowskiego. Do opieki nad zabytkami był również zobowiązany urzędowo od 1853 r., jako austriacki konserwator zabytków, Kieniewicz 569.

³ Postulat wysunięty w „Czasie” przez Łepkowskiego w 1861 r.; zob. też Frycz 116. Kremer, mimo iż ze względów estetycznych nie akceptował baroku, to jednak w swej działalności konserwatorskiej daleki był od puryfikowania kościelnych wnętrz, zob. Bęczkowska 333-334.

50.-70. wydawał *Dictionaire*⁴, które służyło w Krakowie jako rodzaj podręcznika na temat sposobów konserwacji. Ilustracje przedstawiały przede wszystkim architekturę i obiekty z okresu romańskiego lub gotyckiego, co dodatkowo popularyzowało epokę średniowiecza. Echa doktryny konserwatorskiej wyłożone pod hasłem „restauracja” w 8. tomie *Dictionaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* były ważną wskazówką dla konserwatorów pokolenia Łepkowskiego i Łuszczkiewicza. „Restaurować jakiś budynek to nie konserwować go, reperować, poprawiać, to przywrócić go do stanu kompletnego (idealnego), który być może nigdy nie istniał w danym momencie historycznym” (Viollet-le-Duc 14). Jednak jego zalecenia i praktyczne wskazówki, opisane w dalszej części hasła „restauracja”, uwzględniały zachowanie historycznych nawarstwień zabytku. Zalecał nawet, by architekt zaangażowany do współczesnej restauracji znał koniecznie zasady konstrukcji stosowane w różnych epokach i szkołach, by dokonać właściwego ich rozpoznania (23-24).

W związku z poznawaniem stylów kolejnych epok i koniecznością konserwowania zabytków powstałych po okresie średniowiecza nowe pokolenie konserwatorów, historyków sztuki, jak Stanisław Tomkowicz i Marian Sokołowski, oraz architektów, jak Tomasz Pryliński i Stanisław Odrzywolski, przychylniej spoglądało na stylową różnorodność krakowskich budowli. Coraz dokładniejsze poznanie cech charakterystycznych dla poszczególnych stylów prowadziło do zdecydowanej krytyki neogotyckich projektów z lat 40., m.in. ołtarz główny w kościele Dominikanów w Krakowie, lub projektów hołdujących zasadzie jedności stylu, np. propozycja dominikanów krakowskich na przebudowę fasady kościoła (Tomkowicz, *Nieco o zabytkach* 12-13, 16, 27)⁵. Trafnie rozpoznawał nową metodę Łuszczkiewicza, pisząc po zjeździe konserwatorów Galicji w 1888 r., że architekci i malarze dekoracyjni „żądadą subtelnego wnikania w harmonie stylowe, które przeszłość zostawiła”, nie posługują się „receptą na piękno sztuki”, ale „sumieniem badaniem arcydzieł dawnej architektury” (*Restauracja kościoła* 11).

W dobie kolejnych zmian gustów i upodobań głos Popieła, pozbawiony zastrzeżenia, wzywał do tolerancji, a przynajmniej rozsądnej poglądów.

⁴ *Dictionaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle* oraz *Dictionaire raisonné du mobilier français de l'époque carloviéenne à la Renaissance*.

⁵ Odrzywolski podstawą restauracji katedry na Wawelu nie uczynił wzorników architektonicznych, ale pomiary budynku i badania detali średniowiecznych, by stwierdzić, czy i w jakim stopniu możliwa jest rekonstrukcja wyglądu katedry w poszczególnych stuleciach, Czwarte posiedzenie Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu dnia 26 stycznia 1887 roku, pag. 17, Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, dalej jako AKKK, Księga posiedzeń Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu, sygn. tymczasowa 3.a-9; por. też Frycz 1975, 115.

Wobec ogólnego potępienia barokizacji kościoła Mariackiego przez proboszcza Jacka Łopackiego tylko Popiel sprzeciwiał się jej usuwaniu. Próbował wytłumaczyć współczesnym przyczyny ich własnej niechęci do osiemnastowiecznych dekoracji: „W miarę jak smak się kształcił, jak studia artystyczne postępowały, poczucie ogólne potępiło dzieło X. Łopackiego” (*W doniosłej sprawie* 1). Chyba tylko on, dystansując się od wszelkich doktryn, miał odwagę napisać o neogotyckim ołtarzu głównym dominikanów, zaciekle bronionym przez jego twórcę ojca Mariana Pavoniego, a potępianym przez Stanisława Tomkowicza: „Sąd o wartości artystycznej wielkiego ołtarza nie podoba się, ale to rzecz poglądu, smaku, przekonania. Wolno twierdzić, że dzieło znakomite; wolno nam utrzymywać, że chybione, oszpecające kościół” (*W sprawie kościoła* 17)⁶.

Pożar Krakowa w roku 1850 i wynikająca z niego konieczność odbudowy zrujnowanych zabytków, świątyń oraz wyposażenia ich na nowo, a także kontynuacja dzieła opieki nad zabytkami podjętego przez Oddział Archeologiczny Towarzystwa Naukowego Krakowskiego zweryfikowały teoretyczne poglądy, a jednocześnie w dyskusji toczony wokół poprawności podejmowanych działań krystalizowały się postawy konserwatorów działających po połowie XIX wieku. 5 listopada 1864 r. Jana Matejkę mianowano członkiem czynnym Towarzystwa (zob. Gorzkowski 40) i włączono w podejmowane prace. Oczekiwano od niego przede wszystkim nadzoru nad pracami malarskimi, ale opinie, jakie wydawał, dotyczyły często całych koncepcji restauracji zabytku⁷.

Zetknięcie z różnorodnymi postawami konserwatorskimi nie ułatwiało Matejce wyrobienia własnego poglądu na sposób traktowania dawnej architektury i wyposażenia oraz poprawnego dodawania do nich nowych uzupełnień. Nie brakowało mu znajomości historycznych form, ale wiedzy o szczegółach poglądów konserwatorskich co do kształtu, w jakim powinny być adaptowane w średnio-wiecznej architekturze. Brak swobodnego operowania językami obcymi utrudniał

⁶ Obrona ołtarza przez ojca Pavoniego, por. Pavoni 29, 32-37. W 1859 r. Józef Kremer twierdził, że cechą charakterystyczną architektury gotyckiej jest ostrołuk, „najgłówniejszy pierwiastek, a warunek gotyckiej konstrukcji”, Kremer, *O tryptyku* 49. Podobnie myślał Pavoni, który broniąc zaprojektowanego przez siebie ołtarza poprawność stylistyczną uzasadniał użyciem łuku ostrego, Pavoni 32.

⁷ Istotne znaczenie mają protesty Matejki i jego publiczne wypowiedzi na temat burzenia zabudowań poszpitalnych i kościoła św. Ducha oraz orła na bramie Floriańskiej, Gorzkowski 1898, 408-409; Tomkowicz, *W sprawie budynków* 5-6; Tomkowicz, *Nieco o zabytkach* 46 nn.; List od prezydenta Krakowa do Józefa Łepkowskiego z 20 lipca 1883 roku, Archiwum Narodowe w Krakowie [dalej: ANK], Akta konserwatorskie Józefa Łepkowskiego, sygn. GK-5, pag. 57; Odpowiedź Łepkowskiego z 10 sierpnia na list od prezydenta Krakowa z 20 lipca 1883 roku, ANK, Akta konserwatorskie Józefa Łepkowskiego, sygn. GK-5, pag. 64.

mu zapoznanie się z istniejącymi publikacjami zachodnioeuropejskimi. Jednak, nie zważając na opinie mniej lub bardziej wpływowych osób, zawsze występował przeciw niszczeniu zabytków, niezależnie od czasu, w którym powstały.

Artysta znał gotyckie ołtarze, ich budowę i dekorację. Przyglądał im się niejednokrotnie, już w czasie studiów w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych, o czym świadczą jego liczne rysunki postaci przedstawionych na kwaternionach gotyckich retabulów zachowanych w Krakowie⁸. Wiedział też, przynajmniej ogólnie, jak powinien wyglądać ołtarz gotycki, co widać na szkicach do obrazu *Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Leonardem i św. Joanną*, któremu planował nadać formę późnogotyckiego tryptyku tablicowego⁹ (il. 1). Pobieźnie naszkicowany projekt świadczy o ogólnej znajomości zasad konstruowania późnogotyckich retabulów, tworzenia ich dekoracji snycerskiej i malarskiej oraz podstawowej ikonografii¹⁰. Szkic nie ma nic wspólnego z ówczesnie projektowanymi w Krakowie ołtarzami o strukturze architektonicznej, które można zaliczyć do nurtu wczesnego historyzmu, jak synkretyczny pod względem form stylistycznych ołtarz w kaplicy Wąsowiczów na Wawelu lub edikulowe i ramowe konstrukcje architektonicznych ołtarzy Feliksa Księżarskiego, z 1851 r., oraz Edwarda i Zygmunta Stehlików, z 1861 r., w kościele franciszkanów (Mikołajska 142-145).

Szansę na bliższe przyjrzenie się późnośredniowiecznej nastawie ołtarzowej stworzyła Wystawa Starożytności zorganizowana w 1858 r. w Krakowie, na której Towarzystwo Naukowe Krakowskie pokazało poliptyk z Lusiny (*Przegląd wystawy* 17, 50-51; Gadomski, *Gotyckie malarstwo* 66 i przyp. 78). W przeciwieństwie do

⁸ Na przykład rysunki w Domu Jana Matejki, oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie (dalej: DJM) o numerach inwentarzowych: IX/176, IX/181, IX/533, IX/1295, IX/1299, IX/1437 rewers. Przedstawiają postacie lub fragmenty scen w kwaternionach nastaw ołtarzowych w katedrze krakowskiej, kościele św. Floriana, św. Katarzyny lub snycerskie części ołtarzy, np. zwieńczenie; więcej informacji w nocie katalogowej w: Ciciora, *Katalog Jana Matejki*.

⁹ Rewers rysunku w DJM, nr inw. IX/1408.

¹⁰ W części środkowej, na wzór ikonografii fundacyjnej lub wotywniej stosowanej w średniowieczu, zamierzał przedstawić Matkę Boską z Dzieciątkiem, a po bokach – Joannę i Leonarda polecanych Marii przez świętych patronów umieszczonych na skrzydłach ołtarza. Elementy rzeźbiarskie składały się z maswerków opartych na łukach wspartych na cienkich kolumnach po bokach części środkowej i skrzydeł ołtarza. Maswerk na skrzydłach naszkicowanego ołtarza przypominał układem maswerki na tablicach późnogotyckich ołtarzy. Problem sprawiła młodemu Matejce część środkowa ołtarza. Chciał zwieńczyć ją ostrołukiem, ale prostokątny kształt skrzydeł wymusił na nim dopełnienie środkowej tablicy prostokątnym zakończeniem i wyniesienie części rzeźbiarskiej dekoracji ponad tablicę, analogicznie do konstrukcji gotyckich ołtarzy tablicowych. Przewidziana też była predella, ale brak jej szczegółów. Ostatecznie, najpóźniej jesienią 1858 r., powstał obraz olejny wzorowany na dreźnieńskiej *Matce Boskiej z Dzieciątkiem* Rafaela, zob. Serafińska 64 i 541, przyp. 69.

Matejki, który w czasie trwania wystawy narysował jedynie fragment kwatery *Biczowanie*¹¹, to dzieło sztuki gotyckiej poruszyło tak mocno Józefa Kremera, iż poświęcił mu osobną publikację, wydaną w 1859 r. Rozważał w niej strukturę nastawy, porównując ją do architektury gotyckiej, a następnie dekorację, wskazując na elementy charakterystyczne dla gotyku, jak łuk ostry „najgłówniejszy pierwiastek, a warunek gotyckiej konstrukcji” oraz floralne ornamenty architektoniczne wywodzące się z form roślinnych (Kremer, *O tryptyku* 16, 49-50)¹².

Ołtarze gotyckie Matejko miał okazję oglądać podczas pobytu na stypendium w Wiedniu w roku 1860 oraz podczas podróży po Małopolsce w 1864 (Serafińska 125-126, 128). Obejrzał wtedy m.in. kościół cmentarny w Lipnicy Murowanej, gdzie naszkicował wygląd ogólny ołtarza z postaciami św. Leonarda i Floriana, zaś szczegółowo przedstawił kształt maswerków nad skrzydłami ołtarza (il. 2)¹³. W marcu 1865 r., jadąc do Francji, zwiedził po drodze Bardejów, Pragę i katedrę św. Wita (Serafińska 144)¹⁴. Gdy dotarł do paryskiego Hôtel de Cluny, tamtejsze zbiory zrobiły na nim olbrzymie wrażenie. Stały się dla niego skarbnicą zasobną w dzieła sztuki bogato dekorowane ornamentami średniowiecznymi i renesansowymi. Wracał tam kilkakrotnie, by je rysować. Z obiektów średniowiecznych zainteresowały go przede wszystkim przykłady gotyckiej snycerki, przy czym często skupiał się na detalach, pomijając wygląd całego obiektu (il. 3)¹⁵.

Jednak prawdziwą szkołą pojmowania sztuki snycerskiej XV wieku i budowy gotyckich ołtarzy stał się dopiero udział w pracach konserwatorskich ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim. 11 listopada 1859 r. Dozór Kościoła Mariackiego, będąc świadomym olbrzymiej wartości artystycznej dzieła Wita Stwosza, postanowił zaprosić do prac nad koncepcją restauracji średniowiecznego retabulum Pawła Popiela, konserwatora zabytków, a następnie Wydział Archeologiczny Towarzystwa Naukowego Krakowskiego¹⁶. W styczniu 1864 r. uchwalono, że

¹¹ Rysunek w DJM, nr inw.: IX/1478. Kwaternę tę, uzupełnioną o ornamentalną ramę i maswerki, wykorzystał artysta, malując w 1865 r. obraz *Wit Stwosz z wnuczką*.

¹² Nie wiadomo, ile z tych obserwacji podczas wykładów przekazał Matejce i innym studentom Szkoły Sztuk Pięknych w 2. poł. lat 50. XIX wieku.

¹³ Rysunki w DJM, w szkicowniku nr inw.: IX/4817, s. 42 i 52.

¹⁴ Epizod bardejowski Jana Matejki nie był dotychczas znany. Jedynym dowodem na pobyt Matejki w tym mieście są rysunki bardejowskich zabytków rozpoznane w czasie pracy nad 1. częścią katalogu rysunków Jana Matejki, zob. Ciciora, *Katalog rysunków Jana Matejki*.

¹⁵ Rysunek w DJM, nr inw. IX/584 przedstawia górną część predelli ołtarza Pasji z Chamdeuil, który w czasach Matejki i dziś znajduje się w zbiorach Musée de Cluny, nr inw. CL 20635; więcej informacji w nocie katalogowej w: Ciciora, *Katalog rysunków Jana Matejki*.

¹⁶ Protokół z posiedzenia Dozoru Kościelnego w dniu 11 listopada 1859 r., ABM, Księga Protokołów Obrad i Czynności Komitetu, Teczka Nr 276, b.n.s.

celem nie jest odnowa ołtarza, ale restauracja tymczasowa i konserwacyjna, czyli zachowawcza. Elementy, których nie da się zachować poprzez nasączenie konserwującymi substancjami, mają być zastąpione nowymi elementami. Zalecenie odnosić się miało do części konstrukcyjnych i ornamentalnych, które powinny odzyskać pierwotny stan. W dalszej kolejności zamierzano dorobić lub naprawić odłamane lub uszkodzone części figur. Prace miała nadzorować komisja złożona ze znawców, z udziałem Dozoru Kościelnego¹⁷. 22 grudnia 1865 r. do komisji ścisłej, która miała ułożyć plan restauracji i nadzorować bezpośrednio prace, Dozór zdecydował powołać między innymi Władysława Łuszczkiewicza¹⁸, profesora malarstwa, i Jana Matejkę, artystę malarza¹⁹.

Przy restauracji ołtarza Mariackiego Władysław Łuszczkiewicz, w imieniu komisji nadzorującej wykonanie prac, formułował sprawozdania i opinie, wnioski o wypłatę dla pracowników, zaś Matejko podpisywał te pisma, przeważnie godząc się na propozycje starszego, wykształconego za granicą kolegi, doświadczonego już w pracach restauratorskich i pewnego wypowiedzianych przez siebie zaleceń²⁰. Z obydwoma artystami zgadzali się inni członkowie komisji oraz Dozoru Kościelnego, ponieważ Matejko i Łuszczkiewicz najlepiej znali szczegóły wszystkich prac oraz jakość materiałów malarskich²¹.

Łuszczkiewicz nie tylko nadzorował prace, ale zajmował się też zagadnieniami teoretycznymi z historii sztuki, prowadził działalność badawczą i populary-

¹⁷ Protokół z posiedzenia Dozoru w dniu 20 stycznia 1864 roku, ABM, Księga Protokołów Obrad i Czynności Komitetu, Teczka Nr 276, b.n.s.

¹⁸ Umiejętności Łuszczkiewicza sprawdzono wkrótce, gdy 7 marca 1865 r. Dozór upoważnił go do wyboru majstrów i czuwania nad odczyszczeniem ołtarza Ukrzyżowania. W uzasadnieniu decyzji napisano, że Łuszczkiewicz jest profesorem Szkoły Sztuk Pięknych oraz sekretarzem Oddziału Archeologicznego Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, zob. Protokół z posiedzenia Dozoru Kościelnego w dniu 7 marca 1865 roku, ABM, Księga Protokołów Obrad i Czynności Komitetu, Teczka Nr 276, b.n.s.

¹⁹ Lucjan Siemieński w *Czasie* z 14 maja 1864 r., komentując obraz Jana Matejki *Kazanie Skarżi*, napisał o artyście: „Historia nasza ma już swojego malarza!” (Serafińska 125); *Czas* z 14 maja 1861, Nr 36; Zanoziński 320. Od czasu, gdy w 1864 r. został okrzyknięty w prasie malarzem historii Polski, Matejkę zapraszano często do różnych komisji konserwatorskich jako „znawcę” – wybitnego malarza interesującego się historią kraju, który poznał wiele zabytkowych budowli i dzieł sztuki, a ponadto członka Towarzystwa Naukowego Krakowskiego.

²⁰ 7 marca 1865 r. Łuszczkiewicz został upoważniony do wyboru majstrów i nadzoru odczyszczenia ołtarza Ukrzyżowania, zob. Protokół z posiedzenia Dozoru Kościelnego w dniu 7 marca 1865 roku, ABM, Księga Protokołów Obrad i Czynności Komitetu, Teczka Nr 276, b.n.s.

²¹ Np. 25 listopada 1867 r. Komitet upoważnił Matejkę i Łuszczkiewicza do zakupu farb, Protokół z posiedzenia Dozoru Kościelnego w dniu 7 marca 1865 roku, ABM, Księga Protokołów Obrad i Czynności Komitetu, Teczka Nr 276, b.n.s.

zatorską. W 1868 r. подарował Matejce egzemplarz publikacji swojego odczytu, w którym poddawał analizie „zasługi i błędy” Stwosza w ołtarzu Mariackim. Analizę przeprowadził z punktu widzenia nauczyciela malarstwa, który posługując się kategoriami piękna i postrzegania zabytków przeszłości wypracowanymi przez malarzy w XIX wieku, osądza pracę artysty z okresu średniowiecza. Na przykład scenę *Pokłonu Trzech Króli* ocenił tak:

Zimno to przedstawiona scena, bez królewskiego majestatu w postaciach monarchów wschodu, ale za to z pewnym krajowym typem [...] Król murzyński ma pyszny, polski ruch powitania, jakoby kontuszowych czasów. [...] Postać zaś Matki Boskiej z Dzieciątkiem wciśnięta w krawędź obrazu, wykazuje, że mistrz nie kierował się zasadą gruppowania około środka, bo mu na sercu leżała dramatyczność przedstawienia. (*O treści i znaczeniu*)²²

Po zakończeniu konserwacji ołtarza ważnym problemem stało się ustawienie pinakli ponad skrzynią ołtarzową. Kazimierz Wakulski zamontował je lekko ukośnie, zapewne według śladów pozostawionych w drewnie przez warsztat Stwosza. Jednak ani znawcy, ani tym bardziej członkowie Komitetu Parafialnego²³ nie zdawali sobie sprawy, że pochyle ustawienie pinakli było zgodne z warsztatem średniowiecznego twórcy. Zdaniem członków Komitetu po konserwacji stały krzywo. 20 listopada 1868 r. prezes Komitetu napisał do Wakulskiego negatywną opinię na temat montażu pinakli, zaś na zebraniu Komitetu zapytano „znawców”, czyli Łuszczkiewicza i Matejkę, dlaczego pinakle baldachimów w dziale nad szafą ołtarzową nie są pionowe, ale pochylone do środka, czyli skrzywione. Łuszczkiewicz z Matejką uzasadniali taki układ spaczeniem starego drewna i ostatecznie nie zakwestionowali słuszności prostowania pinakli²⁴. W tej sytuacji Wakulski spełnił żądanie Komitetu poparte przez znawców²⁵. Zmiany te nie wystarczyły Łuszczkiewiczowi i postanowił „poprawić” jeszcze wygląd ornamentów w szafie:

²² Egzemplarz broszury pt. *O treści i znaczeniu artystycznym ołtarza w kościele Panny Maryi w Krakowie, arcydzieła Stwosza w Domu Jana Matejki* ma dedykację „Kochanemu Panu Janowi Matejce szczerzy wielbiciel przyjaciel i kolega tę drobną pracę swą ofiarowuje 27/4 [1]868”.

²³ Przekształcenie Dozoru Kościelnego w Komitet Parafialny nastąpiło 25 listopada 1867 r., ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag. Zob. też Sudacka, A. Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie. Historia działań restauratorskich w XIX i XX wieku. Kraków 1994-1995, t. I: Tekst, mps. w Archiwum Służby Ochrony Zabytków w Krakowie, nr inw.: 22.992/96, s. 47.

²⁴ List Prezesa Komitetu Józefa Lasockiego do Kazimierza Wakulskiego z 20 listopada 1868 roku, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag.

²⁵ Zgoda Wakulskiego z 15 grudnia 1868 roku, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag.

„Wprowadzono (za radą osobistą p. Łuszczkiewicza) w ornamentykę górną szafy, iglicę środkową, zawiązawszy ją jak być powinno” ([Lasocki] 10).

Niejednokrotnie zdarzało się w czasie konserwacji wykorzystywać talent artystyczny Matejki, mimo iż w Komisji miał mieć głos doradczy, a nie wykonywać prace konserwatorskie. W maju 1868 r. uznano, że malowidła na twarzy figury Matki Bożej „należało zetrzeć do gruntu, aby ją uwolnić od czerwoności dodanej w XVII wieku, a zastąpić odpowiednią bledością. Tego ma dokonać p. Jan Matejko” ([Lasocki] 16)²⁶. Matejko spełnił to zalecenie, gdy we wrześniu 1868, w czasie przygotowań do wizyty cesarza w kościele Mariackim oraz w pracowni Wakulskiego, administracja austriacka poleciła, „iżby oblicze Najświętszej Panny, które jedyne z całej grupy pędzlem nie było dotknięte” pomalować²⁷. Dyspozycja pisemna trafiła do Matejki, a ten odpowiedział: „Jeśli Szanownemu Zgromadzeniu na tym wiele zależy [...] natenczas ja, jako dawniej już gotowym się orzekłem do wykonania tej brakującej części, chętnie dziś postaram się opóźnioną sprawę załatwić”²⁸.

27 stycznia 1869 r. prace snycerskie przy restauracji sześciu płaskorzeźb na awersach skrzydeł ruchomych zostały przez Wakulskiego ukończone. W notatce z odbioru technicznego Matejko z Łuszczkiewiczem zapisali o postaci Marii przedstawionej na kwaterze z *Pokłonem Trzech Króli* na awersie skrzydła ruchomego: „Pozostanie ręka Matki Boskiej, która wstrzymaną została w dorabianiu z powodu podpisanych znawców nie zdecydowanych jeszcze, co ma trzymać N. Panna w tej ręce”. Następnie Matejko wykonał rysunki, według których zrekonstruowano dłoń Maryi oraz przedmiot, który mogła trzymać, czyli wierzch złotej puszki, składanej w ofierze przez kłęczącego Króla²⁹.

²⁶ Łuszczkiewicz ostro krytykował tego rodzaju ingerencje w strukturę średniowiecznych obiektów. We *Wskazówce* wydanej rok po „konserwacji” twarzy Marii pisał „Wszelkie skrobanie figur do drzewa, aby je następnie gruntować pod nowe złoto, jest wandalizmem, albowiem odejmuje dziełu piętno doskonałości i subtelności wykonania” (55).

²⁷ W „Wykazie uszkodzeń i kosztorysie reparacyi ołtarza wielkiego w kościele N.M.P. w Krakowie” z 27 października 1863 roku zapisano, że zniszczenia obejmują dolną część draperii oraz złocenia na fałdach. „Farby tykać nie potrzeba gdyż jest w dobrym stanie”, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag. Prawdopodobnie dlatego dotychczas nie odnawiano malowideł na twarzy Marii.

²⁸ List Namiestnika Galicji z 6 września 1868 r. do Łuszczkiewicza i Matejki w sprawie przygotowania do wizyty cesarza. Odpowiedź Matejki pochodzi z tego samego dnia, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag.

²⁹ Nieznane były dotąd przekazy dotyczące dorobienia dłoni Maryi w scenie „Pokłonu Trzech Króli” na awersie skrzydła ruchomego. Rysunki w DJM, rozpoznanie przedstawienia – autorka artykułu; Maria z kwatery z *Pokłonem Trzech Króli* – nr inw.: IX/1515, rekonstrukcja dłoni – nr

Matejkę interesowały rzeźby Stwosza nie tylko ze względu na obowiązki w komisji restauracji. Demontaż nastawy oraz prace konserwatorskie i pozłotnicze wykonywane w pracowni Wakulskiego w 1869 r. stały się okazją dla artysty, by odrysować szczegółowo wygląd kilku postaci w XV-wiecznych strojach wierne i po mistrzowsku przedstawionych przez Stwosza i współpracowników w płaskorzeźbionych scenach na rewersach skrzydeł ruchomych i na skrzydłach nieruchomych (il. 4)³⁰. Pozwoliło to poznać Matejce nie tylko formy architektoniczne średniowiecznych retabulów, ale także ich formułę przedstawieniową, w tym ujęcie postaci i stylistykę, co było wiedzą rzadką w kręgach artystów i teoretyków zajmujących się konserwacją.

Warto przypomnieć także sprawę rekonstrukcji zwieńczenia, ponieważ ukazuje ona stan świadomości konserwatorskiej środowiska, w którym działał Matejko. 28 lutego 1868 r., po wyremontowaniu środkowej części szafy, gdy Komitet chciał dokończyć restaurację, Paweł Popiel skonsultował się z członkami komisji: Franciszkiem Paszkowskim, Teofilem Żebrowskim, Janem Matejką, Władysławem Łuszczkiewiczem i Józefem Łepkowskim, z którymi ustalił większością głosów, że ubytki zwieńczenia nie pozwalają na jego pełną rekonstrukcję, należy więc, jak zalecono w roku 1864, „utrwalić to co jest, nic nie dopełniać”³¹. Nieoczekiwanie, na skutek perswazji Łuszczkiewicza, podjęte zostały prace nad uzupełnieniem części zwieńczenia, po której zostały tylko drobne szczątki, nie dające żadnych podstaw do odtworzenia kształtu gotyckiej snycerki. Zdaniem dyrektora Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie wzorem dla ołtarza Mariackiego winno stać się zwieńczenie ołtarza w kościele w Bardejowie. Prace tego rodzaju wywołały kategoriyczny sprzeciw Popiela: „Wielekolwiek zapłacić wypadnie zawsze tanio opłacę [i nie dopuszczę do – B.C.] sromoty oszpeccenia ołtarza Panny Maryi”. Konserwator uważał, że zwieńczenie ołtarza bardejowskiego nie odpowiada krakowskiemu, a mistrz tamtejszy nie dorównuje Stwoszowi. Nazajutrz, po apelu

inw.: IX/1516. Uwagi na temat udziału Matejki w pracach nad rekonstrukcją predelli por. Ciciora, „Fascynacje Jana Matejki” 367.

³⁰ Od 1850 r. do momentu podjęcia prac restauratorskich sceny znajdujące się na tych częściach skrzydeł były niewidoczne, ponieważ ze względu na zły stan zachowania ołtarz był stale otwarty. Obawiano się, iż poruszanie skrzydłami mogłoby uszkodzić niszczącą konstrukcję, Szydłowski, Tadeusz. „O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie”. *Prace Komisji Historii Sztuki*, 2 (1920): 18. O pracach Wakulskiego: ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag. Rysunki w DJM, nry inw.: IX/719, IX/1467, IX/1490, IX/1494, IX/1495, IX/1500; rysunek w Muzeum Narodowym w Warszawie, nr inw. Rys. Pol. 5823/24, oraz rysunek w Muzeum Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, reprodukowany powyżej, nr inw. MU KUL II-233. Za informacje o ostatnim rysunku dziękuję ks. prof. Ryszardowi Knapińskiemu.

³¹ Pismo z 24 maja 1868 roku, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag., por. przyp. 493.

konserwatora zabytków, Komitet nakazał wstrzymanie prac rzeźbiarskich i pozłotniczych oraz zasięgnięcie opinii uczonych. Ostatecznie porzucono pomysł dodawania zwieńczenia³².

Konserwacja ołtarza głównego w kościele Mariackim była pierwszą w Krakowie konserwacją wielkiego pod względem rozmiaru i artystycznego poziomu, gotyckiego retabulum. Szeroki i szczegółowy zakres prac implikował wiele problemów i pytań, które zmuszały Komisję odpowiedzialną za ich poprawne wykonanie do przeprowadzenia gruntownej analizy konstrukcji, funkcji, kształtu, a nawet próby opisu treści religijnych ołtarza. Wiedza na temat gotyckich nastaw, popularyzowana dotychczas przez Józefa Kremera, zaczerpnięta była bezpośrednio lub pośrednio z zachodnich publikacji. W swych wypowiedziach Kremer dał wyraz emocjonalnemu i religijnemu³³ postrzeganiu dzieł sztuki gotyku. Jego opinia o architekturze stwoszewskiego dzieła:

Jakoż gdy w głównej części ołtarza *Zaśnięcie Panny Maryi* jest jakby dramatem świętym odbywającym się jeszcze na ziemi, przeciwnie, u góry Najświętsza Panna, już do nieba wzięta, jako królowa świata stanęła w jasności swojej chwały i światłości wiekuiestej; jest to liryczność, hymn, Hosanna, śpiewane przez Ziemię i wszech duchy stworzone na uwielbienie i cześć Matki Boga (Kremer, *Listy z Krakowa* 3, 280),

nie dawała odpowiedzi na podstawowe dla konserwatorów pytania: czy i jak rekonstruować zwieńczenie lub predellę ołtarza. Natomiast wspomniany już artykuł Łuszczkiewicza o ołtarzu Mariackim, który powstał dopiero w trakcie prac nad ołtarzem i wynikał z potrzeby rozstrzygnięcia problemów konserwatorskich,

³² Protokół posiedzenia Komitetu w dniu 2 lipca 1868 roku, ABM, Księga Protokołów Obrad i Czynności Komitetu, Teczka 276, b.n.s. oraz List Popiela z 1 lipca 1868 roku, pismo Komitetu do Wakulskiego z 2 lipca 1868 roku, pismo Popiela do Komitetu z 7 stycznia 1870 roku i odpowiedź Komitetu z 2 stycznia 1870 roku, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b, pag. Cytat z pisma z dnia 7 stycznia 1870 roku. Kres dyskusji położyły plany przyjazdu do Krakowa cesarza Franciszka Józefa. Komitet chciał zakończyć prace nad ołtarzem i rozebrać rusztowanie, zob. Pismo do Komitetu z 12 listopada 1868 roku, por. też brudnopis Sprawozdania z prac konserwatorskich wysłanego do Sejmu z 7 września 1869 roku, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b, pag.

³³ O katolickiej reakcji na idee Oświecenia i relatywizm wcześniejszej fazy romantyzmu wspomina Frycz, który w niej upatruje przyczyny traktowania gotyku jako jedyne wzoru dla sakralnych dzieł sztuki. We Francji jej zwolennikami byli Luis A. Piël i Jean-Baptiste-Antoine Lassus, w Anglii przede wszystkim August W. Pugin, którzy wykreowali teorię architektury neogotyckiej, która powinna adaptować niezmiennione formy z XIII wieku, Frycz 106.

bazował na wiedzy zachodnioeuropejskich konserwatorów zabytków, ale przetwarzał ją na potrzeby analizy konkretnego, miejscowego dzieła sztuki³⁴.

Pionierskim decyzjom komisji konserwatorskiej towarzyszyły nie raz pomyłki wynikające z braku wiedzy na temat wyglądu i zasad tworzenia XV-wiecznych szafiastych ołtarzy, np. nadanie bladego koloru twarzy Marii, prostowanie pinakli, ryzykowna próba dorobienia zwieńczenia. Mimo tego poszukiwanie rozwiązań miało wielką zaletę – pobudzało do coraz bardziej szczegółowych badań sztuki średniowiecza i zdobywania coraz wnikliwszej wiedzy na temat XV-wiecznej snycerki. Ta wiedza była dostępna Matejce ze wszelkimi szczegółami, wahaniem i zastrzeżeniami członków Komisji, których nigdzie nie publikowano³⁵.

Wkrótce nadszedł czas, gdy Matejko sam zaczął projektować wyposażenie do średniowiecznych wnętrz. Jego wiedza o gotyckich ołtarzach opierała się na studiach ich wyglądu, dokonywanych podczas wycieczek po Krakowie, Małopolsce i za granicą, w Bardejowie, Wiedniu i Paryżu, a przede wszystkim na doświadczeniach zdobytych w czasie współpracy z rzemieślnikami i członkami Towarzystwa Naukowego Krakowskiego przy okazji prac konserwatorskich. Niedostępne było mu wykształcenie krakowskich budowniczych oraz architektów studiujących za granicą teorię z zakresu historyzującej stylistyki, którzy w swych projektach ołtarzy kierowali się popularnymi na Zachodzie neogotyckimi wzorami (por. Miłkołajska 142-164). Matejko czas spędzony za granicą wykorzystywał przeważnie na poznawanie zabytków przeszłości. Nie interesowały go wzorniki i poradniki z propozycjami neostylowymi. Już w roku 1859, studiując w Monachium, chętniej przeglądał ilustrowane publikacje Jakoba Heinricha Hefnera-Alteneck i Jakoba Falke, poświęcone istniejącym zabytkom, niż podręczniki neogotyckiej architektury pisane w latach 40. i 50. przez Carla Heideloffa³⁶.

2 sierpnia 1869 r. Matejko, jako członek Towarzystwa Naukowego Krakowskiego, został powołany do komitetu nadzorującego restaurację grobów królewskich na Wawelu (Urban 169). Prace rozpoczęto w roku 1872 i – prócz Matejki –

³⁴ Mowa o broszurze pt. *O treści i znaczeniu artystycznym ołtarza w kościele N. M. Panny*, (Kraków 1868), którą Łuszczkiewicz ofiarował Matejce z dedykacją: „Kochanemu Panu Janowi Matejce szczerzy wielbiciel, przyjaciel i kolega tę drobną pracę swą ofiarowuje 27/4 [1]868”; broszura w DJM, nr inw.: KsJM/IX/148.

³⁵ Z listów pisanych do żony wynika, że w 1871 r., gdy prace konserwatorskie dobiegały końca, Matejko przeprowadził wiele rozmów z Popielem i Łuszczkiewiczem w sprawach związanych z kościołem Mariackim; nie znamy ich treści, Matejko 120.

³⁶ Do takiego wniosku prowadzą wyniki badań nad częścią drugą katalogu rysunków Jana Matejki w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie, poświęconej kopiom z książek i grafik, które autorka prowadzi od 2003 r.

wzięły w nich udział osoby zaangażowane w konserwację ołtarza w kościele Mariackim: Paweł Popiel, Teofil Żebrawski, Władysław Łuszczkiewicz i Józef Łepkowski. Po ukończeniu prac budowlanych, kierowanych przez Żebrawskiego, dekoracją odnowionych wewnątrz zajął się Łepkowski, który był duszą i motorem całego przedsięwzięcia (Witko 98-99)³⁷. Ze szczególną troską potraktował kryptę św. Leonarda, która miała zostać bogato wyposażona przez krakowską arystokrację.

Deklaracja hrabiny Katarzyny Potockiej o ufundowaniu ołtarza do tej krypty, wyrażona w 1875 r., zmobilizowała Matejkę do naszkicowania projektu ołtarza (il. 5) (Witko 103-106)³⁸. Męse wyobrażał sobie podobną do typowych projektów wykonywanych przez krakowskich architektów oraz do ilustracji ukazujących zachowane zabytki romańskie: na stojącym na podeście prostopadłościanie leży blat wspierany od frontu przez trzy kolumny³⁹. Każda z kolumn ma inny kapitel: środkowa – typowo romańską kostkę o ściętych bokach i zaokrąglonych dolnych brzegach, dwie boczne – bujne, roślinne dekoracje. Zupełnie nietypowo, odmienne od zaleceń pojawiających się we wzornikach, zaprojektował Matejko nastawę spoczywającą na mencie. Złożona była z gładkiego zaplecka zamkniętego od góry trójkątną, profilowaną ramą z wpisanym weń profilowanym obramieniem w kształcie trójluku. Rama i obramienie wspierały się na kolumienkach. Nastawę flankowały świeczniki ozdobione na ramionach gotyckimi maswerkami i podstawą pod świece w kształcie korony Kazimierza Wielkiego odkrytej w 1869 r., w grobowcu króla, w katedrze. Na mencie spoczywało okrągłe, zwieńczone krucyfiksem tabernakulum z ażurowymi (?) ścianami przepnutymi biforiami wpisanymi w ostrołuk i wspartymi ażurowymi przyporami, czyli w sposób typowy dla konstrukcji gotyckiej katedry. Po obu stronach tabernakulum, na tle zaplecka, widniały dwa cherubiny. Antependium zdobiły herby Orzeł i Pogoń otoczone gwiazdami.

³⁷ Izydor Jabłoński opisuje zaangażowanie Matejki w sprawę renowacji Wawelu „Zbytecznie dodawać, jak uderzało serce Jana na wiadomość zawiązanego komitetu z 10-ciu, celem podjęcia restauracji (połączenia) grobów królewskich na Wawelu w sierpniu 1862 roku” (Jabłoński-Pawłowicz 47)..

³⁸ Projekt niesygnowany i niedatowany z napisem „Jana Matejki projekt ołtarza w krypcie S. Leonarda w grobach królewskich na Wawelu”, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw.: MUJ 1127/II. Jego powstanie Mikołajska (161, il. 49) sytuuje ok. 1873-1875.

³⁹ Na temat projektów neoromańskiego ołtarza do krypty św. Leonarda oraz stosowania wzorów zalecanych przez francuskiego architekta i konserwatora Viollet-le-Duca por. Mikołajska 161-164.

Herby i gwiazdy nie były wyborem przypadkowym. Dokładnie taki zestaw motywów znalazł się w projekcie polichromii wnętrza krypty, zaproponowanym już w 1873 r. przez Marię z Tyzenhauzów Przeddziecką (Witko 106). W zamyśle Matejki ołtarz miał stanowić integralną całość z polichromią ścian. Herby i znaki – świadectwa znakomitej przeszłości, jak korona Kazimierza Wielkiego – miały przypominać Polakom o ideach narodowych, wskrzeszać pamięć o najświetniejszych momentach historii Polski, przypominać o jej związkach z Litwą i wschodnimi terenami Rzeczypospolitej⁴⁰.

W projekcie w niewielkim stopniu zostały użyte motywy romańskie, a kształt nastawy różnił się zarówno od ołtarzy gotyckich, jak i neogotyckich. Swoboda, z jaką artysta komponował elementy ołtarza, nie wynikała z jego niewiedzy na temat form typowych dla tamtej epoki, ale z nieznamomości oczekiwań Józefa Łepkowskiego, krakowskiego konserwatora, co do wyglądu nowego ołtarza. Akceptacja konserwatora miała decydujące znaczenie dla realizacji projektu. Dostosowanie nowych projektów do stylu otoczenia nie było sprawą oczywistą w tym czasie.

Kilka lat wcześniej Paweł Popiel, pełniąc urząd konserwatora zabytków, polemizował z Łuszczkiewiczem na temat puryfikacji kościoła Mariackiego i pytał: „Czy przywróciwszy dawne żebrowanie i laskowanie, kroksztyny z baldachimami mamy także i gotyckie przywracać ołtarze?” (Popiel, „Uwagi” 1). W krypcie św. Leonarda, zgodnie z wymaganiem kierownictwa odpowiedzialnego za kształt dekoracji, projektowany ołtarz miał być skromny i dostosowany rozmiarami do niedużego wnętrza. Mimo usiłowań Matejki, by spełnić te wymogi, jego projekt został odrzucony. W latach 70. XIX wieku nie tolerowano przekształceń i swobodnego łączenia form stylistycznych w jedną, eklektyczną całość, nawet jeśli podstawą koncepcji Matejki nie miał być projekt eklektyczny, ale złożony z odnie-

⁴⁰ Projektując ołtarz, Matejko wracał do pomysłu, który chciał zrealizować w 1869 r. W czasie powtórnego pogrzebu szczątków Kazimierza Wielkiego zamierzał otoczyć katafalk herbami województw, zaś front udekorować herbami Orłem i Pogonią. Wówczas zrezygnowano z tego pomysłu, uznając go za anachronizm, gdyż Piast nie panował na Litwie i w Inflantach, por. Mierszewscy 151. Matejko być może dlatego skłonny był zestawić w dekoracjach herby Polski i Litwy, bo w pamięci miał słowa Łepkowskiego o pierścieniu zaręczynowym znalezionym w grobie Kazimierza Wielkiego. Pierścień połączyć miał oba kraje, pełniąc rolę symbolicznej zapowiedzi przyszłej unii. Herby Polski i Litwy przy katafalku miały wizualizować historiozoficzną refleksję o znaczeniu pierścienia, symbolicznym początku unii, nie zaś informować o politycznej historii średniowiecznej Polski. Na temat dyskusji o pierścieniu por. notatki Józefa Łepkowskiego, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego [dalej: MUJ], Teka Łepkowskiego, nr inw. 1602/II, Składka II, „Reparacje Nagr.[obka] K.[azimierza] W.[ielkiego]”.

się do historycznych znaków i symboli⁴¹. Ostatecznie propozycja artysty, chociaż przedstawione w niej elementy „stanowiły ideowe odniesienie do miejsca przeznaczenia ołtarza” (Mikołajska 162) i historiozoficzną refleksję XIX-wiecznych Polaków nad narodową przeszłością, nie mogła znaleźć uznania w oczach Łepkowskiego, stylistycznego purysty.

Ideowy szkic Matejki przetransponował Tomasz Pryliński w 1875 r. na formy stylowe znane architektom i konserwatorom, co ułatwić mogło uzyskanie ich akceptacji (il. 6)⁴². Jednak ani zamysł Matejki, ani propozycja Prylińskiego, ani nawet – wykonany w międzyczasie – monumentalny projekt Żebrowskiego, ograniczony do czysto architektonicznych brył i delikatnej, roślinnej dekoracji, nie zostały zrealizowane⁴³. Łepkowski niepochlebnie je ocenił w liście do Władysława Czartoryskiego:

Ze stawianiem ołtarza w grobach mam kłopot nielada. P. Żebrowski zrobił plan brzydki co się zowie, drugi naszkicowany przez Matejkę a wyrysowany przez Prylińskiego nielepszy. I jeden, i drugi *noli me tangere. In fallibilitas*. Chyba Panem Viollet-le-Duc możnaby rzecz pogodzić. J. O. Xżę zna dobrze miejscowość. Zresztą mógłbym przysłać wymiary. Chodzi o coś wspaniałego skromnością i prostotą. Styl romański. Czyby nie było możebnem, aby paryski potentat architektów albo naznaczył szkic albo wskazał źródło, skąd ołtarz taki skopiować. W razie wyjednania od niego przez J. O. Xięcia potrzebnego szkicu, koniecznem byłoby, aby na nim swoje nazwisko podpisał⁴⁴.

⁴¹ Różnice pomiędzy użyciem form w okresie dojrzałego historyzmu a ich swobodniejszym, eklektycznym doбором pod koniec XIX i na początku XX wieku, zob. Mikołajska.

⁴² Projekt z napisami: „Projekt ołtarza S. Leonarda w krypcie na Wawelu” i „Wedle notatki Jana Matejki pod jego kierunkiem rysował Tomasz Pryliński”, znajduje się w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw.: 2153/II/3, podpis pod fotografią: Pracownia Fotograficzna Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.

⁴³ Projekt Żebrowskiego z napisem „Projekt ołtarza S. Leonarda w krypcie na Wawelu w grobach królewskich. Projektował Dr T. Żebrowski r. 1875” znajduje się w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, MUJ, nr inw. 2153/II/68.

⁴⁴ List Łepkowskiego do Władysława Czartoryskiego z 10 listopada 1875 roku, Biblioteka XX. Czartoryskich, Składka Listy do X. Władysława Czartoryskiego od Łepkowskiego Józefa, sygn.: 12 516. Łepkowski kilkakrotnie naciskał na Czartoryskiego o uzyskanie szkicu ołtarza od Violet-le-Duca w listach z 9 grudnia 1875, z 6 i 31 stycznia 1876 r., z 6 i 10 lutego tego roku, gdy pisał jeszcze raz, zamierzając już w okno wstawić witraż z postacią św. Leonarda: „Sądzę, że ołtarz będzie odpowiedni wtedy, gdy będzie jak najprostszy, jak najskromniejszy. Płyta i 2 lub 4 słupy romańskie, na których się wesprze. Mensa będzie z kamienia staszowskiego lub pińczowskiego, to jest z wątki wapiennego, a więc białego. [...] Bardzo W. X. Mość proszę o wyjednanie u p. Violet le Duc rysunku, szkicy, z podpisem Jego. To mu chwała, że imię swoje złączy z katedrą na Wawelu”. Potem jeszcze wzmianki i prośby w listach z 14 i 20 lutego oraz 21, 23, 27 marca 1876 r. Gdy upragniony

Nacisk kładziony przez Łepkowskiego na jak najskromniejszą, uproszczoną formę przypominać może również zalecenia znanego w krakowskim środowisku Carla Heideloffa, niemieckiego architekta, konserwatora i teoretyka konserwacji, który w publikacji *Der christliche Altar* z 1838 r. zalecał w średniowiecznych kościołach redukcję ołtarza do podstawowych form, nawet do samej mensy, by nie przesłaniał architektury i witraży (Mikołajska 149-150)⁴⁵.

Projekt nadesłany z paryskiej pracowni Viollet-le-Duca, o który Łepkowski długo zabiegał za pośrednictwem Czartoryskiego, uzyskał oczywiście akceptację. Był standardowy, skromny, niewyróżniający się szczególną myślą architektoniczną, ani tym bardziej niepowiązany ideowo z miejscem. Jego przewaga nad innymi projektami polegała na tym, że zgadzał się z wytycznymi Łepkowskiego i przede wszystkim jego autorem miał być sam Viollet-le-Duc, „potentat paryski”, najślynniejszy w Europie renowator zabytków⁴⁶. W opinii Łepkowskiego tylko taki projekt mógł uświadomić, a nawet podnieść rangę odnowionej krypty. Sięganie po zagranicznych specjalistów dobrej klasy było charakterystyczne dla poglądów byłego wiceprezesa Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych, historyka sztuki, człowieka świadomego wartości zachowanych w Krakowie zabytków, zaznajomionego z nowoczesnymi metodami konserwatorskimi oraz z zagranicznymi firmami, które posiadały doświadczenie w realizacji ważnych zleceń, a jednocześnie respektującego potrzebę wykonywania restauracji zgodnie ze stanem aktualnej wiedzy konserwatorskiej, z użyciem dobrych materiałów i z zastosowaniem najnowszej technologii. Łepkowski dążył z całych sił do wprowadzenia europejskich standardów w Krakowie⁴⁷. W przypadku restauracji krypt wawelskich udało mu się w pełni zrealizować ambitne zamiary – ołtarz zaprojektował Viollet-le-Duc, a witraż wykonany został przez wiedeński zakład Carla Geylinga, jedną z najślynniejszych ówczesnie europejskich firm witrażowych.

Dla Matejki zetknięcie ze sławą Viollet-le-Duca było znaczącym przeżyciem. Przekonał się, że nazwisko Francuza może zniweczyć wszelkie wysiłki jego oraz

projekt wreszcie dotarł do Krakowa, Łepkowski pisał: „Projekt p. Violet le Duca na ołtarz w krypcie prześliczny. Zarówno W X Mości jak i Jemu, najuprzejmiej dziękuję.”, Biblioteka XX. Czartoryskich, Składka „Listy do X. Władysława Czartoryskiego od Łepkowskiego Józefa”, sygn.: 12 516.

⁴⁵ Pełny tytuł publikacji zob. Heideloff.

⁴⁶ Projekt w Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, nr inw. 2273/II. Kwestionowane jest wykonanie planów własnoręcznie przez Viollet-le-Duca, ich wykonanie przypisuje się pracowni francuskiego konserwatora, zob. Mikołajska 162.

⁴⁷ Wystarczy wspomnieć zabiegi Łepkowskiego, by witraże dla krakowskich zabytków produkowały najlepsze europejskie fabryki witraży, zob. korespondencja Łepkowskiego z Zakładem witrażowym w Innsbrucku, ANK, Teka GK-4, pag. 605.

innych polskich artystów i architektów, a zatem w pracach projektowych, wynikających z potrzeb restaurowanych wnętrz, należy liczyć się z publikowanymi przez niego poglądami.

Do jednej z najbardziej skomplikowanych spraw konserwatorskich w Krakowie 2. poł. XIX wieku należy spór o ołtarz główny w katedrze na Wawelu. Matejko był w nią zaangażowany od samego początku przez samą kapitułę, jako człowiek dobrze jej znany. Jabłoński wspomina, jak po powrocie Matejki z Wiednia w 1860 r. wybrali się do „ukochanej przez Jana” katedry, by odwiedzić księdza Klubę, starszego podkustoszego w katedrze:

Nikt może z takim pietyzmem nie stąpał po posadzce katedry jak Jan Matejko, któremu zdawało się, że po ciałach zasłużonych chodzi a każdego kamienia mowę rozumiał i zapisywał w pamięci niezwyklej siły, w uczuciu pełnym miłości, którą ogarnął świętą przeszłość. (Jabłoński-Pawłowicz 41)⁴⁸

Artysta, posiadający uznanie społeczne i doświadczenie w pracach restauratorskich nabyte w czasie konserwacji ołtarza Wita Stwosza, 10 lipca 1871 r. otrzymał list z od kapituły katedralnej z zaproszeniem do uczestniczenia w obradach Komitetu, którego zadaniem byłby wybór projektu nowego ołtarza głównego w katedrze oraz zaprojektowania „przyozdobienia” prezbiterium. Zaproszeni zostali również Teofil Żebrawski, Feliks Księżarski i Izydor Jabłoński⁴⁹. Sprawa była bardzo trudna, ponieważ wzniesieniem nowego ołtarza był zainteresowany osobiście dziekan kapituły ks. Karol Teliga, „noszący się od dawna z myślą uwiecznienia swego imienia jaką artystyczną fundacją w Katedrze” (Czyżewski 181)⁵⁰, i który już w 1867 r. postanowił ufundować nowy ołtarz. Swe dzieło ks. Teliga pragnął przeprowadzić możliwie najlepiej. Edwarda Stehlika, który miał wyrzeźbić ołtarz, wysłał na zagraniczne szkolenie, zaś powołaną w 1871 r. komisję chciał skłonić, by projekt „wybrać najodpowiedniejszy, poczynić w nim poprawki, jakie za stosowne uzna i czuwać nad wykonaniem roboty; a przy tej okazji podać projekt przyozdobienia odpowiednio do wzniesić się mającego ołtarza prezbiterium, bądź

⁴⁸ Najlepszym świadectwem znajomości Matejki w katedrze są słowa Gryglewskiego, przyjaciela z czasów studiów, wypowiedziane w tym właśnie czasie, gdy Matejko rozpoczął w katedrze zbieranie materiału ikonograficznego do obrazu *Kazanie Skargi*: „Jak też pójdziesz do katedry rysować tło stalli, boazerye, to mi też powiedz – dla ciebie odsonią, to i ja sobie narysuję” (Jabłoński-Pawłowicz 48).

⁴⁹ List w DJM, nr inw.: IX/2749.

⁵⁰ Sprawa ołtarza traktowana była jako ataki na kapitułę, por. Urban 144-146 i Pencakowski 17-42.

to za pomocą malowania, bądź też marmoryzowania ścian⁵¹. Na zebraniu 12 lipca 1871 r. przedstawione zostały trzy plany, w tym Edwarda Stehlika z pochlebną opinią znawców, jak Feliks Księżarski, późniejszy członek komisji, i Władysława Łuszczkiewicza (Czyżewski 182). W katedrze liczono, że komisja przychyli się do opinii o słuszności zburzenia starego ołtarza i wzniesienia nowego, „w stylu ostrołukowym”. Tymczasem po obejrzeniu stanu zachowania ołtarza komisja uznała, że ołtarz nie jest zniszczony w takim stopniu, by konserwacja była celowa. Nadto Matejko, który wziął udział w obradach, wypowiadał się przeciw niszczeniu zabytkowego ołtarza, świadka polskiej historii (*Czas* nr 177, z 5 sierpnia 1871 r., 2).

Ks. Teliga powrócił do swego pomysłu w roku 1877. Za cichą, nieoficjalną zgodą Józefa Łepkowskiego, ówczesnie pełniącego funkcję konserwatora zabytków, wykonany został w pierwszej połowie 1878 r. ołtarz według planu Teofila Żebrowskiego. Dopiero wtedy Kapituła oficjalnym pismem powiadomiła konserwatora o chęci zastąpienia starego ołtarza nowym. Na oficjalnej drodze konserwator nabrał wątpliwości i 5 września spytał urzędowo „czy udowodnionym jest przez techników, że restauracja ołtarza [...] jest niemożliwa” (Czyżewski 183). Według Mariana Gorzkowskiego, sekretarza Szkoły Sztuk Pięknych, zaprzyjaźnionego z Matejką, gdy artysta we wrześniu dowiedział się o zbliżającej się zagładzie ołtarza, był zdeterminowany w walce o zachowanie wielkich zabytków przeszłości. Wybrał oficjalną drogę protestu, opisując sprawę na łamach prasy.

List, napisany do konserwatora zabytków 18 września 1878 r., opublikował następnego dnia w krakowskim *Czasie*:

Wspomnienia dwóchwiekowych dziejów narodu spoiły się z wielkim ołtarzem katedry na Wawelu. Los takiego zabytku nie może być obojętnym krajowi. Pytany przed kilkoma laty o zdanie w sprawie wyboru plany na ołtarz nowy do katedry na Wawelu, najusilniej sprzeciwiałem się zamiarom burzenia dawnego. Gdy obecnie rozchodzą się wieści, jakoby z pewnością ów ołtarz miał być rychło zastąpiony innym, sądzę, że mam prawo zapytać pana Konserwatora w imieniu wielu: czy Prześwietna Kapituła przedstawiła mu z urzędu i udowodniła niezbędną potrzebę burzenia starodawnego ołtarza w katedrze na Wawelu? Czy na to pan konserwator zezwoliłeś? Dość już jest rzeczy albo poniszczonych lub nieudolnie załatwionych. Przychodzi mi pomimo woli na pamięć róg wielicki, nakrycie dzwonnicy Zygmuntovej na Zamku, dawniej nieszczęśliwe ustawienie posągu księdza Skargi, krata w Kaplicy św. Trójcy itd. Jeśli tak dalej pójdzie, doczekamy się w krótkim czasie przeobrażenia, które może zresztą z najlepszymi sprowadzają się chęciami, a których jednak najbardziej dotąd wrogie okoliczności krajowe nie zdołały dokonać. Jan Matejko. (Gorzkowski 138-139)

⁵¹ Według notatki z akt kapitulnych, cytata za: Czyżewski 182.

Nazajutrz w *Czasie* można było przeczytać treść wrześniowej korespondencji między Kapitułą a konserwatorem, jako odpowiedź na list Matejki. 21 września *Czas* publikował informacje o postępkach w demontażu ołtarza, dobrym stanie zachowania rozmontowanych fragmentów oraz drugi otwarty list Matejki do Łepkowskiego:

Odpowiedź pana konserwatora wystosowaną prześwietnej kapitule na jej pismo z 5 września znajduję za mało stanowczą, a poniekąd może nie odpowiednią! Tej też przypisać należy, że zamiar zburzenia wielkiego ołtarza, uznanego przez prześwietną kapitułę za rzecz *bez żadnej wartości pod względem sztuki, a nieodpowiednią stylowi kościoła, zaś pod względem pomnikowym nie zasługującą na zachowanie* nie został uchylonym ani wstrzymanym, lecz przeciwnie, nowy, odpowiedni stylowi, według uznania prześwietnej kapitule, ma zastąpić dawny i już na dobre rozpoczęta robota usuwania tegoż. Gdybyśmy stylizować chcieli naszą katedrę należałoby, krótko mówiąc, wynieść z niej prawie wszystko, co późniejsze od wieku XV! Zdaniem mojem zbrodnią jest dziś niszczenie czegoś ze spuścizny ubiegłych wieków! Wielki ołtarz zaliczyć można między pomniki wartości niezaprzeczanej, tak ze względu cech artystycznych, jako też tradycyji narodowych. Czyż ołtarz ten nie jest fundacyją królewską? Czyśmy zapomnieli, że on świadkiem był tylu koronacyj, ilu królów po Zygmuncie III kroniki nam zapisały? Nie wspominając już innych wypadków, pytam się, czyli może z nas każdy inny, choćby najznakomitszej ręki utwór więcej podnosić? Podług mnie, nie! Obawa tu jeszcze większa, gdy znając siły współczesnych, nie ośmielę się nawet porównać ich z autorem dawnego ołtarza. Zresztą nie wchodząc w obowiązki konserwatora, ani nie mając chęci pouczania go w tej mierze, śmiem wypowiedzieć, że sumienie jego polskie nie powinno dopuścić nic takiego, coby groziło zagładą i zatarciem wspomnień dziejów naszych. Panie konserwatorze! Pańskiej opiece poruczone zostały pomniki przeszłości, które wiem jak ci są drogimi, przeto umiejże je bronić, tak jakieś znakomicie bronił od ruiny trumny królewskie, choćby nawet przyszło walczyć z gorącemi, lecz źle zrozumianemi i użytymi uczuciami pobożnej fundacyi. Na odnowę starodawnego wielkiego ołtarza przesyłam na ręce redakcyi „Czasu” złr. sto. Racz je przyjąć panie konserwatorze, jako początek dobrowolnej składki, którą pragnę tym datkiem otworzyć. Jan Matejko. (Czyżewski 184)

22 września redakcja *Czasu* zalecała powołanie komisji artystycznej, która oceniłaby wartość artystyczną nowego, podobno wykonanego już ołtarza:

Tyleśmy bowiem w ostatnich czasach napatrzyli się na smutne owoce dobrych chęci i hojności fundatorów, że dziś przychodzi się lękać, aby nie rosły u nas nowoczesne naśladownictwa stylu gotyckiego, które do starych kościołów przylepione, albo do nich wstawione wyglądają jak nowa świecąca łąta na starej i wypłowiałej, a mimo tego wspaniałej purpurze królewskiej. Spiczaste wieżyczki, ostre łuki, przezroczyta

koronka, kamienne i liliowe ornamenta powtarzają się wiernie na wszystkich nowych budynkach gotyckich, a jednak brak w nich nie tylko ducha i lekkości, ale nawet ścisłego trzymania się epoki czy szkoły. (Czyżewski 185)

Gdy 28 września do dyskusji włączył się Magistrat, żądając zaprzestania rozbioru, Kapituła zastosowała się do żądania. Wobec orzeczeń kolejnych komisji o potrzebie naprawy niewielkich uszkodzeń ołtarza i dotacji sejmu krajowego na konserwację Kapituła apelowała do Ministerstwa Wyznań i Oświaty w Wiedniu. Tam listy wysłali także Łepkowski, z urzędu zobowiązany troską o zabytki, oraz Matejko. Odpowiedź Komisji była druzgocąca dla planu Żebrańskiego:

Centralna Komisja projektowany wedle przedłożonego planu ołtarz uważa za tak niedostateczny i nieartystyczny, owszem widzi w nim po prostu taką karykaturę stylu gotyckiego, że widzi się spowodowaną zaprotestować stanowczo przeciw jego postawieniu, jest bowiem przekonana, że postawienie rzeczy tak brzydkiej nie byłoby przyozdobieniem katedry gotyckiej i nie stanowiłoby zgodnej ze stylem całości. (Czyżewski 186-187)

Opinię Centralnej Komisji dla Zachowania Pomników Starożytności potwierdził Minister Wyznań i Oświaty w Wiedniu pismem do Prezydium Namiestnictwa we Lwowie. Kolejna komisja, złożona tym razem z Jana Matejki, Franciszka Paszkowskiego, Feliksa Księżarskiego, Macieja Moraczewskiego i Władysława Łuszczkiewicza, sprawdzwszy stan ołtarza, uznała, że można podjąć restaurację.

Kapituła jednak nie zrezygnowała ze swych planów. W 1882 r. nadarzyła się okazja do usunięcia starej nastawy. Komisja sprawdzająca stan dzwonów i wiszących przedmiotów uznała, że drewniana konstrukcja grozi zawaleniem. W wyniku urzędowej korespondencji Magistrat polecił ołtarz rozebrać i poddać konserwacji pod nadzorem konserwatora zabytków, z czego Kapituła skwapliwie skorzystała, demontując ołtarz i składując go w pałacu biskupim. Polemika w prasie rozgorzała na nowo, z udziałem emocjonalnych wypowiedzi Matejki, który w obronie ołtarza nie obawiał się stanąć do dyskusji z władzami miasta⁵².

⁵² Krzysztof Czyżewski słusznie zauważa: „Znaczenie bazyliki wawelskiej w dziejach narodu sprawiało, że każdą decyzję dotyczącą jej konserwacji czy zmiany wystroju rozpatrywano nie tylko z punktu widzenia doktryny konserwatorskiej czy walorów artystycznych, ale w kategoriach zgodności z wartościami patriotycznymi. Tym samym każde działanie podlegało wręcz ocenie moralnej, a nie tylko merytorycznej” (Czyżewski 185-189). W tłumaczonej odpisie listu Helferta do kapituły krakowskiej czytamy: „Konserwator i część ludności, nawet pierwszorzędną dziś w Krakowie znakomitość na polu sztuki Jan Matejko, który w tej sprawie osobno do mnie list napisał, protestują przeciw usunięciu ołtarza z powodu, że z nim łączą się liczne ważne narodowe wspomnienia histo-

Krytyka poczynań kapituły opublikowana przez Matejkę w „Czasie” z 5 kwietnia 1883 r., potem w „Reformie” 24 kwietnia 1883 nie przeszkodziła, aby biskup Albin Dunajewski zaprosił malarza, jako autorytet, do komisji nadzorującej planowany remont katedry na Wawelu⁵³. Uprzednio Łepkowski w liście do Marszałka Krajowego z 7 czerwca 1881 wśród osób, które jego zdaniem powinny wejść w skład Komitetu wawelskiego, wymienił Matejkę. Wiadomość tę podano do publicznej wiadomości na łamach „Czasu”⁵⁴.

Na pierwszym posiedzeniu Komitetu 7 kwietnia 1886 r. biskup Dunajewski nakreślił ogólny plan restauracji katedry, która obejmowałaby prezbiterium, nawę główną i boczne oraz nieremontowane dotąd kaplice. Uważał, że najwspanialszym ołtarzem głównym byłaby konfesja św. Stanisława, choć zdaje sobie sprawę, że nie jest to możliwe. Zamierzał przede wszystkim przekształcić prezbiterium, zamurować dwa wejścia tuż koło ołtarza i przenieść marmurowe odrzwia w arkadę przy ambonie, by wewnątrz uczynić przestronniejszą⁵⁵.

Matejko intensywnie myślał nad szczegółami dekoracji, a o wnioskach opowiedział w listopadzie 1886 r. Gorzkowskiemu⁵⁶. Nie zamierzał zostać członkiem

ryczne”, odpis listu Helferta z 25 września 1878 roku, AKKK, Teka „Fabrica Ecclesiae”, składka „Altare majus”, sygn. A Cath 357.

⁵³ Zaangażowanie Jana Matejki w restaurację katedry miało strategiczne znaczenie i wynikało z istotnej pozycji artysty w środowisku krakowskim. Dziewięć lat później powtarzano w Krakowie, że przed śmiercią Artur Potocki miał pozostawić 100 000 florenów na restaurację Wawelu pod warunkiem, że Matejko będzie nadzorował prace, ANK, Zszywka „LISTY. Tadeusza Stryjeńskiego do Stanisława Wyspiańskiego podczas jego pierwszej podróży za granicę w r. 1890”, sygn. I.T. 1125, list z 28 marca 1890 r., pag. 20.

⁵⁴ Opinia Łepkowskiego, ANK, Teka GK-4, pag. 488.

⁵⁵ Pierwsze posiedzenie Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu z 7 kwietnia 1886, pag. 1-5, AKKK, Księga posiedzeń Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu, sygn. tymczasowa 3.a-9.

⁵⁶ Gorzkowski zrelacjonował je tak: „Mówiąc o malowaniach w kościołach, w poufnej ze mną rozmowie, zwierzył się z myślą, że rozpocznie cykl artystycznych kompozycji, do mającej restaurować się, królewskiej na Wawelu kaplicy [katedry – B.C.], prosząc jednak, abym o tem nikomu nie mówił! Jeżeli bowiem kościół Panny Maryi, na rynku krakowskim, jako budowany przez mieszczan i kupców krakowskich, musi mieć cechę bardziej mieszczańską, czyli skromniejszą, to królewska kaplica na Wawelu, powinna odznaczać się magnackim dostojemstwem! Główny więc ołtarz ma być z konieczności całkiem zmieniony; Matejko chce właśnie w głównym ołtarzu, koniecznie umieścić obraz tego «cudownego Chrystusa Pana», który do Jadwigi niegdyś przemówił, a który to obraz, jako cudowny, znajdował się za czasów Jadwigi, prawdopodobnie, także przy głównym ołtarzu i dopiero potem, w następnych wiekach, z głównego miejsca, zapewne go przeniesiono gdzie indziej. W dole ołtarza głównego, Matejko umieści antypodyum, ze srebrnej blachy, z rzeźbą Sobieskiego, która już dawno jest wykonaną. Do witrażów w oknach, zrobi osobne szkice. Główny ołtarz w stylu gotyckim, narysował już ze wspaniałym ornamentem, a pierwszy pomysł do niego, mnie, na pamiątkę darował. Ściany chce polichromią malować «al fresco» lub klejowo, a na ścianach wpro-

ścisłego komitetu, którego zadaniem był rzeczywisty i bezpośredni nadzór nad pracami oraz tworzenie planów konserwatorskich. Jednak gdy 17 lipca 1886 do komitetu zostali włączeni Sokołowski oraz – na wniosek Matejki – Władysław Łuszczkiewicz, również i on sam wszedł w skład ścisłego komitetu⁵⁷. 26 stycznia 1887, po przedstawieniu przez Sławomira Odrzywolskiego ogólnego celu przeprowadzonych przez niego badań architektonicznych, czyli wykazania zmian poczynionych w XVIII wieku, Matejko przedstawił swoją koncepcję dekoracji katedry. Różniła się nieco od wersji opisanej przez Gorzkowskiego, gdyż uwzględniała zagadnienia interesujące komisję, a nie artystę. Jego zdaniem należało usunąć barokowe okna prezbiterium obniżając ambit do stanu sprzed XVII- i XVIII-wiecznej przebudowy, oczyścić i zamurować arkady, tynki ze ścian usunąć do żywego kamienia. Stalle powinny być przysunięte bliżej wielkiego ołtarza, aby dwie ostatnie arkady były całkiem otwarte. Proponował, by w puste wówczas, wysokie, gotyckie okna prezbiterium wprawić witraże o tle jasnym, z postaciami świętych patronów polskich, a wszystkie przestrzenie między oknami ozdobić freskami królów i królowych polskich, biskupów krakowskich i tych wielkich postaci historycznych, których szczątki spoczywają w katedrze na Wawelu. Sklepienie musi być w lazurowe gwiazdy złote, a żebra sklepień i nogi tychże żeber w bogate żyły złote gotycką polichromią zdobne. Posadzka musi być dana nowa i to nie marmurowa, ale wzorzysta gotycka glazurowana, na wzór tej, jaka znalazła się na jednej cegle posadzkowej w rumowisku przy grobie królowej Jadwigi. Odnośnie ołtarza wielkiego proponował przenieść krucyfiks Jadwigi z ołtarza bocznego i dać w obramienie bogate z brązu. Majestat wówczas tak odnowionego prezbiterium godzien będzie katedry na Wawelu i upamiętni epokę wykonanej restauracji.

wadzi poczet królów od Mieczysława począwszy; w szeregu ich będą królowie, patronowie polscy, biskupi, święci itd. Myśl ta tak go obecnie zajmuje i taki daje mu nawał projektów, że artysta sypiać nie może! Grobowiec Jagiełły i Jadwigi chce przenieść na główne miejsca, które po bokach kościoła znajdują się; już ma gotowe do szkiców pomysły i same szkice do ścian malowania, bo pragnie zostać po sobie na Wawelu pamiątkę, gdyż nie wie, czy mu Bóg pozwoli doczekać się zupełnego ich skończenia w naturze? Kościół ten przeistoczony według myśli i zamiarów Matejki o czym bardzo obszernie i długo mi opowiadał, byłby prawdziwą pięknoscią!” (Gorzkowski 394). Plan śmiałych przekształceń wynikał zapewne z odważnych propozycji samego biskupa Dunajewskiego, przedstawionych na pierwszym posiedzeniu Komitetu Restauracji. Natomiast tezę Łuszczkiewicza, iż krucyfiks zwany krucyfiksem Jadwigi wypełniał centrum gotyckiego ołtarza głównego w katedrze, zaakceptowaną w XIX wieku i uwzględnianą we wszystkich projektach ołtarza głównego dla katedry, podważył Jerzy Gadomski (*Późnogotyckie retabulum* 52-53).

⁵⁷ Posiedzenia Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu z 7 kwietnia 1886, 14 lipca 1886, 17 lipca 1886 i 26 stycznia 1887, pag. 1-16, AKKK, Księga posiedzeń Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu, sygn. tymczasowa 3.a-9.

Dodał w końcu, że szkice do witraży i do fresków wykona w akwarelach. Zebrani zgodzili się ogólnie z opinią Mistrza, zastrzegli sobie jednakże w szczegółach prawo dyskusji tej propozycji na najbliższym posiedzeniu⁵⁸.

Istotnym, a być może celowym, zakłóceniem prac w katedrze mógł być skandal, który wybuchł w Krakowie 6 lutego 1887 r. pod wpływem krytyki ołtarza głównego w kościele Dominikanów. Zaskoczenie było duże, ponieważ ołtarz dominikański po ukończeniu budowy w 1884 r. zyskał może nie entuzjastyczne, ale pozytywne recenzje (Tomkowicz, *Nieco o zabytkach* 12)⁵⁹. Tymczasem Stanisław Tomkowicz, historyk sztuki młodego pokolenia, wykształcony, dobrze znający zabytki przeszłości i charakteryzujące je zespoły cech stylistycznych, zaczął pytać:

W jakim stylu jest ów olbrzymi gmach, który podobało się twórcom nazwać ołtarzem? W stylu gotyckim przecież nie. Gotycyzm przecież nie zna ołtarzy w kształcie wieży, czy piramidy, zna tylko ołtarze szafiaste lub konfesje i mensy z relikwiarzami świętych w kształcie trumny do góry wzniesionej. Gotycyzm nie zna ołtarzy białych ze złotem u różnemi kolorami, nie zna motywów ornamentacyi, jakimi okryto malowane tła i podniebia. A jednak sądząc z tych zewsząd wyskakujących iglic i kwiatonów, zdaje się, że ma to do gotycyzmu pretensye. (Tomkowicz, *Nieco o zabytkach* 12-13)

Ojciec Marian Pavoni, autor projektu ołtarza i przeor klasztoru, bronił się, mówiąc, że plan został zaakceptowany przez znawców: Władysława Łuszczkiewicza, Franciszka Paszkowskiego, Filipa Pokutyńskiego i Hermana Bergmanna, wiedeńskiego radcę budowlanego (Pavoni 29). Głos zabrał nawet Paweł Popiel, który jako konserwator zatwierdził projekt ołtarza jeszcze w latach 70. Jak zwykle wywalał argumenty, ale ostatecznie napisał:

⁵⁸ Czwarte posiedzenie komitetu z 26 stycznia 1887 roku, pag. 22-23, AKKK, Księga posiedzeń Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu, sygn. tymczasowa 3.a-9.

⁵⁹ Ołtarz, zaprojektowany przez dominikanina o. Mariana Pavoniego, ukończony został w 1884 r., zob. Mikołajska 2004, 150. *Przyjaciel Sztuki Kościelnej* sformułował ambiwalentną opinię, pozytywne strony ołtarza widząc w fakcie ukończenia restauracji całej świątyni dziełem imponującym rozmiarami, natomiast w sprawach architektonicznych, powołując się na bliżej nieokreślonych znawców, sugerował, iż kompozycja i architektura ołtarza są niewłaściwe, zob. Kronika, *Przyjaciel Sztuki Kościelnej*, R. II, Nr 5 i 6, 1884: 87. Redakcję tworzyli m.in. Władysław Łuszczkiewicz, Marian Sokołowski i Stanisław Tomkowicz, ale w autorze tej recenzji upatrywałabym Władysława Łuszczkiewicza, który opiniował projekt i wykonania ołtarza. Na temat *Przyjaciela Sztuki Kościelnej* zob. Wolańska 44-87.

Tradycja prawdziwych kształtów ołtarzy gotyckich zaginęła. Trzeba pamiętać, że ostrołuk ołtarza gotyckiego nie stanowi; ołtarz pojmowano w wieku XV i XVI, jako monstrancję. Dlatego zawsze u podstawy zwężony, jakby do ujęcia ręką, rozszerza się wspaniale, mieszcząc w środku czy obrazy, czy rzeźby i podnosi się pod sklepienie kościoła. [...] To prawo powtarza się wszędzie i daje lekkość całej konstrukcji, której, rzecz dziwna, nie uchwycono w dzisiejszych naśladownictwach. (Popiel, *W sprawie kościoła* 11)

Nie można się dziwić, że w związku z dyskusją na temat planowanego, neogotyckiego ołtarza w katedrze pełniący urząd konserwator zabytków brał pod uwagę opinie krakowskiego środowiska znawców, konserwatorów i historyków sztuki, tym bardziej że ołtarz miał stanąć w jednej z najważniejszych świątyń Krakowa i Polski. Serafińska podaje bardzo ważną informację, wiarygodną w kontekście dyskusji o stylu ołtarza dominikanów. Według niej Łepkowski „chcąc zapobiec wybudowaniu ołtarza niestosownego do wnętrza katedry, prosił Matejkę o zrobienie projektu ołtarza w stylu gotyckim” (Serafińska 568-569, przyp. 447). Informacja ta świadczy o pewności Łepkowskiego, iż Matejko jest artystą, który sprosta zadaniu zaprojektowania ołtarza utrzymanego w stylistyce gotyku, kształtem przypominającego monstrancję. Wybór Matejki, osoby o ogromnym autorytecie, gwarantował zarazem wyciszenie ewentualnych sporów toczonych wobec opinii publicznej.

Matejko, znając patową sytuację związaną z ołtarzem głównym w katedrze⁶⁰, zobowiązany do współpracy z Odrzywolskim przez biskupa i kanoników, i – jeśli wiadomość Serafińskiej jest pewna – poproszony o pomoc przez konserwatora w Krakowie, zaczął rozważać koncepcję nowego ołtarza, takiego, który odpowiadałby wymaganiom postawionym przez środowisko krakowskie i konserwatorów w Wiedniu. W 1887 r. koncepcja została ukształtowana (il. 7)⁶¹. Przedstawiona na

⁶⁰ Zdemontowana barokowa nastawa leżała w pałacu biskupim od 1882 r. Mimo apeli miasta ani Kapituła, ani konserwator nie podejmowali żadnych działań zmierzających do jej konserwacji, a na dotychczasowej miejsce wstawiona została tymczasowa składanka złożona z obrazu *Ukrzyżowanie* Jana Trycjusza, wypełniającego dotychczas centrum barokowego ołtarza, oraz ze skrzydeł XV-wiecznego ołtarza; Czyżewski 188.

⁶¹ Nie wiadomo tylko, kiedy dokładnie. Pierwszy szkic koncepcji ołtarza, uchodzący dotychczas za powstały w listopadzie 1886 r., w rzeczywistości nie jest datowany, rysunek w DJM, nr inw.: IX/408. Kolejna wersja, znacznie dokładniej dopracowana, pochodzi z roku 1887, z dnia 24, ale nie wiadomo, którego miesiąca – z lutego czy listopada. Artysta datował i sygnował drugi rysunek, co oznaczało, że przeznaczył go do publicznego użytku (pokazywane publicznie szkice kompozycyjne do obrazów dekorujących politechnikę we Lwowie, też są sygnowane i datowane; por. rysunki w DJM, nry inw. IX/890-IX/900). Jako oznaczenie miesiąca w dacie uzył dwóch prostych kresek,

pierwszym, niedopracowanym szkicu ogólna struktura ołtarza – złożona z predelli u dołu, umieszczonej na niej skrzyni z nieruchomymi skrzydłami i zwieńczenia w formie wysokiej, maswerkowej konstrukcji – wywodziła się z tradycji późnośredniowiecznych, XV- i XVI-wiecznych szafiastych nastaw ołtarzowych. Jednak szczegółowe rozwiązania wykraczały poza zespół form typowych dla gotyckiej nastawy. Analizując szkic, zauważyć można niemal wszystkie późniejsze rozwiązania formalne. Na prostopadłościenną mensę, na której froncie wyróżnione zostały trzy prostokątne pola, ustawione jest retabulum. Dolną jego część stanowi predella. Wzorów predelli gotyckich Matejko z autopsji nie znał zbyt wiele. Pierwszą, którą miał okazję poznać dogłębnie, była predella ołtarza głównego w kościele Mariackim. Składała się z bogato zdobionych, architektonicznych filarków, między którymi przestrzeń wypełniło rzeźbione Drzewo Jessego. Drugą, złożoną z tablicy pokrytej malowanymi postaciami Chrystusa i świętych, widział w Lipnicy Murowanej. Trzecią mógł zobaczyć w imponującym gotyckim ołtarzu w kościele parafialnym św. Jakuba w Lewoczy, gdy pojechał na Spisz w lipcu 1884 r. (Gorzowski 343)⁶². Tamtejsza predella przypominała rozwiązanie Stwoszowskie z kościoła Mariackiego.

Mocne filary predelli Matejkowskiej, do których z obu stron ołtarza dołączeni zostali aniołowie wspierający skrzynię ołtarzową, skopiował artysta z ołtarza Stwosza w kościele Mariackim, natomiast pole predelli podzielił na dwie części⁶³. Dwuosiowe predelle występowały w średniowieczu, np. w niderlandzkim tryptyku szafiastym w Cluny, którego fragmenty Matejko szkicował. Nie wiadomo tylko, czy pamiętał o tym szczególe, szkicując dwadzieścia lat później własny projekt, i czy tu należy szukać źródła Matejkowskich inspiracji.

Nad predellą Matejko zamierzał umieścić skrzynię ołtarzową flankowaną przez nieruchome skrzydła, w centrum której planował wstawić krucyfiks królowej Jadwigi. Obramienie centralnej części skrzyni, zawierającej krucyfiks, było nietypowe dla gotyckich nastaw – zakończone półkoliście i wzorowane na ramie o identycznym kształcie ze środka Stwoszowskiego ołtarza, również nietypowego w późnym średniowieczu (Skubiszewski 28 i przyp. 62). Ramę ołtarza Matejki dekorują liście akantu, motyw charakterystyczny dla gotyckiej snyderki,

a nie arabskiej cyfry „jeden” (I), co może oznaczać rzymską liczbę „dwa” (II). Jakkolwiek rozstrzygniemy tę zagadkę, projekt powstał po dyskusji, jaka wywiązała się w związku z artykułem Tomkowicza opublikowanym 6 lutego 1887 r.

⁶² Na rysunkach Matejko przedstawił zabudowania Lewoczy i jej kościół parafialny, ale nie ołtarz w kościele. Rysunek budynku kościoła z zewnątrz w DJM, nr inw. IX/426.

⁶³ Rysunek w DJM, nr inw. IX/584, więcej informacji w nocie katalogowej w: Ciciora, *Katalog Jana Matejki*.

ale rzadko stosowany w architektonicznych ołtarzach neogotyckich. Dokładniej zarysowane zostało tylko prawe skrzydło ołtarza, ponieważ symetria w budowie nastaw wskazywała, że drugie skrzydło będzie wyglądać tak samo. Boczne kwatery ołtarza, mieszczące się gotyckim zwyczajem na skrzydłach, wypełniają sceny trudne do rozpoznania ze względu na szkicowy charakter rysunku. W dolnej kwaterze rozróżnić można stojącą postać w koronie, a nieco ponad nią, po bokach, dwie siedzące postacie. Może to być scena Koronacji Maryi. W kwaterze górnej z trudem dopatrzeć się można stojącej postaci adorowanej przez dwie inne, klęczące po bokach. Mógłby to być zatem średniowieczny temat *Regina Coeli*. Można domniemywać, że na tym etapie pracy ważniejsze było dla Matejki precyzyjne przemyślenie konstrukcji i dobranie dekoracji niż przedstawienie szczegółowego programu ikonograficznego.

Ponad całą część centralną ołtarza wznosi się potężne, ażurowe zwieńczenie. Podstawowa konstrukcyjna różnica między nim a typowymi gotyckimi ołtarzami polega na tym, że w gotyku zwieńczenie rozpięte było tylko nad szafą lub tablicowym korpusem, a nie całym retabulum, czyli szafą lub centralną tablicą z otwartymi skrzydłami. Wyjątkiem bywały nastawy o parze nieruchomych skrzydeł zewnętrznych, jak w ołtarzu Mistrza Pawła w kościele parafialnym św. Jakuba w Lewoczy, który zwiedzał Matejko⁶⁴. Warto też pamiętać, że podobnie do ołtarza Mariackiego, predellę lewockiego ołtarza wypełnia rzeźbiona scena figuralna.

Centralna część zwieńczenia zbudowana jest z dwu łuków tworzących olbrzymi owal. Motyw olbrzymiego owalu złożonego z półkolistych lasek pozbawionych niemal zupełnie ornamentów jest bardzo rzadki, a nawet wyjątkowy w zwieńczeniach późnogotyckich ołtarzy, natomiast występuje w ołtarzu św. Leonarda w Lipnicy Murowanej. Matejko oglądając ołtarz, naszkicował właśnie ten unikalny motyw (por. il. 2)⁶⁵. Przez środek owalu projektowanego dla katedry biegnie mocniej rozbudowany pinakiel wyznaczający oś centralną ołtarza i dzielący na pół zwieńczenie. Przerwany jest w połowie wysokości konsolą, w której znajdują się trzy stojące postacie, tworzące najprawdopodobniej grupę Trójcy Świętej. Pomysł wprowadzenia pinakla na oś ołtarza, a w nim baldachimu z postacią, wiązałabym z tryptykiem św. Trójcy stojącym w kaplicy Świętokrzyskiej, w krakowskiej katedrze. Wysokie sterczyny zwieńczenia, które Matejko umieścił na osi pionowych podziałów centralnej części nastawy, by podkreślić kierunki pionowe

⁶⁴ Por. przyp. 61.

⁶⁵ Szkicownik nr IX/4817, s. 42 i 52; więcej informacji w nocie katalogowej w: Ciciora, *Katalog rysunków Jana Matejki*.

ołtarza i uczynić go bardziej strzelistym, powiązał półkolistymi łukami i łukami odcinkowymi, zaprojektowanymi stosownie do reguł gotyckiej konstrukcji. Wzdłuż nich połączone ze sobą łuki oparte są na geometrycznych wycinkach przenikających się ze sobą kół, złączonych linią prostą lub wkomponowanych w prostokątne pola. Puste miejsca wypełnia się ornamentem, najczęściej trój- i czterolistną rozetą, rybim pęcherzem, ornamentem złożonym z liści akantu lub wygiętymi laskowaniami łączącymi się z pinaklami flankującymi zwieńczenie.

Nad prawym skrzydłem Matejkowskiego ołtarza, między pinaklem zewnętrznym niższym a wewnętrznym wyższym, dostrzegalna jest skośna belka, która przypomina przyporę stosowaną w architekturze gotyckiej oraz w neogotyckich ołtarzach. Ponadto, jako tło dla łuków zwieńczenia, wprowadził Matejko wysokie laskowania zakończone maswerkami i zamknięte od góry fryzem z żabek. Tworzy się w ten sposób rodzaj koronkowego parawanu, którego wprowadzenie do ołtarza Stwoszwoskiego w kościele Mariackim było długo rozważane przez Łuszczkiewicza i Komitet Parafialny. Matejko umieścił tę koronkę za, a nie przed, zwieńczeniem. Być może miał na względzie czytelność projektu. Maswerkowy parawan jest narysowany dość niewyraźnie, co świadczy o tym, że mógł to być jeden z wariantów dekoracji rozważany przez artystę, który ostatecznie zdecydował się zwieńczyć ołtarz łukami i pinaklami. Do dekoracji zwieńczenia Matejko wprowadził postacie aniołów, które ustawił na zewnętrznych pinaklach. Para uskrzydłonych aniołów, ale pod baldachimami, występowała również w zwieńczeniu ołtarza Mariackiego. Jak widać, zmaterializowany pomysł odbiegał od skromnej propozycji „obramienia z brązu” dla krzyża Jadwigi, wspomnianej na posiedzeniu komisji w dniu 26 stycznia 1887 r.

Prawdopodobnie pod koniec lutego 1887 Matejko dopracowywał szczegóły ołtarza (il. 8)⁶⁶. W nowym projekcie koncepcje struktury i ikonografii w dalszym ciągu ewoluowały. Prostokąty na mense zastąpiły tarcze z herbami: Litwy – Pogon, Polski – Orzeł, i ziem ruskich – Michał Archanioł. Herby na antependium ołtarza już raz Matejko zaprojektował, z myślą o ołtarzu w krypcie św. Leonarda.

⁶⁶ Rysunek w DJM, nr inw.: IX/1132. Gorzkowski wspomina, że cały nowy szkic wykonał jednego dnia, 22 listopada 1887 r., gdy chory musiał leżeć w łóżku; Gorzkowski 1898, 427. Jeśli tak, to dokończenie szczegółów zajęło Matejce jeszcze dwa dni, bo na rysunku ołtarza znajduje się sygnatura artysty wraz z datą „JM rp. 1887 d. 24/11”, por. wątpliwości w przyp. 108. Jeśli, wbrew Gorzkowskiemu, jako datę wykonania rysunku przyjmujemy luty 1887 r., można przypuszczać, że Matejko przygotował projekt przed piątym posiedzeniem Komitetu Restauracji Katedry, które odbyło się 19 lipca 1887. Jeśli taką wersję wydarzeń uznamy za możliwą, to nie wiemy, jaki projekt rysował Matejko w listopadzie. Gorzkowski, patrząc na omawiany rysunek Matejki, mógł oczywiście pomylić miesiące; por. przyp. 128.

Pomysł mógł czerpać z XV-wiecznego retabulum Matki Boskiej Bolesnej na Wawelu, w którego dolnej części umieszczony był zestaw herbów, ale o innym znaczeniu ideowym.

Na projekcie, w dwu kwaterach predelli – ukształtowanych jak zamkowe portale na Wawelu rysowane niegdyś przez Matejkę⁶⁷ i jak dwie pary płycin na nastawie ołtarza do krypty św. Leonarda na Wawelu, zaprojektowanych przez Tomasza Prylińskiego na podstawie szkicu Matejki – umieszczone zostały sceny figuralne. Po bokach predelli pojawiły się świeczniki osadzone na długich ramionach, czyli pomysł przewidziany już dla ołtarza do krypty św. Leonarda.

Obramienie krucyfiksu w centrum szafy ołtarzowej zyskało figurki klęczących postaci adorujących krzyż. Łuk obramienia został podwieszony i wzbogacony w kluczu o rozetkę z czworoliściem, co pozwoliło nadać zewnętrznej części obramienia kształt łuku ostrego. Pole między obramieniem a prostokątnym zamknięciem szafy, wypełnione schodkowo ukształtowanymi laskowaniami, znane było Matejce z portali krakowskich oraz portalu prowadzącego do południowego wykusza zamku w Dębnie, który Matejko rysował w 1863 r. (Bocheński 6)⁶⁸. W portalu zamku dębnickiego występują trzy opisane cechy: łuk nadwieszony, schodkowe obramienie z małymi rozetami i rozeta w kluczu łuku. Motyw maswerku w szczycie łuku występuje też w oślim łuku, w centrum zwieńczenia tryptyku św. Trójcy w kaplicy Świętokrzyskiej na Wawelu. Warto przypomnieć, że płyciny w predelli projektowanego ołtarza głównego do katedry oraz płyciny na nastawie ołtarza do krypty św. Leonarda projektu Prylińskiego otrzymały kształt łuku dwuramiennego, jak rysowane przez Matejkę zamknięcie portalu Długosza z herbem Wieniawa w ścianie południowej Wieży Zygmuntowskiej, wbudowanej w nawę północną katedry na Wawelu⁶⁹.

W drugiej wersji projektu zasadniczo zmieniły się skrzydła. Kwatery na dole zostały wydłużone i zamiast scen, pojawiły się w nich pojedyncze postacie świę-

⁶⁷ Mikołajska (158) pisze ogólnie o portalach wawelskich, jako o wzorach dla ołtarza Matejki. Podobieństwo dostrzegam w śmiałym zastosowaniu przez Matejkę laskowań stanowiących dominujący motyw dekoracyjny portalu na pierwszym piętrze skrzydła wschodniego zamku królewskiego na Wawelu, por. rysunek w DJM, nr inw.: IX/461.

⁶⁸ Matejko odrysował wtedy wiele detali architektonicznych, por. rysunki w DJM, nry inw.: IX/431, IX/454 oraz zachowany w DJM oryginalny łuk z centrum ołtarzowego zwieńczenia, nr inw.: IX/3964.

⁶⁹ Awers rysunku w DJM, nr inw.: IX/417. Portal z herbem Wieniawa prowadził niegdyś, jak to widoczne na rysunku Matejki, do górnej kaplicy nad kaplicą św. Mikołaja. Obecnie przejście jest zlikwidowane, gdyż w roku 1880 w portal wmurowana została płyta pamiątkowa ku czci Jana Długosza; Banach, Jerzy. *IkonoGRAFIA Wawelu*. T. 2. Kraków: Ministerstwo Kultury i Sztuki, 1977, 90, nr 228.

tych. Kwatery górne wypełniły po trzy wąskie płyciny zakończone maswerkami i rozdzielone filarkami, ze słabo zarysowanymi postaciami proroków w każdej płycinie. U podstaw czterech filarów, flankujących skrzynię i skrzydła, znalazły się rzeźbione symbole czterech Ewangelistów. Szafę i skrzydła od zwieńczenia oddzielił wyraźny, dekorowany rzeźbiarsko gzyms, który rozciągał się nad całym ołtarzem, jak gzyms w ołtarzu Mariackim, przed konserwacją⁷⁰.

Zwieńczenie uzupełnione zostało o postacie i dekorację złożoną z motywów typowych dla architektury, nie snycerki. Usunięta została przypora umieszczona nad skrzydłem na pierwszym szkicu. Ośle łuki, wsparte na szafie ołtarza, zastąpione zostały przez półkola utworzone z przenikających się dwu dużych, półkolistych oraz z dwu podwójnie wygiętych lasek. Podobnie, choć nie tak łagodnie, wygięte są laskowania w zwieńczeniu nagrobka Kazimierza Jagiellończyka, dzieła Stwosza szczegółowo znanego Matejce⁷¹.

Baldachim, nadwieszony w górnej części środkowego owalu, pozostał. Śmiało wygięte laski środkowego owalu zakończone są dużymi kwiatonami. Na każdym z czterech pinakli zwieńczenia ustawione zostały anioły. Nad całym ołtarzem góruje figura Zmartwychwstałego Chrystusa otoczona promienistą mandorlą i małeńkimi aniołami. Dekoracji dopełniają żabki biegnące po skrajnych elementach zwieńczenia, fryz z motywem lilii ramujący od wewnątrz wielki owal oraz w tle – parawan z pionowych laskowań i trójkątów dekorowanych maswerkami.

Podobieństwo do zwieńczenia ołtarza Matki Boskiej Bolesnej (Mikołajska 158) pod względem formalnym ulega zmianom. Na pierwszym szkicu ołtarza katedralnego do ołtarza Matki Boskiej Bolesnej porównywać można łuki w kształcie oślich grzbietów, zamykające od góry skrzynię ołtarzową. Na rysunku późniejszym w miejsce tego podobieństwa pojawia się ogólny zarys zwieńczenia,

⁷⁰ Wiadomość o pierwotnej długości fryzu pochodzi z listu Łuszczkiewicza do Pawła Popiela z 19 sierpnia 1868 r. Łuszczkiewicz proponował, by nie, jak było dotychczas, prowadzić gzyms nad całym ołtarzem, ale ograniczyć go tylko do fragmentu nad skrzynią ołtarza, jak na rysunku Essenweina według chromolitografii Fajansa. Przekonywał, że szafa środkowa zyskałaby odpowiednie podwyższenie, jakie ma dzięki równie zdobnemu gzymsowi u dołu skrzyni. Propozycję swą uzasadniał rozsypaniem się gzymsu na części podczas rozbiórki ołtarza. Z wnioskiem zgodzili się Matejko i Żebrawski, ABM, Vol. VII, fasc. 6, b. pag. Półtora roku później, 9 grudnia 1869, Łepkowski prosił, by do prowadzonego przez niego Gabinetu Archeologicznego Uniwersytetu Jagiellońskiego przekazać „górnego gzymsu **odcięte** [wyróżn. – B.C.] części z nad drzwi bocznych ołtarza”, ABM, Vol. VI, fasc. 4. Oznacza to, że gzyms się nie rozpadł na części, których nie dałoby się zrekonstruować lub odtworzyć, tylko odcięto go wedle uznania Łuszczkiewicza. Szczegóły te znał Matejko i wiedza ta ewidentnie rzutowała na jego projekt ołtarza dla katedry.

⁷¹ Przed rokiem 1860 wykonał Matejko studia rysunkowe postaci na nagrobku, daty i podpisu Stwosza; rysunki w DJM, nry inw.: IX/1438, IX/1491-IX/1492.

podkreślony na zewnątrz ornamentem złożonym z gotyckich żabek, zaś trójkątne w formie zamknięcia wpisane zostają w parawan w tle.

Rozpoznanie ikonografii ołtarza ułatwiają komentarze Matejki umieszczone na drugim projekcie. Antependium zdobione jest trzema herbami ziemskimi: Orłem, Pogonią i Archaniołem Michałem, symbolizującymi pod względem historycznym – trzy największe części Rzeczypospolitej przedrozbiorowej (por. Kuczyński 25, 96-98), pod względem ideowym – dawną wielkość zjednoczonego wiarą kraju. Antependium wraz z mensą tworzy bazę dla religijnego programu nastawy również w sensie ideowym – dawna, świetna i niepodległa Polska była oparciem dla wiary chrześcijańskiej. Stojąca na ołtarzu predella zawiera dwie sceny, *Ogrojec* – z prawej strony, i *Ustanowienie Eucharystii* – z lewej, nawiązujące do myśli teologicznej, iż Ofiara ściśle łączy się z Odkupieniem i Zbawieniem. Wyżej, na fundamencie czterech Ewangelii, symbolizowanym przez cztery atrybuty Ewangelistów, oparta jest środkowa część ołtarza, skrzynia, a w niej Procy, którzy zapowiadali przyjsie Chrystusa, następnie Jego śmierć na krzyżu warunkującą Zmartwychwstanie, przedstawione na samym szczycie zwieńczenia. Przedstawienie w zwieńczeniu jest niewyraźnie naszkicowane. W jego górnej części ukazane są dwie stojące postacie, u których stóp widnieje trzecia, z dwoma klęczącymi, adorującymi aniołami po bokach, a więc najprawdopodobniej jest to scena Koronacji Maryi, popularna w średniowieczu i umieszczona przez Stwosza również w zwieńczeniu ołtarza głównego kościoła Mariackiego.

W samym centrum ołtarza umieszczony jest Czarny Krucyfiks królowej Jadwigi Andegaweńskiej, ówczesnie błogosławionej, flankowany przez świętych patronów katedry i Polski – Stanisława i Wojciecha. Dzięki temu w ewangeliczną historię Zbawienia włączona zostaje historia Polski, Krakowa oraz krakowskiej katedry, a przede wszystkim – polskiego Kościoła, jego świętych i błogosławionych. Zwieńczenie odzwierciedlać miało sferę niebiańską i ilustrować słowa z wyznania wiary: postaciom w centrum towarzyszy napis „siedzi na prawicy Bo[ga] Oj[ca]”, zaś Chrystusowi Zmartwychwstałemu, koronującemu owo wyznanie⁷² – słowa: „z tamtąd przyjdzie sądzić”. Eschatologiczne odniesienia, których źródła tkwią zarówno w hermeneutyce biblijnej, jaki i modlitwie „Wierzę w Boga Ojca...”, przypominają o sprawiedliwym sądzie, w którym zło czyniący zostaną ostatecznie potępieni, a sprawiedliwi otrzymają zasłużoną nagrodę. Misja eschatologiczna Kościoła w Polsce została jasno zarysowana w programie ołtarza.

⁷² Dzięki figurze Chrystusa w szczycie ołtarza malarz upodobił swój projekt do propozycji Teofila Żebrowskiego z lat 70. (Mikołajska 2004, 156-157, il. 39), skrytykowanej za nieodpowiednią formę przez Centralną Komisję dla Zachowania Pomników Starożytności.

Polega na nieustannym pośrednictwie Kościoła między Bogiem a narodem; przez niego i dzięki niemu naród może liczyć na sprawiedliwość dziejową i ostatecznie otrzymać zbawienie. Maryja – *Regina Coeli*, opiekunka Rzeczypospolitej, tradycyjnie pośredniczy między Kościołem w Polsce a synem-Zbawicielem.

W projekcie czytelne są nawiązania nie tylko do historii, teologii i hermeneutyki teologicznej, ale także do sztuki polskiej dzięki zamiarowi wykorzystania w poszczególnych elementach ołtarza istniejących średniowiecznych zabytków: krucyfiksu Jadwigi, co do którego Matejko był przekonany, że wypełniał środek gotyckiej nastawy, być może także skrzydeł z olbrzymimi postaciami śś. Wojciecha i Stanisława, zachowanych z dawnego, gotyckiego ołtarza w katedrze⁷³. Ponadto, projektując strukturę rzeźbiarską, wykorzystał motywy znane mu z istniejących późnogotyckich zabytków w Polsce, które notował niegdyś na swych rysunkach. Tak więc Matejko sądził, iż jego kreacja w niewielkim stopniu przypomina współczesne mu neogotyckie wzorniki i jest bliższa rekonstrukcji średniowiecznego monumentu, zaś brakujące elementy, zaprojektowane na nowo, poddane są historyzującej stylizacji opartej na rodzimych, polskich motywach, a nie na międzynarodowych koncepcjach Viollet-Le-Duca lub innych zagranicznych architektów i konserwatorów, jak Carl Heideloff.

Poszczególne elementy ikonograficzne ołtarza przypominają w pewnym stopniu opiniowany przez Łuszczkiewicza ołtarz główny w kościele Dominikanów w Krakowie, w którym znalazły się: pojedyncza postać eschatologiczna w zwieńczeniu – św. Michał Archanioł, na pinaklach – anioły, w centrum ołtarza – grupa Trójcy Świętej, obok figury Matki Boskiej Niepokalanie Poczętej, Józefa i czterech Ewangelistów, poniżej – proroków, zaś w predelli dwie sceny związane z Eucharystią – *Ustanowienie Najświętszego Sakramentu* i jej starotestamentowy typ – *Ofiara Melchizedeka*. Twórcą ikonografii oraz struktury ołtarza był duchowny, ojciec dominikanin, który – zgodnie z panującą ówczesnie doktryną – zamierzał podkreślić rolę Eucharystii w ikonografii ołtarza, ponieważ głównym zadaniem nastaw ołtarzowych miało być przechowywanie Najświętszego Sakramentu. Z tej funkcji wynikać miał wieżowy kształt nastawy. Odrzucono dostawianie tabernakulum do typowej dla średniowiecza, szafiastej lub tablicowej nastawy skrzydłowej, preferując monumentalne budowle „w duchu gotyckim” (Mikołajska 146,

⁷³ Mikołajska (158) postać w jednym skrzydle interpretuje jako Jadwigę z toporem. Nie podaje jednak źródła, z którego czerpie tę interpretację, wyjątkową w kontekście historii projektów ołtarza głównego do katedry. Na każdym z projektów ołtarza głównego przedstawionych Kapitulie było dwóch lub czterech patronów katedry, do których należeli święci Wojciech, Waclaw, Florian i Stanisław. W możliwość programu ikonograficznego uwzględniającego Jadwigę powątpiewa również Paweł Pencakowski (37).

152-153)⁷⁴. Łuszczkiewicz, który opiniując i kilkakrotnie opisując ołtarz w kościele dominikanów, entuzjastycznie wypowiadał się o jego ikonografii (Mikołajska 150, przyp. 44)⁷⁵, mógł być pośrednikiem w popularyzacji w krakowskim środowisku idei zawartych w ołtarzu zrealizowanym przez dominikanów⁷⁶.

Zadanie Matejki nie było więc łatwe. Miał połączyć dwa typy ołtarzy, wykluczające się pod względem konstrukcji i dekoracji: gotycki szafiasty ołtarz skrzydłowy z neogotycką strukturą bezskrzydłową, najlepiej architektoniczną. Rozwiązanie, podsuwane w czasie dyskusji nad ołtarzem dominikańskim w 1887 r., wydawało się tkwić w neogotyckim typie ołtarza wieżowego, przypominającego monstrancję, zalecanego jako rozwiązanie w literaturze przez teoretyków⁷⁷. Ogólna sylwetka Matejkowskiego projektu naśladuje neogotyckie wieżowe ołtarze. Ikonografia podąża również za teorią, ale poprzez wprowadzenie do niej elementów związanych z historią Polski Matejko ją rozwinął, poszerzył. Łącząc religię z patriotyzmem, dał materialny wyraz wierze, że Bóg jest drogą do zmartwychwstania wolnej i niepodległej Ojczyzny.

Na piątym posiedzeniu komitetu, odbytym 19 lipca 1887 r., poruszano sprawę przywrócenia katedrze „dawnego stanu” lub zachowania obecnego wyglądu. Głównymi rozmówcami w kwestii dekoracji byli Odrzywolski, Matejko i Łuszczkiewicz, a z księży – Polkowski. Odrzywolski przypomniał zamiar biskupa Dunajewskiego o przesunięciu stali bliżej ołtarza głównego, grobów Jadwigi, Fryderyka Jagiellończyka i biskupa Gębickiego. Matejko uznał ten projekt za niemożliwy do wykonania, zwłaszcza w punkcie przemieszczania grobów, a przesuwanie

⁷⁴ Por. też informacja o ukończeniu ołtarza głównego w: *Gazeta Krakowska* 272 (1884), 2.

⁷⁵ Opinia Łuszczkiewicza na temat projektu ołtarza z 1874 r. była wręcz entuzjastyczna, zwłaszcza odnośnie do ikonografii. Forma nie podobała się szczególnie, ale nie budziła sprzeciwu: „Uderzył mnie przede wszystkim projekt ten swoją myślą prawdziwie religijną przeprowadzoną w rzeźbach figuralnych a pomimo odmiennej ogólnej formy od tryptyków posiada w tym względzie religijnego sensu ich wielką zasługę. Nie jest to tylko prosta igraszka form z architektury pożyczonych, ale dzieło Kościelnego ducha [...] Czyli architektura zaś odpowiada wymaganiom sztuki to rzecz względna, zależna od rozmaitego zapatrywania się.” – Opinia Łuszczkiewicza o ołtarzu głównym dla kościoła dominikanów w Krakowie z 26 września 1874 roku, Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów, Teka sygn. „Kr. 397”, b. pag. Trzeba zwrócić uwagę, że opinię o projekcie ołtarza Łuszczkiewicz składał w roku 1874. Ostatecznie kształt nastawy uległ zmianie, na co zwracał uwagę Popiel w czasie dyskusji o ołtarzu w 1887 r., por. Popiel, *W sprawie kościoła* 11.

⁷⁶ Miał też wpływ na kształt ołtarza głównego zaprojektowanego przez Odrzywolskiego dla katedry na Wawelu – zwieńczenie miało nawiązywać do projektowanych przez Łuszczkiewicza baldachimów dla ołtarza Mariackiego, Mikołajska 159, il. 44.

⁷⁷ August Reichensperger w publikacji *Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst* (1854) reproduktował rysunek takiego wieżowego ołtarza autorstwa Vincenza Statza, za Mikołajska 153, il. 26.

stalli pod ołtarz uznał za niewłaściwe zarówno dla uczestników ceremonii, jak i dla mogącego powrócić w przyszłości króla. Matejko proponował umieścić stalle przy grobach Jadwigi i biskupa Gembickiego, co było możliwe do wykonania, choć nie znalazło uznania wśród członków komisji. Kwestia ołtarza głównego nieodmiennie zrodziła dyskusję, której konkluzja brzmiała: „by P. Odrzywolski w porozumieniu z Matejką, od którego czynił projekt przeniesienia krucyfiksu król.[owej] Jadwigi do W[ielkiego] Ołt[arza], inny wykonał odnowiony projekt”⁷⁸. Następnie intensywnie rozważano możliwość odtworzenia maswerków wyciętych z okien prezbiterium, wstawienia w nie witraży i spójnego połączenia z polichromią. Matejko był zdecydowanym orędownikiem przywrócenia w oknach maswerków i wypełnienia ich witrażami. Na koniec Łuszczkiewicz i Odrzywolski dyskutowali, czy pod grobem Jadwigi i prezbiterium mogą znajdować się krypty, co mogłoby ingerować w proces konserwacji. Postanowiono kontynuować dyskusję na kolejnym posiedzeniu, 21 lipca⁷⁹. Omówione wtedy sprawy znalazły odzwierciedlenie w działaniach związanych z restauracją katedry i eksploracją grobów oraz w kosztorysie prac renowacyjnych przygotowanym przez Odrzywolskiego, z 25 lutego 1888 r.⁸⁰ Kwota opiewała na olbrzymią sumę 320 000 złotych reńskich⁸¹ i ostudziła zapał renowatorów. Do ustalania prac ściśle konserwatorskich

⁷⁸ Brudnopis piątego posiedzenia komitetu restauracji katedry krakowskiej na Wawelu, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”. Matejce zależało na uratowaniu tronu królewskiego; miejsce dla stalli było dla niego mniej istotne. Zlecenie Odrzywolskiemu wykonania innego projektu ołtarza wskazuje, iż Matejko prawdopodobnie naszkicował projekty ołtarza w lutym 1887 r., czyli drugi projekt ukończony został 24 lutego 1887, bo Odrzywolski mógł przygotować projekt wykonawczy na posiedzenie komitetu obradującego 19 lipca 1887 na podstawie dopracowanego rysunku, a nie bardzo ogólnego szkicu.

⁷⁹ Brudnopis piątego posiedzenia komitetu restauracji katedry krakowskiej na Wawelu, AKKK, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”.

⁸⁰ Brudnopis zapisany ołówkiem „Posiedzenie piąte komitetu restauracji krakowskiej katedry na Wawelu”, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”. Zachował się też stenogram tego posiedzenia, bez tytułu, zapisany jest na kartce znajdującej się w składce „Pismo biskupa krakowskiego do S. Odrzywolskiego z prośbą o zdjęcie planów katedry i prowadzenie jej restauracji 18 VII 1886”. Kosztorys Odrzywolskiego w składce: „Kosztorys przybliżony restauracji katedry na Wawelu”, AKKK, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”.

⁸¹ Składka „Kosztorys przybliżony restauracji katedry na Wawelu”, AKKK, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”, brak sygnatury; cytat z punktu 53 kosztorysu. Dla porównania warto dodać, że krakowska Kasa Oszczędności z okazji jubileuszu 25-lecia istnienia w 1891 r. przeznaczyła na konserwację Kaplicy Zygmuntowskiej kwotę 28 000 zł reńskich, List Kasy Oszczędności do kapituły katedralnej z 20 czerwca 1891 roku, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”.

w katedrze powrócono w 1891 r., w związku z remontem Kaplicy Zygmuntowskiej, której konserwację sfinansowała Kasa Oszczędności⁸². Na kolejnych posiedzeniach nowego komitetu powróciły dyskusje o sposobach konserwacji. Jednak zadanie wyposażenia i dekoracji katedry, jak przypuszczał Matejko, przypadło do realizacji dopiero jego uczniom.

BIBLIOGRAFIA

ŹRÓDŁA ARCHIWALNE

- Archiwum Bazyliki Mariackiej, Vol. VI, fasc. 4.
Archiwum Bazyliki Mariackiej, Vol. VII, fasc. 6.
Archiwum Bazyliki Mariackiej, Księga Protokołów Obrad i Czynności Komitetu, Teczka Nr 276.
Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Księga posiedzeń Komitetu Restauracji Katedry na Wawelu, sygn. tymczasowa 3.a-9.
Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”.
Archiwum Krakowskiej Kapituły Katedralnej, Teka Fabrica Ecclesiae, składka „Altare majus”, sygn. A Cath 357.
Archiwum Narodowe w Krakowie, Teka „Grono Konserwatorów Galicji Zachodniej, Akta konserwatorskie J. Łepkowskiego”, sygn. Teka GK-4, GK-5.
Archiwum Narodowe w Krakowie, Zszywka „LISTY. Tadeusza Stryjeńskiego do Stanisława Wyspiańskiego podczas jego pierwszej podróży za granicę w r. 1890”, sygn. I.T. 1125
Archiwum Polskiej Prowincji Dominikanów, Teka sygn. „Kr. 397”.
Dział Rękopisów, Biblioteka XX. Czartoryskich, Składka „Listy do X. Władysława Czartoryskiego od Łepkowskiego Józefa”, sygn.: 12 516.
Dział Grafiki, Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego, Teka Łepkowskiego, nr inw. 1602/II, Składka II, „Reparacje Nagr.[obka] K.[azimierza] W.[ielkiego]”.
Służba Ochrony Zabytków, Oddział w Krakowie: A. Sudacka. Kościół p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Panny Marii w Krakowie. Historia działań restauratorskich w XIX i XX wieku. Kraków 1994-1995, mps., t. I, Tekst, nr inw.: 22.992/96.

⁸² List Kasy Oszczędności z 20 czerwca 1891 roku do kapituły krakowskiej z zawiadomieniem, że celem upamiętnienia jubileuszu 25-lecia działalności przeznaczą kwotę 28 000 zł na restaurację Kaplicy Zygmuntowskiej, Teczka tymczasowa „Katedra Remonty drobne, restauracja XIX/XX wiek”.

OPRACOWANIA

- Banach, Jerzy. *Ikonoграфия Wawelu*, t. 2, Ministerstwo Kultury i Sztuki, 1977.
- Bęczkowska, Urszula. „Karol Kremer a Józef Kremer: o obecności koncepcji estetycznych autora «Listów z Krakowa» w praktyce architektonicznej i konserwatorskiej krakowskich budowniczych połowy XIX wieku”. *Józef Kremer (1806-1875)*, red. Jacek Maj, Universitas, 2007, ss. 321-342.
- Bocheński, Zbigniew. *Dwór obronny w Dębnie*. Ministerstwo Wyznań, Religii i Oświecenia Publicznego, 1926.
- Ciciora, Barbara. „Fascynacje Jana Matejki postacią Wita Stwosza”. *Wokół Wita Stwosza. Materiały z międzynarodowej konferencji naukowej w Muzeum Narodowym w Krakowie 19-22 maja 2005*. Muzeum Narodowe w Krakowie, 2006, ss. 358-369.
- Ciciora, Barbara. *Katalog Jana Matejki w zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie*, cz. 1: *Studia z natury* (złożony do druku).
- Czas*, 5 sierpnia 1871, nr 177.
- Czyżewski, Krzysztof. „Spór o ołtarz główny w katedrze na Wawelu w latach 1871-1883”. *Studia Waweliana*, vol. 3, 1994, ss. 181-192.
- Dobrzycki Jerzy. *Dzieje Almae Matris pendzla Michała Stachowicza*. Nakł. i dr. W.L. Anczyca i Spółki, 1925.
- Estreicher, Karol. *Collegium Maius. Dzieje Gmachu*. (Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, T. CLXX, Prace z Historii Sztuki, z. 6). Uniwersytet Jagielloński w Krakowie, 1968.
- Frycz, Jerzy. *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795-1918*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 1975.
- Gadomski, Jerzy. *Gotyckie malarstwo tablicowe Małopolski 1500-1540*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 1995.
- Gadomski, Jerzy. *Późnogotyckie retabulum ołtarza głównego w katedrze na Wawelu*. Universitas, 2001.
- Gazeta Krakowska* nr 272 z 25 listopada 1884.
- Gorzkowski, Marian. *Jan Matejko. Epoka od r. 1861 do końca życia artysty*. Kraków, Drukarnia Związkowa, 1898.
- Heideloff, Carl Alexander von. *Der christliche Altar, archäologisch und artistisch dargestellt, Ein Beitrag zur Erhaltung älterer Kirchendenkmale und deren Wiederstellung. Für Geistliche aller Confession, Kirchenverwaltung und Architekten*. Nürnberg, Riegel und Wiessner, 1838.
- Jabłoński-Pawłowicz, Izidor. *Wspomnienia o Janie Matejce*. Nakł. H. Altenberga, 1912.
- Kieniewicz, Stefan. „Paweł Popiel”. *Polski Słownik Biograficzny*, t. 27, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, 1983, ss. 568-572.
- Kremer, Józef. *Listy z Krakowa*, t. 3, Wilno, J. Zawadzki, 1855.
- Kremer, Józef. *O tryptyku z wystawy archeologicznej krakowskiej i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu*. Wilno, A.H. Kirkor, 1859.

- „Kronika”. *Przyjaciel Sztuki Kościelnej*, t. 2, nr 5-6, 1884, s. 87.
- Kuczyński, Stefan Krzysztof. *Polskie herby ziemskie. Geneza, treści, funkcje*. Wydawnictwo Naukowe PWN, 1993.
- [Lasocki, Józef]. *Drugie Sprawozdanie Dozoru Kościoła N. Maryi Panny o restauracji Ołtarza Wielkiego dzieła Stwosza*. Kraków, Drukarnia „Czasu”, 1868.
- Łepkowski, Józef. *Z przeszłości. Studia i szkice*. Kraków, Drukarnia „Czasu”, 1862.
- Łuszczkiewicz, Władysław. *O treści i znaczeniu artystycznym ołtarza w kościele Panny Maryi w Krakowie, arcydzieła Stwosza. Odczyt publiczny miany dnia 20-go marca 1868 r. w Sali Towarzystwa Naukowego*. Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1868.
- Łuszczkiewicz, Władysław. *Wskazówka do utrzymania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości opracowana przez Prof. Władysława Łuszczkiewicza pod kierunkiem Oddziału Sztuk i Archeologii w Towarzystwie nauk. Krak.* Kraków, Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1869.
- Łuszczkiewicz, Władysław. *Poradnik dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*. Warszawa, Drukarnia F. Czerwińskiego, 1887.
- Łuszczkiewicz, Władysław. *Restauracja kościoła katedralnego na Wawelu*. Kraków, Drukarnia „Czasu”, 1888.
- Łuszczkiewicz, Władysław. *Restauracja wnętrza prezbiterium Kościoła Panny Maryi w Krakowie*. Kraków, Drukarnia „Czasu”, 1889.
- Matejko, Jan. *Listy Matejki do żony Teodory 1863-1881*. Wstęp Maciej Szukiewicz. Księgarnia J. Czerneckiego, Zarząd Domu Matejki, 1927.
- Mieroszewscy, Sobiesław i Stanisław. *Wspomnienia lat ubiegłych*. Wydawnictwo Literackie, 1964.
- Mikołajska, Ewa. „Neośredniowieczne ołtarze w Krakowie”. Wojciech Bałus, Ewa Mikołajska, Jacek Urban i Joanna Wolańska. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Universitas, 2004, ss. 141-187.
- Pavoni, Marian. *Odpowiedź OO. Dominikanów krakowskich na zarzuty, które p. Stanisław Tomkowicz w feljetonie „Czasu” pod dniem 6 lutego 1887 r. umieścił pod tytułem „Nico o zabytkach krakowskich, ich miłośnikach i niszczycielach”*. Kraków, b.w., 1887.
- Pencakowski, Paweł. „Dzieje nastaw ołtarza głównego katedry wawelskiej od połowy XV do początku XXI wieku”. *Rocznik Krakowski*, t. 73, 2007, ss. 17-42.
- Popiel, Paweł. „Z powodu artykułu o Sukiennicach krakowskich”. *Czas*, t. 141, 1861, s. 2.
- Popiel, Paweł. *W sprawie kościoła dominikańskiego*. Kraków, b.w., 1887.
- Popiel, Paweł. *W doniosłej sprawie restauracji kościoła Panny Maryi w Krakowie*. Kraków, b.w., 1888.
- Przegląd wystawy starożytności i zabytków sztuki urządzanej w Krakowie przez Komisję delegowaną z Oddziału archeologii i sztuk pięknych w c. k. Tow[arzystwie] Nauk [owym] Krakowskiem*. Kraków, Drukarnia „Czasu”, 1858.
- Reichensperger, August. *Fingerzeige auf dem Gebiete der kirchlichen Kunst*. Leipzig, Weigel, 1854.

- Serafińska, Stanisława. *Jan Matejko. Wspomnienia rodzinne*. Wydawnictwo Literackie, 1958.
- Skubiszewski, Piotr. „Styl Wita Stosza”. *Wit Stosz. Studia o sztuce i recepcji*, red. Adam Labuda. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, 1986, ss. 5-69.
- Szydłowski, Tadeusz. „O Wita Stwosza ołtarzu Marjackim i jego pierwotnym wyglądzie”. *Prace Komisji Historii Sztuki*, t. 2, 1920, ss. 1-100.
- Tomkowicz, Stanisław. *Nieco o zabytkach krakowskich ich miłośnikach i niszczycielach*. Kraków, b.w., 1887.
- Tomkowicz, Stanisław. *W sprawie budynków poszpitalnych Św. Ducha*. Kraków, b.w., 1887.
- Urban, Jacek. *Katedra na Wawelu (1795-1918)*. UNUM, 2000.
- Viollet-le-Duc, Emmanuel. *Dictionnaire raisonné du mobilier français de l'époque carlovingienne à la Renaissance*. Paris, Libraire Gründ et Maguet, 1873-1874.
- Viollet-le-Duc, Emmanuel. *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e au XVI^e siècle*, t. 8, Paris, Imprimerie de E. Martinet, 1866.
- Witko, Andrzej. „Nowe urządzenie krypt królewskich na Wawelu w latach siedemdziesiątych XIX wieku”. *Studia Waweliana*, vol. 1, 1992, ss. 97-111.
- Wolańska, Joanna. „Dzieje Towarzystwa św. Łukasza”. Wojciech Bałus, Ewa Mikołajska, Jacek Urban i Joanna Wolańska. *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*. Universitas, 2004, ss. 44-87.
- Zanoziński, Jerzy. „Materiały do działalności Lucjana Siemińskiego w dziedzinie krytyki artystycznej”. *Materiały do Studiów i Dyskusji z Zakresu Teorii i Historii Sztuki, Krytyki Artystycznej oraz Badań nad Sztuką*, vol. 3, nr 10-11, 1952, ss. 245-360.

SPIS ILUSTRACJI

1. Jan Matejko, Szkic do obrazu Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Leonardem i św. Joanną; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.
2. Jan Matejko, Studium zwieńczenia ołtarza głównego w kościele pw. św. Leonarda w Lipnicy Murowanej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.
3. Jan Matejko, Studium predelli ołtarza Pasji z Chamdeuil, w zbiorach Musée de Cluny w Paryżu; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.
4. Jan Matejko, Studium postaci żołnierza na kwaterze „Pojmanie w Ogroju” ołtarza głównego autorstwa Wita Stwosza w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny (Mariackim) w Krakowie; ilustracja ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego KUL, fot. I. Marciszek.
5. Jan Matejko, Pierwszy projekt ołtarza do krypty św. Leonarda w katedrze krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.

6. Tomasz Pryliński według Jana Matejki, Projekt ołtarza do krypty św. Leonarda w katedrze krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego.
7. Jan Matejko, Pierwszy szkic ołtarza głównego do katedry krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.
8. Jan Matejko, Drugi szkic ołtarza głównego do katedry krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie.

MIĘDZY IDEĄ A KONSTRUKCJĄ
PROJEKTY OŁTARZY JANA MATEJKI

Streszczenie

Artykuł poświęcony jest specyficznym uwarunkowaniom i wielostronnej recepcji średniowiecznych retabulów ołtarzowych przez najwybitniejszego polskiego malarza historycznego Jana Matejkę. Recepcja polegała na kreowaniu nowych dzieł w oparciu o formy historyczne (ale nie stylowe), czerpane z realnych zabytków, nie zaś ze współczesnych wzorników architektonicznych lub rekonstrukcji dokonywanych według imaginowanej wizji stylu, co proponowali konserwatorzy tacy, jak Carl Heideloff lub Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. Matejce pomocna była wiedza o wyglądzie realnych ołtarzy nabyta w czasie podróży krajowych i zagranicznych, odbywanych w latach młodości, oraz udział w restauracji średniowiecznych zabytków, przede wszystkim ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie, który umożliwił mu poznanie budowy i konstrukcyjnych zagadnień związanych z budową ołtarza, szczegółów wyglądu średniowiecznych typów postaci, ich strojów, narzędzi, broni, rzemiosła, a także cech stylistycznych, zagadnienia słabo znanego środowiska dokonującego konserwacji krakowskich zabytków. Doświadczenia te weryfikowały typ filozoficznej i emocjonalnej recepcji średniowiecza, charakterystycznej dla epoki romantyzmu, propagowany przez krakowskiego filozofa i miłośnika sztuki Józefa Kremera oraz typ oceny krytycznej względem plastyki i zagadnień typowo artystycznych, który prezentował artysta, konserwator i jeden z pierwszych historyków sztuki Władysław Łuszczkiewicz. Matejce projektowanie utrudniały niespójne poglądy konserwatorskie krakowskiego środowiska, przede wszystkim spór toczony między zwolennikami przywracania jedności stylowej zabytków (Józef Łepkowski, Władysław Łuszczkiewicz), a ich przeciwnikami, twierdzącymi, iż kryterium rozstrzygającym o poprawności restauracji jest substancja pierwotna obiektu, włącznie z nawarstwieniami stylowymi różnych epok (Piotr Michałowski, Paweł Popiel, Stanisław Tomkowicz). Twórczość Matejki lokowała się zatem pomiędzy weryfikacją idei konserwatorskich, modeli pisania o sztuce i poglądów na stylistykę zabytków minionych epok, a szczegółowymi badaniami wyglądu i cech konstrukcyjnych lokalnych obiektów. Jego wiedza i doświadczenie zdobyte na podstawie wnikliwych i krytycznych obserwacji i porównań dawnych dzieł sztuki i rzemiosła, ale pozbawione oparcia w autorytecie teorii konserwatorskiej wypracowanej przez zagranicznych historyków sztuki i architektury – podobnie jak tworzone na tej podstawie projekty – nie zdobyły uznania środowiska skoncentrowanego na teoretycznym poznawaniu postaw konserwatorskich oraz idei dotyczących rozpoznania form i znaczenia krakowskich zabytków, za to wykorzystującego koniunkturalnie autorytet Matejki, jako artysty.

Słowa kluczowe: Jan Matejko; Władysław Łuszczkiewicz; Józef Łepkowski; historyzm; neogotyckie ołtarze; konserwacja zabytków; ołtarz Wita Stwosza; zasada jedności stylu; remont krypt na Wawelu.

BETWEEN IDEA AND CONSTRUCTION
JAN MATEJKO'S ALTARPIECE DESIGNS

S u m m a r y

The article concerns the reception of medieval altarpieces by the most significant Polish history painter, Jan Matejko. That was used for a creation of new works of art based upon historical forms (but not stylistic) that were derived from real historical monuments. Matejko was interested neither in contemporary pattern books for architects nor in reconstructions done according to imagined vision of style, mainly Gothic, which was proposed by restorers like Carl Heideloff or Eugène-Emmanuel Viollet-le-Duc. He gained his knowledge about real, existing medieval altarpieces during his journeys in Poland and abroad, which he took in his youth, and also through his participation in restorations of medieval monuments in Kraków, first of all – the Gothic altarpiece by Wit Stwosz in Mariacki church. Thanks to these experience he got to know a construction of altarpieces and details such as the types of medieval figures, their costumes, weapons, crafts, but also stylistic features that were not well recognized by restorers' environment in Kraków. Additionally, that verified two types of the reception of the Middle Ages. One, philosophical and emotional, characteristic for Romanticism and propagated by the philosopher and art lover Józef Kremer and the second, characteristic for the artist, restorer and one of the first historians of art, Władysław Łuszczkiewicz that criticized artistic realisations done ages ago from the contemporary point of view. Repairing old and designing new altarpieces was a difficult task for Matejko as very often he was confronted by different points of view on restoration. The most discouraging was a dispute between followers of the unity of style (Józef Łepkowski, Władysław Łuszczkiewicz) and their opponents who appreciated the original form of the monument, including later elements from different epochs (Piotr Michałowski, Paweł Popiel, Stanisław Tomkowicz). Then Matejko's work was located between verification of ideas of restoration, models of writing about art, opinions about style of monuments on one side and the analytical research on an external appearance and features of construction of local objects on the other side. Neither his knowledge, experience trained thanks to deep and critical observations and comparisons of historic works of art – but, unfortunately, without a support in an authority of restoration theories done by western historians of art and architecture – nor his designs, did not gained respect in Krakow among people concentrated on theoretical opinions on restoration and on ideas concerning forms and meaning of the monuments in Krakow.

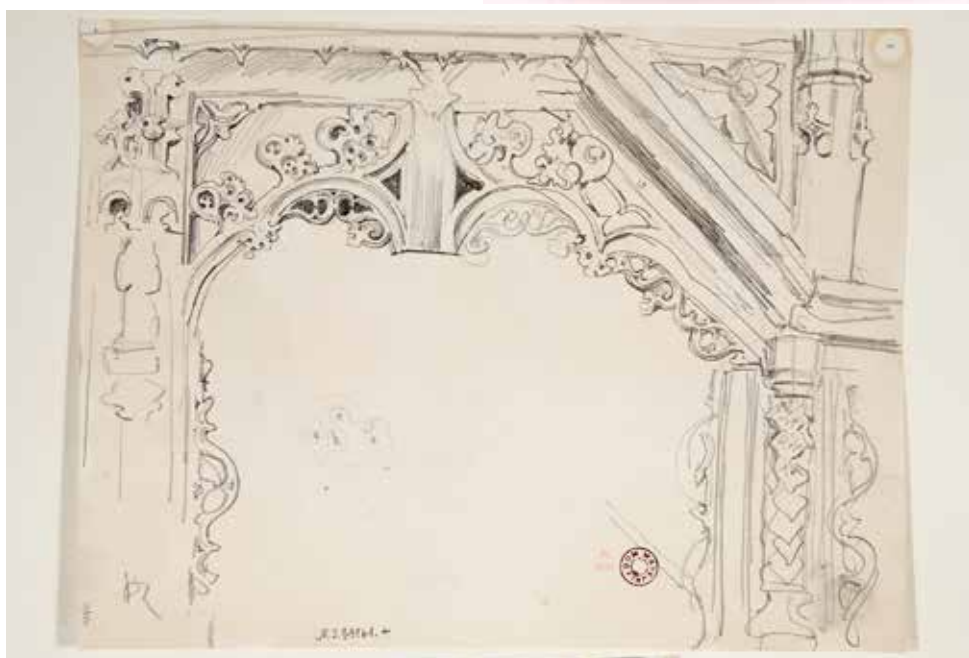
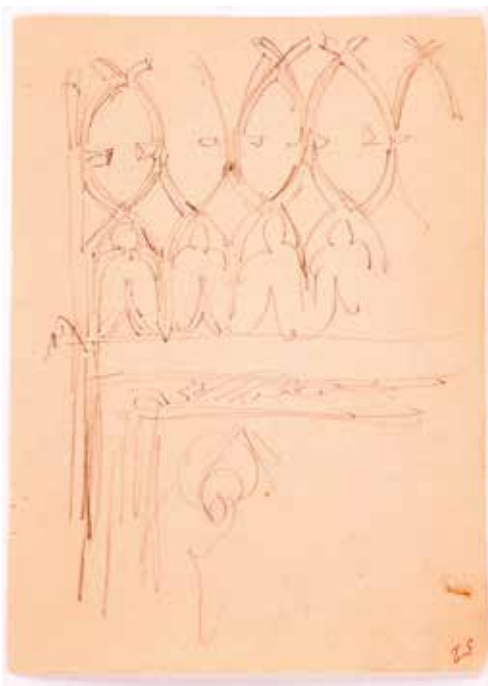
Keywords: Jan Matejko; Władysław Łuszczkiewicz; Józef Łepkowski; historicism; neo-Gothic altarpieces; restoration of monuments; Wit Stwosz's altarpiece; principle of unity of style; renovation of Wavel crypts.

Summarized by Barbara Ciciora



1. Jan Matejko, Szkic do obrazu Matka Boska z Dzieciątkiem, św. Leonardem i św. Joanną; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie

2. Jan Matejko, Studium zwieńczenia ołtarza głównego w kościele pw. św. Leonarda w Lipnicy Murowanej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



3. Jan Matejko, Studium predelli ołtarza Pasji z Chamdeuil, w zbiorach Musée de Cluny w Paryżu; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



4. Jan Matejko, Studium postaci żołnierza na kwaterze „Pojmanie w Ogrojcu” ołtarza głównego autorstwa Wita Stwosza w kościele pw. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny (Mariackim) w Krakowie; ilustracja ze zbiorów Muzeum Uniwersyteckiego KUL, fot. I. Marciszuk



5. Jan Matejko, Pierwszy projekt ołtarza do krypty św. Leonarda w katedrze krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



6. Tomasz Pryliński wg Jana Matejki, Projekt ołtarza do krypty św. Leonarda w katedrze krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Uniwersytetu Jagiellońskiego



7. Jan Matejko, Pierwszy szkic ołtarza głównego do katedry krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie



8. Jan Matejko, Drugi szkic ołtarza głównego do katedry krakowskiej; fot. Pracownia Fotograficzna Muzeum Narodowego w Krakowie