

TOMASZ SZYBISTY

NIEZACHOWANY WITRAŻ PROJEKTU JULIUSA HÜBNERA W KRAKOWSKIM KOŚCIELE DOMINIKANÓW¹

Odrodzenie witrażownictwa w Krakowie w wieku XIX rozpoczęło się w drugiej dekadzie stulecia i miało związek z fascynacją gotykiem rozwijającą się w kręgach polskiej arystokracji pod wpływem angielskim. Właśnie z osiemnastowiecznej Anglii, zapewne za pośrednictwem Izabeli z Flemingów Czartoryskiej, wywodził się pomysł wykorzystania barwnych przeszkleń w Pałacu Biskupim w Krakowie, przebudowywanym przez Jana Pawła Woronicza po roku 1815. Z kręgami arystokratycznymi łączył się również witraż ze św. Stanisławem w kaplicy królowej Zofii w katedrze na Wawelu, wykonany w latach trzydziestych XIX wieku w mediolańskim zakładzie Bertiniego i Brenty na zamówienie Anny Wąsowiczowej. Barwne przeszklania upowszechniły się w Krakowie pod koniec pierwszej połowy stulecia. Nie były to jednak witraże figuralne, lecz mozaiki okienne zestawiane przez lokalnych szklarzy ze zwykłego szkła fabrycznego. Największym zespołem tego typu były przeszklania Collegium Maius powstałe w czasie remontu gmachu prowadzonego przez Karola Kremera².

Momentem przełomowym w dziejach witrażu krakowskiego w wieku XIX była odbudowa ko-

ściołów Dominikanów i Franciszkanów po pożarze w roku 1850. Umożliwiła ona lokalnym architektom zrozumienie zasad stylu gotyckiego, przyczyniając się do popularyzacji witrażu, kojarzonego w tym okresie niemal wyłącznie ze średniowieczem. Wojciech Bałus uważa nawet, że prace te miały dla środowiska architektów krakowskich znaczenie porównywalne do roli, jaką na gruncie niemieckim odegrało wznowienie budowy katedry w Kolonii, i stanowiły fundament pierwszej krakowskiej szkoły neogotyku, która dość szybko jednak – głównie ze względu na niesprzyjającą sytuację ekonomiczną miasta – uległa „rozmyciu”³.

Analogiczne procesy zachodziły na polu witrażownictwa. Świadectwem postępu w tej dziedzinie były przeszklania trzech okien zamknięcia prezbiterium kościoła Franciszkanów, zaprojektowane najprawdopodobniej przez Karola Kremera⁴ i wykonane w całości w Krakowie: w dwu oknach bocznych umieszczono – wśród rozbudowanych partii geometrycznych z kolorowego szkła – kwatery ukazujące św. Kingę i św. Klarę; w oknie środkowym mógł zaś znajdować się, jak uważa Małgorzata Reinhard-Chlanda, wizerunek św. Franciszka⁵. Zapew-

¹ Artykuł jest nieco zmienioną wersją rozdziału pracy doktorskiej *Dziewiętnastowieczne witraże kościołów i kaplic Krakowa*, przygotowanej pod kierunkiem dr. hab. Marka Zgórnika na Wydziale Historycznym Uniwersytetu Jagiellońskiego.

² Por.: Tomasz Szymbisty, *Witraże I połowy XIX wieku na ziemiach polskich*, „Sacrum et Decorum. Studia i Materiały z Historii Sztuki Sakralnej”, 1: 2008, s. 78–93.

³ Wojciech Bałus, *Architektura sakralna w Krakowie i Podgórzu*, w: Wojciech Bałus, Ewa Mikołajska, ks. Jacek Urban, Joanna Wolańska, *Sztuka sakralna Krakowa w wieku XIX*, cz. I, *Ars Vetus et Nova*, t. 12, Kraków 2004, s. 110–111.

⁴ W zapiskach z 15 listopada 1853 r. Ambroży Grabowski odnotowywał: „Rysunek na te okna dał mój zięć Dr. Fil. Karol Kremer Krakowianin rodem, Dyrektor Budownictwa w Krakowie, zaś wykonał robotę podług tego wzoru majster szklarz krakowski nazwiskiem Psztykiewicz, który je układał z szyb szkła kolorowego, sprowadzanego z Czech” („Zbiór Ambrożego

Grabowskiego: Pożar Krakowa r. 1850”, s. 501, Archiwum Państwowe w Krakowie [dalej: APKr], 679/23). Prawie dziesięć lat później, bo w r. 1862, ten sam Grabowski nie wymieniał już jednak zmarłego architekta: „okna wszystkie w tymże kościele projektował i w kamieniu zrobił Stehlik, a oszkłone w nich szyby wprawił szklarz Pstrykiewicz, oprócz dużego nad chórem, które zrobił szklarz Święcicki” (ibidem, s. 555). W przewodniku *Kraków i jego okolice* z r. 1866 sędziwy już wówczas badacz zabytków stwierdzał zaś w odniesieniu do franciszkańskiej świątyni: „okna ze szkła kolorowego projektował Edward Stehlik, a wykonali je dwaj mistrzowie szklarze krakowscy” (s. 162), choć zapewne chodziło mu o to, że autorstwa Stehlika była kamieniarka okienna, nie zaś sama koncepcja przeszkleń.

⁵ Małgorzata Reinhard-Chlanda, *Witraże kościołów Kleparza. Z prac nad Katalogiem Zabytków*, w: *Dziedzictwo polskiej sztuki witrażowej*, red. Joanna Budyn-Kamykowska, Krystyna Pawłowska, Kraków 2000, s. 125.

ne miejscową pracą jest również pochodzący z roku 1860 witraż z herbem zakonu Karmelitów, znajdujący się w oknie klasztoru na Piasku. Jeszcze w roku 1868 krakowski szklarz, J. Dąbrowski, wykonał kopię siedemnastowiecznego witrażu z wizerunkiem wazowskiego Orła, przeznaczoną do środkowego okna fasady kościoła św. Piotra i Pawła⁶. Kwaternę tę można uznać za zamknięcie rozwoju witrażownictwa krakowskiego w połowie wieku XIX.

Kolejną próbę produkcji przeszkleń figuralnych w Krakowie podjął pod koniec lat siedemdziesiątych Teodor Zajdzikowski⁷. Słabość ekonomiczna miasta w 3. ćwierci stulecia, przekładająca się na niewielką intensywność ruchu budowlanego, skutecznie redukowałą bowiem krąg potencjalnych odbiorców witraży i zaprzepaściła dotychczasowe osiągnięcia na polu malarstwa witrażowego.

Rozwój wiedzy o gotyku i wzmożone zainteresowanie barwnymi przeszklzeniami w środowisku krakowskim około roku 1850 stanowią kontekst historyczno-artystyczny witrażu fundacji Przezdzieckich do bazyliki Dominikanów. Witraż ten jest godny omówienia nie tylko ze względu na miejsce, jakie zajmuje w dziejach witrażownictwa krakowskiego wieku XIX, lecz przede wszystkim z uwagi na wysoki poziom artystyczny oraz zespół doskonałych kartonów autorstwa Juliusa Hübnera, do niedawna zupełnie zapomniany.

Gotycka kaplica Zbawiciela (niegdyś pod wezwaniem św. Mikołaja) przy kościele Dominikanów została ufundowana być może przez Mikołaja Ede-linga w roku 1386, z czasem przejął ją cech pieka-

rzy, a następnie rodzina Orlików z Łazisk⁸. Pożar w roku 1850, katastrofalny w skutkach dla kościoła Dominikanów, nie oszczędził wyposażenia kaplicy, choć szczęśliwie nie została naruszona jej struktura architektoniczna⁹.

Już na początku roku 1851 Aleksander Przezdziecki rozważał – za namową Teofila Żebrowskiego – możliwość odnowienia w spalonym kościele dominikańskim kaplicy, która zostałaby urządzona jako mauzoleum jego matki – Adelajdy z Olizarów Przezdzieckiej *secundo voto* Dziekońskiej (zmarłej w r. 1848)¹⁰. Żebrowski przesłał mu wówczas plan kościoła i rysunek ukazujący bardzo podobne do siebie wnętrza kaplic Bogusza i Orlików, w których „sklepienia są ozdobne i w dobrym stanie, potrzeba tylko pokrycia, posadzki, ołtarza i ozdobienia ścian. Nazwisko fundatora nadać można którejkolwiek, bo są dziś bez opieki rodzin, których nazwę dotąd miały”¹¹ (il. 1). Wybór padł na kaplicę Orlików, a opracowanie kosztorysu i planów remontu powierzył Przezdziecki właśnie Żebrowskiemu, zaangażowanemu w prace przy odnawianiu kościoła. Restauracja i wyposażenie kaplicy były finansowane ze specjalnego funduszu zgromadzonego jeszcze przez Adelajdę Przezdziecką. Dzięki sprzedaży własnoręcznie wykonywanych haftów zmarła pragnęła bowiem zebrać kwotę, która pozwoliłaby na wybudowanie całego kościoła. Pieczę nad funduszem przejęli po jej śmierci synowie – Aleksander, Mieczysław i Karol¹². Uroczyste poświęcenie kaplicy nastąpiło 8 grudnia 1857 roku¹³.

⁶ Kopia ta przechowywana jest w Muzeum Narodowym w Krakowie (dalej: MNK), nr inw. IV-Sz-2343. Widnieje na niej inskrypcja: „J. Dąbrowski / majster szklarski / 18¹³ 68”.

⁷ Danuta Czapczyńska-Kleszczyńska, Teodor Zajdzikowski, „Witraż”, 2001, nr 2, s. 30–32; eadem, Teodor Zajdzikowski (1840–1907). Pionier krakowskich witrażowników, „Rocznik Krakowski”, 69: 2003, s. 151–170; eadem, Witraże w Krakowie. Dzieła i twórcy, Krakowska Teka Konserwatorska, t. 5, Kraków 2005, s. 33–36.

⁸ Katalog Zabytków Sztuki w Polsce, t. 4, Miasto Kraków, cz. 3: Kościoły i klasztory Śródmieścia, 2, red. Adam Bochnak, Jan Samek, Warszawa 1978, s. 134.

⁹ O odbudowie kościoła Dominikanów zob.: Karol Frycz, Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w wieku latach 1795–1918, Warszawa 1975, s. 110–113; Maria Borowiejska-Birkenmajerowa, Odbudowa kościołów św. Trójcy i św. Franciszka w Krakowie w drugiej połowie w. XIX – koncepcje i realizacja, „Krzysztofor. Zeszyty Naukowe Muzeum Historycznego Miasta Krakowa”, 12: 1985, s. 24–33; Marian Paździor, Neogotyckie przemiany kościoła Dominikanów w Krakowie, „Kwartalnik Architektury i Urbanistyki”, 35: 1990, z. 1–2, s. 73–84; Joanna Groële-Kozioł, „Architektura sakralna Teofila Żebrowskiego”, Kraków 2001, praca magisterska przygotowana pod kierunkiem dr. hab. Woj-

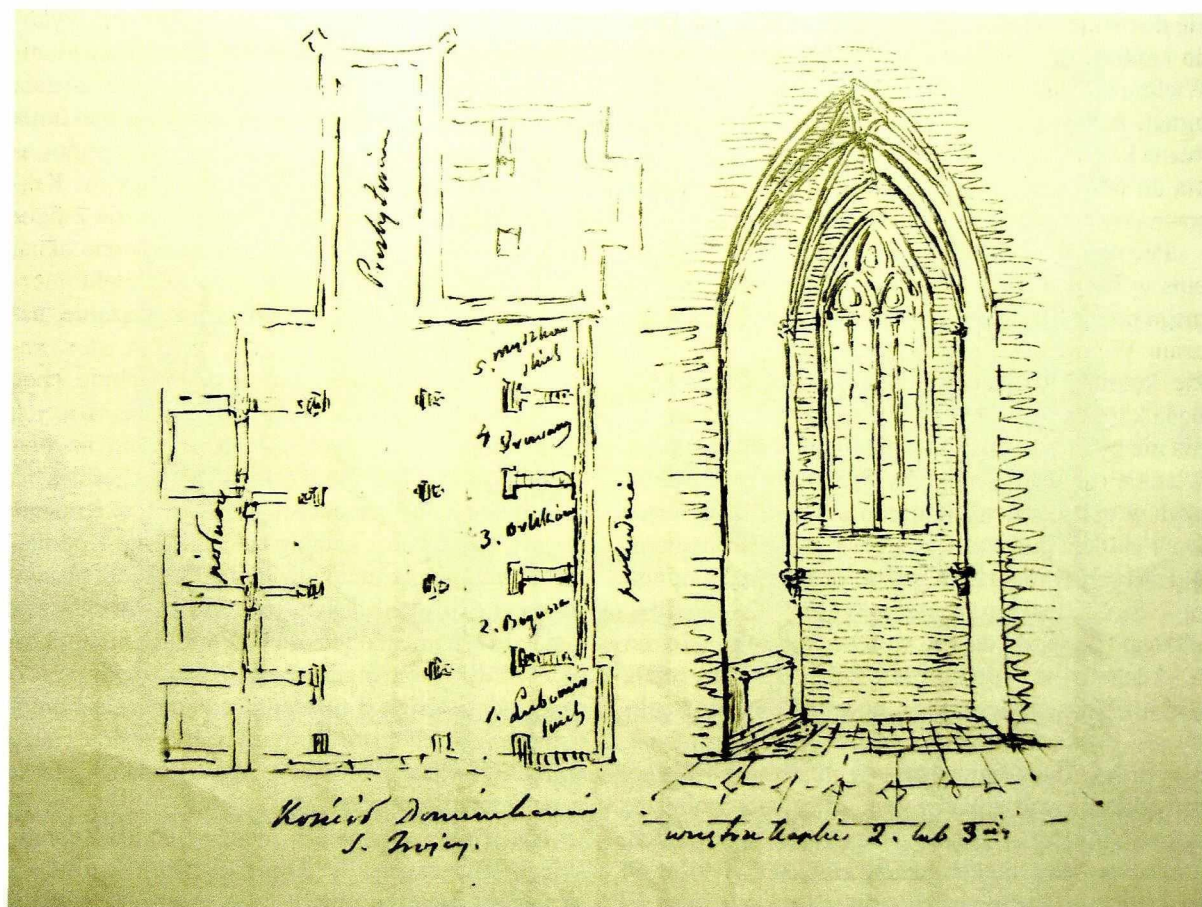
ciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 7 i nast.; W. Bałus, Architektura sakralna, op. cit., s. 107; Urszula Bęczkowska, „Karol Kremer i krakowski urząd budownictwa w latach 1837–1860”, Kraków 2008, praca doktorska przygotowana pod kierunkiem prof. Wojciecha Bałusa w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, s. 278–296.

¹⁰ Teofil Żebrowski, „Objaśnienia dotyczące odbudowania kaplicy Orlikowskiej zwanej w kościele SS. Trójcy przy klasztorze XX. Dominikanów w Krakowie (30 XI 1857)”, s. 1, w: „Księga akt związanych z odbudowaniem kościoła św. Trójcy po pożarze w 1850 r.”, zespół niepaginowany, Archiwum Prowincji Południowej Dominikanów w Krakowie (dalej: APPD), Kr 395.

¹¹ List Teofila Żebrowskiego do Aleksandra Przezdzieckiego z 28 II 1851, w: „Teofil Żebrowski do Aleksandra Przezdzieckiego 1851–1871”, Archiwum Główne Akt Dawnych (dalej: AGAD), D-394, s. 5.

¹² Rajnold Przezdziecki, Aleksander Przezdziecki: historyk literat z XIX wieku, Toruń 1999, s. 172–173.

¹³ Kronika miejscowa i zagraniczna, „Czas”, 1857, nr 282, s. 3; Innocenty Szeliga, Przemówienie w czasie otwarcia i poświęcenia kaplicy w kościele Ś. Trójcy Księży Dominikanów Krakowskich świeżo odnowionej kosztem JJ. WW. Hr. Hr. Przezdzieckich dnia 8 grudnia 1857 roku, Kraków 1857.



1. Teofil Żebrawski: Plan kościoła Dominikanów w Krakowie i widok na wnętrze kaplicy Orlików (lub Bogusza) po pożarze z 1850, szkice w liście do Aleksandra Przezdzieckiego z 28 II 1851 (AGAD)

Kaplica ma rzut prostokąta i jest trzecią (licząc od zachodu) w ciągu kaplic przylegających do południowej nawy kościoła, do której otwiera się szeroką arkadą. Wnętrze oświetla jedno okno, znajdujące się pośrodku ściany południowej. Prace restauracyjne po pożarze w roku 1850 nie zmieniły pierwotnej struktury wnętrza – zachowano gotyckie sklepienie z gwiaździstym układem żebier spływających w narożach na wsporniki umieszczone w jednej trzeciej wysokości ścian. Przy ścianie wschodniej stanął nowy ołtarz projektu Teofila Żebrawskiego (wykonany przez Edwarda Stehlika) z figurą Chrystusa Zbawiciela autorstwa Leona Szuberta (później zastąpioną obrazem *Serca Jezusowego*). Przezdziecki ufundował także kratę oddzielającą kaplicę od nawy,

posadzkę i paramenty liturgiczne oraz pokrył koszty odnowienia ścian. Pierwotnie planowano również malowidła olejne „w deseń gotycki”, ale w świetle relacji Żebrawskiego z roku 1857 ich wykonanie raczej nie doszło do skutku¹⁴. Niewątpliwie jednak najbardziej charakterystycznym elementem nowego wnętrza był umieszczony naprzeciw wejścia witraż i na nim, jak pozwalają sądzić ówczesne opisy kaplicy, koncentrowała się uwaga wiernych.

Pomysłodawcą witrażu był zapewne sam Przezdziecki – z zamiłowania historyk i koneser sztuki¹⁵. Na przełomie sierpnia i września 1851 roku Teofil Żebrawski wypracował pierwszy ogólny projekt przeszklenia. W liście do fundatora pisał: „Słabość moja, która się do połowy sierpnia przeciągała,

¹⁴ I. Szeli ga, *Przemówienie*, op. cit., s. 8. Malowidła planował Żebrawski jeszcze w r. 1851, zob.: List Teofila Żebrawskiego do Aleksandra Przezdzieckiego z 13 X 1851, w: „Teofil Żebrawski do Aleksandra Przezdzieckiego”, op. cit., s. 11. Wyposażanie kaplicy trwało przynajmniej do lat 80. XIX w., zob.: List Mariana Pavoniego do Józefa Łepkowskiego z 28 XII 1881, w: „Korespondencja o. Mariana Pavoniego, Przeora Kra-

kowskiego. Korespondencja handlowa”, APPD, Kr 19, zespół niepaginowany.

¹⁵ R. Przezdziecki, *Aleksander Przezdziecki*, op. cit., passim; Małgorzata Końska, *Uczony, kolekcjoner i wydawca – hrabia Aleksander Przezdziecki „starożytnik” warszawski epoki międzypowstaniowej*, „Miscellanea Historico-Archivistica”, 14: 2002, s. 61–70.

nie dozwoliła mi wcześniej zrobić projektu na okno do kaplicy, dziś więc dopiero przesyłam go Jaśnie Wielmożnemu Panu z obawą, aby się w drodze nie minął. Jeżeli zyska przyjęcie, wtedy rysunki detaliczne każdej szyby odmiennej wyrobię dla przesłania do fabryki, jaką Jaśnie Wielmożny Pan za stosowną wybierze”¹⁶.

Pewne wyobrażenie o pierwotnym projekcie daje opis w liście z 13 października: „Projekt okna jest mego pomysłu, stare było takie, jak tu na kalce załączam. W projekcie ramy główne i przegrody, wszystkie kolorem kamiennym na rysunku oznaczone, będą kamienne, żelazne bowiem według mego zdania nie byłyby w naszym zmiennym klimacie odpowiednie celowi, bo mogłyby być powodem pęknięcia szyb w czasie mocnych mrozów. Z figur narysowanych jedna z monstrancją i posążkiem kamiennym N.P. Maryi wyobraża S. Jacka, druga z kulą ognistą – S. Czesława, obadwa z rodziny Odrowążów, dlatego ich herb dałem w ręce aniołowi. Co do S. Adelaidy, ta według pierwszego projektu miała być w ołtarzu umieszczona, bo zmiana tytułu kaplicy jest dowolna. Jeżeli życzeniem jest JWgo Pana, aby drugie dwie figury były w oknie wyobrażone, tedy klęczących robićby nie wypadało, boby się zdawać mogło, że klęczące modlą się do stojących, i okazywałyby niejako niższy stopień świętości od stojących: prócz tego czy stojące, czy klęczące figury dodamy, okno straci na wzniosłości, bo wtedy podzielił go 4 figury w poprzek na pasy z osób, podstaw i nadgłówników, co w tym rodzaju stylu niekorzystnie wygląda. W razie utrzymania projektu 4ch figur, trzeba będzie dać je stojące, a podstawki i nadgłówniki odmienne od środkowych. Na szczybach w łukach należy dać floresy gotyckie, cienko narysowane, temi samymi co szyby kolorami, lecz odpowiednio ciemniejszymi na jasnych, a jaśniejszymi na ciemnych tłach. Trzy szyby trójkątne mają być ciemnozielone, dla oddzielenia kształtu łuków niemi przegrodzonych. Jeżeli szyby różowe z rozetami utrzymają się w projekcie, tedy tło rozety dać wypada półprzejrzyste, jak woda mlekiem nieco zmacona, a środkowe na tychże rozetach desenie, białe nieprzejrzyste”¹⁷.

¹⁶ List Teofila Żebrowskiego do Aleksandra Przedzieckiego z 10 X 1851, w: „Teofil Żebrowski do Aleksandra Przedzieckiego”, op. cit., s. 7.

¹⁷ List Teofila Żebrowskiego do Aleksandra Przedzieckiego z 13 X 1851, w: „Teofil Żebrowski do Aleksandra Przedzieckiego”, op. cit., s. 8.

¹⁸ Jako urzędnik Żebrowski mógł tylko w ograniczonym zakresie zajmować się projektowaniem i współpracą z prywatnymi zleceniodawcami, dlatego też większość jego samodziel-

Projekt Żebrowskiego nie doczekał się wykonania, jednak wypracowana przez krakowianina koncepcja programu ikonograficznego została uwzględniona przez Juliusa Hübnera, projektanta zrealizowanego witrażu. Zmieniono zaproponowany przez Żebrowskiego układ kompozycyjny. Krakowski budowniczy przewidywał, że każda z figur umieszczona zostanie w osobnym prześwicie okna, w przestrzeni wyznaczonej przez architektoniczne wsporniki i baldachimy. Takie rozwiązanie, nawiązujące do wzorów średniowiecznych, stosowano wówczas w witrażownictwie powszechnie, choć w różnych wariantach. Niekiedy postacie świętych – niczym gotyckie rzeźby – ukazywano na niewielkich konsolach lub, zdecydowanie częściej, na „postumentach” szerokości prześwitu okiennego. Bogaty był również katalog baldachimów – od najprostszych, z kilkoma ledwie pinaklami, aż po rozbudowane konstrukcje wieżowe. Do tego dochodziły niekiedy ornamentalne bordiury, arkady, architektoniczne lub ornamentalne tła (w krakowskim projekcie „szyby różowe z rozetami”). Popularność omówionego tu schematu utrzymywała się przez cały wiek XIX i powielano go z powodzeniem jeszcze w następnym stuleciu.

Nie udało się odnaleźć żadnego szkicu Żebrowskiego związanego z dominikańskim witrażem, szczegóły projektu muszą więc pozostać w sferze domysłów. Teofil Żebrowski (1800–1887) ukończył w latach dwudziestych Uniwersytet Jagielloński, następnie uczęszczał do Akademii Górniczej w Kielcach, gdzie odbył kurs budownictwa, co dało później asumpt do przyznania mu tytułu budowniczego (1849). Miał szerokie zainteresowania – tytuł doktora filozofii uzyskał na podstawie rozprawy z kartografii, wykładał mineralogię, opublikował m.in. bibliografię polskich pism matematycznych i pracę o owadach łuskoskrzydłych. Od roku 1834 pracował w Urzędzie Budowniczym Wolnego Miasta Krakowa na stanowisku Inspektora Dróg i Mostów, później Inspektora Komunikacji Lądowych i Wodnych. W latach 1846–1848 przebywał na emigracji, by po powrocie do Krakowa na nowo objąć dawne stanowisko. W roku 1853 przeszedł na emerytu-

nych realizacji architektonicznych, głównie neogotyckich kościołów na prowincji, przypada na okres po odejściu ze służby państwowej w r. 1853, por.: „Patent na budowniczego prywatnego” z 14 XII 1849; „Postanowienie Komisji Emerytalnej” z 24 I 1856, w: „Teofil Żebrowski, akta osobowe 1812–1875”, s. 199 i 313, APKr, IT 542.

¹⁹ Elgin Vaassen, *Bilder auf Glas, Glasgemälde zwischen 1780–1870*, München–Berlin 1997, s. 138–141.



2. Rekonstrukcja górnej partii witrażu projektu Juliusa Hübnera w kaplicy Przezdzieckich w kościele Dominikanów w Krakowie, wyk. Lesław Heine, stan w 2008 (fot. Tomasz Szybisty)

rę. Ostatnie trzydzieści lat jego życia było okresem wzmożonej aktywności na polu sztuki i nauki¹⁸. Artysta, o ile wiadomo, nie podejmował się już nigdy więcej projektowania witraży, jednak do końca życia interesował się tą problematyką. W 1880 roku ukazało się jego tłumaczenie *Schedula diversarum artium* autorstwa mnicha Teofila, zawierającej również opis metod produkcji witraży średniowiecznych.

Jak wspomniano, dominikański projekt Żebrawskiego nie został zrealizowany, a zamówienie trafiło ostatecznie do manufaktury porcelany w Miśni, w której od lat trzydziestych XIX wieku z powodzeniem produkowano witraże¹⁹. Zmiana decyzji wiązała się z podróżą Aleksandra Przezdzieckiego do

Brukseli w roku 1851, gdzie oglądał kartony Juliusa Hübnera do witrażu kaplicy królewskiej w Wachwitz pod Dreznem²⁰. Wydaje się, że fundator mógł mieć również pewien wpływ na wybór *Madonny Sykstyńskiej* jako wzoru dla projektu Hübnera. Przezdziecki, jak wielu mu współczesnych, uznawał bowiem obrazy Rafaela za szczytowe osiągnięcie w dziejach malarstwa. Prezentując w wileńskim „Atheneum” kolekcję Marcellego Żurowskiego w Iwańkowicach pod Berdyczowem, stwierdzał wprost: „Szkoda, że choć w kopii nie wabi [tu] oczu jaka Madonna Rafaela”²¹.

Projekty Hübnera w szkłe realizował Carl Scheinert²². Wiadomo, że karton z przedstawieniem Madonny z Dzieciątkiem był gotowy w roku 1853,

²⁰ *Das Fenster der Orliki'schen Kapelle der Dominikanerkirche zu Krakau von J. Hübner in Dresden*, „Deutsches Kunstblatt”, 6: 1855, s. 39.

²¹ O (domniemanych) pracach i kopiach Rafaela w XIX-wiecznych kolekcjach polskich i ich znaczeniu: Tomasz F. de Rosset, „Żal, że nie wabi oczu jaki Rafael” – mit i rzeczywistość kolekcjonerstwa polskiego, w: *Portret klasyczny w sztuce nowożytnej Europy. Materiały sesji naukowej 24–25 X 2002*, red. Sebastian Dudzik, Tadeusz Żuchowski, Sztuka i Kultura, t. 4, Toruń 2003, s. 356–357.

²² Carl Scheinert (1791–1868) studiował na akademii w Dreźnie. W latach 1818–1860 związany był z manufakturą porcelany w Miśni (poza krótką przerwą w latach 1823–1825). Pracował początkowo jako zwykły malarz, by od r. 1844 objąć stanowisko mistrza i projektanta nowych wzorów. Jego zainteresowanie witrażem sięgało z pewnością jeszcze lat 20., gdy ze swoim przyjacielem Wilhelmem Voertlem prowadził eksperymenty nad techniką witrażową. Rzadko projektował witraże samodzielnie. Chętnie korzystał ze wzorów malarstwa dawnego i współczesnego (głównie nazareńczyków). Interesujące, że w r. 1853, a więc



3. J. Hübner:
Święty Jacek, karton do witrażu kaplicy
Przeddzieckich w kościele Dominikanów,
ok. 1853, akwarela na papierze
(MNK, nr inw. III-r.a. 16151,
fot. T. Szybisty)



4. J. Hübner:
Madonna z Dzieciątkiem, karton
do witrażu kaplicy Przeddzieckich
w kościele Dominikanów, ok. 1853,
akwarela na papierze
(MNK, nr inw. III-r.a. 16149,
fot. T. Szybisty)



5. J. Hübner:
Święta Adelajda, karton do witrażu kaplicy
Przeddzieckich w kościele Dominikanów,
ok. 1853, akwarela na papierze
(MNK, nr inw. III-r.a. 16153,
fot. T. Szybisty)

wówczas bowiem eksponowano go w Dreźnie²³. Witraż ukończono rok później i po publicznym pokazie w stolicy Saksonii umieszczono go w krakowskiej kaplicy (pracami kierował oddelegowany z Miśni Fritz Hänsel)²⁴. Witraż szczęśliwie nie został uszko-

dzony, gdy w kwietniu 1855 roku runęły odbudowane filary i sklepienia dominikańskiej świątyni. Po demontażu związanym z pracami budowlanymi²⁵ osadzono go powtórnie przed poświęceniem kaplicy w roku 1857. Już po kilku latach w wyniku szyb-

w czasie gdy realizowano zamówienie Przeddzieckiego, odbył podróż do Stuttgartu (mieszkał tam wówczas Voertel) i Monachium, która miała zapewne na celu pogłębienie jego wiedzy w zakresie witrażownictwa – por.: E. Vaassen, *Bilder auf Glas*, op. cit., s. 137–141; Joachim Kunze, *Angaben zu Personen bei der königlichen Porzellan-Manufaktur Meissen aus den Jahren 1800 bis 1860*, „Keramos”, 101: 1983, s. 33–34.

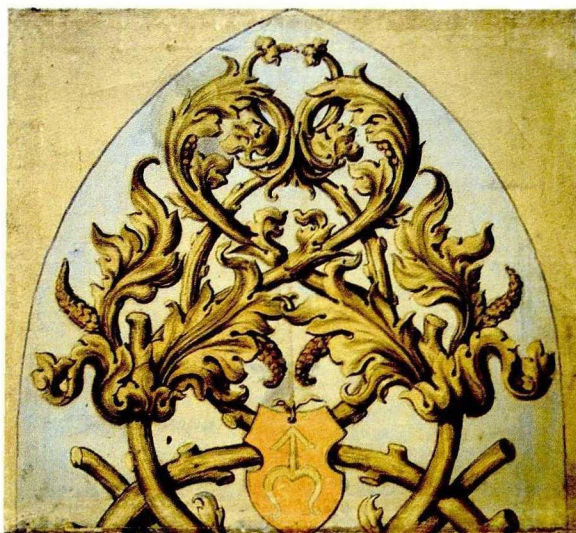
²³ Birgid Monschau-Schmittmann, *Julius Hübner (1806–1882). Leben und Werk eines Malers der Spätromantik*, Bonner Studien zur Kunstgeschichte, t. 7, Münster–Hamburg 1993, s. 282.

²⁴ *Das Fenster*, op. cit., s. 40.

²⁵ *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas”, 1855, nr 85, s. 3.



6. J. Hübner: Anioł z herbem zakonu dominikanów,
karton do witrażu kaplicy Przeddzieckich
w kościele Dominikanów, ok. 1853, akwarela na papierze
(MNK, nr inw. III-r.a. 16150, fot. T. Szybisty)



7. J. Hübner: Kompozycja floralna z herbem Odrowąż,
karton do witrażu kaplicy Przeddzieckich
w kościele Dominikanów, ok. 1853, akwarela na papierze
(MNK, nr inw. III-r.a. 16156, fot. T. Szybisty)



8. J. Hübner: Roch Trzeci, karton do witrażu
kaplicy Przeddzieckich w kościele Dominikanów,
ok. 1853, akwarela na papierze
(MNK, nr inw. III-r.a. 16154, fot. T. Szybisty)



9. J. Hübner: Radwan Sowity (Chorągwie Kmitów),
karton do witrażu kaplicy Przeddzieckich
w kościele Dominikanów, ok. 1853, akwarela na papierze
(MNK, nr inw. III-r.a. 16152, fot. T. Szybisty)



10. J. Hübner: Wołyńiec, karton do witrażu kaplicy Przeddzieckich w kościele Dominikanów, ok. 1853, akwarela na papierze (MNK, nr inw. III-r.a. 16155, fot. T. Szybisty)

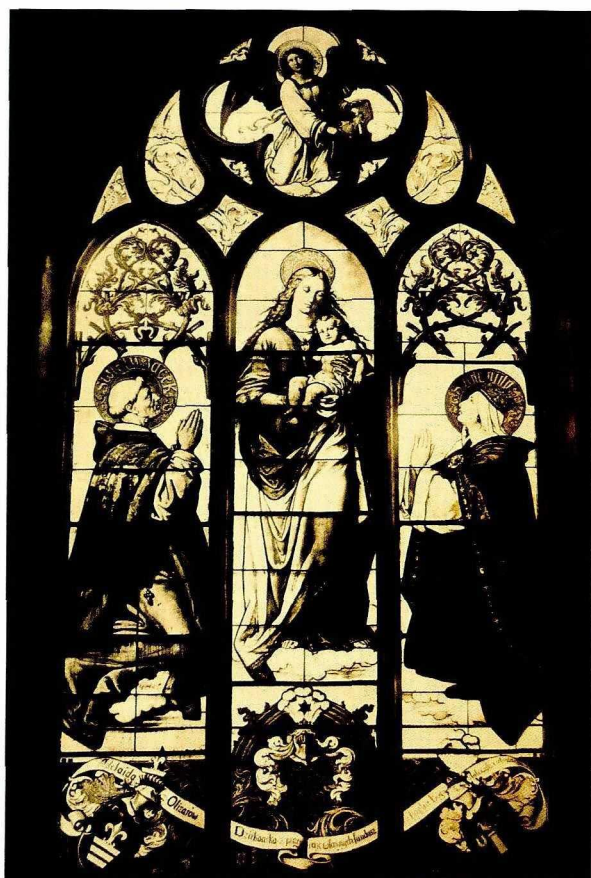
ko postępującej destrukcji warstw zewnętrznych wyraźnie zauważalne były uszkodzenia witrażu²⁶, a w latach osiemdziesiątych XIX wieku wyblakła znaczna część kolorów²⁷. Do tego doszły zniszczenia spowodowane eksplozją magazynu amunicji w Woli Duchackiej w roku 1909²⁸. Stan przeszklenia musiał być w tym czasie katastrofalny, skoro trzy lata później zakład „S.G. Żeleński” wykonał zupełnie nowy witraż, korzystając z oryginalnych kartonów przechowywanych w Muzeum Narodowym w Krakowie²⁹. Praca ta została z kolei prawie doszczętnie zniszczona podczas II wojny światowej³⁰. Wiadomo ponadto, że istniała wierna kopia dominikańskiego witrażu (choć w nieco mniejszej skali) zamówiona przez Przeddzieckiego w Miśni i wykonana przez Amalię Scheinert³¹.

²⁶ List Józefa Łepkowskiego do Aleksandra Przeddzieckiego z 27 X 1862, w: „Józef Łepkowski do Aleksandra Przeddzieckiego 1852–1871”, AGAD, D-234, s. 89–90. O blednięciu i łuszczeniu się farb witrażu wspomniano również w lokalnej prasie: *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas”, 1864, nr 24, s. 3.

²⁷ Władysław Łuszczkiewicz, *Witraż w kościele Św. Trójcy ks. ks. dominikanów w Krakowie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1883, nr 15, s. 238–239.

²⁸ Jacek Purchla, *Matecznik polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1992, s. 108 (mylnie podano, że witraż został zaprojektowany przez Grottgera). Zniszczenie witrażu odnotował również klasztorny kronikarz, por. W. Komorowski, I. Kęder, *Ikonaografia*, op. cit., s. 177.

²⁹ Śladem tych prac są dwa dokumenty: oferta firmy Stanisława Gabriela Żeleńskiego na wykonanie naprawy witrażu projektu Grottgera [sic!] z 10 VI 1912 (pomyłka co do autor-



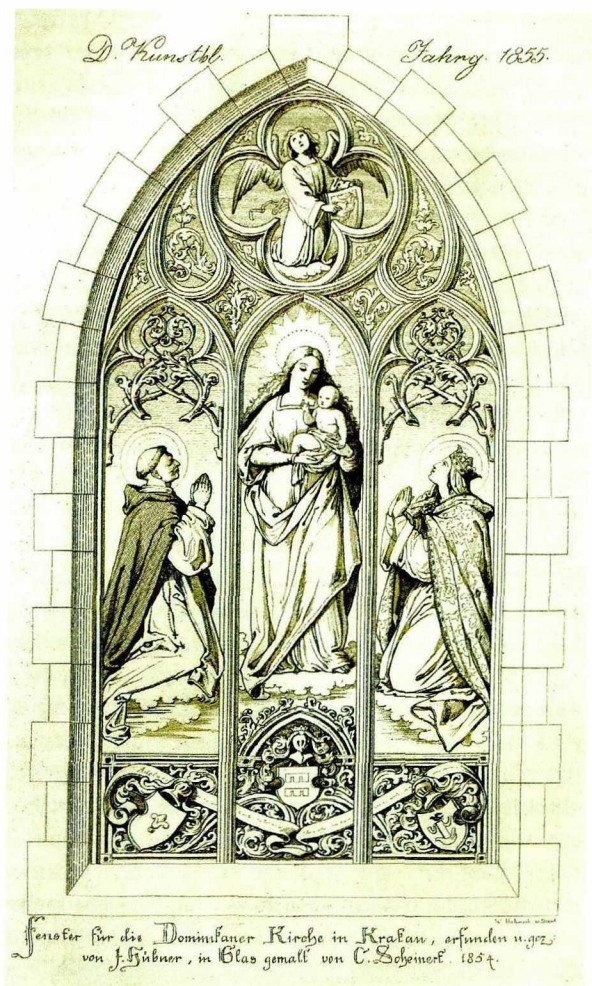
11. Witraż w kaplicy Przeddzieckich w kościele Dominikanów, proj. J. Hübner, wyk. C. Scheinert, 1854, fotografia I. Kriegera z lat 70. XIX w. (APPD)

Z pierwotnego witrażu nie zachowało się zatem do naszych czasów nic, a znajdujące się obecnie w głównym polu maswerku przedstawienie anioła jest niedawną rekonstrukcją, czasami mylnie brana

stwa została wyjaśniona później) oraz list Żeleńskiego z 16 VII 1912, w: „Papiery dotyczące odbudowy kościoła Św. Trójcy w Krakowie po pożarze w 1850 r.”, APPD, Kr. 77.

³⁰ Informację zawdzięczam pani Helenie Małkiewiczównie.

³¹ W r. 1856 kopię wystawiano w Warszawie jako własność Aleksandra Przeddzieckiego – *Katalog wystawy starożytności i przedmiotów sztuki 1856 urządzona w pałacu J.W. hr. Augustostwa Potockich w Warszawie na Krakowskim Przedmieściu*, Warszawa 1856, s. 242–243; I. Szeliga, *Przemówienie*, op. cit., s. 9. Niemal nic nie wiadomo o Amalii Scheinert, niewątpliwie związanej rodzinnie z wykonawcą krakowskiego witrażu. Poza kopią wykonaną dla Przeddzieckiego znana jest jeszcze jedna praca jej autorstwa – witraż z r. 1861 w kościele św. Krzysztofa w Hohenstein-Ernstthal ukazujący *Pokłon Trzech Króli* (Annette Hörig, *Glasmaleien des 19. Jahrhunderts. Sachsen. Die Kirchen*, Leipzig 2004, s. 10).



12. Witraż w kaplicy Przeddzieckich w kościele Dominikanów, proj. J. Hübner, wyk. C. Scheinert, 1854, grafika (wg: „Deutsches Kunstblatt”, 6: 1855, s. 44)

za oryginał³² (il. 2). Dysponujemy jednak kilkoma opisami witrażu, przede wszystkim zaś bogatym materiałem ikonograficznym pozwalającym na dość szczegółową analizę projektu Hübnera. W zbiorach Muzeum Narodowego w Krakowie zachował się ze-

³² W. Komorowski, I. Kęder, *Ikongrafia*, op. cit., s. 177. Rekonstrukcję wykonał Lesław Heine w latach 90. XX w., opierając się na przekazach ikonograficznych z wieku XIX (nie zaś na oryginalnych kartonach). Poddano wówczas restauracji również nieliczne zachowane fragmenty ornamentalnych przeszkleń pół maswerku, wykonane zapewne przez zakład „S.G. Żeleński”.

³³ Zespół obejmuje osiem kartonów: Matka Boska z Dzieciątkiem (347 × 107,5 cm, nr inw. III-r.a. 16149), Święty Jacek (284 × 105,5 cm, nr inw. III-r.a. 16151), Święta Adelajda (284 × 105,5 cm, nr inw. III-r.a. 16153), Anioł z godłem zakonu dominikanów (148 × 149 cm, nr inw. III-r.a. 16150), Chórągwie Kmitów (144,5 × 108 cm, nr inw. III-r.a. 16152), Roch Trzeci (94 × 106 cm, nr inw. III-r.a. 16154), Wołyniec (94 × 106 cm, nr inw. III-r.a. 16155) oraz Odrowąż (96,5 × 106 cm, nr inw.



13. Witraż w kaplicy Przeddzieckich w kościele Dominikanów, proj. J. Hübner, wyk. C. Scheinert, 1854, grafika (wg: „Tygodnik Ilustrowany”, 1883, nr 15, s. 240)

spół kartonów, w kilku przypadkach datowanych i sygnowanych przez autora³³ (il. 3–10). Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii posiada z kolei niewielki, podkolorowany akwarelą rysunek Hübnera z roku 1854³⁴. Przedstawia on trzy ukazane na witrażu po-

III-r. a. 16156). Wszystkie kartony zostały wykonane węglem i akwarelami na papierze naklejonym na płótno. Zachowały się w bardzo dobrym stanie. Kartony były prezentowane w Paryżu na wystawie światowej w r. 1855 – por. B. Monschauen-Schmittmann, *Julius Hübner*, op. cit., s. 282. Władysław Łuszczkiewicz wspominał, że Hübner ofiarował je Krakowowi. Przechowywał je jakiś czas Franciszek Paszkowski, po czym trafiły do nowo zorganizowanego Muzeum Narodowego – W. Łuszczkiewicz, *Witraż*, op. cit., s. 238–240; *Kronika*, „Nowa Reforma”, 1884, nr 43, s. 3.

³⁴ Julius Hübner, *Theil eines Glasfensters für die Dominikaner in Cracau*, od r. 1879 w zbiorach Wallraf-Richartz-Museum w Kolonii, nr inw. Z 5717. Właściwie są to trzy rysunki naklejone na wspólną tekturę. Pracę reprodukuje E. Vaassen, *Bilder auf Glas*, op. cit., il. 117.

stacie, a więc jego środkową część. Witraż w całości ukazują natomiast fotografia Kriegera³⁵ (il. 11) oraz grafiki w „Deutsches Kunstblatt”³⁶ (il. 12) i „Tygodniku Ilustrowanym”³⁷ (il. 13).

Witraż fundacji Przeddzieckich, umieszczony w trójpłaszczyznowym otworze okiennym (celem dostosowania do projektu Hübnera zmieniono pierwotny, czteropłaszczyznowy, podział okna), wykonano w technice dwustronnego malowidła na szkłe – po stronie zewnętrznej znajdowały się, niczym laserunek, warstwy barwnych emalii, po wewnętrznej zaś rysunek i modelunek światłocieniowy. Witraż był wzorowany na *Madonnie Sykstyńskiej* i ukazywał Marię z Dzieciątkiem (prześwit środkowy) adorowaną przez klęczących św. Adelajdę (w prześwicie po prawej) i św. Jacka (po lewej), których identyfikowały inskrypcje w nimbach. Kompozycja opierała się, jak w pierwowzorze, na trójkącie – Matka Boska znajdowała się nieco wyżej niż zwracający się ku niej święci. Wszystkie postaci ubrane były w szerokie płaszcze, których obfite fałdy zostały doskonale wydobyte za pomocą światłocienia. Pod każdą z postaci umieszczono tarczę herbową – Roch Trzeci Przeddzieckich pod przedstawieniem św. Jacka, Chorągwie Kmitów (czyli Radwan Sowity) Olizarów pod przedstawieniem Madonny, w trzecim zaś polu Wołyniec Dziekońskich. Pomiędzy tarczami wiła się pośród liści banderola z napisem: „Adelajda z Olizarów Dziekońska z pracy rąk własnych fundusz na Kaplicę Bogu ślubowała i zebrała”. Ponad klęczącymi znajdowały się jakby łuki arkad utworzone z ulistnionych gałązek przypominające późnogotycki astwerk (w arkadę nad św. Jackiem wkomponowano tarczę herbową Odrowążów). W głównym, czworolistnym polu tej części witrażu ukazany został klęczący anioł podtrzymujący herb zakonu Dominikanów, w pozostałych zaś motywy floralne. Wszystkie elementy przedstawienia cechował niezwykle precyzyjny rysunek. W kolorystyce pracy – wnioskuje na podstawie kartonów i opisów – zastosowano: błękit (płaszcz Marii oraz tło przedstawienia, rozjaśniające się ku dołowi), czerwień (szata Marii i karmazynowa suknia św. Adelajdy, skrzydła anioła oraz tarcze herbowe), zie-

leń (motywy floralne), biel (szata św. Jacka), fiolet (szata anioła) oraz brąz (płaszcze klęczących). Opis w „Deutsches Kunstblatt” informuje ponadto, że dolna partia witrażu z tarczami herbowymi utrzymana była w tonach złocistych, w ornamentach zaś pół maswerku dominował kolor srebrny.

Kartony Hübnera, co znamienne, dają tylko ogólne wyobrażenie o kolorystyce witrażu – wydaje się, że artystę bardziej interesowała rysunkowa strona projektu niż, tak istotny w witrażu, rozkład barw. Niektóre elementy (wypełnienia pól za tarczami herbowymi) niemal nie zostały określone kolorystycznie. Można zatem domniemywać, że kwestie te leżały już w gestii wykonawcy lub były ustalane w trakcie realizacji witrażu. Jak daleko (i czy w ogóle) sięgała ingerencja Scheinerta w koncepcję Hübnera, nie sposób już dziś ustalić.

Metoda projektowania krakowskiego witrażu wynikała zapewne w dużej mierze ze specyfiki technologii emaliowej, jaką stosowano w fabryce porcelany w Miśni. Malowidło emaliami na szkłe przypominało popularne techniki malarskie i nie zmuszało projektodawcy do modyfikacji nawyków warsztatowych, stąd też Hübnerowskie kartony nie różniły się w zasadzie od studiów do obrazu sztalugowego czy fresku. Ponadto kartony uchodziły wśród nazareńczyków, a do nich zaliczał się Hübner, za samodzielne i autonomiczne dzieła sztuki, czasami nawet przewyższające walorami artystycznymi ukończony obraz. Ukazywały one bowiem idealną koncepcję artystyczną, w której dominował wystudiowany rysunek, a nie kolor, postrzegany niekiedy jako szkodliwy, gdyż zbyt realistyczny i przypadkowy. Wysoka ranga kartonu w środowisku nazareńczyków podbudowana była wzorami historycznymi (wystawienie na widok publiczny projektów Michała Anioła i Leonarda do florenckiej Signorii, zachowany karton Rafaela do *Szkoły Ateńskiej*) oraz poglądami Asmusa Jakoba Carstensa, który już pod koniec wieku XVIII stwierdzał, że karton jest skończonym dziełem sztuki i nie wymaga nawet ostatecznej realizacji³⁸.

Wywodzący się z Dolnego Śląska Julius Benno Hübner (1806–1882) należał do drugiej generacji nazareńczyków. Edukację malarską rozpoczął we

³⁵ Muzeum Historyczne Miasta Krakowa, nr inw. 2132/K, 3557/K, fotografia wykonana w latach 1870–1880. Ta sama fotografia zachowała się również w zbiorach zakonnych.

³⁶ *Das Fenster*, op. cit., s. 44.

³⁷ W. Łuszczkiewicz, *Witraż*, op. cit., s. 240.

³⁸ Sabine Fastert, *Begriff und Funktion des Kartons bei den frühen Nazarenern*, w: Cornelius. *Prometheus. Der Vordenker. Beiträge zum Symposium im Haus der Kunst am 10. September 2004 zur Eröffnung der Ausstellung „Die Göt-*

ter Griechenlands. Peter Cornelius (1783–1867). Die Kartons für die Fresken der Glyptothek in München, [München 2004], s. 60–69; por. również: Gerhard Gerkens, *Der Karton als Kunstwerk*, w: Johann Friedrich Overbeck und die Kathedrale von Djakovo/Kroatien, katalog wystawy, Museum Ostdeutsche Galerie Regensburg 10 VII – 21 VIII 1994, Museum für Kunst und Kulturgeschichte der Hansestadt Lübeck 25 IX – 20 XI 1994, Muzejsko Galerijski Centar Zagreb II – III 1995, Regensburg 1994, s. 23–34.

wrocławskiej pracowni Augustina Siegerta, ucznia Jacques'a Luisa Davida. W roku 1821 został przyjęty do akademii berlińskiej, gdzie studiował w klasie Johanna Gottfrieda Schadowa, a następnie w atelier jego syna Fryderyka Wilhelma – członka Bractwa św. Łukasza. Gdy Schadowa juniora powołano w roku 1826 na stanowisko dyrektora akademii w Düsseldorfie (na miejsce Petera Corneliusa), Hübner wraz z nim i kilkoma jeszcze uczniami udał się do Nadrenii. „Szkoła z Düsseldorfu” szybko zyskała renomę i obok Monachium była chyba najbardziej znanym w tym czasie ośrodkiem nazarenizmu. Studia w Düsseldorfie (w latach 1826–1828), a później podróż do Italii (1829–1831) były okresem decydującym dla ukształtowania się artystycznego *credo* Hübnera. Po kolejnym pobycie w Düsseldorfie (1833–1835), gdzie prowadził na akademii własną pracownię, artysta objął, dzięki pośrednictwu rzeźbiarza Ernsta Rietschela, stanowisko profesora malarstwa historycznego w Dreźnie. Hübner zajmował się szczególnie chętnie tematami literackimi, operując przy tym typową dla nazareńczyków manierą, będącą amalgamatem doświadczeń renesansu, klasycyzmu i romantyzmu³⁹.

Wobec orientacji stylistycznej Hübnera nie dziwi, że środkowa część witrażu – Maria z Dzieciątkiem i adorujący ją święci – jest transpozycją *Madonny Sykstyńskiej* (il. 14). W obu przypadkach analogiczna jest kompozycja oparta na trójkącie i brak głębi perspektywicznej (scena rozgrywa się w obłokach), profilowe ukazanie klęczących i frontalność Madonny czy wreszcie sposób opracowania szat. Zauważalne są jednak i różnice. Oczywiście modyfikacje wprowadzone zostały na płaszczyźnie ikonograficznej (szaty klęczących), a Dzieciątko znajduje się nie po prawej (jak na obrazie Rafaela), lecz po lewej stronie Madonny. W wielu też miejscach zrezygnował Hübner z elementów dynamizujących kompozycję, nadając witrażowi dość jednostajny charakter i symetrię. Maria nie została ukazana w energicznym kontrapoście, lecz dużo bardziej statycznie, bez chusty podkreślającej dynamikę przedstawienia. Niemiecki artysta nie powtórzył też skreślenia ciała św. Barbary, lecz ukazał św. Adelajdę z profilu, ze złożonymi do modlitwy rękoma. Symetrię akcentowały identyczne arkady ponad głowami klęczących. Wymienione zmiany w stosunku do obrazu Rafaela pozwalały z pewnością na lepsze dopasowanie figur do prześwitów okiennych. Mogła to być jednak



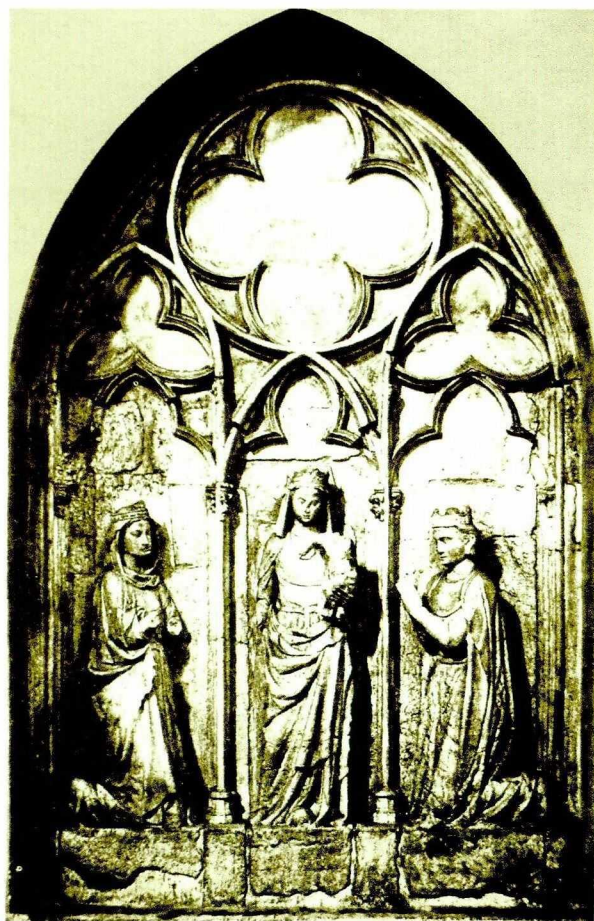
14. Rafaël Santi, *Madonna Sykstyńska*, 1512–1513, Gemäldegalerie Alte Meister w Dreźnie (wg: www.wga.hu)

również subtelna próba mediewizacji przedstawienia.

Filtrem, poprzez który owa mediewizacja mogła się dokonać, jest pochodzący z XIII wieku pomnik nagrobny Izabeli Aragońskiej w katedrze w Cosenzy (il. 15), daje się bowiem zauważyć frapujące podobieństwo pomiędzy tą gotycką pracą a projektem do kościoła Dominikanów (nie jest wykluczone, że Hübner widział ów nagrobek podczas podróży po Italii)⁴⁰. Pomnik skomponowany jest jako ślepa nisza podzielona na trzy arkady, z rozbudowanym maswerkem. W arkadach umieszczono rzeźby ukazujące Madonnę z Dzieciątkiem, ku której zwracają się Izabela i Filip Śmiały. Madonna trzyma Dzieciątko na prawej ręce i w zamyśleniu opuszcza wzrok (tak jak u Hübnera). Układ jej szat bliski jest przedstawieniu na krakowskim witrażu. Nie jest też chyba dziełem przypadku, że w obu kompozycjach ponad środkową arkadą znajduje się olbrzymie, czwo-

³⁹ B. Monschau-Schmittmann, *Julius Hübner*, op. cit., passim.

⁴⁰ Dziękuję pani Helenie Małkiewiczównie za zwrócenie mojej uwagi na podobieństwo kompozycji Hübnera i nagrobka Izabeli Aragońskiej.



15. Nagrobek Izabeli Aragońskiej, XIII w., katedra w Cosenzy
(wg: Philippe Ariès, *Człowiek i śmierć*, Warszawa 1992)

rolistne pole maswerku. Również trójlistny zarys „astwerkowych” arkad ponad klęczącymi św. Adelajdą i św. Jackiem można odczytywać jako reminiscencję włoskiego pomnika.

Trójosiową kompozycję witrażu stosował Hübner wielokrotnie – w projektach do kaplicy winnicy królewskiej w Wachwitz pod Dreznem z lat 1839–1843 (właśnie je widział Przeddziecki), a później w witrażach do Oschatz i Wiesenbergu. Wszystkie te prace zostały zrealizowane w szkłe przez Carla Scheinerta. W witrażu do Wachwitz występują również „astwerkowe” łuki przypominające rozwiązania znane z późnogotyckich witraży oraz postaci

anioła w głównym polu maswerku. Krakowski anioł trzyma jednak nie zwój, lecz tarczę z herbem zakonu (jak we wstępnym projekcie Żebrowskiego). Motyw „astwerkowych” łuków wykorzystał Scheinert także w kwaterze witrażowej ołtarza w Rüdigsdorf (Saksonia) i oknach w kaplicy pałacowej w Wolfsbergu (Karyntia), tu znów we współpracy z Hübnerem (zresztą austriacki przykład wykazuje jeszcze jedną analogię z witrażem krakowskim, a jest nią podobieństwo Marii z Dzieciątkiem do *Madonny Sykstyńskiej*)⁴¹.

Budowanie form architektonicznych ze stylizowanej roślinności mogło być z kolei inspirowane rozwiązaniami stosowanymi w środowisku monachijskim, w szczególności zaś niezachowanymi do dzisiaj witrażami kościoła Maria-Hilf w Au. Świątynia ta budziła bowiem – jako pierwszy przykład neogotyku w Niemczech południowych (prace architektoniczne trwały od roku 1831) – duże zainteresowanie, a znajdujące się w niej witraże stały się do pewnego stopnia wzorcem normatywnym dla niemieckiej produkcji witrażowej tego czasu. Wszystkie witraże w Au zbudowane były według tego samego schematu – idealizujące przedstawienia scen biblijnych umieszczono w neogotyckich ramach floralno-architektonicznych, projektowanych nie ściśle według wzorów średniowiecznych, lecz raczej według ogólnego wyobrażenia o nich, z akcentem na finezję i ozdobność detalu⁴². Połączenie architektury z roślinnością doskonale odpowiadało duchowi epoki i romantycznej interpretacji gotyku, podkreślającej jego bogactwo formalne (*Gestaltenreichtum*), fantazyjność (*das Phantasievolle*), powiązania z naturą (*das Naturhafte*) i pęd ku górze (*das Hochstrebende*)⁴³.

Witraż Przeddzieckich został niezwykle wysoko oceniony przez znawców sztuki i mieszkańców Krakowa. Jeszcze zanim praca dotarła pod Wawel, Towarzystwo Przyjaciół Sztuk Pięknych rozważyło możliwość reprodukcji jej w formie ryciny jako rocznej premii dla swoich członków⁴⁴. Niektóre zaś elementy kompozycji Hübnera wykorzystano w projekcie *Kalendarza chromolitograficznego na rok 1858* (górne partie ponad właściwą tablicą kalendarza, postać św. Jacka, elementy ornamentalne)⁴⁵ (il. 16).

⁴¹ E. Vaassen, *Bilder auf Glas*, op. cit., s. 138–141.

⁴² *Die Glasfenster der Maria-Hilf-Kirche in München-Au in zeitgenössischen kolorierten Litographien*, katalog wystawy, Clemens-Sels-Museum Neuss, 8 XI 1981 – 14 II 1982, passim.

⁴³ Susette Raasch, *Restauration und Ausbau des Regensburger Doms im 19. Jahrhundert*, „Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg”, 14: 1980, s. 163.

⁴⁴ *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas”, 1854, nr 143, s. 4.

⁴⁵ *Litografia „Czasu” i Kalendarz Ilustrowany*, „Czas”, 1857, nr 274, s. 1.

Na owacyjne niemal przyjęcie miśnieńskiego witrażu złożyło się kilka czynników. Ogólnym i zabarwionym uczuciowo tłem percepcji było oddanie do użytku nowo urządzonej kaplicy, stanowiącej kolejny symbol dźwignia się miasta ze zniszczeń wyrządzonych przez pożar roku 1850. Jej poświęcenie było wielkim wydarzeniem w życiu lokalnej społeczności, szczególnie że nadal nie została ukończona odbudowa kościoła. W wygłoszonym wówczas kazaniu prowincjał Innocenty Szeliga odwoływał się właśnie do tych emocji, akcentując opiekę świętych ukazanych na witrażu: „Patrzcie pobożnie zgromadzeni! Obraz Matki naszego Zbawiciela, stojący w figurze kolosalnej, zdaje się Świętym, po bokach klęczącym, i Jej rąk miłosierdzia za naszą ziemią i za naszym kościołem proszącym, św. Jackowi i św. Adelajdzie odpowiadać: Nie smućcie się zasmuceni! Gdy wy mnie opuszczacie, ja was nie opuszczę”. I dalej: „U góry tych świętych figur w rozecie Anioł podtrzymuje godło Zakonu świętego Dominika i jakby od nieba do nas wysłany, poselstwem swoim rokując Boską opiekę Jego Synowcom, chciał upomnieć Kraków i cały kraj, aby wysłuszonego przez sześć wieków Zakonu, grobu św. Jacka i pozostałych reszty pamiątek obojętnością swoją na zupełną zagładę nie skazywać. Dostyc już (przemawia prawie do nas) widzimy spustoszenia za dni naszych na miejscach świętych”⁴⁶.

Osobisty i pełen uniesienia odbiór witrażu warunkowany był w dużym stopniu przez idealizujący modus stylistyczny ułatwiający religijny dialog z przedstawionymi postaciami. Podstawowym jednak czynnikiem doskonałego przyjęcia pracy Hübnera był jej wysoki poziom artystyczny i czytelne odniesienie do Rafaela, którego twórczość uznawano wówczas za apogeum rozwoju malarstwa religijnego, łączące klasyczny ideał piękna z duchem chrześcijańskim. Przez cały wiek XIX, z nielicznymi wyjątkami, nie spotkał się malarz z Urbino z oce-



16. Kalendarz chromolitograficzny na rok 1858, fragment
(fot. T. Szybisty)

ną negatywną, a bezkrytyczne uwielbienie żywili dlań również Polacy⁴⁷. Z egzaltacją wypowiadał się już o *Madonnie Sykstyńskiej*, dość rzeczowy skądinąd w swoich sądach, Stanisław Kostka Potocki⁴⁸, „prawdziwie niebiańską świętość” dostrzegał w obrazach Rafaela Stattler⁴⁹, Mickiewicz zaś uważał jego wczesne prace za „wzory malarstwa chrześcijańskiego”⁵⁰. I już nawet sam kontakt z kopią obrazu Rafaela wystarczał – jak z humorem zapewniano w krakowskim „Czasie” – by oglądający mógł się spodziewać urodziwego potomstwa⁵¹!

Określała więc twórczość „boskiego Rafaela” horyzont oczekiwań odbiorców sztuki, szczególnie religijnej, co nie pozostało bez wpływu na percepcję malarstwa nazareńczyków i ich „wiarą tętnących obrazów”, z których najlepsze opiewano z nabożną czcią. Wincenty Pol, choć miał zastrzeżenia do iko-

⁴⁶ I. Szeliga, *Przemówienie*, op. cit., s. 9–10.

⁴⁷ Waldemar Okoń, *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław 1992, s. 204; por. również: Alina Kowalczykowa, *Rafaël, czyli o stylu romantycznym*, „Pamiętnik Literacki”, 73: 1982, z. 1–2, s. 199–223.

⁴⁸ Maria Poprzeczka, „Wazary polski” Stanisława Kostki Potockiego, w: *Mysł o sztuce. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, listopad 1974, red. Teresa Hrankowska, Warszawa 1976, s. 35–36.

⁴⁹ Wojciech K. Stattler, *Pamiętnik*, Kraków 1916, s. 55.

⁵⁰ Adam Mickiewicz, *Pisma estetyczno-krytyczne*, *Pisma proza*, cz. 1, *Dzieła*, t. 5, Warszawa 1955, s. 287, 289.

⁵¹ Artykuł utrzymany był w lekkim tonie. Warto, na prawach anegdoty, przytoczyć jego kluczowy fragment: „Że widok pięknych obrazów, mianowicie świętych, wywiera wpływ niezmierny u ludu nie tylko na umysłową ale nawet na cielesną ogłódę, nie jest postrzeżeniem nowym, ani też bezzasadnym. Przypominam sobie, iż czy w dziele Wiktora Hugo, czy w jakimś innym opisującym Ren, czytałem, jako w pewnej nadreńskiej wiosce, słynnej z najbrzydszych kobiet i mężczyzn, była Madonna niezmiernie szpetna i niegodziwie malowana; proboszcz psycholog wpadł na myśl, że brzydota obrazu musiała oddziaływać na ludność – kazał więc wymalować Madonę na wzór rafałowskiej – i ledwie jedno przeszło pokolenie, doczekał się najpiękniejszej rasy” (*Obrazy świętych w Album Wileńskim*, „Czas”, 1851, nr 236, s. 2).

nografii św. Jacka (brak posążka Madonny i monstrancji), pisał o krakowskim witrażu: „Włosy lekko rozstrefione i na miłość puszczone do woli – Dzieciątko święte pełne ciepła przytulone do łona a zapowiadające oczyma przyszłego Zbawiciela świata – cała postawa Maryi pełna świętości, uroku i wielkiego natchnienia wybranej dziewicy. [...] zdaje się, że aureola pała, że pierś oddycha, że Najświętsze Dziecię żyje, takie ciepło rozlane po twarzach – taka szat miękkość – tak prosty rzut fałdów – tak niezrobione to wszystko, ale żywe, ale święte. [...] Mamy to przekonanie, że od czasów Wita Stwosza nie wzbogaciły się nasze kościoły tak pięknym pomnikiem sztuki”⁵².

Do końca XIX wieku kościół Dominikanów nie wzbogacił się o kolejne witraże. Można przypusz-

czać, że zdecydowały o tym ograniczone środki finansowe klasztoru, które przeznaczano na niezbędne prace architektoniczne i wyposażenie wnętrza w sprzęty konieczne do posługi kapłańskiej. W zastępstwie malarstwa witrażowego stosowano zwykle barwne szkło: w roku 1856 kolorowe przeszklenia pojawiły się w kaplicy Matki Boskiej Różańcowej⁵³, w 1866 w głównym oknie fasady⁵⁴, w późniejszym zaś okresie w nowo wybudowanej kruchcie, zakrystii, drzwiach prowadzących na krużganki, skarbcu oraz kaplicy św. Wincentego⁵⁵. Rozważano również możliwość wtórnego wykorzystania w nowych przeszkleniach średniowiecznych witraży wprawionych wówczas w okna krużganków klasztornych⁵⁶.

⁵² [Wincenty Pol], *Malowidło na szkle. Obraz Juliusza Hübnera w Krakowie*, „Czas”, 1854, nr 267, s. 1.

⁵³ „Rachónek [sic!] Roboty Szklarskiej dla klasztoru XX. Dominikanów z r. 1856” wystawiony przez Tomasza Święcieckiego 5 I 1857, w: „Składki, ofiary oraz rachunki odbudowy kościoła św. Trójcy w Krakowie po pożarze z 1850 r.”, zespół niepaginowany, APPD, Kr 397.

⁵⁴ *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas”, 1866, nr 112, s. 2.

⁵⁵ „Rachunek Wykonanej roboty szklarskiej w Klasztorze O.O. Dominikanów w Krakowie” wystawiony przez Władysława Świądrowskiego 24 III 1879, obejmujący okres od 8 VIII 1874, APPD, Kr 397. Na podstawie tego dokumentu można sądzić, że kolorowe szkło zastosowano również w innych oknach kościoła i klasztoru.

⁵⁶ *Posiedzenie Oddziału Archeologii i sztuk pięknych w Towarzystwie Nauk. Krakowskiem odbyte na d. 20 marca 1861 r.*, „Czas”, 1861, nr 113, s. 2; *Kronika miejscowa i zagraniczna*, „Czas”, 1864, nr 24, s. 3.

A LOST STAINED GLASS WINDOW DESIGNED BY JULIUS HÜBNER FOR THE DOMINICAN CHURCH IN CRACOW

The 19th century stained glass revival in Cracow began in the second decade of the century and was connected with a vogue for the Gothic. The new trend originated in England and spread among the Polish aristocracy. By mid-century stained glass had made a successful comeback to Cracow, but a full recovery of the knowledge and skills of this ancient craft was not completed until the following decades. The breakthrough was spurred by a surge in demand for its product in the aftermath of the great fire of 1850, which damaged some of the city's Gothic churches. One of subsequent reconstruction projects involved a stained glass window, since lost, for the Chapel of Our Saviour in the Dominican Church. Funded by the Przezdziecki family, it showed the Madonna and Child with St Hiacynth and St Adelaide. This work holds a special place in the history of stained glass in nineteenth-century Cracow because of its own outstanding value and the fact that it was designed by Julius Hübner, one of the great talents of his time, whose designs have only recently been rescued from oblivion.

While the first design for the window was drafted by local architect Teofil Żebrawski, the final version had the signature of Julius Hübner, Professor of the Dresden Academy of Fine Arts and a representative of the second generation of the Nazarenes. The arrangement of the figures in the window echoed Raphael's

Sistine Madonna, though it is possible that the author was also inspired by the composition of the Gothic tombstone of Isabella of Aragon in the Cathedral of Cosenza. The glass was fired in the Meissen Porcelain Factory by Carl Scheinert and put in place in 1854. It escaped damage the following year, when the pillars and vaults of the renovated church collapsed. Residents of Cracow were delighted to see the new stained glass: they welcomed it as a symbol of a successful reconstruction after the conflagration of 1850. The window was also highly praised for its artistic quality, but, unfortunately, was ill prepared to stand the test of time. Already in the 1880s most of the colored sections began to fade, a consequence of the technique used in its making (painted enamel). More outright damage was caused to the window by an explosion at a munitions depot at Wola Duchacka in 1909. Three years later a completely new window was made by the firm S.G. Żeleński using Hübner's original cartoons. Unfortunately, it was almost completely damaged during World War II. The last, partial reconstruction of the window was made in the 1990s on the basis of historical iconographic material. Finally, it is also known that the Przezdzieckis ordered another stained glass window in the Meissen factory: a downsized replica of Hübner's Cracow work. It was made by Amalie Scheinert.