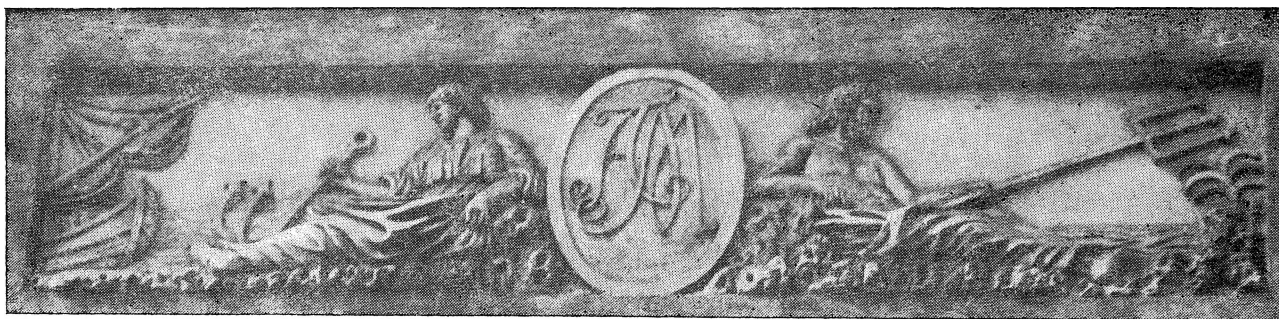


GODŁA MIESZCZAŃSKIE NA KAMIENICACH KRAKOWSKICH W PIERWSZEJ POŁOWIE WIEKU XIX Z TARCZAMI TYPU CLIPEUS

1. Tablica Antoniego Morbitzera z clipeusem i monogramem właściciela



Okolo roku 1800 kupiec Antoni Morbitzer (1757—1824), przebudował jeden z największych ówczesnie domów w Krakowie. Dom ten usytuowany przy Rynku Głównym 16, posiada elewację w stylu klasycystycznym¹.

Jego ścianę szczytową nad oknami trzeciego piętra zdobi wielka, podłużna tablica wypełniona płaskorzeźbami stiukowymi z eliptyczną tarczą w centrum. Na tarczy umieszczono pięknym stylem wykrojone pierwsze litery imienia i nazwiska właściciela domu: „AM”. O tarczę opierają się dwie półleżące postacie: z prawej Posejdon, z lewej jego żona Amfitryda. Posejdon trzyma w rękę trójząb, obok Amfitrydy spoczywa kotwica. W tle tej grupy dostrzegamy jeszcze żaglowiec i jakby odległy ląd z palmą.

Okazałość tablicy Morbitzera skomponowanej z myślą o całości wielkiej elewacji, jej klasycznych rytmach, wyróżnia ją w sposób widoczny z wszystkich znanych nam tablic z godłami mieszczańskimi w Krakowie.

Otóż godła na tablicach względnie godła umieszczane w formie płaskorzeźby bezpośrednio na elewacjach, były w wiekach ubiegłych wymiarowo o wiele mniejsze, umieszczane najczęściej nad bramami, niekiedy na wyższej kondygnacji, ale ani plastycznie, ani ikonograficznie nie były tak bogato rozbudowane jak tablica Morbitzera. Nie było tam też tak okazałych tarcz z monogramami właścicieli i podtrzymujących je postaci bogów świata antycznego. Najwyraźniej w układzie elementów tablicy Morbitzera, sięgnięto do

wzorów z pałaców arystokracji, takich chociażby jak pałac Potockich na Rynku Głównym 20, czy pałac Woźdickich z ul. św. Jana 11.

Klejnot rodu herb, zastąpiono tu kunsztownie kaligrafowanym monogramem na tarczy eliptycznej — clipeusie.

* * *

Clipeus czyli rodzaj tarczy eliptycznej² lub okrągłej, w okresie rzymskim wyrażał siłę boga wojny. Stąd pochodził zwyczaj przedstawień cesarzy, konsulów i innych wysoko postawionych osobistości na clipeusach malowanych, względnie rzeźbionych na sarkofagach. Ten rodzaj tarczy z malowidłem przedstawiającym portret wybitnego członka rodziny, umieszczano również w budynkach pod sklepieniem lub na frontonach domów. Zwano je wówczas imago clipeata — wyobrażeniem tarczowym.

W czasach wczesno-chrześcijańskich na clipeusie umieszczano postać Chrystusa lub jego symbole.³

Renesans przejął clipeusa wraz z całą archeologiczną spuścizną starożytności, włączając go do nowego programu potrzeb, szczególnie chętnie stosując clipeusa w medalierstwie i grafice. Elipsa bowiem sama w sobie obca była renesansowemu poczuciu piękna. Aby ją stosować, należało bez wątpienia znać jej znakomitą proveniencję wywodzącą się z clipeusa. Zapewne więc nie bez tej świadomości Giacomo Caraglio, złotnik Zygmunta Augusta wybrał taką właśnie elip-



2. Michał Archanioł, koniec XVII w. Kościół Wizytek

tyczną formę medalu z podobizną króla, uwidocznionego na wawelskim portrecie Parisa Bordone.

Lecz kiedy cofniemy się jeszcze do pierwszej ćwierci wieku XVI, zobaczymy również na marmurowych cokółach niszy sarkofagowej Kaplicy Zygmuntowskiej, dwie symetryczne tarcze — clipeusy z herbami Rzeczypospolitej.

Symbol osoby na tarczy — clipeusie pojawia się również w postaci herbu, tak jak to widzimy na gobelinie biskupa Zadzika z roku 1636. Natomiast clipeus jako tarcza bojowa ze znakami Chrystusa, występuje w przedstawieniach Michała Archanioła ubranego w zbroję rzymskiego legionisty. Tak na przykład przedstawiono go w rzeźbie z ostatniej ćwierci wieku XVII na fasadzie Kościoła Wizytek w Krakowie.

Wiek XVIII najczęściej stosuje clipeusa jako tarczę herbową dla oznaczenia drobnych choć luksusowych przedmiotów użytku codziennego, takich jak szkła, puchary, puzderka ale także i w architekturze jak to widzimy na tympanonie domu z herbem Leliwa na ulicy Kanoniczej 19.

Trudno doprawdy byłoby się upierać, że jest to jedynie wynikiem barokowej fascynacji formą elipsy a nie tak długą i świetną tradycją sięgającą starożytności.

Zaprojektowany i wykonany w roku 1792 order *Virtuti Militari*, też ma — i także uzasadnioną w tym wypadku formę tarczy — clipeusa. Na jego rewersie wybijają się kunsztownie splecione monogramy królewskie „SAR”.

Podobieństwo tarczy Morbitzera do orderu *Virtuti Militari* to zapewne zbieżność, ale nie przypadkowa, bo wypływająca z tych samych źródeł starożytności, czyli tarczy typu imago clipeata.

Tarcza Morbitzera stanie się też wkrótce wzorem dla innych mieszczańskich tarcz monogramowych, umieszczanych na kamienicach krakowskich. W jednym wypadku, odzyska ona nawet swoje pierwotne znaczenie jako tarcza bojowa bogini Pallas Ateny, ale jakże znamienne — opatrzona monogramami mieszcza-nina-bankiera.

* * *

Józef Steinkeller przedstawił w roku 1823 plany „upiększenia” fasady swojej dwupiętrowej kamienicy przy ul. Szczepańskiej 5⁴.

Rzeźby stiukowe, jakie wkrótce po tym pojawiły się na elewacji Steinkellerowskiej kamienicy poświęcone zostały bogowi handlu — Merkuremu. W dolnej kondygnacji widzimy zatem dwie identyczne głowy Merkurego, a obok nich, uskrzydłone kaduceusy i kotwice. W górnej kondygnacji, w tympanonie, zwraca uwagę pólężąca postać Merkurego nadnaturalnej wielkości, wykonana w rzeźbie pełnoplastycznej. W prawej ręce dzierży on kaduceus, lewą wspiera się na okazałej tarczy — clipeusie z monogramem. Za jego plecami, dostrzegamy jeszcze charakterystyczne toboły podróźne, beczkę i kotwicę, a u nóg — wielkiego żółwia.

O ile tablica Morbitzera rozwijała tradycyjną koncepcję godła domu, choć nadal zajmowała na fasadzie ograniczone miejsce, to elewacja domu Steinkellerów, jak gdyby w całości poświęcona została plastycznej koncepcji boga handlu — Merkurego. Jego symbole jak i jego samego odnajdujemy na różnych kondygnacjach fasady. Clipeus z kolei aczkolwiek nie umieszczony centralnie na osi głównej budynku, jest najważniejszym przedmiotem na tympanonie o który z godnością wspiera swe ramię Merkury. Dziś może dziwić, że na wspomnianej tarczy nie widzimy cyfry Steinkellerów, lecz monogram kolejnego właściciela tej kamienicy Aleksandra Merkerta⁵. Jest to jednak bez wątpienia wynikiem zatarcia dawnego znaku i wykonaniem nowego monogramu w 2 poł. w. XIX.



3. Order *Virtuti Militari* z r. 1792 w formie clipeusa



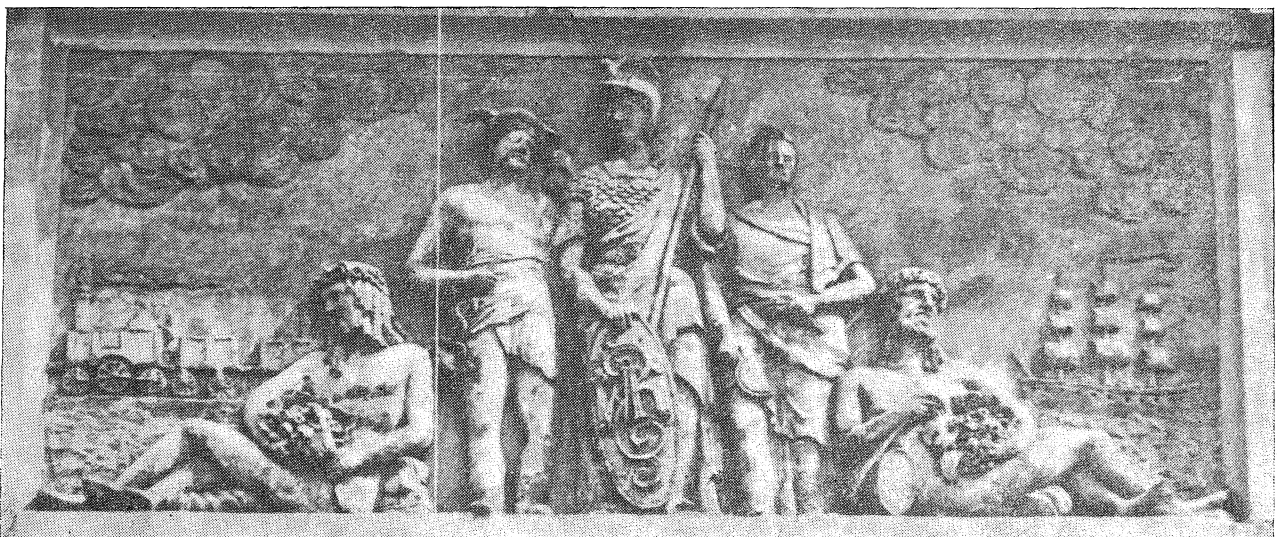
4. Rzeźba Merkurego z clipeusem Steinkellerów ok. r. 1882, skutym w końcu XIX w. przez następnego właściciela

* * *

Kolejną okazała tablicę stiukową z płaskorzeźbami i tarczą — clipeusem i ozdobnym na niej monogramem odnajdujemy na kamienicy Kirchmajerów przy Rynku Głównym 44. Clipeus umieszczony centralnie, ustawiła tym razem u swych nóg bogini wojny Atena, ubrana w długą suknię, pancerz karacenowy i hełm z grzebieniem. Po drugiej stronie tarczy — zachowując symetrię układu stoi z lewej Ceres, bogini płodów ziemnych i urodzaju. Merkury, zajmuje miejsce po prawicy Ateny. Brak mu jednak tej okazałości

z jaką występował na kamienicy Steinkellerów, co więcej, nawet swój znak, kaduceus, opuścił jakby z rezygnacją ku ziemi. Grupę tę zamykają symetrycznie po obu stronach siedzące postacie nagich bożków leśnych z rogami obfitości w dłoniach. Za nimi w tle, dostrzegamy jeszcze z lewej, lokomotywę parową z lat trzydziestych dziewiętnastego wieku i trójmasztowy żaglowiec z prawej. Wyżej nad całą tą kompozycją, kłębią się liczne obłoki. Pod względem artystycznym tablica Kirchmayera przedstawia się najsłabiej. Grupa centralna, skomponowana na zasadzie trójkąta, jakby

5. Tablica z monogramem Wincentego Kirchmayera na clipeusie Pallas Ateny, stiuk ok. 1844 r.

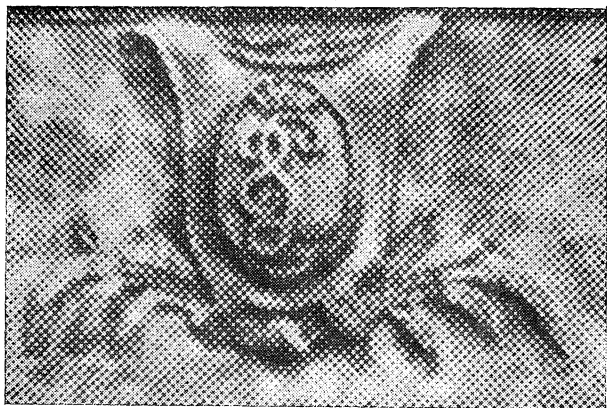


pierwotnie przewidzianą była do wypełnienia tympanonu, obco wygląda na prostokątnej tablicy. Postacie modelowane są płasko, z błędami anatomicznymi — robią wrażenie produktu rzemieślniczego.

W sąsiedztwie tej tablicy, po obu stronach attyki, dostrzegamy jeszcze dwa tonda, w których znajdują się odlewy tak zwanej Białej Głowy, z portalu z ulicy Brackiej 6 wykonanej przez Józefa Schmelcera⁶. Schmalcer wykonał tę rzeźbę w latach dwudziestych, kopiując antyczną głowę przedstawiającą Hermesa. Tablicy tej nie możemy jednak łączyć z działalnością Schmelcera, bo w latach czterdziestych Schmelcer już nie pracował, a datowanie tablicy trudno nam przesunąć w poprzednie dziesięciolecie ze względu na rodzaj lokomotywy tam przedstawionej⁷. Ikonograficznie tablica Kirchmayera wygląda jednak nadzwyczaj interesująco. Owo nagromadzenie bóstw antycznych wokół bankierskiego monogramu na bojowej tarczy Pallas Ateny, to doprawdy rzecz niezwykła.

* * *

Jak z tego widać monogramy na tarczach eliptycznych stały się w Krakowie dobrze widziane, skoro pojawiają się na kilku jeszcze innych kamienicach,



6. *Clipeus* Ludwika Wasseraba zniszczony w r. 1914

a mianowicie na kamienicy przy Rynku Głównym 11, Rynku Głównym 6 i Floriańskiej 17.

W porównaniu z wyżej opisanymi tarczami, te ostatnie tkwią samoistnie na attykach. Nie znajdujemy wokół nich żadnych postaci, a co najwyżej otaczają je wieńce kwiatowe lub oprawione są w kartusz charakterystycznie zawinięty oraz dwie u dołu rzucone gałęzie palmowe, jak to widzimy na dawnej fotografii kamienicy Józefa Leopolda Wasseraba przy Rynku Głównym 11.

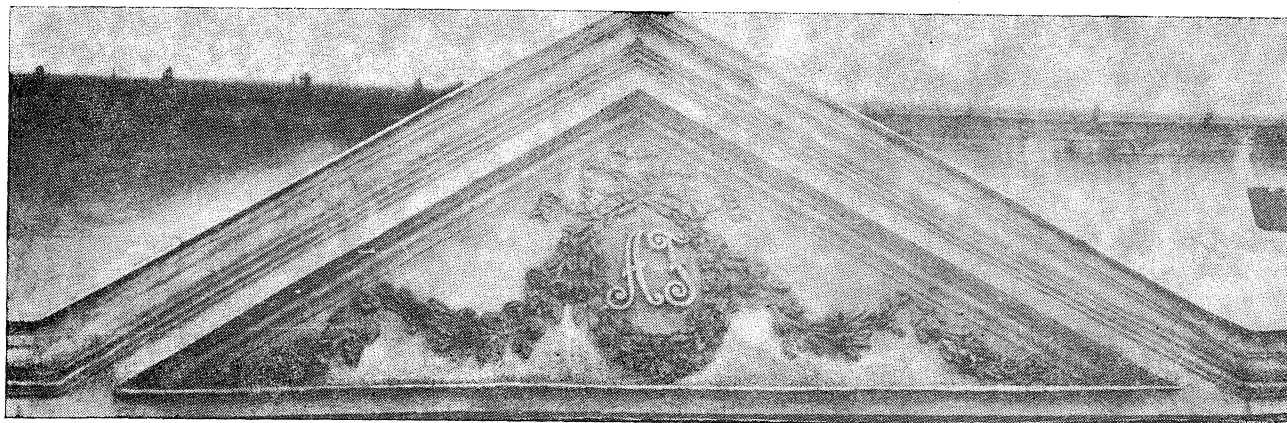
Wszystkie te tarcze przeszły zresztą znamiennej historię. Kartusz z kamienicy Wasseraba z charakterystyczną tarczą eliptyczną i monogramem złożonym ze splecionych liter „JLW” i umieszczoną nad nimi koroną szlachecką, został zniszczony w roku 1914⁸, monogram poprzedniego właściciela domu z ul. Floriańskiej 17, również skuto i zastąpiono literami „AF” — Anastazego Frącza, kolejnego właściciela kamienicy w roku 1897⁹, natomiast tarczę eliptyczną obwiedzioną wieńcem kwiatowym i umieszczoną w centrum fantazyjną cyfrą „F”, z Szarej Kamienicy z Rynku Głównego 6, w ogóle skuto skoro jej właściciele zrezygnowali z rodowego nazwiska Feintuch, przybierając nowe, bardziej odpowiednie do samej kamienicy — a mianowicie Szarscy.

Zastanówmy się zatem kim byli ludzie wystawiający tego typu znaki na swoich kamienicach. Nazwiska ich są w większości niemieckie. Niemiecki też jest ich rodowód. Czy zatem jest to element obcy miejscowym tradycjom, izolowany w swoim niemieckim środowisku i obyczajach?

* * *

Antoni Morbitzer, właściciel kamienicy przy Rynku Głównym 16, przybył do Krakowa z Moraw około roku 1780, a w dziesięć lat później wpisany został do ksiąg kongregacji kupieckiej jako kupiec bławatny. Po następnych dziesięciu latach jest już Morbitzer jednym z najwybitniejszych kupców krakowskich. Sprawuje szereg odpowiedzialnych funkcji w kongregacji i życiu społecznym i politycznym miasta. Przechodzi szybko proces polonizacji, ożeniony dwukrotnie z Polkami, córkami kupca krakowskiego Kubackiego, przejmuje od niego wspomnianą wyżej kamienicę. W roku 1809 po zajęciu Krakowa przez wojska Księstwa Warszaw-

7. *Clipeus* z monogramem Anastazego Frącza z końca w. XIX — stiuk



skiego, składa hojny dar „na ofiarę ojczyzny”. W trzy lata później został deputowanym na sejm warszawski, a w roku 1815, został senatorem czasowym i jako delegat Senatu Rządzącego, brał udział w roku 1818 w nadzwyczajnym sejmie dla opracowania kodeksu prawa cywilnego, karnego i procedury sądowej. W roku 1820 wszedł do komitetu budowy kopca Tadeusza Kościuszki¹⁰.

Ród Steinkellerów poczynając od Piotra, przybyłego z Wenecji do Krakowa, gdzie w roku 1794 przyjął prawo miejskie; zabłysnął w ciągu trzech pokoleń talentem kupieckim, w którym szczególnie syn wymienionego, Piotr Antoni, okazał się wybitnym przemysłowcem, kupcem i finansistą. Założył w Żarach fabrykę maszyn rolniczych i kotłów parowych, dzierżawił państwowe huty i kopalnie cynku. Inicjował budowę kolei żelaznej łączącej Warszawę z Zagłębiem Dąbrowskim. W Krakowie finansował produkcję galarów.

Fundamenty pod tę działalność położył jednak jego ojciec Piotr, który w pierwszym dziesięcioleciu wieku XIX, rozwinął na dużą skalę handel korzenny zamieniony później w *comptoir* komisowy i hurtowy skład towarów kolonialnych w omówionym domu przy ul. Szczepańskiej 5¹¹.

Wincenty Antoni Kirchmayer (1791—1857) był z kolei bankierem i prezesem Krakowskiej Izby Przemysłowo-Handlowej. Posiadał w swojej kamienicy przy Rynku Głównym 44, którą przebudował w roku 1834 — sklep korzenny. Głównym jego zajęciem były jednak operacje finansowe z których do najpoważniejszych należały stosunki z Bankiem Polskim w Warszawie. W okresie Powstania Listopadowego 1831 osiągnęły one swoje apogeum, kiedy za pośrednictwem Kirchmayera rząd polski sprowadzał z Austrii broń, proch i inne artykuły dla armii powstańczej. Za jego pośrednictwem przekazywano również do Warszawy dobrowolne ofiary jakie płynęły z zagranicy dla walczących i rannych żołnierzy.

W trakcie tych działań, zdarzył się jednak pewien brzemienny w skutki epizod, który miał w przyszłości mocno zaważyć na reputacji Kirchmayera.

Otóż kiedy bilety skarbowe Banku Polskiego, zaczęły gwałtownie tracić na swojej wartości w związku z chyleniem się ku upadkowi powstania, Kirchmayer wykupił je od Krakowian za połowę ich nominalnej wartości.

Okazało się jednak wkrótce, że na operacji tej nie tylko nie stracił ale przeciwnie, niezwykle się wzbogacił, ponieważ zostały one wykupione przez Bank Polski za pełną ich wartość. Operacja ta jak i kilka innych drobniejszych obrotów towarowych, a także zażyłe stosunki z rezydentem austriackim spowodowały dużą niechęć do niego społeczeństwa polskiego. Były one tak silne, że jeszcze w roku 1846, wciągnięto Kirchmayera na tak zwaną czarną listę, sporządzoną przez spiskowców-rzemieślników. Zmusiło to naszego bankiera do pospiesznego opuszczenia Krakowa pod osłoną wojsk austriackich¹².

Kirchmayer jest dla nas typowym przykładem kupca mieszczanina, który przechodząc do sfer bankierskich grawituje jednak ostatecznie w stronę ziemiaństwa i koligacji arystokratycznych. Nie poprzestając na inwestycjach przemysłowych, angażując się w budowę kolei żelaznej łączącej Śląsk z Krakowem ku-

puje jednak dobra ziemskie¹³, które w polskich warunkach stwarzały najprostszą stosunkowo drogę wejścia do sfer ziemiańskich.

Zauważmy przy tym, jak ten artystycznie najsłabszy twór spośród trzech omówionych rzeźb — tablica Kirchmayera, odśladania jednak najpełniej aspiracje, obrotowego bankiera. Jest tam i polemika z zarzutami dotyczącymi jego postawy moralnej, kiedy wojownicza Pallas Atena — symbol bodaj po raz pierwszy użyty dla określenia Powstania Listopadowego — bierze na tarczę jako swój znak imię i nazwisko bankiera Kirchmayera, jest i Merkury z opuszczonym kaduceusem, jest wreszcie upragniona Ceres, bogini urodzajów, patronka ziemiaństwa, w dali natomiast dostrzegamy żaglowiec wiozący artykuły korzenne do jego sklepu i kolej żelazną, bo i w tej dziedzinie Kirchmayer miał coś do powiedzenia. Słowem tablica Kirchmayera jest czymś pośrednim pomiędzy wymyślonym szyldeem sklepowym a apoteozą życia polityka, kupca, przemysłowca i bankiera.

Chmury kłębiące się ciężko nad całością tej sceny, jakby uzmysłowić miały niespokojność i niepewność czasów w których żył i działał Kirchmayer.

Józef Leopold Wassereb (Wassarab) (1771—1835), rodem z Opawy, był kolejnym kupcem, który zdecydował się na umieszczenie clipeusa ze swoim monogramem na attyce domu przy Rynku Głównym 11.

Przyjęty do kongregacji kupieckiej w roku 1794, w czasach Księstwa Warszawskiego zaliczał się już do znaczniejszych kupców krakowskich. W latach 1812—1822, był członkiem krakowskiej loży wolnomularskiej, a w latach 1819 i 1821, jako sędzia pokoju wszedł do Izby Reprezentantów¹⁴.

Jak powiada o nim Józef Louis-Wawel, dla osobistych przymiotów szlachetności serca powszechnie lubiany, nosił srebrne szlify Gwardii Narodowej¹⁵, posłował na sejm Rzeczypospolitej i był członkiem komitetu budowy Kopca Kościuszki. W roku 1835 został obrany królem kurkowym¹⁶.

Jak zatem widać, przedstawiciele trzech rodzin kupieckich w ciągu bardzo krótkiego czasu od przybycia do naszego miasta, potrafili nie tylko zrobić szybką karierę kupiecką od najniższych jej szczebli, to jest praktyki subiekta do patrycjatu miejskiego, ale także jak na przykład Steinkellerowie — uzyskać szlachectwo¹⁷.

Nie dziwny się zatem clipeusowi Wasseraba, że monogram swój przyozdobił koroną szlachecką, ale zwróćmy raczej uwagę na rzecz znamionną, iż nie uważał za stosowne pochwalić się swoim nowym, i zapewne nie polskim herbem, lecz uczynił tak, jak jego pozostali mieszczańscy koledzy zza sklepowej lady — pozostał wierny sposobowi prezentowania się przy pomocy monogramów.

* * *

Szczególne moda jaka w pierwszej połowie wieku XIX, zapanowała wśród krakowskiego patrycjatu miejskiego na umieszczanie swych monogramów na tarczach eliptycznych — clipeusach — przebiegała nieomal równoległe z porzucaniem clipeusa w przedstawieniach heraldycznych. Mianowicie pod wpływem zainteresowań gotykiem, wchodzi wówczas w heral-

dyce w powszechne zastosowanie typ tarczy sercowatej o bokach zaokrąglonych.

Taki typ neogotyckiej tarczy herbowej spotykamy między innymi na klasycystycznych elewacjach z pierwszej połowy wieku XIX z ulic: Krakowskiej 13, Floriańskiej 47 i Floriańskiej 53. Natomiast w kręgach bogatego mieszczaństwa sprawa wygląda w ten sposób, jakby po zaniknięciu funkcji średniowiecznego gmerku, pojawiła się w tych sferach potrzeba znalezienia nowej formy lapidarnego znaku, odpowiadającego wysokim aspiracjom, świadomej swego znaczenia burżuazji. Znamienne, że nie podejmuje się w tym celu nowomodnego wówczas typu tarczy neogotyckiej o średniowiecznej i rycerskiej tradycji, ale typ antyczny, wyraźnie już porzucony w przedstawieniach heraldycznych.

Zajęcie Krakowa przez Austriaków w roku 1846 i zastosowane przez nich restrykcje, a następnie pożar miasta w roku 1850, przerwały ten interesujący proces powstawania nowego typu znaku mieszczańskiego, który ocalał do naszych czasów w kilku zaledwie przykładach. Jak jednak można sądzić z opisu Krakowa z roku 1836, sporządzonego przez Stanisława Kaweckiego, mogły być one o wiele liczniejsze i różną przybierały formę: „Szyldów zaś czyli innych znaków, pięknymi częstokroć charakterami podpisanych, rzemieślnicy i inni fabrykanci w celniejszych ulicach rzęsisisto nad bramami domów i sklepów zamieszczaają”¹⁸.

Zapewne w większości były to szyldy malowane, część z nich mogła mieć charakter rzeźbiarski, nie miały one chyba też charakteru monumentalnego, niemniej jednak istnieje jakaś więź współzależności pomiędzy tymi szyldami a rzeźbami na wymienionych domach. Szczególnie płyta Kirchmayera, współzależności te uwidacznia.

Charakterystyczną jest też uwaga cytowanego Kaweckiego, iż: „Zwyczaj malowania na domach wyobrażeń świętych lub umieszczanie ich obrazów lub figur snycerskich zmniejszył się bardzo, tak że tylko już na kilku kamienicach oneż się znajdują”¹⁹.

Najwyraźniej wypierały je owe szyldy, panegiryczne tablice i tarcze monogramowe.

Omówione rzeźby na attykach trzech domów dadzą się datować w następujący sposób: Rynek Główny 16 — na czas pomiędzy 1800 a 1821 rokiem, Szczepańska 5, na rok 1823—1824, Rynek Główny 44 na rok 1841.

Biorąc pod uwagę niejednolity artystycznie poziom tych rzeźb, z których ostatnia prezentuje poziom najniższy i prawie rzemieślniczy, natomiast Merkury z ul. Szczepańskiej 5, jest dziełem artystycznie dojrzałym, choć może nie wybitnym, natomiast tablica z Rynku Głównego 16 jest artystycznie tworem miernym, lecz przecież konsekwentnym, mieszczącym się w stylu epoki; to uściślenie czasu ich powstania, może mieć dla nas znaczenie istotne.

Władysław Łuszczkiewicz określał sytuację w rzeźbie krakowskiej w latach 1800—1818 jako wręcz tragiczną. Przytacza przykład biskupa Woronicza, który w roku 1816 nie mógł w Krakowie znaleźć ani rzeźbiarza ani rzeźbiarza w celu wykonania posągów Ceres i Minerwy dla Pałacu Biskupiego²⁰. Sytuacja zaczęła się poprawiać dopiero po roku 1818, kiedy utworzono przy Uniwersytecie Jagiellońskim Akademię Sztuk Pięk-

nych, a na niej zatrudniono jako profesorów dwóch wiedeńskich rzeźbiarzy Józefa Reidingera, kierującego tym wydziałem w latach 1818/19—1821, i Józefa Schmelcera, obejmującego katedrę po zmarłym Reidingerze w roku 1822/1823 i prowadzący ten wydział do 1831 roku²¹. Czas pomiędzy 1832 a 1840 rokiem, to kolejny regres rzeźby w Krakowie²² i w tym właśnie czasie powstaje owa najsłabsza artystycznie tablica Kirchmayera z Rynku Głównego 44.

Rzeźbę Merkurego z ul. Szczepańskiej 5, należałoby zatem wiązać z działalnością Józefa Schmelcera i może nawet wypadałoby ją uznać za jego najlepszą pracę. Porównanie głowy Merkurego z tak zwaną Białą Głową wykonaną przez tego rzeźbiarza²³, zdaje się nas utwierdzać w tym przekonaniu.

Bardziej kłopotliwą zdaje się odpowiedź na pytanie o autora tablicy Morbitzera z Rynku Głównego 16. Tablicę tę widzimy już na obrazie Michała Stachowicza przedstawiającym Wjazd ks. Józefa Poniatowskiego do Krakowa w roku 1809, a skoro wiemy, że dom ten objął Morbitzer w posiadanie w roku 1798²⁴, mogłoby to znaczyć, że tablica powstała pomiędzy 1798 a 1809 rokiem, czyli w tym ciemnym okresie rzeźby krakowskiej w którym wspomniany biskup Woronicz nie mógł znaleźć w Krakowie rzeźbiarza — sztukatora.

Nie jesteśmy jednak pewni, czy Stachowicz malujący w roku 1821, „Wjazd ks. Józefa do Krakowa”, nie namalował domu Morbitzera według stanu z roku 1821, kiedy bez wątpienia znajdowała się na nim omawiana tablica. Nie da się jednak wykluczyć, że tablicę tę można było umieścić nawet w kilka lat po przebudowie elewacji, podobnie jak uczyniono to z tablicą na domu Kirchmayera. Gdy bowiem założymy, że tablicę Morbitzera umieszczono na elewacji około roku 1800, to będziemy mieć poważne trudności ze sprostowaniem opinii bądź co bądź dobrze zorientowanego Łuszczkiewicza — o beznadziejnej sytuacji rzeźby krakowskiej tego czasu. Natomiast czas pomiędzy 1818 a 1821 przypada na działalność w Krakowie rzeźbiarza Józefa Reidingera, a jednocześnie na okres w którym Morbitzer osiąga szczyty swoich sukcesów zawodowych i obywatelskich jako ogólnie szanowany senator, i członek honorowy komitetu budowy kopca Kościuszki. Inymi słowy, jest to czas wieńczący sukcesy życia Morbitzera, czego pełnym wyrazem jest bez wątpienia ta okazała tablica. W tej sytuacji byłibyśmy ostatecznie skłonni — wbrew zdawałoby się prostemu wnioskowi ikonograficznemu — przesunąć czas powstania i zamontowania tablicy na dom Morbitzera na lata około 1818—1821 i związać ją tym samym z działalnością w Krakowie Józefa Reidingera.

Autorstwo z kolei tablicy Kirchmayera, wiązaliśmy z osobą Aleksandra Wawrzeckiego, trudniącego się wykonywaniem masek pośmiertnych i zapewne innych gipsowych odlewów. Był to rzemieślnik współpracujący z rzeźbiarzami takimi jak: Paweł Filippi, który również zajmował się wykonywaniem odlewów gipsowych z dawnych rzeźb²⁵.

Wawrzecki widocznie posiadał formę rzeźbiarską do wspomnianej już wyżej tzw. Białej Głowy i jej dwa odlewy umieścił na attyce domu Kirchmayera w sąsiedztwie tablicy.

Pojawienie się tarczy monogramowej — clipeusa jako rodzaju znaku mieszczańskiego w I poł. wieku XIX, związać należy z prądami bardziej ogólnymi, płynącymi z jednej strony z pogłosów Wielkiej Rewolucji Francuskiej, z drugiej — z wydarzeń okresu Konstytucji 3 maja.

Pojawienie się tarcz monogramowych w formie tak przemysłanej ikonograficznie i plastycznie w okresie — bądź co bądź — dla rzeźby krakowskiej nie najlepszym, należy chyba łączyć z otwarciem przy Uniwersytecie Jagiellońskim — Wydziału Rzeźby i przybyciem do Krakowa rzeźbiarzy wiedeńskich. Clipeus jednak jako element ikonograficzno-plastyczny miał w Krakowie jak i w całej Polsce, zastosowanie w wiekach poprzednich — powszechne. Dlatego jego zastosowanie w nowych ikonograficznie okolicznościach, zostało tak dobrze przyjęte i miało wszelkie warunki do dalszego rozwoju tej koncepcji.

Zahamowanie tego procesu wynikało z okoliczności zewnętrznych, a mianowicie z nieoczekiwanej interwencji austriackiej, likwidacji instytucji Wolnego Miasta Krakowa, gwałtownego zubożenia miasta i wreszcie pożaru miasta w roku 1850.

P R Z Y P I S Y

¹ M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, *Architektura neoklasycyzmu w Krakowie*, Rocznik Krakowski, tk. XXIV, 1933, s. 144.

² *Słownik terminologiczny Sztuk Pięknych*, Warszawa, 1969, s. 71.

³ *Lexikon der Kunst*, Lipsk, 1968, t. I, s. 458.

⁴ *Archiwum Budownictwa Miejskiego*, I, 232, za: M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, oc. s. 155.

⁵ Patrz: *Kalendarz Józefa Czecha na rok 1904*,

i na rok 1914, oraz *Księga Adresowa Krakowa*, Kraków 1908 i 1912 M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, oc. s. 155.

⁶ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa z pierwszej połowy naszego wieku w Krakowie*, *Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1896*, s. 58.

⁷ W roku 1841 prowadzono przy elewacji domu jakieś prace, patrz: *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce*, t. IV, *Miasto Kraków, Domy Śródmieścia, Rynek Gł. 44*, oprac. S. Gumiński, maszynopis; Instytut Sztuki PAN, oraz WAP, ABM, I, 39. Być może wiązały się one z zamontowaniem omawianej tablicy.

⁸ Tarcza na attyce kamienicy przy Rynku Głównym 11, z monogramami i umieszczoną nad nimi koroną szlachecką, zniszczona w roku 1914, zrekonstruowana lecz bez monogramów i korony, patrz: M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, oc. s. 148.

⁹ A. Chmiel, *Ulica Floriańska*, Bibl. Krak. 54, Kraków, 1917, s. 72.

¹⁰ *Polski Słownik Biograficzny*, t. XXI, Ossolineum, 1976, s. 758.

¹¹ J. Wawel-Louis, *Urywki z dziejów i życia mieszkańców Krakowa*, B.K. 117, Kraków 1977, s. 80, 274; K. Girtler, *Opowiadania*, Kraków, 1971, s. 366, 367, 456; Maria z Mohrów Kietlińska, *Wspomnienia*, Kraków, 1986, s. 346.

¹² PSB, t. XII, Ossolineum, 1966, s. 470—471, J. Louis-Wawel, oc. s. 262, tenże; *Przechadzka Kronikarza po rynku krakowskim*, Kraków 1890, s. 190—191.

¹³ PSB, oc. s. 471.

¹⁴ J. Louis-Wawel, *Urywki z dziejów*, oc. s. 277.

¹⁵ oc. s. 88.

¹⁶ J. Louis-Wawel, *Przechadzka kronikarza*, oc. s. 79.

¹⁷ J. Louis-Wawel, *Urywki*, oc. s. 79.

¹⁸ A. Chmiel, *Stanisława Kaweckiego Opis miasta Krakowa w obrębie okopów w r. 1836*, BK. 65, Kraków, 1927, s. 18.

¹⁹ oc.

²⁰ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów*, oc. s. 57.

²¹ *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816—1895*, Ossolineum 1959, s. 124.

²² W. Łuszczkiewicz, oc. s. 59.

²³ oc. jw. 58.

²⁴ M. Jarosławiecka-Gąsiorowska, oc. s. 144.

²⁵ W. Łuszczkiewicz, oc. s. 59—60.