

UKRYTE TREŚCI GODEŁ I RZEŻB ARCHITEKTONICZNYCH NA ELEWACJACH KAMIENIC KRAKOWSKICH

WSTĘP

Zanim wprowadzono system numerowania posesji miejsc w Krakowie, przez całe wieki stosowano zwyczaj określania kamienicy nazwiskiem właściciela, rodziny czy rodu. Pisano zatem: *Kamienica Kromerowska*, *Kamienica Delpacowska*, *Kamienica Bonerowska*, *Opalińska* itd.¹

W wypadkach gdy na jej fasadzie znajdowała się rzeźba względnie obraz o szczególnym znaczeniu, nazwę swą brała od owej rzeźby czy obrazu. Bywało, że zyskiwała nawet nieoczekiwaną sławę. Na przykład godło domu przedstawiające w narożniku dwa barany z jedną wspólną głową, posłużyło w roku 1587 za poetycką metaforę Marcinowi Bielskiemu do satyry pt. „*Rozmowa dwóch baranów o jednej głowie, starych obywateli krakowskich*”².

Podobnie, choć w wiele wieków później, rzeźba dwóch murzynów widocznych na kamienicy przy narożu ulicy Floriańskiej i placu Mariackiego, umieszczona została przez Konstantego Ildefonsa Gałczyńskiego w jego wierszu pt. *Zaczarowana dorożka*³.

Przyczyny powstawania rzeźb zwanych godłami kamienic, wywodzą się z różnych tradycji. W jednym wypadku stanowiły rodzaj reklamowego szyldu, znaku gospody, sklepu, składu egzotycznych towarów, apteki, czy warsztatu rzemieślniczego. Stąd chętnie przedstawiano na nich niezwykle pod naszą szerokością geograficzną istoty: murzynów, lwy, słonie, nosorożce itp. Inna grupa godeł zadawała się swego rodzaju codziennością. Na przykład trzy lipki, beczka, dzwony. W innym wypadku, godła miały charakter pojęć dostojnych: króla, korony a nawet tak odległych jak gwiazdy. Ze względów zapewne reklamowych, starano się o najlepsze ich wyeksponowanie. Często umieszczano je w przedprożach i narożnikach domu parzyszcie, tak aby widoczne były z najszerzego kąta obserwacji: dwa słonie, dwa nosorożce, dwa barany, dwa jelenie, dwaj murzyni.

Specjalny rodzaj godeł treściowo zwracał się do mieszkańców danego domu. Były to godła o charakterze patronalnym: Bóg Ojciec, Święta Trójca, Chrystus Ukrzyżowany, Baranek Boży, Matka Boska, Oko Opatrzności i święci: Józef, Antoni, Jan Kapistran, Jan Nepomucen, Florian.

Kolejną grupę stanowią liczne godła herbowe i mieszczańskie — inicjałowe. Trzeba jednak zaznaczyć, że jedynie w nielicznych wypadkach dom z godłem herbowym otrzymywał nazwę od umieszczonego na nim znaku. Można to odnieść do domu o nazwie *Zerwikaptur*⁴. Natomiast pochodne od umieszczonych na domach herbów to: *Pod konikiem* — od herbu

Stary Koń, czy *Pod Toporkiem* wywodząca się od herbu Topór⁵. Te zazwyczaj okazałe budowle, łączono raczej z nazwiskiem rodu do którego obiekt należał.

Ciekawą natomiast osobliwością są rzeźby z 1 połowy wieku XIX o charakterze przedstawieniowo-znaczeniowym, których centralnym punktem jest tarcza z monogramem właściciela kamienicy, podtrzymywana przez bóstwa mitologii greckiej⁶.

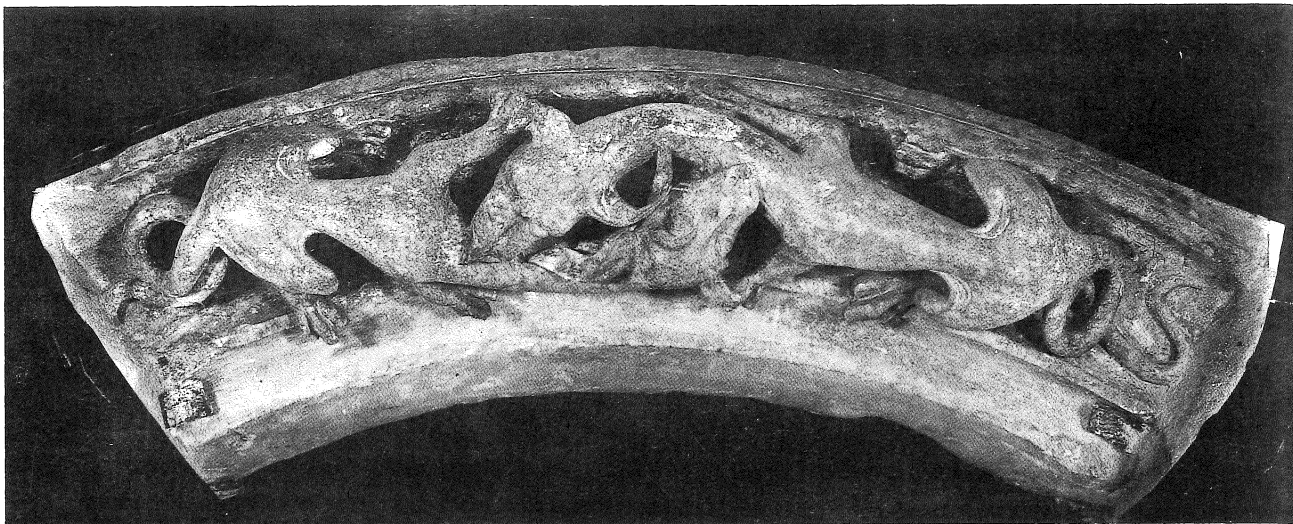
Czwartą grupę tworzą godła i rzeźby o charakterze znaczeniowym, umieszczone na fasadach budynków pochodzących z przełomu wieków XIX/XX i pierwszej połowy wieku XX. Nazywa się je niekiedy *godłami architektonicznymi*. Chodzi mianowicie o liczną grupę rzeźb z budowli Teodora Talowskiego, Filipa Pokutyńskiego, Tadeusza Stryjeńskiego oraz architektów okresu międzywojennego. Najogólniej można te rzeźby podzielić na trzy dodatkowe podgrupy: godła o charakterze historyczno-patriotycznym, — to emblematy narodowe; orły polskie, a także popiersia królów, wodzów, poetów, pisarzy i malarzy narodowych. Inną podgrupę, stanowią godła neoromantyczne: żaby, pająki, nietoperze, sowy, koty, dziwożony, leśni ludzie, osły.

Natomiast podgrupę trzecią, tworzą powstałe w okresie międzywojennym przedstawienia sportowców, bawiących się dzieci, syrenek, żaglowców itp.⁷

Wracając jednak do godeł najstarszych, sięgających średniowiecza a należących do grupy pierwszej czyli godeł o charakterze niejako handlowo-reklamowym, zwrócić należy jeszcze uwagę na ich oryginalną tematykę przedstawieniową. Otóż stanowią one swoistego rodzaju atlas przedstawień zoologicznych, które najogólniej możemy podzielić na dwa rodzaje zwierząt: egzotycznych tropikalnych, i miejscowych, środkowo-europejskich. Z tych ostatnich, cieszą się szczególną popularnością barany, jelenie, zające, wiewiórki ale także orły, łabędzie, kruki oraz karpie, raki a z owadów wymienić można motyla.

Zapewne jednak nie wszystkie z wymienionych tu stworzeń spełniały rolę znaków o charakterze handlowo-reklamowym. Wszystkie natomiast odzwierciedlały pewnego rodzaju poetykę i szczególne upodobania ich właścicieli.

Ponadto istnieje jeszcze grupa godeł szczególnych, intrygujących nas głęboko ukrytym sensem znaczeniowym. Posługując się językiem symboli, wkraczały niekiedy na sferę wiedzy tak zwanej hermetycznej. Tu z kolei panowała pewnego rodzaju hierarchizacja „wtajemniczeń”. Język symboli służył bowiem różnorodnym celom: od spraw najprostszych, łatwo czytelnych, do bardziej złożonych aluzji i wreszcie znaczeń o charakterze magicznym.



1. Salamandry walczące. Rzeźba kamienna z portala kamienicy Rynek Gł. Nr. 8 Kraków. koń. w. XV. Fot. Prac. fot. MNK

Spróbujmy zatem pod tym kątem przyjrzeć się kilku z różnych epok wybranym godłom architektonicznym o tym szczególnym charakterze symboliczno-znaczeniowym, chodzi mianowicie o elewacje domów: Rynek Gł. nr 8, Rynek Gł. nr 35, Floriańska nr 13.

I.

KAMIENICA RYNEK GŁ. NR 8 ZWANA „POD JASZCZURKĄ”, LUB „POD JASZCZURKAMI”

Jaszczury, jaszczurki czy salamandry?

Rzeźba walczących stworków umieszczona w łuku kamiennego portala, wykonana została skomplikowaną techniką za pomocą świadra kamieniarskiego.

Gryzące się stwory, wygięte w walce, skrócone w pozycji spiralnej przypominają gady z gatunku jaszczurowatych. Mają jednak nadmiernie wydłużone szyje, zbyt szerokie czaszki na których osadzone są podługowate uszy. Szczęki mocne, wydłużone, łapy długie, umiśnione i wielopalczaste. Ogony długie wijące się. Z punktu widzenia zoologicznego nie da się ich jednak zakwalifikować do żadnego z konkretnie znanych nam gatunków płazów, gadów, czy ssaków.

Rzeźba ta pochodzi z czwartej ćwierci wieku XV⁸. Jej poziom artystyczny określano jako wybitny. Niektórzy uczeni skłonni byli widzieć w niej dzieło kręgu lub co najmniej warsztatu Wita Stwosza⁹. Mimo to, nie została ona do końca rozpoznana ani pod względem związków warsztatowo-formalnych, ani ukrytego jej sensu symbolicznego. I chociaż siedemnastowieczne przekazy zawarte w *Regestra exactionis „schoss”*, określają ten dom jako kamienicę *Pod Jaszczurką* lub *Pod Jaszczurkami* — to akurat tą nazwę poczęto w ostatnich czasach zniekształcać. Smutnym tego objawem jest spopularyzowana obecnie nazwa tego domu jako kamienicy *Pod Jaszczurami*¹⁰.

Błąd zapewne zrodził się z pozytywistycznych postaw badaczy z początków wieku XX, którzy wiedzę z nowoczesnych podręczników przyrody niejako mimochodem przenieśli

na wyobrażenia z okresu średniowiecza. Ponieważ rzeźba z Rynku Głównego nr 8 przedstawia stworzenia które posiadały cechy niezgodne z antropologią jaszczurki — zastanawiano się nawet, czy stwory te nie są wręcz jamnikami¹¹. W końcu zgodzono się nazwać je *jaszczurami*¹².

Ów dziwny łańcuch nieporozumień sięga jednak głębiej niż wyżej wspomniano. O ile bowiem niekwestionowaną musi pozostać historyczna nazwa domu *Pod Jaszczurką* względnie *Pod Jaszczurkami*¹³, to należy zastanowić się, co pod tym pojęciem rozumieli ludzie średniowiecza i czasów nowożytnych.

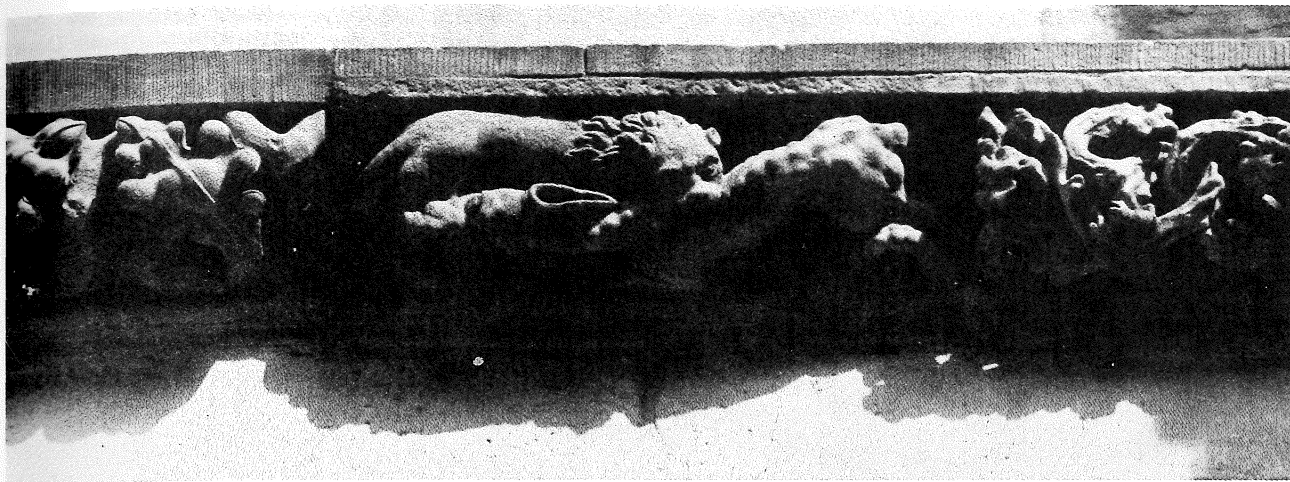
Otóż dopiero w połowie wieku XVIII Karol Linneusz (1707–1787) dokonując systematycznego podziału zwierząt, oddzielił gady od płazów. Tym samym *płaza salamandrę* oddzielił od *gada jaszczurki*. Niemniej długo jeszcze potem nazywano potocznie salamandrę, — jaszczurką¹⁴. W literaturze średniowiecza a także czasów nowożytnych, używano przemiennie określenia *jaszczurka* — *salamandra* z tym, że to właśnie *płaz salamandra* stanowił obiekt szczególnego zainteresowania uczonych.

Powodem były informacje zawarte u Arystotelesa i Pliniusza¹⁵. Arystoteles z kolei powołując się na jeszcze starsze przekazy, przypisywał salamandrze szereg niezwykłych przymiotów, wynikających z objawów jej biologicznego funkcjonowania. To z kolei dawało asumpt do wyciągnięcia daleko idących wniosków o charakterze kulturowo-filozoficzno-swiatopoglądowym.

Uznano mianowicie salamandrę za symbol istoty podążającej ku promieniom światła słonecznego, rozumienym jako światłość płynąca od Bóstwa. Charakterystyczne zachowanie się salamandry w momentach zagrożenia ogniem, polegające na wypływaniu z pyszczki pewnej ilości płynu, traktowano jako cechę, która pozwala jej żyć w ogniu. Przyjęcie tak sensoryjnej interpretacji, wzbudzało nadzwyczajne zainteresowanie i szacunek dla salamandry. Ponadto przypisywano jej jeszcze inne, równie niezwykle właściwości, które w okresie średniowiecza rozwinęły w szereg opowieści o charakterze moralizatorskim¹⁶.

I te przypisywane salamandrze cechy, stały się podstawą do licznych przedstawień tego płaza w sztuce europejskiej od czasu starożytności do współczesnych¹⁷.

Pomimo jednak odkryć Linneusza, hasło *salamandra* używano się nadal przemiennie: *salamandra* czyli *jaszczurka* —



2. Lew walczący ze smokiem. Rzeźba kamienna z elewacji południowej Ratusza wrocławskiego. Warsztat Bricciusa Gauske, ok. r. 1485. Fot. Henryk Świątek

jaszczurka czyli salamandra. Niekiedy rezygnowano wręcz z hasła *salamandra* poprzestając na hasło *jaszczurka*. O ile jednak uważanie salamandry za rodzaj jaszczurki mogło być zrozumiałe jeszcze w wieku XIX np. u Osińskiego: „**Salamandra rodzaj jaszczurki**”¹⁸, to oczywistym już błędem jest pominięcie hasła *salamandra* w **Słowniku Symboli Władysława Kopalińskiego** i podobnym opracowaniu **Dorotheay Forstner OSB**¹⁹. Jednakże ów charakterystyczny błąd pojęciowy okazuje się dla nas wielce przydatnym. Łatwiej nam teraz zrozumieć nazwę kamienicy przy **Rynku Głównym nr 8** zwanej domem **Pod Jaszczurką**.

Jak bowiem z tego wynika w wypadku kamienicy z Rynku Głównego nr 8, posłużono się pojęciem szerszym, będącym w użyciu powszechnym, podczas gdy pojęcie węższe, bardziej precyzyjne, pozostawiano uczonym, alchemikom, magom i moralistom. A zatem przedstawione na portalu tego domu stworzenia mają w ścisłym tego słowa znaczeniu przedstawiać **płazy** — **salamandry** a nie **gady** — **jaszczurki**. Natomiast widoczne u tych stworzeń niezgodności morfologiczne, tłumaczyć nam wypadnie trzema względami: pojęciowymi, stylistycznymi i kompozycyjnymi.

Spróbujmy to wyjaśnić. A zatem widoczne u naszych salamander uszy, mają spełniać rolę pojęciową a nie porównawczo-przyrodniczą. Uważano bowiem że to niezwykle stworzenie spółkuje przy pomocy uszu, a rodzi pyszczkiem²⁰. Uszy stanowiły dla salamandry niezwykle istotny organ. Z tego powodu, konieczną rzeczą była możliwość ich dostrzeżenia. Natomiast przerysowania, zmiany w proporcjach a nawet kształt różnych części anatomicznych tego stworzenia, należy zaliczyć do prawidłowości wynikających z ducha późnogotyckiej manieri czyli tak zwanego gotyku płomienistego. Ponadto względy kompozycyjne, polegające na charakterystycznym dla tego okresu gotyku spiralnym splocie w jakim przedstawiono te stworzenia, w pewien sposób narzucały konieczność wydłużenia szyj i uwydatnienia kręgów tych istot.

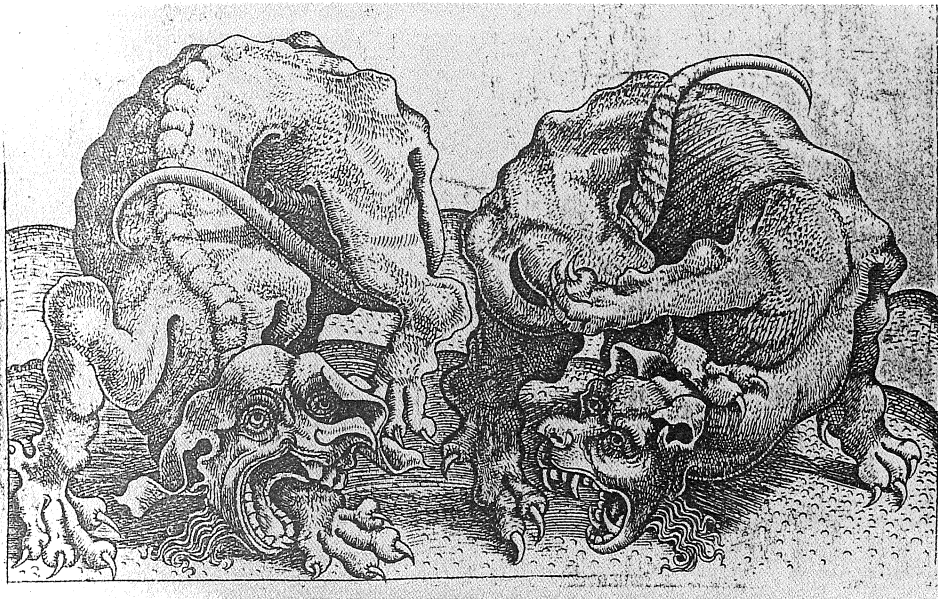
Związki formalne

Nikt jednak do tej pory nie postawił pytania zasadniczego: czy mianowicie kompozycja krakowskich „jaszczurek” (salamander), posiada jakiś poprzedzający go odpowiednik rzeźbiarski, malarzski, względnie graficzny. Tymczasem na pytanie to należy

odpowiedzieć zdecydowanie twierdząco. Wzoru tego należy szukać w zespole kompozycyjnym rzeźb z **południowej elewacji wrocławskiego Ratusza**. Chodzi szczególnie o dwie kompozycje: **lwa walczącego ze smokiem** i **parę szczepionych zębami psów** (il. 3). Rzeźby te łączone są z warsztatem wybitnego rzeźbiarza pracującego tam w trzeciej ćwierci wieku XV, — **Bricciusa Gauske**²¹. W obu wypadkach budowa szkieletowa, proporcje, wygląd łap, szyi, a nawet podobny kształt głowy, wykrój uszu wrocławskiego smoka i krakowskich „jaszczurek”, wreszcie owa charakterystyczna spiralność ruchów walczących stworzeń, skłania nas do przekonania że

3. Psy walczące. Rzeźba kamienna z elewacji południowej Ratusza wrocławskiego. Warsztat Bricciusa Gauske, ok. r. 1485. Fot. Henryk Świątek





4. Smoki walczące. Wg drzeworytu Mistrza Książki Domo-
wej. 2 poł. w. XV.

wrocławskie kompozycje rzeźbiarskie posłużyły za wzór rzeźbiarzowi pracującemu w Krakowie — być może pod okiem samego **Gauskego**. Natomiast na wrocławskie rzeźby walczących stworów wywarły z kolei wpływ wzory graficzne. Szczególnie widać to przy porównaniu kompozycji wrocławskich z publikowanym przez **Lehrsa** drzeworytem tak zwanego *Mistrza Książki Domojej*, przedstawiającym dwa walczące smoki²² (il. 4).

Kompozycja krakowska, oddziałała z kolei na inne prace rzeźbiarskie. Są nimi rzeźby na konsoli w *Kaplicy Zmarłych* zwanej *Ogrojcową*, przy kościele św. Barbary w Krakowie (1488–1518). Przedstawiają dwa stwory, przylegające naprzeciwległe korpusami z kręgosłupami przegiętymi w liniach esowatych. Głowy ich zaopatrzone są w podługowate uszy podobne do uszu *jaszczurek* z Rynku Głównego nr 8. Chociaż rzeźba ta daleko odbiega poziomem artystycznym od tychże „jaszczurek”, to jednak zapożyczenia kompozycyjne są tutaj wyraźnie widoczne²³ (il. 5).

5. Salamandry. Rzeźba kamienna z Kaplicy Zmarłych zwanej Ogrojcową przy kościele św. Barbary w Krakowie (1488–1518). Fot. Andrzej Kazanecki.

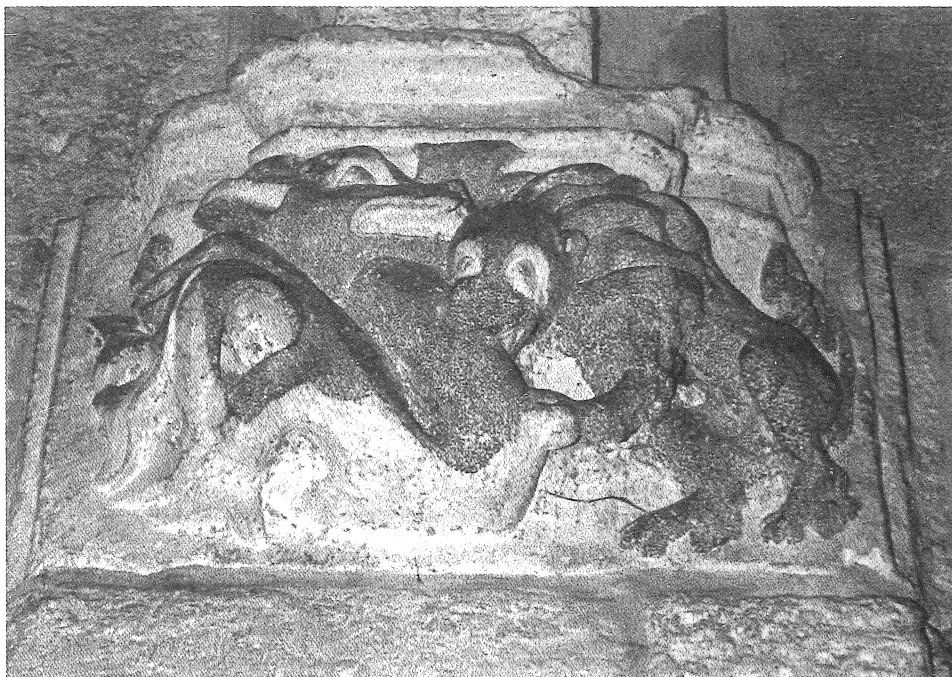


Symbolika salamandry w epoce średniowiecza.

Zaobserwowane, względnie przypisywane salamandrze cechy, wyróżniające ją spośród innych płazów i gadów, stały się podstawą do uznania jej za stworzenie niezwykle. Skłonność salamandry do poszukiwania promieni światła słonecznego, interpretowano w średniowieczu w duchu moralistyki chrześcijańskiej. Dopatrywano się w tym symbolu podążania chrześcijanina ku „Słońcu sprawiedliwości”: „**Dla wnętrzości miłosierdzia Boga naszego, przez które nawiedził nas, Wschód z wysokości**” (*Oriens et alto*). Przypis: „**To jest Mesjasz, zwany także Słońcem sprawiedliwości**”. (Łk, 1,78, przyp. 11)²⁵.

Postrzegane u salamandry zrzucanie błony wierzchniej traktowano jako **symbol przechodzenia człowieka ze świata doczesnego do nieśmiertelności**, poprzez śmierć ciała, z którego dusza wyzwala się w podążaniu ku życiu wiecznemu²⁶. Z tego powodu wizerunek salamandry pojawiał się często na

6. Lew walczący ze smokiem. Rzeźba kamienna. D. Kaplica w wieży Ratusza krakowskiego. Koń. w. XV. Fot. Henryk Świątek



grobowcach, płytach nagrobnych i kaplicach cmentarnych. Z tej przyczyny ukazują się nam **przedstawienia salamandry w Kaplicy Zmarłych zwanej Ogrojcową kościoła Św. Barbary w Krakowie**. Dostrzegamy ją obok figur śpiących spostołów w scenie modlitwy na Górze Oliwnej, oraz na konsoli w tejże kaplicy²⁷. Dalszym potwierdzeniem takiego funkcjonowania **symbolu salamandry** w krakowskiej rzeźbie epitafijnej, jest wyobrażenie biegnącej po ramieniu zmarłej Stanisławy z Koniecpolskich Włodkowej salamandry, — na **epitafium Włodków** znajdującym się w krużgankach dominikanów krakowskich. Pochodzi ono z 2 poł. wieku XVI²⁸ (il. 7).

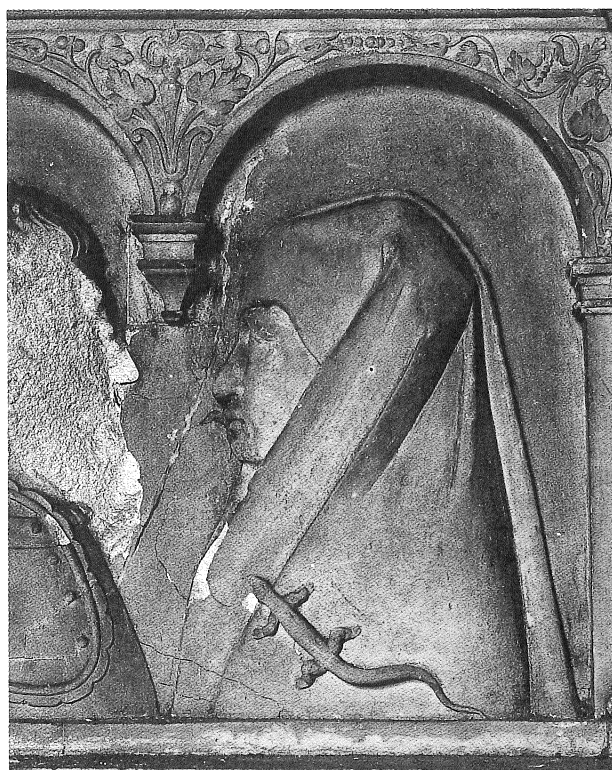
Jak wyżej wspomniano, powszechnie wierzono, że salamandra posiada szczególną umiejętność przebywania w ogniu. Ta przypisywana salamandrze cecha stanowiła wyróżnienie, dające podstawę do wyprowadzania daleko idących wniosków. Mianowicie uczeni alchemicy i magowie, uznali salamandrę za stworzenie obdarzone szczególnymi mocami magicznymi²⁹.

Przekonanie było tak powszechne, że jeszcze **Goethe** zdecydował się umieścić salamandrę, kiedy żarząc się, pojawia się w ogniu w pracowni alchemicznej Fausta³⁰. Jak podaje **Pliniusz**, salamandra służyła do różnego rodzaju praktyk magicznych, w tym także używana była w charakterze amuletu ochronnego³¹.

Jeszcze inaczej określił salamandrę angielski mnich franciszkanin, żyjący w wieku XIII — zwany **Bartolomeusem Anglicusem**. W dziele pt. **Tractatus de proprietatibus rerum** opublikowanym i rozpowszechnionym w Europie w wiekach XV i XVI, powołując się na Historię naturalną **Pliniusza** i pisma **Izydora z Seville** pisze: **Salamandra podobna jest kształtem do trytona... — gasi ogień który ją dotyka, wypłuka z pyszczka białą substancję a gdy owa substancja dosięgnie skóry człowieka wypadają mu włosy. Wszystko czego się dotknie gnije, staje się zakażone i przybiera zgniłe kolory. Zatrzuwa owoce na drzewach a także wodę. Jeśli człowiek dotknie jej nagą stopą — zakaża mu ciało**³². W tej sytuacji wystarczy już tylko dodać umiejętność przebywania salamandry w ogniu powstał wizerunek biblijnego szatana.

W trzecim rozdziale **Księgi Rodzaju**, **szatan** zatruwając jabłko na drzewie wiadomości dobrego i złego przybrał postać węża. Jednakże — jak się domyślano — **wąż** ten pierwotnie posiadał łapy, które potem utracił. Mianowicie po zjedzeniu przez pierwszych ludzi zakazanego owocu, Bóg przeklął go

7. Salamandra. Epitafium Włodków. Kościół dominikanów w Krakowie. Rzeźba kamienna, 2 poł. w. XVI. Fot. T. Kaźmierski





8. *Salamandra zatrzymująca jabłka na drzewie. Psalterz Królowej Marii. Kon. w. XV. British Muzeum.*

słowa: **...i odtąd na brzuchu czołgać się będziesz...** (Rdz. 3.14). Wyciągano stąd wniosek, że owym biblijnym wężem musiała najprawdopodobniej być salamandra.

Zajmujący się tym zagadnieniem **Robert A. Koch**, przytacza przykłady średniowiecznych francuskich widowisk opartych o motyw kuszenia Ewy przez szatana, w którym wąż — szatan chodząc na czterech łapach, posiada skórę w kolorach salamandry³³. Przechodząc następnie do analizy obrazów wybitnych malarzy flamandzkich **Hugo van der Goesa**, **Hieronima Boscha** i **Jooasa van Gent**, wskazuje Koch na te wybitne przykłady gdzie szatana przedstawiono pod postacią salamandry³⁴.

Wracając do symboliki godła kamienicy „Pod Jaszczurką” zwaną również kamienicą „Pod Jaszczurkami”, zacytujemy jeszcze autora, który pierwszy zwrócił uwagę na ukrytą symbolikę tej rzeźby: „*Każde zwierzę z bestiariusza — pisał Adolf Sternschuss, — wyraża symbolicznie jakieś pojęcie abstrakcyjne... Dla ludzi średniowiecza cały świat zewnętrzny był tylko obrazem świata wewnętrznego, duchowego, cała natura odzwierciedleniem chrześcijaństwa, każdy przedmiot otoczony głęboką, na dnie jego leżącą symboliką... Są nimi niewątpliwie i nasze godła, które mają ze światła zewnętrznego zaczerpnięty przedmiot...*”. W ten sposób interpretuje Sternschuss XII-wiecznego myśliciela i mistyka, **Hugona od Św. Wiktora** (1096–1141), który tak pisał: **Wszystkie rzeczy widzialne mają sens symboliczny, to znaczy przenośnie dane są dla oznaczenia i wyjaśnienia rzeczy niewidzialnych... Są one znakami rzeczy niewidzialnych i obrazami tych, które bytują w doskonałej i niepojętej naturze bóstwa w sposób przekraczający wszelkie rozumienie.**³⁵

Zapytajmy więc: co symbolizują gryzące się salamandry na łuku portala z Rynku Głównego nr 8? Czy mają one wyobrażać cnoty chrześcijańskiego żywota zmierzającego ku „Słóńcu sprawiedliwości”? (Łk. 1.78, przyp. 11). A w takim razie co oznacza zacięta walka toczona między tymi łagodnymi ponoć stworzeniami? Trudno wszak wyobrazić sobie w tej rzeźbie symbol chrześcijanina, który zgodnie z opinią **św. Grzegorza Wielkiego** i wspomnianego wyżej **Hugona od Św. Wiktora** — zmierzając ku łasce wejścia do „*królewskiego pałacu w niebie*”³⁶, w ten sposób chce osiągnąć zbawienie wieczne.

Może więc odwrotnie; gryzące się w zapamiętaniu salamandry to siły piekielne, — szatan z biblijnego raju zanim utracił łapy, taki, jakiego przedstawił **Hieronimus Bosch** w **Rajskim Ogrodzie** lub **Hugo van der Goes** w swym słynnym dziele „**Upadek Człowieka**”?

Funkcje rzeźby jako godła domu średniowiecznej kamienicy zdają się taką interpretację zdecydowanie wykluczać.

Istnieje jednak jeszcze trzecia i chyba ostatnia możliwość odczytania treści tej zagadkowej rzeźby. **Lynn Thorndike** w swym dziele *History of Magic and Experimental Science* wiele miejsca poświęca uczonym magom, którzy salamandrę używali do swoich tajemniczych eksperymentów³⁷. **Hans Biedermann** wskazuje na **Trithemiusa**, **Agrypę von Nettesheim**, **Paracelsusa**, którzy za **Pliniuszem** sytuowali salamandrę w świecie stworów magii³⁸. Gdy weźmiemy to pod uwagę, nie sposób abyśmy w tej sytuacji pominęli rolę Krakowa jaką spełniał w dziejach średniowiecznej magii.

W kręgach astrologii, alchemii i magii

Niemiecka legenda o przybyciu Fausta do Krakowa do słynnej szkoły magów, poparta była nazwiskami cenionych w Europie uczonych astrologów skupionych wokół Akademii Krakowskiej³⁹. Astrologia w tym czasie była nierozłącznie sprzężona z magią. Obie te dziedziny cieszyły się wielkim szacunkiem współczesnych. Magię uprawiano wówczas powszechnie. W Krakowie celowali w tych praktykach Włosi. Mistrz Kallimacha **Marcello Ficino**, interesował się alchemią i magią nie tylko ze względu na podziw dla wielkiego patrona magów, **Vergiliusza**⁴⁰. **Benvenuto Cellini** zostawił znakomity opis działań magicznych. Można z tego wnosić, że tego rodzaju czynności wielu jemu podobnych w tym okresie stosowało⁴¹. Jak pisze **Jerzy Zathey** praktykowanie tak białej jak i czarnej magii w Krakowie, znajdowało w czasach **Kallimacha** szczególne oparcie w środowisku kolonii włoskiej. Dlatego podejrzewa on również i **Kallimacha** o uprawianie tego proceduru w środowisku zaufanych osób⁴².

Uprawianie magii okryte było jednak tajemnicą zwłaszcza przed czynnikami kościelnymi. Toteż praktyki te nie tylko w Krakowie ale w całej Europie, znajdowały miejsce w różnego rodzaju na półjawnych, względnie tajnych związkach. Najczęściej związki te przybierały charakter bractw filozoficzno-literackich, gdzie — jak pisze z kolei **Józef Garbaciak**, — panowała obrzędowość w stylu pogańskim, a członkowie tych bractw nosili tytuły kapłanów. Do jednego z takich bractw należał także w okresie swej młodości **Kallimach**⁴³. Udział zatem w zebraniach założonego przez **Celtisa** krakowskiego towarzystwa literackiego pod nazwą **Sodalitas Literaria Vistulana** — **Kallimacha**, musi budzić podejrzenie, że prócz biesiad o charakterze literackim miały też tam miejsce praktyki zbliżone tym, jakie stosowano w podobnych towarzystwach na terenie Włoch.

Wracając zatem do próby odczytania ukrytych znaczeń zawartych w rzeźbie gryzących się salamander z Rynku Gł.

nr 8, musimy wziąć pod uwagę tło kulturowe i atmosferę czasów w jakich powstała ta rzeźba. Biorąc zatem wszystkie te okoliczności pod uwagę, wydaje się że najbliższą prawdą, będzie interpretacja tej rzeźby jako znaku o charakterze magicznym. Jej niepokojąca wieloznaczność wyrażana sprzężeniem sprzecznych znaczeń symbolicznych, nie mogła być sprawą przypadku. Poeci w kręgu Kallimacha, chętnie posługiwali się tego rodzaju wieloznacznymi symbolami. Stanowiło to charakterystyczną cechę tamtej niespokojnej epoki kończącego się średniowiecza i narodzin czasów nowożytnych. Z tych też powodów, pomysłodawców godła tego domu, dopatrywalibyśmy się w kręgach Kallimacha i jego najbliższych przyjaciół z **Akademii Krakowskiej**.

II.

KAMIENICA PRZY UL. FLORIAŃSKIEJ NR 13 ZWANA AMENDZIŃSKĄ

Pomimo upływu czasu, dokonujących się wielkich przemian historycznych, światopoglądowych, powstawania i obumierania stylów, — z niespotykaną wręcz konsekwencją kontynuowano w Krakowie tradycję umieszczanie rzeźb i godła domów, których ukryta symbolika stanowiła sposób na wyrażanie różnego rodzaju treści. Jedne z nich głęboko skrywane przed okiem profana, inne łatwiej czytelne, były dobrą okazją do objawiania uczuć, poglądów, niekiedy stanowiły aluzję do charakteru właściciela kamienicy. Bywały również wśród nich i takie, których aluzyjną symbolikę dało się odnieść do aktualnych wydarzeń politycznych. Różne zatem rodzaje klucza należy stosować dla ujawnienia ich trudno czytelnych znaczeń. Wówczas, gdy one powstawały, kiedy znana była osoba która o tym decydowała — czyli właściciel kamienicy, — sprawa bywała prostsza. I chociaż rzeźby te nie są może tak wybitnymi artystycznie dziełami jak omówione wyżej „jaszczurki” z Rynku Gł. nr 8, i nie przedstawiają tak złożonego problemu natury historyczno-artystycznej, to niemniej należy je dostrzec i docenić. Rzecz przy tym ciekawa; rzeźbom tym nadawano niekiedy imponujące rozmiary, zadbano aby proporcjami zharmonizo-

wane zostały z całością elewacji kamienicy, umieszczano na najbardziej wyeksponowanym miejscu to znaczy na attyce, — a przecież mimo to nie zyskały one miana godła domu. Dlaczego? Trudno powiedzieć. Zapewne konkurowały z dawniejszymi nazwami tych kamienic. Nie wykluczone też, że powodem mógł być również fakt, iż fundatorzy tych rzeźb byli świeżo do Krakowa przybyłymi cudzoziemcami. I co więcej, ich etniczna obcość nabierała często znaczenia politycznie pejoratywnego. Przedstawmy to na przykładzie rzeźb z elewacji kamienicy z ulicy: Floriańskiej nr 13.

* * *

Elewacja frontowa kamienicy jest trójosiowa, trójkondygnacyjna, dwupiętrowa z attyką. Attyka przyozdobiona jest płaskorzeźbami stiukowymi z wyobrażeniami Świętej Trójcy i parą orłów walczących z węzami. Obecny swój wygląd zawdzięcza przebudowie dokonanej pomiędzy 1804 a 1812 rokiem. Prostokątną jej ścianę, podzielono na trzy odrębne pola z płycinami, wypełnione wspomnianymi płaskorzeźbami. Na osi głównej, przedstawiono Świętą Trójcę w układzie typowym; z prawej strony Bóg Ojciec, z lewej Chrystus — Syn Boży, pośrodku klęcząca postać Matki Boskiej nad którą unosi się gołębicą wyobrażająca Ducha Świętego. Bóg Ojciec i Chrystus w pozycji tronu, trzymają w rękach koronę nad głową klęczącej Marii. W prawej ręce Chrystusa widoczny jest krzyż. Rzeźba modelowana jest poprawnie w manierze późnobarokowej. Nie wyróżnia się jednak szczególnymi walorami artystycznymi.

Po obu bokach tej sceny, w osobnych prostokątnych płycinach, umieszczone są dużych rozmiarów symetryczne przedstawienia orłów. Każdy z nich trzyma w szponach wielkiego węża, którego dosięga potężnym dziobem. W tle widoczne są drzewa z liśćmi lauru i dębu, — symbole zwycięstwa i siły. Sposób modelowania orłów zdecydowany, ostry, graficzny — różni się zasadniczo od modelunku postaci centralnych. Można powiedzieć, że jest to różnica wynikająca z odmiennego poczucia stylu; późnobarokowego w scenie centralnej i klasycystycznego w płaskorzeźbach bocznych. Nie znamy nazwisk wykonawców tych rzeźb. Nie wiemy nawet kiedy one dokładnie powstały. Czy mianowicie rzeźba centralna pochodzi jeszcze z wieku XVIII jak wskazywałyby na to jej cechy stylowe — czy może, wykonujący ją rzeźbiarz

9. Płaskorzeźby na attyce kamienicy z ul. Floriańskiej Nr. 13. Stiuk. Przełom w. XVIII/XIX. Fot. Andrzej Kazanecki



należał do pokolenia epigonów działających jeszcze w początkach wieku XIX. W pierwszym wypadku należałoby założyć, że płaskorzeźbę tą włączono do przebudowanej w początkach wieku XIX attyki. Natomiast w drugim wypadku, trzeba by przyjąć że rzeźby na tej attyce wykonywali dwaj różni twórcy. W wypadku pierwszym, należałoby również założyć, że właściciele tej kamienicy w wieku XVIII to jest Jagliński (1779) lub Palusiński (1781–1789)⁴⁴, dokonywali jakichś poważniejszych prac remontowo-adaptacyjnych przy tym obiekcie. Wydaje się to jednak mało prawdopodobne, skoro nabywający kamienicę w roku 1802 **Józef Rohm** decyduje się w roku 1804 na jej restaurację i generalną przebudowę⁴⁵.

Nie zajmując ostatecznego stanowiska w sprawie kolejności powstawania rzeźb na attyce tego domu, pragniemy jednak zwrócić uwagę na dostrzegalny związek ideowy pomiędzy tymi różniącymi się stylowo rzeźbami.

Walczące orły otaczające z obu stron wizerunek Boga Ojca, Jezusa Chrystusa, Matkę Bożą z Duchem Świętym, — to przecież przejrzysta aluzja do odwiecznej walki dobra ze złem; wiary chrześcijańskiej, katolickiej z pogaństwem, kacerstwem i wreszcie ateizmem.

Tego rodzaju przedstawienia powstawały w okresach szczególnych, takich kiedy istotnie Kościół czuł się zagrożony, mobilizował się do walki albo walkę taką już prowadził. Symbolika orła walczącego z wężem — symbolem zła, posiada długą historię. Choć sięga ona jeszcze czasów starożytnych, to jednak od okresu starochrześcijańskiego, nabrała ona nowego znaczenia⁴⁶. W interpretacji chrześcijańskiej orzeł symbolizował najczęściej Chrystusa lub chrześcijaństwo broniące Kościoła przed szatanem w postaci węży⁴⁷. W dalszej kolejności, orzeł jest też symbolem wzniosłości, dobra tryumfującego nad złem i nikczemnością, światła nad ciemnością, dominacji świata duchowego nad światem materialnym⁴⁸.

Co zatem mogło skłonić pomysłodawcę tych rzeźb do zamianifestowania w formie tak okazałej programu Kościoła, walczącego w mieście, które przecież dawno już miało za sobą problem walki kontrreformacyjnego obozu katolickiego z protestantyzmem?

Odpowiedzi na to istotne pytanie nie znajdziemy gdy ograniczymy się do środowiska lokalnego, ani nawet do ogółu społeczeństwa polskiego z przełomu wieku XVIII/XIX. Ustawmy więc problem inaczej. Przyjrzyjmy się osobie właściciela kamienicy — **Józefa Rohma**. Otóż Rohm był świeżo przybyłym do Krakowa niemieckim kupcem, poddanym austriackim, katolikiem i zapewne osobą głęboko religijną. Świadczy o tym piękny chrześcijański zapis, złożony na rzecz szpitala ubogich w Krakowie, gwarantowany na teźże kamienicy⁴⁹. Z drugiej strony, musimy, sobie zdać sprawę, że napływający wówczas kolejną falą do Krakowa Niemcy, stanowili w tym mieście grupę etnicznie a także politycznie zupełnie obcą. Więcej nawet, — jak przekonuje nas o tym pamiętnikarz tych czasów **Kazimierz Girtler**, — istniał wręcz zasadniczy konflikt pomiędzy ludnością polską a niemiecką Krakowa. Zaznaczył się on zwłaszcza w okresie wojny austriacko-francuskiej roku 1809⁵⁰. Niemcy w tej wojnie popierali — rzecz jasna — racje stanu monarchii austriackiej. Polacy natomiast całą swoją sympatię skierowali ku Francji, w której widzieli nadzieję wskrzeszenia Polski. Propaganda niemiecka w czasie tej wojny przedstawiała Francuzów i Francję w najgorszym świetle. Wspominając niedawne jeszcze wydarzenia Wielkiej Rewolucji, — widziano we Francuzach nie tylko wrogów europejskiego ładu ale także wrogów religii, Kościoła, katolicyzmu. Sprzyjających Francuzom Polaków, traktowali Austriacy jak swoich osobistych wrogów. Natomiast — jak pisze Girtler — z miejscowych gazet: *...nic się dowiedzieć nie można było bo je jakoby na nice fałszowano tak,*

*że zawsze Francuzi byli bici i dopiero z Polski wiedziano co się święci bo choć szpiegowano, rozsiewających nowiny aresztowano, prześladowano, jakże można było zamknąć Kraków tak aby do niego prawda nie doszła...*⁵¹. Szczególne nasilenie propagandy antyfrancuskiej obserwowano w Krakowie pomiędzy kwietniem a majem 1809 roku. Jest to czas pokrywający się z wiadomościami o pracach adaptacyjnych przy kamienicy **Józefa Rohma** z ul. Floriańskiej nr 13⁵². Jeżeli zatem w tym czasie powstają omawiane rzeźby orłów na attyce tej kamienicy, — na co również styl tych rzeźb zdaje się wskazywać — to jest rzeczą prawie oczywistą, że symbolikę ich należy interpretować jako walkę dobra ze złem, walkę Kościoła Chrystusowego z szatanem co w tym wypadku, wypadałoby odnieść do ogólnego **symbolu wojny roku 1809**. Rzecz jasna, trudno jednak wymagać aby austriacki Niemiec Rohm, miał inne poglądy na toczącą się wojnę jak reszta jego rodaków. Tak więc przedstawienie walczących orłów na attyce domu z ul. Floriańskiej nr 13, to zapewne symbol walczącej Austrii.

III.

KAMIENICA PRZY RYNKU GŁÓWNYM NR 36 ZWANA LUDWIGOWSKĄ LUB POD JELENIEM

Jest to kamienica sięgająca swymi początkami czasów średniowiecza. Usytuowana w północno-zachodnim narożu Rynku Głównego u wylotu ulicy Sławkowskiej. Obecny swój wygląd zawdzięcza kolejnej przebudowie z I połowy wieku XIX, kiedy weszła w posiadanie rodziny **Treutlerów**⁵³.

Elewację frontową od strony Rynku Głównego ma dwupiętrową, czterokondygnacyjną, pięcioosiową. Czwartą kondygnację tworzy podłużna prostokątna attyka, podzielona symetrycznie na pięć pól. Pole środkowe wypełnia okazałych rozmiarów płaskorzeźba wykonana techniką stiukową. Przedstawia uskrzydloną postać odzianą w długą suknię jak lecącą, ujmując za rękę nagą postać unoszącą się wśród chmur. Rzeźbę tę jak podaje **Władysław Łuszczkiewicz** — wykonać miał **Józef Schmelter** o którym wiadomo, że w Krakowie przebywał w latach 1823 do chwili śmierci, czyli roku 1832⁵⁴. Niezwykły temat tej rzeźby, umieszczonej na tak wyeksponowanym miejscu z niewiadomych powodów przeszedł jednak niezauważony wśród badaczy kultury i obyczajów dziewiętnastowiecznego Krakowa. Wydaje się więc, że należy jej poświęcić nieco więcej uwagi.

Otóż po pierwsze, nie wiemy co mogło skłonić właścicieli **Treutlerów**, do wyboru tak nietypowego przedstawienia na attyce frontowej swojego domu.

W ikonografii sztuki, uskrzydłona postać unosząca wyobrażenie człowieka pojawia się najczęściej w scenach przedstawiających akt śmierci, kiedy dusza ludzka, odłączając się od ciała, otrzymuje przewodnika w postaci anioła. W starożytności mógł to być bóg wieczności **Ajos**, względnie **postać zwana Psychopomposem**. **Psychopompos** uchodził za jedno z wcieleń boga **Hermesa**, spełniającego rolę przewodnika prowadzącego dusze zmarłych do podziemi Hadesu. Jednakże niekiedy zamiast niego pojawia się i sam **uskrzydłony Ajos**⁵⁵. Natomiast w okresie chrześcijańskim, rolę tę przejął **Anioł Stróż**, opiekun człowieka od momentu jego narodzin do chwili śmierci⁵⁶. O ile jednak przedstawienia **Anioła Stróża** znamy głównie z roli jaką spełniał w charakterze opiekuna dzieci⁵⁷, to rzadko pojawia się on w scenach ukazujących śmierć człowieka. I aczkolwiek spotykany jest zwłaszcza w rzeźbie romańskiej, to jednak trudno powiedzieć,



że należy on do przedstawień szczególnie popularnych. W sztuce polskiej, na obrazie Tomasza Dolabelli z około roku 1633, dostrzegamy nad łóżem umierającego świętego dwie uskrzydłone postacie aniołów unoszące duszę zmarłego do nieba⁵⁸.

Nie mamy więc pewności czy uskrzydłona postać z kamienicy Treutlera, wyobrażać ma chrześcijańskie pojęcie Anioła Stróża, czy może mitologicznego boga Hermesa, wcielonego w postać Psychopomposa, względnie podobnie uskrzydłonego boga Ajosa.

Skąd te wątpliwości? Otóż w czasie powstawania tego stiuku czyli pomiędzy latami 1823 a 1832, istniało względnie powstawało, cały szereg podobnych plaskorzeźb z wyobrażeniami postaci mitycznych świata antycznego: **Posejdona i Amfitrydy, Merkurego-Hermesa, Ateny, Ceres** i innych.

Sytuowane były — podobnie jak w tym wypadku na attyce domu, miejscu szczególnie eksponowanym.

Powszechnie panująca moda na antykizowanie, nakazywała w innych wypadkach, aby przebierać oficerów armii napoleońskiej w rzymskie tuniki, gdy przedstawiano ich w charakterze rzeźb pomnikowych. Podobnie na ich grobach ustawiano hełmy, tarcze i miecze greckich wojowników. Ten szczególny rodzaj maniery, tolerował również Kościół. Sarkofagi znajdujące się na katolickich cmentarzach, kaplicach i świątyniach, pełne są figur mitycznych Parek, Geniuszy i Psychopomposów. Nie raził jeszcze — dostrzegany później — pogański charakter tych rzeźb. Jak pisze Władysław Łuszczkiewicz: *Krytyki nie wywoływały te prace, jeszcze romantyzm nie wyrzucał artystom formy kalsycznej i pogańskiego (podkreśl. H. Ś.) nastroju posagu bohatera polskiego z czasów napoleońskich jak to miało miejsce przed laty paru z posągiem księcia Józefa Poniatowskiego w Warszawie...*⁵⁹.

Czy zatem uskrzydłona postać na kamienicy Treutlerów przedstawia **Anioła Stróża** czy też greckiego **Psychopomposa** — nie jesteśmy w stanie jednoznacznie określić. Atrybutacja tych postaci jest bardzo do siebie zbliżona. Równie trudną rzeczą, wydaje się ustalenie powodów wyniesienia jej na elewację kamienicy mieszkalnej. Przypatrzmy się zatem sylwetce właściciela tej kamienicy i jego najbliższej rodziny. Może w tym kręgu i środowisku odnajdziemy jakieś przyczyny, względnie skłonności do zainteresowań światem metafizyki, znikomości ludzkiego bytu, problematyką śmierci. Mógłby to być ślad prowadzący nas na powrót ku tej plaskorzeźbie.

Omawianą kamienicę przy Rynku Gł. 36, otrzymał po swoim ojcu Franciszku, **Karol Treutler** (1791–1866) wraz ze sklepem korzennym, handlem i sprzedażą importowanych win, którego powodzenie zwracało powszechną w Krakowie uwagę⁶⁰. Ożeniony z Symfozją z Puchałow-Cywińskiej (1792–1861), miał z nią córkę Annę (1813–1880) wydaną z kolei za męża za Ludwika Edwarda Helcla (1810–1872)⁶¹. Ludwik Edward i Anna Helclowie zasłynęli jako dobrodziejcy wielkich charytatywnych fundacji w Krakowie. Do najokazalszych należały: szpital św. Ludwika i Dom Ubogich ich imienia.

Z naszego punktu widzenia, zwraca szczególną uwagę charakterystyczna fundacja kaplicy cmentarnej na Rakowicach w Krakowie. Ponadto trzeba wspomnieć, że małżeństwo to związało się z działalnością charytatywną **Arcybractwa Miłosierdzia w Krakowie**, któremu ostatecznie przekazali omawianą kamienicę⁶².

Wracając zatem do przedstawień Anioła Stróża w ikonografii chrześcijańskiej nadmienimy, że postać ta pojawia się najczęściej w chwilach szczególnych zagrożeń dla zdrowia, życia i duszy człowieka⁶³. Działalność charytatywna Ludwika Edwarda i Anny z Treutlerów Helclowej w rzeczy samej orbituje zatem w kręgu symboliki tego opiekuna dzieci, chorych i starców. Problem jednak jest w tym, że jak należy ufać Łuszczkiewiczowi, — rzeźba z Rynku Gł. 36 powstała⁶⁴ zanim jeszcze zdolali Helclowie rozwinąć swą charytatywną działalność. W latach 1823–1832 kiedy mogła powstać ta plaskorzeźba, Anna była zaledwie kilkuletnią dziewczynką. Pomysł realizacji tej rzeźby musiał zatem wyjść od jej ojca Karola i względnie matki Symfozji. W każdym razie, nie jest to rzeźba o dekoracyjnym jedynie charakterze. Celem jej nie jest także gloryfikacja rodziny czy jakiejś szczególnej osoby — tak, jak to miało miejsce w innych tego typu rzeźbach⁶⁵. Jej alegoryczny charakter zdaje się być wyrazem rzeczy bardziej ogólnych, wynikłych z określonych postaw moralnych, które po latach zaowocować miały realizacją największych dotąd prywatnych fundacji charytatywnych w Krakowie. Z tej racji, należy więc raczej wyeliminować z naszych dociekań upatrywanie w figurze uskrzydłonej postaci na kamienicy z Rynku Gł. 36 greckiego Psychopomposa względnie Ajosa. I aczkolwiek w czasach swego powstania — mogła ona tak właśnie być przez współczesnych postrzegana, to jednak atmosfera domu Treutlerów, wychowanie córki, zdecydowanie dają się wskazywać na chrześcijańską symbolikę tej rzeźby.

PRZYPISY

¹ K. Lepszy, *Kraków miasto renesansowe*, w: *Szkice z dziejów Krakowa*, Kraków 1890, s. 138.

² *Przechadzka Kronikarza po Rynku Krakowskim przez J.L.*, Kraków 1890, s. 130–131.

³ K.I. Gałczyński, *Zaczarowana dorożka*, Kraków 1948, s. 9.

⁴ S. Tomkowicz, *Ulice i place Krakowa w ciągu dziejów*, Bibl. Krak. Nr 63–64; Kraków 1926, s. 150.

⁵ A. Sternschuss, *Godła domów krakowskich*, Roczn. Krak. II, Kraków 1890, s. 186.

⁶ H. Świątek, *Godła mieszczańskie na krakowskich kamienicach w pierwszej połowie wieku XIX z tarczami typu clipeus*. *Zeszyty Naukowe, Muzeum Historycznego m. Krakowa „Krzysztofor”*, Nr 13, Kraków 1986, s. 87–93.

⁷ J. Samek, *Godła kamienne krakowskich w dwudziestolecu 1919–1939*; w: *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury*, Oddz. PAN w Krak., t. XVIII, Ossolineum, Wrocław 1984, s. 186.

⁸ Obecnie umieszczona na portalu rzeźba jest kopią średniowiecznego oryginału, przechowywanego w Oddziale Szołajskich Muzeum Narodowego w Krakowie.

⁹ Porównaj: Essenwein, *Die Mittelalterischen Kunstdenkmale der Stadt Krakau*, Leipzig 1869, s. 154, fig. 79; A. Sternschuss, op. cit., s. 188–189; F. Kopera, *Wit Stwos w Krakowie*, Roczn. Krak., t. X., Kraków 1907 s. 112; Kopera, J. Kwiatkowski, *Rzeźby z epoki średniowiecza i Odrodzenia w Muzeum Narodowym w Krakowie*, Kraków 1931, s. 17, nr 19; K. Estreicher; *Kraków*, Kraków 1938, s. 126; T. Dobrowolski; *Sztuka Krakowa*, Kraków 1950, il. 82.

¹⁰ Porównaj: F. Kopera; op. cit.; K. Estreicher; op. cit. ¹¹ F. Kopera; *Wit Stwos*, op. cit.; F. Kopera, J. Kwiatkowski, *Rzeźby...*, op. cit.

¹² K. Estreicher; op. cit. ¹³ *Regesta exactionis „schoss” in Anno 1655, taxa Generalis Civit. Cracov.*, s. 2, WAP Kraków, sygn. 2626; jw., rok 1668, sygn. 2652, rok 1675, sygn. 2675, rok 1676, sygn. 2677.

¹⁴ X.A. Osinski; *Słownik Mitologiczny*, t. III, Warszawa 1812, s. 336–337.

¹⁵ Porównaj: Lynn Thorndicke, *History of Magic and Experimental Science*, t. I, New York 1923, s. 68, 632; T.H. White; *The Bestiary a book of Beasts*; New York 1954, s. 182–183; Guy de Tervarent, *Attributes et symboles dans l'Art profan*, Geneve 1958, s. 333–334; *Lexikon der Christlichen Ikonographie*, Rom, Freiburg, Basel, Wien 1972, s. 11; D. Forstner OSB; *Świat symboliki chrześcijańskiej*, Warszawa 1990, s. 264.

¹⁶ Patrz: j.w. ¹⁷ j.w. ¹⁸ X.A. Osinski; op. cit.

¹⁹ W. Kopaliński, *Słownik symboli*, Warszawa, 1991, s. 121–122; D. Forstner, op. cit.

²⁰ j.w. ²¹ M. Zlat, *Ratusz wrocławski*, Ossolineum Wrocław 1976, s. 94.

²² M. Lehrs, *Geschichte und Kritischer Kat...*, Wien 1921, t. IV, tabl. 349, *The Master of the Amsterdam Cabinet, or the Housebook Masteer*, 1470–1500 przez JP Field Kok, Amsterdam, New Jersey 1985.

²³ Porównaj: Z. Hendel, *Kaplica Zmarłych zwana Ogrójcem...* Sprawozdania KHS, t. V, Kraków 1896, s. 240, fig. 12; F. Kopera, J. Kwiatkowski, op. cit. j.w.

²⁴ M. Zlat, op. cit., j.w. ²⁵ *Pismo Święte Starego i Nowego Testamentu*, przekł. X. Jakuba Wujka; t. II Warszawa 1890.

²⁶ D. Forstner OSB; op. cit., s. 264, przyp. 73, *Moralia*, Lib. VI. cap. 12.

²⁷ Z. Hendel, op. cit., j.w.; F. Kopera; op. cit., s. 112; F. Kopera, J. Kwiatkowski, op. cit., j.w.; *Kat. Zab. Szt. w Pol.*, t. IV; M. Kraków, cz. II, Warszawa 1971, s. 96; P. Pencakowski, *Rzeźby Kaplicy Ogrojcowej...*, *Folia Historiae Artium*, t. XX, Kraków 1984, s. 21–39. Autor podaje dotychczasową literaturę obiektu, jednak niewiedzieć czemu pomija omawiane rzeźby „jaszczurek” z konsoli tej kaplicy a dostrzega jedynie jaszczurkę na skale. W stworzeniu tym Autor widzi aluzję do lenistwa, ospałości i obojętności (s. 25).

²⁸ *Kat. Zab. Szt. w Pol.*, t. IV, cz. III, Warszawa 1978, s. 167, fig. 792–801;

²⁹ Lynn Thorndicke, *History of Magic*; op. cit., t. I, s.

68, 85, 324, 636; t. II, s. 401, 407, 422; t. IV s. 641, 644; H. Biedermann, *Handlexikon der Magischen Künste*, Graz 1973, s. 151, 152–153, 154.

³⁰ H. Biedermann, op. cit., s. 152–153.

³¹ L. Thorndicke, op. cit., t. I, s. 68, 324; H. Biedermann, op. cit., s. 151–153; R.A. Koch, *The Salamander in van der Goes Garden of Eden* w: *Journal of the Warburg Inst.*, London 1965, s. 324–325; L. Thorndicke, op. cit., t. II, s. 401–402, 407;

³² R.A. Koch, op. cit., s. 323.

³³ op. cit., j.w. ³⁴ op. cit., j.w.

³⁵ A. Sternschuss, op. cit., s. 188–189; porównaj: W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*, Ossolineum Wrocław 1962, t. II, s. 232.

³⁶ W. Tatarkiewicz, op. cit., j.w.; D. Forstner, op. cit., s. 264, przyp. 74.

³⁷ L. Thorndicke, op. cit., t. I, s. 85, 88, 324.

³⁸ H. Biedermann, op. cit., przyp. 27.

³⁹ J. Zathay, *Z historii środowiska magiczno-astrologicznego w Krakowie w XV wieku*, *Zeszyty Nauk. Muz. Hist. m. Krak.*, „Krzysztofor”, nr VIII, Kraków 1981, s. 17–21; A. Rakowska-Jaillard, *Alchemia w Krakowie*, Roczn. Krak., Kraków MCML nr XIII, s. 19–30; M. Markowski, *Historia astrologii w Polsce*, t. I, Wrocław, Ossolineum 1975, rozdz. III–XI, s. 43–126.

⁴⁰ L. Thorndicke, op. cit., t. I, s. 664.

⁴¹ *Benvenuto Celliniego żywot własny...*, przekł. L. Staff, Warszawa 1984, rozdz. 13, s. 124–126; patrz także: H. Biedermann, op. cit., s. 151.

⁴² J. Zathay, op. cit., s. 21.

⁴³ J. Garbacik, *Kallimach jako dyplomata i polityk*, *Rozpr. Wydz. Hist. Fil. PAN* t. XLVI, nr 4, Kraków 1948, s. 14–24; porównaj także: L. Hass, *Szkola farmazonii warszawskiej*, Warszawa 1980, s. 35; P. Naudon, *Les origines religieuses et corporatives de la Franc-Maçonnerie*, Paris 1953, s. 241–243; W. Tatarkiewicz, *Estetyka nowożytna...*, s. 56; Z. Kępiński, *Wit Stwos*, Warszawa 1981, s. 74–75.

⁴⁴ A. Chmiel, *Domy krakowskie*, Bibl. Krak. nr 54, Kraków 1917, s. 58–60.

⁴⁵ j.w. ⁴⁶ P. Bamm, *Welten des Glaubens. Aus den Frühzeiten des Christentums*, München, Zürich 1959, s. 150.

⁴⁷ D. Forstner OSB, op. cit., s. 243.

⁴⁸ W. Kopaliński, op. cit., s. 284–285.

⁴⁹ A. Chmiel, op. cit., s. 59.

⁵⁰ K. Girtler, *Opowiadania*, Kraków 1971, t. I, s. 52.

⁵¹ K. Girtler, op. cit., t. I, s. 58.

⁵² A. Chmiel, op. cit.

⁵³ *Przechadzki Kronikarza po Rynku Krakowskim przez J.L.*, Kraków 1890, s. 174–177.

⁵⁴ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów rzeźbiarstwa pierwszej połowy naszego wieku w Krakowie*; Józefa Czecha *Kalendarz Krakowski rok 1896*, Kraków 1896, s. 58; *Z dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, Ossolineum, Wrocław 1959, s. 17.

⁵⁵ Patrz: *Encyklopedia świata antycznego*, Warszawa 1962, t. II, s. 223–224. Bóg Ajos unoszący dusze Piusa i Faustny występuje m. in. na kolumnie Marka Antonina (160–161 po Ch.) — Muzeum Watykańskie, Rzym.

⁵⁶ *Encyklopedia katolicka* pod red. F. Gryglewicz, R. Łukaszka, Z. Sułkowskiego, t. I, Lublin 1973, s. 615–616.

⁵⁷ op. cit.

⁵⁸ T. Dolabella — Śmierć św. Władysława, obraz w kaplicy tzw. królewskiej kościoła oo. Kamedułów na Bielanych pod Krakowem, patrz: S. Tomkiewicz, *Tomasz Dolabella*, Warszawa 1959, il. 35.

⁵⁹ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów*, op. cit., s. 59.

⁶⁰ *Przechadzki kronikarza*, op. cit.; J. Wawel-Louis, *Urywki z dziejów i życia mieszkańców Krakowa*, Bibl. Krak. nr 17, Kraków 1977, s. 85–86, 237; *Polski Słownik Biograf.*, Ossolineum Wrocław 1960–1961, s. 357; K. Girtler, *Opowiadania*, t. I, Kraków 1971, s. 292–293.

⁶¹ op. cit., j.w. ⁶² *Przechadzki kronikarza...*, op. cit., j.w.

⁶³ patrz: przyp. 55.

⁶⁴ W. Łuszczkiewicz, *Kartka z dziejów*, op. cit., s. 58; *Z dziejów Akademii...*, op. cit., s. 17.

⁶⁵ H. Świątek, *Godła mieszczańskie na kamienicach krakowskich*, op. cit., s. 87–93.