

Nieprzypadkowa przypadkowość muzealnego zbioru.

Dziewiętnastowieczne widoki Wisły w zbiorach Muzeum Historycznego Miasta Krakowa

Muzeum Historyczne Miasta Krakowa gromadzi ekspozycje z zakresu malarstwa, grafiki, rzemiosła artystycznego, starodruków, numizmatów i fotografii, związane z kulturą i sztuką miasta. Wśród posiadanych przez muzeum obrazów znalazło się kilkanaście prac, na których przedstawiona została Wisła – „królowa rzek polskich”. Mimo że zbiór do pewnego stopnia jest przypadkowy, a ukazana w wielu obrazach Wisła tylko cienką strużką niebieskiej farby, to wart jest uwagi. Obrazy te są źródłem do ikonografii miasta, świadectwem przemian krakowskiej architektury, a także przyczynkiem do prześledzenia drogi rozwoju naszego malarstwa pejzażowego, od romantycznych widoków zakola Wisły, poprzez realizm wedywowych przedstawień wzgórza wawelskiego, aż do impresjonistycznych ujęć rozświetlonej zachodzącym słońcem rzeki. Są też poświadczeniem roli, jaką w świadomości narodowej pełniła, zwłaszcza w XIX stuleciu, Wisła.

Rzeka, ta „ruchoma droga”, jak nazwał ją Pascal, była symbolem czasu, przemijania, ale też ustawicznej odnowy i twórczych sił natury; była też uważana za siłę decydującą o obronności kraju. To przecież w pobliżu rzek powstawały miasta, często wykorzystujące ją jako naturalną linię obrony. Czczona jako bóstwo, przez starożytnych przedstawiana była pod postacią ludzką. W epoce nowożytnej, wraz z rozwojem malarstwa pejzażowego, stała się jednym z jego najważniejszych elementów. Romantyzm, a potem cały wiek XIX, uczynił z niej bohaterkę wielu obrazów, ukazujących piękno natury. Romantyczny przełom przyniósł uwielbienie przyrody, którą stawiano ponad człowiekiem. Zaczęto podchodzić do niej w sposób szczerzy oraz bezpośredni i około połowy XIX wieku pejzaż stał się najpopularniejszym rodzajem malarstwa, najliczniej reprezentowanym na wystawach i najchętniej kupowanym¹.

Wisła, najdłuższa i najważniejsza polska rzeka, opasująca jak wstęga cały kraj, odegrała ważną rolę gospodarczą w jego dziejach, a także w historii Krakowa, którego granice przestrzenne zostały wytyczone przez sieć wodną². Już w najstarszym, na poły fantastycznym widoku Krakowa, jako jeden z jego charakterystycznych elementów pojawiła się Wisła. Obmywa ona mury miasta, rozdzielając je jednocześnie od przedmieść i miasta Kazimierz³.

Znaczenie Wisły, nie tylko gospodarcze, dostrzegł Sebastian Klonowic, który w opublikowanym w 1595 roku

poemacie *Flis, to jest spuszczenie statków Wisłą* przedstawił barwny opis spławu galarów i obyczajów flisackich, flisactwo zaś potraktował jako alegorię ludzkiej wędrówki przez życie⁴. Podobnie w 1617 roku przedstawił Wisłę, ze spławiającymi drewno flisakami, Mateusz Merian Starszy w swej ilustracji do *Civitates orbis terrarum*⁵.

W XIX stuleciu Wisła straciła swe znaczenie gospodarcze, zaczęła natomiast odgrywać coraz to większą rolę w świadomości narodowej⁶, a jej widoki weszły na stałe do polskiego malarstwa pejzażowego. Spopularyzował Wisłę Zygmunt Vogel, który odbył podróż „zdejmując piękne jej brzegi”⁷. Odtąd będzie ona odtwarzana równie często jak góry, skały, pomniki architektury czy tematy ludowe, tak charakterystyczne dla epoki romantycznej. Obok natury uduchowionej pojawiły się więc realistyczne ujęcia przyrody.

W XIX wieku bardziej popularne niż poprzednio stały się także widoki Krakowa, a pozbawienie miasta w pierwszej ćwierci stulecia murów obronnych stało się momentem zwrotnym w dziejach przedstawiania jego panoramy⁸.

Najstarszymi XIX-wiecznymi widokami Wisły z kolekcji Muzeum Historycznego Miasta Krakowa są dwa obrazy Teodora Baltazara Stachowicza. Syn Michała, podobnie jak ojciec, był niestrudżonym malarzem-dokumentalistą kra-

¹ Poprzeczka M.: *Akademizm*. Warszawa 1977, s. 200, 202.

² Tobiasz M.: *Historyczny rozwój sieci wodnej Krakowa i jej wpływ na urbanistykę miasta*. „Zeszyty Naukowe Politechniki Krakowskiej” 1958, z. 2, s. 21.

³ Chodzi o drzeworyt przedstawiający widok Krakowa, umieszczony w *Kronice świata* Hartmana Schedla. Norymberga 1493.

⁴ Ziomek J.: *Literatura Odrodzenia*. Warszawa 1987, s. 204.

⁵ Miedzioryt Meriana został opublikowany w dziele Georga Brauna i Franza Hogenberga *Civitates orbis terrarum*. Kolonia 1617.

⁶ Labuda G.: Rzeki w dziejach narodu (ze szczególnym uwzględnieniem narodu polskiego). W: *Rzeki. Kultura – cywilizacja – historia*. T. 1. Katowice 1992, s. 35; Kolbuszowski J.: Szczęście wiosłem wyliczane. Motyw rzeki w myśleniu symbolicznym i literaturze. W: *Rzeki. Kultura...*, s. 54, 56.

⁷ Dobrowolski T.: *Malarstwo polskie ostatnich dwustu lat*. Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1976, s. 28.

⁸ Banach J.: *Dawne widoki Krakowa*. Kraków 1983, s. 111.



T.B. Stachowicz, *Wylew Wisły w czasie wielkiej powodzi sierpniowej w 1813 r.*, 1 poł. XIX w., olej, płótno, nie sygnowany, nr inw. 564/III, fot. R. Korzeniowski

kowskiej architektury⁹. Jeden z jego obrazów przedstawia widok ze wzgórza wawelskiego na Wisłę, Dębniki i Zwierzyniec z kościołem ss. Norbertanek, drugi dokumentuje powódź, która miała miejsce w Krakowie w sierpniu 1813 roku. Wylew Wisły został również pokazany ze wzgórza wawelskiego. Na pierwszym planie przedstawił artysta mury, zniszczone w czasie późniejszej przebudowy austriackiej.

Pełne już romantycznej nastrojowości są dwa pejzaże Antoniego Langego z 1842 roku. Artysta zdobył u współczesnych rozgłos jako malarz krajobrazów Galicji, po której odbył wiele artystycznych peregrynacji¹⁰. Takie podróże krajoznawcze były bardzo ważne dla romantyków, przekonanych, że malarstwo pejzażowe powinno być możliwie dokładnym odtworzeniem krajobrazu, ukazującym naturalne piękno kraju¹¹. Zarówno *Widok kościoła i klasztoru w Tyńcu*, jak i *Widok kościoła i klasztoru Kamedułów na Bieleńcu* są kopiami litografii Jana Nepomucena Głowackiego, najwybitniejszego przedstawiciela polskiego pejzażu romantycznego, choć „zretuszowanego” w mieszczańskim duchu¹². Maniera Głowackiego została przejęta przez jego uczniów i obydwie pejzaże Langego wykazują cechy stylowe, charakterystyczne dla mistrza. Są to niewielkiego formatu gabinetowe obrazy, malowane gładko, z przewagą jasnych, chłodnych błękitów. Można je określić mianem krajobrazów historycznych lub



A. Lange, *Widok kościoła i klasztoru w Tyńcu*, 1842, olej, tektura, sygnowany i datowany, nr inw. 212/III, fot. R. Korzeniowski

patriotycznych¹³. Widać na nich zakola leniwie płynącej rzeki i zarośnięte drzewami jej brzegi, ale przede wszystkim rysujące się na wzniesieniach sylwety kościołów. Obydwie pejzaże ożywione są niewielkim sztafażem: na jednym przedstawił artysta wieśniaka i myśliwego, na drugim parę wieśniaków. Mimo skłonności do klasycznej idealizacji pejzażu, jest w tych obrazach romantyczna nastrojowość i romantyczne zainteresowanie rodzimym krajobrazem.

Tą samą drogą poszedł Józef Brodowski¹⁴, który z kolei skopiował pejzaż Antoniego Langego. Powtórzył tu Brodowski wszystkie elementy historycznego pejzażu: wzniesienie z kościołem Kamedułów, Kopiec Kościuszki i klasztor Norbertanek. Na pierwszym planie gęstwina drzew i dalej zakole Wisły. Widok Brodowskiego jest interesujący ze względu na ikonografię Krakowa pierwszej połowy XIX wieku, przedstawia bowiem Kopiec Kościuszki jeszcze bez późniejszych zabudowań fortu.

⁹ Świeykowski E.: *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854–1904*. Kraków 1905, s. 512.

¹⁰ *Słownik Artystów Polskich*. T. IV. Warszawa 1986: Lange Antoni. Oprac. M. Domański, s. 436–439.

¹¹ Kowalczykowa A.: *Pejzaż romantyczny*. Kraków 1982, s. 100.

¹² Dobrowolski T.: *Malarstwo polskie...*, s. 53.

¹³ Ibidem, s. 55.

¹⁴ *Słownik Artystów Polskich*. T. I. Warszawa 1971: Brodowski Józef. Oprac. J. Derwojed, s. 241–242.



A. Płonczyński, *Widok wybrzeża Wisły pod Zwierzyńcem, ok. 1855, olej, płótno, nie sygnowany, nr inw. 257/III, fot. R. Korzeniowski*

Uczniem Głowackiego był też Aleksander Płonczyński, profesor rysunków w krakowskim Liceum Św. Anny i malarstwa krajobrazowego w Szkole Sztuk Pięknych¹⁵. Obydwa jego obrazy, przechowywane w Muzeum Historycznym, przedstawiają tak lubiany przez pejzażystów krakowskich pierwszej połowy XIX stulecia widok Wisły pod Zwierzyńcem. Motyw ten cieszył się ogromnym powodzeniem ze względu na romantyczną nastrojowość – w tym miejscu Wisła tworzy zakole, pobliskie kościoły wprowadzają typowy dla romantycznej ideologii „starożytny” element, a zamykające tło łagodne wzniesienia urozmaicają pejzaż i nadają mu malowniczości. Malowniczy i przy tym bardzo dla miasta charakterystyczny jest też Kopiec Kościuszki. Jego przedstawianie było refleksem kultu bohaterów narodowych, tak potrzebnym w „wieku smutnym dla naszych dziejów politycznych”¹⁶. *Widok wybrzeża Wisły pod Zwierzyńcem* ożywił Płonczyński płynącymi po rzece łodziami, a na pierwszym planie przedstawił kobietę, która pierze, klęcząc na drewnianym pomoście. W rzece odbijają się sylwety budynków i drzew. Obraz gładko malowany, z przewagą chłodnych błękitów nieba i rzeki, ożywiony jest jasnym kolorytem architektury i zielenią drzew. Drugi z pejzaży Płonczyńskiego nie został dokończony, może z powodu błędów perspektywicznych artysta pozostawił go w fazie szkicowej.

Obydwa obrazy Płonczyńskiego powstały już po połowie XIX wieku, ale należą jeszcze do biedermeierowskiej, bliskiej idealizmowi początku wieku, fazy malarstwa krajobrazowego¹⁷.

W inną atmosferę wprowadzają pejzaże Erazma Rudolfa Fabijańskiego¹⁸. Ten rysownik i dekorator teatralny współpracował z warszawskim „Tygodnikiem Ilustrowanym” i „Kłosami”, w których publikował widoki pałaców, ruin zamków i miejscowości. Gdy w 1880 roku osiedlił się w Krakowie, poświęcił się dokumentowaniu okolic miasta i jego zabytków. Taką też dokumentacyjną wartość ma jego akwarelowa panorama miasta ze wzgórzem wawelskim i klasztorem ss. Norbertanek. Na pierwszym planie szerokie koryto Wisły, ożywione sztafżem ludzkim i zwierzęcym, w tle, zamykająca kulisowo kompozycję, bryła klasztoru i zabudowania Wawelu pozostającego osią panoramy. Łachy i mielizny od strony Dębnik oraz stromy brzeg w okolicy klasztoru są świadectwem wyglądu rzeki w drugiej połowie XIX wieku. Obraz utrzymany w jasnych, pastelowych tonach sprawia wrażenie podkolorowanego rysunku. Brak w nim siły realistycznego pejzażu, a zaдрzewione łachy po prawej, będące dalekim echem krajobrazów Salvatora Rosy, wskazują na skłonność Fabijańskiego do idealizacji.

¹⁵ Świeykowski E.: *Pamiętnik...*, s. 469.

¹⁶ Banach J.: *Dawne widoki...*, s. 147.

¹⁷ Krakowski P.: *Z zagadnień polskiego malarstwa krajobrazowego w I połowie w. XIX. Teoria i twórczość*. „Folia Historiae Artium” 1977, T. XIII, s. 133.

¹⁸ *Słownik Artystów Polskich*. T. II. Warszawa 1975: Fabijański Erazm. Oprac. Z. Nowak, s.180–182.



E.R. Fabijański, *Widok klasztoru ss. Norbertanek i Wawelu od strony północno-zachodniej*, 1885, akwarela, tektura, sygnowany monogramem wiązany, nr inw. 1855/III, fot. R. Korzeniowski

W sentymalny sposób, właściwy epoce późnego biedermeieru, pojmował pejzaż również Jan Kanty Hruzik¹⁹. Średnio utalentowany malarz Krakowa i okolic, reprezentowany jest w krakowskim muzeum jednym obrazem. *Widok Wawelu z Dębnik* przedstawia przede wszystkim zabudowania wzgórza wawelskiego otoczone austriackimi fortyfikacjami. Na pierwszym planie brzeg Wisły od strony Dębnik, z drzewami i nieistniejącymi już domkami rybackimi, a dalej rzeka z płynącą barką.

Do ulubionego motywu pierwszej połowy XIX wieku powrócił Antoni Gramatyka. Wychowanek Władysława Łuszczkiewicza i Jana Matejki studiował również u pejzażyistów wiedeńskich i w licznych widokach Krakowa oraz okolic ujawnił temperament realisty²⁰. Jego *Widok z brzegu Wisły pod Wawelem* z 1870 roku przedstawia zakole Wisły i w głębi Zwierzyńiec. Na pierwszym planie, nieco po prawej, umieścił artysta mocne, rozłożyste drzewo i grupę krzewów. Dominują one w obrazie, przywodząc na myśl motywy charakterystyczne dla malarstwa barbizończyków. Obraz Gramatyki ma też walory dokumentacyjne – Kopiec Kościuszki jest już otoczony fortyfikacjami, a na Wiśle pod Wawelem znajdują się barki do przewozu na drugi brzeg.

Na 1872 rok datowany jest *Widok Wawelu* Władysława Trelewskiego. Na pierwszym planie przedstawił artysta Wisłę o nieregularnym brzegu i przystań dla tratw i galarów, która znajdowała się pod wzgórzem wawelskim. Po rzece, w której dwaj mężczyźni poją konie, płynie łódź. Na drugim planie wzgórze wawelskie i prowadząca doń droga wysadzana topolami, które niegdyś otaczały miasto. Topole zostały wycięte



A. Gramatyka, *Widok z brzegu Wisły pod Wawelem ku zachodowi*, 1870, olej, płótno, sygnowany i datowany, nr inw. 1177/III, fot. R. Korzeniowski

około 1865 roku²¹, można więc przypuszczać, że Trelewski posłużył się wcześniejszym szkicem tego motywu.

Przystań wiosłarską pod Wawelem przedstawił też Stanisław Tondos, twórca licznych akwreli z widokami miasta i okolic²². W 1885 roku powstało w Krakowie Towarzystwo Gimnastyczne „Sokół”, które w 1891 roku zorganizowało swój oddział wiosłarski. Trzej kajakarze w pasiastych strojach, wiosłujący z zapalem po Wiśle, są najprawdopodobniej jego członkami. W tle panoramy góruje majestatyczne wzgórze wawelskie, a na pierwszym planie zwraca uwagę wysoki brzeg, z którego do rzeki prowadzą wysokie schodki. Obecny poziom Wisły jest o kilka metrów wyższy.

Akwarela Tondosa, poprawnie rysowana, jest swoistym dokumentem wyglądu tej części miasta około 1900 roku, podobnie jak *Widok klasztoru ss. Norbertanek* i *Widok Wawelu* Leonarda Stroynowskiego. Ten wychowanek Matejki i Łuszczkiewicza, profesor anatomii artystycznej i perspektywy na wyższych kursach im. dr. A. Baranieckiego²³, malował portrety i pejzaże. Pierwszy z wymienionych obrazów przedstawia Wisłę i Młynówkę – rzeczkę, która poruszała młyn klasztoru ss. Norbertanek. Obecnie w jej miejscu znajduje się uregulo-

¹⁹ *Słownik Artystów Polskich*. T. III. Warszawa 1979: Hruzik Jan Kanty. Oprac. J. Białynicka-Birula, s. 125–126.

²⁰ *Słownik Artystów Polskich*. T. II. Warszawa 1975: Gramatyka Antoni, s. 455–457.

²¹ Banach J.: *Dawne widoki...*, s. 122.

²² Świeykowski E.: *Pamiętnik...*, s. 543–544; *Materiały do Dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*. Wrocław 1959, s. 273.

²³ Świeykowski E.: *Pamiętnik...*, s. 521–522, *Materiały do Dziejów Akademii...*, s. 269.



W. Trelewski, *Widok Wawelu od północnego zachodu*, 1872, olej, płótno, sygnowany i datowany, nr inw. 2318/III, fot. R. Korzeniowski

wane ujście przełożonego koryta Rudawy. W *Widoku Wawelu* ujął natomiast Stroynowski oba brzegi wiślane i płynące po nich galary, a w głębi fragment mostu Dębnickiego. Również ta panorama ma walory dokumentacyjne, artysta przedstawił tu bowiem nieistniejącą dziś zabudowę ulicy Podzamcze. Obraz utrzymany w zgaszonych tonach błękitu i zieleni, prawdopodobnie namalowany został o wschodzie słońca.

W swych pejzażach zarówno Gramatyka, Trelewski, Tondos, jak i Stroynowski odeszli od idealistycznych koncepcji malarstwa krajobrazowego. Odwrót ten dokonał się w ostatniej ćwierci XIX wieku²⁴. Obraz natury jest w nich wynikiem bardziej bezpośredniej obserwacji przyrody i malowany był bez obowiązującego uprzednio dokładnego, gładkiego wykończenia. I choć klasyczna tradycja wprowadzania sztafażu została w tych pejzażach utrzymana, należy uznać je za reprezentujące kolejny etap rozwoju malarstwa krajobrazowego.

Odwrót od idealizmu w traktowaniu przyrody dokonał się dzięki takim malarzom jak Maksymilian i Aleksander Gierymscy. Krakowskie muzeum posiada jeden obraz Aleksandra Gierymskiego. *Widok mostu na Wiśle* powstał około roku 1894, gdy artysta przebywał w Krakowie. Korzystał wówczas z pracowni Włodzimierza Tetmajera w Bronowicach i malował głównie pejzaże i obrazy rodzajowe²⁵, utrzymane w jasnej, plenerowej tonacji, bez śladu problematyki impresjonistycznej²⁶. Krakowski pejzaż Gierymskiego przedstawia nieistniejący już most Podgórski u wylotu ulicy Mostowej. Na pierwszym planie lewy brzeg Wisły, który opadając w dół tworzy szeroki, płaski pas wzdłuż nurtu rzeki. Obraz malowany szerokimi, zdecydowanymi pociągnięciami pędzla, utrzymany jest w zgaszonych tonach ciepłych brązów.

W 1889 roku, a więc kilka lat wcześniej niż obraz Gierymskiego, powstał natomiast szkic Ludwika de Laveaux²⁷, również przedstawiający most na Wiśle. Artysta ukazał nieistniejący już most łączący Kraków z Podgórzem. Za porę dnia wybrał tak przez siebie lubiany zmierzch. Widok malowany szerokimi, mocnymi uderzeniami pędzla, przedstawia wyłaniające się z mroku bryły budynków w Podgórzu i sylwety przęsła mostu. Na moście znajduje się latarnia, która rzuca migotliwe światło. Niebo zasłane jest chmurami jeszcze rozświetlonymi słońcem, a w dole płynie rzeka, która posłużyła artyście za pretekst do przedstawienia miejskiego, pozbawionego roślinności pejzażu. Tematem tego



S. Tondos, *Przystań wiosłarska na Wiśle pod Wawelem*, ok. 1900, akwarela, papier, sygnowany, nr inw. 1771/III, fot. R. Korzeniowski

płótna jest właściwie nastrój – prosty, ujęty przypadkowo i bezpośrednio motyw oddziałuje przede wszystkim emocjonalnie. Nie jest to tradycyjna weduta, ale współczesny, surowy pejzaż miejski, uchwycony w pewnym szczególnym momencie²⁸. W tym niewielkim obrazie można dostrzec wpływy malarstwa impresjonistów i postimpresjonistów, z których twórczością Ludwik de Laveaux zapoznał się we Francji, ale też ekspresjonizm brawurowych impastów, po mistrzowsku oddających koloryt nocy. Fragmentaryczność widoku i emanujący zeń nastrój są charakterystycznymi cechami romantycznego pejzażu²⁹, ale jakże daleki jest on od gładko wykończonych obrazów Langego czy Brodowskiego. Dzieli je nie tylko półwiecze, dzieli je cała epoka w pojmowaniu roli pejzażu i w sposobie postrzegania świata, który nas otacza.

Już z 1906 roku pochodzi obraz Stanisława Ignacego Fabijańskiego *Widok wzgórza wawelskiego od południowego zachodu*. Syn Erazma Rudolfa urodził się w Paryżu w 1826 roku, ale studiował w krakowskiej Szkole Sztuk Pięknych u Floriana Cynka, Feliksa Szynalewskiego, Władysława Łuszczkiewicza i Jana Matejki³⁰. Otrzymał więc solidne, XIX-wieczne wykształcenie i cieszył się popularnością jako malarz zabytkowych miast, zwłaszcza Krakowa. W swoich obrazach łączył przedstawianie natury z ukazywaniem tak wówczas modnego, również w literaturze, nastroju.

W tym duchu utrzymany jest także obraz ze zbiorów Muzeum Historycznego. Malowany silnymi uderzeniami

²⁴ Krakowski P.: *Z zagadnień polskiego malarstwa...*, s. 144.

²⁵ *Słownik Artystów Polskich*. T. II. Warszawa 1975: Gierymski Aleksander. Oprac. H. Stępień, s. 334.

²⁶ Kępiński Z.: *Impresjonizm*. Warszawa 1973, s. 354.

²⁷ *Słownik Artystów Polskich*. T. IV. Warszawa 1986: De Laveaux Ludwik. Oprac. A. Melbechowska-Luty, s. 466–470.

²⁸ Poprzeczka M.: *Akademizm...*, s. 206–207.

²⁹ Kowalczykowska A.: *Pejzaż...*, s. 75.

³⁰ *Słownik Artystów Polskich*. T. II. Warszawa 1975: Fabijański Stanisław Ignacy. Oprac. J. Rębkowska-Henisz, s. 183–185.

pędzla pierwszy plan przedstawia poźółkłe od słońca bady-le. Pośrodku leniwie płynie szeroko rozlana Wisła, a w jej wodach odbija się majestatyczne wzgórze wawelskie, spo-wite różową mgiełką. Zarówno rzeka, jak i Wawel ma-lowane są gładko i schematycznie, a zatopione w jesiennej poświacie stają się tłem dla zdecydowanie malowanego, ekspresjonistycznego pierwszego planu. Obraz, utrzymany w zgaszonej gamie brązów, zieleni i fioletu, nie przedstawia rzeczywistości, ale jesienny zmierzch, który swym światłem odrealnia świat. Jest ewokacją nastroju, to poimpresjoni-styczny realizm połączony ze zmysłowo-wrażliwym sto-sunkiem do natury³¹, należy jednak do epoki poprzedniej. Można uznać, że obraz Fabijańskiego zamyka kolekcję XIX-wiecznych przedstawień „królowej rzek polskich”.

Omówiona niewielka kolekcja, przechowywana w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa, nie jest zespołem jednorodnym, można nawet powiedzieć, że jest on raczej przypadkowy, tak jak często przypadkowe bywają muzealne kolekcje. W tej przypadkowości, wynikającej po części z charakteru muzeum, nieprzypadkowo odnaleźć można jednak obraz przemian krakowskiej czy polskiej sztuki XIX-wiecznej tego gatunku. W kolekcji można wyróżnić trzy grupy krajobrazów. Pierwsza obejmuje biedermeierowskie pejzaże, bliskie z jednej strony idealistycznym koncepcjom początku wieku, z drugiej ożywione romantycznym duchem. Drugą grupę stanowią realistyczne obrazy z połowy stulecia i dokumentalne weduty z jego końca. Trzecia zaś,



A. Gierymski, *Widok mostu na Wiśle w Krakowie przy wylocie ulicy Mostowej*, ok. 1894, olej, tektura, sygnowany, nr inw. 2603/III, fot. R. Korzeniowski

świadcząca o dokonującym się w sztuce XIX wieku nowo-czesnym przełomie, reprezentowana jest przez obrazy Alek-sandra Gierymskiego i Ludwika de Laveaux.

O rozwoju sztuki decydują najwybitniejsi, ale jej obraz bez sztuki panującej w tamtej epoce na co dzień, sztuki adresowanej do konkretnego, w tym przypadku mieszczań-skiego odbiorcy, byłby obrazem niepełnym. Dlatego wydaje się, iż warto, bez ulegania mitowi prekursorstwa³², zatrzy-mać się chwilę nad skromną krakowską kolekcją.

Non-accidental accidentality of a museum collection.

19th century vistas of the Vistula

in the Historical Museum of the City of Kraków collection

The article discusses the vistas of the Vistula from the 19th and the beginning of the 20th century, found in the Historical Museum of the City of Kraków collection. The small collection, like many museum collections rather accidental, is nevertheless an interesting source for the iconography of the city, as well as constitutes a starting point for the tracing of the path of development of landscape painting. It testifies to the role, which in the national consciousness during the Partition was played by the Vistula – “the queen of Polish rivers”.

The vistas of the Vistula were divided into three groups. The first of them constitute the close to the idealist no-

tions of the early 19th century, enlivened by Romantic spirit Biedermeier landscapes of Teodor Baltazar Stachowicz, Antoni Lange or Józef Brodowski. The second one is represented by realistic paintings from the middle of the century and documental *vedute* from its end by Stanisław Tondos, Erazm Rudolf Fabijański or Władysław Trelewski. The third group, testifying to the break-through happening in art of the 19th century, is represented by paintings by Aleksander Gierymski and Ludwik de Laveaux.

³¹ Dobrowolski T.: *Sztuka Krakowa*. Kraków 1978, s. 497, 501.

³² Juszcak W.: *Dziwny naturalizm i realizm uduchowiony*. „Teksty” 1974, nr 5 (17), s. 100.