

BOGUSŁAW KRASNOWOLSKI

<https://orcid.org/0000-0002-7022-999X>

(Uniwersytet Papieski Jana Pawła II w Krakowie)

SZKOLNICTWO ARTYSTYCZNE
W WOLNYM MIEŚCIE KRAKOWIE

Abstrakt

Artykuł omawia, w oparciu o niewykorzystane dotąd w pełni materiały źródłowe – m.in. protokoły posiedzeń Senatu Wolnego Miasta – początki szkolnictwa artystycznego w Krakowie. Scharakteryzowano kadre profesorską, wyodrębniono dwa okresy w dziejach: powiązanie Akademii (Szkoły) Sztuk Pięknych z Uniwersytetem Jagiellońskim (do 1834 r.) i włączenie jej do Instytutu Technicznego. Omówiono kształtowanie metod dydaktycznych: dominującej, tradycyjnej, polegającej na kopiowaniu uznanych wzorów, i nowej, lansowanej zwłaszcza przez Wojciecha Kornelego Stattlera, opartej na studium natury i akcentującej walory intelektualne w procesie nauczania.

Słowa kluczowe: Kraków, Akademia Sztuk Pięknych, Szkoła Malarstwa, Rysunków i Rzeźbiarstwa, Wolne Miasto Kraków, Uniwersytet Jagielloński, Instytut Techniczny

Niniejszy artykuł jest rozwinięciem tez prezentowanych przez autora we wcześniejszym opracowaniu na temat sztuki Wolnego Miasta Krakowa¹. Wykorzystano materiały źródłowe, w tym informacje zawarte w niepublikowanych protokołach Senatu, *Pamiętnik Wojciecha Kornelego Stattlera*² i wydane przez Józefa Edwarda Dutkiewicza *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych*³.

Już u schyłku przedrozbiorowej Rzeczypospolitej malarze uwalniali się ze struktur cechowych, aby udać się pod opiekę Akademii Krakowskiej⁴. W roku 1777 Hugo Kołłątaj sprowadził do Krakowa

znanego w Rzymie Dominika Oesterreichera (1750–1809), zamierzając powierzyć mu utworzenie Akademii Sztuk Pięknych, w ramach kształtowanej przezeń Szkoły Głównej Koronnej⁵. Zamiar nie powiódł się, Estreicher przeniósł się do Warszawy. Do Krakowa wrócił w 1782 roku i działał tu, kształcąc w Liceum św. Anny późniejszych wykładowców krakowskiej Szkoły Malarstwa⁶.

W dobie Wolnego Miasta dzieje uczelni określonej jako Szkoła Malarstwa i Rysunku⁷, Szkoła Malarstwa i Snycerstwa (Rzeźbiarstwa)⁸, a niekiedy już wówczas jako Akademia Sztuk Pięknych (1820)⁹ lub

¹ Bogusław Krasnowolski, *Urbanistyka i sztuka Wolnego Miasta Krakowa*, w: *Rzeczpospolita Krakowska 1815–1846. Materiały z sesji naukowej 23 maja 2015 roku*, red. Jerzy Wyrozumski, Kraków 2016, s. 86–87.

² Wojciech Korneli Stattler, *Pamiętnik. Studia malarstwa w Krakowie i Rzymie przed 100 laty*, wyd. Maciej Szukiewicz, Kraków 1917.

³ *Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895*, red. Józef Edward Dutkiewicz, Wrocław 1959.

⁴ Mirosława Chamcówna, *Walka malarzy krakowskich o wyzwolenie spod praw cechowych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, t. 14, nr 2, s. 215–234.

⁵ Ludwik Ręgorowicz, *Historia Instytutu Technicznego w Krakowie*, Kraków 1913, s. 93–94.

⁶ Maciej Masłowski, *Studia malarstwa Wojciecha Kornelego Stattlera w Krakowie i Rzymie*, Wrocław 1964, s. 18.

⁷ Tak została nazwana w pierwszej dotyczącej jej uchwale Senatu z 18 lutego 1818 r.; Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), sygn. WMK IV-4, s. 54.

⁸ WMK IV-7, s. 493.

⁹ WMK IV-7, s. 52, 4 lutego: „Rektor [Uniwersytetu Jagiellońskiego] prosi [Senat] o dodanie materiałów potrzebnych na ogrzanie [...] izb w Akademii Sztuk Pięknych”.

Szkoła Sztuk Pięknych (1824)¹⁰, można podzielić na dwa etapy. W pierwszym, do początku lat trzydziestych, gdy działała w ramach Uniwersytetu Jagiellońskiego, dominującą rolę odgrywali dwaj malarze, których można nazwać „ojcami założycielami”: Józef Brodowski (1772–1853) i Józef Peszka (1767–1831). Ich metody nauczania – z czasem uznane za anachroniczne, polegające na kopiowaniu dawnych dzieł (a raczej ich reprodukcji: odlewów rzeźb, sztychów i malarskich kopii) – a także ustawiczne spory między nimi¹¹ hamowały rozwój uczelni. Etap drugi, gdy Szkoła funkcjonowała w ramach organizowanego od 1833 roku Instytutu Technicznego, to działalność kolejnego pokolenia nauczycieli: Wojciecha Kornelego Stattlera, Jana Nepomucena Głowackiego, Jana Nepomucena Bizańskiego, rozwijających, nie bez oporu władz sprawujących nadzór o charakterze politycznym, studium żywych modeli (w tym aktów) i krajobrazów.

Na początku 1816 roku dwa projekty zorganizowania szkoły artystycznej opracowali Brodowski i Peszka¹². Po dwóch latach utworzono Szkołę Malarstwa, funkcjonującą wówczas w ramach Oddziału Filozoficzno-Literackiego Uniwersytetu Jagiellońskiego¹³, który wówczas, zgodnie ze statutem z roku 1817, uzyskał obecną nazwę. Szkoła składała się z trzech katedr działających jako oddzielne pracownie, bez ścisłej współpracy. Katedrą malarstwa kierował Peszka, katedrą rysunku Brodowski (nie rezygnując też z nauczania malarstwa), katedrą rzeźby Austriak Józef Riedlinger. Tego ostatniego wzmiankowano w uchwale Senatu 4 sierpnia 1818 roku, gdy zaakceptowano postulat władz uniwersyteckich o zaliczkę „na sprawienie narzędzi, których P. Reidlinger [!], Profesor Rzeźbiarstwa, do rozpoczęcia tej nauki potrzebuje”¹⁴, ponownie zaś w roku 1820, gdy zadośćuczyniono prośbie „o udzielenie Mu dwóch kamieni piaskowcowych przy Grodzkiej Bramie znajdujących się, dla praktycznego ćwicze-

nia uczniów rzeźbiarstwa przydatnych”¹⁵. Profesor rzeźby był początkowo gorzej uposażony od swych kolegów malarzy; zrównano go z nimi w 1820 roku¹⁶. Organizację szkoły uwzględniono w Statucie Uniwersytetu. Lokalem miała być zaledwie jedna duża sala i przyległy do niej pokój¹⁷.

Po śmierci Riedlingera (1822) w katedrze rzeźby nastąpił vacat, a obowiązki kierownicze, do przybycia z Wiednia Józefa Schmelzera (1822)¹⁸, pełnili tymczasowo Ferdynand Kuhn (raczej przedsiębiorca w kamieniołomach Czernej i Kobylan niż rzeźbiarz) oraz Jan Nepomucen Galli¹⁹. Bez odzewu pozostał wniosek Brodowskiego, by po śmierci Riedlingera wysłać Kuhna do Wiednia, „gdzie pod sławnymi profesorami [Franzem Antonem] Zaunerem, [Johannem Martinem] Fischerem i [Kaspresem] Pilchlerem, uczniami szkoły rzymskiej, wiele skorzystać może [...], a potem dla dalszego doskonalenia udać się na rok lub dwa do Rzymu”²⁰.

Status wykładowców malarstwa i „rzeźbiarstwa” był niższy niż pozostałych profesorów, co odzwierciedlało się w wynagrodzeniach. Nie uczestniczyli w zgromadzeniach profesorów Uniwersytetu, na co w 1821 roku uskarżał się Brodowski:

[...] podpisany, będąc nominowany patentem Komisji Organizacyjnej²¹ profesorem malarstwa i rysunku

¹⁰ WMK IV-11, s. 385.

¹¹ Konflikt ten przebiega już z pisma, które w 1818 r. wystosował Peszka: „Nie mogę zataić boleści i krzywdy, którą z przyczyny J. Brodowskiego w zmowie z J. Riedlingerem doznaję, iż oni do tego stopnia posuwają niepokojność i zabiegi i zręcznie udają interes publicznego dobra”; cyt. za: Michał Pilikowski, *Józef Peszka i Józef Brodowski – założyciele Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Wiadomości ASP”, nr 59, październik 2012, s. 37.

¹² *Materiały*, op.cit., s. 6–10.

¹³ M. Pilikowski, *Józef Peszka*, op.cit., s. 35.

¹⁴ WMK IV-5, s. 5.

¹⁵ WMK IV-7, s. 200.

¹⁶ L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. 96.

¹⁷ Ibidem, s. 95.

¹⁸ Senat zaakceptował go na stanowisku „Profesora Rzeźbiarstwa” 14 marca 1822 r.; ANK, WMK IV-10, s. 131.

¹⁹ W sierpniu 1822 r. Wielka Rada Uniwersytetu zyskała akceptację Senatu, przedkładając „potrzebę wynagrodzenia PP. Ferdynanda Kuhn i Galli za utrzymanie dozoru w Gabinetie Rzeźbiarstwa po śmierci P. Reidlingera”; WMK IV-9, s. 468. Galli, określany wówczas, jak Kuhn (WMK IV-12, s. 711), jako „Korektor Rzeźbiarstwa”, otrzymywał wynagrodzenie „z oszczędzonej pensji [zmarłego] Profesora Rzeźbiarstwa” (ibidem, s. 629). Będąc dopiero uczniem „Szkoły Rzeźbiarskiej”, otrzymał też wynagrodzenie „za nauczanie początkujących w czasie wakowania Katedry Rzeźbiarstwa pełnione” (WMK IV-10, s. 678). „Dyrekcję Szkoły Rzeźbiarskiej” podczas vacatu sprawował Brodowski (WMK IV-10, s. 140). Zob. też: Zuzanna Prószyńska, *Kuhn Ferdynand Fryderyk*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, Wrocław 1986, s. 345; eadem, *Galli Jan Nepomucen*, ibidem, t. 2, Wrocław 1975, s. 275–276.

²⁰ Cyt. za: Stanisława Opalińska, *Józef Brodowski 1781–1853: malarz i rysownik starego Krakowa*, Kraków 2005, s. 30.

²¹ Komisja Organizacyjna, funkcjonująca w pierwszych latach istnienia Wolnego Miasta, reprezentowała mocarstwa „opiekuńcze”.

przy tutejszym Uniwersytecie, spodziewał się, iż mieć będzie te same prawa, jakie mają profesorowie sztuk pięknych w zagranicznych Akademiiach [...], że jako członek Akademii zasiadać będzie na posiedzeniach Uniwersytetu wraz z innymi profesorami, będzie mógł czynić swe przedłożenia dotyczące się urządzenia Szkoły Malarskiej²².

Z niewysokim statusem szły w parze ograniczone dotacje na pomoce naukowe²³. Regulowania rachunków niekiedy odmawiano, czego w 1822 roku doświadczył Brodowski, próbując rozliczyć wyjazd w sprawach swej katedry do Wiednia²⁴. W 1824 roku na wniosek władz uniwersyteckich Senat zaakceptował zasady podziału skromnych funduszy (1400 złp rocznie) między trzy katedry; pieniądze wydawano na „wzory z zagranicy sprowadzane”²⁵, tj. na wspomniane kopie i odlewy²⁶. Profesorowie nabywali też – aby umożliwić uczniom kopiowanie – różne przedmioty, m.in. dawne stroje i broń²⁷.

Mimo oszczędności status artysty, zwłaszcza prowadzącego wykłady, władze uważały za stosunkowo wysoki. Świadczy o tym odpowiedź Senatowi,

²² Cyt. za: S. Opalińska, *Józef Brodowski*, op.cit., s. 29.

²³ Pokrywano je corocznie, osobno dla każdej z trzech katedr, a wydatki te akceptowane były uchwałami Senatu; WMK IV-7, s. 293, 473, 639; WMK IV-9, s. 537; WMK IV-10, s. 654; WMK IV-12, s. 476, 483, 711, WMK IV-14, s. 328, 426; WMK IV-15, s. 158, 266, 284.

²⁴ Senat uchwalił, aby „żądaniu temu odmówić z powodu, iż P. Brodowski ani szczególnego polecenia jechania do Wiednia dla kupowania wzorów rysunkowych nie okazuje, ani udowadnia, iżby na ten przedmiot całego czasu w Wiedniu strawionego potrzebował”; WMK IV-9, s. 184.

²⁵ „Wielka Rada Uniwersytetu Jagiellońskiego [...] dla zaopatrzenia Zakładów Sztuk Pięknych w lepsze wzory postanowiła, aby na przyszłość fundusz zł 1400 na ten cel przeznaczony dzielony był w ten sposób, iżby co rok inny Profesor brał zł 1000 kolejną”; WMK IV-11, s. 452.

²⁶ M.in. w 1821 r. pokrywano „Rachunek P. Brodowskiego Profesora Rysunku w Uniwersytecie Jagiellońskim z wydatku na kupienie wzorów rysunkowych dla Akademii” w latach 1817–1820; WMK IV-8, s. 282, zaś w 1824 r. przekazano Peszce zaliczkę na zapłacenie „jednego obrazu olejno malowanego od P. [Wiktora] Kopffa tudzież kilkunastu odlewów gipsowych za wzory do Szkoły Malarskiej służyć mających”; WMK IV-11, s. 625. Zob. też: WMK IV-15, s. 733, WMK IV-17, s. 503, 609. W 1826 r. Senat zaakceptował należność za „pierwszy transport odlewów gipsowych dla Szkoły Rzeźbiarskiej z Wiednia sprowadzony” oraz wypłacenie Schmelzerowi zaliczki na sprawienie podestów „pod antyki gipsowe temi czasy z Wiednia sprowadzone”; WMK IV-13, s. 44, 252; WMK IV-14, s. 328. W 1828 r. Schmelzer opracował „Inwentarz narzędzi i wzorów Szkoły Rzeźbiarstwa”; WMK IV-15, s. 677.

²⁷ M. Pilikowski, *Józef Peszka*, op.cit., s. 36.

udzielona Uniwersytetowi w 1826 roku na zapytanie o prawa artystów do udziału w wyborach. Zdefiniowano tu pojęcie sztuk pięknych („przez sztuki piękne rozumieć się powinny tylko poezja, muzyka, malarstwo i rzeźbiarstwo”), przy czym „co do malarstwa i rzeźbiarstwa celujący w tych sztukach winien jest wywieźć [!] się posiadaniem umiejętności posilkowych. Co jednak nie tyczy się tych, którzy w Akademii lub Liceach nauki malarstwa, rysunku i rzeźbiarstwa wykładają”²⁸. Wbrew tradycji postrzegania artystów jako rzemieślników gruntował się pogląd, że sztuka nie jest rzemiosłem, a artysta nie podlega normom określanym rzez cechy²⁹. Niemniej cech („Zgromadzenie Malarzy Krakowskich”) nadal funkcjonował (jego „ordynację” zatwierdził Stanisław August w 1784 r.), z tym że skupiał raczej rzemieślników wykonujących proste usługi, jak malowanie szyldów, tablic z numerami domów itp. W sporach między cechem a ambitniejszymi malarzami Senat stawał po stronie tych ostatnich. Na przykład w 1817 roku uchylono postanowienie cechu odmawiające przyjęcia w jego szeregi Augustyna Gawrońskiego, który przedstawił „świadcstwa Obywateli tutejszych, iż z robót jego są kontenci”³⁰.

Liczba uczniów nie była duża: w latach 1817–1825 było ich około trzydziestu, w 1826 roku dwunastu, z czego po ośmiu uczyło się rysunku i malarstwa, czterech rzeźby³¹.

Podobnie jak niemal wszystkie instytucje owych czasów, szkoła nie mogła liczyć na nowy, własny budynek. Wbrew stanowisku Komisji Organizacyjnej i władz uniwersyteckich, postulujących 18 lutego 1818 roku umieszczenie szkoły w zaanektowanym już przez władze austriackie dawnym budynku kapituły katedralnej przy Kanoniczej 12 / Grodzkiej 57 (tzw. Zerwikapturze), Senat uznał, że jest to obiekt zbyt duży i zaproponował lokale na Zamku wawelskim: „Ze względów ekonomicznych i wielości konkurentów o nabycie tego domu Senat nie życzyłby sobie ustępowania [go], lecz mniema, iż Gmachy Zamkowe dostarczyłyby tyle i takiego miejsca, ile

²⁸ WMK IV-13, s. 296–297.

²⁹ Stanowisko to określił Senat w 1830 r., wydając Teodorowi Stachowiczowi (nauczycielowi w liceach) konsens „na wyrabianie profesji malarskiej”. W odnośnej uchwale napisano: „Z powodu, iż Kunszt Malarski nie jest objęty artykułem [...] Prawa Sejmowego z r. 1820 Cechy urządzającego, P. Stachowiczowi jako dostatecznie w tym przedmiocie usposobionemu, żądany konsens udzielić”; WMK IV-17, s. 11.

³⁰ WMK IV-3, s. 139.

³¹ L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. 97.

by go na Szkołę Malarstwa i Rysunków potrzeba było”. Przeciwni tej uchwale byli senatorowie Feliks Radwański sen. i profesor matematyki Karol Hube. Dziesięć dni później na wniosek Komisji Organizacyjnej powołano komisję z udziałem profesorów malarstwa i rysunków, celem wskazania „w Gmachu Zamkowym takich izb, któreby mieściły w sobie też same dogodności co do światła i położenia, jakie obejmuje Dom przez Uniwersytet [...] żądany”. Trzeciego września Senat zgodził się na przekazanie szkole we wspomnianym dawnym budynku kapitulnym zaledwie dwóch sal: na prośbę rektora, „ażeby w Domu Rządowym [...] mogło być tyle na Szkołę Malarską zaciągniętych pokoiów, ile potrzeba umieszczenia w nim zbioru wzorów malarstwa i snycerstwa wymagać będzie”, odpowiedziano: „Rząd, mając nieodmienny zamiar dom ten pozbyć, a zważywszy, iż w takim stanie rzeczy przenoszenie do tymczasowo pozwolonego domu składów kosztownych i stałego umieszczenia potrzebujących nie byłoby celowi odpowiadającym, przy udziale dwóch pokoiów na Szkołę Malarską w tymże domu przeznaczonych pozostaje”³². Zalecenia władz Wolnego Miasta względem organizowanej szkoły bywały kuriozalne: gdy w styczniu 1819 roku rektor Uniwersytetu „żąda wyznaczenia drzewa i węgla na ogrzewanie sal dla Szkoły Malarskiej przeznaczonych”, otrzymuje odpowiedź, iż wobec lekkiej zimy opał należy uzyskać z poczynionych oszczędności; podobne stanowisko zajął Senat w 1823 roku³³.

Wydaje się, że Senat w pewnym stopniu ustąpił i od września 1820 roku w protokołach z jego posiedzeń pojawiają się wzmianki o remontach na potrzeby szkoły wspomnianego domu przy Kanoniczej / Grodzkiej³⁴. Sprawa przez jakiś czas pozostawała nierozstrzygnięta, skoro pod koniec 1821 roku władze uniwersyteckie planowały przeznaczenie „sal dla Malarstwa, Snycerstwa itp.” w dawnych bursach Śmieszkowskiej i Pauperum³⁵. Przeciągający się remont, prowadzony w „Zerwikapturze” nadal w latach 1821–1825³⁶, zapewne utrudniał naukę. W dniu 7 października 1820 roku Brodowski w piśmie do rektora określił niewielkie potrzeby szkoły: przystosowanie trzech sal, zatrudnienie czterech profesorów (nauczających malarstwa, rysunku, anatomii

i perspektywy), a także architekta i rzeźbiarza oraz sprawienie licznych wzorów do kopiowania w postaci odlewów gipsowych i rycin. Chciał, by nauka prowadzona była wedle systemu, który znał z akademii wiedeńskiej. Podstawą byłaby nauka rysunku, w pierwszej klasie ograniczona do kopiowania. W drugiej klasie przystąpiono by do rysowania wzorów z trójwymiarowych modeli: rzeźb i płaskorzeźb. Studium koloru odbywałoby się poprzez kopiowanie obrazów olejnych, przy czym „dla nauki kolorytu szkoła malarska powinna mieć kilka wzorowych obrazów własnych kolorystów, jako to Tycjana, van Dyck’a, Rubensa itd., nie oryginałów, bo te są nazbyt kosztowne, szerniały i kolory przez czas wypłowiały, ale kilka dobrych kopii świeżo malowanych”. W trzecim roku nauki postulował wprowadzenie studium żywego modelu, ale wyłącznie „człowieka dobrze zbudowanego”. Tu także byłoby miejsce na malowanie z natury widoków oraz zwierząt. Uczeń winien wykazywać się znajomością historii, mitologii i dzieł wybitnych poetów³⁷.

O trudnościach lokalowych świadczy list Brodowskiego do dziekana Wydziału Filozowiczno-Literackiego Hermana Schugta, profesora literatury greckiej i łacińskiej:

Na dniu 21 grudnia [1821 r.] W. Dziekan odczytał w mojej obecności i JP Peszki Reskrypt Wielkiej Rady Uniwersytetu Jagiellońskiego dozwalający, aby każdy z nas dla większej dogodności w uczeniu młodzieży miał oddzielne pokoje. Ja z mojej strony niewypowiedzianie jestem kontent z tego rozdziału zapewniającego mi nadal spokojność, którą nad wszystko przenoszę, lecz gdy kolega mój [...] żąda, ażeby jeszcze przed Świętami te dwa pokoje były uprzątnione, w których nauka rzeźbiarstwa była dawana, co trudno będzie uskutecznić z tej przyczyny, iż uczniowie robót swoich z gipsu nie mogą kończyć prędzej jak na nowy rok, a w pokoju przeznaczonym na rzeźbiarstwo piece nie są jeszcze postawione³⁸.

Zapewne tarcia między Brodowskim a Peszką spowodowały, że w 1820 roku powstał, zgodnie z intencjami tego pierwszego, komentarz do statutu:

[...] profesorowie [...] mający jednakowe od Komisji Organizacyjnej patenta, wspólnie uczyć powinni rysunków, ale i malarstwa w osobnych godzinach. I tak np. JP Brodowski od godziny 9 do 10, JP Peszka od 10 do 11, JP. Reidlinger od 11 do 12 – rzeźbiarstwa

³² WMK IV-4, s. 54, 72; WMK IV-5, s. 47.

³³ WMK IV-5, s. 236; WMK IV-10, s. 459.

³⁴ WMK IV-7, s. 493.

³⁵ WMK IV-8, s. 614.

³⁶ WMK IV-8, s. 156, 322, 704; WMK IV-9, s. 292, 623; WMK IV-10, s. 217; WMK IV-11, s. 501; WMK IV-12, s. 510; WMK IV-14, s. 253.

³⁷ S. Opalińska, *Józef Brodowski*, op.cit., s. 22–26.

³⁸ Cyt. za: M. Pilikowski, *Józef Peszka*, op.cit., s. 36 (oryginał w archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego).

i anatomii. Godziny te tak ułożone być powinny z tych powodów, że audytorowie nie wszyscy mają jedną godzinę wolną od nauki, w której by na lekcje rysunków, malarstwa, rzeźbiarstwa i anatomii uczęszczać mogli, a zatem, który nie ma wolnego czasu chodzić na lekcje P. Brodowskiego, może chodzić na lekcje P. Peszki i przeciwnie [...], przy tym w wypadku choroby jednego drugi zastąpić go w obydwóch obiektach powinien. Gdy sala na ustawianie antyków powinna być obszerna i dobrze oświetlona, potrzeba, aby Rząd zmusił JW. Peszkę, ażeby się z największej Sali ustąpił, w której antyki rozstawione będą. Nie mamy jeszcze żadnego obrazu nauki kolorytu, a wzięte przez P. Peszkę z kasy złp 800 już dwa roky bez użytku leżą [...]. Potrzeba, aby Rząd wyznaczył jakiekolwiek nagrody dla zachęcenia uczniów i pobudzenia w nich emulacji. Potrzebny jest zbiór rycin z klasycznych obrazów dla obeznania ze sławnymi szkołami malarstwa, tak dla porównania różnych kompozycji, jako też dla ożywienia ich imagacji³⁹.

Naukę malarstwa można było pobierać też u odwiedzających Kraków przybyszów, takich jak Franciszek Ksawery Lampi, którego metody dydaktyczne Stattler (jego uczeń) skrytykował niemniej surowo. Szansę dawały wyjazdy zagraniczne. W roku 1824 Senat wymijająco potraktował wniosek członka Izby Reprezentantów o utworzenie „funduszu dla dwóch młodzieńców, którzy by się do Rzymu celem wydoskonalenia w rysunku i architekturze udać mogli”. Nieusatisfakcjonowana odpowiedzią Izba postulat ponowiła, jednak odpowiedź z 8 stycznia 1825 roku była zdecydowana: Senat „do pierwszej swojej odpowiedzi odwołuje się, nie widząc potrzeby obciążania Budżetu Ogólnego Krajowego wydatkiem, który właściwie regulować się powinien do Funduszu Naukowych, a nawet którego uznanie istotnej potrzeby, równie jak ilość wymaga porozumienia się z Wielką Radą Uniwersytetu Jagiellońskiego, której rzeczą byłoby także orzec, komu by i pod jakimi warunkami pomoc ta udzielona być mogła”⁴⁰. W czerwcu 1825 roku na wniosek władz Uniwersytetu Senat „przyznał po złotych polskich tysiąc rocznie przez lat dwa tytułem wsparcia P. Janowi Głowackiemu [...] w celu dania mu pomocy do usposobienia się za granicą na biegłego artystę, do czego pilnością i usilnością dotąd okazywaną spodziewać się po sobie każe”. Przed wyjazdem młodego malarza Senat postanowił zwrócić się do austriackiego „Agenta Dyplomatycznego, ażeby P. Głowackiego komu należy polecił, w celu wyjednania mu wstępu do Aka-

demii Sztuk Pięknych w Wiedniu”⁴¹. Senat udzielał wsparcia młodemu Stattlerowi za sprawą wstawienia ojca Joachima, właściciela zakładu rzemieślniczego, realizującego często zamówienia władz. W protokole z października 1818 roku odnotowano: „P. Joachim Stattler, Obywatel tutejszy, mając syna Wojciecha Stattlera od R-u 1818 w Rzymie dla wydoskonalenia się w Sztuce Malarskiej bawiącego, prosi o udanie się do Ambasadora Dworu Ces. Austriackiego przy Dworze Papieskim w przedmiocie udzielenia p. Wojciechowi Stattler takiego paszportu, ażeby [...] mógł dalej w Rzymie przebywać”. Senat postanowił poprosić rezydenta austriackiego cesarza, „ażeby żądanie to P. Stattlera dworowi swojemu przedłożyć zechciał”⁴², w 1821 roku przyznał wsparcie finansowe: Wielka Rada Uniwersytetu wstawia się za P. Wojciechem Stattler synem Obywatela tutejszego, bawiącym w Rzymie w celu wydoskonalenia się w Sztuce Malarskiej, już znaczne postępy robiącym, ażeby mu jakowy zasiłek na dalszy pobyt w Rzymie mógł być udzielonym”. W rezultacie uchwalono: „Zezwolić, ażeby z funduszu Mineraliów Krakowa złp dwa tysiące P. Wojciechowi Stattler na ręce Ojca jego P. Joachima Stattler asygnowane było”⁴³.

Zachętą dla studentów były coroczne nagrody pieniężne (niewielkiej wartości 50–60 złp). W 1824 roku otrzymali je malarze: Feliks Leopold, Jan Nepomucen Głowacki, Józef Szymon Kurowski, Józef Cholewicz i Leon Łabęcki, oraz rzeźbiarze Aleksander Wawrzecki i Sebastian Stolarski, w 1825 ponownie Cholewicz, Łabęcki, Wawrzecki i Stolarski, a także malarze Jan Kanty Wojnarowski i Kazimierz Dąbski, w 1826 spośród malarzy: Jan Radkiewicz, Franciszek Machowski, Franciszek Lewarski i znowu Wojnarowski, a spośród rzeźbiarzy Wawrzecki i Andrzej Lovason⁴⁴. Poza Głowackim, Wojnarowskim i Łabęckim⁴⁵ oraz Kurowskim i Cholewiczem (znanym później restauratorem obrazów) pozostali artyści nie odegrali istotnej roli w dziejach polskiej sztuki.

Szanse rozwoju uczelni mógł stworzyć nadzór ze strony Józefa Bonawentury Żałuskiego – wcześniej

³⁹ Cyt. za: *Materiały*, op.cit., s. 40.

⁴⁰ WMK IV-11, s. 705; WMK IV-12, s. 16.

⁴¹ WMK IV-12, s. 302, 544.

⁴² WMK IV-7, s. 546.

⁴³ WMK IV-8, s. 297.

⁴⁴ WMK IV-11, s. 385; WMK IV-12, s. 435; WMK IV-13, s. 391.

⁴⁵ Por. Zbigniew Michalczyk, *Ku nowoczesności. Wokół pewnego krakowskiego „konkursu” w 1825 roku: Józef Sonntag, Jan Nepomucen Głowacki, Teodor Baltazar Stachowicz, Jan Nepomucen Danielski, Leon Łabęcki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2012, t.74, nr 2, s. 209–232.

napoleońskiego oficera i adiutanta cara Aleksandra, poety i publicysty – który od kwietnia 1826 roku objął stanowisko kuratora instytutów naukowych⁴⁶. Ówczesny status kuratora, wypracowany z walnym udziałem Nikołaja Nowosilcowa, znanego w Królestwie Polskim i na Litwie z antypolskiej polityki wobec uczelni i studentów, niewątpliwie zrażał do Załuskiego społeczność Wolnego Miasta. W działaniach kuratora, obok ograniczania autonomii uczelni, widać też jednak starania o wyższy poziom krakowskiej szkoły artystycznej. Pośrednio potwierdza to m.in. pismo rektora Uniwersytetu Sebastiana Girtlera z 16 września 1827 roku skierowane do Załuskiego, dotyczące „projektu urządzenia” Akademii – zarówno programu nauczania, jak kwestii szczegółowych (np. ubioru profesorów i studentów):

Gdy wskutek reskryptu J.W. Kuratora Generalnego z dn. 3 listopada r. 1826 [...] Akademia Sztuk Pięknych pod bezpośredni zarząd Rektora Uniwersytetu oddaną została, a najwyższy nadzór nad tąż Akademią jest przy J.W. Kuratorze i Jego Komitecie. Z takiego więc rozporządzenia stosunki uczniów tej Akademii, jak również i jej profesorów cokolwiek zmienione od dawnego porządku być muszą. Dlatego Rektor ma honor J.W. Kuratorowi następujący w tym względzie przedstawić projekt urządzenia Akademii Sztuk Pięknych przy Uniwersytecie Jagiellońskim będącej. [...] Gdy Akademia Sztuk Pięknych przez Komisję Organizacyjną do tego szacownego stopnia wyniesiona została, a członki tej Akademii tytułami profesorów zaszczytzeni, aby przez samych praktycznych prac sztukom pięknym właściwych podawali zarazem swym uczniom wykład tychże sztuki teoretycznej, dla tego według programatów przez profesorów ułożyć się mających, każdy z nich ma być obowiązany do dwóch lekcji teoretycznych nauk głównych i pomocniczych z rysunków, malarstwa i rzeźbiarstwa – wedle dzieł w tym względzie za elementarne uznanych, jak to: anatomii, starożytności, historii, numizmatyki, perspektywy, o robieniu i usposabianiu materiałów rysunkowych i malarskich itp. [...] Profesorowie [...] postarają się o należyte skompletowanie i porządne zweryfikowanie inwentarzy: uporządkują gabinety [...]. Starać się będą o należyte i skrupulatne swych gabinetów, systematyczne i gruntowne utrzymanie⁴⁷.

Rozporządzenie Załuskiego z 6 października 1827 roku rzeczywiście szło w tym duchu, zrównując Akademię z wydziałami uniwersyteckimi

(w rezultacie od lat 1830–1831 dyrektor Akademii był dziekanem wydziału); przewidziane w rozporządzeniu tworzenie stanowisk profesorów nadzwyczajnych – nie pobierających wynagrodzenia, czyli „bezpłatnych” – miało na celu wzmocnienie kadry dydaktycznej⁴⁸.

O zasługach Załuskiego – a także o pewnej tymczasowości rozwiązań organizacyjnych – mówi późniejsze pismo rektora Girtlera, z 1831 roku (a więc z okresu, gdy Załuski opuścił już Kraków i w randze generała walczył w powstaniu listopadowym):

Akademia Sztuk Pięknych [...] została wskutek reskryptu kuratora z dn. 3 listopada 1826 r. [...] odłączona od dozoru dziekana Wydziału Literatury, a oddana pod bezpośredni zarząd rektora i Komitetu Kuratorii Generalnej. Jak w latach zeszłych, tak do obecnej chwili ten Instytut ma trzech profesorów, zaś JW. Bizański jako nauczyciel bezpłatny powołany został do wykładu anatomii i perspektywy do sztuk pięknych stosowanych. Taż Akademia, wspierająca się na dawniejszych planach i rozporządzeniach, miała sobie przepiane Wewnętrzne Urządzenie, ile możliwości z zasad obowiązującego statutu wypływające, jej jednakże ostateczne rozwinięcie i utrwalenie w niej porządku pomyślniejszym i wolniejszym chwilom zestawione być musiało⁴⁹.

Szkoła nadal była zespołem niepowiązanych ze sobą pracowni. Sytuacji tej dała wyraz komisja powołana przez rektora Uniwersytetu Alojzego Estreichera w 1831 roku: „w teraźniejszej szkole malarzkiej dwie rzeczywiście istnieją szkoły, to jest każdy z p. profesorów malarstwa podług swych własnych zasad udziela uczniom naukę sztuki, każdy z nich zatem na swój sposób formuje swych uczniów, nie zaś uczniów akademii, że żadnej między obydwoma profesorami nie masz styczności i udzielania wzajemnych pomysłów [...]. Szkoła [...] nie ma tej jedności, jaką mają inne akademie i szkoły w cywilizowanych krajach europejskich”⁵⁰. Reforma nie została wówczas przeprowadzona, zapewne wobec oporu Brodowskiego i Peszki.

W 1832 roku interesujący projekt przedłożył Wojciech Stattler, który wrócił ze studiów w Rzymie⁵¹,

⁴⁸ Ludwik Ręgorowicz, *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928, s. 7, 49

⁴⁹ Cyt. za: *Materiały*, op.cit., s. 49–50.

⁵⁰ Cyt. za: S. Opalińska, *Józef Brodowski*, op.cit., s. 25.

⁵¹ Wojciech Korneli Stattler, *Projekt do urządzenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w dopełnieniu reskryptów Wielkiej Rady Uniwersytetu [...], jako też 7/4 b.r. Nr 102 na wezwanie JW. Alojzego Estreichera rektora Uniw. Jag. [...]*, Kraków 1832.

⁴⁶ Ludwik Ręgorowicz, *Szkolnictwo W.M. Krakowa w dobie kuratorii Józefa hr. Załuskiego*, Lwów 1928, s. 77.

⁴⁷ Cyt. za: *Materiały*, op.cit., s. 50–51.

wspierany tam finansowo przez władze Wolnego Miasta za sprawą kuratora Żaluskiego⁵². Akcentował zbieżność ról poetów, malarzy i rzeźbiarzy, którzy kształtują serca i umysły ludzi: pierwsi słowem i piśmem, a pozostali rysunkami i barwami. Jego zdaniem malarstwo i rzeźba wymagają nie tylko daru natury, jakim jest talent, lecz także wykształcenia, odpowiedniego poziomu intelektualnego. Edukację tego rodzaju należałoby zatem podejmować po ukończeniu liceum, a nawet uniwersytetu. Trzeba odrzucić przestarzałe kopiowanie wzorów na rzecz studium natury, która „we wszystkich czasach była najobfitszym źródłem dla malarstwa i rzeźbiarstwa i najobszerniejsze do ich rozwinięcia podaje pole”. Proponował naukę w trzech klasach. W pierwszej obowiązywałoby studiowanie natury, którą uczeń winien „widzieć podług własnego zmysłu widzenia”, jak również zapoznanie się z zasadami perspektywy i optyki, z teorią barw i technikami malarskimi. W drugiej klasie studiowano by anatomię człowieka, trzecia to tworzenie własnych kompozycji, a także zajęcia teoretyczne z teorii i historii sztuki⁵³.

W tym samym czasie swoje propozycje przedstawił Józef Schmelzer. Według niego „Akademia Sztuk Pięknych dzielić się powinna na trzy klasy: Klasa I, czyli początkowa, w której młodzież podług wzorów rysowanych lub sztychowanych ćwiczyć się powinna. Klasa II, wyższa, w której uczniowie podług głów i figur gipsowych rysować i modelować mają. Klasa III, najwyższa, w której uczniowie rysują, malują i modelują podług żywego modelu lub lalki w draperii odzianej”. Propozycja kończyła się omówieniem nagród i stypendiów⁵⁴.

Opinia Statlera o działaniach jego poprzedników była krytyczna: „Akademia ta nie uzyskała żadnego wewnętrznego urządzenia mogącego doprowadzić ją do spełnienia tak chlubnie dla Uniwersytetu zapowiedzianych nadziei. Byt i cel Akademii zależał wyłącznie od upodobania i pojęcia sztuk przez paru tych członków, którzy Akademię składali. Według tego nieszczęsnego pojęcia, dogadzającego źle rozumianej miłości własnej i [zajmowaniu] niezależnego w Uniwersytecie stanowiska, nie jedna szkoła, ale potrójna, wedle liczby profesorów, bez najmniejszego związku i bez właściwej dykcji ku swemu upadkowi zmierzała”. Podobnie oceniał własną naukę pod kierunkiem Peszki i Brodowskiego: „Kopiowaliśmy figury, pejzaże kredką czarną i białą,

a na koniec olejnymi farbami niektóre główki”. Dawało to „zręczność w kreśleniu, ale bez żadnej [...] podstawy jakiegokolwiek znajomości sztuki”⁵⁵.

Profesorowie malarstwa i rzeźby nie należeli do twórców wybitnych. Jednak mimo wszystkich mankamentów, widocznych zarówno w ich pracach, jak i w działalności dydaktycznej, nie można zaprzeczyć, że wśród absolwentów szkoły obok całkowicie później zapomnianych byli też artyści, których wkład w kształtowanie sztuki polskiej był znaczący.

Pierwszy dyrektor szkoły Józef Peszka sprawował tę funkcję do śmierci. Jego życie i twórczość są dobrze udokumentowane⁵⁶, nie wymagają więc tu omówienia. Warto jednak wspomnieć o ważnym przyczynku Pawła Pencakowskiego, który przypisał Peszce wystrój malarski salonu w pałacu Mieroszewskich przy ulicy Sławkowskiej 22⁵⁷. Dekoracja tego typu, traktująca reprezentacyjne wnętrza jako belweder otwarty na malownicze widoki, należała do częstych praktyk w ówczesnym malarstwie krakowskim. Przykładowo można wskazać wnętrza w pałacu kapitulnym przy ulicy Kanoniczej 9 (gdzie malowane widoki łączą się z rzeczywistym: widocznymi przez okna kościołami śś. Piotra i Pawła oraz św. Andrzeja) i w kamienicy Szolajskich przy placu Szczepańskim (gdzie okna dają widok na kształtowane wówczas wnętrza placu i kompozycję Plant). Mało znanym świadectwem historycznych zainteresowań Peszki są rysunki przechowywane w Bibliotece Jagiellońskiej, powstałe około lat 1820–1821 (il. 1–4), pod tytułem „Kreślenia wieczorną porą dla rozrywki historii polskiej, które ze sławniejszych rysunków i zdarzeń za monarchów i wielkich mężów tego kraju były dokonane, przez Józefa Peszka [sic!] rysowane i zebrane”⁵⁸, zaledwie wzmiankowane w literaturze⁵⁹. Można je umieścić niemal

⁵⁵ Cyt. za: M. Masłowski, *Studia malarskie*, op.cit., s. 26–27.

⁵⁶ Jolanta Polanowska, *Peszka Józef*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych*, op.cit., t. 7, Warszawa 2003, s. 39; Piotr Błoński, *Peszka Józef*, hasło w: *Polski słownik biograficzny* (dalej: PSB), t. 25/4, z. 107, Wrocław 1980, s. 658; M. Pilikowski, *Józef Peszka*, op.cit., s. 33–37.

⁵⁷ Paweł Pencakowski, *Dekoracja malarska w salonie pałacu hrabiów Mieroszewskich przy ul. Sławkowskiej 22 w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 68: 2002, s. 143–170.

⁵⁸ Biblioteka Jagiellońska, sygn. Graf.I.R. 1944–2055.

⁵⁹ Barbara Ciciora, Andrzej M. Wyrwa, *Zaprowadzenie chrześcijaństwa w Polsce. Krótkie studium obrazu Jana Matejki „Zaprowadzenie chrześcijaństwa R. P. 965”*, Dziekanowice–Lednica 2013, s. 95 i ryc. 16.

⁵² L. Ręgorowicz, *Dzieje*, op.cit., s. 58.

⁵³ L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. 99–100.

⁵⁴ Cyt. za: *Materiały*, op.cit., s. 52–57.



1. Józef Peszka, *Gnieszno Lech zakłada...*, rysunek w: „Kreślenia wieczorną porą dla rozrywki historii polskiej”, op.cit., Biblioteka Jagiellońska, sygn. Graf.I.R. 1944



2. Józef Peszka, *Założenie Krakowa około r. 700*, rysunek w: „Kreślenia wieczorną porą dla rozrywki historii polskiej”, op.cit., sygn. Graf.I.R. 1946

u podstaw malarstwa historycznego w Krakowie, a ich klimat bliski jest *Śpiewom historycznym* Juliana Ursyna Niemcewicza (1808–1810). Prace swe Peszka dedykował córce i wnukom. We wstępie pisał: „Zebrane [...] z przywiązania do Sztuki mojej wolniejszych chwil ćwiczenia w Historii Krajowej, ułożyłem i związałem przynajmniej w myśli dla Dzieci Twoich, dla łatwiejszego nauczania ich w przyszłości, wiadomości dawnych dziejów Kraju, w którym żyjąc, powietrzem jego oddychaliśmy”. Do innych czytelników adresował wiersz: „Sobiem śpiewałem, nie komu, swe, nie cudze rzeczy / Aby kto tego słuchał, nie mając na pieczy. / Przeto ktokolwiek jesteś, nie będziesz mnie winił, / Żem sobie raczej dość, niż tobie uczynił”. Zbiór ponad stu prac otwiera rysunek podpisany: *Gnieszno Lech zakłada od gniazda Orla białego, który później da herb*, kończy zaś *Pamiętna łaskawość liberalności Aleksandra I, Cesarza Rosyi, wskrzesiciela Królestwa Polskiego 1815 r.* Szereg rysunków dotyczy legendarnych dziejów Lecha, Popiela, Piasta, Kraka i Wandy. Poczesne miejsce zajmuje historia Mieszka I (określanego tu Mieczysławem), ze *Zburzeniem bałwochwaltwa* [...] R. 966. Uwagę zwracają alegorie o barokowych tradycjach symbolicznego obrazowania. Rozbiory („zmowa trzech Mocarstw”) ukazane zostały pod postaciami trzech „Olbrzymów”, pod których stopami znalazły się „księga prawa” i „Herb Narodu”. Jedna z kolejnych alegorii „oznacza szczególne powołanie Napoleona”. Na innym rysunku Napoleonowi towarzyszą „Osoby Jagielly i Rycerza tego Kraju” wstające z grobu. Mamy też przedstawienia bliskie kształtowanej wówczas narodowej ikonografii: *Sejm Konstytucyjny* 1791 roku, przysięgę Kościuszki („podnosi broń przeciw najeźdźcom”), *Zgon w Elsterze* księcia Józefa Poniatowskiego. Klementyna z Tańskich Hoffmanowa wspominała o stworzonym przez Peszkę cyklu sześćdziesięciu rysunków, zebranych pod tytułem *Pomysły z dziejów Polski*⁶⁰. Trudno wywnioskować, czy chodzi tu o odrębny cykl, czy jest to część cyklu wyżej omówionego.

Interesujące świadectwo wystawił Peszce Statler:

[...] jeden z najzasłużeńszych, najpracowitszych uczniów Smuglewicza; jako przedstawiciel stanisławowskich czasów będzie zawsze ciekawym egzem-

plarzem, o którym Niemcy powiedzieliby, iż był wesołym pracownikiem nie oglądającym się na starość i na los najbliższych [...]. W późnych latach, kiedy poznałem go, nie złożył nigdy przed zachodem słońca pędzla ani też oddalił się od obrazu z myślą, która by go gdzie indziej pognała. Zajmował się wszystkimi rodzajami malowania. Malował klejowo na ścianie, malował olejno portrety, krajowe widoki, obrazy historyczne i kościelne, malował także gwaszem. Widoków kraju, robionych w wielkim formacie na angielskim papierze, było jednym razem 100, które kaligraficznie podpisywałem [...]. Ani policzyć prac jego, taką mnogość wykonał⁶¹.

Dzięki monografii autorstwa Stanisławy Opalińskiej doskonale znamy życie i twórczość Józefa Brodowskiego⁶². Z dzisiejszej perspektywy najwyżej oceniamy setki rysunków przedstawiających krakowskie i podkrakowskie zabytki, stanowiące niezastąpiony materiał ikonograficzny i wczesny dowód pietyzmu dla narodowych pamiątek.

Znacznie słabiej zbadana jest działalność pierwszych nauczycieli rzeźby. Józef Riedlinger według wydanej we Wiedniu książki pamiątkowej pochodził z Schömburgu w Szwabii. Jako student rzeźby w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych w 1793 roku uzyskał pierwszą nagrodę za głowę Karakalli, w 1794 odznaczono go za gipsową statuetkę Juliusza Cezara, w 1799 otrzymał złoty medal⁶³. Nagrodzone rzeźby świadczą o tym, że otrzymał wykształcenie charakterystyczne dla artysty doby neoklasycyzmu. Do Krakowa miał go sprowadzić Brodowski, gdy w 1817 roku poszukiwał we Wiedniu wzorów do kopiowania dla uczniów⁶⁴. W Krakowie wymieniany był, jak wspomniano, od 1818 roku; cztery lata później odnotowano jego śmierć⁶⁵. Powierzenie zajęć z rzeźby wspomnianym Ferdynandowi Kuhnowi i Janowi Nepomucenowi Galli świadczy o słabości tego środowiska. Potwierdza to też informacja przekazana przez Statlera, że biskup Jan Paweł Woronicz, myśląc o realizowanym w latach 1815–1817 wyposażeniu pałacu biskupiego, „nie mógł znaleźć już ani

⁶¹ Cyt. za: M. Masłowski, *Studia malarские*, op.cit., s. 25.

⁶² S. Opalińska, *Józef Brodowski*, op.cit.

⁶³ Johann Georg Merlege von Mühlfeld, *Memoabilien des Österreichischen Kaiserstaates, oder Taschenbuch zur Rückerinnerung an die merkwürdigsten vaterländischen Ereignisse seit dem Regierungs-Antritte Sr. Majestät des Kaisers Franz des Ersten, das ist vom 1. März 1792 bis zum Schlusse des 18. Jahrhunderts*, Wien 1825, s. 41–42.

⁶⁴ L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. 95.

⁶⁵ WMK IV-9, s. 468.

⁶⁰ Klementyna Hoffmanowa-Tańska, *Wspomnienia narodowe. Opis czwartej w kraju naszym przejażdżki*, „Rozrywki dla Dzieci”, 1827, t. 8, nr 46, s. 565–580; zob. Joanna Kąkolewska, *Z zagadnień twórczości Józefa Peszki 1767–1831*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, t. 16, nr 1, s. 145.

sztukatora w Krakowie, ani rzeźbiarza, tak że musiał się uciec do imitacji pędzlem na ścianach posągów alegorycznych i płaskorzeźb. A kiedy pokazała się Woroniczowi konieczność ozdobienia posągami Cery i Minerwy Sali przyjęć, znalazł on w Krakowie cechowego snycerza, jedyne go wówczas, Daniela Gramayzera, który wykonał je w drzewie lipowym, pomalowawszy na biało w imitacji marmuru⁶⁶.

Wyraźniej rysuje się sylwetka Józefa Schmelzera, rzeźbiarza wszechstronnego w zakresie technicznych umiejętności. Pochodził z Wiednia, jako uczeń tamtejszej Akademii der bildenden Künste był odnotowywany od 1804 roku⁶⁷, później zaś wymieniono go jako rzeźbiarza w spisie artystów⁶⁸. W 1820 roku na wystawie zorganizowanej przez Akademię zaprezentował rzeźbę Achillesa z Ajaksem i Odyseuszem. W 1824 roku wystawił we Wiedniu płaskorzeźbę w gipsie: portret Jana Chrzyciela Lampiego⁶⁹. W 1823 roku, po objęciu katedry w krakowskiej szkole, zgłosił „chęć ulania z cynku naturalnej wielkości Posągu którego z sławniejszych Królów Polskich w celu ozdobienia Stolicy”. Pełna biurokracyjnych zastrzeżeń odpowiedź Senatu, sugerująca „Leszka Czarnego urządzającego Plan budowania Miasta Krakowa” (sic!) lub „Kazimierza Wielkiego oddającego Księgę Praw Narodowi”, zniechęciła go do tego pomysłu⁷⁰. W 1830 roku zobowiązał się za darmo odlać z cynku figurę Chrystusa Ukrzyżowanego przeznaczoną na cmentarz Rakowicki⁷¹. W 1827 roku zamierzał wykonać monumentalne rzeźby – „lwy z kamienia pińczowskiego [...] dla upiększenia Mostu Stradomskiego” – i przedstawił nawet stosowny rysunek. W tym samym roku Urząd Budownictwa sporządził kosztorys i zawarł kontrakt na „sprowadzenie trzech bloków kamienia pińczow-

skiego”⁷². Był tam autorem nagrobków w krakowskich kościołach i rzeźb architektonicznych zdobiących fasady kamienic. Informację o nim zamieścił we wspomnieniach Stattler: „Ten nauczał w Krakowie do 1832 roku, szybko aklimatyzując się w polskim społeczeństwie. Jego dłuta są dekoracje rzeźbiarskie paru krakowskich kamienic i medaliony z Kościuszką, La Fayettem i Chłopickim. Odlewy gipsowe tego ostatniego sprzedawano w roku 1831”⁷³. Dla celów dydaktycznych sprowadzał do krakowskiej Akademii odlewy gipsowe, m.in. Laokoona⁷⁴. Polak w pierwszym pokoleniu, losem nowej ojczyzny był tak przejęty, że miał walczyć i zginąć w powstaniu listopadowym⁷⁵. Jednak przeżył, bo w lipcu 1832 r. Senat – na wniosek rektora Uniwersytetu – wypłacił mu awansem pensję „na poratowanie zdrowia”. W tymże miesiącu zmarł, a kolejną pensję odbierała już wdowa – Anna Schmelzer⁷⁶.

Powstanie stanowiło ważną cezurę w dziejach Rzeczypospolitej Krakowskiej, a tym samym szkolnictwa. Początkowo utrzymywał się związek Szkoły (Akademii) Sztuk Pięknych z Uniwersytetem. Duży wpływ na statut ASP, opracowany 1 grudnia 1832 roku i sygnowany przez rektora Estreichera⁷⁷, miały przedłożone 24 listopada 1831 propozycje Bizańskiego, odnoszące się do spraw organizacyjnych. Czytamy tam m.in.:

Celem Akademii Sztuk Pięknych jest doskonalenie dokładne młodzieży, tymże sztukom poświęcających się, usposobienie ich na celujących artystów, jak również kształcenie audytorów Uniwersytetu do ich przyszłego zawodu jako geometrów, budowniczych i innych [...]. Nauki następujące dawane będą: rysunek, malarstwo, rzeźbiarstwo, anatomia i perspektywa do sztuk pięknych stosowana [...] tak pod względem teorii, jako też praktyki [...]. Zgromadzenie profesorów Akademii Sztuk Pięknych składa się z dyrektora i czterech profesorów [...]. Posady profesorów wakuujące trybem konkursów winny być objęte, bez konkursu zaś z tym tylko warunkiem [...], gdyby sama Akademia przedstawiła Senatowi Akademickiemu, a następnie też Radzie Wielkiej przychylną opinię [...]. Każdy profesor, przejęty ważnością urzędu i świętością [...] na każdą lekcję dobrze przygotowany przychodzić [będzie] [...]. Własne skrypta mieć lub autorów wybierać winien, najlepiej przedmiot

⁶⁶ Cyt. za: M. Masłowski, *Studia malarские*, op.cit., s. 26.

⁶⁷ L. Ręgorowicz, *Dzieje*, op.cit., s. 69.

⁶⁸ Franz Heinrich Böckh, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstfache*, Wien 1822, s. 227.

⁶⁹ *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, t. 30, Wien 1875, s. 169.

⁷⁰ „Uchwalono odpowiedzieć, iż gdy P. Szmeltzer prześle Senatowi do wyboru rysunek Posągu Leszka Czarnego [...] lub też Posągu Kazimierza Wielkiego [...], a po wybraniu jednego z tych Projektów wypracuje na mniejszą skalę model w rzeźbie, i takowy w naturalnej wielkości z gliny, a potem z gipsu na widok publiczny wystawi, natenczas potrzebna ilość cynku, równie jak innych materiałów dostarczoną mu zostanie”. Tymczasowo zgodzono się jedynie na sfinansowanie zakupu gliny i gipsu; WMK IV-10, s. 616.

⁷¹ WMK IV-17, s. 195.

⁷² WMK IV-14, s. 503, 632.

⁷³ Cyt. za: M. Masłowski, *Studia malarские*, op.cit., s. 26.

⁷⁴ L. Ręgorowicz, *Dzieje*, op.cit., s. 69.

⁷⁵ L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. 101.

⁷⁶ WMK IV-19, s. 348, 378.

⁷⁷ *Materiały*, op.cit., s. 103–106.

jego zgłębiających [...]. Biblioteka Akademii składać się powinna z książek sztukom pięknym właściwych [...], jako też ze zbioru rycin przez rozmaitych autorów rytowanych, jako też szkice i rozmaitych rysunków ręcznych przez najslawniejszych mistrzów starożytnych i terażniejszych, ta służyć będzie właściwie do użytku wszystkich profesorów, jako też i uczniów [...]. Zbiór wzorów rytowniczych, litograficznych, jako też od ręki robionych umieszczona w gabinecie oddziału I, jako też kolekcja antyków gipsowych złożona z głów i figur umieszczona w gabinecie oddziału II, jak równie lalka z garderobą w oddziale III będąca zostaje pod ogólnym dozorem Dyrektora [...]. Na Galerię obrazów będzie wyznaczona 1 lub 2 sale z przyzwoitym oświetleniem dziennym [...]. Galeria składać powinna wszystkie te obrazy, które na sobie noszą cechę wyższego talentu i wypracowania oryginalnego, mogącego służyć za wzór dla ćwiczących się w tejże sztuce, a szczególne klasyków [...], nie wyłączając tegoczesnych, szczególnie odznaczających się. Ponieważ początkowe założenie galerii obrazów jest bardzo kosztowną rzeczą, profesorszy, a szczególnej dyrektor, dołożą wszelkich starań, aby obrazy będące własnością kościołów, a w niewłaściwym miejscu ulokowane [...], aby takie przekopiować, wzięwszy oryginały do galerii, w miejscu tych kopie włożyć”⁷⁸.

W ramach represji po powstaniu Komisja Reorganizacyjna reprezentująca „opiekuńcze” dwory dokonywała przekształceń we wszystkich instytucjach, z władzami Wolnego Miasta i szkołami na czele. Na Uniwersytecie kwestia sztuk pięknych zajęła jedno z ostatnich miejsc: „co do sztuk pięknych, to Komisja Nadzwyczajna [do reformowania Uniwersytetu] zastrzega sobie prawo zajęcia się nimi po zreformowaniu innych części Uniwersytetu”⁷⁹. Komitet Szkolny z ks. Janem Schindlerem na czele, powołany przez Komisję Reorganizacyjną w 1831 roku, zaproponował włączenie katedr malarstwa, rysunku i rzeźby (ta ostatnia nie była wówczas obsadzona) do kształtowanego od 1833, funkcjonującego od 1834 roku Instytutu Technicznego, a więc wyłączenie szkolnictwa artystycznego z Uniwersytetu. Komisja Nadzwyczajna przyjęła to stanowisko, pomijając jednak katedrę rzeźby. W związku z tym komisarz rządowy Karol Hübner 15 października 1833 roku podpisał dokument „Urządzenie Szkoły Rysunków i Malarstwa” (o Akademii Sztuk Pięknych nie było już mowy):

1. Szkołę Rysunków i Malarstwa składają Nauczyciele Wyższego Rysunku i Malarstwa, jako też: Nauczyciel

Niższego Rysunku przy Szkole Technicznej znajdujący się i Adiunkt tejże Szkoły Malarskiej. 2. Celem Szkoły jest doskonalić i rozszerzać naukę Rysunków i Malarstwa w kraju, przez kształcenie młodzieży na artystów chlubę krajowi przynieść mogących [...]. 4. Plan nauki jest następujący: a) Nauczyciel Niższego Rysunku w Szkole Technicznej, który ma obowiązek dawania lekcji Rysunku w Liceum, ograniczy się na wprawianiu Młodzieży do kształtnego kreślenia, czyli rysowania, linii, trójkątów, kwadratów, kół, owali i tym podobnych figur geometrycznych [...]. Potem da za wzory do kopiowania wszelkie naczynia i sprzęty gospodarskie i rzemieślnicze mogące znajdować się w rysunkach i rycinach, a nade wszystko wybierać je będzie z najkształtniejszych, jakie zbiory zabytków starożytnych, etruskich, greckich i rzymskich dostarczają. Następnie zaprawi Młodzież do zbierania Rysunku podobnych naczyń i sprzętów z wzorów prawdziwych. Dla wprawy zaś, gustu i uczenia harmonii w proporcjach, uczyć będzie ogólnych zarysów figury człowieka [...], według reguł powszechnie we wszystkich Akademii używanych i miar z najcelniejszych posągów greckich przeniesionych, a przez wielu autorów opisanych [...]. b) Nauczyciel Wyższego rysunku zaczynać będzie od ogólnych rysów figury człowieczej [...], z wyjaśnieniem anatomicznym i z pomocą nauk Perspektywy i Optyki. Rysowanie to ma odbyć się najprzód z wzorów dobrze rytowanych lub rysowanych, a później z posągów [...]. Dalej Nauczyciel poda Uczniom wzory natury, wzory żywe płci męskiej różnego wieku i charakteru [...]. Tu Nauczyciel zalecając wierne naśladowanie natury wskazywać będzie różnicę, jaka zachodzi między zwyczajną budową człowieczą a idealną pięknnością, wskazaną przez Greków w dochowanych nam posągach [...]. Zakończy kurs nauki ze wzorów człowieka odzianego w suknie, dla wyrozumienia łamania się fałdów, i z lalki ubranej w różne draperie ręką Nauczyciela ułożone. c) Nauczyciel Malarstwa zacznie od kopiowania obrazów, olejno wzorowo malowanych, a w braku onych da [jako] wzory łatwiejsze przedmioty z natury wzięte, jak np. kwiaty, owoce [...]. Przedmioty podobne po kilka razem w jeden wzór układane, formując obrazy, ułatwiać sposoby do malowania widoków, okolic, które w porze letniej z natury mają być malowane. Późem figura człowiecza do malowania zdana będzie [...], zawsze z natury brana, płci męskiej, różnego wieku i charakteru [...]. W ciągu całego roku nauczyciel ułatwiać będzie pracę Uczniom wykładaniem nauk, Anatomii, Perspektywy, Optyki, jako też wiadomościami chemicznymi o kolorach i nadto ogólną Historią Malarstwa i szczególnie znakomitych Malarzy⁸⁰.

⁷⁸ Cyt. za: ibidem, s. 52–57.

⁷⁹ Cyt. za: L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. 101.

⁸⁰ Cyt. za: ibidem, s. XXXVII–XXXIX.

W ramach Instytutu katedry malarstwa i rysunku miały tworzyć oddział określony mianem Szkoły Sztuk Pięknych („die Lehranstalt der schönen Künste”). Brodowskiego zatrudniono jako profesora rysunku wyższego. Problem pojawił się przy obsadzeniu drugiej katedry po śmierci Peszki (1831). Stanowisko to powierzono – tylko tymczasowo – Stattlerowi, co miało podtekst polityczny: Wielkiej Radzie Uniwersytetu⁸¹ i Komisji Reorganizacyjnej chodziło o unieważnienie decyzji podejmowanych przez poprzedników.

O obsadzie drugiej katedry malarstwa miał zadecydować konkurs, rozpisany w czerwcu 1834 roku przez Wielką Radę Uniwersytetu Jagiellońskiego. Sam konkurs, jego wyniki, a także ich ostateczne zlekceważenie przez Senat zasługują na szersze omówienie, są bowiem dokumentem świadczącym o poglądach na sztukę i nauczanie malarstwa⁸². Do konkursu stanęli Bizański, Rafał Hadziewicz i Stattler, przez komitet konkursowy wyraźnie szykanowany. Komitetowi przewodniczył rektor Uniwersytetu Hube, w skład jury weszli: profesor historii literatury na Uniwersytecie Jagiellońskim Michał Wiszniewski, Brodowski, Antoni Giziński (profesor rysunków w liceach św. Anny i św. Barbary), Jan Wolański, Piotr Fiorentini (oficer napoleoński, kolekcjoner dzieł sztuki, w Wolnym Mieście naczelnik komory celnej⁸³), ziemianin Władysław Wielowieyski i Antoni Strzelecki (inventaryzator i konserwator galerii obrazów Aleksandra Stanisława Potockiego w pałacu w Wilanowie⁸⁴). Uczestnicy otrzymali trzy zadania: dwa praktyczne (mieli w ciągu sześciu

godzin wykonać szkic walki Herkulesa z Achelojem wg *Metamorfóz* Owidiusza oraz w ciągu ośmiu godzin namalować obraz olejny przedstawiający popiersie) i jedno teoretyczne (prezentacja rozprawy własnego autorstwa o sztuce).

Teoretyczne rozprawy Bizańskiego⁸⁵ (który rozwinął wspomniane propozycje z 1831 r.) i Hadziewicza⁸⁶ wpisywały się w tradycyjne kształcenie malarza, rozpoczynające się od nauki rysunku i kopiowania dzieł uznanych za ideały klasycznego piękna, a kończące się tworzeniem własnych kompozycji – w oparciu o biegłą znajomość rysunku i tychże wzorów. „Artysta – pisał Bizański – winien sobie obrać za przewodników swej pracy przedmioty piękne i uroczyste natury, jak równie nie zapomnieć o tych wzorach, które nam biegłość artystów jako pomniki ich nieśmiertelnego geniuszu zostawiła”. Malarstwo – a także jego nauczanie – dzielił na trzy „oddziały”. Za najwyższy uważał „dzieła historyczne: skoro artysta stanie u najwyższego szczytu przez wdrażanie się w dzieła historyczne, dwa inne oddziały malarstwa staną się dla niego z łatwością dostępnymi, gdyż drugi rodzaj malowania, to jest portretów, częstokroć tym tylko artystom jest właściwy, którzy stanęli tylko przed progami świątyni malarstwa [...]. Portret albowiem jest także częścią obrazu historycznego [...]”. Oddział trzeci to ojczyście krajobrazy (krajwidoki), których tworzenie pozwala „wielbić religijną i moralną wdzięcznością dzieła Stwórcy i poprawiać ułomności stworzenia [...]”. Rodzaj ten [...] łączy się zawsze z rodzajem obrazów historycznych z tą różnicą, że zwolennik krajwidoków bezpośrednio [...] dzieła Stwórcy naśladuje, gdy historyczny pośrednio skażone dzieła człowieka kreśli”. Hadziewicz powołuje się na „drogę przyjętą przez dawne i dzisiejsze Akademie Włoskie i Francuskie”. Początkowo „młodzieniec wprawia zmysł widzenia i bryły z jej wymiarami i cieniami na powierzchnię przenosić się uczy”, następnie „rysuje z wzorów wypukłych, tworzonych z gliny lub gipsu”, w ostatnim zaś etapie przechodzi „do malarstwa olejnego z natury”.

Zupełnie inaczej widział program nauczania Stattler, który rozwinął w obszernym tekście⁸⁷ tezy przedstawione we wspomnianym elaboracie z 1831 roku. Z właściwą sobie romantyczną odwagą i pewnością racji odrzucał dotychczasowe praktyki: „jeżeli sztuki piękne [...] podnieść się u nas i rozsze-

⁸¹ Zob. pismo Wielkiej Rady Uniwersytetu do Senatu z 23 września 1831 r.: „Gdy przez śmierć P. Peszki [...] Katedra ta zawakowała, Rada [...], pragnąc takową jak z największym pożytkiem dla uczącej się młodzieży obsadzić, mianowała w miejsce P. Peszki Profesora Malarstwa i Rysunków P. Wojciecha Stattlera, Profesora Nadzwyczajnego Akademii Sztuk Pięknych w tutejszym Uniwersytecie, a to w drodze uwolnienia go od Konkursu [...] jako męża, przez włożone na Jego doskonalenie się za granicą w Rzymie koszta z funduszu publicznego, pod warunkiem objęcia w czasie Katedry Uniwersytetowi już zobowiązanego, tudzież nie tylko pokładanemi świadectwami pierwszych Mistrzów posiadanie tej sztuki w wysokim stopniu udowadniającego, ale nadto przez wypracowane już dzieła, głośnego w Polsce, a nawet za granicą”. Senat przychylił się do tej opinii 23 września; WMK V-11b, s. 997–999.

⁸² WMK V-11b, s. 819–1002. Za wskazanie tego cennego materiału autor dziękuje prof. Julianowi Dybcowi.

⁸³ PSB, t. 6, Kraków 1948.

⁸⁴ Wojciech Piotrowski, *Strzelecki Antoni*, hasło w: PSB, t. 44, Warszawa–Kraków 2006–2007, s. 609.

⁸⁵ WMK V-11b, s. 825–846.

⁸⁶ Ibidem, s. 851–879.

⁸⁷ Ibidem, s. 951–976.

rzyć mają, to nie drogą przesądów przestarzałością upoważnionych, ale drogą wcale różną, odświeżoną, na której oddać się z czystym natchnieniem [...] należy”. Kwestionował dotychczasowy tryb nauki akademickiej, z którym zetknął się w Krakowie i w Rzymie: „Malarstwo [...] jest nauką w księgach ludzkich nie zawartą; nie uczą jej w Akademjach Sztuk Pięknych, i ani Rzym, ani całe klasyczne ziemie [nie] wskazują nam drogi jej nabycia [...]. Księgi o malarstwie przez kilkaset lat pisywane są raczej zbiorem odkryć praktycznej części malowania [...], ale nie ma w nich rzuconego ogólnego światła, któreby nam [...] dawało wyobrażenie o rzeczy”. Akademia Sztuk Pięknych winna nauczać nie tylko malowania, ale i malarstwa. To pierwsze może opanować każdy pilny uczeń, bo „sztuka malowania jest po prostu językiem malarza [...] Jest łatwą i przez cierpliwą pracę dla wszystkich [stoi] otworem”. Uprawianie malarstwa wymaga jednak szczególnych predyspozycji i umiejętności: „malarstwo [...] nie jest toż samo co sztuka malowania, ale jest natchnieniem, mocą którego tworzą się w naszej myśli obrazy, Bogu i duszy tylko naszej najlepiej wiadome [...]: czyli sztuka tworzenia jest malarstwem, sztuka wykonywania jest malowaniem”. Za rzecz niewłaściwą uznał rozpoczynanie nauki od rysunku ołówkiem lub kredką, a kończenie na malowaniu farbą olejną: „takich to rysunków uczymy się po lat kilka, nim nam wreszcie malować pozwolą”. Praktykę tą uważał za zbędną: „kto kaligraficznie pisać się uczył [...], nie potrzebuje tracić czasu na uczenie się kaligraficznego rysowania”. Podkreślał, że „przejście od ołówka do pędzla stanowi dla artysty najstraszniejszą epokę [...], więc żeby uniknąć tego niebezpieczeństwa [...], aby skrócić sobie czasu podzielonego na osobną sztukę rysowania i osobną malowania [...] od początku samego uzwyczajać będziemy rękę, aby od razu pędzlem malować umiała”. W rezultacie „skrócimy naukę o połowę czasu, bo od razu rysować i malować uczyć się pędzlem będziemy i unikniemy tej niebezpiecznej epoki, w której rysownikami tylko lub kolorystami zostajemy”. Wbrew zarzutom o rzekome lekceważenie rysunku wyjaśniał: „tylko zamiast ołówka pędzla [...] używać radzę, [...] użycie tego lub owego narzędzia nie stanowi rzeczy”. Zamiast uznanych wzorów, których kopiowanie stanowiło znaczną część akademickiego nauczania, należy studiować bezpośrednio naturę: jest ona „księgą [...]”; księga ta sama stwarza naukę, którą poeci natchnieniem [...], a my malarstwem nazywamy”. Nie znaczy to, że nie doceniał wagi wszelakich wzorów; spośród współczesnych sobie „tysiąca tysięcy malarzy za jednego tylko

prawdziwego” uznawał Johanna Friedricha Overbecka, z którym – i jego grupą nazareńczyków – zetknął się w Rzymie. Nie należy dzielić malarstwa tylko na „naukę rysunków i naukę malowania”, lecz także „na naukę malowania okolic [...], portretów [...], obrazów rodzajowych [...], obrazów historycznych [...], ale wszystko razem wzięwszy [...] krok za krokiem postępujemy tak, abyśmy od najłatwiejszych poczynając obrazów, i najtrudniejsze wykonać umieli”. Naśladować naturę należy rozpocząć od wzorów najprostszych, np. od martwej natury, by z kolei przejść do krajobrazów, z czasem wprowadzając do nich ludzi. Bo chociaż „wszystko jest pięknym i doskonałym w naturze, lecz [...] człowiek najpierwsze zajmuje miejsce”, a więc najtrudniejsze zadania to przedstawienia „istoty duszą obdarzonej [...]”. Kiedy młodzieniec przejdzie przez szkołę malowania wizerunków, kiedy pojął duszy zwierciadło [...], już na niego czas, aby udał się do układu zupełnych obrazów – tak zwanych historycznych”, przez które rozumiał kompozycje wielofigurowe o skomplikowanych treściach. Rozważania zamknął konkluzją podkreślającą nadrzędną rangę intelektu: „powody, które [...] nakazały mówić przeciw używanym dzisiaj regułom i przepisom stanowiącym całą naukę malarstwa”, wynikają z przekonania o roli „porządnego myślenia w każdym postępowaniu naszym [...]”. A zatem nie obciążać umysłu tysiącami wiadomości o wynalazkach pozorne korzyści obiecujących, ale młodzieńcowi opowiedziawszy powołanie, do którego się zabiera, przekonać go, że człowiek różni się od zwierząt przez władzę umysłu [...], że zwykle wyjawiamy myśli za pomocą mowy ustnej lub pisanej, a malarz za pomocą malowania obrazów [...]. Wtedy [...] sztukom pięknym ważną uczynimy przysługę, gdy je z tej nicości i ponizienia, w jakim zostają, [...] wynieść potrafimy”.

Spośród siedmiu jurorów sześciu odrzuciło poglądy Stattlera. Trudno się dziwić Brodowskiemu⁸⁸, który w propozycjach dawnego ucznia widział odrzucenie własnej praktyki dydaktycznej („system sprzeczny z zasadami wszystkich Akademii”). Reprezentując dominujący w krakowskiej uczelni pogląd, akcentował, że kwestionowana przez Stattlera „nauka [...] rysowania z antyków [odlewów starożytnych rzeźb greckich] jest najważniejszą, bo tu mają uczniowie sposobność rysować z [...] doskonałego wzoru, przeciwnie, uczeń rysując prosto z natury [...], naśladuje pospolitą i zwyczajną naturę [...], nie wiedząc na czym prawdziwe piękno zale-

⁸⁸ Ibidem, s. 922–932.

ży”. Bardzo podobnie wypowiedział się Giziński⁸⁹, zapewne pamiętający dawnego ucznia z krakowskiego liceum: „na poparcie swych mylnych [...] zdań używa śmiesznych sofizmatów, które ucząc się młodzież nie oświecić, ale w błąd wprowadzić mogą”. Fiorentini zarzucał Stattlerowi brak dowodów na słusność wskazywanej przezeń metody⁹⁰: „nie masz jeszcze tego przekonania, ażeby kto z rodaków naszych [...] mógł bez gruntownych prawideł dojść do doskonałości w malarstwie”. W opinii Wolańskiego⁹¹ silnie zaakcentowany został sprzeciw wobec indywidualnych programów nauczania: „w instytucjach naukowych publicznych nigdy nowe zasady do woli nauczyciela nie są dozwolone, bo kraj na opinii jednego polegać nie może bez poprzedzającego doświadczenia”. „Zupełnie nowe zasady, zupełnie z teraźniejszym sposobem postępowania na fundamencie kilkusetletnich doświadczeń udowodnione niezgodne” – to główny zarzut postawiony Stattlerowi przez Wielowieyskiego⁹². Najostrzej skrytykował Stattlera Wiszniewski, co po latach Stattler podsumował we wspomnieniach: „Przeważny tu głos [Wiszniewskiego] daje piętno wyobrażeń ówczesnej znajomości sztuk pięknych, długo stawiał zaporę rozwinięciu się metody uczenia”. Zasłużony badacz historii literatury, popierając kandydaturę Hadziewicza (z którym był zaprzyjaźniony, co może kwestionować jego obiektywizm⁹³), tak pisał o Stattlerze, jego poglądach i programie: „Z rozprawy p. Stattlera, pełnej niedojrzałych i poronionych myśli, trudno było podpisanemu dociec związku, treści i celu [...]. Chce, żeby uczeń malarstwa umiał głęboko myśleć, nie pomnąc, że ludzie głębokiej myśli zwykle jednego nosa narysować nie umieli [...]. Każę mieć natchnienie, uczucia chrześcijańskie, poświęcić się usłudze ludzkości przez malowanie i t.p. Papier wszystko wytrzyma, lecz idzie o wykazanie w praktyce [...]. Odrzucenie wszelkich sposobów prędkiego wzniesienia się do doskonałości nie służy bynajmniej szkole malarzkiej krakowskiej – byłby to może za drogi dla ubogiego Kraiku naszego eksperyment”. Swe obszerne wywody (w których nie zabrakło też krytyki praktycznych realizacji Stattlera: „nie masz śladu znajomości rysunku”) zakończył konkluzją: „rady i rozumowania P. Stattlera niewiele

by uczniom jego przynieść mogły pożytku; [...] jego metoda uczenia, zajmująca przyjemnie osoby majątne, malowaniem jakich czas bawiące się, szkodliwą by dla uczniów malarstwa się okazała”⁹⁴.

Kandydaturę Stattlera poparł tylko Strzelecki. Krytykując jego konkurentów za brak oryginalności, stwierdzał: „Inaczej się rzecz ma co do rozprawy p. Stattlera. Pismo to nie jest wcale lepianką cudzych myśli, nie jest próżnem powtarzaniem słów bez znaczenia, ale wpływem własnego zastanowienia, własnych postrzeżeń opartych na doświadczeniu uwieńczonem najświetniejszym skutkiem, a prócz tego jako zawierające jasne i prawdziwe wyobrażenie sztuki i sposób nauczania jej na naturze oparty, tym samym zapewnia sobie wyższość nad poprzedzającymi”⁹⁵.

Sprawozdanie z prac jury konkursowego – pięć głosów za Hadziewiczem, jeden (Brodowskiego) za Bizańskim i jeden za Stattlerem – przedstawił Wielkiej Radzie Uniwersytetu rektor Hube⁹⁶, podkreślając: „zdania sześciu znawców [...] zgadzają się [...] w tem, iż P. Hadziewiczowi niepospolitą zdolność i rzadki talent pomyślność Szkoły malarzkiej rokujący przyznawają, po nim kładą P. Bizańskiego, a po nim dopiero w każdym względzie P. Stattlera [...]”. Co do rozpraw wszyscy [...] oprócz P. Strzeleckiego zgadzają się z tym, iż [...] zasady wyłożone przez P. Stattlera [...] zagrażają zupełnym upadkiem [...] sztuki, gdyby podług nich dawaną była”.

Dnia 10 października 1834 roku Senat Wolnego Miasta podjął uchwałę w sprawie obsadzenia katedry malarstwa⁹⁷. Powołując się na konkurs, lecz całkowicie lekceważąc jego rezultat, zdecydowano: „Na wakującą katedrę [...] przy Szkole Technicznej, końcem obsadzenia którego odbył się konkurs pomiędzy [...] kandydatami, znajdując P. Wojciecha Kornelego Stattlera [...], który kosztem Skarbu publ. za granicą w sztuce malarstwa wydoskonaliwszy się, przez obowiązek wywdzięczenia się temu krajowi posługą publiczną, oprócz położenia w już tem zawodzie zasługi, obok niepospolitych zdolności, nadaje mu nad innemi pierwszeństwo, mianując go Profesorem Malarstwa w Szkole Technicznej”. Jak wynika z tego krótkiego uzasadnienia, bynajmniej to nie nowatorskie poglądy na istotę malarstwa i metod kształcenia miały wpływ na decyzję Senatu. Czynniki decydujące stanowiły raczej fun-

⁸⁹ Ibidem, s. 939–949.

⁹⁰ Ibidem, s. 935–937.

⁹¹ Ibidem, s. 903–915.

⁹² Ibidem, s. 899–901.

⁹³ Janusz Derwojed, *Hadziewicz Rafał (1803–1886)*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych*, op.cit., t. 3, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1979, s. 7.

⁹⁴ WMK V-11b, s. 891–893.

⁹⁵ Ibidem, s. 895–898.

⁹⁶ Ibidem, s. 981–983.

⁹⁷ Ibidem, s. 1001–1002.

dusze wyłożone przez władze Wolnego Miasta na rzymskie studia malarskie Stattlera. Ale mógł to też być wyraz podważania autonomii firmującego konkurs Uniwersytetu, bronionej przez rektora Hubego przed biurokratycznymi rozstrzygnięciami.

Szereg istotnych rozstrzygnięć znalazło się w statucie Instytutu z 1838 roku. Mowa tu była m.in. o galerii obrazów, stanowiących wzory do kopiowania: „Na galerię obrazów przeznaczone będą jedna lub więcej sal [...]. Winna mieścić takie obrazy, które na sobie noszą cechę wyższego talentu i wypracowania oryginalnego, mające służyć za wzór ćwiczącym się w sztuce. Instytut o nabywanie wzorów klasycznych troszczyć się powinien. Każdy Profesor Rysunków i Malarstwa obowiązany jest ofiarować obraz własnego pędzla do Galerii”. Podobny obowiązek ciążył na uczniach kończących naukę. Wspomniano też o restaurowaniu obrazów. Za rzecz oczywistą uznano, że wykładowcy malarstwa są w tej sprawie kompetentni: „Ponieważ Instytut posiada obrazy restauracji potrzebujące, każdy Profesor Rysunków i Malarstwa powinien dwa obrazy corocznie wyrestaurować lub odnowić; farb Instytut dostarczyć”. Określono obowiązki nauczyciela rzeźby: „Obowiązkiem Rzeźbiarza będzie dawać lekcje w oznaczonych na to godzinach, podorabiać uszkodzone członki w modelach [...], starać się o powiększenie Galerii przez robienie nowych figur i wyobrażeń historycznych”⁹⁸.

Włączenie Szkoły do Instytutu Technicznego oznaczało obniżenie statusu. Instytut nie dorównywał prestiżem Uniwersytetowi, aczkolwiek odegrał wielką rolę w tworzeniu zrębów krakowskiego szkolnictwa zawodowego⁹⁹. Szkoła Sztuk Pięknych, działająca w ramach Instytutu jako jeden z jego kilku oddziałów, poddawana była reorganizacjom. Dyrektor Instytutu Ludwik Kosicki, filolog cieszący się poparciem ks. Schindlera, do profesorów Szkoły nastawiony był niechętnie – w szczególności do Brodowskiego (który w związku z tym w 1839 r.

odszedł na emeryturę) i Stattlera (za częste wyjazdy związane z jego pracą malarza portrecisty).

Program opracowany przez Stattlera na początku 1836 roku (powtarzający tezy z rozprawy konkursowej) został odrzucony:

Malarstwo, co najwyższej klasie Szkoły Sztuk Pięknych jest wykładane. Do tej przypuszczeni są uczniowie [w] początkowych i wyższych klasach dokładnie w rysunku usposobieni, przy nauce rysunku nabywa się naukę perspektywy, optyki i anatomii, reszta zaś do nauki malarstwa należy. Naukę malarstwa składają teoria malarstwa i praktyka malarstwa. Teoria poczyną się od definicji malarstwa i prowadzi do wykładu obrazów historycznych, które są prawdziwym celem malarza. Tłumaczy więc odbieranie wrażeń widzianych obrazów, natury i obrazowania naszych myśli. Przechodząc różne gatunki obrazów, jako to obrazy owoców, jarzyn, sprzętów itp., obrazy twarzy ludzkich, obrazy okolic i obrazy historyczne, wyjaśnia tak układ, czyli kompozycję, którą opiera na naturalnym stanie rzeczy, obyczajach i zwyczajach krajowych, jako też na wiadomościach o obrazach mistrzów sztuki, przy czym czynią się wspomnienia o prywatnym ich życiu. Praktyka malowania zawiera sposoby pędzla, farb używania, jako też wprawę zastosowania perspektywy, optyki i anatomii, które w niższych klasach wyłożone były. Tak teoria, jako i praktyka wykładane są w ciągu roku uczniom w miarę ich postępu i stosownie do pory roku¹⁰⁰.

W końcu 1836 roku przyjęto dokument „Urządzenie wewnętrzne Szkoły Rysunków i Malarstwa, połączonej ze Szkołą Techniczną”. Do autorów, oprócz Kosickiego, należeli Feliks Radwański jun., Brodowski, Stattler i Bizański. Rozdział w tym opracowaniu, zatytułowany „Cel Szkoły Rysunków i Malarstwa” (brak wzmianki o rzeźbie), w zasadzie powtarzał wcześniejsze tezy Bizańskiego:

[...] doskonalić młodzież w rysunku i malarstwie, kształcąc ją na celujących artystów, chlubę krajowi przynieść mogących, i biegłych rysowników, jakiegokolwiek bądź zawodowi pomysłowemu poświęcających się [...]. Szkoła Rysunków i Malarstwa składać się będzie z trzech oddziałów. Oddział I stanowić będzie klas dwie niższych, to jest druga i trzecia Szkoły Wydziałowej, jako też kurs pierwszy i drugi Szkoły Technicznej. Oddział II jest dla tych uczniów, którzy w pierwszym oddziale za kwalifikowanych uznani zostali, iż mogą dalej doskonalić się w wyższym rysunku. Oddział III stanowić będzie malarstwo¹⁰¹.

⁹⁸ Cyt. za: L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. XXII–XXIII.

⁹⁹ Ibidem, passim; Sławomir Odrzywolski, *Rzut oka na rozwój szkolnictwa przemysłowego w Austrii z uwzględnieniem stosunków w Galicji*, Kraków 1885; Henryk Mianowski, *Rozwój szkolnictwa zawodowego w Polsce a Państwowa Szkoła Przemysłowa (1827–1937)*, „Sprawozdanie o działalności i stanie gospodarczym okręgu Izby Handlowo-Przemysłowej w Krakowie w r. 1936”, R. 1937; Zbigniew Wojas, „Wstęp” w: „Inwentarz akt Państwowej Szkoły Przemysłowej (Instytut Techniczny, Wyższa Szkoła Przemysłowa) w Krakowie z lat (1830) 1833–1932”, mps powielany, ANK, s. 7–8.

¹⁰⁰ Cyt. za: *Materiały*, op.cit., s. 106–107.

¹⁰¹ Cyt. za: ibidem, s. 59–61.

Grono wykładowców tworzyli Brodowski (profesor rysunku „wyższego”), Stattler (profesor malarstwa), Bizański (nauczyciel rysunku „niższego”) i Feliks Radwański jun. (profesor architektury, związany uprzednio z Uniwersytetem Jagiellońskim¹⁰²). Malowanie „krajwidoków” powierzono Głowackiemu, wówczas profesorowi Liceum św. Anny.

Statut ten nie ostał się długo; w 1838 roku powstał nowy. W dniu 26 września 1845 roku dyrektor Instytutu Józef Podolski w piśmie do komisarza rządowego dokonał krytycznej oceny szkoły (obejmującej już także rzeźbę i litografię), konkludując:

1. Aby profesorowie malarstwa, rysunku, rzeźby i litografii wykład swych nauk dopełnili, według porządku godzin rozkładem załączonym objętego, i aby wykład rysunku wyższego rozpoczynano od rysowania z biustów gipsowych. 2. Uczniowie chodzący na kurs w godzinach przeznaczonych na rysunki aby udawali się do Sali rysunkowej i tam wspólnie z uczniami, poświęcającymi się wyłącznie tej nauce, rysowali pod dozorem właściwych profesorów. 3. Aby profesorowie byli obowiązani wspólnie sobie pomagać, to jest jeden drugiego wyręczać w dozorowaniu i udzielaniu nauki uczniom [...]. 4. Aby prof. rzeźbiarstwa było dozwolone w godzinach wieczornych (od 4 do 6) wykladać sztukę modelowania w salach malarstwa i modelu żywego, a zarazem również jako pierwsi profesorowie dozorować i instruować wszystkich uczniów tamże w tym czasie pracujących¹⁰³.

W kolejnym punkcie mowa była o integrowaniu działań; miał zniknąć „rozdział, jaki dziś pomiędzy tymi naukami postrzegać się daje. Uczniowie rysunku wyższego, obeznawszy się z profesorami malarstwa i rzeźbiarstwa, starać się będą iść wyżej; uczniowie zaś kursów, przypatrując się pracom i pilności uczniów rysunku wyższego i malarstwa, sami ochoty większej do rysunku nabędą, nauki tak potrzebnej w zawodzie technicznym”¹⁰⁴.

Konflikty między Stattlerem lansującym nowe metody nauczania a władzami Instytutu i przedstawicielami Kościoła (Schindlerem i Ludwikiem Łętowskim) hamowały rozwój szkoły. W 1837 roku Schindler jako komisarz rządowy w liście do dyrektora Instytutu protestował przeciw studium żywego modelu: „Zważywszy, że używanie przez p. Stat-

tlera [...] żywych modeli do lekcji jego żadnej korzyści dla początkujących w tej nauce uczniów na teraz przynieść nie może i niepotrzebnie pomnaża wydatki Szkoły Technicznej, jakich nowe tejsze zakłady ciągle wymagają [...]”. Schindler zostawiał Stattlerowi pewną „furtkę”: „Jeżeli bowiem «Statut zarządzający Szkołą Rysunków i Malarstwa» pewne quantum na podobny expens zakresli, wówczas Stattler za stosownym uposażeniem według konieczności mocen będzie wydatki tego rodzaju czynić”¹⁰⁵. Przeciwno temu stanowisku Stattler zapewne energicznie protestował, czym zwierzchnicy z komisarzem rządowym poczuli się obrażeni, skoro malarza ukarano napomnieniem¹⁰⁶. Stattler nie skapitulował i 28 kwietnia 1838 roku pisał do komisarza:

Gdy reskrypt Jaśnie wielmożnego Komisarza [...] głosi, iż na teraz wzbraniane mi jest używanie wzorów natury w szkole malarstwa, której jestem profesorem, a razem w tymże reskrypcie jest zastrzeżone „iż statut zarządzający Szkołą Rysunków i Malarstwa pewne quantum na podobne expensa kreśli [...]”, przeto ośmielałem się [...] przedstawić, iż takowe niespodziewane odmówienie wzorów natury mogłoby sprawić przerwę w kursie nauki przeze mnie wykładanej, a nie o wiele zaoszczędzić funduszy instytutowych, bo wydatek na nie do końca roku szkolnego najwięcej 64 złotych wyniesie; i ośmielałem się razem najpokorniej upraszać, iż jeżeli brak funduszy [...] jest przeszkodą, aby Jaśnie Wielmożny Komisarz Rządowy najlaskawiej dozwolić mi raczył resztę tegorocznych wydatków na potrzeby szkoły malarstwa z własnej kieszeni zastąpić, przez co dozoną wdzięczność zachowam¹⁰⁷.

W 1839 roku Łętowski nie krył oburzenia na widok nagiego „dziada” pozującego uczniom do studium aktu. Stattler konsekwentnie przewyżczał tego rodzaju opory; studium żywego modelu zadowoliło się w Szkole na dobre od 1840 roku, acz ograniczone do najwyższej klasy. Dnia 17 października 1840 roku Stattler znowu pisał do komisarza:

Przepisy szkolne od dnia 1 października do 1 maja podają za wzory obrazy galerii Instytutowej składające, a od 1 maja pozwalają się dopiero wzory natury. Gdy zaś uczniowie [...] w ciągu kilkuletnich kursów niemal już wszystkie wspomniane obrazy skopiowali, a dalej pragnąc się uczyć o wzory natury upraszają, niżej podpisany [...], ośmielony tym, iż roku zeszłego został w tym względzie łaskawe przychylenie się J. W.

¹⁰² Anna Żeleńska-Chełkowska, *Dzieje zapomnianej katedry architektury i hydrauliki na Uniwersytecie Jagiellońskim*, „Przegląd Historyczno-Oświatowy”, T. 6: 1963, nr 2 (20), s. 204.

¹⁰³ Cyt. za: *Materiały*, op. cit., s. 61.

¹⁰⁴ Cyt. za: *Materiały*, op. cit., s. 61–63.

¹⁰⁵ Cyt. za: ibidem, s. 107.

¹⁰⁶ Ibidem, s. 107–108.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 108–109.

Komisarza Rządowego, ponawia swą prośbę, aby tymże uczniom było dozwolone malowanie z wzorów natury od początku kursu szkolnego aż do końca onego i aby na te wzory natury potrzebne na to fundusze wyznaczone być mogły.

Kosicki, przesyłając pismo Stattlera komisarzowi, nie omieszczał dodać własnej opinii:

[...] metoda Jego uczenia malowania [...] dotąd, mimo kilkuletniego doświadczenia, takich postępów i korzyści, z jakich by rząd i publiczność były zadowolone [nie przyniosła], czego najoczywistszym jest dowodem, iż z uczniów P. Stattlera żaden na wystawę publiczną tego roku nic nie dał, gdy w Wiedniu i po innych akademiach malarstwa tylko najlepiej usposobionych w rysunek do modeli żywych przypuszczają.

Podobnego zdania był generalny wizytator ks. Franciszek Stachowski:

Jeżeli podług Jego [Stattlera] twierdzenia uczniowie jego niemal już wszystkie obrazy galerii Instytutu skopiowali, zachodzi wątpliwość, jak je skopiowali. Czy też przy tym Instytut Techniczny nie posiada modeli gipsowych, które estetycznie uważając, przedstawiają lepsze typy pięknoty, zwłaszcza pod względem budowy ciała ludzkiego, aniżeli byle jakie żyjące modele. Z tych przeto powodów mniemam, że nie należałoby odstępować od przepisów szkołę techniczną dotąd obowiązujących.

Stattlera częściowo poparł Głowacki: „Podzielając w wielu częściach uwagi Pana Stattlera”, zaznaczył, że dopiero w klasie trzeciej, najwyższej, uczniowie mogliby przystąpić „do malowania z modeli żyjących, gdzie potrzebne jest nie tylko rozumienie w malowaniu każdego kształtu, ale nawet szybkie ujęcie onego”¹⁰⁸.

Objęcie katedry malarstwa przez Stattlera otwarło – mimo wielu konfliktów – nowy etap w dziejach uczelni. Dopiero wówczas zakres wykładów poszerzono i unowocześniono; m.in. Jan Nepomucen Głowacki (1802–1847)¹⁰⁹ prowadził – jako pierwszy w historii polskiego szkolnictwa artystycznego – zajęcia z malarstwa pejzażowego, postulowane znacznie wcześniej¹¹⁰, a Jan Nepomucen Bizański

(1804–1878)¹¹¹ naukę anatomii, opartą nie tylko na gipsowych odlewach, lecz też na studiowaniu żywych modeli¹¹². Sztuka tego pokolenia profesorów krakowskiej uczelni wyzwała się z prowincjonalizmu i prezentowała znacznie wyższy poziom formalny niż dzieła poprzedników. Dominowała niewątpliwie osobowość Stattlera¹¹³.

Odejście Brodowskiego pozwoliło, przy utrzymaniu niezmienną liczbę profesorów, przywrócić katedrę rzeźby. Rozpisano konkurs, do którego stanęli Aleksander Wawrzecki, Paolo Filippi (1803–1860; ojciec Parysa Filippiego), Austriak Anton Schmisser (1790–1838)¹¹⁴; pracował tu po śmierci Schmelzera) i Karol Ceptowski (1801–1847)¹¹⁵. Wybór padł na tego ostatniego, zapewne najzdolniejszego spośród kandydatów; jego renomę podkreślały rzymskie studia u Thorvaldsena. Niestety, był alkoholikiem; w 1843 roku zachorował i po trzech latach zmarł w szpitalu.

Malarstwa i rysunku nauczano też w obu krakowskich liceach, św. Anny i św. Barbary. Ogólny nadzór nad działalnością dydaktyczną sprawowały władze Uniwersytetu, naukę w dużym stopniu opierano na kopiowaniu wzorów „rysunkowych i gipsowych”, których zakup akceptowały uchwały Senatu¹¹⁶. W Liceum św. Anny pracował, jak wspomniano, Głowacki, natomiast zarówno u św. Anny, jak i u św.

do roku 1939, w: *Polskie szkolnictwo artystyczne. Materiały LIII ogólnopolskiej sesji naukowej Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, 14–16 października 2004*, red. Maria Poprzeczka, Warszawa 2005, s. 117.

¹¹¹ Andrzej Ryszkiewicz, *Bizański Jan Nepomucen*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych*, op.cit., t. 1, Warszawa 1971, s. 170–171.

¹¹² L. Ręgorowicz, *Historia Instytutu*, op.cit., s. 97.

¹¹³ Jolanta Polanowska, *Stattler Wojciech Korneli (1800–1875)*, hasło w: PSB, t. 42, Warszawa–Kraków 2003–2004.

¹¹⁴ Absolwent wiedeńskiej Akademii der bildenden Künste, po przegranym konkursie związał się ostatecznie ze środowiskiem lwowskim, gdzie pracował – m.in. jako autor licznych rzeźb na cmentarzu Łyczakowskim – wraz z bratem Johannem (1793–1856); Stanisław S. Nicieja, *Ogród snu i pamięci. Dzieje cmentarza Łyczakowskiego we Lwowie i ludzi tam spoczywających w latach 1786–2010*, Opole 2011, s. 53–76. Za zwrócenie uwagi na lwowską karierę braci Schmisserów autor dziękuje prof. Pawłowi Pencakowskiemu.

¹¹⁵ Ligia Wilkowa, Zuzanna Prószyńska, *Ceptowski Karol*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych*, op.cit., t. 1, Warszawa 1971, s. 301.

¹¹⁶ W 1820 r. rozliczano rachunek Józefa Brodowskiego „z wydatku na kupno wzorów rysunkowych dla Gymnazjum Krakowskiego”; ANK, WMK IV-7, s. 597. Zob. też WMK IV-9, s. 183, 330.

¹⁰⁸ Cyt. za: *Materiały*, op.cit., s. 108–111.

¹⁰⁹ *Od Pieskowej Skály do Morskiego Oka: prace pejzażowe Jana Nepomucena Głowackiego, katalog wystawy, Zamek w Pieskowej Skale, sierpień – wrzesień 2001*, red. Jerzy T. Petrus, Kraków 2001.

¹¹⁰ Aleksandra Giędoń-Paszek, *Tradycja nauczania malarstwa pejzażowego na uczelniach artystycznych*

Barbary Michał Stachowicz, aż do śmierci (1768–1825). Po nim stanowisko u św. Barbary objął jego syn Teodor Baltazar (1800–1873)¹¹⁷, który w 1837 roku nauczał też rysunków w szkole dla dziewcząt prowadzonej przez prezentki¹¹⁸. W Liceum św. Anny następcą Michała Stachowicza został pochodzący z Dreżna Józef Sonntag (1784–1834)¹¹⁹, właściciel znanego zakładu litograficznego¹²⁰. W 1831 roku

¹¹⁷ 26 marca 1825 r., w dniu śmierci Michała Stachowicza, przedmiotem obrazu Senatu była informacja Wielkiej Rady Uniwersytetu Jagiellońskiego, „iż złożonego chorobą P. Michała Stachowicza, nauczyciela rysunków w Lyceum S. Barbary, syn tego Teodor Stachowicz od dnia 1 marca roku bieżącego zastępuje”; ANK, WMK IV-12, s. 168.

¹¹⁸ Danuta Radwan, *Teodor Baltazar Stachowicz*, hasło w: PSB, t. 41, Warszawa–Kraków 2002.

¹¹⁹ W dniu 1 czerwca 1825 r. Wielka Rada Uniwersytetu przedłożyła Senatowi informację, „iż w miejsce zmarłego Michała Stachowicza, nauczyciela rysunku w Lyceum S-tej Anny, katedra ta oddaną została P. Józefowi Sonntag”; ANK, WMK IV-12, s. 304.

¹²⁰ W maju 1824 r. Senat zaakceptował „prośbę P. Józefa Sonntag, artysty sztuki malarskiej, o dozwoleństwo utrzy-

został on profesorem nadzwyczajnym w szkole malarstwa jako nauczyciel litografii, obejmując to stanowisko po zmarłym Piotrze Wyszkowskim, także prowadzącym zakład litograficzny (przy Liceum św. Barbary)¹²¹.

Zorganizowanie szkolnictwa artystycznego było doniosłym osiągnięciem Wolnego Miasta Krakowa, przerastającym znacznie poziom ówczesnej krakowskiej sztuki, stwarzającym solidną bazę dla jej późniejszego rozwoju. Rozwój ten jest widoczny już w zestawieniu poziomu reprezentowanego przez „pierwsze pokolenie” wykładowców (Peszka, Brodowski) z osiągnięciami „drugiego pokolenia” (Statler, Głowacki, Bizański), wiążącego rodzime treści i tradycje z osiągnięciami europejskimi, zarówno w samej sztuce, jak i w metodach nauczania.

mywania prassy litographiczney [...] z warunkiem podania się cenzurze [...], o czym Senator Radwański iako cenzor dzieł litographicznych ma być zawiadomionym”; WMK IV-11, s. 258.

¹²¹ L. Ręgorowicz, *Dzieje*, op.cit., s. 9, 25–26.

BIBLIOGRAFIA

Źródła rękopiśmienne

Archiwum Narodowe w Krakowie:

Akta Senatu Wolnego Miasta Krakowa, sygn. WMK IV-4-17.

Akta Instytutów naukowych Wolnego Miasta Krakowa, materiały konkursu na obsadzenie stanowiska profesora Katedry Malarstwa w Instytucie Technicznym, 1834, sygn. WMK V-11b, s. 819–1002.

Biblioteka Jagiellońska:

„Kreślenia wieczorną porą dla rozrywki historii polskiej, które ze sławniejszych rysunków i zdarzeń za monarchów i wielkich mężów tego kraju były dokonane, przez Józefa Peszka [sic!] rysowane i zebrane”, sygn. Graf.I.R. 1944–2055.

Źródła drukowane

Hoffmanowa-Tańska Klementyna, *Wspomnienia narodowe. Opis czwartej w kraju naszym przejażdżki*, „Rozrywki dla Dzieci”, 1827, t. 8, nr 46.

Materiały do dziejów Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1816–1895, red. Józef Edward Dutkiewicz, Wrocław 1959.

Statler Wojciech Korneli, *Pamiętnik. Studia malarstwa w Krakowie i Rzymie przed 100 laty*, wyd. Maciej Szukiewicz, Kraków 1917.

—, *Projekt do urzędzenia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie, w dopełnieniu reskryptów Wielkiej Rady Uniwersytetu [...], jako też 7/4 b.r. Nr 102 na wezwanie JW. Alojzego Estreichera rektora Uniw. Jag. [...]*, Kraków 1832.

Opracowania

Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, t. 30, Wien 1875.

Błoński Piotr, *Peszka Józef*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 25/4, z. 107, Wrocław 1980.

Böckh Franz Heinrich, *Wiens lebende Schriftsteller, Künstler und Dilettanten im Kunstach*, Wien 1822.

Chamcówna Mirosława, *Walka malarzy krakowskich o wyzwolenie spod praw cechowych*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, t. 14, nr 2.

Ciciora Barbara, Wyrwa Andrzej M., *Zaprowadzenie chrześcijaństwa w Polsce. Krótkie studium obrazu Jana Matejki „Zaprowadzenie chrześcijaństwa R. P. 965”*, Dziekanowice–Lednica 2013.

Derwojed Janusz, *Hadziewicz Rafał*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 3, Wrocław 1979, s. 6–10.

Kąkolewska Joanna, *Z zagadnień twórczości Józefa Peszki 1767–1831*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1954, t. 16, nr 1.

Krasnowolski Bogusław, *Urbanistyka i sztuka Wolnego Miasta Krakowa*, w: *Rzeczpospolita Krakowska 1815–1846. Materiały z sesji naukowej 23 maja 2015 roku*, red. Jerzy Wyrozumski, Kraków 2016, s. 86–87.

Masłowski Maciej, *Studia malarstwa Wojciecha Kornelego Statlera w Krakowie i Rzymie*, Wrocław 1964.

Merlege von Mühlfeld Johann Georg, *Memorabilien des Österreichischen Kaiserstaates, oder Taschenbuch zur Rückerinnerung an die merkwürdigsten vaterländischen Ereignisse seit dem Regierungs-Antritte Sr. Majestät des Kaisers Franz des Ersten, das ist vom*

1. März 1792 bis zum Schlusse ds 18. Jahrhunderts, Wien 1825.
- Michalczyk Zbigniew, *Ku nowoczesności. Wokół pewnego krakowskiego „konkursu” w 1825 roku: Józef Sonntag, Jan Nepomucen Głowacki, Teodor Baltazar Stachowicz, Jan Nepomucen Danielski, Leon Łabęcki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2012, t. 74, nr 2.
- Nicieja Stanisław Sławomir, *Ogród snu i pamięci. Dzieje cmentarza Łyczakowskiego we Lwowie i ludzi tam spoczywających w latach 1786–2010*, Opole 2011.
- Opalińska Stanisława, *Józef Brodowski 1781–1853: malarz i rysownik starego Krakowa*, Kraków 2005.
- Pencakowski Paweł, *Dekoracja malarska w salonie pałacu hrabiów Mieroszewskich przy ul. Sławkowskiej 22 w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, T. 68: 2002.
- Pilikowski Michał, *Józef Peszka i Józef Brodowski – założyciele Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie*, „Wiadomości ASP”, nr 59, październik 2012.
- Piotrowski Wojciech, *Strzelecki Antoni*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 44, Warszawa–Kraków 2006–2007.
- Polanowska Jolanta, *Peszka Józef*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 7, Wrocław 2003.
- , *Stattler Wojciech Korneli (1800–1875)*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 42, Warszawa–Kraków 2003–2004.
- Prószyńska Zuzanna, *Galli Jan Nepomucen*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 2, Wrocław 1975.
- , *Kuhn Ferdynand Fryderyk*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 4, Wrocław 1986.
- Radwan Danuta, *Teodor Baltazar Stachowicz*, hasło w: *Polski słownik biograficzny*, t. 41, Warszawa–Kraków 2002.
- Ręgorowicz Ludwik, *Dzieje krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych*, Lwów 1928.
- , *Historia Instytutu Technicznego w Krakowie*, Kraków 1913.
- , *Szkołnictwo W.M. Krakowa w dobie kuratorii Józefa hr. Załuskiego*, Lwów 1928.
- Wilkowa Ligia, Prószyńska Zuzanna, *Ceptowski Karol*, hasło w: *Słownik artystów polskich i obcych w Polsce działających. Malarze, rzeźbiarze, graficy*, t. 1, Wrocław 1971.

Bogusław Krasnowolski – dr hab., historyk sztuki i historyk, profesor Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, wykładowca krakowskiej ASP (Wydział Konserwacji i Restauracji Dzieł Sztuki). Od 1990 r. wiceprzewodniczący Społecznego Komitetu Odnowy Zabytków Krakowa, od 2002 r. przewodniczący Komisji Programowania i Oceny Realizacji SKOZK; autor licznych publikacji naukowych z zakresu historii urbanistyki średniowiecznej, sztuki Krakowa i Małopolski, historii i teorii ochrony zabytków.

ARTISTIC EDUCATION IN THE FREE CITY OF KRAKÓW

Since the late pre-partition period, painters had been freeing themselves from the guild structures and passing under the aegis of the Kraków Academy. In 1816, two projects to organise an art school were developed by Józef Brodowski and Józef Peszka, painters who played a dominant role in the initial period of the school's existence, which was linked to the Jagiellonian University as the Academy (School) of Fine Arts or the School of Painting, Drawing and Sculpture. Sculpture was taught by arrivals from Vienna: Józef Riedlinger, followed by Józef Schmelzer.

The system of teaching, modelled on foreign academies (including Vienna), emphasised the practice of drawing (from the simplest elements to complex layouts) and, in accordance with the aesthetic concepts of Neoclassicism, copying patterns recognised as ideals of beauty, including casts of Greek sculptures from the classical era and reproductions of Italian Renaissance paintings.

The next stage, when the School functioned within the Technical Institute, was dominated by the personality of Wojciech Korneli Stattler. He promoted, due to

objections not always effectively, his own didactic program, emphasising the study of nature and a method of teaching drawing and painting which separated separating technical skills (art of painting) from the essence of painting, requiring intellectual predispositions. This stage began in 1834 with a competition for the head of the painting department (vacant since 1831 after Peszka's death). The results of the competition (the jury elected Rafał Hadziewicz by a large majority of votes) were disregarded by the Senate of the Free City and the position was entrusted to Stattler. Jan Nepomucen Głowacki (landscape painting) and Jan Nepomucen Bizański (third participant of the 1834 competition, teaching anatomy and perspective) played an important role alongside him. In 1839, the Faculty of Sculpture was restored – it was taken over by Karol Ceptowski, who won a competition for this position.

The organisation of artistic education was a significant achievement of the Free City of Kraków, far exceeding the standard of Kraków art of that time and creating a solid base for its later development.