

„Atlas roślin i zwierząt”



- Autor Philipp Ferdinand de Hamilton (1644–1750) lub Johann Georg de Hamilton (1672–1737) (?)
- Czas powstania pocz. XVIII w.
- Wymiary wysokość: 35 cm, szerokość: 21 cm
- Numer inwentarzowy M 40–56
- Muzeum [Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie](#)
- Dostępność w magazynie
- Tematy [namalowane](#), [natura](#)
- Technika [malarstwo olejne](#)
- Materiał [papier czerpany](#)
- Data pozyskania 1820, zakup Józefa Peszki
- Prawa do obiektu Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie
- Prawa do wizerunków cyfrowych domena publiczna
- Digitalizacja RPD MIK, projekt Wirtualna Małopolska
- Tagi [domena publiczna](#), [Wirtualna Małopolska](#), [2D](#), [zwierzęta](#), [rośliny](#)

W Muzeum Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie znajduje się zbiór 16 niewielkich, olejnych obrazów przedstawiających zwierzęta (9) i rośliny (7). Wszystkie malowidła wykonano na podobrazdach sklejonych z kilku kart papieru czerpanego o rozmiarze 35 na 21 cm. Plansze, uszeregowane według numerów inwentarzowych, przedstawiają:

- 1) M 40 – *Trzy tulipany*
- 2) M 41 – *Zwierzęta leśne*
- 3) M 42 – *Mewy*
- 4) M 43 – *Głuszce*
- 5) M 44 – *Wielbłądy*
- 6) M 45 – *Sowy*
- 7) M 46 – *Papugi*
- 8) M 47 – *Wydry*
- 9) M 48 – *Irysy i lilie*
- 10) M 49 – *Maki*
- 11) M 50 – *Milin*
- 12) M 51 – *Goździki*
- 13) M 52 – *Żuraw i kazuar*
- 14) M 53 – *Oleander*
- 15) M 54 – *Cztery tulipany*
- 16) M 55 – *Małpy*

Zachowany zbiór malowideł, zwany *Atlasem roślin i zwierząt*, identyfikuje się ze znanymi z przekazu źródłowego przedstawieniami roślin i zwierząt zakupionymi dla Szkoły Rysunku i Malarstwa przez malarza Józefa Peszkę. W archiwum Uniwersytetu Jagiellońskiego zachował się dokument, w którym Peszka wymienia rzeczy nabyte dla szkoły w roku 1920. W spisie tym, pod numerem 7, zapisał: „Zbiór olejno malowanych zwierząt i ptactwa i kwiatów wszystkich sztuk 30 na grubym papierze półarkuszowym 540 zł pols. [polskich]”.

Nie wiadomo, od kogo i gdzie zakupiono plansze. Miały one służyć zapewne jako wzory do kopiowania dla studentów. Kopiowanie było jednym z podstawowych sposobów nauki. O takim przeznaczeniu *Atlasu roślin i zwierząt* świadczy notatka na odwrocie karty o sygnaturze M 52: „Rysował Ignacy Kapuściński”, opatrzona rokiem 1888. Tego rodzaju zbiory przedstawień służyły także jako wzorniki – pomoce warsztatowe dostarczające informacji o wyglądzie przedmiotów, roślin i zwierząt na potrzeby przygotowywania większych kompozycji malarskich. Podobną funkcję przejęły później fotografie, a obecnie zasoby internetu.

Kolekcja 16 plansz w zbiorach Muzeum ASP przypisywana jest w ostatnich latach braciom de Hamiltonom, Philippowi Ferdinandowi lub Johannowi Georgowi – malarzom czynnym w XVIII wieku w Wiedniu i specjalizującym się w tym gatunku twórczości. Philipp Ferdinand i Johann Georg byli synami Jamesa Hamiltona, szkockiego malarza pracującego w Brukseli. Rodzina Hamiltonów specjalizowała się w malarstwie animalistycznym – wykonywali m.in. przedstawienia polowań, myśliwskie martwe natury (martwe natury z pokotem) oraz sceny ukazujące życie zwierząt. Oprócz rodzimej fauny i flory przedstawiali także rośliny i zwierzęta egzotyczne. Można domyślać się, że Hamiltonowie korzystali z ilustrowanej przyrodniczej literatury naukowej oraz oglądali monarsze menażerie, a także wypchane zwierzęta i wysuszone skórki ptaków egzotycznych, zbierane przez swoich arystokratycznych zleceniodawców.

Autorstwo braci de Hamiltonów, choć niepotwierdzone, wydaje się prawdopodobne ze względu na fakt, że obaj byli czynni w Wiedniu. Tamtejsza akademia była punktem odniesienia dla Krakowskiej Szkoły Rysunku i Malarstwa od początku jej istnienia. Z Wiednia pozyskiwano też różne pomoce naukowe, takie jak odlewy gipsowe rzeźb antycznych. 16 niewielkich obrazków w zbiorach Muzeum ASP mogło powstać specjalnie z myślą o sprzedaży jako wzornik dla innych malarzy lub było wykorzystywane w tym celu przez samych malarzy animalistów, którzy je stworzyli.



Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Malarstwo animalistyczne i florystyczne

Już w XVII wieku niektórzy malarze specjalizowali się w wykonywaniu wizerunków roślin i zwierząt. Malarze ci wykonywali samodzielne kompozycje kwiatowe i animalistyczne lub, podobnie jak specjaliści od martwych natur, byli zatrudniani jako pomocnicy przez malarzy specjalizujących się w malarstwie historycznym (tj. historycznym, religijnym i mitologicznym). Tego typu współpraca praktykowana była choćby w warsztacie Petera Paula Rubensa (1577–1640). W wielkich kompozycjach słynnego antwerpskiego malarza odróżnić można rękę innych znanych artystów jego czasów. Zwierzęta w rubensowskich scenach mitologicznych i myśliwskich często malował Frans Snyders (1579–1657), kwiaty (w obrazach religijnych lub jako element martwych natur w portretach) – Jan Breughel Starszy zwany Aksamitnym (1568–1625), syn słynnego flamandzkiego artysty Pietera Breughla Starszego (zm. 1569).

Razem z rozwojem grafiki europejskiej pojawiły się również ryciny będące ilustracjami zoologicznych, botanicznych i farmaceutycznych rozpraw naukowych. Ponadto XVII-wieczny rozkwit handlu kwiatami w Niderlandach stworzył zapotrzebowanie na miedzioryty ukazujące kwiaty. Wykorzystywano je jako katalogi i reklamy, ale były również kolekcjonowane, a nawet używane przez artystów jako wzorniki motywów kwiatowych wykorzystywane do tworzenia kompozycji malarskich.

Opracowanie: Adam Spodaryk (Redakcja WMM),



Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Ars simia naturae – „Sztuka – małpą natury”

Wśród realistycznych wizerunków zwierząt zawartych w [Atlasie roślin i zwierząt](#) widzimy przedstawienie małpy-malarza z pędzlem i paletą. Wiąże się ono z nowożytnym rozumieniem celu sztuki jako naśladowania natury. Naśladowania, czyli małpowania. Polski czasownik „małpować” jest kalką z łaciny. Łacińskie *simulo, simulare* („naśladowuję, naśladować”) pochodzi od rzeczownika *simia*, czyli „małpa”. Łaciński czasownik określający naśladowanie przeszedł do wielu języków europejskich – do wszystkich języków romańskich, angielskiego, szwedzkiego oraz polszczyzny jako „symulować” (głównie w znaczeniu udawania choroby).

Skojarzenie małp z naśladowaniem ma genezę starożytną. Grecy i Rzymianie byli przekonani, że naczelnie naśladowują ludzkie zachowanie. Żyjący w I wieku p.n.e. grecki geograf i historyk Strabon wspominał o tym, że myśliwi wykorzystują tę właściwość małp przy polowaniu na nie: pokazują zwierzętom, jak myją oczy wodą, a potem podają im misę z lepem na ptaki (klejem zrobionym z jemioly) – nieszczęsne małpy zaklejają sobie oczy i nie mogą uciec; podobnie łowcy pokazują małpom, jak nosi się buty, a następnie podrzucają im ciężkie, ołowiane obuwie. Do tych dość osobliwych relacji Strabona nawiązał Pliniusz Starszy (23–79) w swojej *Historii naturalnej (Naturalis historia)*: „[...] naśladowując myśliwych nacierają się lepem na ptaki i wkładają nogi w pułapki” (Plinius, *Naturalis historia*, t. 3, ks. 8, rozdz. 80). Ponadto Pliniusz wspominał relacje Mucianusa (I wiek n.e.) o małpach grających w warcaby.

Za autorytetem starożytnych pisarzy przekonanie o naśladowniczych skłonnościach małp stało się

toposem w literaturze średniowiecznej. W okresie nowożytnym, a szczególnie w XVIII wieku, popularne były przedstawienia małp oddających się różnym, typowo ludzkim zajęciom. Wśród nich pojawiały się wizerunki małp z akcesoriami malarzkimi. Było to nie tylko nawiązanie do mimetycznych zdolności malarstwa. Małpy, naśladując ludzi, wyśmiewały ich głupotę i próżność. Być może do próżności ludzkiej odnosi się umieszczony w *Atlasie roślin i zwierząt* także wizerunek małpy trzymającej perłę przedstawionej obok małpiego malarza. Kimkolwiek był autor zbioru, miał – jak się wydaje – sporo dystansu do ludzkości i własnego zawodu.

Opracowanie: Adam Spodaryk (Redakcja WMM),



Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Zobacz też:

[Arras naddrzwiowy z herbem Litwy na tle krajobrazu ze zwierzętami – hiena cętkowana i małpa](#)

[Arras podokienny z małpami](#)

[Figurka śpiewającej małpy – z serii „Małpia orkiestra”](#)

[Figurka małpy grającej na rogu – z serii „Małpia orkiestra”](#)

Szkoła Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (1818–1833) – załączek krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych

W Polsce przedrozbiorowej nie funkcjonowała żadna wyższa szkoła artystyczna, mimo że planowano stworzenie tego rodzaju placówki. Marzenia o akademii snuł już u schyłku XVII wieku Jan III Sobieski. Najbliżej do urzeczywistnienia tych planów było w czasach stanisławowskich. W Europie akademie pozostawały w silnym związku z władzą monarszą, toteż uczelnia tego rodzaju nie miała wielkich szans wyrosnąć na gruncie specyficznego, *de facto* republikańskiego, systemu politycznego Rzeczypospolitej Obojga Narodów. W Krakowie ambicje akademickie pojawiły się w połowie wieku XVIII w środowisku miejscowego cechu malarzy, który w latach 1748–1783 podlegał władzy rektora Akademii Krakowskiej. Założenie i utrzymanie wyższej szkoły sztuk pięknych wymagało jednak nie tylko wysoko wykwalifikowanej kadry profesorskiej (której pod Wawelem oczywiście brakowało), lecz przede wszystkim wielkich nakładów finansowych na utrzymanie budynku, zgromadzenie i konserwację zbiorów artystycznych (w szczególności kolekcji odlewów rzeźb antycznych), stworzenie systemu nagród i stypendiów. W XVIII wieku do rozwoju szkolnictwa akademickiego w krajach zachodnich i w Rosji przyczynił się rozkwit silnych monarchii absolutystycznych, a zarazem rozwój myśli oświeceniowej, pokładającej wiarę w ścisły związek nauki i sztuki. Uważano ponadto, iż rozwój sztuki nie tylko buduje prestiż władzy i państwa, lecz również przyczynia się do wzrostu gospodarczego kraju. Czynniki te sprawiły, że pod koniec XVIII stulecia nastąpił szczęśliwy okres również dla szkół do tej pory drugorzędnych, takich jak akademie w Wiedniu.

Pierwsze instytucje mające za cel akademickie kształcenie artystów powstały na naszym terenie dopiero na początku okresu porobiorowego – w Wilnie (1797) oraz równocześnie w Warszawie (1816/1817) i Krakowie (organizacja od 1816, formalne działanie od 1818 roku). We wszystkich trzech przypadkach zastosowano specyficzny dla naszych ziem w tym czasie model szkoły sztuk pięknych, stanowiącej część większej uczelni. Szukając genezy owej formuły, należy przypomnieć, iż w Wilnie do programu reorganizowanego uniwersytetu naukę rysunku wprowadził gubernator Mikołaj Repnin, wzorując się na systemie edukacji na Uniwersytecie Moskiewskim, gdzie rysunek stanowił – obok szermierki, tańca i rysunku – jeden z tzw. kunsztów przyjemnych.

Organizowana niemal od początku istnienia Wolnego Miasta Krakowa i formalnie istniejąca od roku 1818, Szkoła Rysunku i Malarstwa przy Uniwersytecie Jagiellońskim (stanowiąca załączek późniejszej

krakowskiej Akademii Sztuk Pięknych) funkcjonowała do 1826 roku jako część Wydziału Filozoficznego Oddziału Literatury. Dekretem wydanym 3 listopada 1826 roku przez Józefa Załuskiego, nowo powołanego kuratora instytutów naukowych, zrównano prawa profesorów rysunku, malarstwa i rzeźby z prawami pozostałych profesorów uczelni, a szkołę artystyczną odłączono od Wydziału Filozoficznego Oddziału Literatury, choć pozostała częścią uniwersytetu. W roku 1833 szkoła została zlikwidowana i połączona z Instytutem Technicznym.

Pierwsze stanowiska profesorskie w utworzonej szkole otrzymali Józef Brodowski (1772–1853) i Józef Peszka (1767–1831), choć spośród tych dwóch wiecznie skonfliktowanych ze sobą artystów ton nadawał Brodowski, autor programów nauczania, odpowiedzialny w znacznej mierze za sprawy organizacyjne i zakup większości pomocy naukowych. W 1816 roku Brodowski i Peszka przystąpili do opracowywania projektów organizacji akademii sztuk pięknych, w następnym roku obaj uzyskali nominacje na profesorów rysunku i malarstwa. Formalnie istnienie namiastki akademii potwierdzono w statucie Uniwersytetu Jagiellońskiego z 1818 roku. Przewidziano wówczas także utworzenie katedry rzeźby. Z jej obsadzeniem były jednak problemy.

Dzięki protekcji Izabeli z Czartoryskich Lubomirskiej Józef Brodowski (syn burgrabiego w dobrach Lubomirskich w Łańcucie) odbył studia w Akademii der bildenden Künste w Wiedniu, gdzie przebywał w latach 1795–1805. Wieloletni pobyt w stolicy Cesarstwa sprawił, że z czasem – po objęciu katedry malarstwa w Krakowie – wdrażał na miejscu program edukacji zbliżony do tego, który znał z czasów własnej nauki. Jak powiedziano, drugim profesorem był Józef Peszka, z urodzenia krakowianin, kształcony początkowo w rodzinnym mieście u Dominika Estreichera (zm. 1809), a następnie w Warszawie pod okiem Franciszka Smuglewicza (1745–1807). Po powołaniu tego ostatniego w 1798 roku na stanowisko profesora w Wilnie Peszka prawdopodobnie był jego współpracownikiem. Z jednej strony, można powiedzieć, że krakowianin miał pewne doświadczenie pedagogiczne zdobyte w Wilnie, lecz jednocześnie nie można go uznać za absolwenta tej akademii. Był malarzem o wykształceniu typowym raczej dla czasów nowożytnych, czyli wyuczonym w warsztacie mistrza (początkowo Dominika Estreichera, a następnie Franciszka Smuglewicza), a nie w zorganizowanej uczelni. Brodowski natomiast znał system akademicki bardzo dobrze i posiadał wszelkie formalne kwalifikacje do objęcia funkcji wykładowcy, choć pod względem umiejętności warsztatowych i talentu był artystą znacznie słabszym niż Peszka. Obaj malarze stanowili zatem w pewnym sensie swoje przeciwieństwa. Nie należały one jednakże do takich, które – jak chce popularne powiedzenie – przyciągają się, lecz do tych wywołujących wzajemną niechęć i nieustanną rywalizację. Brodowski i Peszka zwalczali się przez cały okres wspólnej pracy.

Trzecim profesorem został Josef Riedlinger (ok. 1771–1821), absolwent i przez kilkanaście lat korektor w akademii w Wiedniu, któremu w 1818 roku powierzono katedrę rzeźby. Nie wiadomo, jakie były dokładnie okoliczności sprowadzenia go do Krakowa, choć wydaje się prawdopodobne, że nad Wisłę zaprosił go Brodowski, znający go przypuszczalnie z czasów wiedeńskich. Z przyjazdem i faktycznym objęciem katedry Riedlinger zwlekał długo. Zajęcia rozpoczęły się dopiero w kwietniu 1819 roku, a po zaledwie dwóch latach rzeźbiarz zmarł (zapewne na gruźlicę). Niewiele wiadomo na temat charakteru jego działalności pedagogicznej. Wykładał zbyt krótko, by pozostawić istotne ślady, a fakt, że nie znał polskiego i zajęcia prowadził po niemiecku nie wpływał korzystnie na frekwencję. Z podobnym problemem borykano się w tym czasie w Warszawie, gdzie zatrudniono na stanowisku profesora malarstwa Charlesa Santoire'a de Varenne'a, który wykładał po francusku. Po śmierci Riedlingera zastąpił go przejściowo Brodowski, a liczba studentów uczęszczających na zajęcia wzrosła przeszło dwukrotnie. Problemy kadrowe stanowiły wielką bolączkę pierwszych polskich akademii, do których trudno było pozyskać artystów lepszych niż przeciętni absolwenci lub trzeciorzędni wykładowcy zagranicznych uczelni.

W 1823 roku zatrudniono nowego profesora rzeźby, który powierzoną mu funkcję pełnił w krakowskiej szkole aż do śmierci w 1831 roku. Mowa o kolejnym wiedeńcyku, Josefie Schmelzerze (1791–1831) – przeciętnym reprezentancie austriackiego klasycyzmu, zasłużonym jednak jako wykładowca w Krakowie. Rzeźbiarz, który przed osiedleniem się pod Wawelem pracował głównie w stolicy Austrii oraz na

Węgrzech i w Siedmiogrodzie zżył się z nową ojczyzną, opanował język polski i przyczynił się do powiększenia zbiorów pomocy naukowych. Wkrótce po przyjeździe nad Wisłę proponował Senatowi Rządzącemu Wolnego Miasta Krakowa wykonanie pomnika jednego z królów polskich, a w 1831 roku wykonał gipsowy relief z portretami Kościuszki, Marie Josepha de La Fayette'a i Józefa Chłopickiego z przeznaczeniem dochodu ze sprzedaży odlewów na rzecz działającego w Warszawie Komitetu Opiekującego się Żonami i Dziećmi powołanego do Obrony Ojczyzny Rycerstwa (wdowami i sierotami po żołnierzach poległych w powstaniu listopadowym). Zagadkowo przedstawia się sprawa jego śmierci. Wg jednej wersji (mało prawdopodobnej) – przedarł się za kordon i zginął na polu chwały w wojnie polsko-rosyjskiej, wg innej – popełnił samobójstwo w przypiływie szału. Miejsce śmierci i pochówku artysty nie jest zatem znane.

Po śmierci Schmelzera rozpisano w 1832 roku konkurs na ponowne obsadzenie katedry rzeźby. Przystąpili do niego Paweł Maliński, Kazimierz Jelski, Ferdynand Kuhn, Aleksander Wawrzecki, Andrzej Lovason, Paolo Paramuzzi, Anton Schimser oraz Jakub Tatarkiewicz. Konkurs wygrał Tatarkiewicz. Jego głównym konkurentem był Schimser (wiedeńczyk czynny we Lwowie), lecz po nienajlepszych doświadczeniach z niemieckojęzycznym Riedlingerem, zdecydowano się na zatrudnienie rzeźbiarza będącego w stanie prowadzić zajęcia po polsku. Artysta nie zdążył jednak objąć posady, ponieważ wkrótce szkołę przyłączono do Instytutu Technicznego, a katedra rzeźby została zlikwidowana. W ostatnim okresie istnienia Szkoły Rysunku i Rzeźby owo niewielkie grono pedagogiczne zostało w 1830 roku powiększone jeszcze o Jana Nepomucena Bizańskiego, nauczyciela anatomii i perspektywy, mianowanego w roku 1832 profesorem nadzwyczajnym tego przedmiotu.

Wyższa szkoła artystyczna, stanowiąca jedynie część wydziału uniwersyteckiego, przez cały omawiany okres zatrudniała zaledwie trzech profesorów. Na dodatek żaden z nich nie był artystą wybitnym. Z powodu braków kadrowych i finansowych krakowska szkoła nie miała wiele wspólnego z akademiami ówczesnej Europy, które były wielkimi instytucjami dysponującymi pokaźnym budżetem. Najważniejszym punktem odniesienia dla szkoły krakowskiej – co rozumiałe, zważywszy jakie było wykształcenie większości profesorów – pozostawała akademia wiedeńska, choć *de facto* wzór dla polskiej placówki stanowiła tylko Schule der Maler, Bildhauer, Kupferstecher und der Mosaik (niem. Szkoła Malarzy, Rzeźbiarzy, Rytowników i Mozaiki – jedna z czterech szkół, na jakie dzieliła się akademia w stolicy Habsburgów). Jeśli chodzi natomiast o program nauczania, powiełał on w ogólnych zarysach trzystopniowy model kształcenia (kopiowanie rycin, rysowanie gipsowych odlewów rzeźb antycznych i studium żywego modelu) obowiązujący we wszystkich akademiach artystycznych w epoce nowożytnej. W opracowanych przez siebie programach Brodowski przewidywał: w klasie pierwszej kopiowanie „doskonałych wzorów wielkich mistrzów, rysowanych lub sztychowanych”, w klasie drugiej rysowanie odlewów gipsowych, wreszcie studium modelu i lalki w klasie trzeciej. Z braku prawdziwie „doskonałych wzorów” w pierwszych latach istnienia szkoły za najważniejsze pomoce służyły współczesne rysunki artystów austriackich, które profesor osobiście zakupił w roku 1817 w Wiedniu. W dawniejszej literaturze pojawiają się stwierdzenia jakoby Brodowski wprowadził do programu edukacji pewne nowatorskie rozwiązania, jak malowanie pejzażu w terenie. W rzeczywistości trudno to uznać za nowość – praktyka ta obecna była w Wiedniu już na przełomie lat 60. i 70. XVIII wieku – początkowo w prywatnej akademii Jakoba Matthiasa Schmutzera, a w 1786 roku wpisana została do programu nauczania w tak dobrze znanej Brodowskiemu akademii cesarskiej. Również zwyczaj własnoręcznego sporządzania przez niego rysunków studyjnych (część z nich zachowała się do naszych czasów w Muzeum Narodowym w Krakowie i Bibliotece im. Wasyła Stefanyka we Lwowie) przeznaczonych do kopiowania przez studentów został przeniesiony do Krakowa z naddunajskiej metropolii, gdzie zadanie to należało do profesorskich obowiązków.

Z kolei wspomniana powyżej lalka wykorzystywana do studiów rysunkowych to manekin o ruchomych rękach, nogach i szyi – sprzęt powszechnie używany zarówno w nowożytnych, jak i dziewiętnastowiecznych akademiach. Do krakowskiej szkoły nabył go – wraz z kompletem szat do jego ubrania – Józef Peszka z początkiem roku 1820. Pomoc ta potrzebna była jednak dopiero w trzeciej klasie. Ów obiekt zakupiony w Warszawie za 288 zł wprawdzie nie zachował się, lecz Muzeum ASP w Krakowie przechowuje manekin pochodzący przypuszczalnie z przełomu XIX i XX wieku. Zabytek ten

daje wyobrazenie, jak mógł wyglądać podobny przedmiot pozyskany przez Peszkę. Równocześnie malarz pozyskał w roku 1820 kosztowny (aż 540 zł) zbiór malowanych olejno przedstawień roślin i zwierząt najprawdopodobniej tożsamy z przechowywaną do naszych czasów w kolekcji ASP serią 16 plansz przypisywanych w ostatnich latach Philippowi Ferdinandowi lub Johannowi Georgowi de Hamiltonowi. Byli to bracia czynni w XVIII wieku w Wiedniu i specjalizujący się w tym gatunku twórczości.

W odróżnieniu od utworzonego w tym samym czasie Wydziału Sztuk Pięknych na Uniwersytecie Warszawskim, który posiadał własny gmach oraz pokaźne zbiory tzw. antyków, czyli gipsowych odlewów rzeźb starożytnych, pochodzących w większości z kolekcji Stanisława Augusta, krakowska Szkoła Rysunku i Rzeźby borykała się z poważnymi problemami budżetowymi i lokalowymi, a przede wszystkim brakowało jej owych nieodzownych w ówczesnym procesie edukacji odlewów. Odgrywały one podwójną rolę – stanowiły pomoc do nauki rysowania wg wzorów trójwymiarowych (czego nie mogło zapewnić kopiowanie rysunków i rycin) oraz – co uważano za równie istotne – pozwalały studentom na obcowanie z pięknem sztuki antycznej uważanym wówczas za niedościgniony wzór. Tym samym umożliwiały wykształcenie własnego stylu wyrastającego z klasycznego ideału. Europejskie akademie tego czasu posiadały wielkie kolekcje obiektów tego rodzaju.

Pierwsze próby zgromadzenia „antyków” poczyniono już w 1817 roku, kiedy obok licznych rysunków Brodowski nabył w Wiedniu 15 gipsowych odlewów. Były to jednak obiekty niewielkie i najprawdopodobniej niskiej jakości. Wielkie nadzieje pokładano w propozycji Riedlingera, który w 1818 roku zgłosił chęć osobistego dokonania odpowiednich zakupów w naddunajskiej stolicy za wyasygnowane na ten cel pieniądze. Początkowo zapowiadał zakup kolekcji należącej do spuścizny zmarłego w 1804 roku Josepha hr. Deyma von Stritez (Střítež). Postać to wyjątkowo barwna – arystokrata, a zarazem rzeźbiarz i kolekcjoner ukrywający się przez pewien czas pod pseudonimem Josef Müller. W roku 1789 otworzył w Wiedniu gabinet figur woskowych (sam opanował zresztą technikę ich wytwarzania), powiększony w następnych latach o pokaźną kolekcję sprowadzanych z Rzymu i Neapolu gipsowych odlewów rzeźb antycznych, a także zbiór zegarów i automatów muzycznych. Po śmierci Deyma w 1804 roku galerię odziedziczyła jego żona, Josephine, lepiej znana pod swoim panięmskim nazwiskiem – Brunsvik (Brunswick). W historii zapisała się przede wszystkim jako domniemana „unsterbliche Geliebte” Ludwiga van Beethovena – tajemnicza, wieczna ukochana kompozytora określona przez niego w ten sposób w słynnym liście z 1812 roku. Lata 1817–1818 należały do najtrudniejszych okresów w życiu arystokratki i wedle wszelkiego prawdopodobieństwa, właśnie od niej Riedlinger planował kupić kopie rzeźb antycznych dla krakowskiej szkoły. Transakcja nie doszła jednak do skutku, a profesor sprowadził do Krakowa kilkaset odcisków gemm i drobnych reliefów w zasadzie bezużytecznych w procesie kształcenia. Z jego dziwnych tłumaczeń, wedle których nieliczne nabyte figury potłukły się przy pakowaniu, można domniemywać, że zdefraudował część powierzonych mu gotówki.

Ze sporządzanych później inwentarzy wynika, że ów marny zbiór wkrótce uległ rozproszeniu, a co więcej, po kilku latach funkcjonowania szkoła nadal nie posiadała kopii tych rzeźb, które uważano za najważniejsze w każdej akademii. W 1822 roku Feliks Radwański alarmował: „Przejrzawszy całe Inwentarze Wzorów, mimo kosztów przez skarb łożonych, nie widzę istotnych wzorów do malowania i Rzeźbiarstwa iakimi są Laokoon, Apollo Belwederski, Gladyator, Kadłub [*Torso* Belwederskie] i tym podobne”. Identyczne było na ten temat zdanie Brodowskiego, a zasługa rozwiązania owego palącego problemu przypadła Schmelzerowi. Dzięki jego staraniom i po długich perypetiach trwających od roku 1824 do 1826 szkoła zakupiła gipsowe odlewy figur grupy Laokoon, Gladiatora, Germanika, Dyskobola, Torsu Belwederskiego i szeregu popiersi. Dostawcą była wyspecjalizowana pracownia akademii wiedeńskiej – Kaiserliche Königliche Akademische Kunsthandlung. Placówka ta obsługiwała uczelnię w stolicy Austrii, lecz również realizowała zlecenia zewnętrzne – takie, jak to, które wpłynęło z Krakowa. Dokonanie zakupu mającego znaczenie nie tylko praktyczne, lecz również symboliczne, bowiem upodobniło szkołę krakowską do akademii europejskich, było dla Uniwersytetu Jagiellońskiego nie lada wyzwaniem finansowym. Transakcja opiewała na 4538 zł i 4 grosze, podczas gdy roczny budżet Szkoły Rysunku i Rzeźby na pomoce naukowe wynosił 1400 zł. Brodowski i Schmelzer mieli w pamięci doświadczenia z akademii wiedeńskiej, a świadomość ich – i innych wykształconych osobistości z kręgu

uniwersytetu – ukształtowały pisma estetyczne Johanna Joachima Winckelmanna (*Dzieje sztuki starożytnej*), Gottholda Ephraima Lessinga (*Laokoon*), Johanna Wolfganga Goethego (*Über Laokoon*, „Die Propyläen”, 1798). Pozyskawszy ogromnym wysiłkiem okazały zbiór specjalnie zamówionych odlewów rzeźb antycznych, krakowska szkoła wyszła z powijaków. Jak wyżej wspomniano, w tym samym czasie, czyli w 1826 roku zrównano prawa profesorów rysunku, malarstwa i rzeźby z pozostałymi wykładowcami uniwersytetu.

Historia pozyskiwania gipsowych odlewów pokazuje, jak trudne były początki krakowskiej akademii. Najbardziej brakowało większego wsparcia finansowego ze strony władz Wolnego Miasta Krakowa, a należy podkreślić, że utrzymywanie akademii sztuk pięknych – choćby w najskromniejszej postaci – wymagało znacznych nakładów przeznaczonych nie tylko na pensje profesorów i zakupy kosztownych pomocy naukowych, lecz również na nagrody i stypendia zagraniczne dla najzdolniejszych studentów. Wyjazdy tego rodzaju (najczęściej do Rzymu) stanowiły konieczny element programu zagranicznych akademii. Dawały możliwość dostania się do pracowni wybitnych artystów, zdobycia doświadczenia w renomowanych szkołach, zapoznania się z arcydziełami w wielkich kolekcjach europejskich. Krakowski system stypendiów zagranicznych był bardzo skromny. Korzystali z niego jedynie Wojciech Korneli Stattler (1800–1875), studiujący w Rzymie (początkowo, od 1818 roku na koszt własny, a od roku 1822 do 1825 jako stypendysta Komisji Rządowej Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego), oraz Jan Nepomucen Głowacki (1802–1847), przebywający w latach 1825–1827 w Wiedniu, opłacany skromną kwotą 1000 zł rocznie ze środków Uniwersytetu Jagiellońskiego. Znamienne, że obaj artyści odegrali w późniejszym czasie istotną rolę w krakowskim szkolnictwie artystycznym, przy czym pierwszy z nich niezwykle surowo i nie zawsze sprawiedliwie oceniał ów wczesny okres akademii pozostającej pod skrzydłami uniwersytetu w latach 1816–1833. Z dzisiejszej perspektywy należy jednak pamiętać, że te trudne czasy stanowiły pierwsze kroki w dwuwiekowych dziejach Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie.

Opracowanie: dr hab. Zbigniew Michalczyk (Instytut Sztuki PAN),



Ten utwór jest dostępny na [licencji Creative Commons Uznanie autorstwa 3.0 Polska](#).

Tagi: [licencje Creative Commons](#), [Muzeum ASP w Krakowie](#)