

ANNA BEDNAREK
Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

HISTORIA JEDNEGO ALBUMU. POMNIKI KRAKOWA. SZTUKA I STAROŻYTNOŚĆ = MONUMENTA ANTIQUAE ARTIS CRACOVIENSIA KAROLA BEYERA I MELECJUSZA DUTKIEWICZA*

Na ziemiach polskich jako pierwszy światłodruki zaczął wykonywać warszawski zakład Karola Beyera i Melecjusza Dutkiewicza¹ [il. 1], zaś jedną z pierwszych w ten sposób zilustrowanych publikacji był wydany w 1872 r. pierwszy (i zarazem jedyny) zeszyt *Pomników Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia*². Na uwagę zasługuje on nie tylko z powodu nowatorskiej techniki wykonania, ale również ze względu na fakt, iż zamówiło i wydało go Towarzystwo Naukowe Krakowskie (dalej: TNK), którego zamiarem było stworzenie obszernego zbioru fotograficznych widoków zabytków Krakowa. Co więcej, *Pomniki Krakowa* powstały w zakładzie jednego z najważniejszych, jeśli nie najważniejszego, polskiego fotografa XIX w. – Karola Beyera, przy współudziale

Melecjusza Dutkiewicza, którego osiągnięcia na polu fotografii są równie imponujące³. Choć na tle innych polskich fotografów działających w XIX w. poszukiwania Beyera w zakresie drukowania fotografii były pionierskie i szczególnie intensywne, zagadnienie to jest w literaturze omawiane pobieżnie, a późna działalność fotografa, skoncentrowana nie tyle na samej fotografii, ile właśnie na technikach fotomechanicznych, jest słabo opracowana⁴. Tym samym wydawnictwom takim jak *Pomniki Krakowa* badacze poświęcili dotąd niewiele uwagi⁵.

* Artykuł powstał w trakcie prac nad projektem badawczym „Fotografie dzieł sztuki polskiej w zbiorach Fototeki Instytutu Historii Sztuki UJ. Opracowanie naukowe, digitalizacja i wydanie katalogu”, finansowanym przez Ministerstwo Nauki i Szkolnictwa Wyższego w ramach Narodowego Programu Rozwoju Humanistyki (nr rej. 11H 13 0015 82).

¹ Jest to w literaturze przyjmowane powszechnie, choć nie jest wykluczone, że pierwszy był zakład Teodora Szajnoka we Lwowie. Światłodrukarnia Beyera i Dutkiewicza zaczęła funkcjonować na początku 1870 r., natomiast otwarcie zakładu Szajnoka zapowiadano już w październiku 1869 r. („Gazeta Narodowa”, 1869, nr 285, s. 3; „Kurier Warszawski”, 1869, nr 264, s. 5; *Korrespondencya Tygodnika Ilustrowanego*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1869, nr 100, s. 270), ale nie wiadomo, kiedy nastąpiło ono dokładnie – jednak nie później niż w październiku 1870 r. (Archiwum Nauki PAN i PAU w Krakowie, dalej: ANPP, sygn. TNK 121, k. 88).

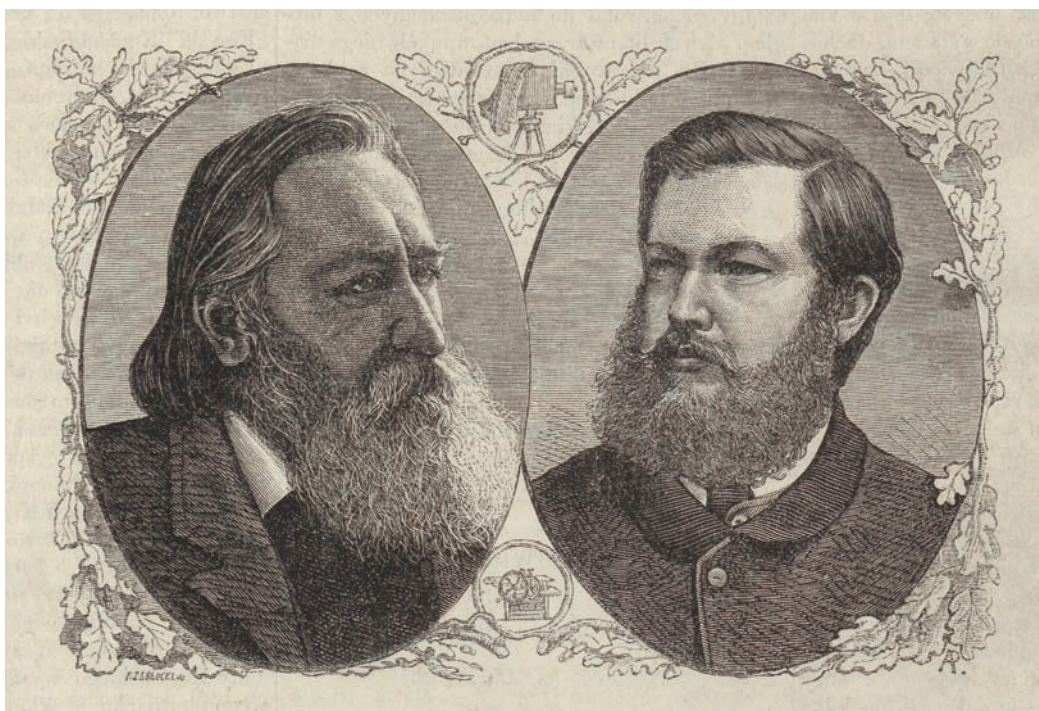
² *Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność = Monumenta antiquae artis Cracoviensia*, fotodruki K. Beyera i M. Dutkiewicza, z. 1, [Kraków] 1872.

³ Mimo to działalność Dutkiewicza nie doczekała się dotąd rzetelnego opracowania. Jego biografowie, w tym Grażyna Plutecka-Garztecka (*Meletius Dutkiewicz (1836–1897), Polish Photographer*, „History of Photography”, 2, 1978, nr 4, s. 283–290), w większości powielają informacje Aleksandra Karolego (*Wspomnienie o ś. p. Meletiuszu Dutkiewiczu*, „Światło”, 1899, nr 10, s. 448–452).

⁴ Najbardziej szczegółowo działalność Beyera (ale tylko do 1863 r.) omówiła Wanda Mossakowska (*Początki fotografii w Warszawie (1839–1863)*, t. 1, Warszawa 1994, s. 48–63, 68–123).

⁵ Po kilka zdań albumowi poświęcili: J. BANACH, *Ikonografia Wawelu*, t. 1, Kraków 1977, s. 36; D. JACKIEWICZ, *U źródeł fotografii jako narzędzia nowoczesnej humanistyki. Praktyka Karola Beyera*, [w:] *Miejsce fotografii w badaniach humanistycznych*, red. M. Ziętkiewicz, M. Biernacka, Warszawa [2016] (= Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku, 1), s. 55; E. TRILLER, *Karol Beyer (1818–1877) działacz i naukowiec*, [w:] *Karol Beyer 1818–1877. Pionier fotografii polskiej. Muzeum Sztuki w Łodzi, październik–listopad 1984*, katalog wystawy, red. U. Czartoryska, Łódź 1984, s. 27. Wzmianki o nim zob.: D. JACKIEWICZ, *Karol Beyer 1818–1877*, Warszawa 2012 (= Fotografowie Warszawy), s. 32–33; G. PLUTECKA, J. GARZTECKI, *Fotografowie nietypowi*, Kraków 1987, s. 136; E. TRILLER, *Karol Beyer – pierwszy światłodrukarz w Polsce*, „Roczniki Biblioteczne”, 14, 1970, s. 696.





1. F. Zabłocki, A.P., *Karol Beyer i Melecjusz Dutkiewicz*, drzeworyt, publ. w: „Wieniec”, 1872, nr 3, s. 20. Biblioteka Uniwersytetu Gdańskiego

Jakkolwiek dziś powielanie fotografii za pomocą druku jest powszechne i oczywiste, nie od samego początku wytworzony za jej pomocą obraz potrafiło przenieść na matrycę drukarską. Co więcej, choć multiplikacja wydaje się być nieodłączną – wręcz immanentną – cechą fotografii, dziewiętnastowieczne techniki negatywowo-pozytywowe tylko teoretycznie pozwalały na otrzymywanie z jednego negatywu nieskończonej liczby pozytywów. W praktyce masowe powielanie i rozpowszechnianie zdjęć napotykało ograniczenia, gdyż wykonanie dużej liczby odbitek na papierze światłoczułym było kosztowne i czasochłonne, a one same były nietrwałe. Naukowcy i fotografowie nie ustawiali więc w wysiłkach, by opracować sposób na reprodukcję fotografii z płyt graficznych za pomocą farb drukarskich, dzięki czemu można by je szybko i tanio publikować w wysokonakładowych książkach, gazetach, albumach itp. Eksperymentowano z różnymi rozwiązaniami, które często bazowały na tradycyjnych technikach, np. litografii czy miedziorycie, co doprowadziło do opracowania metod takich jak heliograviura (fotograviura), fotolitografia, fotogalwanografia, fotoksylografia, woodburytypia, światłodruk i wiele innych. Miały one jednak swoje ograniczenia, stąd też mimo ich wynalezienia, wiele publikacji nadal ilustrowano wklejonymi do nich oryginalnymi odbitkami fotograficznymi (co ograniczało ich nakład i podwyższało cenę) bądź też poprzez przerysowanie fotografii, a następnie powielenie rysunku za pomocą jednej z technik graficznych, głównie drzeworytu (było to popularne zwłaszcza w pismach ilustrowanych)⁶.

⁶ S. AUBENAS, *The Photograph in Print. Multiplication and Stability of the Image*, [w:] *A New History of Photography*, red. M. Frizot,

Zwiastunów szczególnego zainteresowania Karola Beyera technikami fotomechanicznymi można dopatrywać się bardzo wcześnie, jeszcze zanim zaczął on prowadzić własną działalność fotograficzną. Już wtedy, niedługo po ogłoszeniu wynalazku dagerotypii, zastanawiał się nad problemem powielania fotografii wykonanych w tej technice⁷, w kolejnych latach kontynuując te zainteresowania⁸. Jedną z głównych motywacji, skłaniających go do poszukiwań w tym zakresie, mogła być chęć wykorzystania fotografii w celach naukowych, co jednak w jego ocenie napotykało opór⁹, który wynikał między innymi ze wspomnianych wyżej ograniczeń technicznych, powodujących, że ilustrowane fotografiami publikacje (np. wydane przez Beyera w latach 1856 i 1859 albumy z wystaw starożytności) sprzedawały się w niewielkiej liczbie

Köln 1998, s. 226–231; M.M. GRĄBCZEWSKA, *Niebezpieczne związki dagerotypii z grafiką. Problemy badawcze z pogranicza dziedzin*, [w:] *Metodologia, metoda i terminologia grafiki i rysunku. Teoria i praktyka*, red. J. Talbierska, Warszawa 2014, s. 243–252; L. NADEAU, *Photomechanical: Minor Processes*, [w:] *Encyclopedia of Nineteenth-Century Photography*, red. J. Hannavy, t. 2, New York 2008, s. 1118–1119; E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii w prasie polskiej. „Tygodnik Ilustrowany” 1859–1900*, Warszawa 2015 (= Źródła do historii fotografii polskiej XIX wieku, 2), s. 16–62.

⁷ K. BEYER, *Główne zastosowanie elektryczności. Galwanoplastyka*, [w:] J. ŻOCHOWSKI, *Fizyka*, t. 2, Warszawa 1842, s. 303.

⁸ K. B[AYER?], *Postępy fotografii*, „Gazeta Warszawska”, 1853, nr 116, s. 1; D. JACKIEWICZ, *Karol Beyer*, s. 32 (jak w przyp. 5).

⁹ Biblioteka Czartoryskich (dalej: BCz), sygn. MN 951a, s. 13. Na temat wykorzystania przez Beyera fotografii do celów naukowych zob. D. JACKIEWICZ, *U źródeł fotografii*, s. 35–58 (jak w przyp. 5).

egzemplarzy¹⁰. Zapewne drugą przyczyną jego zainteresowania tym tematem była powszechna bolączka ówczesnych fotografów, czyli nietrwałość (niestabilność chemiczna i podatność na zniszczenia) papierowych odbitek, która wzbudzała w nim silne emocje¹¹. Zainteresowaniom teoretycznym Beyera z czasem zaczęły towarzyszyć próby praktycznego zastosowania nowych technik. Najpóźniej pod koniec 1859 r. zajmował się już zarówno fotoksylografią (ksylofotografią), jak i fotolitografią¹², stosując te techniki jako jeden z pierwszych (lub pierwszy) na ziemiach polskich¹³. Nad fotoksylografią – która pozwalała na reprodukcję fotografii w formie drzeworytu – pracował chyba samodzielnie, wprowadzając nawet własne ulepszenia¹⁴. Nie wydaje się jednak, by udało mu się ją zastosować na szerszą skalę, a znany jest zaledwie jeden wykonany przez niego w ten sposób drzeworyt¹⁵. Więcej natomiast wiadomo o uprawianej przez niego fotolitografii – technice, która nadawała się zwłaszcza do reprodukcji obrazów złożonych z linii, a pozbawionych półtonów, takich jak rękopisy lub mapy. W fotolitografii kamień litograficzny pokrywano światłoczułym dwuchromianem potasu i – w zależności od wariantu – albuminą, gumą arabską lub żelatyną, a następnie naświetlano za pomocą negatywu. Odbitki wykonywano z matrycy tak samo, jak w przypadku litografii¹⁶. Na początku 1863 r. Beyer nadal

pracował nad tą techniką, bo – jak pisał – wykonywane przez niego odbitki ciągle nie były doskonałe¹⁷. Zarówno on sam, jak i prasa, widzieli możliwości zastosowania tej techniki w celach naukowych¹⁸, jednak prace zostały przerwane w listopadzie 1863 r., gdy Beyer został zesłany na Syberię¹⁹. W tym czasie w jego ślady poszedł także inny warszawski fotograf i litograf, Maksymilian Fajans, który mimo osiągnięcia pozytywnych rezultatów²⁰, najprawdopodobniej nie zrealizował żadnych poważniejszych zleceń i fotolitografię dość szybko porzucił.

Wkrótce po powrocie do Warszawy²¹, w maju 1865 r. Beyer nakłonił fotografa Melecjusza Dutkiewicza do opuszczenia renomowanego zakładu Ludwiga Angera w Wiedniu i zatrudnił go w swoim atelier w charakterze głównego asystenta i kierownika części technicznej²². W ten sposób zawodowe drogi Beyera i Dutkiewicza skrzyżowały się po raz kolejny i znów to pierwszy z nich był kierownikiem przedsięwzięcia, a drugi – jego współpracownikiem. W 1858 r. Dutkiewicz pomagał Beyerowi przy zdjęciach do albumu z wystawy starożytności w Krakowie, a także wykonał część fotografii do wydanego w 1859 r. albumu widoków Krakowa²³, potem jednak wyjechał do Wiednia. Nie wiadomo, czy Beyer sprowadził Dutkiewicza dlatego, że potrzebował wysoko wykwalifikowanego i doświadczonego fotografa, któremu mógłby powierzyć część obowiązków w zakładzie, czy też już wówczas myślał o rozwinięciu działalności związanej z drukiem fotograficznym i w Dutkiewicz upatrywał swojego przyszłego współpracownika w tym zakresie. Zainteresowanie Beyera technikami fotomechanicznymi niewątpliwie musiało w tym czasie narastać, aż w połowie 1867 r. zamknął (choć chyba tylko tymczasowo)

¹⁰ K. BEYER, *Album wystawy starożytności i przedmiotów sztuki* [...], Warszawa 1856 (także w wersji francuskojęzycznej pod tytułem: *Album de l'exposition des objets d'art et d'antiquité*); idem, *Album fotograficzne wystawy starożytności i Zabytków sztuki urządzonej przez c.k. Towarzystwo Naukowe w Krakowie 1858 i 1859 r.*, Warszawa 1859. O trudnościach ze sprzedażą zob. Biblioteka Kórnicka (dalej: BK), sygn. 7442, k. 6, 8; Biblioteka Jagiellońska (dalej: BJ), sygn. 5099, t. 1, k. 361.

¹¹ I. POLKOWSKI, *Wspomnienie o Karolu Beyerze*, „Czas”, 1877, nr 266, s. 1. Por. A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Karolu Beyerze*, „Światło”, 1899, nr 7, s. 300–301; idem, *Karol Beyer*, „Fotograf Warszawski”, 1912, nr 7, s. 100.

¹² *Fotografia*, [w:] *Józefa Ungra kalendarz warszawski popularno-naukowy na rok przestępny 1860*, Warszawa [1859], s. 102, przyp. 3. Zob. W. MOSSAKOWSKA, *Początki fotografii*, s. 74 (jak w przyp. 4). Por. „Gazeta Warszawska”, 1860, nr 342, s. 5.

¹³ Opis fotolitografii zawiera artykuł Konrada Brandla i Jana Banze-mera (*Popularny wykład fotografii z dodaniem zastosowania jej do rytownictwa*, „Przyroda i Przemysł”, 1857, nr 24, s. 189–190), jednak nie wiadomo, czy oparty jest on tylko na innych opisach, czy również na ich własnych doświadczeniach.

¹⁴ *Fotografia*, s. 102, przyp. 3 (jak w przyp. 12); „Gazeta Warszawska”, 1859, nr 230, s. 2. Zob. E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii*, s. 36–38 (jak w przyp. 6).

¹⁵ Zamieścił go „Tygodnik Ilustrowany” (1860, nr 20, s. 164). Fotografie tego typu Beyer oferował jeszcze pod koniec 1865 r. (W. MOSSAKOWSKA, *Początki fotografii*, s. 101, przyp. 338 [jak w przyp. 4]); w tym samym roku wykonywał je również zakład Brandla („Kurier Warszawski”, 1865, nr 229, s. 1203).

¹⁶ J.M. EDER, *History of Photography*, New York 1945, s. 608–611; A. GRIFFITHS, *Prints and Printmaking. An Introduction to the*

History and Techniques, Berkeley–Los Angeles 1996, s. 125; L. VIDAL, *Traité pratique de la photolithographie*, Paris 1893, s. 113–115.

¹⁷ Lwowska Naukowa Biblioteka im. W. Stefanyka Narodowej Akademii Nauk Ukrainy (dalej: LNBAN), f. 54 – dział I, op. 46, k. 34–35. Do listu tego dołączył odbitkę fotolitograficzną z Kodeksu Baltazara Behema (ibidem, k. 36); jej drugi egzemplarz znajduje się w Muzeum Narodowym w Warszawie (dalej: MNW), nr inw. DI 29750.

¹⁸ LNBAN, f. 54 – dział I, op. 46, k. 35; A. WIŚLICKI, *Fotografia w Warszawie*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1863, nr 209, s. 378–379; A. W[IŚLICKI], *Cynkografia i Fotolitografia*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1864, nr 248, s. 240; „Gazeta Warszawska”, 1863, nr 109, s. 1.

¹⁹ E. TRILLER, *Udział Karola Beyera w manifestacjach narodowych i powstaniu styczniowym*, „Ze Skarbca Kultury”, 1988, z. 46, s. 131–132.

²⁰ A. W[IŚLICKI], *Cynkografia i Fotolitografia*, s. 239–240 (jak w przyp. 18); „Gazeta Warszawska”, 1864, nr 141, s. 1.

²¹ E. TRILLER, *Udział Karola Beyera*, s. 135 (jak w przyp. 19).

²² „Kurier Warszawski”, 1865, nr 127, s. 600; A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Melecjuszu Dutkiewiczu*, s. 449 (jak w przyp. 3). W maju 1866 r. Dutkiewicz założył wraz z Ferdynandem Klochem de Kernitzem własny zakład („Kurier Warszawski”, 1866, nr 84, s. 455; nr 106, s. 587), równolegle kontynuując współpracę z Beyerem.

²³ „Gazeta Warszawska”, 1859, nr 268, s. 4.

swój zakład, dzięki czemu miał mieć „więcej swobody do rozwinięcia innych zupełnie u nas zaniedbanych gałęzi fotografii”²⁴. Tę enigmatyczną informację wyjaśniają słowa samego Beyera, skierowane do Augusta Bielowskiego: „Bo ja zamknąłem tylko fotografią [!] publiczną ale być bardzo może iż urządzę fotografię nakładową, jak Bóg da zdrowie i trochę szczęścia”²⁵, jasno wskazujące na zamiar skoncentrowania się przez niego już nie tyle na samej fotografii, ile właśnie na druku fotograficznym. Faktycznie, już na początku 1868 r. jedna z gazet informowała o jego próbach związanych z heliografią²⁶, stosował też w tym czasie jeszcze inne techniki (lub technikę) określane jako cynkotypia i cynkoryt²⁷ (charakterystyczna dla tego czasu niekonsekwentna i nieprecyzyjna terminologia utrudnia ich jednoznaczny identyfikację²⁸).

I wreszcie z kwietnia 1869 r. pochodzi pierwsza informacja o wykorzystaniu przez Beyera światłodruku²⁹ (znanego też pod nazwami: fototypia, fotodruk, kolotypia, collotypia, albertypia, albertotypia) – jedynej techniki fotomechanicznej, którą udało mu się zastosować na szerszą skalę. Oparta na osiągnięciach wielu wynalazców, praktyczne zastosowanie znalazła dzięki udoskonaleniom wprowadzonym przez Josefa Alberta i Jakuba Husnika w 1868 r. Pozwalała na otrzymanie wysokiej jakości druków charakteryzujących się ciągłością tonalną, trudnych wizualnie do odróżnienia od odbitek fotograficznych na papierze światłoczułym. Podobnie jak w przypadku innych technik fotograficznych i fotomechanicznych, istniało wiele różnych wariantów i przepisów na wykonywanie światłodruków. Mówiąc w uproszczeniu: za matrycę służyła szklana płyta pokryta warstwą żelatyny i dwuchromianu (np. potasu), którą poddawano działaniu

wysokiej temperatury. Pod wpływem ciepła uczulona żelatyna pokrywała się siatką drobnych zmarszczek (wzór ten widoczny jest pod powiększeniem na gotowej odbitce i stanowi cechę charakterystyczną światłodruku). Następnie matrycę naświetlano stykowo przez negatyw fotograficzny. Warstwa żelatynowa twardniała i stawała się bardziej hydrofobowa w tych miejscach, gdzie stykający się z nią negatyw był jasny (a więc przepuszczał więcej światła), a bardziej hydrofilowa tam, gdzie negatyw był ciemny (przepuszczał mniej światła). Naświetloną płytę płukano w wodzie i suszono, a następnie ponownie kąpano – tym razem w mieszaninie wody i gliceryny. Po osuszeniu pokrywano ją farbą drukarską na bazie oleju, którą warstwa żelatyny przyjmowała w różnym stopniu – te partie, które zostały bardziej naświetlone, a więc stały się bardziej hydrofobowe, w trakcie kąpieli przyjęły mniej wody, przez co przyjmowały więcej farby, i odwrotnie. Z tak przygotowanej matrycy drukowano odbitki przy użyciu standardowej prasy³⁰. Była to technika trudna i żmudna w stosowaniu. „Ze wszystkich sposobów reprodukcyjnych jest on najpowolniejszym, a jako najmniej dotąd zgłębiany jest najkapryśniejszym” – wyjaśniał Beyer – „Dość powiedzieć, że drukuje się na prasie systemu litograficznego, ze szkła powleczonego białkiem i klejem [tj. żelatyną – A.B.] i że pracownicy robotnicy rzadko więcej dziennie odbija jak 60!”³¹. O wynalazku światłodruku szeroko pisała polska prasa³², interesowali się nim także inni polscy fotografo- wie. Teodor Szajnok ze Lwowa już w październiku 1869 r. nauczył się go od Josefa Alberta i jak zapowiadano – wkrótce miał otworzyć drukarnię³³. Krakowski fotograf Walery Rzewuski wrócił z nauki w Wiedniu zapewne pod koniec listopada 1869 r.³⁴, ale ciągle napotykał problemy techniczne i ostatecznie własnej drukarni nigdy nie otworzył (o czym będzie mowa dalej).

Własne próby Beyera nie były chyba w pełni satysfakcjonujące, gdyż w grudniu 1869 r. i on wyjechał za granicę, aby tam zdobyć odpowiednie umiejętności. W Wiedniu – zapewne u Angerera – przeszedł kilkutygodniowy kurs³⁵.

²⁴ „Kurier Warszawski”, 1867, nr 126, s. 779. O zamknięciu zakładu zob. „Kurier Warszawski”, 1867, nr 105, s. 646–647; nr 122, s. 751. Zakład przejął malarz Jan Kanty Wołoski, jednak już w grudniu Beyer ponownie wszedł w jego posiadanie („Kurier Codzienny”, 1867, nr 145, s. 5; nr 288, s. 5; „Kurier Warszawski”, 1867, nr 196, s. 1234; nr 268, s. 1689; nr 289, s. 1827; 1868, nr 27, s. 2).

²⁵ Zakład Narodowy im. Ossolińskich we Wrocławiu (dalej: ZNiO), sygn. 2432/II, t. 1, s. 158.

²⁶ „Kurier Warszawski”, 1868, nr 27, s. 2.

²⁷ „Tygodnik Ilustrowany”, 1868, nr 37, s. 125; „Kurier Warszawski”, 1869, nr 23, s. 3–4 (gdzie mowa o ilustracjach w „Kłosach”, 1869, nr 187 – tam jednak na s. 52 określone są jako drzeworyty); E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii*, s. 46–47 (jak w przyp. 6).

²⁸ E. NOWAK-MITURA, *Początki fotografii*, s. 22–23 (jak w przyp. 6). Także we współczesnych opracowaniach terminologia bywa stosowana nieprecyzyjnie lub błędnie, np. J. BANACH, *Ikonografia Wawelu*, s. 36 (jak w przyp. 5) – tu jako technikę wykonania *Pomników Krakowa* autor podaje heliografię.

²⁹ „Kurier Codzienny”, 1869, nr 80, s. 4; por. „Kurier Warszawski”, 1869, nr 164, s. 2. Rok 1869 jako początek jego prac nad światłodrukiem potwierdza także jego list do Michała Greima z 15 II 1871 r., w którym pisał o druku fotograficznym, „nad którym to ostatnim od 2 lat bardzo gorliwie pracuję” (ZNiO, sygn. 5943/I, s. 322–323).

³⁰ J.M. EDER, *History of Photography*, s. 617–619 (jak w przyp. 16); A. GRIFFITHS, *Prints and Printmaking*, s. 126 (jak w przyp. 16); D.C. STULIK, A. KAPLAN, *Collotype*, Los Angeles 2013 (= The Atlas of Analytical Signatures of Photographic Processes), s. 4–6, dostępne w internecie: https://www.getty.edu/conservation/publications_resources/pdf_publications/pdf/atlas_collotype.pdf [dostęp: 1.10.2017].

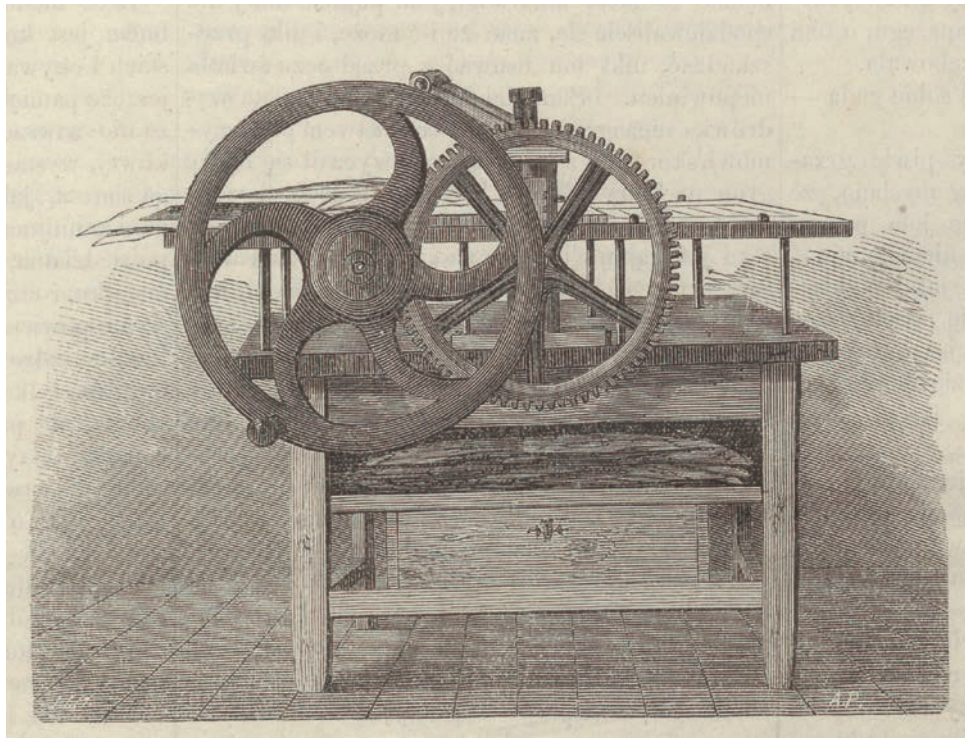
³¹ K. BEYER, *Album Kopernika*, „Kurier Codzienny”, 1873, nr 134, s. 3.

³² M.in. „Gazeta Warszawska”, 1870, nr 102, s. 2; 1871, nr 211, s. 1; nr 243, s. 1–2; [W. GERSON], *Fototypia*, „Wieniec”, 1872, nr 3, s. 23–34; *Fototypja*, „Kraj”, 1872, nr 116, s. 2–3; J. H., *Przegląd technologi i wynalazków*, [w:] *Jana Jaworskiego kalendarz ilustrowany na rok 1873*, Warszawa [1872], s. 17.

³³ Zob. przyp. 1.

³⁴ „Czas”, 1869, nr 275, s. 2.

³⁵ BCZ, sygn. MN 951a, s. 91. W prasie natomiast informowano, że przebywał głównie w Monachium („Kurier Codzienny”, 1869, nr 277, s. 2; „Kurier Warszawski”, 1869, nr 281, s. 2), co poniekąd



2. A.P., *Prasa do światłodruków*, drzeworyt, publ. w: „Wieniec”, 1872, nr 3, s. 24. Biblioteka Uniwersytetu Gdańskiego

Dutkiewicz również wyjechał, tak iż obaj razem wrócili do Warszawy pod koniec stycznia 1870 r.³⁶ i wkrótce otworzyli wspólny zakład³⁷. Był wyposażony w cztery prasy [il. 2], jednak przynajmniej na początku z powodu braku prac dwie stały bezczynnie, gdyż, jak pisał Beyer, „nowy wynalazek ten będący dopiero w ręku małej liczby osób nie mógł sobie wyrobić ogólnego uznania”³⁸. Wkrótce zakład podjął się wykonania blankietów i map³⁹, jednak na pewno nie były to zamówienia odpowiadające aspiracjom Beyera. Nie może więc dziwić, że rozpoczął (zakończone sukcesem) starania o zlecenie na wykonanie albumu poświęconego Kopernikowi z okazji jubileuszu czterechsetlecia jego urodzin, przygotowywanego przez ks. Ignacego Polkowskiego⁴⁰. Przy tej okazji Beyer pisał: „My wszakże

poznawszy go [tj. światłodruk – A.B.] już bliżej zaręczyć możemy, że wszędzie gdzie dotąd użyta bywała fotografia, fotodruk użytym być może dając na oko te same rezultaty, a użytym być powinien bo druki są trwałe jak każdy druk inny”⁴¹. Z kolei w listopadzie prasa informowała, że zakład Beyera i Dutkiewicza otrzymał zlecenie na przygotowanie albumu miasta Czerniowiec, do którego pierwsze światłodruki miały już zostać wykonane według fotografii Dutkiewicza⁴². Czy jednak album ten ukazał się – nie wiadomo.

Także 1871 r. był okresem intensywnych starań Beyera o zlecenia na kolejne publikacje, aczkolwiek nie w każdym przypadku wykorzystany miał być światłodruk. Zgodnie z powziętym kilka lat wcześniej postanowieniem⁴³, najpóźniej w marcu 1871 r. zaczął omawiać z Bielowskim kwestię wykonania faksymiliów rękopisów do drugiego tomu jego publikacji pt. *Monumenta Poloniae Historica* = *Pomniki Dziejowe Polski*. Beyer odradzał światłodruk, proponując w zamian fotolitografię i zaręczając, że odbitki w tej technice wykona równie dobrze jak Burchardowie

on sam potwierdził, pisząc, że światłodruku nauczył się od Alberta w Monachium (ZNiO, sygn. 5943/I, s. 323). Sprzeczności tej na tym etapie badań nie udało się wyjaśnić.

³⁶ „Kurier Codzienny”, 1870, nr 18, s. 1.

³⁷ Dokładna data nie jest znana, ale musiało to być przed 16 marca, bo wtedy zakład odwiedził namiestnik Królestwa Polskiego („Kurier Warszawski”, 1870, nr 59, s. 7). Zakład zapewne działał jako „Spółka fotolitograficzna K. Beyer [!] i M. Dutkiewicza w Warszawie” – tak sygnowana jest odbitka listu Adama Mickiewicza ze zbioru ZNiO, sygn. 12811/III, s. 155.

³⁸ Biblioteka PAU i PAN w Krakowie (dalej: BPAU i PAN), sygn. 4665, t. 1, k. 8.

³⁹ „Kurier Warszawski”, 1870, nr 100, s. 5; nr 161, s. 4.

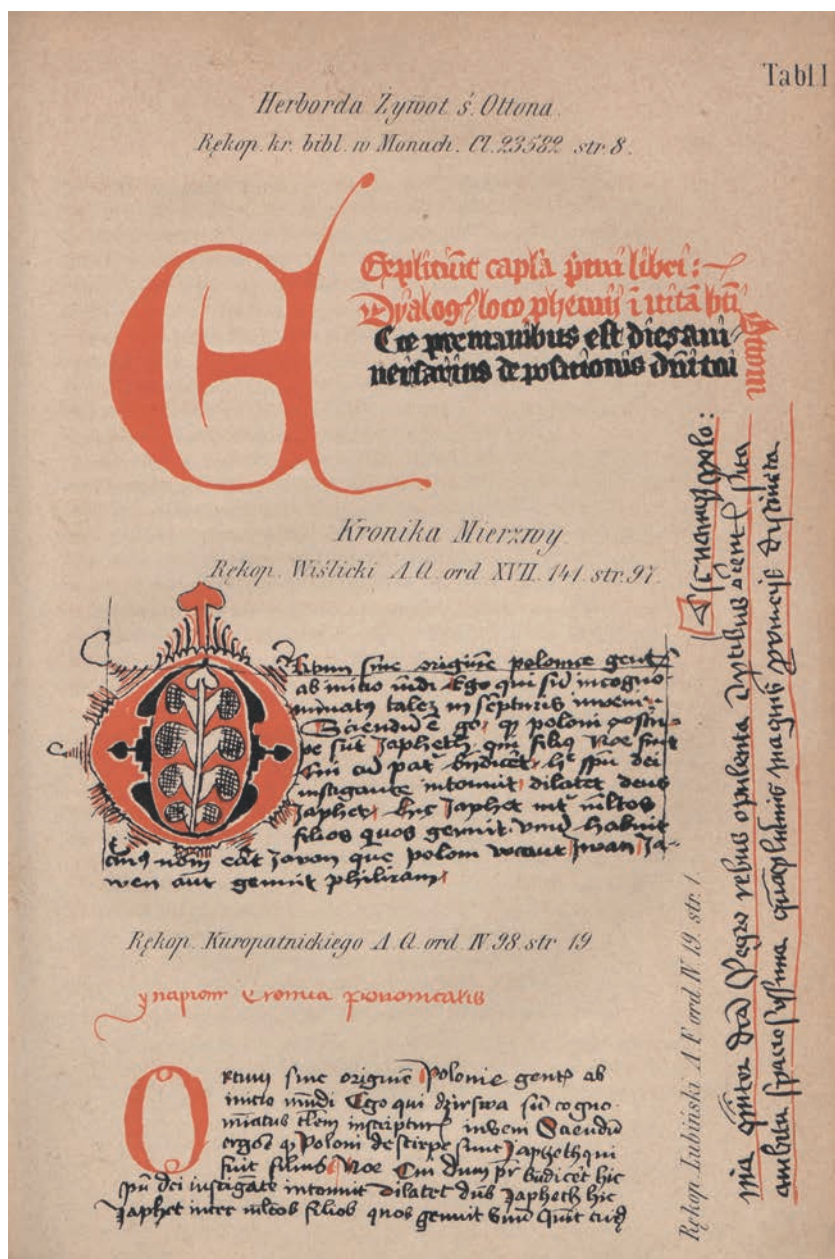
⁴⁰ *Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika*, oprac.

I. Polkowski, Gniezno 1873. Zob. J. LINETTY, *Badania archeologiczne i historyczne księdza Ignacego Polkowskiego (1833–1888) w Wielkopolsce*, „Analecta. Studia i Materiały do dziejów nauki”, 23, 2014, z. 2, s. 22–23; W. ŻDŹARSKI, *Kopernik – album Beyera i Dutkiewicza*, „Fotografia”, 1973, nr 11, s. 256–257.

⁴¹ BPAU i PAN, sygn. 4665, t. 1, k. 8.

⁴² „Dziennik Warszawski”, 1870, nr 248, s. 2592; „Kurier Codzienny”, 1870, nr 256, s. 2–3.

⁴³ ZNiO, sygn. 2432/II, t. 4, s. 523–524.



3. Fragmenty czterech rękopisów, fotolitografia, K. Beyer i M. Dutkiewicz (?), publ. w: Monumenta Poloniae Historica = Pomniki Dziejowe Polski, wyd. A. Bielowski, t. 2, Kraków 1872, tabl. I. Biblioteka Narodowa

z Berlina, którzy zrobili druki do pierwszego tomu⁴⁴. Wyjaśniał przy tym różnice między fotolitografią a światłodrukiem: „takie rzeczy jak tablice z facsimiliami do dzieł, wprawdzie dadzą się drukować sposobem moim fotodruku, oddającym wszystkie półcienia zupełnie jak fotografia. Ale sposób ten jest mozolny a więc drogi i tam się opłaci tylko, gdzie zastępuje fotografię do której zupełnie jest podobny. Do dzieł potrzebujących tylko facsimiliów pisma, a więc rysunków czarno na białym bez półtonów, dostateczna jest fotolitografia taka jakiej Szanowny Pan w pierwszym Tomie Monumentów użył, a którą ja w połączeniu z moim dawnym sposobem w moim

Zakładzie zaprowadziłem”⁴⁵. Nie jest jednak jasne, czy ostatecznie ilustracje rzeczywiście wykonał zakład Beyera czy Burchardtów⁴⁶ [il. 3]. Innym wydawnictwem planowanym w tym czasie przez Beyera wraz z Bolesławem Podczaszyńskim były fotolitograficzne reprodukcje rysunków

⁴⁴ Ibidem, t. 1, s. 159.

⁴⁶ Monumenta Poloniae Historica = Pomniki Dziejowe Polski, wyd. A. Bielowski, t. 2, Lwów 1872. Autorstwo Burchardtów podaje Eugenia Triller (Związki Karola Beyera z Zakładem Narodowym im. Ossolińskich, „Ze Skarbcu Kultury”, 1982, z. 36, s. 177), inne opracowania – Beyera (np. D. JACKIEWICZ, Karol Beyer, s. 32 [jak w przyp. 5]).

⁴⁴ Ibidem, t. 1, s. 159–162.



GABINET ARCHIW. UNIW. JAGIEL.
FOTOTYPJA
PŁ. J. K. KICH
(Za zbiór... Łepkowskiego)

4. Wit Stwosz, *Ścięcie św. Jakuba*, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1872. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

Ołtarza Mariackiego autorstwa Andrzeja Dudraka⁴⁷, jednak z nieznanymi przyczynami pomysł ten nie został zrealizowany. Z kolei razem z Józefem Łepkowskim Beyer zamierzał opublikować w technice światłodruku album rycin Wita Stwosza⁴⁸. Jeszcze w 1871 r. wykonał jedną odbitkę, reprodukcją miedziorytu ze sceną ścięcia św. Jakuba ze zbioru Rastawieckiego (zachowała się w Fototece Insty-

tutu Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, dalej: IHS UJ⁴⁹) [il. 4], a w kolejnym roku w związku z przygotowaniem do wydania albumu wyjechał do Monachium i Wiednia⁵⁰, ale bliżej nieokreślone przeszkody, a później

⁴⁷ Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej: ANK), sygn. 29/560/43, s. 532–533.

⁴⁸ BJ, sygn. 6517 IV, k. 378; „Czas”, 1872, nr 53, s. 3; *Fototypja (Światłodruk)*, „Kurier Codzienny”, 1872, nr 74, s. 1.

⁴⁹ Fototeka IHS UJ, bez sygn., światłodruk, wym. 11,5 × 13,8 cm, na kartonie 23,6 × 29,8 cm. Na odwrocie kartonu adnotacja ręką Łepkowskiego: „Fototypia Karola Beyera (jeden Exemplarz – dany mi przez X. Kan. Polkowskiego) zrobiona w r. 1871, z egzemplarza tego sztychu będącego (po Rastawieckim) w zbiorach Tow. przyj. nauk w Poznaniu”.

⁵⁰ „Czas”, 1872, nr 53, s. 3.

śmierć, uniemożliwiły przygotowanie publikacji⁵¹. W tym samym 1871 r. Beyer zaczął też starać się o wydanie albumu zabytków krakowskich – czyli *Pomników Krakowa*.

Omawiając tę wydaną w 1872 r. publikację (a dokładnie – jej pierwszy i jedyny zeszyt), cofnąć trzeba się o kilka lat, gdyż pomysł stworzenia albumu z zabytkami Krakowa związany jest z prowadzoną od 1866 r. restauracją Ołtarza Mariackiego⁵². Przed rozpoczęciem prac Walery Rzewuski miał wykonać zdjęcia, które później miały ułatwić ponowny montaż retabulum, jednak z nieznanых przyczyn do tego nie doszło⁵³. Już w trakcie restauracji kwestią fotografowania retabulum zainteresował się Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych TNK. Najpóźniej w listopadzie 1867 r. zapadła decyzja o wydaniu albumu ze zdjęciami Ołtarza⁵⁴, a zamiar jego wykonania ponownie zadeklarował Rzewuski⁵⁵. Mimo umowy podpisanej z ks. Jerzym Lubomirskim (który finansował całe przedsięwzięcie)⁵⁶, z nieznanых przyczyn fotograf nie wywiązał się i z tego zobowiązania⁵⁷. Niewykluczone, że już wtedy Rzewuski chciał wykonać album za pomocą techniki fotomechanicznej (sugerują to jego słowa: „zawsze myślałem aby album ten wykonać nie na papierze albuminowym lecz fotografowane i tłoczone sztuką drukarską”⁵⁸), ale brakowało mu umiejętności w tym zakresie, dlatego w 1869 r. wyjechał za granicę. Po jego powrocie, w grudniu tego roku,

odsłonięto odrestaurowany Ołtarz⁵⁹, zdjęcia zaś nadal nie zostały wykonane. Na posiedzeniu Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych 30 grudnia 1869 r. odczytano list Rzewuskiego, w którym „składa on winę opóźnienia na to iż czekał na udoskonalenie Albertotypii której się wyuczył”⁶⁰. W tej sytuacji członkowie Oddziału zastanawiali się, czy należy pozostać przy zamiarze opublikowania albumu. Ostatecznie planu tego nie porzucono, a jedynie go zmodyfikowano i zgodnie z propozycją Lubomirskiego album postanowiono poszerzyć także o inne krakowskie zabytki. Powołano komisję albumową, której przewodniczącym został Józef Kremer, członkami zaś Juliusz Kossak, Józef Łepkowski, Władysław Łuszczkiewicz i Jan Matejko. Wykonawcą fotografii pozostał Rzewuski⁶¹. Jak się jednak okazało, ciągle napotykał on trudności techniczne związane ze światłodrukiem i postanowił wstrzymać się z urządzaniem drukarni, „póki maszyny używane do kopijowania nie będą zupełnie wydoskonalone”⁶². Wybierał się też do Wiednia, by przekonać się, czy ulepszenia techniczne zostały już wprowadzone⁶³, jednak nie wiadomo, czy do tego doszło.

Tymczasem w kwietniu 1870 r. komisja albumowa przyjechała obejmujący 84 pozycje wykaz zabytków, które miały znaleźć się w publikacji – przede wszystkim dzieła malarzkie i rzeźbiarskie, a także pojedyncze przykłady rzemiosła i architektury (zob. aneks). Ten ambitny plan nadal nie był jednak przez Rzewuskiego realizowany i w styczniu 1871 r. było już raczej wiadome, że nie wywiąże się on z umowy, co z goryczą podsumował Łuszczkiewicz: „P. Rzewuski wzięwszy pieniądze od JO Księcia Lubomirskiego w nagrodę jakichś przywidzianych kłopotów – zgodziwszy się na wszystko – nic nie dokonał ale składa winę na Komitet Parafialny, za to że wołał ciągle na niego – na albertotypie – Łuszczkiewicza etc etc”⁶⁴. Rzewuski ostatecznie planowanej światłodrukarni nigdy nie założył, po latach usprawiedliwiając się, że po bliższym poznaniu technika ta nie spodobała mu się i zarzucił ją sądząc, że album Ołtarza będzie można wykonać dopiero po jej udoskonaleniu⁶⁵. Oddział nie zrezygnował jednak z powyższego zamiaru. Lubomirski odstąpił mu fundusz, który przeznaczył na wydanie albumu; po raz drugi powołano odrębną komisję albumową (stanowiącą zarazem redakcję albumu), tym razem złożoną z Lubomirskiego (jako przewodniczącego), Łepkowskiego, Matejki, Kossaka i Łuszczkiewicza⁶⁶. Wieść o kłopotach z albumem musiała w tym czasie dotrzeć do Beyera, o czym świadczy wyrażona przez

⁵¹ Biblioteka Narodowa w Warszawie (dalej: BN), sygn. IV 5993, k. 105.

⁵² Szerzej na ten temat zob. A. BEDNAREK, W. WALANUS, „Rzecz to zapewne niełatwa, gdzie mało światła słonecznego, a pełno zawsze pobożnych”. O najstarszych fotografiach Ołtarza Mariackiego, referat wygłoszony na konferencji „Jako serce pośrodku ciała...”. *Dzieje artystyczne kościoła Mariackiego w Krakowie*, Kraków 24–26 IV 2016 [materiały w przygotowaniu].

⁵³ ANK, sygn. 29/563/13, s. 13–14; sygn. 29/560/43, s. 303; „Czas”, 1866, nr 117, s. 2; 1867, nr 146, s. 2; *Sprawa restauracji wielkiego ołtarza w kościele N. Panny Maryi w Krakowie*, „Czas”, 1866, nr 30, s. 2.

⁵⁴ Sprawę poruszył Łuszczkiewicz („Czas”, 1867, nr 177, s. 3), potem zapewne zapadła decyzja o wydaniu albumu i w listopadzie informowano już o odczytach na jego rzecz (Archiwum Bazyliki Mariackiej [dalej: ABMar], vol. 7, fasc. 6, brudnopis zawiadomienia z 2 XI 1867; „Czas”, 1867, nr 271, s. 3). Por. BJ, sygn. 6517 IV, k. 210; *Wiadomości bieżące z pola literatury i sztuki*, „Kłosy”, 1867, nr 128, s. 311.

⁵⁵ 9 grudnia złożył deklarację dotyczącą fotografowania (ABMar, sygn. Ks. 277, poz. 333).

⁵⁶ ANK, sygn. 29/560/43, s. 299–300; por. ANPP, sygn. TNK 121, k. 61–62; „Czas”, 1868, nr 38, s. 3; nr 53, s. 2. Oddzielną umowę Lubomirski zawarł z Komitetem Parafialnym (ANK, sygn. 29/563/13, s. 39).

⁵⁷ Na posiedzeniu Oddziału 18 XI 1868 odczytano (niezachowany do dziś) list Rzewuskiego, wyjaśniający, dlaczego nie wykonał zdjęć (ANPP, sygn. TNK 121, k. 69; „Czas”, 1868, nr 270, s. 2).

⁵⁸ A. KLECZKOWSKI, *Walery Rzewuski. Obywatel m. Krakowa, Radca miejski. Rys jego życia i działalności publicznej, na podstawie dokumentów i zebranych materiałów*, Kraków 1895, s. 109.

⁵⁹ „Czas”, 1869, nr 282, s. 2; Ł. WALCZY, *Dzieje konserwacji ołtarza Wita Stwosza w kościele Mariackim w Krakowie*, Kraków 2012 (= Biblioteka Krakowska, 157), s. 72.

⁶⁰ ANPP, sygn. TNK 121, k. 85.

⁶¹ Ibidem; ANPP, sygn. TNK 145, k. 98–99; „Czas”, 1870, nr 8, s. 2.

⁶² BJ, sygn. 4951, t. 1, k. 152.

⁶³ Ibidem, k. 163.

⁶⁴ ANK, sygn. 29/560/43, s. 303.

⁶⁵ A. KLECZKOWSKI, *Walery Rzewuski*, s. 109 (jak w przyp. 58).

⁶⁶ ANPP, sygn. TNK 122, k. 2; BJ, sygn. 6517 IV, k. 346.



5. Płyta nagrobna Zofii Bonerowej w kościele Mariackim, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871. Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

niego chęć jego wykonania⁶⁷, jednak autora publikacji Lubomirski postanowił wyłonić w drodze konkursu⁶⁸. Został on ogłoszony w maju 1871 r.⁶⁹, a ponieważ swoją ofertę złożył tylko Beyer⁷⁰, w sposób oczywisty to właśnie jemu oraz jego współnikowi, Melecjuszowi Dutkiewiczowi (bo jak podkreślał Beyer, „drukarnia nasza istnieje w Warszawie pod firmą Beyera i Dutkiewicza”⁷¹), przypadło wykonanie zdjęć do albumu i wydrukowanie ich w technice światłodruku. Pod koniec czerwca obaj fotografowie przygotowywali się do przyjazdu do Krakowa, wiedząc,

że „w Krakowie bardzo trudno się zaopatrywać”⁷² (w niezbędne do fotografowania chemikalia, przybory itp.), jednak termin ten musieli przesunąć ze względu na przyjazd do Warszawy cara Aleksandra II („wtedy bywa w Zakładach nadzwyczajna robota”) i wyjazdu Beyera do Torunia⁷³.

Ostatecznie do Krakowa przyjechali pod koniec sierpnia⁷⁴. Rozpoczęli fotografowanie od kościoła Mariackiego, później zamierzali przenieść się do Collegium Maius i na Wawel, gdzie „nie zrobiwszy i ¼ części tego co warto i potrzeba, zakończymy tegoroczne zdjęcia, których się zbierze trzydzieści i kilka czyli aż nadto dosyć tym czasem”⁷⁵.

⁶⁷ ANK, sygn. 29/560/43, s. 527, 539–540; ZNiO, sygn. 2432/II, t. 1, s. 162; „Czas”, 1871, nr 73, s. 3.

⁶⁸ ANPP, sygn. TNK 122, k. 3.

⁶⁹ „Czas”, 1871, nr 101, s. 6; nr 103, s. 4; nr 105, s. 6.

⁷⁰ ANK, sygn. 29/560/43, s. 115; „Czas”, 1871, nr 146, s. 2.

⁷¹ ANK, sygn. 29/560/43, s. 547.

⁷² Ibidem, s. 548.

⁷³ Ibidem, s. 557.

⁷⁴ „Czas”, 1871, nr 194, s. 3.

⁷⁵ ANK, sygn. 29/560/43, s. 554–555.



6. Cyboryum w kościele Mariackim, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871. Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

Wśród wykonanych przez nich zdjęć na pewno były ujęcia Ołtarza Mariackiego: całe retabulum otwarte i zamknięte, korpus, dwa fragmenty środkowej sceny – z Marią i św. Janem oraz głowy trzech apostołów, dwa widoki płaskorzeźb ze skrzydeł i predella⁷⁶. Zamierzali również wykonać dodatkowe fotografie całego Ołtarza, ale w wielkim formacie – jak pisał Beyer: „te dwie nie są zamówione, ale korzystamy z sposobności i ułatwień”⁷⁷. Ułatwienia istotnie musiały być wyjątkowe – brak skrótu perspektywicznego w widoku grupy rzeźbiarskiej z korpusu Ołtarza [il. 10] świadczy o tym, że fotograf stał na poziomie figur. Oznacza to, że na potrzeby fotografowania postawiono rodzaj tymczasowego rusztowania, sięgającego mniej więcej do wysokości dolnej podstawy korpusu. Ponadto Beyer i Dutkiewicz zrobili zdjęcia płyt nagrobnych Bonerów, cyboryum, nagrobków Montelupich i Cellarich, płyty nagrobnej Salomona, krucyfiksu Wita Stwosza, obrazu *Pogrzeb św. Katarzyny* i dwóch rzeźb z tryptyku św. Stanisława (ze sceną zabójstwa św. Stanisława i jego pogrzebem). Te dwa ostatnie nie były ujęte w wykazie zaplanowanych obiektów, ale zapewne skorzystano z okazji, że Ołtarz był wówczas rozebrany z powodu prowadzonej konserwacji⁷⁸. Sfotografowali również kaplicę Ogrojcową przy kościele

św. Barbary oraz płaskorzeźbę *Modlitwa w Ogroju* z elewacji kamienicy przy placu Mariackim. W katedrze zaś wykonali zdjęcia: srebrnego ołtarza z kaplicy Zygmuntońskiej (cztery ujęcia), płyty nagrobnej kardynała Fryderyka Jagiellończyka i nagrobka Kazimierza Wielkiego. Udało im się również wykonać przynajmniej jedno zdjęcie Collegium Maius⁷⁹.

Jeszcze we wrześniu do Krakowa trafiły pierwsze próbne odbitki światłodrukowe⁸⁰, później te same, ale w innych wariantach kolorystycznych, gdyż pierwsze Beyer uznał za zbyt czarne, „tak jakby sadzami drukowane”⁸¹. Ostatecznie komisja dysponowała co najmniej dziesięcioma odbitkami⁸², w tym z widokami: Ołtarza Mariackiego otwartego, jego korpusu, fragmentu sceny środkowej, awersu skrzydła i predelli, płyt nagrobnych Bonerowej i Salomona, kaplicy Ogrojcowej przy kościele św. Barbary, fragmentu srebrnego ołtarza⁸³, cyboryum i być może również kwatery z *Pogrzebem św. Katarzyny* (dwa ostatnie widział Łuszczkiewicz, przy czym w drugim przypadku była to klisza – „bardzo szczęśliwa”, jak ocenił)⁸⁴. Niestety do dziś zachowały się tylko dwa światłodruki, które wedle wszelkiego prawdopodobieństwa są próbnymi odbitkami przysłanymi do Krakowa, za czym przemawia przede wszystkim ich związek z Łepkowskim (jedna pochodzi z jego kolekcji, a druga jest opatrzona jego adnotacją). Pierwsza, stanowiąca część spuścizny tego badacza, znajdującej się obecnie w Fototece IHS UJ, przedstawia płytę nagrobną Bonerowej⁸⁵ [il. 5]. Druga, z widokiem cyboryum [il. 6], zachowała się w Muzeum Historycznym Miasta Krakowa (dalej: MHK), dołączyła jako część kolekcji Józefa Friedleina⁸⁶. Inne odbitki zaginęły bądź też nie zostały dotąd zidentyfikowane, co jest tym większą stratą, że były to najwcześniejsze fotografie niektórych zabytków (np. obrazów Hansa Suessa von

Późnogotycka rzeźba drewniana w Małopolsce 1490–1540, Kraków 2006 [= *Ars Vetus et Nova*, 21], s. 240).

⁷⁹ ANK, sygn. 29/560/43, s. 109–110, 125–132, 554–555.

⁸⁰ Ibidem, s. 105.

⁸¹ Ibidem, s. 529.

⁸² Ibidem, s. 541.

⁸³ Ibidem, s. 105–106, 541–544.

⁸⁴ Ibidem, s. 110.

⁸⁵ Fototeka IHS UJ, sygn. IHSUJ P 013404, światłodruk, wym. 27,1 × 18 cm, na kartonie 32 × 24,6 cm. Na awersie kartonu znajduje się pieczęć „GABINET ARCHEOL. UNIWI. JAGIELL. / KOLLEKCYA / PRZEZDZIECKICH / (Ze zbiorów Prof. Józefa Łepkowskiego)”, a na rewersie – nr inw. Gabinetu Archeologicznego (11728). Zgodnie z inwentarzem Gabinetu (Muzeum UJ, bez sygn.), do jego zbiorów trafiła w 1894 r. jako część kolekcji Łepkowskiego, ofiarowanej przez Konstantego Przezdzieckiego.

⁸⁶ MHK, nr inw. MHK-465/VIII, światłodruk, wym. 16,3 × 22,4 cm, na kartonie 22,7 × 28,7 cm, na marginesie adnotacja ręką Łepkowskiego, odnosząca się do *Pomników Krakowa*: „Cena zeszytu z 5 fotodrukami 3 fwa”. Na temat kolekcji Friedleina zob. S. BANACH, *Materiały ikonograficzne ze zbiorów Józefa Friedleina w Państwowych Zbiorach Sztuki na Wawelu*, „Studia do Dziejów Wawelu”, 1, 1955, s. 382–384.

⁷⁶ Ibidem, s. 125 (wykaz zabytków, na którym podkreślone są obiekty sfotografowane), 554–555.

⁷⁷ Ibidem, s. 555.

⁷⁸ Ibidem, s. 554–555. O prowadzonej wówczas konserwacji tryptyku św. Stanisława brak jest innych informacji (W. WALANUS,

Kulmbacha). Spośród przedstawionych odbitek próbnych komisja miała wybrać widoki przeznaczone do zamieszczenia w pierwszym zeszycie oraz zgłosić ewentualne uwagi. Opinie wydane przez członków są interesujące, a odnoszą się tak do kompozycji zdjęć, jak i kwestii czysto technicznych. Zdaniem Łuszczkiewicza widoki Ołtarza otwartego i jego korpusu przewyższyły oczekiwania, natomiast zdjęcie płaskorzeźb „nie czyni dobrego efektu”, gdyż niebieskie tła wyszły zupełnie białe (ówczesne negatywy były nieczułe na ten kolor). Pomnik Bonerowej z kolei okazał się nie dość czarny, gdyż nie został zdjęty przy świetle magnetyzującym, jak planowano. Pochwalił płytę nagrobną Salomona, a skrytykował kaplicę Ogrojcową, którą uznał za źle ujętą („i punkt obrany niedobry i wielkość źle wzięta gdyż należało dach opuścić a zyskać większy rozmiar łuków i rzeźb”). Zgodził się z nim Matejko, sugerując zamieszczenie w pierwszym zeszycie Ołtarza otwartego, jego korpusu i nagrobka Salomona oraz odrzucenie zdjęć kaplicy i dwóch płaskorzeźb z Ołtarza. Lubomirski z kolei chętniej widziałby płaskorzeźby z Ołtarza niż nagrobek Salomona⁸⁷. Ostateczne decyzje tak co do zawartości pierwszego zeszytu, jak i tytułu całego wydawnictwa, treści podpisów i innych nadruków komisja podjęła 29 września⁸⁸.

Niewiele ponad miesiąc później Beyer zapowiadał swój przyjazd do Krakowa wraz z całym nakładem pierwszego zeszytu⁸⁹, doszło jednak do nieprzewidzianego zdarzenia – jego drukarnia została zamknięta przez cenzurę, która zażądała osobnego pozwolenia⁹⁰. Udało się ją ponownie otworzyć po trzech tygodniach⁹¹, ale odtąd działała już tylko pod nazwiskiem Dutkiewicza („a ja jako niebezpieczny nie będę figurował publicznie, dopóki inny wiatr nie zawieje”, pisał Beyer)⁹². Pod koniec grudnia informował on o oddaniu tablic (w liczbie 327 sztuk każda) do Drukarni Uniwersyteckiej, niewątpliwie w celu wydrukowania podpisów⁹³. Album gotowy był w lutym 1872 r., o czym Łepkowski donosił Józefowi Ignacemu Kraszewskiemu, chwając przy tym udane światłodruki i zaznaczając, że „tylko w takim razie, wydawnictwo trwać będzie dalej, jeśli się sprzeda choćby 150 Ex. I^{go} zeszytu”⁹⁴.

Album w istocie ma formę teki, a nie zeszytu *sensu stricto*, składa się bowiem z pięciu luźnych kart w papierowej „okładce tymczasowej” [il. 7–8], zawierającej na pierwszej

stronie tytuł („Pomniki Krakowa. Sztuka i starożytność”), wydawcę („wydanie, własność i nakład Oddziału Archeologii i sztuk pięknych, Towarzystwa Naukowego Krakowskiego”), autorów światłodruków („fotodruki K. Beyera i M. Dutkiewicza”) i numer zeszytu, poniżej te same informacje, ale w języku łacińskim, a u dołu – rok wydania. Na ostatniej stronie okładki ponownie podano wydawcę, skład komisji albumowej, cenę („3 guldeny = 2 ruble = 2 talary”) i miejsca sprzedaży albumu (biuro TNK, kancelaria zakładu im. Ossolińskich we Lwowie, biuro Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu, zakład Beyera i Dutkiewicza w Warszawie, księgarnia D.E. Friedleina w Krakowie)⁹⁵. Każda karta z albumu ma wymiary ok. 23,5 × 32 cm, same światłodruki są mniejsze, różniąc się między sobą wielkością. Na każdej tablicy znajdują się nadruki – ponad obrazem: „MONUMENTA CRACOVENSIA.”, następnie litera oznaczająca kolejność i „STUDIO ET SUMPTU SOCIET. LIT. CRACOV.”; poniżej przedstawienia znajduje się jego tytuł (po polsku i łacinie), a u dołu: „Wydawnictwo Tow. Nauk. Krak.” i „Fotodruk Beyera i Dutkiewicza.”. Pierwszy światłodruk (tabl. A), podpisany jako „Ołtarz w kościele N. M. Panny w Krakowie”, przedstawia Ołtarz Mariacki otwarty, wraz ze zwieńczeniem i predellą, w stanie po niedawno zakończonych konserwacji [il. 9]. Druga karta (tabl. B) – „Środek ołtarza w kościele N. M. Panny w Krakowie” – ukazuje scenę Zaśnięcia NMP z korpusu Ołtarza, nieznacznie wykadrowaną, przez co poza kadrem znalazły się postaci skrajnych apostołów [il. 10]. Na trzeciej reprodukcji (tabl. C) „Z ołtarza w kościele N. M. Panny w Krakowie” znalazły się dwie kwatery z prawego ruchomego skrzydła Ołtarza: Zdjęcie z krzyża i Złożenie do grobu [il. 11]. Czwarty światłodruk (tabl. D), zgodnie z nadrukiem („Nagrobek brązowy [!] Piotra Salomona”) przedstawia płytę nagrobną Piotra Salomona z kościoła Mariackiego [il. 12]. Ostatnia tablica (E), zatytułowana „Z srebrnego ołtarza w Kaplicy Zygmuntowskiej na Wawelu”, jako jedyna ukazuje dzieło spoza kościoła Mariackiego, czyli srebrny ołtarz z kaplicy Zygmuntowskiej w katedrze na Wawelu, a dokładnie jego dwie kwatery: Hołd Trzech Króli i Boże Narodzenie [il. 13].

Po odebraniu z drukarni pierwszych egzemplarzy *Pomników Krakowa* Łepkowski wysłał je członkom komisji albumowej i TNK, a także innym badaczom i redakcjom czasopism⁹⁶. Informacje na temat ukazania się *Pomników*

⁸⁷ ANK, sygn. 29/560/43, s. 106.

⁸⁸ Ibidem, s. 544.

⁸⁹ Ibidem, s. 545.

⁹⁰ BCz, sygn. MN 951a, s. 203.

⁹¹ ANK, sygn. 29/560/43, s. 562.

⁹² BCz, sygn. MN 951a, s. 203. Jako zakład tylko Dutkiewicza podają go m.in. [W. GERSON], *Fototypia*, s. 24 (jak w przyp. 32); J. H., *Przegląd technologii*, s. 17 (jak w przyp. 32); „Warszawski Rocznik Literacki Poświęcony Literaturze, Oświacie, Bibliografii i Księgarstwu”, 2, 1872, s. XXVII.

⁹³ ANK, sygn. 29/560/43, s. 561.

⁹⁴ BJ, sygn. 6517 IV, k. 378, 382. Komisja albumowa przedstawiła członkom Oddziału gotowy pierwszy zeszut na posiedzeniu 20 IV 1872 (ANK, sygn. 29/560/43, s. 122–123; ANPP, sygn. TNK 122, k. 7).

⁹⁵ Egzemplarze albumu (w różnym stopniu kompletności) znajdują się w wielu zbiorach, m.in. w ANK (sygn. B III/443–447), BJ (sygn. 222440 III, IF 13313–13314), BK (nieopracowana spuścizna Antoniego Madeyskiego), Bibliotece Litewskiej Akademii Nauk w Wilnie (sygn. A.777), BN (sygn. A.2750/Repr. XIX/III–33, A.2751/Repr. XIX/III–34), Fototece IHS UJ (bez sygn.), Gabinecie Rycin BPAU i PAN (sygn. FD 93, FD 94, FD 98, FD 99), MHK (nr inw. MHK-464/VIII/1–2, MHK-473/VIII – MHK-475/VIII), ZNiO (sygn. 345.870).

⁹⁶ ANK, sygn. 29/560/43, s. 89, 91–100, 103–104. Nadesłanie albumu odnotowane zostało w *Chronik des Germanischen Museums*, „Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit”, 1872, nr 3 („Beilage”), s. 90.





9. *Pomniki Krakowa*, tabl. A: Ołtarz Mariacki otwarty, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa

zamieściły dzienniki i tygodniki również spoza Krakowa, niektóre dodając krótkie omówienia⁹⁷. Pozytywną ocenę zamieścił „Czas”⁹⁸, równie pochlebnie wypowiedział się na łamach „Kraju” Kraszewski, oceniając, że wydawnictwo to „najwybredniejszym wymaganiom zadość uczynić potrafi”⁹⁹. Jeżeli jednak dzieło miało być kontynuowane,

należało zacząć przygotowywać kolejny zeszyt, zwłaszcza że w czasie pobytu w Krakowie fotografowie wykonali już potrzebne zdjęcia¹⁰⁰. Nic nie wskazuje jednak, by zaczęto prace nad drugim zeszytem, a przyczyny – jak można wnioskować z dalszego przebiegu tej sprawy – były głównie finansowe, tym bardziej że w maju 1872 r. zmarł Lubomirski, który finansował całe przedsięwzięcie. Pomysł nie został jednak zupełnie porzucony i powrócono do niego w 1873 r., już po przekształceniu TNK w Akademię Umiejętności¹⁰¹. Nowo powołana Komisja Historii Sztuki

⁹⁷ Między innymi *Nachrichten*, „Anzeiger für Kunde der Deutschen Vorzeit”, 1872, nr 3 („Beilage”), szp. 101–102; „Czas”, 1872, nr 53, s. 2–3; „Gazeta Narodowa”, 1872, nr 43, s. 3; „Kłosy”, 1872, nr 379, s. 227. Opublikowane zostały także ogłoszenia księgarń sprzedających album, m.in. „Gazeta Warszawska”, 1872, nr 178, s. 4; „Kurier Codzienny”, 1872, nr 224 („Dodatek”), s. 1.

⁹⁸ *Z Krakowa*, „Czas”, 1872, nr 60, s. 1.

⁹⁹ J.I. KRASZEWSKI, *Listy drezdeńskie*, „Kraj”, 1872, nr 67, s. 1; powtórzenie z drobnymi zmianami: „Gazeta Polska”, 1872, nr 73, s. 2. Łepkowski prosił, a potem dziękował za poparcie (BJ, sygn. 6517 IV, k. 380, 388).

¹⁰⁰ W maju Dutkiewicz pisał do Łepkowskiego w tej sprawie, ale nie wiadomo, jaką odpowiedź otrzymał (ANK, sygn. 29/560/43, s. 535–537).

¹⁰¹ Łepkowski i Łuszczkiewicz wydawanie albumu pomników krakowskich widzieli wśród zadań stojących przed nowo powołaną Komisją Historii Sztuki (*Sprawozdania z posiedzeń wydziału i komisji wydziałowych*, 1873, nr 2, „Rozprawy i Sprawozdania



10. *Pomniki Krakowa*, tabl. B: scena Zaśnięcia NMP z Ołtarza Mariackiego, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



11. *Pomniki Krakowa*, tabl. C: dwie kwatery Ołtarza Mariackiego, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



12. *Pomniki Krakowa*, tabl. D: płyta nagrobna Piotra Salomona, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Muzeum Historyczne Miasta Krakowa



13. *Pomniki Krakowa*, tabl. E: dwie kwatery srebrnego ołtarza z kaplicy Zygmuntowskiej, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, 1871 (wyd. 1872). Fototeka Instytutu Historii Sztuki UJ

postanowiła kontynuować wydawanie albumu, a komisję albumową poszerzono o nowych członków – jej zadaniem było „wygotować nowy projekt jak skoro życzeniem jest aby tekst objaśniał fotodruki dotąd luźnie wydawane”¹⁰². Na początku 1874 r. ustalono, że najlepiej będzie *Pomniki Krakowa* włączyć w obręb nowego pisma poświęconego historii sztuki, które mogłoby być wydawane wspólnie

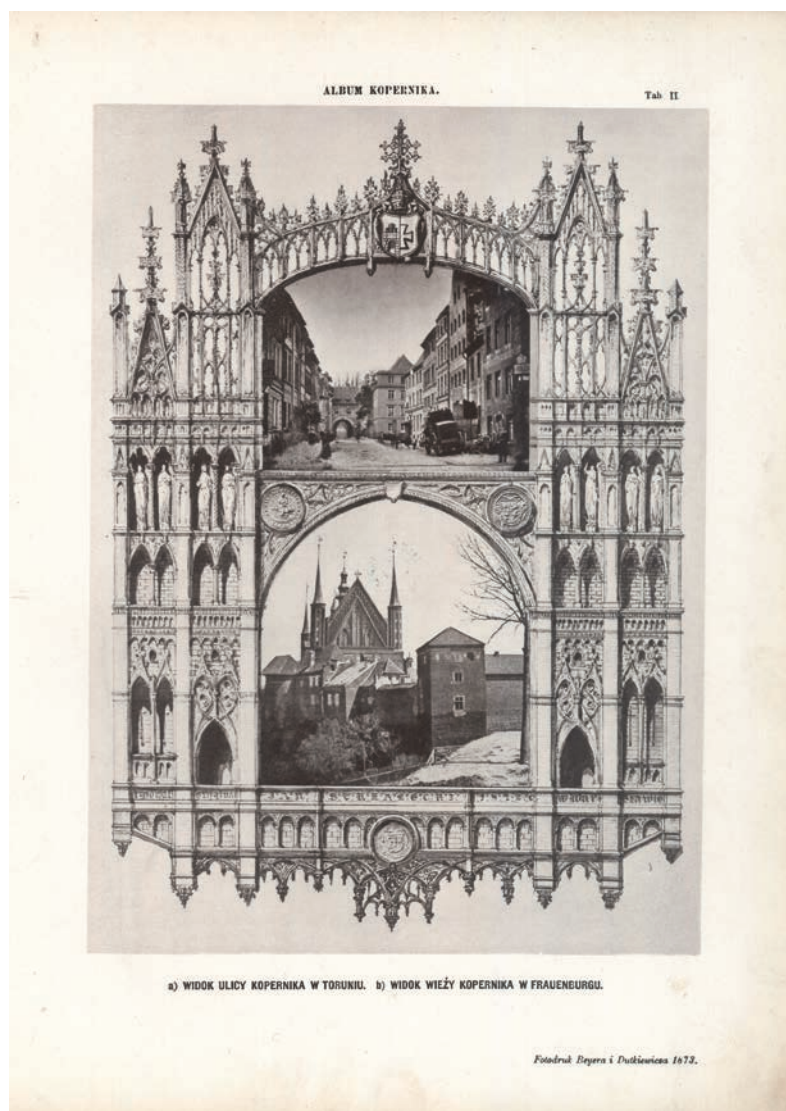
z Komisją Archeologiczną¹⁰³. Utworzono (po raz kolejny!) osobną komisję albumową, złożoną z członków Komisji Historii Sztuki i Komisji Archeologicznej, tym razem kierowaną przez Pawła Popiela, której celem było „przedstawienie praktycznego sposobu wydawnictwa zgodnego z wolą ofiarodawcy i obecnymi potrzebami Akademii”¹⁰⁴. W kwietniu Popiel odczytał sprawozdanie z narady poświęconej publikacji. Nie jest znana jego dokładna treść, jednak wnioskować można, że choć sam pomysł wspólnego pisma spotkał się z akceptacją Komisji

z Posiedzeń Wydziału Historyczno-Filozoficznego Akademii Umiejętności”, 1, 1874, s. IV; *Sprawozdania z posiedzeń wydziału i komisji wydziałowych*, 1873, nr 1, „Rozprawy i Sprawozdania z Posiedzeń Wydziału Filologicznego Akademii Umiejętności”, 1, 1874, s. VII).

¹⁰² ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 4–5; *Sprawozdania*, 1874, nr 1 i 2, „Rozprawy Wydziału Filologicznego”, 1, 1874, s. XXIX (jak w przyp. 101).

¹⁰³ ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 8; *Sprawozdania*, 1874, nr 1 i 2, „Rozprawy Wydziału Filologicznego”, 1, 1874, s. XXXII–XXXIII (jak w przyp. 101).

¹⁰⁴ *Sprawozdania*, 1874, nr 9 i 10, „Rozprawy Wydziału Historyczno-Filozoficznego”, 1, 1874, s. LXXVI (jak w przyp. 101).



14. Ulica Kopernika w Toruniu i wieża Kopernika we Fromborku, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, publ. w: *Album wydane staraniem Towarzystwa Przyjaciół Nauk w Poznaniu w czterechsetną rocznicę urodzin Mikołaja Kopernika*, oprac. I. Polkowski, Gniezno 1873, tabl. II. Biblioteka Narodowa

Archeologicznej, odmówiła ona jego współfinansowania¹⁰⁵. Do sprawy więcej nie powrócono, zaś uwaga członków Komisji Historii Sztuki na kolejnych posiedzeniach przeniosła się na kwestię publikowania przez nią własnego pisma¹⁰⁶. W czerwcu 1876 r. sprawa była już raczej przesądzona – jak stwierdził Łuszczkiewicz, „zadanie wydawnictwa pomników sztuki Krakowa z funduszu Ks. Jerzego Lubomirskiego zdaje się nieodżyje więcej”¹⁰⁷. Wydaje się więc, że w natłoku bieżących spraw, kolejnych inicjatyw i planów wydawniczych idea *Pomników Krakowa* popadła w zapomnienie, a jednocześnie jej realizacja – wymagająca sporych środków finansowych – okazała się trudna

lub może nawet niemożliwa. Ponadto pierwszy zeszyt najprawdopodobniej nie sprzedał się zbyt dobrze (w lutym 1875 r. Beyer miał jeszcze sto egzemplarzy¹⁰⁸, a więc niemal jedną trzecią nakładu), co, jak można przypuszczać, nie zachęcało do podjęcia trudu przygotowania kolejnych.

Sam Rzewuski nie zapomniał o niezrealizowanej umowie na album Ołtarza Mariackiego i w swoim testamencie zobowiązał fotografa, który przejmie jego zakład, do jego wykonania „wedle wszelkich zasad nowych wynalazków fotografii nie fotodrukiem, ale sposobem gryzionym na miedzi”¹⁰⁹, a więc w technice heliograviury. Rzewuski zmarł w 1888 r., ale do realizacji jego woli nie doszło, zaś rachunek z Lubomirskimi został uregulowany w inny

¹⁰⁵ ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 9; *Sprawozdania*, 1874, nr 3, „Rozprawy Wydziału Filologicznego”, 1, 1874, s. L (jak w przyp. 101).

¹⁰⁶ ANPP, sygn. PAU WI-22, s. 20, 24, 30, 35.

¹⁰⁷ Ibidem, s. 25.

¹⁰⁸ Ibidem, s. 17.

¹⁰⁹ A. KLECZKOWSKI, *Walery Rzewuski*, s. 109–110 (jak w przyp. 58).



II. WNETRZE KATEDRY Z WIELKIM OLTARZEM.

15. Wnętrze katedry w Gnieźnie z ołtarzem głównym, światłodruk, K. Beyer i M. Dutkiewicz, publ. w: I. Polkowski, *Katedra Gnieźnieńska*, Gniezno 1874, tabl. II. Biblioteka Narodowa

sposób¹¹⁰ i tak oto kwestia funduszy przeznaczonych na album została ostatecznie zamknięta. Najwyraźniej jednak nie wiedział o tym Łuszczkiewicz ani inni członkowie Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, gdyż w 1891 r. na posiedzeniu Grona przypomniał on o istnieniu funduszu przeznaczonego na album. Postanowiono zwrócić się do wykonawcy testamentu Rzewuskiego z pytaniem, czy kwoty tej nie można by użyć na zapłacenie zakładowi Ignacego Kriegera za sfotografowanie Ołtarza Mariackiego¹¹¹. Ponieważ do sprawy tej więcej nie powrócono, zapewne w międzyczasie Grono dowiedziało się, że fundusz ten został już wcześniej rozliczony. Ani jeden następny zeszyt *Pomników Krakowa* nie ukazał się więc drukiem i jak podsumował to Stanisław Tomkowicz, „wszystko skończyło się na 5 tablicach, które nawet podobno mało kto widział, bo puszczone nie były *extra muros* Tow.

naukowego”¹¹² (co zresztą nie było do końca prawdą – wszak można je było nabyć w kilku miejscach, nie tylko za pośrednictwem TNK). Nie powstały tym samym ani inne zaplanowane zdjęcia, w tym widoki trumien królewskich, które Beyer i Dutkiewicz podobno mieli sfotografować wiosną 1872 r.¹¹³, ani tekst towarzyszący reprodukcjom, a tymczasowa okładka wydawnictwa nigdy nie została zastąpiona właściwą.

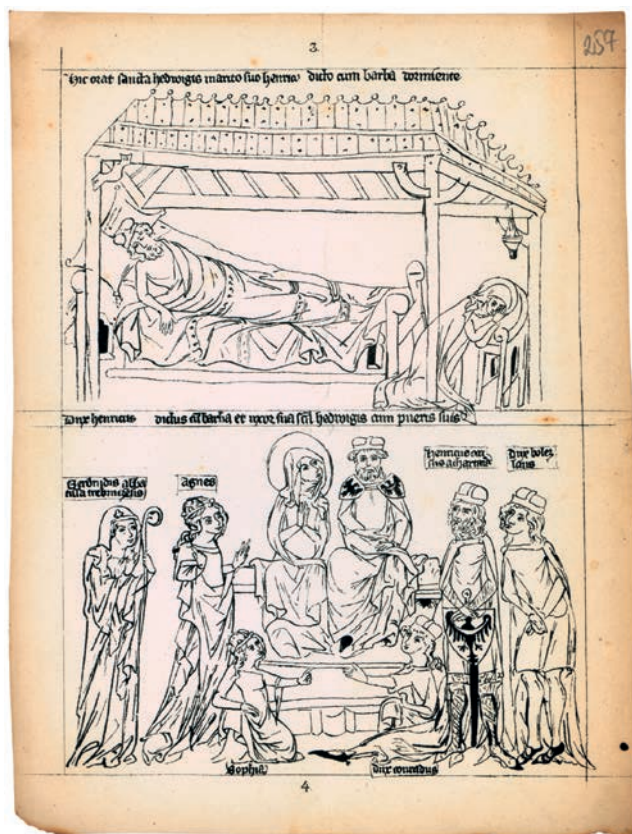
Dla zakładu Beyera i Dutkiewicza *Pomniki Krakowa* były jedną z większych i bardziej prestiżowych realizacji. Trudno ustalić kompletną listę zilustrowanych przez nich publikacji, jak i samodzielnych druków, ale do najważniejszych na pewno zaliczyć można dwa wydawnictwa autorstwa ks. Polkowskiego: wspomniany *Album*

¹¹⁰ Ibidem, s. 119–121.

¹¹¹ ANK, sygn. 29/560/9, s. 63, 69. Za zwrócenie mojej uwagi na to źródło dziękuję dr. Wojciechowi Walanusowi.

¹¹² S. TOMKOWICZ, *Zabytki sztuki. Z powodu najnowszej publikacji prof. Zacharjewicza. (Wydawnictwa zabytków sztuki. Tarnów. Biecz)*, „Czas”, 1888, nr 13, s. 1.

¹¹³ „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 2.



16. Dwie miniatury z rękopisu legendy o św. Jadwidze, fotolitografia, K. Beyer i M. Dutkiewicz (?), publ. w: [K. Stronczyński], *Legenda obrazowa o świętej Jadwidze księżnej szląskiej według rękopisu z r. 1353 przedstawiona i z późniejszymi też treści obrazami porównana*, Kraków 1880, tabl. [2]. Archiwum Narodowe w Krakowie

Kopernika (1873)¹¹⁴ [il. 14] i *Katedrę Gnieźnieńską* (1874)¹¹⁵ [il. 15]. Ponadto zakład wykonał reprodukcję obrazu *Złota Rybka* Ludwika Kurelli jako premię dla członków Towarzystwa Zachęty Sztuk Pięknych (1871)¹¹⁶ i ilustracje do publikacji takich jak rosyjskojęzyczne opracowanie Jerzego Aleksandrowicza poświęcone słuzowcom (1872)¹¹⁷, *Wykopalisko wieleńskie* (Filehne) autorstwa samego Beyera (1876)¹¹⁸, *Ryciny polskich i obcych rytowników z XVI, XVII i XVIII wieku* Józefa Łoskiego (od 1877)¹¹⁹, a także

¹¹⁴ Zob. przyp. 40.

¹¹⁵ I. POLKOWSKI, *Katedra gnieźnieńska*, Gniezno 1874.

¹¹⁶ „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 2; „Kurier Warszawski”, 1871, nr 244, s. 1. Jest to odtwór dużego formatu, 36,3 × 50 cm, na kartonie 55,5 × 71,5 cm, sygnowana nadrukiem: „Fotodruk M. Dutkiewicza w Warszawie”. Trzy egzemplarze zachowały się w MNW, nr inw. DI 56366/1-3 (za informacje te i udostępnienie reprodukcji dziękuję Danucie Jackiewicz).

¹¹⁷ J. ALEKSANDROWICZ, *Strojenije i razwitiye sporowmiestiszcz miksomicetow*, Warszawa 1872. Zob. „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 2; „Kurier Codzienny”, 1872, nr 74, s. 1.

¹¹⁸ K. BEYER, *Wykopalisko wieleńskie* (Filehne), Warszawa 1876.

¹¹⁹ J. ŁOSKI, *Ryciny polskich i obcych rytowników z XVI, XVII i XVIII wieku*, z. 1–13, Warszawa 1877–1881. Zob. przyp. 135 oraz A. KOŁO-

szereg innych prac, których zidentyfikowanie nie zawsze jest jednak łatwe w przypadku braku sygnatury zakładu¹²⁰. Jak się wydaje, równolegle Beyer i Dutkiewicz kontynuowali wykonywanie fotolitografii, najprawdopodobniej właśnie w tej technice przygotowując ilustracje do *Legendy obrazowej o świętej Jadwidze księżnej szląskiej* Kazimierza Stronczyńskiego (1880)¹²¹ [il. 16]. Swoje druki (niestety nie wiadomo, jakie konkretnie) pokazali na wystawie przemysłowej w Petersburgu w 1870 r.¹²², a następnie na wystawie światowej w Wiedniu w 1873 r., otrzymując za nie dyplom uznania¹²³. Polscy komentatorzy w większości wypowiadali się o nich pozytywnie, jedynie dziennikarz „Kuriera Codziennego” ocenił, że daleko im jest jeszcze do prac Alberta, ale polskich fotografów usprawiedliwiał brakiem porównywalnych środków finansowych¹²⁴. Przeciwnie wrażenie odniósł Agaton Giller, który na łamach „Kroniki Rodzinnej” stwierdził, że przewyższają one

DZIEJCZYK, Józef Łoski (1827–1885) – zapomniany historyk, wydawca i rysownik, „Studia Podlaskie”, 4, 1993, s. 108–109.

¹²⁰ Pomniejsze prace wymienia „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 243, s. 1–2. Podobno zakład wykonał także ilustracje do *Atlasu ryb amurskich i bajkalskich* Benedykta Dybowskiego, wyd. 1871 (za: G. PLUTECKA, J. GARZTECKI, *Fotografowie nietypowi*, s. 135 [jak w przyp. 5]; por. B. DYAKOWSKI, *Badacz dalekiej Północy* (Benedykt Dybowski), Poznań 1931, s. 44–45), oraz do *Muzeum starożytności w Peszcie*, wyd. 1876 (za: A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Karolu Beyerze*, s. 301 [jak w przyp. 11]; *Rys dziejów literatury polskiej*, t. 4, oprac. L. Sowiński, Wilno 1877, s. 686), jednak nie udało mi się odnaleźć żadnego egzemplarza tych publikacji. Przykładem niesygnowanych druków są ilustracje w publikacji Stronczyńskiego, zob. przyp. 121. Istnieją również przypadki niejasne, jak światłodruki na stronach tytułowych „Gońca Teatralnego”, 1877, nr 3–15, podpisane przez J. [!] Dutkiewicza – najprawdopodobniej omyłkowo, bo wątpliwe, żeby wykonał je Juliusz Dutkiewicz z Kołomyi.

¹²¹ [K. STRONCZYŃSKI], *Legenda obrazowa o świętej Jadwidze księżnej szląskiej według rękopisu z r. 1353 przedstawiona i z późniejszymi też treści obrazami porównana*, Kraków 1880. Jak podaje sam autor, publikacja ilustrowana jest w technice światłodruku (ibidem, s. V–VI). Tymczasem notatka Łepkowskiego, która towarzyszy luźnej odtworze z tej publikacji, jako autora podaje Beyera, a jako technikę – fotolitografię (ANK, sygn. 29/560/4, s. 257–259), co wydaje się bardziej prawdopodobne, bo po pierwsze konturowy charakter tych ilustracji nie wymagał czasochłonnego i kosztownego światłodruku, a po drugie Łepkowski, członek Komisji Historii Sztuki (która wydała tę publikację), pozostając w dość bliskiej znajomości z Beyerem, mógł z pierwszej ręki znać technikę wykonania ilustracji.

¹²² *Udział przemysłowców, fabrykantów i rękodzielników Królestwa w wszechrosyjskiej przemysłowej wystawie w St.-Petersburgu*, „Dziennik Warszawski”, 1870, nr 192, s. 2009–2010.

¹²³ *Catalogue special de la section Russe à l'Exposition universelle de Vienne en 1873*, St.-Petersbourg 1873, s. 124; A. GILLER, *Polska na Wystawie Powszechnej w Wiedniu 1873 r. Listy*, t. 1, Lwów 1873, s. 47; t. 2, Lwów 1873, s. 262.

¹²⁴ Wa..., *Wystawa wiedeńska. XVIII*, „Kurier Codzienny”, 1873, nr 148, s. 2.

większość zagranicznych¹²⁵, zaś w serii sprawozdań z wystawy nazwał je „pięknymi” i uznał za jedno ze świadectw postępu warszawskiej fotografii¹²⁶. Autor omówienia zamieszczonego w *Przeglądzie wystawy powszechnej w Wiedniu 1873 r.* (Walery Lewkowicz?) bardzo je chwalił, podkreślając, że zostały wykonane „starannie, czysto, w pięknym doborze, z poczuciem sztuki, słowem bez zarzutu”¹²⁷. Równie pozytywnie (choć zdawkowo) zostały one ocenione w omówieniach autorstwa Hermana Kronego i Josefa Löwy’ego poświęconych fotografiami prezentowanym na wystawie wiedeńskiej¹²⁸. Osobny dyplom uznania został przyznany *Pomnikom Krakowa*, ale ponieważ do Wiednia przesłało je TNK (wystawione były w dziale poświęconym wychowaniu i nauce, a nie grafice i fotografii, jak inne prace Beyera i Dutkiewicza), to jego prezes, prof. Józef Majer, widniał wśród nagrodzonych¹²⁹.

Choć od końca 1871 r. drukarnia działała tylko pod nazwiskiem Dutkiewicza, wydaje się, że Beyer nadal zaangażowany był w jej działalność co najmniej do 1876 r. gdy podobno wycofał się ze spółki¹³⁰. Oprócz wspomnianego lwowskiego zakładu Szajnoka, na ziemiach polskich dość szybko pojawiły się także inne konkurencyjne światłodrukarnie. W 1871 r. w Warszawie powstał zakład Waleriana Twardzickiego¹³¹, rok później

Konrada Brandla¹³², a w Kamieńcu Podolskim Michała Greima¹³³, później kolejne. Nie była to jednak łatwa działalność i chyba też niezbyt opłacalna, na co wskazują słowa samego Beyera: „Drukarnia mało komu się wiedzie ale Dutkiewicz ciągle ją prowadzi i 1 do 2 ludzi zatrudnia, czy natem co zarabia to drugie pytanie. Druga drukarnia Brandla upadła”¹³⁴. Niedługo potem, w 1878 r., a więc już po śmierci Beyera, podobny los spotkał światłodrukarnię Dutkiewicza, która przeszła na własność Antoniego Gotza. Kontynuował on wydawanie *Rycin polskich*, a później, zapewne na początku lat 80., przejął ją bliżej nieznaną St. Hubert¹³⁵. Także samemu Dutkiewiczowi nie wiodło się najlepiej – zakład fotograficzny prowadzony przez niego wspólnie z Klochem przestał istnieć, a Dutkiewicz wszedł w nową spółkę, tym razem poświęcając się fotografii przy świetle elektrycznym. Później natomiast zaangażował się w produkcję suchych klisz bromo-żelatynowych, jednak i to przedsięwzięcie zakończyło się finansową porażką i Dutkiewicz zmarł w 1897 r. w biedzie¹³⁶.

Niewątpliwie droga do powstania *Pomników Krakowa* nie była prosta i nie od samego początku zamysłem krakowskich naukowców było wydanie albumu z dziełami sztuki znajdującymi się w Krakowie – wręcz przeciwnie, pierwotny plan zakładał przecież sfotografowanie Ołtarza Mariackiego przed jego renowacją, a motywacje były chyba głównie czysto praktyczne (pomoc przy ponownym montażu). Gdy nie udało się go zrealizować, niewykorzystany fundusz postanowiono spożytkować na publikację o znacznie szerszej zawartości, wykraczając tym samym poza doraźny, pragmatyczny cel. Choć z przekazów źródłowych nie wynika wprost, jaka intencja przyświecała członkom Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych przy podejmowaniu decyzji o wydaniu albumu ani jakimi kryteriami posługiwali się oni przy wyborze zabytków, które miały zostać w nim zamieszczone (znana jest tylko opinia Łuszczkiewicza na ten temat, przywołana dalej), kwestie te pomagają wyjaśnić spojrzenie na album z szerszej perspektywy. Podstawowy kontekst stanowi sama działalność Oddziału, obejmująca przede wszystkim inwentaryzację i opiekę nad zabytkami. Gremium to zajmowało się także prowadzeniem badań, publikowaniem ich wyników i gromadzeniem obiektów w Muzeum Starożytności, ponadto opiniowało prowadzone prace konserwatorskie, a w niektórych przypadkach samo nimi kierowało. Istotne pole jego działalności stanowiła również popularyzacja wiedzy o zabytkach i konieczności ich

¹²⁵ B. SULITA [A. GILLER], *Wrażenia z wystawy wiedeńskiej 1873 r.*, „Kronika Rodzinna”, 1874, nr 1, s. 15.

¹²⁶ A. GILLER, *Polska na Wystawie*, t. 1, s. 47 (jak w przyp. 123).

¹²⁷ *Przegląd wystawy powszechnej w Wiedniu 1873 r.*, red. S. Kossuth, Warszawa 1875, s. 421.

¹²⁸ H. KRONE, *Die Photographie auf der Wiener Weltausstellung*, „Helios. Organ der Photographischen Gesellschaft zu Dresden”, 4, 1873, s. 39; J. LÖWY, *Photographie (Gruppe XII, Section 4)*, [w:] *Officieller Ausstellungs-Bericht herausgegeben durch die General-Direction der Weltausstellung 1873*, red. C.T. Richter, Wien 1873, s. 87.

¹²⁹ A. GILLER, *Polska na Wystawie*, t. 2, s. 64, 270 (jak w przyp. 123); H.E. GINTL, *Wykaz udziału Galicyi i wielkiego księstwa Krakowskiego na powszechnej wystawie 1873 w Wiedniu*, tłum. K. Langie, Wiedeń 1873, s. 70, 79; „Czas”, 1873, nr 196, s. 3; „Gazeta Narodowa”, 1873, nr 208, s. 2.

¹³⁰ W 1872 r. planował zabiegać w Petersburgu o zlecenia dla zakładu (BCz, sygn. MN 951a, s. 251–252), w 1873 w Toruniu miał osobiście oddawać gotowy *Album Kopernika* i odbierać pieniądze (ibidem, s. 331), a w 1875 chciał zapoznać się w Monachium z ulepszeniami technicznymi w zakresie światłodruku (ZNiO, sygn. 5943/I, s. 379–380). Wiele czasu zajmowały mu jednak inne zajęcia, a zwłaszcza handel numizmatami, na co wskazuje jego korespondencja m.in. z E. Hutten-Czapskim z lat 70. XIX w. (BCz, sygn. MN 951a). Rok 1876 jako datę wycofania się Beyera ze spółki podała Grażyna Plutecka-Garztecka (*Meletius Dutkiewicz*, s. 287 [jak w przyp. 3]), nie powołując się niestety na żadne źródło.

¹³¹ „Kurier Codzienny”, 1871, nr 246, s. 2. W tym samym roku informowano, że światłodruk Jana Mieczkowskiego zamieści „Photographisches Archiv” („Kurier Codzienny”, 1871, nr 14, s. 3), w innej jednak gazecie doprecyzowano, że z negatywu Mieczkowskiego wykona go Johann Baptist Obernetter („Kurier Warszawski”, 1871, nr 37, s. 2).

¹³² „Kurier Warszawski”, 1872, nr 203, s. 2.

¹³³ A. PŁUG, *Korespondencja Gazety Warszawskiej*, „Gazeta Warszawska”, 1872, nr 142, 1, s. 3. Zob. J. GARZTECKI, *Mistrz zapomniany. O Michale Greimie z Kamieńca*, Kraków 1972, s. 150–164.

¹³⁴ ZNiO, sygn. 5943/I, s. 379.

¹³⁵ „Czas”, 1884, nr 148, s. 6; „Kurier Codzienny”, 1878, nr 27, s. 4; *Album p. Łoskiego*, „Kurier Codzienny”, 1878, nr 268, s. 1.

¹³⁶ A. KAROLI, *Wspomnienie o ś. p. Meletiuszu Dutkiewiczu*, s. 450–451 (jak w przyp. 3).

ochrony¹³⁷. Reprodukcyjne zabytków obecne były – choć w różny sposób i w różnym zakresie – we wszystkich tych działaniach, przede wszystkim w charakterze wizualnej dokumentacji (jako zapis wyglądu i stanu zachowania zabytków) oraz źródła wiedzy (pozwalały na zapoznanie się z trudno dostępnymi obiektami). W praktyce przekładało się to na gromadzenie w zasobach TNK reprodukcji pozyskanych różnymi drogami i wykonanych w różnych technikach, zarówno tych zleconych przez Oddział, jak i licznie nadsyłanych przez osoby prywatne i instytucje. Wizerunki te, podobnie jak oryginalne obiekty, były prezentowane i omawiane na posiedzeniach Oddziału. Zbierane i pokazywane w TNK reprodukcje dostępne były jednak ograniczonej liczbie osób – do ich rzeczywistej popularyzacji niezbędne było ich opublikowanie. Działania takie Oddział podejmował jednak w wąskim zakresie, na co wpływ na pewno w dużej mierze miały jego ograniczone możliwości techniczne i finansowe¹³⁸. Jeśli wydawał podobizny zabytków, to zasadniczo w formie rycin ilustrujących artykuły i książki, w których jednak dominującą rolę pełnił tekst. Sytuacja ta z czasem ulegała zmianie i rola wizerunków rosła – od rozpraw pozbawionych ilustracji¹³⁹, poprzez artykuły i książki zawierające pojedyncze ryciny¹⁴⁰, aż po *Pomniki*, które w znanej nam, a więc niekompletnej formie, złożone są wyłącznie z reprodukcji. Słowny komentarz – o ile w ogóle – miał być dodany do nich dopiero później, nie wiadomo zatem, jakie miały być proporcje między wizerunkami a ich opisem, ani jaki miał on mieć charakter. Uwaga, jaką badacze poświęcali zarówno doborowi obiektów do sfotografowania, jak i sposobowi wykonania światłodruków, wskazuje jednak, że w przypadku tego wydawnictwa wizerunki nie miały być sprowadzone wyłącznie do roli ilustracyjnego dodatku do tekstu. Wręcz przeciwnie – wytworzenie, opublikowanie i tym samym udostępnienie wysokiej jakości reprodukcji

znajdujących się w Krakowie dzieł sztuki stanowiło, jak można przypuszczać, cel zasadniczy tej publikacji.

Wydanie *Pomników*, a także inne wspomniane już działania Oddziału w zakresie dokumentowania zabytków, wpisywały się zarówno w postulaty wysuwane wewnątrz tego gremium¹⁴¹, jak i ogólne zapotrzebowanie na ikonografię polskich zabytków, które narastało w tym czasie – dość wspomnieć, że jedno z pierwszych przedsięwzięć tego typu, czyli *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia* z rycinami według rysunków Michała Stachowicza, wydane po raz pierwszy w latach 1822–1827, doczekało się kilku wznowień w różnej formie¹⁴². Kwestia konieczności rejestrowania i rozpowszechniania wizerunków zabytków szczególnie podnoszona była w środowisku osób interesujących się sztuką i badaczy-amatorów. Reprodukcyjne miały przede wszystkim pełnić funkcję dokumentacyjną, a więc utrwalic wygląd ważnych obiektów, ale miały również służyć współczesnym artystom, znawcom dostarczać materiał do badań oraz pełnić rolę źródła historycznego¹⁴³. Tylko część z ówczesnych pomysłów wydawniczych udawało się zrealizować, a jednym z ambitniejszych przedsięwzięć tego typu było *Album Wileńskie* Jana Wilczyńskiego, wydawane od 1845 r. Ono z kolei, wraz z zagranicznymi publikacjami albumowymi takimi jak *Les arts au moyen âge* Alexandre’a du Sommerard’a (wyd. 1838–1846) i *Le Moyen-âge et la Renaissance* wydawanymi pod kierunkiem Paula Lacroix i Ferdinanda Serégo od 1847 r., stanowiło źródło inspiracji dla jednego z najważniejszych polskich wydawnictw ikonograficznych w ogóle, czyli *Wzorów sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce* Aleksandra Przezdzieckiego i Edwarda Rastawieckiego (wyd. 1853–1869)¹⁴⁴. Ta monumentalna publikacja, ilustrowana chromolitografowanymi planszami przedstawiającymi głównie dzieła malarstwa, rzeźby i rzemiosła (świadomie pominięto m.in. architekturę czy numizmaty), w zamysłu autorów miała przede wszystkim być pomocą w badaniach nad dawną sztuką polską, zaś towarzyszące wizerunkom teksty z założenia miały nie być obszernie¹⁴⁵.

Wzory stanowią oczywisty kontekst dla *Pomników* Krakowa, przywołany zresztą już w czasach ich powstania. Szczególnie istotna jest tu wyrażona przez Łepkowskiego

¹³⁷ Już na jednym z pierwszych posiedzeń jako cele stojące przed Oddziałem wyraźnie określono inwentaryzację zabytków, a jednocześnie ich ochronę (ANPP, sygn. TNK 118, k. 4). Szerzej o jego działalności zob. J. DUŻYK, A. TREIDEROWA, *Zagadnienie opieki nad zabytkami w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 3, 1957, s. 201–280; A. MAŁKIEWICZ, *Między starożytnictwem a naukową historią sztuki*, [w:] *Towarzystwo Naukowe Krakowskie w 200-lecie założenia (1815–2015). Materiały konferencji naukowej 9–10 grudnia 2015*, Kraków 2016, s. 193–208.

¹³⁸ Przykładem są trudności z pozyskaniem ilustracji do „wskazówki archeologicznej” (ANPP, sygn. TNK 121, k. 58).

¹³⁹ Pozbawione rycin są dwa jedyne zeszyty „Rocznika Towarzystwa Naukowego z Uniwersytetem Jagiellońskim Złączonego. Oddział Sztuk i Archeologii”, wyd. 1851 i 1852.

¹⁴⁰ Np. artykuł Józefa Łepkowskiego *Broń sieczna w ogóle i w Polsce uważana archeologicznie* („Rocznik Ces. Król. Towarzystwa Naukowego”, 1, 1858, s. 25–116) ilustrowany czterema tablicami, czy *Monografia Opactwa Cystersów we wsi Mogile* (Kraków 1867), zawierająca osiem drzeworytów i jedną tablicę autografowaną.

¹⁴¹ K. KREMER, *Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych na naszej ziemi*, „Rocznik Towarzystwa Naukowego Krakowskiego z Uniwersytetem Jagiellońskim Złączonego”, 4, 1849, z. 1, s. 553, 557.

¹⁴² J. BANACH, *Michała Stachowicza „Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia”*, „Folia Historiae Artium”, 12, 1976, s. 152–154.

¹⁴³ J. JAWORSKA, *Album Wileńskie i jego wydawca Jan Kazimierz Wilczyński w świetle korespondencji z Konstantym Świdzińskim*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie”, 16, 1972, s. 303; J. POLANOWSKA, *Historiografia sztuki polskiej w latach 1832–1863 na ziemiach centralnych i wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, F.M. Sobieszczański, J.I. Kraszewski, E. Rastawiecki, A. Przezdziecki, Warszawa 1995, s. 90, 153, 162–165.

¹⁴⁴ J. POLANOWSKA, *Historiografia sztuki polskiej*, s. 161–163 (jak w przyp. 143).

¹⁴⁵ Ibidem, s. 166–167, 170–171.



17. Płyta nagrobna Piotra Salomona, chromolitografia, M. Fajans wg rys. L. Łepkowskiego, publ. w: *Wzory sztuki średniowiecznej i z epoki Odrodzenia po koniec wieku XVII w dawnej Polsce*, wyd. A. Przeddziecki, E. Rastawiecki, seria 3, z. 13–14, Warszawa 1867, tabl. O. Biblioteka Narodowa

nadzieja, że *Pomniki* mogą stać się dopełnieniem dla *Wzorów*¹⁴⁶, co – wraz z samą zawartością *Pomników* i ich charakterem – sugeruje, że ambicje krakowskich uczonych były zbliżone do zamierzeń Przeddzieckiego i Rastawieckiego. Ich celem było więc stworzenie publikacji naukowej, która ma „przyjść z pomocą badaczom dziejów sztuki”, jak to określił Łuszczkiewicz¹⁴⁷. Z drugiej jednak strony ten sam badacz stwierdził, że *Pomniki* mają „zadowolnić głównie większą publiczność”¹⁴⁸, a więc zasadniczo przeznaczone miały być dla szerokiego grona odbiorców. Nie wiadomo, na ile pogląd ten podzielali także pozostali członkowie Oddziału, ale sama zawartość dzieła (o czym

dalej) wskazuje jednak, że nie miał to być typowo pamiątkowy album, który odwiedzający Kraków mogliby zabrać ze sobą jako przypomnienie tego, co widzieli, a pozostali – aby zobaczyć, jak wygląda miasto i jego zabudowa (co zapewne sprzyjałoby jego większej sprzedaży). Wydaje się więc, że mimo wszystko *Pomniki* skierowane były jeśli nie do znawców i badaczy, to przynajmniej do osób choć w pewnym stopniu zainteresowanych sztuką czy historią. Łacińskie nadruki, dzięki którym album i zawarte w nim widoki mogły stać się zrozumiałe dla władających łaciną obcojęzycznych odbiorców, sugerują, że zamiarem Oddziału było również upowszechnienie krakowskich zabytków za granicą¹⁴⁹.

¹⁴⁶ BJ, sygn. 6517 IV, k. 380. *Wzory* wzmiankuje także: *Z Krakowa*, s. 1 (jak w przyp. 98).

¹⁴⁷ ANK, sygn. 29/560/43, s. 571.

¹⁴⁸ Ibidem.

¹⁴⁹ Potwierdza to opinia Łuszczkiewicza, który uważał za stosowne „dobierać dzieła sztuki formą doskonalsze a przede wszystkim takie, których znaczenie i dla obcych będzie wielkiem” (ibidem).

Podobnie jak w przypadku Wzorów, członkowie Oddziału w *Pomnikach* skupili się na pojedynczych obiektach, zarówno tych bardziej znanych, jak i mniej, rezygnując przy tym z ogólnych widoków architektury. Pominęto tym samym najbardziej charakterystyczne budowle, takie jak kościół Mariacki czy katedra na Wawelu. W zamian nacisk położono na udostępnienie wizerunków dzieł trudniej dostępnych, co jest o tyle zrozumiałe, że początek lat 70. XIX w. to okres, gdy główne zabytki architektury posiadały już swoje fotograficzne odwzorowania, ale ograniczające się zazwyczaj do widoków zewnętrznych. Zabytki znajdujące się we wnętrzach, trudno dostępne i słabo oświetlone, były znacznie gorzej udokumentowane – zresztą nie tylko za pomocą fotografii, ale zreprodukowane i opublikowane w ogóle¹⁵⁰. Na dobór obiektów wpływ też niewątpliwie miały zainteresowania i bieżące prace członków komisji albumowej, a zwłaszcza Łepkowskiego i Łuszczkiewicza. Nie może więc dziwić, że zaplanowano sfotografować prace Hansa Suessa von Kulmbacha, nad którym w tym czasie prowadzono intensywne badania¹⁵¹. Szczególną uwagę poświęcono też dziełom Wita Stwosza, również cieszącego się dużym zainteresowaniem badaczy, tak więc oprócz Ołtarza Mariackiego, od którego narodziła się idea albumu, chciano uwiecznić także jego pozostałe dzieła.

Wbrew zawartemu w tytule pojęciu „starożytność”, w albumie nie miały znaleźć się żadne obiekty pochodzące z czasów antycznych, co wynika z odmiennego niż dziś rozumienia tego pojęcia. Starożytność odnoszono do całej przeszłości, stąd założone przez TNK w 1850 r. Muzeum Starożytności gromadziło nie tylko przedmioty antyczne w obecnym tego słowa znaczeniu, ale wszelkiego typu zabytki ze wszystkich epok historycznych¹⁵². Równie szeroki był zakres badań prowadzonych przez ówczesną archeologię, obejmującą przede wszystkim historię sztuki¹⁵³, która z czasem wydzieliła się jako osobna dyscyplina naukowa. Dość wspomnieć, że opublikowana w 1850 r. przez Oddział Archeologii i Sztuk Pięknych odezwa „w celu archeologicznych poszukiwań” odnosiła się zarówno do

zabytków z czasów pogańskich, jak i chrześcijańskich¹⁵⁴, natomiast odbywane przez Łepkowskiego „podróże archeologiczne” koncentrowały się głównie na zabytkowych kościołach i zamkach¹⁵⁵. Zawartość *Pomników Krakowa*, złożona wyłącznie z dzieł sztuki średniowiecznej i nowożytnej, a więc obiektów będących wedle dzisiejszego rozumienia przedmiotem badań historii sztuki, a nie archeologii, wskazuje na postępującą autonomizację obu dyscyplin. Wymownym przejawem tego procesu było utworzenie po przekształceniu TNK w Akademię Umiejętności w 1872 r. w miejsce Oddziału Archeologii i Sztuk Pięknych osobnych komisji: Komisji Historii Sztuki, Komisji Archeologicznej i Komisji Antropologicznej.

Tym, co bez wątpienia odróżniało *Pomniki* od wówczas istniejących publikacji tego typu, była technika wykonania, dzięki której osiągnięto możliwie dużą wierność w stosunku do rzeczywistości. Jej brak zarzucano wielu wówczas istniejącym graficznym reprodukcjom, m.in. rycinom opublikowanym w *Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia*¹⁵⁶, co nie może dziwić, biorąc pod uwagę, że ówczesne ilustracje wykonywano na bazie rysunków, które zawsze w pewien sposób zniekształcały rzeczywistość. Nawet jeśli opierano się na fotografiach (jak w przypadku niektórych reprodukcji we *Wzorach*¹⁵⁷), ilustracje robiono z przerysów. Dobry przykład stanowi tu płyta nagrobna Piotra Salomona, opublikowana zarówno we *Wzorach* [il. 17], jak i *Pomnikach Krakowa* [il. 12]. Ich porównanie pokazuje jasno, że choć pracujący dla Wzorów rysownik Ludwik Łepkowski starał się wiernie oddać szczegóły obiektu, jego reprodukcja różni się w detalach od oryginału, szczególnie zaś widoczna jest chęć „wyidealizowania” zabytku poprzez pominięcie zniszczeń i elementów mocujących. Obie ilustracje są odmiennie także pod względem oddania trójwymiarowości obiektu – na chromolitografii ze *Wzorów* płytki relief sprawia wrażenie znacznie bardziej plastycznego niż w rzeczywistości; pod tym względem w sposób oczywisty bliższy prawdzie jest światłodruk z *Pomników*. Należy jednocześnie zauważyć, że wierność przekazu wizualnego bywała dla samych autorów kwestią drugorzędną, tak jak w przypadku *Grobowych królów polskich pomników* Joachima Lelewela (wyd. 1857), w których ilustracje miały za zadanie przede wszystkim wpisywać się w przyjętą przez niego narrację. Był on świadomy niedoskonałości rycin z *Monumentów*,

¹⁵⁰ W sporządzonym przez Łuszczkiewicza wykazie (ibidem, s. 125–132) gwiazdką oznaczone są dzieła, które nie były wcześniej publikowane. Por. „Gazeta Warszawska”, 1871, nr 159, s. 1; „Kurier Codzienny”, 1871, nr 158, s. 3.

¹⁵¹ M.P. KRUK, *Recepcja dzieł Hansa Suessa z Kulmbachu w drugiej połowie XIX wieku*, [w:] *Mistrz i Katarzyna. Hans von Kulmbach i jego dzieła dla Krakowa*, katalog wystawy, red. M.P. Kruk, A. Hola, M. Walczak, Kraków 2018, s. 210–215.

¹⁵² B. SCHNAYDROWA, *Z dziejów Muzeum Starożytności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 17, 1971, s. 55; *Słownik języka polskiego, obejmujący oprócz zbioru właściwie polskich, znaczną liczbę wyrazów z obcych języków polskiemu przyswojonych* [...], cz. 2: P–Ż, red. A. Zdanowicz et al., Wilno 1861, s. 1562.

¹⁵³ M. WOŹNY, *Archeologia w Towarzystwie Naukowym Krakowskim (1815–1872)*, [w:] *Towarzystwo Naukowe Krakowskie*, s. 213–216 (jak w przyp. 137).

¹⁵⁴ Ibidem, s. 216.

¹⁵⁵ Z. JEDNOROWSKA, *Archeologia w działalności Towarzystwa Naukowego Krakowskiego*, „Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie”, 40, 1995, s. 92–93.

¹⁵⁶ J. BANACH, *Michała Stachowicza „Monumenta Regum Poloniae Cracoviensia”*, s. 154–156 (jak w przyp. 142).

¹⁵⁷ E. MANIKOWSKA, *Anatomia zbiorów ikonograficznych Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości: ilustrowane syntez kultury narodowej*, [w:] *Archiwa wizualne dziedzictwa kulturowego. Towarzystwo Opieki nad Zabytkami Przeszłości*, red. E. Manikowska, P.J. Jamski, t. 2, Warszawa 2014, s. 47–49 (gdzie błędnie mowa o dagerotypii).

ale mimo to powielił je w swojej publikacji, licząc, iż braki te nie będą zauważalne dzięki ich pomniejszeniu¹⁵⁸.

W tej sytuacji nie może dziwić, że fotograficzna dokładność ilustracji, zamieszczonych w *Pomnikach*, stanowiła w oczach ówczesnych recenzentów ich główną zaletę. Dziennikarz „Czasu” ocenił, że album ten stanowi znakomitą inaugurację światłodruku w Polsce, że „większej dokładności, stosowniejszego światła, wierności oddania szczegółów, miękkości w konturach nie można pragnąć”. Jednocześnie uznał przewagę nowej techniki nad tradycyjną grafiką: „jeśli tak pójdzie to słońce wytrąci rylce z ręki rytownika”¹⁵⁹. Kraszewski podkreślał doskonałość światłodruków w porównaniu do dotychczasowych reprodukcji krakowskich zabytków, które nie oddawały ich prawdziwego wyglądu. „Najobiektywniejszy ołówek nie byłby w stanie tak się zrzec przymieszki własnego charakteru i stylu, jak neutralne światło słoneczne, nie dające się sfałszować niczem”¹⁶⁰. Światłodruki Beyera i Dutkiewicza faktycznie uznać należy za udane, choć niepozbawione mankamentów (np. zbyt mocne światło na skrzydłach Ołtarza Mariackiego na tablicy A, przez co zatraciły się szczegóły płaskorzeźb, czy nieostra postać Marii na tablicy B). Biorąc jednak pod uwagę trudności, z jakimi wiązało się wykonanie zdjęć, a później druków na ich podstawie, usterki te zaliczyć można do drobnych.

Choć mimo włożonego czasu i wysiłku światło dzienne ujrzał tylko jeden zeszyt, podkreślić należy sam pomysł i nowatorstwo działań TNK, gdyż dzięki jego zleceniu Beyer i Dutkiewicz przeprowadzili zapewne pierwszą na ziemiach polskich akcję fotografowania zabytków na zlecenie instytucji naukowej. W tym bowiem zakresie fotografowie zdecydowanie wyprzedzili badaczy i początkowo to oni z własnej inicjatywy i na własny koszt tworzyli rozmaite albumy zawierające widoki miast, budynków, poszczególnych zabytków itp. Niewątpliwie większości z nich przyświecały cele czysto komercyjne: fotografie te były odpowiedzią na istniejące zapotrzebowanie, a więc dawały szansę na zarobek. Wyjątkiem od tej reguły był Beyer, którego działania wielokrotnie nie tylko nie przynosiły mu żadnych dochodów, ale wręcz narażały go na straty. Nie wiadomo, na ile wystarczające było zapewnione przez TNK finansowanie *Pomników Krakowa*, ale już w przypadku innego planowanego w tym samym czasie wydawnictwa, tj. zbioru reprodukcji rycin Wita Stwosza, Beyer miał zamiar sam pokryć koszty swoich podróży po Europie¹⁶¹. Niewykluczone, że także *Pomniki* nie powstałyby, gdyby nie jego osobiste zaangażowanie i pasja¹⁶². Interesujące, że członkowie TNK postanowili wykorzystać nową wówczas technikę światłodruku, której przykładów nie mieli zapewne okazji widzieć zbyt wielu

(jeśli w ogóle)¹⁶³, wykraczając tym samym poza repertuar dobrze im znanych metod reprodukcyjnych. Można przypuszczać, że szczególną rolę w popieraniu światłodruku odegrał Łepkowski, będący w bliskiej znajomości z Beyerem i pozytywnie nastawiony do wykorzystania fotografii w celach naukowych. Sam zresztą – już pod koniec 1869 r.! – planował wydanie katalogu daru Edwarda Rastawieckiego dla Gabinetu Archeologicznego UJ, który byłby ilustrowany światłodrukami¹⁶⁴, jednak pomysł ten nie został nigdy zrealizowany. Ten i wszystkie wcześniej wspomniane plany wydawnicze, powstające w drugiej połowie XIX w. w gronie krakowskich uczonych, a mające na celu udostępnianie wizerunków trudno dostępnych dzieł sztuki, były niewątpliwie ambitne, jednak raczej przekraczały ówczesne możliwości – zarówno organizacyjne, jak i finansowe.

ANEKS

WYKAZ OBIEKTÓW PRZEZNACZONYCH DO OPUBLIKOWANIA W *POMNIKACH KRAKOWA*¹⁶⁵

- 1–8. Ołtarz Mariacki, Wit Stwosz, 1477–1489 – w całości (otwarty i zamknięty), korpus, dwie kwatery, detale (kościół Mariacki).
9. Płyty nagrobne Zofii i Seweryna Bonerów, warsztat Hansa Vischera, po 1532 i 1538 (kościół Mariacki).
10. Obraz *Zstąpienie św. Jana Ewangelisty do grobu*, Hans Suess von Kulmbach, 1516 (kościół Mariacki).
11. Ołtarz z obrazem *Nawrócenie św. Pawła* Michała Lancza z Kitzingen, 1522 (kościół Mariacki, obecnie strata wojenna).
12. Cyborium, Jan Maria Padovano, przed 1554 (kościół Mariacki).
- 13–17. Ołtarz z kaplicy Zygmuntowskiej, Melchior Baier, Georg Pencz, 1531–1538 – otwarty i zamknięty oraz dwie kwatery (katedra).
18. Gobelin *Jakub spotyka Rachelę u wodopoju*, warsztat Jakuba van Zeunen, ok. 1650 (katedra).
19. Kaplica Ogrojцова, 1488–1518 (kościół św. Barbary).

¹⁶³ Na pewno światłodruki widział Kossak (ANPP, sygn. TNK 145, k. 99), a także Łepkowski, gdyż w listopadzie Beyer przesłał do Gabinetu Archeologicznego odbitkę z widokiem podstawy kolumny Zygmunta III w Warszawie („Czas”, 1869, nr 260, s. 3).

¹⁶⁴ BJ, sygn. 6517 IV, k. 274.

¹⁶⁵ Podane za *Wykazem przedmiotów na tablicach Albumu Krakowskiego mieścić się mających, porządkiem wydawnictwa*, spisany przez Łuszczkiewicza i przyjęty przez komisję 13 IV 1870 r. (ANK, sygn. 29/560/43, s. 125–132). Pominięto dopisane ołówkiem lub kredką uwagi i komentarze. O ile nie zaznaczono inaczej, autorstwo i datowanie zabytków podano za *Katalogiem zabytków sztuki w Polsce*.

¹⁵⁸ J. LELEWEL, *Grobowe królów polskich pomniki*, Poznań 1856, s. 4; E. MANIKOWSKA, *Anatomia zbiorów*, s. 50–52 (jak w przyp. 157).

¹⁵⁹ Z *Krakowa*, s. 1 (jak w przyp. 98).

¹⁶⁰ J. I. KRASZEWSKI, *Listy drezdeńskie*, s. 1 (jak w przyp. 99).

¹⁶¹ BJ, sygn. 6517 IV, k. 378.

¹⁶² ZNiO, sygn. 2432/II, t. 1, s. 162.

20. Płyta nagrobna Kallimacha, warsztat Piotra Vischera st. wg projektu Wita Stwosza, po 1496 (kościół Dominikanów).
21. Dwa obrazy z cyklu św. Jana Ewangelisty, Hans Suess von Kulmbach, 1516 (kościół św. Floriana, obecnie straty wojenne)¹⁶⁶.
- 22–23. Nagrobek kardynała Fryderyka Jagiellończyka, warsztat Piotra Vischera st., 1510 – strona frontowa i wierzchnia (katedra).
24. Obraz *Oplakiwanie Chrystusa*, Quentin Massys (przypisywany), pierwsza połowa XVI w. (skarbiec katedralny).
- 25–32. Obrazy z cyklu św. Katarzyny Aleksandryjskiej, Hans Suess von Kulmbach, 1514–1515 (kościół Mariacki, dwa z nich obecnie stanowią straty wojenne)¹⁶⁷.
33. Dziedziniec Collegium Maius.
34. Obraz Tomasza Dolabelli, pierwsza połowa XVII w. (klasztor Dominikanów).
35. Obraz ze stalli, Tomasz Dolabella (przypisywany), 1624–1632 (kościół Bożego Ciała).
- 36–38. Kwatery poliptyku św. Jana Jałmużnika, 1504 (kościół św. Katarzyny, obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie)¹⁶⁸.
39. Płaskorzeźba *Modlitwa w Ogroju*, Wit Stwosz, ok. 1485–1490 (na kamienicy przy placu Mariackim, obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie)¹⁶⁹.
40. Nagrobek Kazimierza Wielkiego, 1370–1382 (katedra).
41. Portret biskupa Franciszka Krasieńskiego, po 1577 (klasztor Franciszkanów).
42. Portret biskupa Andrzeja Trzebieckiego, Daniel Frecherus, 1664 (klasztor Franciszkanów).
43. Kruchta kościoła św. Katarzyny, początek XV w.
44. Zamek na Wawelu od strony dziedzińca.
- 45–46. Obrazy ołtarzowe Szymona Czechowicza, XVIII w. (kościół Pijarów).
47. Obraz ze św. Różą z Limy (?) z ołtarza w kaplicy Lubomirskich, XVII w. (kościół Dominikanów)¹⁷⁰.
- 48–49. Trumny: Zygmunt I, ok. połowy XVI w., i Zygmunt III, przed 1633 (katedra).
- 50–53. Ołtarz św. Jana Chrzciciela, 1514 – skrzydła i półfigurki znad skrzydeł (kościół św. Floriana, obecnie straty wojenne, zastąpione przez kopie Józefa Brzostowskiego).
54. Płyta nagrobna Piotra Kmity st., pracownia Piotra Vischera st., po 1505 (katedra).
- 55–59. Tryptyk Św. Trójcy, 1467 – w całości i kwatery (katedra).
- 60–61. Trumny Władysława IV i Cecylii Renaty, Jan Chrystian Bierpfaff, lata 40. XVII w. (katedra).
62. Nagrobek Kazimierza Jagiellończyka, Wit Stwosz, 1492–1494 (katedra).
63. Nagrobek Montelupich, warsztat Santi Guccio, przed 1600 i przed 1613 (kościół Mariacki).
- 64–66. Miniatury z Kodeksu Baltazara Behema (Biblioteka Jagiellońska).
67. Portret Władysława IV, XVII w. (amfiteatr gimnazjum św. Anny, obecnie Muzeum UJ¹⁷¹).
68. Sala Obiedzińskiego (Collegium Maius).
69. Witraż ze św. Katarzyną Aleksandryjską, pierwsza ćwierć XV w. (klasztor Dominikanów, obecnie Muzeum Narodowe w Krakowie¹⁷²).
70. Epitafium Jana Sakrana, zm. 1527 (kościół Misjonarzy).
71. Płyta nagrobna Piotra Salomona, zm. 1516, warsztat Piotra Vischera st. (kościół Mariacki).
72. Stalle, 1581–1583 i XVI/XVII w. (kościół św. Idziego).
- 73–75. Miniatury z ewangeliarza bp. Tomickiego, Stanisław Samostrzelnik, 1534 (archiwum kapitulne).
- 76–78. Tryptyk Matki Boskiej Bolesnej, Stanisław Durink (przypisywany), 4. ćwierć XV w. – całość i dwie kwatery (katedra).
79. Krucyfiks tzw. slackerowski, Wit Stwosz, ok. 1491 (kościół Mariacki).
80. Nagrobek Wawrzyńca Spytka Jordana, krąg Santi Guccio, ok. 1603 (kościół św. Katarzyny).
81. Obraz *Ecce Homo* (?), Astolfo Vagioli (kościół Bożego Ciała)¹⁷³.
- 82–83. Dwie kwatery z tzw. retabulum dominikańskiego, ok. 1465 (kościół św. Idziego, obecnie klasztor Dominikanów i Muzeum Narodowe w Krakowie¹⁷⁴).
84. Obraz *Męczeństwo św. Piotra* (klasztor Dominikanów)¹⁷⁵.

¹⁶⁶ W. WALANUS, A. WOLSKA, *Wojenne i powojenne losy krakowskich dzieł Hansa Suessa z Kulmbachu*, [w:] *Mistrz i Katarzyna*, s. 227 (jak w przyp. 151).

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ *Malarstwo gotyckie w Polsce*, t. 2: *Katalog zabytków*, red. A.S. Labuda, K. Secomska, Warszawa 2004, s. 204–205.

¹⁶⁹ *Wokół Wita Stwosza. Katalog wystawy w Muzeum Narodowym w Krakowie 2005*, red. D. Horzela, A. Organisty, Kraków 2005, s. 68–69, poz. II/3.

¹⁷⁰ W wykazie figuruje „obraz ołtarzowy XVI wieku z Kaplicy Książąt Lubomirskich”, zob. *Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia 2*, red. A. Bochnak, J. Samek, Warszawa 1978, s. 136.

¹⁷¹ *Katalog portretów i obrazów będących własnością Uniwersytetu Jagiellońskiego* [...], oprac. J. Mycielski, Kraków 1913, s. 4, poz. 17.

¹⁷² *Malarstwo gotyckie w Polsce*, s. 131 (jak w przyp. 168).

¹⁷³ W wykazie widnieje obraz *Złożenie do grobu*, jednak wśród czterech płócien Vagiolo z kościoła Bożego Ciała żaden nie przedstawia takiego tematu (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 4: *Kazimierz i Stradom. Kościoły i klasztory 1*, red. I. Rejdach-Samkowa, J. Samek, Warszawa 1987, s. 59–60). Por. W. ŁUSZCZKIEWICZ, *Kościół Bożego Ciała. Jego dzieje i zabytki*, Kraków 1898 (Biblioteka Krakowska, 5), s. 30, 32, 38.

¹⁷⁴ *Malarstwo gotyckie*, s. 206–207 (jak w przyp. 168).

¹⁷⁵ W klasztorze tym znajdują się trzy obrazy o tej tematyce (*Katalog zabytków sztuki w Polsce*, t. 4: *Miasto Kraków*, cz. 3: *Kościół i klasztor Śródmieścia 2*, s. 157 [jak w przyp. 170]).