

Sala Hołdu pruskiego w Sukiennicach

Marek Zgórniak

Streszczenie

Referat wygłoszony 24 maja 2025 w Krzysztoforach na sesji „1525. Hołd pruski w pamięci Krakowa”, przewidziany do druku w materiałach (w serii TMHiZK „Kraków w dziejach narodu”).

Keywords

Hołd pruski (obraz Matejki) — Sukiennice w Krakowie — Muzeum Narodowe w Krakowie — konserwacja zabytków — muzealnictwo — światło w muzeum

Spis treści

1	Zanim <i>Hołd pruski</i> trafił do muzeum	1
2	<i>Hołd pruski</i> w muzeum w Sukiennicach	3
2.1	Antecedencje	3
2.2	Obraz w muzeum (1885)	5
2.3	Sala Matejkowska (1901–1914)	6
3	Sala <i>Hołdu pruskiego</i> (ok. 1915–2005)	9
3.1	„Sala <i>Hołdu</i> ” i „Sala Raclawicka”	9
3.2	Likwidacja galerii i powojenna rekonstrukcja	11
3.3	Galeria w latach 50.	12
3.4	Przebudowa Sukiennic 1956–1959	12
3.5	Powrót <i>Kościuszki</i> (1959)	14
3.6	<i>Hołd pruski</i> w perspektywie sali (1969) ..	14
3.7	Sukiennice M. Porębskiego (1975–2005)	15
4	„Nowe Sukiennice” (2005–2025)	18
4.1	Przebudowa (2005–2010)	18
4.2	<i>Hołd pruski</i> w sali Siemiradzkiego (2010–2025)	22
5	Podsumowanie	26

Gdy wiosną roku 1882 po ponad dwóch latach pracy Jan Matejko ukończył *Hołd pruski*, 22 kwietnia obraz zwinięty na wałku przeniesiono z pracowni mistrza w Szkole Sztuk Pięknych na piętro Sukiennic¹. Od tej pory – z kilkoma przerwami z powodu wystaw czasowych i wydarzeń obu wielkich

wojen – eksponowano dzieło w tym samym budynku, gdzie było dominantą muzealnej galerii. Jak w roku 2009 pisał Jerzy Petrus, „w końcu stało się tak, że *Hołd* przekształcił się w «znak towarowy» Muzeum Narodowego w Krakowie. Wnętrze – w którym stało płótno ujęte w monumentalną, ozdobną ramę, rzeźbioną i złożoną, gdzie zawisło «konkurencyjne» malowidło *Świeczniki chrześcijaństwa*, pędzla Henryka Siemiradzkiego, inicjatora krakowskiego Muzeum – zaczęto nazywać nie imieniem tego ostatniego, lecz Salą *Hołdu Pruskiego*”². Ten stan rzeczy wydawał się trwały, lecz już rok później, w roku 2010, po remoncie Sukiennic niespodziewanie przesunięto *Hołd* na boczną ścianę, a salę nazwano imieniem Siemiradzkiego. Układ ten utrzymuje się do dziś. Celem niniejszego artykułu jest przypomnienie przemian wnętrza, w którym wystawiano w Krakowie *Hołd pruski* Matejki.

1. Zanim *Hołd pruski* trafił do muzeum

Miejscem pierwszego pokazu *Hołdu pruskiego* w roku 1882 nie była sala wystaw nieustających Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych (TPSP) ulokowanego w północnym skrzydle Sukiennic (po prawej) ani galeria Muzeum Narodowego. Muzeum wprawdzie formalnie istniało od dwóch lat, ale nie miało jeszcze swojej ekspozycji. Płótno umieszczono w tzw. sali wielkiej czyli balowej w skrzydle południowym. Od połowy marca trwała tam

¹ *Obraz Matejki, „Reforma”, 1882, nr 94 (25 IV), s. 2.*

² J. T. Petrus, *Wstęp*, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi – Wawel Matejce*, Zamek Królewski na Wawelu, Kraków 2009, s. 14.

wystawa obrazów dawnych mistrzów ze zbiorów prywatnych (głównie Potockich) na dochód Towarzystwa Dobroczynności³.

W dotychczasowej literaturze pierwszą wystawę *Hołdu pruskiego* błędnie lokalizowano w salach TPSP⁴, dlatego warto poświęcić kilka zdań tej sprawie. O jej okolicznościach informowała miejscowa prasa. Otóż pod koniec marca rozeszła się po Krakowie pogłoska, że niedawno otwarta w Sukiennicach wystawa obrazów dawnych mistrzów zostanie wkrótce zamknięta⁵ z powodu zamiaru dyrektora Matejki wystawienia w tej samej sali ukończonego już *Hołdu pruskiego*. Wskazywano na trudność pomieszczenia obu wystaw równocześnie, tak z powodu szczupłości miejsca, jak i warunków wstępu, czyli kwestii finansowej. W dzienniku „Reforma” ukazał się obszerny tekst z ubolewaniem nad planowanym zwinięciem wystawy, tak cennej dla krakowskiej publiczności i dla artystów, i z sugestią, że obraz Matejki można by raczej umieścić w salach TPSP⁶. Dwa dni później ogłoszono, że wystawa charytatywna pozostanie jednak dłużej otwarta, co Kraków zawdzięcza Matejce, który zezwolił na to, aby połączyć z nią wystawę *Hołdu*. Nie tylko zezwolił, ale „pierwszy oświadczył się z gotowością do tej ofiary”⁷, to znaczy wpłacił pewną kwotę na cel dobroczynny⁸.

³ Przed ekspozycją *Hołdu* znajdowały się tam dwie prace Matejki: projekt witraża i obraz *Udaremniona ucieczka Jadwigi z zamku wawelskiego*. X.X., *Z wystawy obrazów dawnych mistrzów w Sukiennicach*, „Czas”, 1882, nr 62 (16 III), s. 3.

⁴ Np. Matejko. *Obrazy olejne. Katalog*, red. K. Sroczyńska, Warszawa 1993, s. 184; A. Zeńczak, *Jana Matejki „Hołd pruski” w Muzeum Narodowym w Krakowie*, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi – Wawel Matejce*, op.cit., s. 22. Poza tym szczegółem artykuł Anny Zeńczak prawdziwie i wyczerpująco przedstawia krakowskie dzieje obrazu.

⁵ *Wystawa obrazów*, „Czas”, 1882, nr 69 (24 III), s. 2; *Hołd Pruski*, „Czas”, 1882, nr 73 (30 III), s. 3.

⁶ *Wystawa obrazów*, „Reforma”, 1882, nr 71 (28 III), s. 4.

⁷ *Wystawa obrazów dawnych mistrzów w Sukiennicach*, „Reforma”, 1882, nr 73 (30 III), s. 2. Zob. też *Wystawa obrazów*, „Czas”, 1882, nr 74 (31 III), s. 2 („Wystawa [...] która pierwotnie miała trwać tylko do d. 31 marca, została przedłużoną w skutek życzenia Pana Dyrektora Jana Matejki i kilku innych osób”).

⁸ Przychód z wystawy dobroczynnej wyniósł ok. 1362 złr., w tym 100 i 312 złr. wpłaconych przez Matejkę. *Rachunki z funduszu potocznego*, „Rocznik Krakowskiego Towarzystwa Do-

Po przeniesieniu *Hołdu* do Sukiennic wystawa „dawnych arcydzieł” została na parę dni zamknięta z powodu fotografowania i montażu obrazu Matejki w stojących ramach⁹, a gdy salę na powrót otwarto, licznie pospieszili tam „znawcy sztuki i miłośnicy wielkich wspomnień historycznych”¹⁰. Kasę trzymał i bilety sprzedawał Marian Gorzkowski, osobno sprzedawano też „główki” odbite według rysunku artysty¹¹. Obraz ściągał „tłumy publiczności, przybywającej nie tylko z miasta, ale i z oddalonych okolic kraju i zagranicy”¹². W kolejnych dniach napływ zwiedzających wzrastał się z każdą godziną¹³; szczególnego przepięknienia spodziewano się w niedzielę 30 kwietnia¹⁴, gdy miał stanąć rano w Krakowie nocny pociąg spacerowy wiozący Lwowian chcących widzieć dzieło Matejki¹⁵. Panowała przed nim „cisza podziwiania i skupienia”¹⁶, „prawdziwe można powiedzieć nabożeństwo”¹⁷, podziw i refleksja trzymały widzów „w uroczystym milczeniu, przypominającym ciszę kościołów”¹⁸.

Wielu recenzentów uznało wtedy *Hołd* za najwybitniejszy obraz w dorobku malarza. W obszernym artykule w „Czasie” wyjaśniał jego znaczenie profesor Marian Sokołowski, największy krakowski autorytet w zakresie historii sztuki:

Cała przedrozbiorowa przeszłość zmartwychpowstaje na jego [Matejki] obrazach,

broczyność”, 1882, s. 38; *Z Wystawy obrazów dawnych mistrzów*, „Czas”, 1882, nr 138 (20 VI), s. 2 (o wpłacie 100 złr.).

⁹ *Obraz Matejki*, loc.cit.

¹⁰ *W Sukiennicach*, „Czas”, 1882, nr 96 (27 IV), s. 3.

¹¹ M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych do końca życia artysty z dziennika prowadzonego w ciągu lat siedemnastu*, Kraków 1898, s. 271.

¹² Z. Sarnecki (pseud. Protazy), *Kraków, w kwietniu i w maju*, „Kłosa”, 1882, nr 881 (18 V), s. 315.

¹³ *Hołd Pruski*, „Czas”, 1882, nr 97 (28 IV), s. 4.

¹⁴ *Wystawa „Hołdu pruskiego”*, „Reforma”, 1882, nr 99 (30 IV), s. 2.

¹⁵ *Pociąg spacerowy*, „Czas”, 1882, nr 99 (30 IV), s. 3.

¹⁶ *W Sukiennicach*, loc.cit.

¹⁷ *Hołd Pruski*, „Czas”, 1882, nr 97, loc.cit.

¹⁸ *Hołd Pruski*, „Reforma”, 1882, nr 97 (28 IV), s. 3. Dalej w tym duchu „Bluszcz”: „Przed obrazem, wystawionym obecnie w Sukiennicach w Krakowie, cisną się tłumy ludu w jakimś nabożnym milczeniu i podziw otwiera im usta; słowa głośnego nie śmia przemówić, jakby wobec niezziemskiego zjawiska”. *Pogawędka*, „Bluszcz”, 1882, nr 19 (10 V), s. 146.

po raz pierwszy w skończonych i olbrzymich kształtach, i budzi otuchę i wiarę. Nigdzie nie widać tego w takim stopniu, jak w tym ostatnim dziele, które posiada nie tylko wyjątkową artystyczną wartość, ale się staje wskutek tego wielkim i męskim czynem¹⁹.

Po pokazie w Warszawie (w salonie Ungra) Henryk Sienkiewicz napisał, iż „nigdy dotąd nie posunął wyżej Matejko sztuki malowania. [...] obraz ten powinien zostać w kraju, a raczej wzbogacić muzeum krakowskie”²⁰. W Wiedniu cesarz Franciszek Józef obejrzał dzieło 14 października i wypowiedział słowa „Magnifique, superbe!”, odnotowane nie tylko przez Mariana Gorzkowskiego²¹, ale też przez wiedeńską prasę. „To najpiękniejszy obraz, jaki Mistrz namalował”²², orzekł monarcha, który znał wiele dawniejszych obrazów Matejki chociażby z wystawy światowej w Wiedniu (1873), a nowsze – z wizyty w pracowni malarza w Krakowie we wrześniu 1880.

Krytycy wiedeńscy (m.in. L. Hevesi) chwalili znakomitą „przez nikogo nie osiągniętą” charakterystykę osób, które nadto pełne są „najbardziej przekonywającej prawdy życiowej”. Tylko Matejko umie tak malować akcesoria²³. Generalnie opinie były przychylniejsze w naszej części Europy, np. w Berlinie, gdzie jeszcze dwa lata później (w jesieni 1884) jury na wystawie Akademii typowało Matejkę z *Holdem pruskim* do wielkiego złotego medalu; decyzję unieważnił brak zgody cesarza²⁴. Ina-

¹⁹ M. Sokołowski, *Hold pruski. Obraz Matejki*, „Czas”, 1882, nr 105 (7 V) s. 1–2, nr 106 (10 V) s. 1, nr 108 (12 V) s. 1 (cytat pochodzi z zakończenia).

²⁰ [H. Sienkiewicz], *Hold pruski, obraz Jana Matejki*, „Słowo” (Warszawa), 1882, nr 110 (19 V), s. 2.

²¹ M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych*, op.cit., s. 282.

²² *Der Kaiser vor dem Bilde Matejko's*, „Neue Freie Presse”, 1882, nr 6514 (14 X, Abendblatt).

²³ Krytyka wiedeńska o obrazie Jana Matejki „*Hold pruski*”, „Przegląd Tygodniowy”, 1882, nr 44 (29 X), s. 563.

²⁴ Matejko miał być jednym z trzech laureatów (*Ausstellungskalender*, „Österreichische Kunst-Chronik”, 1884, nr 42 (18 X), s. 838–839), ale ku radości pruskich patriotów cesarz dekretem z 13 X zatwierdził tylko dwóch (Königliche Akademie der Künste, *Bekanntmachung*, „National-Zeitung”, 1884, nr 579 (19 X), Fünftes Beiblatt, s. nlb.; E. K., *Berlin, Oktober. (Kunst-Notizen)*), „Allgemeine Zeitung” (München), 1884, nr 294

czej było w Rzymie (1883)²⁵ i zwłaszcza w Paryżu. Tam np. krytyk Louis de Fourcaud, który wcześniej bardzo cenił Matejkę, w roku 1884 napisał, że wprawdzie w *Holdzie pruskim* głowy postaci są świetnie scharakteryzowane i narysowane, ale pod względem kolorytu obraz stanowi przeciwieństwo tendencji panujących we współczesnej szkole francuskiej²⁶. Uważał zresztą, że akademizm jest już pokonany; „stronnictwo naturalistów i racjonalistów podbiło muzea i pracownie”²⁷.

7 października 1882, a zatem jeszcze przed wystawą w Wiedniu, Matejko podczas sesji Sejmu Krajowego we Lwowie ogłosił, że darowuje *Hold pruski* na ozdobę restaurowanego Wawelu²⁸. Dar wywołał entuzjazm i wzruszenie; rada miejska w Krakowie 18 października uchwaliła „jednomyślnie z aklamacją” nadać Mistrzowi obywatelstwo honorowe²⁹. Ponieważ na odzyskanie Wawelu trzeba było czekać jeszcze ćwierć wieku, obraz trafił nie na wzgórze, lecz do muzeum w Sukiennicach.

2. *Hold pruski* w muzeum w Sukiennicach

2.1 Antecedencje

Nie był to pierwszy obraz Matejki w Muzeum Narodowym w Krakowie. Muzeum w Sukiennicach było czynne początkowo (od września 1883) tylko w jednej sali, naprzeciw wejścia, zwanej Langerówką. Z otwarciem większej ekspozycji zwlekano do czasu uzyskania jakiegoś obrazu Matejki, przy czym liczone zasadniczo na *Hold pruski*. Ponieważ pertraktacje z Wydziałem Krajowym

(22 X), s. 4334; M. Gorzkowski, *Jan Matejko. Epoka lat dalszych*, op.cit., s. 351–352).

²⁵ *Rzymska krytyka, w dotychczasowych swych głosach tak dziwnie niesprawiedliwa dla Matejki*, „Czas”, 1883, nr 84 (14 IV), s. 3.

²⁶ L. de Fourcaud, *Salon de 1884*, „Gaulois-Salon. Supplément du Gaulois”, 1884, 30 IV, s. 3. Zob. też Z. Cieszkowski, *Obce głosy o Matejce. Pomnożone co do treści odbicie z „Przeglądu Polskiego”*, Kraków 1885, s. 30–36; M. Zgórnjak, *Matejko i malarstwo środkowoeuropejskie w oczach krytyków francuskich (1865–1893)*, w: *Wokół Matejki*, red. P. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1994, s. 94.

²⁷ L. de Fourcaud, op.cit., s. 1. Recenzent ten dojrzewał do modernizmu; w 1884 chwalił np. Whistlera i Sargenta.

²⁸ *Telegramy własne „Czasu”*. *Dar Matejki*, „Czas”, 1882, nr 230 (8 X), s. 4.

²⁹ „Dziennik Rozporządzeń m. Krakowa” 1882, nr 6.



1. Sala Muzeum Narodowego z *Hołdem pruskim* w południowym skrzydle Sukiennic, 1898–1901 (fot. Natan Krieger, Muzeum Krakowa [dalej: MHK], MHK 5612-K)

w sprawie *Hołdu* się przeciągały, a Muzeum dostało w krótkoterminowy depozyt obraz *Jan Zamojski pod Byczyną* oraz *Wernyhorę*, zdecydowano się otworzyć galerię dla publiczności 8 października 1884³⁰. Dlatego pierwsza konfrontacja Matejki z zagranicznym akademizmem (reprezentowanym przez obraz świeżo zmarłego Makarta) w Sukiennicach nie dotyczyła *Hołdu*, lecz *Zamojskiego pod Byczyną*. Zalety *Zamojskiego* objaśnił w dzienniku

³⁰ A. Kopff, *Rola Matejki w dziejach Muzeum Narodowego*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 3: 1953 (wyd. 1957), s. 15; idem, *Pierwsze lata Muzeum Narodowego w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 4: 1954–55, s. 293–294.

„Czas” Władysław Łuszczkiewicz³¹, profesor krakowskiej Szkoły Sztuk Pięknych i dyrektor Muzeum, ale gust publiczności był pluralistyczny, tzn. oprócz Matejki chciała ona oglądać *Ledę* Makarta w sąsiedniej galerii TPSP.

Pełen pruderii Kraków [...] biegł tłumnie podziwiać i lubować [się] widokiem Ledy z łabędziem, ogłoszonej plakatami, rozlepionymi po wszystkich rogach ulic. Tłumy publiczności, tak brzydkiej, jak i nadobnej płci, zapełniały galerię Dąbskich, gdzie

³¹ „Obraz małych stosunkowych rozmiarów, robi wrażenie wielkiego, szerokością stylu”. W. Łuszczkiewicz, *Zamojski pod Byczyną*. *Obraz Jana Matejki*, „Czas”, 1884, nr 238 (15 X), s. 1.

Leda obrała sobie chwilowe schronienie dla swych rozkosznych uniesień miłosnych z łabędziem!³²

W recenzjach np. warszawskich obraz Makarta opisywano jako stosunkowo słaby³³, ale w Krakowie nie ograniczono się do krytyki. Ksiądz Marian Morawski, jezuita, redaktor „Przeglądu Powszechnego”, ogłosił w tym organie „Petycję w imieniu piękna”, w której przeciwstawiał obrazy Matejki i Makarta i wezwał do odesłania niemoralnej *Ledy* tam, skąd przysła³⁴. Nie był to pierwszy przypadek gwałtownej reakcji na obraz akademicki: kilka lat wcześniej ksiądz Zygmunt Golian, popularny krakowski kaznodzieja i teoretyk sztuki kościelnej³⁵, oburzał się na obraz Siemiradzkiego *Taniec wśród mieczów*, przed którym w salach TPSP „stał tłum pań, rodziców z dziećmi, z chłopczykami, z panienkami”³⁶. Zdaje się, że drastyczne *Pochodnie Nerona* nie budziły takich sprzeciwów moralistów. Obrazy Matejki oczywiście oglądano bez obawy. Konfrontacja Matejki z Makartem i Siemiradzkiem poza Krakowem przebiegała natomiast bezkonfliktowo – np. w roku 1878 na wystawie światowej w Paryżu wszyscy trzej dostali równorzędne medale honorowe.

2.2 Obraz w muzeum (1885)

W lutym roku 1884 na posiedzeniu Komitetu Muzeum Narodowego Matejko – przewodniczący Komitetu – oświadczył, że *Hołd* chce wysłać do Paryża i że po powrocie może on być w Muzeum, jeśli Wydział Krajowy pozwoli³⁷. Tak się też stało, choć nie natychmiast: z Paryża obraz powędrował na wystawę do Berlina, następnie do Poznania, Pragi

³² *Kronika krakowska II*, „Przegląd Tygodniowy”, 1884, nr 45 (9 XI), s. 521.

³³ M. K., *Malarstwo polskie*, „Prawda”, 1883, nr 4 (27 I), s. 44–45; zob. też P. Krakowski, *Hans Makart w ocenie polskiej krytyki w XIX wieku*, „Folia Historiae Artium”, t. 23: 1987, s. 128.

³⁴ X. M. M., *Petycja w imieniu piękna*, „Przegląd Powszechny”, t. 4: 1884, nr 11, s. 328.

³⁵ Z. Golian, *O sztukach pięknych wobec Ewangelii*, „Przegląd Lwowski”, t. 5: 1875. Nadbitkę miał w swej bibliotece Matejko.

³⁶ *Korespondencja ks. Zygmunta Goliana (z listów do J.N.)*, Kraków 1890, s. 199 (list z 14 IV 1880).

³⁷ K. M. Górski, „Chronologia do życia Matejki”, BJ rkp. 7688 II, k. 48 verso.

i Pesztu. W Sukiennicach eksponowano go jako depozyt od 29 kwietnia 1885³⁸.

Do końca XIX wieku Muzeum miało w Sukiennicach tylko połowę piętra, na lewo od wejścia, tzn. skrzydło południowe, od strony ul. Brackiej. Drugą połowę, od strony ulicy św. Jana, zajmowało TPSP. O stylu wystawy muzealnej dają pojęcie archiwalne fotografie, pochodzące jednak dopiero z samego schyłku XIX wieku (il. 1). Ze źródeł drukowanych wynika, że np. w roku 1887 *Hołd* był umieszczony naprzeciw obrazu Siemiradzkiego³⁹. W zbiorach znajdowało się jeszcze trzecie malowidło wielkiego formatu, *Wjazd sułtana Mahometa II do Konstantynopola* Stanisława Chlebowskiego, ale przed „Wielką wystawą sztuki polskiej” zorganizowaną w roku 1887 w Sukiennicach to niedokończony płótno zostało z braku miejsca na pewien czas zwinięte i schowane⁴⁰. Kompozycje Matejki i Siemiradzkiego były dla zwiedzających główną atrakcją muzeum⁴¹. W roku 1890 po powrocie z Paryża dołączył do nich drugi wielki obraz

³⁸ *Matejko. Obrazy olejne. Katalog*, op.cit., s. 182; *Wiadomości artystyczne, literackie i naukowe*, „Czas”, 1885, nr 97 (29 IV), s. 3.

³⁹ „Dwa takie naprzeciw siebie zawieszono dzieła, jak *Świeczniki* Siemiradzkiego i *Hołd pruski* Matejki”. *Kraków, 15 marca. (Korespondencja Gazety Lwowskiej)*, „Gazeta Lwowska”, 1887, nr 62, s. 3.

⁴⁰ Ciekawe, że w 1887 nie eksponowano także efekownych i starannie wykończonych studiów Chlebowskiego do tego obrazu. Zob. H. Struve, *Pierwsza wystawa sztuki polskiej w Krakowie*, „Kłosy”, 1887, nr 1162 (6 X), s. 212, 214 (omawia układ pomieszczeń Muzeum Narodowego podczas „Wielkiej wystawy”, z *Hołdem pruskim* naprzeciw Siemiradzkiego, i wymienia malarzy nieobecnych). W latach 90. wielkie płótno Chlebowskiego było w ekspozycji, ale „jak tyle innych obrazów, niestety, niemożliwie zawieszono”. J. Mycielski, *Malarstwo w Polsce od r. 1764 do r. 1887*, „Przegląd Polski”, t. 118: 1895, nr 354 (grudzień), s. 639.

⁴¹ Typowy jest przebieg wizyty arcyksięcia Rudolfa z małżonką: „Wszedłszy do wielkiej sali muzealnej, zatrzymali się cesarzowiczostwo przed *Hołdem pruskim*. Tu powitał ich mistrz Matejko, objaśniając znaczenie tego obrazu. Zatrzymawszy się przez dłuższą chwilę przed tym arcydziełem, zwróciła się arcyksiężna para ku *Świecznikom chrześcijaństwa*. Arcyksiężna Stefania, która z widocznym podziwem patrzyła na arcydzieło Siemiradzkiego, słuchała z zajęciem objaśnień z ust p. Juliusza Kossaka”. *Pobył arcyksięcia Rudolfa z małżonką arcyksiężną Stefanią w Krakowie*, „Nowa Reforma”, 1887, nr 147 (1 VII), s. 3.

Matejki, *Kościuszko pod Raclawicami*⁴², kupiony ze składek publicznych.

Obraz Siemiradzkiego, stosunkowo mało oryginalny produkt wychodzącego z mody akademizmu, w roku 1887 dla Mariana Sokołowskiego „zawsze jeszcze interesujący”⁴³, stopniowo przestawał się podobać. Ciekawym świadectwem zmiany gustu jest opinia Ilii Repina, który w roku 1893, będąc już członkiem i profesorem Akademii w Petersburgu, objeżdżał europejskie uczelnie, by poznać ich metody kształcenia. Miał nadzieję, że w Krakowie będzie mógł sportretować Matejkę, ale trafił do miasta dzień po jego śmierci. Udał się więc do muzeum i stanął przed *Hołdem pruskim*. Na gorąco zapisał swe wrażenia:

W obrazie tym jest tyle złota i blasku, jego koloryt jest tak gorący, jego ekspresja pełna takiej namiętności, że mimo woli ulega się wrażeniu i odczuwa się zachwyty wobec tej heroicznej sceny, która zdumiewa i oślepia... Odrywam się w końcu od tego obrazu i staję przed malowidłem Siemiradzkiego *Pochodnie Nerona*. Ledwie je poznał: zrobiło na mnie wrażenie jakby było bez koloru i martwe. Oczom wierzyć nie chciałem: więc to jest to samo dzieło, które w swoim czasie tak olśniewało cały Petersburg? Nie, obraz ten musiał szernieć skutkiem wilgoci lub jakiegoś innego procesu chemicznego w farbach. Lub może tak wielka jest moc tamtego szczerego i głębokiego natchnienia, że wobec niej gaśnie sztucznie rozniecony, pusty blask talentu. Czyż zresztą słaby rysunek Siemiradzkiego może iść w porównanie z potężnym stylem Matejki!⁴⁴

⁴² *Kościuszko pod Raclawicami*, „Nowa Reforma”, 1890, nr 25 (31 I), s. 2; A. Zeńczak, *Jana Matejki „Hołd pruski”*, op.cit., s. 28.

⁴³ Określenie to kontrastuje z honorami oddanymi Matejce. M. Sokołowski, *Pierwsza Wielka Wystawa Sztuki Polskiej*, „Czas”, 1887, nr 219 (25 IX), s. 1.

⁴⁴ P. Smolik, *Ilja Riepin o Matejce*, „Wiadomości Literackie”, 1938, nr 33, s. 2. Ostatnie zdanie poprawiłem według oryginału („Да и слабый рисунок Семирадского разве может идти в сравнение с могучим стилем Матейки!”). И. Репин, *Далекое близкое*, wyd. 5, Москва 1964, s. 387. Zob. też W. Jaworska, *Stasow i Riepin o Matejce*, Warszawa 1953.

2.3 Sala Matejkowska (1901–1914)

W kwietniu 1901 TPSP zwołniało na rzecz muzeum sale w północnym skrzydle Sukiennic⁴⁵. Przeprowadzono remont całego piętra i w południowej wielkiej sali poszerzono sufitowy świetlik. Usunięto pompejańską czerwień ścian, zastępując ją barwą szarozieloną (dopełniająca w stosunku do czerwonego tonu płócien Matejki)⁴⁶. Barwę tę stosowano w sali *Hołdu pruskiego* przez następnych 50 lat⁴⁷.

Nowy dyrektor, Feliks Kopera, rozdzielił Matejkę od Siemiradzkiego: *Hołd pruski*, *Wernyhore* i *Kościuszkę pod Raclawicami* umieścił w przejętej od TPSP dużej sali w skrzydle północnym (il. 2–4), a *Pochodnie Nerona* Siemiradzkiego w mniejszej sali sąsiedniej, bliżej wejścia. Julian Pagaczewski, kustosz Muzeum, wyjaśnił w sprawozdaniu, dlaczego malowidło Siemiradzkiego izolowano od innych obrazów:

Tak postąpić nakazywała nie tylko wdzięczność dla artysty [...], ale i sam obraz, który, jak to tyloletnie doświadczenie wykazało, nie znosił sąsiedztwa obrazów Matejki. A tak by być musiało, gdyby *Pochodnie Nerona* wystawiono w wielkiej sali, gdzie Matejko imponuje siłą i gorącym kolorytem. Dobrą ramę dla obrazu tworzą brzozy Wełońskiego *Sclavus saltans* i *Gladiator*. W tej połowie sali nic więcej nie umieszczono, aby nie obniżać wrażenia grozy i smutku, jaki wywołują te trzy dzieła sztuki, wiążące się treścią a po części i formą. [...] Sala następna, druga z rzędu co do rozmiarów, zowie się salą Matejki, bo olbrzymie obrazy jego pędzla stanowią tu główną atrakcję i zatrzymują przed sobą tłumy zwiedzających. Matejce poświęcono całą

⁴⁵ U. Bęczkowska, *Pałac Sztuki, siedziba Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, Kraków 2002 (Ars vetus et nova, t. 9), s. 55.

⁴⁶ *Sprawozdanie dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie za czas od 1 czerwca 1901 do 31 grudnia 1902*, Kraków 1903, s. 10.

⁴⁷ T. Dobrowolski, *Zarys historii Muzeum narodowego w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 1: 1951, s. 17.



2. Sala Matejki w północnym skrzydle Sukiennic, układ z lat 1902-1914, fot. z obrazem Chełmońskiego *Na folwarku*, kupionym do Muzeum w r. 1907 (Narodowe Archiwum Cyfrowe [dalej: NAC], NAC 3/1/0/11/74)

wschodnią ścianę i część [południowej] na lewo od wejścia⁴⁸.

Przed *Wernyhorą* umieszczono nową rzeźbę *Mickiewicz po improwizacji* Wacława Szymanowskiego (brąz, 1902), naprzeciw – obrazy wielu malarzy współczesnych, a na zamknięciu sali – wielkoformatową *Czwórkę* Chełmońskiego.

Warto przytoczyć jeszcze uzasadnienie nowego układu obrazów podane przez Macieja Szukiewicza, ówczesnego adiunkta, a późniejszego kustosa Muzeum. Także według niego

⁴⁸ W oryginale błędnie „północnej na lewo od wejścia”. *Sprawozdanie dyrektora*, op.cit., Kraków 1903, s. 13–14; J. Pagaczewski, *Muzeum Narodowe w dwudziestą rocznicę otwarcia*, Kraków 1904, s. 51–52 (tam na s. 5 wyjaśnienie, że wyjątki z tej publikacji były wcześniej ogłoszone w Sprawozdaniu Dyrektora).

rozdzielenie Siemiradzkiego od Matejki było estetyczną koniecznością. Siemiradzki, w tonacji swej przeważnie zimny a w ogólnym nastroju spokojny, jeśli nie wprost pogodny i słoneczny, nie dał się w żaden sposób pogodzić z namiętym i gorącym w barwach Matejką. Trzeba więc było pokazać każdego z nich z osobna, zarówno przez szacunek dla ich diametralnie odmiennych indywidualności, jak i przez wzgląd na oko widza⁴⁹.

Wzmianka Szukiewicza o „ogólnym nastroju spokojnym, jeśli nie wprost pogodnym i słonecz-

⁴⁹ M. Szukiewicz, *Dzieje, rozwój i przyszłość Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1909, s. 44.



3. Południowo-wschodni narożnik sali Matejki z obrazami Rodakowskiego i Szyndlera, ok. 1902 (Muzeum Narodowe [dalej: MNK], MNK XX-k-2509)

nym” obrazów Siemiradzkiego, zestawiona ze sformułowaniem Pagaczewskiego o „wrażeniu grozy i smutku”, jakie wywołują *Pochodnie Nerona*, rzuca pewne światło na specyfikę tego obrazu: drastyczna i ponura treść jest tam pokazana beznamyślnie. Można dodać, że ze względu na temat obraz ten kłóci się z zasadami akademizmu, który sens twórczości widział w ilustrowaniu tematów wzniosłych, kształcących lub pięknych. Temat obrazu Siemiradzkiego, czyli zbrodnia i jej bierne ofiary, nie spełnia tych wymogów⁵⁰.

⁵⁰ Podobne tematy spotykamy nieco wcześniej (od lat 60.) np. w obrazach Gérôme’a, ale w konwencji bardziej „realistycznej”, bez pretensji do „piękna”. Estetyzacja występuje np. u Alma-Tademy, który jednak unika scen tak drastycznych. Żaden z nich nie osiąga więc stopnia perwersji Siemiradz-

Tak więc po roku 1901 malowidło Siemiradzkiego znajdowało się w pierwszej, niewielkiej sali na prawo od wejścia, a obrazy Matejki w następnej, z *Czwórką* Chełmońskiego na ścianie w głębi. Układ obrazów ulegał jednak zmianom. Większe przegrupowanie nastąpiło z okazji jubileuszu muzeum w roku 1909, którego obchody odbywały się właśnie w sali Matejkowskiej. Kopera stwierdził wtedy w przemówieniu, że obrazy Matejki „jedne jedyne ze współczesnego malarstwa, należałoby umieścić w zamku historycznym na Wawelu. Sukiennice odgrywałyby wobec Wawelu tę rolę mniej więcej co Luksemburg wobec Luwru”⁵¹. W następnym

kiego. Por. K. Jęcki, „*Pochodnie Nerona*” Henryka Siemiradzkiego, „Modus. Prace z Historii Sztuki”, t. 8/9: 2009, s. 170.

⁵¹ *Sprawozdanie dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1909*, Kraków 1910, s. 7, 12–13.



4. Sala Matejki, 1907-1914 (MNK XX-f-14415)

roku dyrektor ubolewał, że „przepełnienie ścian przeznaczonych na pomieszczenie współczesnych obrazów zmusiło Zarząd do zniekształcenia sal wstawianiem w ich środek specjalnych parawanów i sztalug [...]. Zeszpeciło to przede wszystkim salę Matejkowską”⁵².

3. Sala Hołdu pruskiego (ok. 1915–2005)

3.1 „Sala Hołdu” i „Sala Raclawicka”

Po wybuchu wojny w roku 1914 eksponaty usunięto z Sukiennic i ukryto; obrazy olejne – w tym *Hołd pruski* – zdjęto z blejtramów, nawinięto na walce i zamurowano w wentylowanych pomieszczeniach na Wawelu. Wydobyto je stamtąd w dobrym stanie po blisko dziesięć miesięcy. Część zbiorów Muzeum miała pozostać na Wawelu, a w Sukiennicach

⁵² *Sprawozdanie dyrekcji Muzeum Narodowego w Krakowie za rok 1910*, Kraków 1911, s. 5.

urządzono Galerię Sztuki Współczesnej, otwartą w roku 1915⁵³. Wtedy też – na pewno przed połową roku 1917 – nastąpiły zmiany w sali Matejkowskiej, o czym dowiadujemy się z notatek prasowych. Otóż przed wielką wojną całą zachodnią ścianę tej sali zajmowały trzy obrazy: *Hołd*, *Wernyhora* i *Kościuszko*⁵⁴ (il. 2, 4). W maju 1917 pośrodku ściany eksponowany był *Hołd pruski*, a na lewo od niego – między innymi – przeniesiona z przeciwległej ściany *Dziewczyna w kąpeli* Pantaleona Szynclera, zasmarowana wtedy smołą przez księdza paulina ze Skałki⁵⁵. W jednej z relacji użyto wów-

⁵³ M. Treter, *Muzea współczesne*, Kijów 1917, s. 67–68.

⁵⁴ Prawdopodobnie do r. 1914 (przypuszczenie na podstawie braku informacji o zmianach w publikowanych regularnie do r. 1916 sprawozdaniach dyrekcji).

⁵⁵ *Wandalizm*, „Nowa Reforma”, 1917, nr 244 (29 V), s. 2.



5. Sala Raclawicka w południowym skrzydle Sukiennic, 1929 (NAC 3/1/0/11/77)

czas nazwy „sala Hołdu pruskiego”⁵⁶, pewnie więc *Kościuszko pod Raclawicami* był już przeniesiony do sali w południowym skrzydle, tj. od strony ulicy Brackiej. W każdym razie w roku 1919 dwa wielkie obrazy Matejki eksponowano już w różnych salach: *Hołd* w „Sali Hołdu” (po prawej), *Kościuszkę* w „Sali Raclawickiej” (po lewej, il. 5). *Pochodnie Nerona* pozostawały w mniejszej sali, pierwszej na prawo od wejścia.

W okresie międzywojennym dyrektor Feliks Kopera jako profesor UJ prowadził w Sukiennicach dla studentów historii sztuki wykłady o malarstwie polskim XIX wieku⁵⁷. Obie „sale Matejki”

⁵⁶ *Zniszczenie cennego obrazu*, „Dziennik Narodowy” (Piotrków), 1917, 124 (2 VI), s. 3. Nazwa występuje więc już w 1917, a nie od lat pięćdziesiątych, jak sądziła A. Zeńczak (*Jana Matejki „Hołd pruski”*, op.cit., s. 22).

⁵⁷ „Wykładał malarstwo polskie XIX wieku niezbyt głęboko, bez skali porównawczej. Ale ponieważ wykładał na oryginałach w salach Sukiennic rozwieszonych, więc warto było

bywały scenerią dla oficjalnych uroczystości. Na przykład w kwietniu 1919 w „Sali Raclawickiej” prezydium miasta wydało przyjęcie na cześć misji koalicyjnej; wszyscy zgrupowali się przed *Raclawicami* Matejki i gdy uchyły rozmowy, prezydent Federowicz wygłosił przemówienie⁵⁸. W czerwcu 1919 w Sukiennicach odbył się raut na cześć przybyłego z Francji generała Józefa Hallera. „W sali *Hołdu Pruskiego* prezydent miasta Federowicz, otoczony starszyzną cechów krakowskich z buławami w rękach, powitał Dostojnego Gościa [...] przemówieniem”⁵⁹. W „Sali Raclawickiej” organizo-

chodzić, posłuchać co mówił. Zawsze można było się niejednego nauczyć”. K. Estreicher, jun., *Dziennik wypadków*, t. 2: 1946–1960, red. A. M. Joniak, Kraków 2002, s. 315.

⁵⁸ *Przyjęcie na cześć misji koalicyjnej*, „Nowa Reforma”, 1919, nr 144 (4 IV, wyd. poranne), s. 2.

⁵⁹ *Raut na cześć gen. Hallera*, „Głos Narodu”, 1919, nr 145 (23 VI), s. 2.



6. Sala Hołdu pruskiego w latach 1930–1939 (MNK XX-f-14391)

wano wystawy ze zbiorów Feliksa Jasińskiego⁶⁰. Gdy inne sale były zajęte na wystawy czasowe, w „Sali Hołdu” udostępniano najcenniejsze obrazy z kolekcji muzeum⁶¹. Przed Hołdem fotografowali się i fotografowani byli zwiedzający, na przykład książę Bernhard (późniejszy książę Niderlandów), studium „główek” do obrazu Matejki (1937)⁶². Tu w roku 1926 urządzono jubileusz dyrektora Koperę⁶³, a ćwierć wieku później jego pożegnanie.

⁶⁰ Zob. np. *Otwarcie 51-tej wystawy ze zbiorów F. Jasińskiego*, „Głos Narodu”, 1920, nr 122 (22 V), s. 2; *Wystawa dzieł sztuki japońskiej*, „Nowa Reforma”, 1923, nr 216 (18 X), s. 2.

⁶¹ Zob. np. *Wystawa Historyczna Legionów Polskich*, „Głos Narodu”, 1934, nr 217 (10 VIII), s. 6.

⁶² Narodowe Archiwum Cyfrowe, sygn. 3/1/0/4/779.

⁶³ „Przed [rzeźbionym] biustem, ustawionym wśród krzewów w sali Hołdu pruskiego, zebrali się liczni reprezentanci świata naukowego, artystycznego i sfer obywatelskich”. *Piękna uroczystość w Muzeum Narodowym*, „Nowa Reforma”, 1926, nr 253 (4 XI), s. 2.

Zmiany układu obrazów w okresie międzywojennym (il. 5, 6) były związane z wystawami czasowymi i z dogęszczaniem galerii w latach 20., gdy nakazano zarządowi Muzeum zwolnić gmach po szpitalny na Wawelu. Jak pisał Kopera, trzeba było „zapełnić sale jak najszczelniej, [...] sale Muzeum Czapskich i sale Sukiennic stały się magazynami raczej, niż celowo urządzonymi muzeami”⁶⁴.

3.2 Likwidacja galerii i powojenna rekonstrukcja

W roku 1939 galerię w Sukiennicach zdemontowano i w 1940 na żądanie okupanta zlikwidowano, a Hołd pruski przetrwał wojnę w ukryciu⁶⁵. W Sukiennicach odbywały się w tym czasie propagandowe wystawy niemieckie. W roku 1945 po przej-

⁶⁴ *Katalog galerii współczesnej Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1923, s. 6–7.

⁶⁵ J. Skorupska, „Hołd pruski” – wojenne losy obrazu, w: *Hołd pruski. Matejko Wawelowi – Wawel Matejce*, op.cit., s. 68–73.

ściu frontu dyrektor Kopera stopniowo przywrócił galerię do stanu zbliżonego do przedwojennego. W marcu *Hołd pruski* przeniesiono z Oddziału Czapskich i poddano konserwacji, a we wrześniu otwarto w Sukiennicach cztery sale⁶⁶. W roku 1946 wystawiano tam także *Kościuszkę pod Raławicami* jako tło historycznej wystawy kościuszkowskiej⁶⁷, później jednak obraz ten zniknął z Sukiennic⁶⁸, przeniesiony do niewykończonego jeszcze Nowego Gmachu⁶⁹. Dostępne mi źródła milczą na temat przyczyn, ale przypuszczam, że oprócz ciasnoty mogły odegrać rolę względy polityczne. Przed rokiem 1900 cenzura rosyjska zabraniała czasem pisać po polsku o Kościuszcze⁷⁰; być może pół wieku później podobny zapis wpłynął na kształt stałej ekspozycji w Sukiennicach⁷¹.

⁶⁶ D. Błońska, A. Betlej, *Muzeum Narodowe w Krakowie 1879–2019*, Kraków 2019, s. 82, 84.

⁶⁷ *Katalog wystawy historycznej „Tadeusz Kościuszek 1746–1946”*, Kraków 1946, s. 3.

⁶⁸ W „sali raławickiej” wystawiono obrazy z okresu Młodej Polski. T. Dobrowolski, *Dział malarstwa i rzeźby polskiej od w. XVIII do w. XX oraz Malarstwa i rzeźby obcej od w. XV do w. XX*, „Sprawozdania i Rozprawy Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 1: 1951, s. 79 i 81.

⁶⁹ *Katalog galerii współczesnej Muzeum Narodowego w Krakowie*, Kraków 1948, s. 14.

⁷⁰ W r. 1888 główny cenzor warszawski orzekł, „że tylko pod tym warunkiem artykuł o obrazie Matejki przepuści, jeżeli nazwiska Kościuszek i Głowacki nie będą ani razu w nim wspomniane” (*Obraz Matejki i cenzura rosyjska*, „Wolne Polskie Słowo” (Paryż), 1888, nr 18 (1 VI), s. 7). Gdy w 1893 czasopismo „Kraj” w Petersburgu wydrukowało przekład listów Repina z Krakowa, nazwę „kopiec Kościuszki” zredukowano do słowa „kopiec”, a „napis Kościuszek” wyryty na głazie na szczycie kopca – zastąpiono słowem „napis” (*List Repina o Janie Matejce*, „Kraj” (Petersburg), 1893, nr 48 s. 7; w oryginale zob. Репин, Далекое близкое, op.cit., s. 389).

⁷¹ W publikacji *Matejko. Obrazy olejne. Katalog* (op.cit., s. 232) podano, że *Kościuszek* był w latach 1948/49 eksponowany na „Wystawie oręża polskiego od Chrobrego do Kościuszki”, a w r. 1953 na wystawie dzieł Jana Matejki. Pierwsza odbywała się w Nowym Gmachu, „w jedynej sali oddanej tymczasowo do celów ekspozycji” (F. Kopera, *Muzeum Narodowe w Krakowie*, „Kwartalnik Muzealny”, t. 1: 1948, s. 96), druga w Sukiennicach w sali *Hołdu* (il. 7). Pierwszej informacji o wystawach *Kościuszki* nie udało mi się zweryfikować, a druga jest prawdopodobnie błędna. Zob. S. Dziuba, J. Piotrowicz, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1959 i 1960*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 7: 1962, s. 318.

3.3 Galeria w latach 50.

W roku 1951, za dyrektury Tadeusza Dobrowolskiego, zapadło postanowienie o „integralnej reorganizacji” wystawy, zmianie „koniecznej – jak dyplomatycznie pisał Dobrowolski – wobec dokonanych w Polsce zmian ustrojowych i ideologicznych”. Sprawa była podobno dyskutowana na jednym ze zjazdów historyków sztuki w Nieborowie. Ekspozycja miała ukazywać rozwój polskiego malarstwa od wstąpienia na tron Stanisława Augusta Poniatowskiego i epoki Oświecenia do powstania Polski Ludowej, z podkreśleniem wielkiej roli realizmu. Sale otrzymały tytuły zaczerpnięte z marksistowskiej periodyzacji dziejów oraz tytuły wariantowe określające formacje stylowe. *Hołd pruski* pozostał na starym miejscu, w dużej sali w prawym skrzydle, opatrzonej teraz numerem IV i tytułem „Historyzm, monumentalny realizm 1850–1890”. *Pochodnie Nerona* musiały pozostać w sali III pt. „Dojrzewanie realizmu”, „w związku ze swymi wymiarami i brakiem dla nich odpowiedniego miejsca gdzie indziej”⁷². Oprócz tytułów zmianie uległ przede wszystkim styl ekspozycji: powiększono ilość wystawionych obrazów (z 221 do 302), a równocześnie osiągnięto efekt większego rozluźnienia ekspozycji i większej ich przejrzystości. Jak deklarował Dobrowolski, zwrócono uwagę na sposób rozmieszczenia obrazów, stosując kilka systemów, opartych na wspólnej zasadzie symetrii, rytmiki i równowagi mas⁷³.

3.4 Przebudowa Sukiennic 1956–1959

Budynek galerii znajdował się jednak w złym stanie technicznym i wymagał remontu. Planowano go już w pierwszej połowie lat pięćdziesiątych, ale prowadzono głównie za dyrektury Adama Bochnaka, w latach 1956–1959, m.in. ze środków z rezerwy budżetu centralnego⁷⁴. Jak pisał zaangażowany w ten remont Andrzej Kopff, dyrektor administracyjny Muzeum (późniejszy profesor prawa),

Gmach został zabezpieczony pod względem konstrukcyjnym i pożarniczym, gdyż

⁷² T. Dobrowolski, *Dział malarstwa i rzeźby polskiej*, op. cit. s. 70–95.

⁷³ Ibidem, s. 101–103

⁷⁴ 6.300.000 zł od prezesa Rady Ministrów na remont Sukiennic, „Gazeta Krakowska”, 1958, nr 57 (8–9 III), s. 1.



7. Wystawa obrazów Matejki w sali *Hołdu pruskiego*, 1953 (MNK XX-k-2575)

zastąpiono dawne dźwigary drewniane i więźbę dachową nowymi elementami struobetonowymi. [...] Przejścia między salami ozdobione zostały marmurowymi portalami. Zmienił się także kształt i wygląd sal wystawowych wskutek wyburzenia niektórych ścianek działowych oraz wyposażenia sal w dwa rzędy świetlików umieszczonych wzdłuż ścian. Dzięki przekształceniu świetlików obrazy zyskały korzystniejsze oświetlenie, gdyż dawna świetlnia, usytuowana centralnie, skierowywała strumień światła nie na ściany lecz na środek posadzki. W przestrzeni między świetlikami stropowymi i dachowymi ukryto skomplikowaną instalację elektryczną zezwalającą na regulowanie siły i kierunku światła oraz

urządzenia służące do czyszczenia świetlni i stapienia śniegu zalegającego dachy⁷⁵.

W wyniku wyburzenia ścian powstały dwie wielkie sale, które istnieją do dziś⁷⁶.

⁷⁵ A. Kopff, *O niektórych problemach Muzeum Narodowego w Krakowie* (1965), „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 11: 1976, s. 44. Zob. też S. Dziuba, J. Piotrowicz, *Sprawozdanie*, op.cit., s. 318.

⁷⁶ Efekt nie wszystkim się podobał. K. Estreicher zapisał 3 VI 1959: „Rano o 11-tej, otwarcie galerii malarstwa w Sukiennicach. Brzydkie wnętrza, zimne. [...] Posadzka marmurowa. Odrzwia (portale) z marmuru. Przypomina się Haus der Deutscher Kunst w Monachium lub Reichskanzlei w Berlinie. Na tle białych ścian obrazy realistów polskich – okropne! Większość nie ma koloru. Nawet Michałowski nie jest kolorystą”. K. Estreicher, jun., *Dziennik wypadków*, t. 2, op.cit., s. 632.



8. Sala Hołdu pruskiego w latach 1959–1969 (fot. Henryk Hermanowicz, MHK 2434/N/2)

3.5 Powrót Kościuszki (1959)

Po remoncie otwarto w Sukiennicach „galerię malarstwa polskiego od czasów Stanisława Augusta po koniec twórczości Jana Matejki”, natomiast ekspozycję „od Młodej Polski do współczesności” urządzono w Nowym Gmachu. Przygotowała je Helena Blum⁷⁷ z zespołem⁷⁸. W powiększonej teraz sali Hołdu pruskiego (il. 8) na ścianie po prawej stronie umieszczono *Kościuszkę pod Raławicami*, nie dokładnie naprzeciw *Hołdu*, lecz z przesunięciem (widocznie unikano symetrii, inaczej niż w galerii Dobrowolskiego). Siemiradzki powędrował na drugi koniec budynku, na zamknięcie wielkiej sali. Na zdjęciach autorstwa Henryka Hermanowicza widać styl czasów Gomułki: białe ściany, duże przeszerzenie i ekrany, niektóre na stalowych nóżkach.

3.6 Hołd pruski w perspektywie sali (1969)

Galeria w tym kształcie istniała niespełna 10 lat. W maju 1969, za dyrektury Jerzego Banacha, stała

⁷⁷ A. Bochnak, *Moje związki z Muzeum Narodowym w Krakowie*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 11: 1976, s. 29.

⁷⁸ Według sprawozdania ekspozycję w Sukiennicach przygotowały: Irena Bobrowska i Zofia Boczkowska. S. Dziuba, J. Piotrowicz, *Sprawozdanie*, op.cit., s. 319.



9. Jubileuszowa wystawa ASP w sali Hołdu pruskiego, 1969 (fot. Waław Nowak, Archiwum ASP)

ekspozycję w Sukiennicach zamknięto do końca roku na czas jubileuszowej wystawy Akademii Sztuk Pięknych⁷⁹. Autorką scenariusza była Helena Blum z grupą współpracowników. Wtedy po raz pierwszy ustawiono *Hołd pruski* na zamknięciu „sali Hołdu” (il. 9), podkreślając w ten sposób znaczenie i klasę tego obrazu⁸⁰. To samo miejsce zajął on w ekspozycji stałej, zaprojektowanej według scenariusza Bożeny Szajna-Sierosławskiej przez Adama Młodzianowskiego (czynnych przedtem przy wystawie ASP)⁸¹. *Czwórkę* Chełmońskiego

⁷⁹ J. A. Ostrowski, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1970–1973*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 11: 1976, s. 234, 246.

⁸⁰ H. Blum, *Zarys dziejów artystycznych Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie w latach 1818–1939*, w: *Wystawy jubileuszowe 150-lecia Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie 1818–1968*, część I: 1818–1918, red. H. Blum, Kraków 1969 [1970], s. 17–18. A. Zeńczak, *Jana Matejki „Hołd pruski”*, op.cit., s. 37–38.

⁸¹ K. Estreicher zapisał w 1971: „Wielka sala Sukiennic jest nieprzyjemna. Zimna, sztywna posadzka marmurowa. [...] *Hołd Pruski* umieszczono na krótszej ścianie, w perspektywie sali, przez co znacznie zmalał”. K. Estreicher, jun., *Dziennik wypadków*, t. 4: 1967–1972, Kraków 2004, s. 540. Estreicher nie cenil Młodzianowskiego (1917–1985). W r. 1973 z okazji wystawy Kopernika w salach TPSP zanotował: „Architekci wewnątrz potrafią zepsuć każdą wystawę. Pchają siebie i swoje wydziwione, wycudaczone pomysły na pierwsze miejsce. Celuje w tym Młodzianowski z Wawelu, reprezentujący styl z lat 1935, z byłej krakowskiej Szkoły Przemysłu Artystycznego”. Ibidem, t. 5: 1973–1977, Kraków 2006, s. 332.

5. Sala Hołdu Pruskiego. Sala ta winna pozostać salą malarstwa historycznego i portretowego /ze specyficznym udziałem portretu historyzowanego/, z wyakoentowaniem właściwego tonu malarstwa programu ideowego. Wadą obecnej ekspozycji jest brak równowagi między jej dominantami /mijanie się wielkich obrazów Sieniradzkiego i Matejki na ścianach bocznych, zbyt bliskie w rezultacie sąsiedztwo "Hołdu" i "Kościuszki"/, zbyt wielkie kontrasty skali /równorzędnie potraktowany autoportret Rodakowskiego obok "Kościuszki"/, przemieszanie nazwisk, etapów i wartości. Ekspozycja wymaga wyraźniejszej artykulacji, uspokojenia, wyrównania skali przez dopełnienie i zagęszczenie materiału ekspozycyjnego, Stąd propozycja zastosowania ekspozycji dwuczłonowej:

Człon pierwszy stanowiłby rodzaj wprowadzenia w ekspozycję właściwą. Wyodrębniłby go umieszczony na osi na osobnym ekranie "Wernyhora" Matejki, któremu na ścianach bocznych towarzyszyłyby jako główne akcenty "Machabeusze" Stattlera i "Śmierć Elenai" Malczewskiego, tu też znalazłby miejsce dyptyk powstańcy Grotgera.

W członie drugim dominowałby, jak i obecnie, ustawiony na osi głównej "Hołd Pruski", któremu na ścianach bocznych towarzyszyłyby odsunięte od ~~wiąz~~ i umieszczone na przeciw siebie "Kościuszeko pod Racławicami" i "Pochodnie Nerona". Ekspozycji dopełniałyby rozmieszczone w dwóch kondygnacjach, ~~zgrupowane~~ dość ciasno

10. M. Porębski, *Sala „Hołdu pruskiego”*. Fragment projektu ekspozycji Galerii sztuki polskiej XIX wieku, 13 I 1975, s. 3 (Archiwum MNK, sygn. 9/658)

przeniesiono do wielkiej sali w skrzydle południowym, a *Pochodnie Nerona* – z powrotem do sali Matejki, ale na boczną ścianę⁸². Zachowano asymetrię, tzn. *Pochodnie* mijają się z *Kościuszką*. Langerówkę poświęcono w całości twórczości Piotra Michałowskiego, a w sali po prawej pokazano malarstwo krajobrazowe i rodzajowe⁸³. Tak więc już w roku 1970 wprowadzono układ⁸⁴, który (z pewnymi korektami) zachował później Mieczysław Porębski.

⁸² A. Krypczyk, *Historia galerii w Sukiennicach*, w: *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach: Przewodnik*, red. B. Ciciora, A. Krypczyk, Kraków 2010, s. 11.

⁸³ J. Bezwińska, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1970-1973*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 11: 1976, s. 310–311.

⁸⁴ Sala I: [Oświecenie] i 1 poł. XIX w.; sala II: Michałowski; sala III: malarstwo [historyczne] 2 poł. XIX w.; sala IV: krajobraz. Zob. B. Szajna-Sierosławska, *Galeria malarstwa polskiego wieku XIX: przewodnik*, Kraków 1972. W kwietniu 1972 pewne zmiany w galerii (m.in. zwiększenie liczby obrazów Michałowskiego) zaproponował kierownik oddziału Paweł Morawski. Zob. Archiwum MNK, sygn. 9/658.

3.7 Sukiennice M. Porębskiego (1975–2005)

W lutym 1974 zdjęto z galerii wiele obrazów, w tym *Hołd pruski*, i po konserwacji wysłano do ZSRR na wystawę malarstwa polskiego XIX wieku. Rok później, za dyrektury Tadeusza Chruścickiego, zamknięto galerię z powodu kolejnego remontu gmachu⁸⁵. W styczniu 1975 profesor Mieczysław Porębski, kurator Działu Polskiej Sztuki Nowoczesnej, przedstawił w muzeum scenariusz („projekt”) galerii w Sukiennicach. Jego założenia to

- dostosowanie stylu ekspozycji do charakteru gmachu i eksponatów (profesor powołał się na rozwiązania w muzealnictwie francuskim),
- zagęszczenie ekspozycji w celu osiągnięcia pełniejszego obrazu sztuki XIX wieku,
- grupowanie dzieł z pewnym założonym z góry planem tematycznym.

Jak zaznaczał Porębski, cele te nie wymagały radykalnej przebudowy, lecz tylko pewnych korektur, przesunięć i uzupełnień. Na kilku stronach maszynopisu omówiono zmiany planowane w poszczególnych salach, w tym w sali *Hołdu pruskiego*⁸⁶ (il. 10).

Projekt został szybko przyjęty i zrealizowany w ciągu kilku miesięcy. Z Mieczysławem Porębskim współpracował Andrzej Pawłowski (1925–1986), wybitny profesor ASP. W salach wprowadzono tradycyjną kolorystykę ścian (ale nie pierwotną) i zmieniono rytm rozmieszczenia obrazów i rzeźb, co pozwoliło na podwojenie liczby eksponowanych dzieł⁸⁷. Nowy, dyskretnie historyzujący kształt wystawy został dobrze przyjęty przez publiczność, dla której otwarto

⁸⁵ J. Bezwińska, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1974-1976*, „Rozprawy i Sprawozdania Muzeum Narodowego w Krakowie”, t. 12: 1980, s. 93, 95.

⁸⁶ Archiwum MNK, sygn. 9/658. M. Porębski, „Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. (Projekt ekspozycji)”, 13 I 1975. Również „sala Czwórki” miała być przedzielona ekranem (z *Idyllą* Pruszkowskiego).

⁸⁷ J. Bezwińska, *Sprawozdanie z działalności Muzeum Narodowego w Krakowie w latach 1974-1976*, op.cit., s. 95. Ekspozycję analizuje A. Zeńczak, *Jana Matejki „Hołd pruski”*, op.cit., s. 39–40.



11. Sala Hołdu pruskiego około r. 1990 (fot. Bogdan Zimowski)

ją 14 czerwca 1975. Trafnie i przystępnie opisał ekspozycję Jerzy Madeyski w „Życiu Literackim”⁸⁸.

W następnych latach parokrotnie demontowano część galerii z powodu wystaw czasowych. Mieczysław Porębski uważał, że „na pewnym etapie muzeum samo staje się całością, zabytkiem, który należy chronić”⁸⁹, przeżywał więc te zmiany

⁸⁸ Z konkluzją: „obecna galeria w Sukiennicach jest niewątpliwie najpiękniejszą ekspozycją w Polsce i najbardziej przekonującą w układzie”. J. Madeyski, *Retro w Sukiennicach*, „Życie Literackie”, 1975, nr 30 (27 VII), s. 6.

⁸⁹ „[...] jako całość, bo sposób, w jaki ono powstało, w jaki zebrał się ten a nie inny zespół obrazów, rzeźb, wytworów

do tego stopnia, że w roku 1985 w liście do Tadeusza Różewicza przewidywał, iż jego noga w Muzeum nieprędko postanie⁹⁰. Około roku 1987 za dyrektury Kazimierza Nowackiego mówiono o projektach zupełnej zmiany charakteru galerii⁹¹. Chyba coś z tego zrealizowano, ale dwa lata później przywrócony dyrektor Chruścicki przyrzekł

rzemiosła artystycznego, grafiki, też ma znaczenie kulturowe i jest wartością, którą należy chronić”. K. Czerni, M. Porębski, *Nie tylko o sztuce. Rozmowy z profesorem Mieczysławem Porębskim*, Wrocław 1992, s. 166–167. Zob. też M. Porębski, *Nasz dług wobec Jana Matejki*, „Rocznik Krakowski”, t. 56: 1990, s. 21.

⁹⁰ M. Porębski, T. Różewicz, *Pisanie jest tylko dodatkiem. Korespondencja 1946–2011*, Wrocław 2023, s. 279, 333.

⁹¹ K. Czerni, M. Porębski, *Nie tylko o sztuce*, op.cit., s. 169.



12. Sala Hołdu pruskiego w r. 1998 (fot. wg *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik multimedialny*, Kraków 2003)

zrekonstruować ekspozycję Porębskiego⁹². Uzupelniona przez Porębskiego wraz z doświadczonym projektantem Janem Kolanowskim, trwała ona do końca stulecia i przez pierwszych pięć lat dyrektury Zofii Gołubiewowej. Wznowiono wtedy *Przewodnik* z tekstem Porębskiego⁹³, a w roku 2003 wydano przewodnik w wersji elektronicznej⁹⁴ z licznymi fotografiami przedstawiającymi stan z roku 1998. Galeria wygląda na nich nieco inaczej niż na zdjęciach z dnia otwarcia: nastąpiło dogęszczenie ekspozycji. Trudno dziś ustalić, czy zmiany te wprowadzono przy okazji urządzonej w Sukiennicach rocznicowej wystawy pt. „Narodziny muzeum” (1979), czy około roku 1990.

Widzowie galerii pamiętają jeszcze znakomity efekt plastyczny całości (il. 11–16). Jak mówiłem w innym miejscu⁹⁵,

⁹² M. Porębski, T. Różewicz, *Pisanie jest tylko dodatkiem*, op.cit., s. 437.

⁹³ M. Porębski, *Galeria polskiego malarstwa i rzeźby XIX wieku w Sukiennicach*, Kraków 1991; Idem, *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik*, Kraków 2001.

⁹⁴ *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik multimedialny* (teksty: M. Porębski, B. Studzińska, B. Kostuch), Muzeum Narodowe, Kraków 2003.

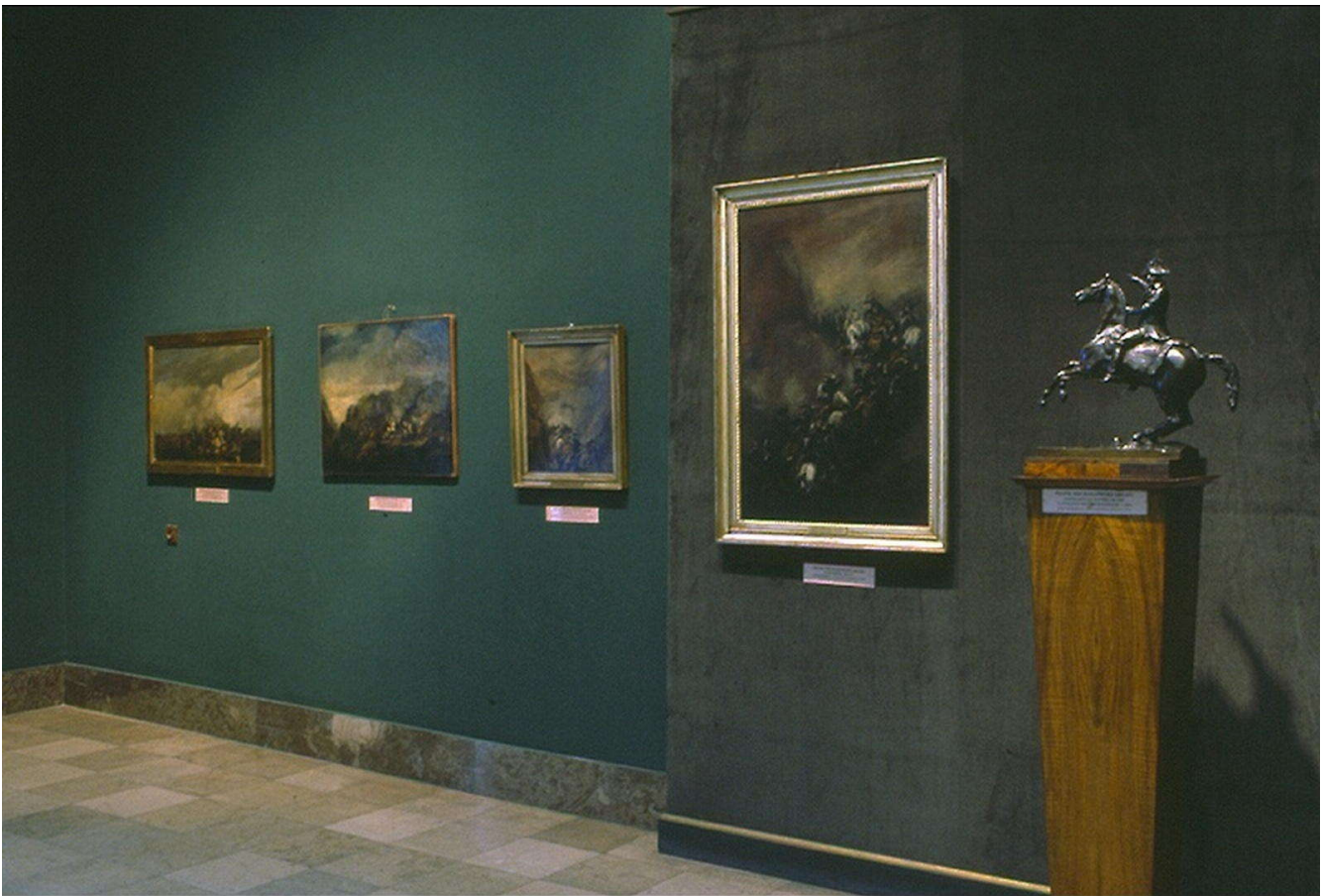
⁹⁵ M. Zgórnjak, wstęp do referatu *Matejko w innym kontekście: „Batory” w Paryżu*, wygłoszonego 11 X 2013 w Sukiennicach podczas I Ogólnopolskiego Seminarium Krakowskiego im. Prof. Mieczysława Porębskiego, zatytułowanego „Czy mamy



13. „Muzyka w starym Krakowie” w sali Hołdu pruskiego („Przekrój”, 1978, nr 1745)

projektantowi za pomocą zręcznego grupowania obrazów udało się przełamać monotonię wnętrza Sukiennic, poniekąd wagonowy charakter długich sal. Ekspozycja miała niezbędne dominanty plastyczne i rytmy. Niezwykle wrażenie robiła też sala Michałowskiego (il. 14), w której zastosowano fineryjne rozwiązania sprzyjające percepcji jego malarstwa. Obrazy zostały powieszony według zasady dobrego sąsiedztwa, tzn. tak, że pasowały do siebie pod względem kolorytu i stylu, nie psuły się wzajemnie, lecz wszystkie razem składały się na atrak-

dług wobec Matejki?”, zorganizowanego przez Oddział Krakowski SHS i Muzeum Narodowe w Krakowie (materiałów nie wydrukowano). Zob. też K. Czerni, *Mieczysław Porębski (1921–2012)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 75: 2013, nr 3, s. 600.



14. Fragment sali Michałowskiego w r. 1998 (fot. wg *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach*. Przewodnik multimedialny)

cyjny kompozycyjnie wyraz wnętrza. Efekt współtworzyły rzeźby: umiejętnie dobrane i rozstawione. Dopracowanej formie odpowiadała przemyślana treść, oparta na dojrzałej autorskiej wizji dziejów sztuki polskiej. Tej wizji była podporządkowana selekcja obrazów, przede wszystkim obrazów dobrych. Układ obrazów i rzeźb nie był zdeterminowany tylko plastycznym czy treściowym znaczeniem kompozycji poszczególnych ścian: dzieła prowadziły ze sobą dialog w całym wnętrzu. Cała ekspozycja układała się w polifoniczną historyczno-artystyczną narrację, [była] dziełem sztuki wystawienniczej, a równocześnie znakomitym wykładem historii sztuki. [...] najlepszą jak dotąd ekspozycją sztuki polskiej XIX wieku.

We wstępie do albumu z roku 2003 dyrektor Gołubiewowa napisała, iż „dyrekcja Muzeum nie czyniła i nadal nie zamierza czynić żadnych zmian w układzie ekspozycji, która, mimo że nie jest już «nowa», wcale się – w naszej opinii – nie zestarzała. Przeciwnie, stale dostrzegamy jej wielką wartość poznawczą i estetyczną”⁹⁶.

4. „Nowe Sukiennice” (2005–2025)

4.1 Przebudowa (2005–2010)

Rozpoczęta w roku 2005 przebudowa Sukiennic finansowana w 60% z funduszy norweskich rzeczywiście nie przewidywała zmiany ekspozycji, ale rozwiązania przyjęte w projekcie architektonicznym istotnie wpłynęły na jej wygląd. Chodzi o

⁹⁶ Z. Gołubiew, *Oddajemy do rąk Czytelników książkę niezmiernie ważną*, w: M. Porębski, *Galeria sztuki polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, Kraków 2003, s. 5.



15. Sala Czwórki w r. 1998 (fot. jw.)

rezygnację ze światła dziennego i zmianę kształtu świetlików w salach.

Zalecenia konserwatorskie (z listopada 2004) nie przewidywały rezygnacji z dziennego światła⁹⁷. Dopiero w kwietniu 2005, w przeddzień spotkania inwestora z projektantem (firmą Archecon profesora Andrzeja Kadłuczki), autorka zaleceń, Anna Korczyńska przesłała faksem uzupełnienie:

Opierając się na opinii Głównego Konserwatora Działu Malarstwa MNK p. Czopa, jak również Konserwatora Galerii w Sukiennicach p. Dziurzyńskiego, którzy preferują oświetlenie sal muzealnych sztucznymi źródłami światła, uważam, że można zrezygnować z oświetlenia naturalnego. [...] barwa wprowadzonego światła sztucznego po-

winna być zgodna z barwą (częstotliwością) światła dziennego⁹⁸.

Na spotkaniu 14 kwietnia Zbigniew Bednarz, główny inżynier muzeum, powiedział „o konieczności kontrolowania natężenia światła dziennego”. Anna Korczyńska „podkreśliła konieczność zachowania obecnego charakteru wnętrza Galerii”. Ostatecznie postanowiono, że „nie zmieni się wygląd zewnętrzny świetlika wewnątrz Galerii i zostanie tam zamarkowane oświetlenie dzienne, jednak nastąpi wymiana profili i szkła. Świetliki w dachu zostaną przysłonięte w ok. 75–80%”⁹⁹. Postanowienie to nie zostało później dotrzymane.

⁹⁷ Archiwum MNK, sygn. 86-2: A. Korczyńska, „Zalecenia konserwatorskie”, 24 XI 2004, s. 2.

⁹⁸ Archiwum MNK, sygn. 86-7: A. Korczyńska, „Opinia dotycząca świetlika w Galerii Malarstwa w Sukiennicach”, 13 IV 2005. Janusz Czop był koordynatorem inwestycji.

⁹⁹ Archiwum MNK, sygn. 86-9-1: „Protokół spotkania w dniu 14 kwietnia 2005”, s. 1.



16. Książę Walii Karol przemawia w sali *Hołdu pruskiego*, 2002 (fot. Wiesław Majka, MHK Fs16471/IX)

Miesiąc później, na spotkaniu dyirekcji z powołanym przez nią „Gronem Ekspertów” i z projektantami, inż. Janusz Smólski powiedział, iż

remont w latach 60. [sic – MZ] zamienił wnętrza Galerii w nowoczesną halę rezygnując z XIX-wiecznej formy świetlika. Jeśli teraz Grono Ekspertów i Dyrekcja Muzeum planuje powrót do tradycyjnego ducha, należy ponownie wprowadzić fasety, które wcześniej tworzyły charakter wnętrza oraz stworzyć iluzję podziałów świetlika takich, jakie istniały tu przed remontem z lat 60.¹⁰⁰

Obecna na spotkaniu przedstawicielka firmy handlowej ES-System zachęcała inwestora do umieszczenia w świetlikach świetlówek, na które ofero-

¹⁰⁰ Archiwum MNK, sygn. 86-8-2: „Protokół Spotkania Dyirekcji MNK z Gronem Ekspertów w dniu 13 maja 2005 roku”, s. 4.

wała 5–7 lat gwarancji (po okresie gwarancji świetlówki należało wymienić)¹⁰¹. Ze sformułowań protokołu i późniejszych „Wstępnych wytycznych do projektu aranżacji wnętrz”¹⁰² nie wynika, czy już wtedy postanowiono zastąpić świetliki biegnące wzdłuż ścian świetlikami centralnymi, niwecząc w ten sposób cel i efekt poprzedniej kosztownej przebudowy, czy raczej była to samodzielna decyzja projektantów. W źródłach nie pojawia się też kwestia jakości sztucznego światła, tzn. współczynnika oddawania barw (CRI); mowa jest tylko o barwie (częstotliwości), czyli temperaturze barwowej światła.

¹⁰¹ Archiwum MNK, sygn. 86-8-2: „Protokół Spotkania Dyirekcji”, s. 4–5.

¹⁰² Archiwum MNK, sygn. 86-8-1: B. Kleszczyńska, A. Koczyńska, A. Sudacka, P. Bożyk, A. Jasiński, J. Smólski, „Wstępne wytyczne do projektu aranżacji wnętrz zadania «Remont i modernizacja Galerii sztuki polskiej XIX wieku w krakowskich Sukiennicach»”, 20 V 2005, s. 3.

Andrzej Kadłuczka, główny projektant przebudowy, w latach 2009 i 2010, czyli w końcowej fazie inwestycji opublikował dwa artykuły o Sukiennicach. W pierwszym błędnie datował poprzednią przebudowę na przełom lat 60. i 70. XX wieku i mylnie przypuszczał, iż „rozbitcie systemu na dwa pasy oświetleniowe prowadzone wzdłuż ścian” wynikało wtedy z przyczyn konstrukcyjnych. Wprowadzenie świetlika centralnego w swoim projekcie uzasadniał powrotem do rozwiązań historycznych¹⁰³. W drugim, bardzo podobnym artykule, datowanie poprzedniej przebudowy jest skorygowane na lata 60. (czyli nadal jest błędne)¹⁰⁴, natomiast zniknęło przypuszczenie o przyczynach wprowadzenia przez poprzedników dwóch pasów świetlnych.

Jak z tego wynika, przebudowę w latach 2005–2010 projektowano i prowadzono nie znając historii poprzedniej przebudowy (z lat 1956–1959) i celu zastosowanych wtedy rozwiązań. W fazie projektowania zabrakło kwerendy historycznej, tak potrzebnej w przypadku prac przy zabytkach. Lektura samych tylko sprawozdań drukowanych przez Muzeum pozwoliłaby uniknąć nieodwracalnego błędu.

Drugi błąd, na szczęście częściowo odwracalny, wynika z niskiej świadomości znaczenia parametrów światła sztucznego. Jak się dowiedziałem w Muzeum, w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach w kwietniu 2025 nadal nad panelami świetlików działają świetlówki z roku 2010¹⁰⁵.

¹⁰³ A. Kadłuczka, *Modernizacja Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku Muzeum Narodowego w Sukiennicach w Krakowie: wybrana problematyka projektowo-konserwatorska*, „Wiadomości Konserwatorskie”, t. 26: 2009, s. 384. Obecna płaska atrapa z płyt z matowego poliwęglanu na grubych profilach różni się jednak od przestrzennego, przejrzystego świetlika z XIX wieku.

¹⁰⁴ A. Kadłuczka, *Restauracja i modernizacja Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku Muzeum Narodowego w Sukiennicach w Krakowie*, „Wiadomości Konserwatorskie”, t. 27: 2010, s. 153–154.

¹⁰⁵ Muzeum Narodowe w Krakowie, pismo 142/17/2025/JH z 24 IV 2025: „Informacja o udostępnieniu wnioskowanej informacji publicznej do ponownego wykorzystania”. W piśmie nie ma informacji o modelu świetlówek. Z podanej wartości CRI 80 można wnioskować, że są to świetlówki trójpasemowe (trójfosforowe). W Sukiennicach obok świetlików znajdują się na szynach pod sufitem reflektorki z żarówkami o współczynniku CRI 95. Jednakże – jak widać na zdjęciach – ich udział w oświetleniu sal i obrazów jest niewielki.

Do tej pory wskutek zużycia wymieniono ponad połowę na taki sam model, o współczynniku oddawania barw 80, czyli nie nadający się do muzeów¹⁰⁶, zwłaszcza do ekspozycji malarstwa. Słaba jakość światła o niepełnym, pasmowym rozkładzie widma źle wpływa na percepcję obrazów w Sukiennicach.

Nie chodzi tu o nominalną zgodność lub niezgodność z barwą (częstotliwością) światła dziennego, bo dzięki adaptacyjnym zdolnościom ludzkiego wzroku temperatura barwowa źródeł światła o ciągłym, regularnym rozkładzie widmowym (np. żarówek) ma stosunkowo niewielki wpływ na percepcję kolorów¹⁰⁷. Dla charakterystyki źródeł światła o rozkładzie nieciągłym lub wielopasmowym, jakimi są świetlówki, pojęcie barwy lub temperatury światła w ogóle nie jest przydatne; zamiast tego używa się pojęcia „skorelowanej temperatury barwowej” (correlated color temperature, CCT), czyli temperatury wzorcowego idealnego promiennika Plancka, którego kolor najbardziej przypomina postrzegany kolor światła z badanego źródła o innym rozkładzie widmowym. CCT informuje o tym, jak jest odbierane światło z danego źródła, ale nie o wyglądzie przedmiotów w tym świetle¹⁰⁸. Inaczej mówiąc, światło wielopasmowe może się wydawać identyczne ze standardową odmianą światła „białego” („ciepłą”, „zimną” etc.), ale kolorowe przedmioty nim oświetlone mogą wyglądać inaczej¹⁰⁹. Światło świetlówek trójpasemowych wydobywa i wzmacnia niektóre barwy,

¹⁰⁶ D. Saunders, *Museum Lighting. A guide for conservators and curators*, Los Angeles 2020, s. 64, 195. Świetlówki tego typu zwykle emitują też promieniowanie UV-A o długości fali ok. 365 nm.

¹⁰⁷ K. Houser et al., *Tutorial: Color Rendering and its Applications in Lighting*, „Leukos”, t. 12: 2016, nr 1–2, s. 12–13; D. Saunders, *Museum Lighting*, op.cit., s. 33, 63.

¹⁰⁸ A. Durmus, *Correlated Color Temperature: Use and limitations*, „Lighting Research & Technology”, t. 54: 2022, nr 4 (korzystałem z preprintu, s. nlb, Discussion).

¹⁰⁹ K. Houser et al., *Tutorial: Color Rendering*, op.cit., s. 14, 20.

The new face of the Cloth Hall in Krakow

NEWS / 22.07.2010

On 24 July, the renovated 13th century Cloth Hall at the main square of Krakow's UNESCO-listed old town was officially unveiled.



PK007 Sala Hołdu pruskiego po remoncie wSukiennicach.jpg

17. Sala Hołdu pruskiego po remoncie, wizualizacja (z niezmienionym układem obrazów) na stronie <https://eeagrants.org/> (dostęp: 10 X 2013)

a inne wycisza¹¹⁰. Znikają efekty barwne zamierzone przez artystę.

4.2 Hołd pruski w sali Siemiradzkiego (2010–2025)

Pomimo iż początkowo projekt „Nowe Sukiennice” nie przewidywał zmian w układzie galerii (il. 17, 18)¹¹¹, w roku 2008, czyli po paru latach od rozpoczęcia inwestycji, „Muzeum Narodowe zdecydowało się na przyjęcie nowego scenariusza”¹¹². Autorkami nowej koncepcji były pracujące w muzeum Barbara Ciciora i Aleksandra Krypczyk. Dyrekcja nie wyjaśniła przyczyn zmiany swojej de-

¹¹⁰ Z tego względu uważa się, że CRI (R_a), wyliczany według metody z r. 1965 jako średnia arytmetyczna ze „wskaźników oddawania” ośmiu (później 14) kolorów, jest zbyt mało precyzyjny. Do użytku muzealnego proponowano wymaganie wartości co najmniej 80 dla każdego z ośmiu wskaźników składowych R_i (Saunders, *Museum Lighting*, op.cit., s. 64), a ostatnio inne, bardziej finezyjne sposoby, np. opracowany w r. 2015 standard TM-30 (Ibidem, s. 66–68; M. P. Royer, *Tutorial: Background and Guidance for using the ANSI/IES TM-30 Method for evaluating light source color rendition*, „Leukos”, t. 18: 2022, nr 2).

¹¹¹ „Galeria na piętrze, której układ zaplanował profesor Mieczysław Porębski, a współpracował z nim Jan Kolanowski, pozostanie nienaruszona”. J. Antecka, *Sukiennice na miarę XXI wieku. Rozmowa z Zofią Gołubiew, dyrektorem Muzeum Narodowego*, „Dziennik Polski”, 31 V 2005 [data publikacji wywiadu w sieci?]; <https://dziennikpolski24.pl/sukiennice-na-miare-xxi-wieku/ar/c3-1544984> (dostęp 31 XII 2025).

¹¹² *Galeria Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach. Przewodnik*, red. B. Ciciora, A. Krypczyk, Kraków 2010, s. 13.



18. Wizualizacja sali Siemiradzkiego (z przestawionymi dwoma obrazami). Prof. Jacek Cupryś (fot. wg *Nowe Sukiennice. ...ale o co chodzi? historia remontu i modernizacji Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach*, Kraków 2011, s. 33)

cyzji w stosunku do wcześniejszych, cytowanych przed chwilą deklaracji. W roku 2011 Zofia Gołubiewowa na pytanie „dlaczego zmieniony został scenariusz Galerii” odpowiedziała:

W tej kwestii dałam wolną rękę Wicedyrektorowi ds. Naukowych Markowi Świcy. Wiedziałam, że koleżanki, które są autorkami nowego scenariusza, to z pewnością w stopniu doktora i że mają ambicje, by odnieść się do najnowszych badań z historii sztuki. Natomiast nie pozwoliłam na totalną zmianę, bo chciałam uszanować to, co zrobił profesor Porębski¹¹³.

Zmiany były jednak bardzo daleko idące. Ich autorstwo da się częściowo ustalić. Projekt aranżacji wnętrza wykonał Jacek Cupryś, profesor ASP w Krakowie, a aranżację ekspozycji – firma „Projekt-Plus”. Jak wynika z relacji profesora Cupryśa, projektował on „większość nowych pomieszczeń, poczynając od strefy wejściowej na parterze, poprzez szatnię, wnętrza pod dachami pulpituowymi, pracownię konserwatorską itd.” Opracował kamieniarskie elementy z piaskowca

¹¹³ Z. Gołubiew, *Ten pomysł rodził się długo...*, w: *Nowe Sukiennice. ...ale o co chodzi? historia remontu i modernizacji Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach Oddziale Muzeum Narodowego w Krakowie*, red. K. Bik, Kraków 2011, s. 15.



19. Sala Czwórki w r. 2013 (fot. M. Zgórniak)

wykończające ściany i nowe meble. W salach wystawowych współpracował z zespołem architektów, „głównie przy rozwiązaniach zasadniczych elementów wnętrza: posadzek, sufitów wraz ze świetlikami i oświetlenia”¹¹⁴. Rozwieszenie obrazów w dużych salach konsultował tylko od strony wizualnej, na podstawie wydruków widoków ścian, przygotowanych przez firmę „Projekt-Plus Paweł Wałek” w porozumieniu z autorkami scenariusza¹¹⁵. „Ostateczna realizacja ekspozycji była w gestii pana Wałka i autorek scenariusza

oraz ekip muzealnych”¹¹⁶. Natomiast animacje multimedialną na półpiętrze (przedstawiającą na ekranach palących się ludzi) przygotowała firma „Kłopot Project” z Warszawy, znana z aranżacji muzeum Jana Pawła II w Wadowicach¹¹⁷. Salka multimedialna była dostępna przez krótki czas, ponieważ prowadzące do niej szklane schody pękły wkrótce po otwarciu galerii.

Nie możemy w tym miejscu wyczerpująco zanalizować nowego kształtu ekspozycji. Zmiany wizualne są najbardziej widoczne w sali pejzażu (il. 19, 20), gdzie obrazy zawieszono jednostajnie w rzędzie w dolnej połowie ściany, bez ambicji tworzenia estetycznych układów, dodatkowo wzmacniając w ten sposób korytarzowy efekt

¹¹⁴ J. Cupryś, „Uwagi o projekcie Sukiennic”, plik załączony do mejla 27 IV 2025.

¹¹⁵ J. Cupryś współdziałał z J. Czopem przy aranżacji „sali romantyzmu” w Langerówce. „Uwagi o projekcie Sukiennic”, op.cit., oraz rozmowa telefoniczna z 23 IV 2025.

¹¹⁶ J. Cupryś, „Uwagi o projekcie Sukiennic”, op.cit.,

¹¹⁷ Idem, rozmowa telefoniczna z 23 IV 2025.



20. Ergonomia i układ podpisów. Podkreślony korytarzowy charakter sali (fot. Agencja Gazeta, 2010)

wnętrza wynikający z lokalizacji długiego świetlika na osi sufitu. Ekspozowanie na honorowym miejscu Siemiradzkiego (il. 21) i nazwanie sali jego imieniem nie jest moim zdaniem trafione, bo nie odpowiada ani dziewiętnastowiecznej, ani obecnej pozycji tego malarza. Siemiradzki jest ważny dla muzeum jako pierwszy (choć nie jedyny) w roku 1879 ofiarodawca. Ale był on artystą nieoryginalnym: wprowadził mało kto z Polaków mu dorównywał, ale za granicą było wielu podobnych. Nie może się równać z Matejką ani pod względem talentu, ani znaczenia.

W archiwum MNK nie znaleziono dla mnie scenariusza ani projektu ekspozycji; archiwiści przypuszczają, że może takowy nie powstał w jednolitej formie¹¹⁸. Autorki zawarły zarys swej koncepcji w drukowanym *Przewodniku* (2010), ale dziś sięgnę tylko do tekstu znajdującego się w maju 2025 na różowej tablicy przy wejściu w dawnej „Sali Hołdu pruskiego”, obecnie zwanej „Salą Siemiradzkiego (Wokół akademii)”. Nasuwają się trzy uwagi:

1. W przypadku Siemiradzkiego chodzi przede wszystkim o Akademię w Petersburgu. Na ziemiach polskich nie było w XIX wieku Akademii Sztuk Pięknych z prawdziwego zdarzenia i ten brak akademickiego wykształcenia niestety często jest u polskich artystów

¹¹⁸ A. Szczupak kierownik Archiwum MNK, mejle z 25 II, 20 i 25 III 2025.

widoczny. Także w niektórych dziełach wystawionych w sali „Wokół akademii”. Są one akademickie tzn. studenckie, ale akademickich europejskich standardów nie spełniają. Ciekawe, że Janusz Wałek, kustosz Muzeum Czartoryskich (i ojciec projektanta ekspozycji), wspomina o tym, podkreślając znaczenie ekspozycji Porębskiego: „Prof. Porębski [...] stworzył bardzo ważne moim zdaniem dzieło, pokazujące odrębność polskiego malarstwa dziewiętnastowiecznego na tle malarstwa europejskiego. [...] u nas nie było [...] właściwie akademizmu, nie było Akademii malarskiej”¹¹⁹.

2. Matejce poświęcono w tekście objaśniającym jedno zdanie: „Wyjątkowe miejsce w polskim malarstwie historycznym zajął Jan Matejko: jego dzieła podziwiał i do dziś podziwia cały naród, zaspokajają bowiem pragnienie Polaków ujrzenia pełnej chwały narodowej przeszłości”. Sprowadzanie podziwu dla Matejki do faktu przedstawiania „chwały przeszłości” jest wysoce niezadowolające i nie wymaga komentarza.
3. Trzecim malarzem wymienionym w tekście jest słusznie dziś zapomniany Feliks Cichocki (1861–1921), autor wielkiej *Madonny prządk*, zawieszanej na końcu sali (il. 22). Wyróżniono ten obraz jako przykład „nowości w akademickim malarstwie religijnym [...] w którym widać dążenie do uwspółcześnienia i «uczłowieczenia» postaci Matki Boskiej, ukazanej w trakcie codziennej pracy”. Zjawisko takie faktycznie istniało w malarstwie drugiej połowy XIX wieku; przykłady można znaleźć choćby w twórczości Fritza von Uhde, Jeana Bérauda czy Alberta Edelfelta¹²⁰. Polskim odpowiednikiem na dobrym poziomie jest np. *Madonna Vlastimila Hofmana* w ga-

¹¹⁹ J. Wałek, „Dział malarstwa polskiego w Sukiennicach. Prof. Mieczysław Porębski”. Wypowiedź z 12 VI 2015 w cyklu „O Muzeum subiektywnie”, <http://mediatekamnk.pl/obiekt.php?id=5649> (dostęp 15 IV 2025).

¹²⁰ Zob. M. Zgórnica, *O historyzmie w malarstwie XIX wieku*, „Ikonotheka”, t. 11: 1996, s. 181–185.



21. Sala Siemiradzkiego w r. 2013 (fot. M. Zgórniak)

lerii w Belwederze w Wiedniu (1910). Obraz Cichockiego w Sukiennicach nie zalicza się w pełni do tego kierunku, a przede wszystkim nie odznacza się jakością. W recenzji „Nowych Sukiennic” w „Roczniku Krakowskim” Maria Poprzęcka pisze: „Ckliwa, różowo-niebieska Matka Boska i szerniały święty Antoni [Wędrychowskiego] świadczą tylko o jednym – głębokim kryzysie, w jakim u schyłku XIX stulecia znalazło się konwencjonalne malarstwo religijne”¹²¹. Sarkazm autorki nie powinien dziwić: działający w Warszawie Cichocki po pierwszych sukcesach nie zbierał dobrych recenzji: uważano, że maluje pobieżnie, „im słabsze zaś

wykonanie, tym więcej razi słabość pomysłu”¹²². Swą *Madonnę* artysta nadesłał do Krakowa w roku 1897 na konkurs TPSP na obrazy o treści religijnej. Nagrodzono Wyspiańskiego, Tetmajera i Wodzinowskiego, ale rezultat całego konkursu uznano za rozczarowanie. W *Madonnie* Cichockiego raził recenzenta nieokreślony materiał różowej sukni i niebieskiego płaszcza i niepewny rysunek postaci¹²³. Po nieudanym konkursie malarz podarował swój obraz do muzeum. Dyrektor Łuszczkiewicz zanotował w sprawozdaniu, że dar jest „interesującym okazem usi-

¹²¹ M. Poprzęcka, „Nowy wymiar” Sukiennic, „Rocznik Krakowski”, t. 77: 2011, s. 162.

¹²² W. Marrené-Morzowska, *Feliks Cichocki*, „Echo Muzyczne, Teatralne i Artystyczne”, 1894, nr 12, s. 146.

¹²³ „Znowu konkurs i znowu rozczarowanie!”. S. Tomkowicz, *Wystawa konkursowa obrazów w Sukiennicach*, „Czas”, 1897, nr 295 (25 XII), Dodatek, s. 2.

łowań sprowadzania osób świętych w sferę codziennego życia” i powstrzymał się od oceny na piśmie: „czy szczęśliwie, sądzić nie będziemy”¹²⁴. Nie bez powodu obraz trzymano później w magazynie¹²⁵ – aż do roku 2010, gdy powieszono go obok Siemiradzkiego i wyróżniono w cytowanym wyżej objaśnieniu. Sądzę, że w projektowaniu ekspozycji w muzeach sztuki rezygnacja z kryteriów estetycznych jest błędem.

Kompleksowe krytyczne recenzje „Nowych Sukiennic” opublikowała w latach 2010–2011 Maria Poprzęcka¹²⁶; z przekonaniem odsyłam do nich czytelników. W roku 2012 Zofia Gołubiewowa powiedziała:

widzę dziś, że z niektórymi uwagami profesora Poprzęckiej trzeba się zgodzić. Szanując jej wiedzę i kompetencje, najchętniej bym ją zaprosiła i podyskutowała, jakie zmiany wypadałoby zrobić, bo sama widzę ich konieczność¹²⁷.

Niestety do zmian nie doszło. Pod koniec życia pani dyrektor wspominała:

Wracając do spraw, które się nie udały, dodam, że nie do końca dobrze przyjęta została nowa koncepcja ekspozycji dzieł w Galerii Sztuki Polskiej XIX wieku w Sukiennicach, pojawiły się słowa krytyki. Uznałam, że rzeczywiście niektóre jej elementy wymagałyby zmian, więc zaplanowaliśmy ich dokonanie w związku z mającą się tam odbyć wystawą dzieł Henryka Siemiradzkiego, wypożyczonych z Rosji w ramach „Roku Rosji w Polsce”. Jednakże zarówno



22. Sala Siemiradzkiego w r. 2025
(fot. M. Zgórnjak)

„Rok”, jak i nasza wystawa zostały odwołane. Nam zaś nie udało się dokonać przeróbek w Galerii – nie zdążyliśmy¹²⁸.

5. Podsumowanie

Z powyższego przeglądu wynika, że styl i układ galerii Muzeum Narodowego w Sukiennicach, w której znajduje się obraz Jana Matejki *Hołd pruski*, zmieniały się wielokrotnie; można też wyróżnić w historii tego miejsca aranżacje bardziej i mniej udane. Galeria w obecnym kształcie działa już 15 lat, co stanowi jeden z dłuższych okresów stabilizacji. Dlatego kończę moje wywody apelem do PT Dyrekcji Muzeum, by realizując deklarowane zamierzenie Zofii Gołubiewowej dokonać kolejnej zmiany. Według mnie po latach eksperymentu najlepiej przywrócić galerię Porębskiego i współpracowników, czyli najdoskonalsze dzieło sztuki wystawienniczej, jakie dotąd istniało w Sukiennicach. Drugi apel dotyczy oświetlenia: koniecznie proszę zamontować źródła światła o wartości CRI co najmniej 95, ponieważ światło świetlówek o nieciągłym spektrum powoduje, iż nawet dobre obrazy wyglądają źle. Można też przywrócić oświetlenie sufitowe wzdłuż ścian ekspozycyjnych, poprawiając wizualnie proporcje długiego wnętrza.

¹²⁴ W. Łuszczkiewicz, *Sprawozdanie zarządu Muzeum narodowego za rok 1897*, Kraków 1898, s. 5.

¹²⁵ K. Fusiarski, *Ilustrowany katalog obrazów i rzeźb w. XIX i XX*, wyd. 2, Kraków 1905, s. 97 (spis obrazów niewystawionych z powodu braku miejsca).

¹²⁶ M. Poprzęcka, „Nowe Sukiennice” – *Rubinstein i palcówki*, „dwutygodnik.com”, t. 42: 2010; M. Poprzęcka, „Nowy wymiar” Sukiennic, „Rocznik Krakowski”, t. 77: 2011, s. 159–164. Interesującą analizę porównawczą zawiera też artykuł Anny Olszewskiej, *Obecność prac humanisty: o Mieczysławie Porębskim*, „Rocznik Historii Sztuki”, t. 38: 2013, s. 7–26.

¹²⁷ Z. Gołubiew, *Jestem typem fightera*, <https://kultura.onet.pl/wiadomosci/zofia-golubiew-jestem-typem-fightera/2ddz0ye> (dostęp maj 2025).

¹²⁸ Z. Gołubiew, P. Wasilewski, *Nasz wspólny dom. Muzeum Narodowe w Krakowie w latach 2000–2015*, Kraków–Warszawa 2021, s. 26.