

Michał Myśliński

Fusieri, partacze, przeszkodnicy... Dzieła złotnicze mosiężników krakowskich jako przykład konwergencji dwóch profesji rzemiosła artystycznego w XIX wieku

Towarzyszące muzealnym wystawom katalogi eksponowanych zabytków oraz ukazujące się drukiem lub dostępne w odpowiednich systemach komputerowych specjalistyczne katalogi, opisujące stan ilościowy zabytków w ujęciu monograficznym lub topograficznym przekonują, że w zakresie krakowskiego złotnictwa XIX wieku większość prowadzonych prac ma charakter badań podstawowych, polegających przede wszystkim na wciąż trwającej inwentaryzacji zachowanych dzieł¹. Ich rozpoznanie i klasyfikacja oraz bardziej szczegółowa analiza pozwalają na przedstawianie syntez o rozwoju tej gałęzi rzemiosła artystycznego, ale skalę pozostałych do wypełnienia luk oraz informacji do skorygowania obrazuje spotykane często w opracowaniach i nie zawsze zgodne z prawdą wskazanie profesji rzemieślników, którzy określane są jako złotnicy lub mosiężnicy i brązownicy, nie w zależności od uprawianego rzemiosła i przynależności cechowej, lecz wyłącznie w zależności od materiału, z jakiego wykonano opisywane dzieło. Jako przykład takiego właśnie wskazania przywołać można np. krakowskich mosiężników Franciszka Kausala, Franciszka Kopaczyńskiego, Piotra Seipa oraz Marcina Jarę, którzy nie raz zidentyfikowani zostali jako złotnicy, a także jednego z popularniejszych jubilerów krakowskich — Władysława Glixellego, określonego jako brązownik². Brak takiego ścisłego rozróżnienia doprowadzał niekiedy do zaskakujących konstatacji; jako szczególnie wymowny tego dowód przywołać można np. stwierdzenie zawarte w nocie katalogu wystawy „Wawel 1000–2000”, że na przechowywanym w krakowskim kościele p.w. św. Marka kielichu z 1650 roku widnieje przy austrowęgierskiej cesze na srebro trzeciej próby, bitej w latach 1872–1920, znak imienny PS, będący znakiem „probierza Piotra Seipa”³. Takie rozpoznanie profesji Seipa jest całkowicie błędne, bowiem był on jednym z najwybitniejszych krakowskich przedsiębiorców przełomu XIX i XX wieku oraz wieloletnim członkiem cechu mosiężników, wykonującym oraz odnawiającym w Krakowie wiele dzieł z zakresu złotnictwa sakralnego. Nigdy natomiast nie pracował jako probierz i nie był nawet czasowo zatrudniony w jakimkolwiek urzędzie probier-

¹ Przygotowanie niniejszego artykułu nie byłoby w pełni możliwe bez uczestnictwa w pracach zespołu kierowanego przez dr. Józefa Skrabskiego z Uniwersytetu Papieskiego Jana Pawła II w Krakowie, prowadzącego reinwentaryzację dzieł rzemiosła artystycznego w kościołach Archidiecezji Krakowskiej (w ramach grantu NPRH nr 11H 12 0116 81). Dziękuję dr. J. Skrabskiemu za zgodę na opublikowanie zdjęć wykonanych podczas inwentaryzacji (zdjęcia nr 3 (1, 3a), 4, 5, 7, 10, 11, 12, 13 wykonał Tomasz Śliwiński, zdjęcia nr 1, 2, 3 (2, 3b), 6, 8, 9, 14, 15 Michał Myśliński).

² *Katalog Zabytków Sztuki w Polsce* (dalej cyt.: *KZSP*), t. IV: *Miasto Kraków*, cz. VII: *Zwierzyniec, Nowy Świat, Półwie Zwierzynieckie. Kościoły i klasztory*, red. J. Daranowska-Lukaszewska, R. Henoch-Marendziuk, Warszawa 1995, s. 29, 84; *KZSP*, t. IV: *Miasto Kraków*, cz. VIII: *Kleparz. Kościoły i Klasztory*, red. I. Rejduch-Samkowa, J. Samek, Warszawa 2000, s. 19, 65, 107, 108.

³ *Wawel 1000–2000*, t. II: *Skarby Archidiecezji Krakowskiej*, red. M. Piwocka, D. Nowacki, Kraków 2000, s. 183.

czym, zwłaszcza krakowskim⁴. Widniejący na kielichu znak imienny Piotra Seipa wskazuje zatem wyłącznie, iż kielich został naprawiony osobiście przez rzemieślnika, ewentualnie pracę tę prowadzono w należącym do niego zakładzie⁵.

Ta na pozór błaha kwestia nieprecyzyjnego przypisania rzemieślników do właściwego im zgromadzenia cechowego wynika z kilku przyczyn. Za najistotniejszą uznać należy przyzwyczajenie do zaliczania dzieł wykonywanych ze złoczonego lub srebrzonego mosiądzu oraz miedzi do złotnictwa, zaś tworzących je rzemieślników — do określania mianem złotników. Swoistym usprawiedliwieniem takiej postawy jest słuszne skądinąd stwierdzenie, że pomiędzy technikami wytwórczymi, jakimi posługiwali się złotnicy oraz mosiężnicy, istnieje wielkie podobieństwo, a nawet tożsamość techniczna. Dzieła te, niezależnie od materiału, z jakiego je ostatecznie wykonano, mogły być bowiem odlewane i cyzelowane, wycinane, kute lub sztan-cowane, wyoblane przy użyciu tzw. drykierki, wreszcie srebrzone, złoczone i wzbogacane kamieniami jubilerskimi oraz materiałami pochodzenia organicznego, np. koralem, macią perłową, fragmentami muszli itp. Stąd zatem monstrancja wykonana z miedzi lub mosiądzu, a następnie srebrzona, ewentualnie złoczona, niejako naturalnie zaliczana jest do sfery twórczości złotniczej, choć jej wykonawcą mógł być rzemieślnik należący do cechu mosiężników. Takie przyporządkowanie dzieł realizowanych przez mosiężników jest wobec tego pewnym uogólnieniem, wynikającym ze wskazanych podobieństw technik wytwórczych. Jako drugą przyczynę takiego stanu można wskazać specyficzną drogę rozwoju rzemiosła krakowskiego, poddanego najpierw w roku 1843 regulacjom ustawy „Urządzenia Cechowe” wprowadzonej przez władze Wolnego Miasta Krakowa, później zaś, w 1859 roku — „Ustawy Przemysłowej” przygotowanej przez władze państwowe Austrii. Ostatecznie spowodowało to likwidację tzw. przymusu cechowego oraz przywilejów zgromadzeń rzemieślniczych, zastąpionych niemalże pełną swobodą prowadzenia działalności gospodarczej⁶. Wreszcie za równie istotną przyczynę takich omyłkowych wskazań należy uznać w wielu sytuacjach nieznaną podstawowych danych archiwalnych, dokumentujących przynależność i działalność cechową rzemieślników pracujących w Krakowie. W efekcie powodowało to we współczesnych opracowaniach zatarcie wyraźnego rozróżnienia pomiędzy zgrupowanymi w jednym cechu złotnikami i jubilerami a mosiężnikami tworzącymi drugie zgromadzenie, jak i równie nieściśle określenia profesji twórców omawianych dzieł⁷.

Czy zatem rozwiązanie tak wskazanego problemu, tj. zgodnego z prawdą przypisania rzemieślnika do właściwego mu zgromadzenia cechowego, a tym samym konsekwentnie dokładnego określenia dzieła jako wytworu pracy złotnika lub mosiężnika, ma wyłącznie charakter korygującego przyczynku, w zasadzie nie zmieniającego stanu wiedzy w tym zakresie, czy też stanowi wyjaśnienie istotnej części dzieł krakowskiego rzemiosła artystycznego w XIX

⁴ Obsada stanowisk krakowskiego urzędu probierczego, zob. M. Myśliński, *Złotnicy krakowscy i ich cech w latach autonomii galicyjskiej 1866–1914*, Kraków 2011, s. 33–34.

⁵ Autorka noty, na podstawie inskrypcji na kielichu „Resta[ur]at[um] 1897 anno” skonfrontowanej z zapisami archiwalnymi, identyfikuje jako złotnika odnawiającego kielich w 1897 roku Władysława Wojciechowskiego, choć na samym dziele brak znaku imiennego Wojciechowskiego lub tak jednoznacznej inskrypcji. Wydaje się zatem, że taka identyfikacja jest błędna, a zapis o odnowieniu w 1897 r. odnosi się do innego dzieła, natomiast odnowienie omawianego kielicha należy przypisać Seipowi, zgodnie z uwidoczonym znakiem imiennym.

⁶ Tekst ustawy, która obowiązywać miała od 1 maja 1860 r., opublikowano w języku niemieckim i polskim, *Diennik Rządu Krajowego dla Okręgu Administracyjnego Krakowskiego*, R. 1859, Oddział pierwszy, z. LXI, Kraków 1860, s. 642–676. Omówienie ustawy w kontekście działalności cechu złotników krakowskich zob. M. Myśliński, op. cit., s. 16–17.

⁷ W warunkach krakowskich panujących do początku lat sześćdziesiątych XIX wieku dzieło z metalu nie będącego stopem kruszcu mógł wykonać złotnik (zależało to jedynie od zamożności fundatora), natomiast mosiężnik nie mógł wykonać dzieła z metalu szlachetnego, bowiem ta sfera była zarezerwowana dawnymi przywilejami wyłącznie dla złotników.

wieku? Do podjęcia trudu rozróżnienia pomiędzy dziełami pochodzącymi z warsztatów złotniczych oraz mosiężniczych skłania kilka istotnych przesłanek. Ich analiza jednoznacznie wskazuje, że nie jest to problem nieistotny, lecz przeciwnie, stan taki jest wynikiem wręcz rewolucyjnych zmian w zakresie prawnych zasad uprawiania profesji złotniczej w Krakowie, a tym samym drogi rozwoju złotnictwa krakowskiego w XIX stuleciu. Jako podstawową przesłankę, usprawiedliwiającą podjęcie rozwiązania problemu, wskazać należy przestrzegana przez rzemieślników przynależność cechową, udokumentowaną ich drogami zawodowymi od statusu ucznia, poprzez okres czeladnictwa, aż do godności mistrza. Drugą przesłanką jest, wynikające z przekazów archiwalnych jednoznaczne stwierdzenie, że zrzeszenie w wybranym cechu oznaczało prawo wykonywania wskazanego rodzaju dzieł, co oczywiście nie oznaczało porzucenia prób (często nielegalnych) realizacji prac należących do domeny drugiego, poniekąd pokrewnego rzemiosła. Lektura archiwalnych dokumentów zgromadzeń złotników oraz mosiężników z XVIII, XIX i XX wieku uprawnia do stwierdzenia, że złotnicy krakowscy przestrzegali przywilejów cechowych i raczej nie podejmowali się prac należących do domeny wytwórczej innych rzemiosł, było to bowiem przestępstwo *fuzerowania*, ścigane przez wszystkie cechy. Natomiast nader często w dziedzinę zastrzeżoną dla złotników wkraczali mosiężnicy, co niejako naturalnie doprowadzało do konfliktów wywołanych łamaniem ustalonego w Krakowie porządku prawnego. Co więcej, wspomniane zmiany podstaw prawnych rzemiosła w Krakowie doprowadziły z biegiem czasu do odebrania złotnikom dwóch najważniejszych przywilejów — wyłącznego prawa dokonywania próby srebra i złota, a w dalszej konsekwencji do odebrania monopolu na realizację dzieł z tych kruszców. Przemiany dokonujące się w sferze probierczej oraz wytwórczej w zakresie złotnictwa, które nie było już przypisane jednemu tylko cechowi na mocy nadanych mu przywilejów, spowodowały swoiste „otwarcie” tej gałęzi rzemiosła dla innych, pokrewnych cechów, już od czasów nowożytnych nieprawnie zawłaszczających pole działalności złotników. Wyrazem nowej sytuacji stało się podjęcie legalnej produkcji dzieł złotniczych przez mistrzów cechu mosiężniczego, nie będących przecież złotnikami, lecz posiadających umiejętności wykonywania prac należących do tej sfery rzemiosła artystycznego. Ostatecznym wynikiem tych przemian była konwergencja złotnictwa z mosiężnictwem, czego znakiem stała się na pozór zaskakująca sytuacja, której skalę częściowo dokumentują odpowiednie tomy *Katalogu Zabytków Sztuki w Polsce*, relacjonujące zasób dzieł złotniczych w kościołach krakowskich, a także prowadzona obecnie inwentaryzacja w kościołach Archidiecezji Krakowskiej. Prace inwentaryzacyjne jednoznacznie przekonują, że w czwartej ćwierci XIX w. oraz na początku XX wieku znaczna większość dzieł złotnictwa sakralnego powstała w warsztatach krakowskich mosiężników.

Jak wobec tego przebiegał proces, którego wskazane wyżej efekty w postaci zatarcia różnic pomiędzy pracami złotników i mosiężników nastęrczały takich problemów w ścisłym przyporządkowaniu dzieł oraz określeniu rzemieślników zgodnym z rozdzielnością cechową? Jego genezy można upatrywać z pewnością już w ostatnich latach XVIII wieku, gdy cech złotników zajądło bronił swoich praw. Z pewnością przywileje cechowe o jeszcze średniowiecznej oraz nowożytnej genezie dochowywane były na przełomie XVIII i XIX wieku zarówno przez złotników, jak i przez władze miejskie Krakowa. Poświadczają to upamiętnione w dokumentacji cechu konflikty, wynikające z podejmowania produkcji dzieł złotniczych przez nieuprawnionych do tego mistrzów innych zgromadzeń. Konflikty te miały charakter wielowątkowy, a wyłaniający się z lektury dokumentów cechowych ich obraz jest nader interesujący; złotnicy ścigali na drodze urzędowej i sądowej przede wszystkim fuzerów i partaczy, zwanych często wprost *przeszkodnikami*, którymi byli najczęściej złotnicy lub jubilerzy uprawiający swoją profesję nie należąc do cechu i nie wnosząc w związku z tym stosownych opłat.

Ponieważ praca bez przynależności do cechu łamała udzielone przywileje, opresja złotników krakowskich zwrócona była przede wszystkim wobec złotników pracujących w pobliskich

miastach, głównie na Kleparzu oraz Kazimierzu (oba miasta, wraz z ich cechami, przyłączono do Krakowa w latach 1792–1800, co w pewien sposób rozwiązało problem partaczy). W sposób szczególnie krakowskim złotnikom dawała się we znaki konkurencja ze strony kazimierskich Żydów, którzy zajmowali się głównie *szeydowaniem*, tj. topieniem srebra i odzyskiwaniem czystego kruszcu⁸. Częstym sposobem na rozwiązanie problemu fuszera i partacza pracującego wbrew woli cechu było nadanie mu statusu suchedniarza lub pełnoprawne włączenie do zgromadzenia. Nieprzekraczalną barierą było jednak wyznaczenie takiego rzemieślnika — na przychylność zgromadzenia mógł liczyć wyłącznie chrześcijanin, w przypadku Żyda włączenie do cechu było niemożliwe.

W drugiej kolejności pozwy sądowe, wynikające z ochrony korporacji złotników, dotyczyły mistrzów zrzeszonych w innych cechach krakowskich, których działalność naruszała przywileje udzielone złotnikom. Szczególnie długi spór złotnicy wiedli ze szpadnikami, którzy uzurpowali sobie prawo odlewania srebrnych elementów, służących do zdobienia szpad. O ile jednak rozgorzały szczególnie ostro około 1770 r. konflikt ze szpadnikami wygasł niejako naturalnie, wraz z zamarciem działalności ich cechu około 1790 r., o tyle stałe potyczki prawne cech prowadził z krakowskimi mosiężnikami. Bezpośrednią przyczyną konfliktów było podejmowanie przez mosiężników produkcji złotniczej, co wynikało przede wszystkim ze wspomnianych podobieństw technologicznych, ułatwiających mosiężnikom zmianę oferowanego asortymentu, zwłaszcza w sytuacji pogarszającej się koniunktury. W tych sporach złotnicy, broniąc swojego rynku zbytu i tym samym możliwości zarobkowania, posługiwali się niemalże stale dwoma ważkimi argumentami, wynikającymi z przyznanych im przywilejów. Pierwszym było wskazanie złotników jako jedynych rzemieślników uprawnionych do urzędowego orzekania o rzetelności próby kruszcu, drugim zaś stwierdzenie, że umiejętność sporządzania dzieł ze srebra lub złota, utrzymujących nakazaną próbę, znana była wyłącznie złotnikom. Złotnicy słusznie upatrywali w przywileju o prawie orzekania o jakości kruszcu swojej potężnej broni, strzegli go zatem jako jednej z najważniejszych prerogatyw cechowych. Wyłączność w tej kwestii dawała cechowi możliwość oskarżania przeciwników o fałszowanie srebra lub złota, polegające na zaniżaniu ich zawartości w realizowanych dziełach, przy równoczesnym znakowaniu wyższą próbą. Nie może zatem dziwić, że podczas procesów z oponentami cechu oskarżenia takie padały wielokrotnie, nawet jeśli nie zawsze były prawdziwe, a zafałszowanie srebra przez ściganego rzemieślnika nie miało miejsca. Jednak argument taki prawie zawsze gwarantował cechowi złotników powodzenie we wszystkich konfliktach, przechylając zdanie sądu na jego korzyść.

O sile utrzymanego przez złotników przywileju przekonali się w sposób szczególnie krakowscy szpadnicy, którzy po długoletnim procesie ostatecznie otrzymali od władz miasta prawo wykonywania srebrnych elementów szpad, ale dokonanie próby oraz odpowiednie oznaczenie probiercze takiego elementu pozostało w wyłącznej gestii złotników. Być może zatem to ta sytuacja prawna przyczyniła się do ostatecznego upadku cechu szpadników, zdanych na łaskę i niełaskę złotników. Przywilej ten potwierdzany był co jakiś czas, zazwyczaj przy okazji każdego nasilającego się konfliktu; po raz ostatni w XVIII wieku władze Krakowa wypowiedziały się w tej kwestii 5 czerwca 1778 r. w orzeczeniu dotyczącym wspomnianego sporu ze szpadnikami, stwierdzając jednoznacznie, że dokonywanie próby i jej poświadczenie należy wyłącznie do starszych cechu złotników: „Proba także y taxowanie Robot Złotniczych oraz dozór w Mieście Krakowie i po innych miastach, nie z inszych Cechow, lecz szczegulnie Starszym Cechu Złotniczego Krakowskiego pozwolone”⁹.

⁸ Proceder ten był dla Żydów okazją do nagminnych fałszerstw jakości srebra, na co nieustannie zwracali baczną uwagę złotnicy chrześcijańscy.

⁹ Archiwum Narodowe w Krakowie, AD 957, s. 336.

Uregulowanie polegające na utrzymaniu przywileju dokonywania próby wyłącznie w ramach struktury zgromadzenia złotników utrzymało się zasadniczo do lat trzydziestych XIX wieku, z krótką przerwą w latach 1796–1809, wynikającą z obecności w Krakowie władz austriackich i zaprowadzenia nowego systemu kontroli jakości kruszców, przede wszystkim srebra (inną rzeczą jest, że niemalże jedynym śladem działalności urzędów probierczych na polskich ziemiach włączonych do Austrii jest kontrybucja prowadzona w latach 1806–1807). Istotna zmiana opinii władz miejskich Krakowa nastąpiła już około 1833 roku, wtedy to bowiem rozpoczęto prace przygotowawcze do powołania urzędu probierczego, który ostatecznie zorganizowano w roku 1843. Jego ustanowienie oraz wydanie ustawy probierczej oznaczało definitywne odebranie cechowi złotników przywileju dokonywania próby kruszców i scedowanie go na urząd administracyjny, zależny wyłącznie od władz Wolnego Miasta Krakowa¹⁰.

Wysiłek utrzymywania przywileju probierczego przez złotników szedł niejako w parze z nasilającą się zwłaszcza w drugiej połowie XVIII wieku niezwykle trudną do rozwiązania kwestią stopniowego obniżania minimalnej, dozwolonej próby srebra. Był to głównie efekt dokonującej się pauperyzacji mieszczaństwa krakowskiego, która sprawiała, że złotnicy stawali przed problemem braku zbytu dzieł o wysokiej zawartości kruszców. Od czasów nowożytnych stosowana próba srebra nie mogła być zazwyczaj mniejsza niż czternastołutowa, jednak już około połowy XVIII wieku, gdy oficjalnie minimalną próbą była dwunastołutowa, uległa ona tak znacznemu obniżeniu, że 20 marca 1776 r. złotnicy krakowscy skierowali do władz miejskich memoriał, w którym m.in. postulowali, by jako próbę minimalną ustalić jedenastołutową, co oczywiście nie oznaczało, by miała być to jedyna dozwolona próba¹¹. Jednocześnie złotnicy pracujący w cudzych warsztatach, tj. pozostający w tzw. „kondycji u pryncypałów”, skarżyli się na swoich pracodawców, że choć próbę jedenastołutową jako minimalną miał ustalić jeszcze król Michał Korybut Wiśniowiecki w przywileju z roku 1669, to złotnicy zmuszeni byli wykonywać dzieła z takiego srebra, jakie przekazywali im ich pryncypałowie, nawet jeśli miało ono wyraźnie niższą próbę¹².

Memoriał skierowany do władz miejskich wskazuje również inną, niezwykle istotną sprawę. Skarżący się złotnicy postulowali podtrzymanie i potwierdzenie omijanego w ostatniej ćwierci XVIII wieku zwyczaju, by starsi cechu obowiązkowo dokonywali próby przyniesionego do nich dzieła i odpowiednio oznaczali je swoimi znakami, gwarantując tym samym rzetelność kruszców¹³. W odpowiedzi udzielonej złotnikom 29 marca 1776 r. potwierdzono, iż wyroby srebrne muszą utrzymywać próbę przynajmniej jedenastołutową¹⁴, ale mimo to zarówno ży-

¹⁰ M. Građowski (*Znaki na srebrze*, Warszawa 1994, s. 99) podaje, że powołanie urzędu probierczego ułatwić miało przede wszystkim eksport krakowskich sreber poza terytorium Wolnego Miasta, ponadto zbiegło się w czasie z podpisaniem traktatu handlowego z Austrią w 1844 r. Z pewnością jednak zamiśl powołania urzędu był wcześniejszy od traktatu handlowego o 10 lat, jak przekonują zachowane przekazy źródłowe zgromadzenia złotników krakowskich. Wydaje się zatem, że organizacja takiej agencji administracji państwowej służyć miała przede wszystkim ułatwieniom handlowym, zwłaszcza w sytuacji, gdy system dopuszczonych w Krakowie i liczonych w lutach prób srebra pokrywał się z systemem probiernictwa austriackiego.

¹¹ *Petition Honoratorum Seniorum Contubernii Aurificum Cracoviensium ad Nobilissimum Magistratum Cracoviensium debita cum subimmissyone Die 20. Martii Anno Domini 1776. porrectum*, Archiwum Narodowe w Krakowie, AD 958, s. 201–202 (dalej cyt.: *Petition Honoratorum...*).

¹² „Stosując się do Ordynacyi Nayaśnieyszego Michała Krola Ktory ustanowił porządek Cechu Złotniczego w Roku 1669. aby Złotnicy Krakowscy podleyszey proby nierobili nad Jedynastą. y to Zachowywali przez Niemały Czas Przodkowie nasi, teraz zaś iuż w Zwyczaj poszło że iakie Srebro dali Pryncypałowie, z takowego robic my musieli dla Zarobienia kawałka Chleba y wszelkich ponoszenia Ciężarów. Życzylismy sobie azeby toż Ustanowienie odebrało skutek i na dalszy czas zachowane było”, *Petition Honoratorum...*

¹³ „Nadto aby Kazdy Złotnik Krakowski zrobiwszy robote iakożkolwiek takowe do Starszych Komportował, Starsi zaś te robote wyprobowawszy doskonale na niey swoje Imie położyli, nie zabraniając iednak z dwunastey i z trzynastey proby robic według woli Pryncypałów”, *Petition Honoratorum...*

¹⁴ Archiwum Narodowe w Krakowie (dalej cyt.: ANK), AD 957, s. 13–14.

dowscy szejdarze, jak i złotnicy chrześcijańscy dopuszczali się fałszowania zawartości srebra. Za takie przestępstwo groziły poważne konsekwencje. Dzieło wykonane z kruszcu o niższej próbie niż deklarowana, po stwierdzeniu przez starszych fałszerstwa było niszczone, praca złotnika szła na marne i nie mógł on liczyć na ewentualny zarobek, a w dodatku spotykały go dotkliwie kary, z więzieniem włącznie. Bardzo dotkliwie doświadczył tego złotnik Józef Gallus Czech, który w roku 1775 ośmielił się oszukać podczaszego wielickiego, Stanisława Gołuchowskiego, dla którego wykonał srebrne sztućce oraz *kaftyer*, tj. komplet kawowy, ze stopu o próbie ledwie osiem i $\frac{3}{4}$ łuta, choć przybił znak próby jedenastołutowej. Po wykryciu przestępstwa, Czech zmuszony został do oddania otrzymanej zapłaty, musiał wykonać zamówiony komplet z własnego srebra o właściwej próbie, a w dodatku odsiedział cztery tygodnie w więzieniu¹⁵. Sytuacje, w których dochodziło do wykrycia świadomego fałszowania kruszcu, nie były szczególnie liczne, jednak było to dość powszechne już w XVII wieku, co poświadczył m.in. Leonard Lepszy, powołując się na swą praktykę probierczą w odniesieniu do wielu okazywanych mu dzieł z tego czasu¹⁶.

Walka o ustalenie odpowiednio wysokich prób srebra, a tym samym wysokich cen wyrobów, nie przeszkodziła jednak krakowskim złotnikom w bardzo długim utrzymaniu monopolu na dzieła kruszcowe. W tym samym czasie, gdy władze Krakowa pozbawiły ich zgromadzenie przywileju probierczego i powołały urząd probierczy zależny wyłącznie od miejskiej administracji, złotnicy zachowali jeszcze wyłączne prawo wykonywania dzieł ze srebra i złota, co wyraźnie stwierdzono we wspomnianej ustawie z 1843 r. — złotnicy byli jedynym cechem, którego członkom dozwolono „wyrabiać wszelkie towary ze złota i srebra, klejnotów, drogich kamieni i takowe sprzedawać”. Zgromadzeniem, którego produkcja była w tym czasie w pewnej mierze zbieżna z twórczością złotników, byli mosiężnicy, którym wolno było „wszystkie z miedzi i mosiądzu odlewane lub wybijane posrebrzane lub połączone galanteryjne towary z ozdobami kamiennymi lub innymi wyrabiać [...] krzyże, kielichy, monstrancje, passyjki, cyborye, [...] kadzielnice, lampy, lichtarze, puszki, [...] i wszelkie naczynia z mosiądzu, miedzi, cynku i kompozycyi tego rodzaju, z wolnością wyzłacania i wysrebrzania”¹⁷. Brzmienie tekstu ustanowionego prawa potwierdza jednoznacznie, że w roku 1843 złotnicy posiadali wyłączność realizacji dzieł ze srebra i złota, mosiężnikom zaś pozwolono sporządzać przedmioty jedynie z metali nieszlachetnych, w tym również naczynia liturgiczne, choć z prawem ich samodzielnego srebrzenia i złocenia. Był to jednak kolejny krok w stronę likwidacji monopolu złotników, ponieważ w sferę ich działalności coraz wyraźniej wkraczali mosiężnicy ze swymi realizacjami.

Wskazują na to w pierwszym rzędzie przekazy źródłowe, poświadczające taki właśnie rodzaj podejmowanych realizacji, jak i zachowane zabytki. Sięgając zatem do wzmiankowanych archiwalnie mosiężniczych gezelszyków oraz majsterszyków, jako prac poświadczających umiejętności nabyte w poszczególnych etapach kształcenia, można bezsprzecznie stwierdzić olbrzymią zbieżność form dzieł realizowanych w zakresie obu profesji, stanowiącą wymowny dowód dokonującej się już w pierwszej połowie XIX wieku konwergencji złotnictwa i mosiężnictwa¹⁸. Tak właśnie jako swój gezelszyk Tomasz Stroczkowski przedstawił puszkę na komunikanty (sesja 11 lutego 1844 r.)¹⁹, Franciszek Hefelmajer — „Krzyż brązowy pokojowy”

¹⁵ Tamże, AD 941, karta dołączona pomiędzy strony 372 i 373.

¹⁶ L. Lepszy, *Cech złotniczy w Krakowie*, „Rocznik Krakowski”, t. I, 1891, s. 244; M. Gradowski, op. cit., s. 100.

¹⁷ Odpowiednie fragmenty ustawy i ich omówienie zob. M. Myśliński, *Złotnicy krakowscy i ich cech...*, s. 12.

¹⁸ *Książka Obrad Zgromadzenia Cechu Mosiężników od Roku 1827*, Archiwum Narodowe w Krakowie, AD 885 (dalej cyt.: *Książka Obrad...*). Księga obejmuje protokoły sesji cechu od 8 lipca 1827 r. do 21 lutego 1886 r..

¹⁹ *Książka Obrad...*, s. 26v.

(sesja 4 sierpnia 1844 r.)²⁰, Józef Kaliciński — „pacyfikę srebrzoną i złoconą” (sesja 6 kwietnia 1845 r.)²¹, Edward Kuśmierski — „trybalarz i łodkę” (sesja 24 września 1871 r.)²², Józef Małek — krzyż (sesja 12 maja 1872 r.)²³, Józef Mąciwoda — „Patynę do chorego” (sesja 12 maja 1872 r. lub 27 października 1872 r.)²⁴, Michał Hujar — monstrancję (sesja 27 kwietnia 1884 r.)²⁵. Podobny zakres realizacji wskazywano jako obowiązkowe majstersztyki, które będąc pracą wyższego rzędu składały się zazwyczaj z dwóch, a nawet trzech dzieł. Tak zatem pretendującemu do wstąpienia do cechu Franciszkowi Kausalowi wskazano, by wykonał „koszyk na frukta brązowy oraz cukiernicę wazonikową robotą z uszami” (sesja 9 marca 1828 r.)²⁶, Lorentzowi Georgowi — „Lampe Kutą do Kościoła Cali 20 Wysokości” oraz „Zwierciadło Brązowane z figurą cali 10 wysokości” (sesja 2 lutego 1828 r.)²⁷, Janowi Kotzowi — „Puszkę z ozdobami i koroną oraz patynę wyzłoconę” (sesja 1 marca 1830 r.)²⁸, Jakubowi Kumali — „Lampę kościelną łokieć wysokości i kielich” (sesja 6 listopada 1831 r.)²⁹, Ludwikowi Chmieleckiemu — „monstrancję trybowaną w gotyckim guście” oraz „lichtarz z figurką”³⁰ (sesja 8 stycznia 1835 r.). W przypadku tego ostatniego mosiężnika warto dodać, że próbował on przystąpić do cechu już wcześniej, prosząc o to na sesji 19 stycznia 1834 r. Mistrzowie uznali go wówczas za pracującego nielegalnie (bo bez uprawnień czeladniczych) w warsztacie Jana Hutlauer’a, a w dodatku zatrudnionego „na kondycji” u jubilera Filipa Langiera³¹. To również jest dowodem na zbieżność technologiczną obu rzemiosł. Jako kolejne majstersztyki wspomnieć można polecone do wykonania Antoniemu Hutlauerowi puszkę i lichtarz stołowy „robotą matową”, przy czym wskazano, że „puszka na Kommunikanty ma być pół wyzłacana w ogniu, a pół srebrzona” (sesja 11 lipca 1841 r.)³², Augustowi Schindlerowi *Reitzeig*, tj. uprzęż na konia oraz monstrancję (sesja 26 września 1841 r.)³³, Józefowi Grosnerowi „Lampę Kościelną w gotykę w sześć lub ośm kantów, z rzeźbą posrebrzaną” oraz „Lichtarzy dziesięć [? — M.M.] w sposób gotycki” (sesja 7 kwietnia 1845 r.)³⁴. Aleksandrowi Ziębowskiemu nakazano sporządzić trzy dzieła, w tym jedno z cynku, ale dwa pierwsze miał wyznaczyć sobie sam, wobec czego oświadczył on mistrzom, że wykona „Lampę Kościelną kutą” oraz „parę lichtarzy lanych z mosiądzu” (sesja 28 listopada 1852 r.)³⁵. Z kolei Sebastianowi Sztorcowi nakazano wykonać „lampę Kościelną Kutą w kanty sześć, modelu gotyckiego czyli bizantyckiego, w przecięciu cali piętnaście, a co do wysokości w proporcji stosownej, wraz z stosownymi łańcuchami w bizantyckim lub gotyckim stylu”, ponadto „parę Klamek lanych do drzwi pokojowych z dużemi szyldami również w gotyckim stylu” (sesja 8 grudnia 1852 r.)³⁶. Natomiast Andrzej Fortuński miał wykonać „Kielich wyzłacany” (sesja 30 maja 1858 r.), wobec czego na sesji 1 sierpnia

²⁰ Tamże, s. 27v.

²¹ Tamże, s. 28.

²² Tamże, s. 47v.

²³ Tamże.

²⁴ Tamże.

²⁵ Tamże, s. 52.

²⁶ Tamże, s. 2v.

²⁷ Tamże, s. 5.

²⁸ Tamże, s. 7.

²⁹ Tamże, s. 10v–11.

³⁰ Tamże, s. 14v.

³¹ Tamże, s. 13.

³² Tamże, s. 21v–22.

³³ Tamże, s. 22v.

³⁴ Tamże, s. 29.

³⁵ Tamże, s. 34v.

³⁶ Tamże, s. 36.

roku 1858 okazał kielich z pateną³⁷. Jest wobec tego pewne, że zakres prac mosiężników był w wielu przypadkach identyczny z zakresem produkcji złotników, bo poświadczają to przytoczone przykłady prac będących obowiązkowymi realizacjami wykazującymi biegłość rzemieślniczą. Tym samym nie można ich uznać za efemerydalne i jednorazowe, a wręcz przeciwnie — powtarzalność i podobieństwo wskazywanych do wykonania gezelsztyków i majstersztyków mosiężniczych dowodzi ich stałości w XIX wieku.

Ten dokonujący się proces konwergencji obu rzemiosł miał charakter dwufazowy, co potwierdzają zachowane przykłady dzieł krakowskich mosiężników. Jako pierwsze przywołać można prace, które swoją formą wpisują się w zakres złotnictwa sakralnego, lecz zostały wykonane techniką odlewu oraz kucia wyłącznie w mosiądzu lub miedzi. Są one zatem dowodem pierwszego etapu wspomnianej konwergencji, gdy mosiężnicy — zgodnie z prawem i przyzwoleniem ustawy cechowej z 1843 r. — realizowali przedmioty o przeznaczeniu sakralnym, lecz w miarę jednoznacznie stosowali się do zakazu sporządzania ich z kruszców. Jako przykłady tej właśnie postawy wskazać należy dzieła Franciszka Kausala, m.in. zrealizowany w 1840 r. z odlewanej, kutej i złożonej miedzi relikwiarz bł. Bronisławy, przechowywany w klasztorze Norbertanek na Zwierzyńcu, oraz odlaną i kutą w miedzi, a następnie srebrzoną i złożoną monstrancję w kościele parafialnym p.w. św. Wojciecha w Modlnicy (ryc. 1).

Spśród dzieł Kausala wspomnieć należy także wykonaną w roku 1849 dla kościoła parafialnego p.w. św. Mikołaja w Liskach puszkę na komunikanty, ufundowaną przez parafian w miejsce innej, skradzionej puszki (ryc. 2). Kausal wykonał ją przede wszystkim z kutej i wzbogaconej koralami blachy mosiężnej, choć jej stopa sporządzona została z blachy srebrnej, o niskiej dziesięciotutowej próbie, co poświadcza dwukrotnie wybita na kryzycie cecha z liczbowym oznaczeniem „10.”. Zastosowanie srebra tak niskiej próby po wprowadzeniu w 1843 r. w Krakowie ustawy probierczej, która pozwalała wykonywać dzieła srebrne wyłącznie z próby dwunasto- oraz trzynastotutowej, stanowiło *de facto* złamanie ustawy. Możliwe to było właściwie w trzech przypadkach: gdy wtórnie został użyty fragment wcześniejszego dzieła, oznaczającego się niższą próbą niż dozwolona, gdy wyrób nie miał waloru dzieła kruszcowego i tym samym nie podlegał kontroli urzędu probierczego, lub gdy dzieło powstało ze srebra tak niskiej próby za wiedzą i zgodą zamawiającego, często z materiału przez niego dostarczonego. Brak przybitego znaku probierni dowodzi, że puszka została wykonana przez Kausala z blachy mosiężnej oraz niskokruszcowej blachy srebrnej za wiedzą zamawiającego, a po jej ukończeniu nie została przedstawiona urzędowi do oznaczenia próby. Może ona zatem stanowić dowód upowszechniającego się z wolną w drugiej połowie XIX wieku wśród krakowskich mosiężników zwyczaju realizacji dzieł kruszcowych, choć tylko jeden przykład wyrobu, w którym mosiężnik zastosował zarówno srebro niskiej próby, jak i metal nieszlachetny, może mieć charakter całkowitej przypadkowości. Niemniej puszka autorstwa Kausala można traktować jako swoistego rodzaju „łącznik” z drugą fazą przekształceń krakowskiego złotnictwa, związaną z uwolnieniem rzemieślników od przymusu cechowego i likwidacją korporacyjnego charakteru niemal wszystkich profesji rzemieślniczych w monarchii habsburskiej.

Kres wyłączności złotników w zakresie prac kruszcowych, a tym samym pełną swobodę w ich realizacji przez mosiężników przyniosła wspomniana austriacka ustawa przemysłowa z roku 1859, która zlikwidowała wszelkie przywileje, przepisy, normy i uregulowania ograniczające dostęp do znacznej większości ówczesnych zawodów. Ustawa wskazała osiemnaście profesji wymagających odpowiedniej koncesji ze strony władz, jednak wśród nich nie znaleźli się złotnicy. Tym samym ich rzemiosło zaliczone zostało do zawodów „wolnych”, warunkowanych wyłącznie prawem do swobodnego rozporządzania własnym majątkiem. Jedynym, w miarę pokrewnym zajęciem wymagającym koncesji był handel starymi klejnotami, tym jednak

³⁷ Tamże, s. 42–42v.



Ryc. 1. Monstrancja, ok. 1849 r., Franciszek Kausal; Modlnica, kościół parafialny p.w. św. Wojciecha. Fot. M. Myśliński

Fig. 1. A monstrance, c. 1849, Franciszek Kausal; Modlnica, the parish church of St Adalbert. Photo by M. Myśliński



Ryc. 2. Puszka na komunikanty, 1849 r., Franciszek Kausal; Liszki, kościół parafialny p.w. św. Mikołaja. Fot. M. Myśliński

Fig. 2. A ciborium, 1849, Franciszek Kausal; Liszki, the parish church of St Nicholas. Photo by M. Myśliński

parali się w Krakowie Żydzi³⁸. Warunek pełnego zarządzania własnym majątkiem spełniali oczywiście krakowscy mosiężnicy, posiadający jednocześnie odpowiednie przygotowanie warsztatowe, to zaś otwierało zamknięte dotychczas przed nimi pole działalności w sferze złotnictwa. Jedynym obostrzeniem, któremu po 1 maja 1860 r. musieli się podporządkować w zakresie realizacji dzieł złotniczych, było oczywiście dostosowanie się do obowiązujących w monarchii austriackiej przepisów probierczych, po 16 lipca 1920 r. zaprowadzonych również

³⁸ Nowelizacja ustawy przeprowadzona w 1883 r. nakazywała rzemieślnikom m.in. wstępować do stowarzyszeń przemysłowych, którymi władze z wolna zastępowały cechy.



Ryc. 3. Znaki imienne: 1 — Henryka Szorca (kielich mszalny, ok. 1911 r.; Niegowić, kościół parafialny p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny), fot. T. Śliwiński; 2 — Piotra Seipa (puszka na komunikanty, po 1879 r.; Strumiany, kościół parafialny p.w. Najświętszej Marii Panny), fot. M. Myśliński; 3 — Franciszka Kopaczyńskiego (3a — puszka na komunikanty, ok. 1908 r.; Ślemień, kościół parafialny p.w. Narodzenia św. Jana Chrzciciela, fot. T. Śliwiński; 3b — znak używany po 1908 r., monstrancja, ok. 1913 r.; Gorzków, kościół parafialny p.w. Matki Boskiej Częstochowskiej, fot. M. Myśliński)

Fig. 3. The artisan marks of: 1 — Henryk Szorc (a chalice, c. 1911; Niegowić, the parish church of Assumption, photo by T. Śliwiński); 2 — Piotr Seip (a ciborium, after 1879; Strumiany, the parish church of the Holy Virgin, photo by M. Myśliński);

3 — Franciszek Kopaczyński (3a — a ciborium, c. 1908; Ślemień, the parish church of the Birth of St John the Baptist, photo by T. Śliwiński; 3b — the mark the artisan used after 1908, a monstrance, c. 1913; Gorzków, the parish church of Our Lady of Częstochowa, photo by M. Myśliński)

w odrodzonej Polsce. W Austro-Węgrzech była to w pierwszej kolejności konieczność stosowania jednej z czterech prób srebra, dopuszczonych obowiązującą od 1 sierpnia 1866 roku nową ustawą probierczą, która zlikwidowała system łutowy na rzecz systemu dziesiętnego oraz pomiaru w promilach (§ 19)³⁹, natomiast w drugiej kolejności był to obowiązek posługiwania się indywidualnymi znakami imiennymi lub firmowymi, ze względu na konieczność dokonywania ściśle wskazanych czynności probierczych wobec dzieł podlegających takiej kontroli (§ 35)⁴⁰.

W przypadku mosiężników krakowskich znaki te w swych kształtach i zasadach użytkowania okazały się zbieżne ze znakami imiennymi złotników, dotychczas dla nich niejako zastrzeżonymi i niepodzielnie związanymi wyłącznie z profesją złotniczą (ryc. 3). Przyczyniło się to do dalszego zatarcia różnic pomiędzy pracami złotników i mosiężników, czego efekt da się zauważyć m.in. we współczesnych opracowaniach, w których niemal każdy przedmiot opatrzony znakami imiennymi oraz cechami urzędu probierczego określano nieprecyzyjnie jako dzieło złotnika — nawet, gdy realnie było ono wytworem pracy mistrza należącego do innego cechu.

Uwolnienie profesji złotniczej z przepisów korporacyjnych nie spowodowało natychmiastowego przejścia części jej domeny przez cech mosiężników. Tłumaczyć to można różnymi względami, przede wszystkim nikłą liczbą czynnych w tym czasie mosiężników⁴¹, a być może

³⁹ Omówienie austriackiej ustawy probierczej z 1866 r. w zakresie zasad znakowania sreber zob. M. Gradowski, op. cit., s. 225.

⁴⁰ Różnice genezy znaków imiennych oraz firmowych w dziewiętnastowiecznym złotnictwie krakowskim: M. Myśliński, *Znak imienny złotnika i znak firmowy jego zakładu. Uwagi o złotnictwie krakowskim w 2. połowie XIX wieku*, „Biul. Hist. Sztuki”, 2012, nr 1, s. 85–94.

⁴¹ Około 1860 r. pracowało ich w Krakowie tylko ośmiu, zaś po 1884 r., gdy doszło do połączenia w zgromadzeniu aż trzech profesji — mosiężników, brązowników i kotlarzy, liczyło ono zaledwie dziewięciu, a w 1885 r. — czternastu członków, z których dziewięciu było mosiężnikami, natomiast pozostali byli kotlarzami (*Książka Obrad...*, s. 43–43v). Starszym cechu w 1884 r. był Antoni Hutlauer, a podstarszym — Franciszek Podgórski; grono mistrzów, zwane „Wydziałem”, tworzyli: August Schindler, Sebastian Szorc, Andrzej Fortuński, Franciszek

także przyzwyczajeniem do dawnych norm funkcjonowania cechów. Proces ten trwał jednak nieustannie i swoje szczególne nasilenie osiągnął w ostatnim dziesięcioleciu XIX wieku. Było to związane głównie z przystąpieniem do cechu nowych mistrzów, tak właśnie ukierunkowujących swoją działalność warsztatową: Franciszka Ksawerego Kopaczyńskiego (przyjęty do zgromadzenia 29 października 1882 r.)⁴² oraz Piotra Seipa (przyjęty do zgromadzenia 6 września 1885 r.)⁴³. W mniejszym stopniu produkcję taką podjął również Henryk Sztorc (przyjęty do cechu po 21 lutego 1886 r.), który swoją pracownię prowadził najprawdopodobniej przez pewien czas z Franciszkiem Kopaczyńskim, a także wytwórnia Marcina Jarry i Marceliego Jakubowskiego, zawiązana w roku 1887 jako filia warszawskiej fabryki platerów Norblina, a następnie usamodzielniona ok. 1890 r. To właśnie dzieła Kopaczyńskiego, Seipa, Sztorca oraz wytwórni Jarry i Jakubowskiego najliczniej reprezentują krakowskie złotnictwo sakralne przełomu XIX i XX wieku, dominując liczebnie nad dziełami mistrzów ówczesnie zrzeszonych w cechu złotników.

Szczególnością zajmował wśród mosiężników Franciszek Kopaczyński, który najprawdopodobniej nie był ani uczniem, ani czeladnikiem żadnego z krakowskich mistrzów, zaś do cechu wstąpił już jako działający w Krakowie przedsiębiorca. W dość krótkim czasie, bo już 17 września 1884 r., został wybrany starszym cechu po śmierci Antoniego Hutlauer⁴⁴. Wśród dzieł jego autorstwa zwracają na siebie uwagę przede wszystkim dwie puszkki na komunikanty. Pierwsza z nich przechowywana jest w kościele parafialnym p.w. św. Bartłomieja Apostoła w Łapanowie (ryc. 4) i sporządzona została zapewne około 1890 lub 1900 r. ze srebra czwartej próby, co potwierdzają znaki probiercze używane w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięciokącie), znak probierni krakowskiej (litera „E” w kwadracie o świętych narożnikach), imienne znaki Kopaczyńskiego (litery „FK” w owalu, z klinowymi wcięciami po lewej i prawej stronie pola). Druga puszkka, znajdująca się w kościele parafialnym p.w. Narodzenia św. Jana Chrzciciela w Ślemieniu (ryc. 5), sporządzona została około 1908 r. ze srebra czwartej próby, co potwierdza inskrypcja fundacyjna oraz znak probierczy używany w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięciokącie), znak probierni krakowskiej (litera „E” w kwadracie o świętych narożnikach), imienne znaki Kopaczyńskiego (litery „FK” w owalu, z klinowymi wcięciami po lewej i prawej stronie pola). Wskazać należy również znacznych rozmiarów neogotycką monstrancję, przechowywaną w kościele parafialnym p.w. Matki Boskiej Częstochowskiej w Gorzkowie (ryc. 6), wykonaną około 1913 r. ze srebra trzeciej próby. Potwierdza to inskrypcja fundacyjna oraz znaki probiercze używane w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięciokącie; głowa psa w nieregularnym, wydłużonym sześcioboku), znaki probierni krakowskiej (litera „E” w kwadracie o świętych narożnikach) oraz imienne znaki Kopaczyńskiego (litery „FK” w owalu, z klinowym wcięciem po lewej oraz ubytkiem u dołu po prawej — przy literze K) (ryc. 3)⁴⁵. Dziełem Kopaczyńskiego jest również kielich, a z pew-

Kopaczyński, Anastazy Schindler, Henryk Meisel, Stefan Pichel, Jakub Gertler (lista mistrzów na podstawie wpisów: *Książka Obrad...*, s. 51v–52). Z kolei w 1885 r. zgromadzenie tworzyli: Franciszek Kopaczyński jako starszy cechu, Franciszek Podgórski jako podstarszy, zaś do reszty grona należeli: Jakub Gürtler (Gertler), Andrzej Fortuński, Stefan Pichel, Anastazy Schindler, Franciszek Grüding, Władysław Pichel, Sebastian Sztorc, Karol Czunka, Stanisław Lisowski, Jan Gregorzyc, Jan End, Piotr Seip (lista mistrzów na podstawie wpisów: *Książka Obrad...*, s. 53v–56).

⁴² *Książka Obrad...*, s. 49v.

⁴³ Tamże, s. 56.

⁴⁴ Tamże, s. 53.

⁴⁵ Nieznaczące, ale widoczne wyszczerbienie puncyny u dołu po prawej stronie litery K spowodowało zatarcie wyrazistości klinowego wcięcia po prawej stronie pola znaku. Taka forma znaku wybitego uszkodzoną puncyną powtarza się licznie na dziełach Kopaczyńskiego powstających po 1908, a przed 1913 rokiem, co pozwala przyjąć wstępnie, że w tym interwale czasowym nastąpiło uszkodzenie puncyny. Dokładniejsze określenie czasu jej uszkodzenia wymaga jednak osobnego przeglądu dzieł Kopaczyńskiego, których ściśłą datę powstania



Ryc. 4. Puszka na komunikanty, ok. 1890 lub 1900 r., Franciszek Kopaczyński; Łapanów, kościół parafialny p.w. św. Barłomieja Apostoła.
Fot. T. Śliwiński

Fig. 4. A ciborium, c. 1890 or 1900, Franciszek Kopaczyński; Łapanów, the parish church of St Bartholomew the Apostle.
Photo by T. Śliwiński



Ryc. 5. Puszka na komunikanty, ok. 1908 r., Franciszek Kopaczyński; Ślemień, kościół parafialny p.w. Narodzenia św. Jana Chrzciciela.
Fot. T. Śliwiński

Fig. 5. A cyborium, c. 1908, Franciszek Kopaczyński; Ślemień, the parish church of the Birth of St John the Baptist.
Photo by T. Śliwiński

nością jego czara, znajdujący się w kościele parafialnym p.w. św. Barłomieja Apostoła w Łapanowie. Czara została wykonana najprawdopodobniej po roku 1908 ze srebra trzeciej próby, o czym świadczy znak probierczy, używany w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu) oraz imienny znak Kopaczyńskiego (litery „FK” w owalu, z klinowym wcięciem po lewej oraz ubytkiem u dołu po prawej, przy literze K)⁴⁶. Podobnie na monstrancji przecho-

wskazać będzie można np. na podstawie widniejących inskrypcji lub innych przekazów archiwalnych. Tym samym występowanie znaku wybitego uszkodzoną puncyną stanowić może — w przypadku braku innych przekazów — element datujący dzieło.

⁴⁶ Znak probierczy i imienny widnieje wyłącznie na czarze, natomiast na koszyczku wybito znak „METAL”.



Ryc. 6. Monstrancja, ok. 1913 r.,
Franciszek Kopaczyński;
Gorzków, kościół parafialny
p.w. Matki Boskiej Częstochowskiej.
Fot. M. Myśliński

Fig. 6. A monstrance, c. 1913,
Franciszek Kopaczyński; Gorzków,
the parish church
of Our Lady of Częstochowa.
Photo by M. Myśliński



Ryc. 7. Monstrancja, 1914 r. (otok z czwartej
ćwierci XVII w.), Franciszek Kopaczyński;
Niegowić, kościół parafialny
p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny.
Fot. T. Śliwiński

Fig. 7. A monstrance, 1914
(the sunburst from the 3rd quarter
of the 17th c.), Franciszek Kopaczyński;
Niegowić, the parish church of Assumption.
Photo by T. Śliwiński

wywanej w kościele parafialnym p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Niegowici (ryc. 7), której elementy otoku z kwiatami zdobionymi emalią datować należy najpewniej na czwartą ćwierć XVII wieku. Na odwrocie stopy widnieje inskrypcja: „Wykonał F. Kopaczyński



Ryc. 8. Puszka na komunikanty, po 1879 r., Piotr Seip; Strumiany, kościół parafialny p.w. Najświętszej Marii Panny. Fot. M. Myśliński

Fig. 8. A ciborium, after 1879, Piotr Seip; Strumiany, the parish church of the Holy Virgin. Photo by M. Myśliński

i Ska. Kraków 1914” oraz zespół znaków probierczych srebra trzeciej próby używanych w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu; głowa psa w nieregularnym, wydłużonym sześcioboku), znak probierni krakowskiej (litera „E” w kwadracie o świętych narożnikach), znaki imienne Kopaczyńskiego (litery „FK” w owalu, z klinowym wcięciem po lewej i ubytkiem u dołu po prawej — przy literze K).

Podobnie intensywną działalność w zakresie produkcji sakraliów rozwinął wspomniany już na początku artykułu Piotr Seip. Jego droga do cechu mosiężników nie była łatwa. Jako uczeń Aleksandra Ziębowskiego został wyzwolony na czeladnika 13 października 1877 r.⁴⁷, ale już w 1885 r., nie posiadając uprawnień mistrza, prowadził własny warsztat, wobec czego cech mosiężników na sesji 30 sierpnia 1885 r. zdecydował o skierowaniu skargi na Seipa do władz miasta „z powodu nieprawnego wykonywania bronzownictwa”⁴⁸. Seip był zatem w myśl trady-

⁴⁷ *Książka Obrad...*, s. 48.

⁴⁸ Tamże, s. 55.



Ryc. 9. Naczynie na wiatyk, ok. 1900 r., Piotr Seip; Skawica, kościół parafialny p.w. Matki Boskiej Częstochowskiej. Fot. M. Myśliński

Fig. 9. A viaticum pyx, c. 1900, Piotr Seip; Skawica, the parish church of Our Lady of Częstochowa. Photo by M. Myśliński

cji cechowej fuszerem, ale sprawę rozwiązano przyjmując go niebawem do zgromadzenia, co pozwoliło mu podjąć niczym nie zakłócaną produkcję dzieł złotniczych. Spośród krakowskich mosiężników twórczość złotnicza Seipa wydaje się najlepiej rozpoznana, bowiem jego prace zwracają na siebie uwagę bogactwem form i artystyczną finezją. Tu zatem przywołane zostaną jako przykłady jego realizacji tylko dwa dzieła. Jako pierwsze wspomnieć należy puszkę na komunikanty, znajdującą się w kościele parafialnym p.w. Najświętszej Marii Panny w Strumianach (ryc. 8), wykonaną po roku 1879 ze srebra trzeciej próby, co poświadczają cechy probiercze używane w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu; głowa psa w nieregularnym, wydłużonym sześcioboku), znaki imienne Seipa (litery „PS” w prostokącie z klinowymi wcięciami z lewej i prawej strony pola) oraz wybity znak firmowy z imieniem i nazwiskiem „PIOTR SEIP”. Drugie dzieło to naczynie na wiatyk przechowywane w kościele parafialnym p.w. Matki Boskiej Częstochowskiej w Skawicy (ryc. 9), wykonane około 1900 r. ze srebra trzeciej próby. Poświadczają to cechy probiercze używane w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu), znaki probierni krakowskiej (litera „E” w kwadracie o świętych narożnikach), znaki imienne Seipa (litery „PS” w prostokącie z klinowymi wcięciami z lewej i prawej strony pola), a także wybity znak firmowy z imieniem i nazwiskiem „PIOTR SEIP”.

W porównaniu z pracami Kopaczyńskiego i Seipa mniej liczne są dzieła złotnicze Henryka Szorca, spośród których wspomnieć można jako przykłady m.in. dwa kielichy i jedną puszkę na komunikanty. Pierwszy kielich, przechowywany w kościele parafialnym



Ryc. 10. Kielich mszalny, ok. 1900 r.,
Henryk Sztorc; Osielec, kościół parafialny
p.w. św. Filipa i Jakuba.
Fot. T. Śliwiński

Fig. 10. A chalice, c. 1900,
Henryk Sztorc; Osielec, the parish church
of St Philip and St James.
Photo by T. Śliwiński



Ryc. 11. Kielich mszalny, ok. 1911 r.,
Henryk Sztorc; Niegowić, kościół parafialny
p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny.
Fot. T. Śliwiński

Fig. 11. A chalice, c. 1911,
Henryk Sztorc; Niegowić,
the parish church of Assumption.
Photo by T. Śliwiński

p.w. św. Filipa i Jakuba w Osielcu (ryc. 10), bogato dekorowany, wykonany został zapewne około 1900 r. ze srebra trzeciej próby. Świadczy o tym zespół cech probierczych używanych w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu; głowa psa w nieregularnym, wydłużonym sześcioboku), znaki probierni krakowskiej (litera „E” w kwadracie o świętych narożnikach), znaki imienne Sztorca (litery „HS” w prostokacie o świętych narożnikach) oraz wybity na blasze zamykającej dół podstawy znak firmowy z imieniem i nazwiskiem „HENRYK SZTORC”. Drugi kielich, znajdujący się w kościele parafialnym p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Marii Panny w Niegowici (ryc. 11), wykonany został około 1911 r. ze srebra trzeciej próby, czego dowodzi widniejąca na stopie inskrypcja fundacyjna oraz cechy probiercze stosowane w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu), ponadto znaki probierni krakowskiej (litera „E” w kwadracie o świętych narożnikach) oraz imienne znaki Sztorca



Ryc. 12. Puszka na komunikanty, ok. 1900 r., Henryk Sztorc;
Gdów, kościół parafialny p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny.
Fot. T. Śliwiński

Fig. 12. A cyborium, c. 1900, Henryk Sztorc;
Gdów, the parish church of the Birth of the Holy Virgin.
Photo by T. Śliwiński

(litery „HS” w prostokącie o świętych narożnikach)⁴⁹. Z pracowni Sztorca pochodzi również puszka na komunikanty przechowywana w kościele parafialnym p.w. Narodzenia Najświętszej Marii Panny w Gdowie (ryc. 12), wykonana około roku 1900 ze srebra trzeciej próby i znakovana cełą probierczą używaną w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu), znakiem imiennym Sztorca (litery „HS” w prostokącie o świętych narożnikach) oraz znakiem firmowym „H. SZTORC W KRAKOWIE.”, wybitym na nakładce mutry trzpienia mocującego całość puszki.

⁴⁹ Wraz z kielichem komplet tworzy patena, na której oprócz znaku probierczego wybita została cecha z pełnym imieniem i nazwiskiem „HENRYK SZTORC”.



Ryc. 13. Świecznik, przed 1900 r., firma „Jakubowski & Jarra”;
Piekelnik, kościół parafialny p.w. św. Jakuba Apostoła. Fot. T. Śliwiński

Fig. 13. A candlestick, before 1900, the firm “Jakubowski & Jarra”;
Piekelnik, the parish church of St James the Apostle. Photo by T. Śliwiński

Nieco inaczej sprawa realizacji złotniczych kształtowała się w przypadku firmy Marcina Jarry i Marcelego Jakubowskiego, założonej w roku 1887 jako filia warszawskiej fabryki platerów Norblina. Jej asortyment złotnictwa sakralnego od razu był bardzo bogaty i różnorodny, obejmując również przedmioty kultu prawosławnego oraz mojżeszowego. W znacznej większości produkcja firmy skupiona była na dziełach platerowanych srebrem i głównie te można spotkać w zbiorach kościelnych. Przykładem takiego wyrobu może być świecznik znajdujący się w kościele parafialnym p.w. św. Jakuba Apostoła w Piekelniku (ryc. 13). W jej propozycjach znalazły się również realizacje kruszcowe. Wyłącznie od zamożności zamawiającego zależał zatem wybór np. kielicha mszalnego wykonanego z tańszego, platerowanego materiału, czy



Ryc. 14. Pokrywa chrzcielnicy, ok. 1890 r., Jan Gregorczyk;
Bolechowice, kościół parafialny p.w. św. św. Apostołów Piotra i Pawła. Fot. M. Myśliński

Fig. 14. A baptismal font cover, c. 1890, Jan Gregorczyk; Bolechowice,
the parish church of St Peter and Paul the Apostles. Photo by M. Myśliński

sporządzonego ze srebra i ewentualnie złoconego. Stąd w 1900 r. Jarra, już jako samodzielnie pracujący przedsiębiorca, oferował w swoim wzorniku np. „Kielich brązowy wewnątrz w ogniu złocony”, ewentualnie „Tensam ze srebrną kupą i patyną” lub „Tensam cały srebrny i wewnątrz złocony”⁵⁰. Realizacje w kruszczach nie stanowiły jednak głównej gałęzi produkcyjnej firmy Jarra, dlatego z jego mniej licznych, samodzielnych prac wskazać można dwa dzieła. Jako pierwsze — puszkę na komunikanty, przechowywaną w kościele parafialnym p.w. Matki Bożej Nieustającej Pomocy w Krzeszowie sporządzoną tuż po roku 1900 ze srebra trzeciej próby. Dowodzą tego znaki probiercze używane w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu) i znaki imienne Jarra (litery „MJ” w prostokącie). Drugie to czara kielicha przechowywanego w kościele parafialnym p.w. św. św. Filipa i Jakuba w Osielcu. Kielich ten, wykonany z blachy mosiężnej i sygnowany „E. Fusseg M. Biała”, ma czarę sporządzoną ze srebra trzeciej próby, poświadczoną znakiem probierczym używanym w Austrii w latach 1872–1921 (wizerunek Diany w pięcioliściu) i znakiem imiennym Jarra (litery „MJ” w prostokącie). Pozwala to bezspornie przyjąć, że część realizacji Jarra miała charakter gotowych pre-fabrykatów złotniczych.

⁵⁰ *Cennik z pierwszej krajowej fabryki wyrobów platerowanych z chińskiego srebra prawdziwych srebrnych i Odlewnia brązowych monumentów M. Jarra Kraków*, Kraków 1901, s. 12, poz. 90 do tablicy nr 15 (Biblioteka Jagiellońska, 222241 III Rara, teka XXVII/33). Wzornik publikowany w: M. Myśliński, *Oferta sprzedaży wyrobów platerowanych fabryki Marcina Jarra w Krakowie z 1901 roku*, „Kw.HKM”, R. LIX, 2011, nr 2, s. 235–252.



Ryc. 15. Łódka na kadzidło, ok. 1900 r., Jan Gregorczyk;
Zalas, kościół parafialny p.w. św. Marii Magdaleny. Fot. M. Myśliński

Fig. 15. A censer, c. 1900, Jan Gregorczyk; Zalas, the parish church
of St Mary Magdalene. Photo by M. Myśliński

Podkreślić trzeba, że mimo tak ukierunkowanej działalności wspomnianych wyżej rzemieślników, twórczość złotnicza nie stała się zwyczajem pozostałych mosiężników należących do cechu. Jako główną przyczynę wskazać należy fakt, że od roku 1884 wspólne zgromadzenie wraz z mosiężnikami i brązownikami tworzyli kotlarze, którzy nie podejmowali prac tego rodzaju. Za drugą przyczynę uznać można dostateczne wypełnienie potrzeb rynku przez kilku wytwórców — Kopaczyńskiego, Seipa, Sztorca oraz firmę Jarry i Jakubowskiego. Tak zatem jako przykład „tradycyjnych” realizacji z brązu, miedzi oraz mosiądzu przywołać można dzieła Jana Gregorczyka (przyjęty do zgromadzenia 8 marca 1885 r.)⁵¹, spośród których uwagę zwraca przede wszystkim zachowana w kościele parafialnym p.w. św. św. Apostołów Piotra i Pawła w Bolechowicach, odlana około 1890 r. brązowa pokrywa wczesnobarokowej chrzcielnicy (ryc. 14), jak i znajdujący się w tym samym kościele, kuty z blachy miedzianej a następnie złożony w ogniu okład obrazu Matki Boskiej z 1894 r. Obok tak znacznych dzieł Gregorczyk realizował także prace znacznie mniejsze i skromniejsze, np. wykonał zapewne około 1890 r. zachowaną w kościele parafialnym p.w. św. Marii Magdaleny w Zalasię niepozorną łódkę na kadzidło (ryc. 15), sztancowaną w blasze mosiężnej. W roku 1890 Gregorczyk wydał własnym sumptem wzornik i cennik swojej wytwórni, w którym polecał się przede wszystkim jako właściciel pracowni brązowniczej w Krakowie i jednocześnie twórca „naczyń kościelnych z brązu, chińskiego srebra i innych metali”⁵². Zawarta we wzorniku oferta potwierdza, że pomimo

⁵¹ *Książka Obrad...*, s. 55.

⁵² Biblioteka Jagiellońska, 222411 III Rara.

PRACOWNIA WYROBÓW Z BRONZY
CHINSKIEGO SREBRA I INNYCH METALI

FRAN. KOPACZYŃSKI
KRAKÓW FLORYAŃSKA N° 47

Poleca swój bogato zaopatrzonej magazyn gotowych naczyń kościelnych a mianowicie:
Kielichy, Monstrancye, Lichtarze, Trybularze, Lampy i t. d.,
odnawia stare zużyte naczynia, pozłaca i srebrzy, bronzuje, (900-3-5)
posiada własną odlewnię artystyczną
i przyjmuje wszelkie odlewy figur, medalionów, tablic pamiątkowych i t. d.
Na żądanie cenniki ilustrowane darmo i opłatnie.

Ryc. 16. Reklama pracowni Franciszka Kopaczyńskiego; „Czas”, nr 86, 3 kwietnia 1900 r., s. 5, za: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=35483>

Fig. 16. An advertisement of Franciszek Kopaczyński's workshop; in *Czas*, no. 86, 3 April 1900, p. 5, after: <http://mbc.malopolska.pl/dlibra/doccontent?id=35483>

oczywistej umiejętności realizacji dzieł złotniczych, domeną Gregorczyka pozostały prace wykonywane w materiałach niejako właściwych jego cechowi. Dodać należy, że podobnie w 1900 roku reklamował się w anonsach prasowych Franciszek Kopaczyński, akcentując swoje umiejętności i możliwości techniczne realizacji dzieł z brązu, mosiądzu, tzw. chińskiego srebra i innych metali, zapewne kruszców (ryc. 16). Jednak zachowane prace Kopaczyńskiego jednoznacznie wskazują, że bardzo chętnie podejmował się on realizacji z zakresu złotnictwa sakralnego, na co pozwalały mu możliwości wytwórcze należącej do niego największej krakowskiej odlewni⁵³.

Wskazane wyżej prace złotnicze krakowskich mosiężników nie wyczerpują oczywiście listy wszystkich znanych i wciąż odkrywanych dzieł należących do tej kategorii. Rolą przytoczonych prac było jedynie potwierdzenie zjawiska konwergencji dwóch profesji, do której doprowadziło kilka niezwykle istotnych przyczyn, zmieniających oblicze rozwoju rzemiosł

⁵³ Wytwórnia oraz sklep Kopaczyńskiego mieściły się w kamienicy przy ul. Floriańskiej 47, ponieważ przejął on firmę po swoim mistrzu — Aleksandrze Ziębowski, który prowadził ją w tym miejscu od 1846 r. O intensywnie rozwijanej działalności zakładu świadczy fakt, że w 1892 r. Kopaczyński po raz trzeci wydał wzornik i cennik oferowanych przez siebie wyrobów, zob.: K. Estreicher, *Bibliografia polska XIX stulecia. Wydanie drugie*, t. XVII, red. S.J. Zychowicz, S. Siess-Krzyszowski, Kraków 2000, s. 406.

artystycznych w Krakowie i tym samym powodujących pewne niecisłości we współczesnej literaturze przedmiotu. Za najważniejsze uznać należy pozbawienie w roku 1843 cechu złotników krakowskich przywileju dokonywania próby kruszców, jak i prawne regulacje austriackiej ustawy przemysłowej z 1859 r. oraz ustawy probierczej z 1866 r., co doprowadziło ostatecznie do sytuacji, w której każdy przedsiębiorca mógł legalnie podejmować produkcję dzieł złotniczych bez obowiązku przynależności do cechu złotników, podlegając wyłącznie kontroli urzędu probierczego. Z nowych uwarunkowań skorzystali mosiężnicy, którzy do produkcji dzieł złotnictwa sakralnego byli przygotowani w zakresie technologii oraz stosowanych form już w pierwszej połowie XIX wieku. Prawne otwarcie profesji złotniczej spowodowało konwergencję obu krakowskich rzemiosł, przy równoczesnym zachowaniu odrębności cechowej mistrzów, a równoległe sprawiło niemal definitywne wyrugowanie złotników z właściwej im sfery. Znalazło to swój wymowny wyraz w realizacjach tego rodzaju stopniowo narastających ilościowo, ale stworzonych właśnie przez mosiężników, którzy równocześnie zaczęli używać znaków imiennych, zbieżnych ze znakami złotników, co jeszcze bardziej zatarło jakiegokolwiek różnice pomiędzy dziełami złotniczymi wykonywanymi przez mistrzów obu profesji. Wkroczenie mosiężników w zakres prac złotniczych z pewnością zwiększyło konkurencję w tej sferze rzemiosła i najprawdopodobniej wymusiło obniżkę dyktowanych cen, przy jednoczesnym wzbogaceniu oferowanego asortymentu wyrobów. Można zatem sądzić, że złamanie monopolu złotników spotkało się z przychylnością przyszłych odbiorców zamawianych dzieł, choć wyraźnie negatywną opinię wyraził o tym w 1887 r. znawca krakowskiego złotnictwa Leonard Lepszy. Pisał on, że „Często się zdarza, że ktoś z publiczności daje zamówienia, ale robi to w najniewłaściwszy sposób, daje je bowiem jakiemu partaczowi pokątnemu, często nawet nierzetelnemu, lub roboty złotnicze oddaje brązownikowi, lub mosiężnikowi, brązownicze złotnikowi i t.d., a jeden i drugi nie chcąc tracić klientów, przyjmuje robotę, aczkolwiek ustawy i własna niekompetentność mu tego wzbraniają”⁵⁴. Wydaje się, że tak zdecydowany sąd Leonarda Lepszego mógł mieć uzasadnienie wobec wcześniejszych realizacji krakowskich mosiężników, jednak klasa artystyczna i poziom technologiczny dzieł złotniczych wykonywanych po roku 1887 przez Franciszka Kopaczyńskiego, Piotra Seipa, Henryka Szorca oraz Marcina Jarę i Marcelęgo Jakubowskiego przeczą opinii o braku odpowiednich kompetencji i umiejętności.

W konsekwencji powyższych rozważań zgłaszam zatem swoisty postulat normatywny, aby dzieła wykonane przez mosiężników, ze względu na identyczność stosowanych materiałów, form, intencjonalne przeznaczenie oraz techniki wytwórcze i zdobnicze, określać jako należące do sfery złotnictwa. Równocześnie należy dochować dokładnego i rzetelnego rozróżnienia profesji złotników oraz mosiężników, zgodnie z rzeczywistym przyporządkowaniem cechowym mistrzów, uwiecznionym w licznych przekazach źródłowych i tak przez nich samych przestrzeżanym, a wynikającym z odmienności używanych materiałów wytwórczych.

Adres Autora:
Dr Michał Myśliński
Instytut Sztuki PAN
Zakład Historii Sztuk Plastycznych
Al. Słowackiego 46
30-018 Kraków
michal.myslinski@ispan.pl

⁵⁴ L. Lepszy, *Złotnictwo krakowskie*, Kraków 1887, s. 34.

GOLDSMITHERY WORKS BY CRACOW BRASS-MAKERS AS AN EXAMPLE
OF TWO CRAFTS CONVERGING IN THE 19TH C.

Research on the history of goldsmithery in Cracow in the 19th and 20th c. is usually focused on listing surviving works, identifying their authors and describing the context and time of their creation. There are many gaps in this area, one of them being the unfounded assumption that every piece of goldsmithery was produced by a goldsmith or jeweler belonging to the guild of goldsmiths. This assumption stems from the fact that until the mid-19th c. it was only goldsmiths that enjoyed the privilege of processing noble metals, i.e. silver and gold.

Contemporary research on goldsmithery leads to a rather surprising conclusion that as early as in the middle of the 19th c. many items of silver-plated brass, silver or even gold were manufactured by brass-makers, i.e. artisans belonging to a guild that competed with the goldsmiths. This situation was due to several factors, among which two seem particularly important. The first one was the similarity of production techniques used by goldsmiths and brass-makers, which often resulted in brass-makers accepting commissions for works reserved for goldsmiths, which in turn led to conflicts. This is confirmed by eighteenth- and nineteenth-century records of the guild of brass-makers, who until the first half of the 19th c. often chose monstrances, chalices, patens, reliquaries, vigil lights and other liturgical vessels, i.e. items theoretically reserved for goldsmiths, as their diploma works to complete subsequent stages of professional development (*Geselstück* — the work that completed the apprenticeship, and *Meisterstück* — the work that completed the journeyman stage and gave the qualification of a master).

The other major reason was the regulations introduced in Cracow, according to which the so-called ‘guild obligation’ and artisans’ privileges, including exclusive rights to produce certain goods, were gradually abolished and replaced with free market rules. This process started in 1843, when the municipal authorities issued an act concerning guilds, which regulated the work of artisans, and it was facilitated by the “Industrial Law” passed in 1859 by Austria, which liquidated the guild system, introduced free competition in business and redefined rules of acquiring professional rights.

These circumstances were exploited by the numerous and affluent group of brass-makers, who knew the technology of processing metals, including noble metals. Even though brass-makers had to obey special rules applying to those who worked with noble metals, which required that they register a unique mark of the artisan and the company, as well as subject every item to control by the Cracow Assay Office, their products were competitive enough to drive goldsmiths of business. As a result, Cracow brass-makers in a way “replaced” goldsmiths in producing noble metal items, and due to using artisan marks and company marks they are wrongly classified by some researchers as goldsmiths even though they were members of a different guild. It has to be noted, though, that differentiating artisans does not change the status of the very piece of goldsmithery, which remains one regardless of what workshop produced it.

Translated by
Izabela Szymańska