

ODBUDOWA KOŚCIOŁÓW ŚW. TRÓJCY I ŚW. FRANCISZKA W KRAKOWIE W DRUGIEJ POŁOWIE W. XIX — KONCEPCJE I REALIZACJA

WSTĘP

Druga połowa XIX stulecia, to okres dalszych, znaczących przemian w urbanistyce i architekturze Krakowa, zapoczątkowanych akcją tzw. „upiększenia”, czyli przebudowy i rozbudowy miasta, realizowaną przez Senat Wolnego Miasta Krakowa i Okręgu w

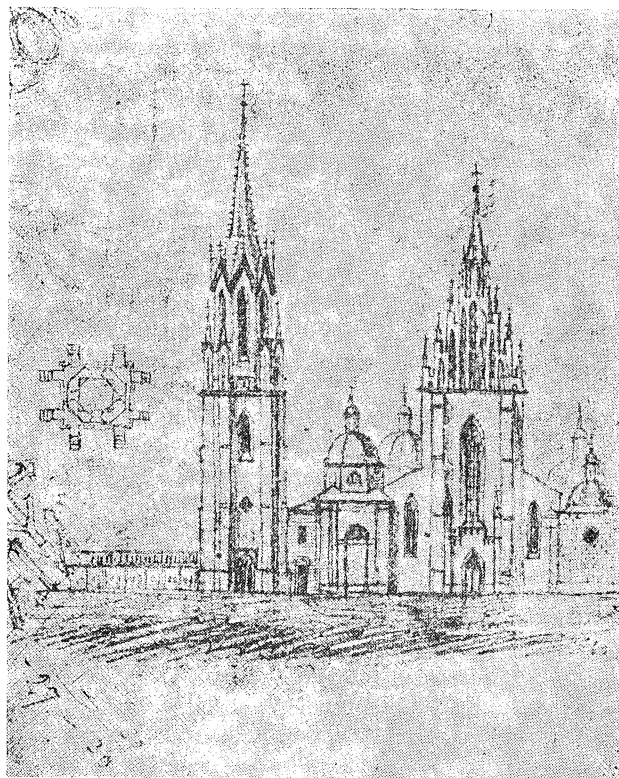
latach 1815—1846. Po zajęciu Krakowa przez Austrię kontynuowano bowiem realizację programu opracowanego w tym zakresie w poprzedniej dobie, poszerzając go stopniowo. Pewien regres nastąpił dopiero w związku z budową austriackiej „twierdzy Kraków”¹.

Niezależnie od programowo prowadzonej akcji —

1. Ulica Szeroka i kościół Św. Trójcy przed pożarem z r. 1850. (Akwarela B. Gąsiorowskiego ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa)



urbanistycznej i architektonicznej przebudowy Krakowa — nieoczekiwanie zaistniała konieczność odbudowy i uporządkowania sporej części miasta zniszczonej wielkim pożarem w lipcu 1850 roku. Pożar, który zaczął się w okolicy Dolnych Młynów nad Rudawą przy ulicy Krupniczej i sięgnął aż do ulicy Polnej (dziś Wielopole), objął głównie ulice położone w obrębie Plant: Gołębia, Wiślną, Franciszkańską, Bracką, Grodzką, Szeroką (dziś plac Dominikański), Stolarską, Św. Józefa oraz część Głównego i Małego Rynku. Spłonęła blisko czwarta część Śródmieścia. Zgorzały zabytkowe domy mieszkalne z całym urządzeniem, nierzadko z cennymi kolekcjami i księgozbiorami, a także szereg zakładów rzemieślniczych, składów handlowych; spaliła się Szkoła Techniczna i Drukarnia Uniwersytecka, oraz inne obiekty, mające znaczenie dla całego miasta. Zniszczeniu uległy dwa pałace, Biskupi i Wielopolskich. W pałacu Biskupim pożar strawił piękne wnętrza zdobne freskami i rzeźbami, a także bogaty zbiór obrazów historycznych oraz pamiątek przeszłości narodowej, które zgromadził tutaj Jan Paweł Woronicz biskup krakowski (od r. 1816), tworząc muzeum ojczystych dziejów. W pałacu Wielopolskich poszło z dymem świetne wyposażenie jego wnętrza, dekorowanych malowidłami z w. XVII, przypisywanymi szkole holenderskiej. Padły pastwą płomieni cztery kościoły, w tym dwa o wczesnośredniowiecznej metryce — Św. Trójcy (dominikański) i Św.



3. Projekt odbudowy kościoła Św. Trójcy z nową dzwonnica; szkic F. Księżarskiego. Projekt nie zrealizowany

2. Ruiny spalonego kościoła Św. Trójcy; (litografia Stroobanta ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa)



Franciszka (franciszkański) oraz późniejsze (z XVI i XVII wieku) — Św. Józefa i unicki Św. Norberta².

Największą stratą była bez wątpienia ruina dominikańskiego kościoła Św. Trójcy, jednego z najdawniejszych w Krakowie. Ucierpiała także zabudowa klasztorna, zwłaszcza okazała biblioteka, licząca kilkanaście tysięcy książek i rękopisów (m.in. dyplomy sięgające w. XIII). Pożar poważnie uszkodził barokową wieżę bramną, pełniącą funkcję dzwonnicy. Spłonął dach i całe wnętrza kościoła z wyjątkiem kilku bocznych kaplic. Zgorzały liczne dzieła sztuki, jak obrazy, rzeźby, ołtarze, pomniki, renesansowe stalle. Przepadły ozdobne tkaniny, zawieszane w prezbiterium — dar wotywny króla Jana III po zwycięstwie wiedeńskim.

W kościele franciszkańskim, który także stracił dach i częściowo sklepienie, również nie pozostało nic z dawnego wyposażenia wnętrza; ocalały tylko trzy kaplice i krużganki. Przestał istnieć wielki ołtarz marmurowy z w. XVI, słynny ołtarz Miłosierdzia, monumentalne obrazy Dolabelli, wiele pomników, wśród nich unikalny, kobiecy z w. XIV, Femki Borkowej — z postacią zmarłej rzeźbioną w czerwonym marmurze. Spłonęły wspiane stalle wykładane hebanem, macią perłową i srebrem, dzieło brata Antoniego Szwacha. Podobny los spotkał wielkie organy z w. XVII. Pastwą płomieni padła również zasobna biblioteka klasztorna, zawierająca wiele cennych średniowiecznych rękopisów³.

Pomimo występujących ówczynie trudności⁴, mia-

sto zaczęło się dość szybko odbudowywać. Najszybciej i najokazalej powstawała z gruzów południowa część Rynku i ulica Grodzka, którą poszerzono, cofając fasady kamienic z lewej strony ulicy na odcinku od Rynku do ulicy Szerokiej (dziś plac Dominikański)⁵. Przy budowie nowych domów zniesiono dodatkowe schody od podwórzy, znikły też szerokie, dawne sienie. Żądania w sprawie utrzymania dawnego, średniowiecznego charakteru ulicy Grodzkiej (tak zresztą wąskiej, że dwa powozy z trudem mogły się wyminać) i protesty jakie wywołały wspomniane zmiany, nie wpłynęły na decyzję władz miejskich, a poszerzona i odbudowana ulica zyskała wkrótce uznanie mieszkańców. „*Ulica Grodzka, czyli jej początek od Rynku, rozszerzona, stała się prześliczna ... miło jest teraz patrzeć na ten podwójny rząd kamienic, które ją formują, gustownie i pięknie odbudowanych*” pisał Ambroży Grabowski, znany miłośnik pamiątek przeszłości i dziejów Krakowa⁶. Poszerzono także i uporządkowano ulicę Franciszkańską, przy czym miasto wykupiło na ten cel część ogrodu franciszkańskiego i kamieniczkę stojącą przy kościele, a występującą na ulicę (zburzono ją w r. 1853). W późniejszych dopiero latach zajęto się uporządkowaniem ulicy Szerokiej (dziś plac Dominikański).

Odbudowa ulicy Stolarskiej, Brackiej i Gołębiej przebiegała wolniej, nie mniej w piątą rocznicę pożaru ślady klęski w większości zostały zatarte. Warto dodać, że właściciele domów nie dotkniętych pożarem starali się także je odnawiać w tym samym czasie, by nie raziły przy nowych.

Spośród spalonych kościołów najszybciej odbudowano dwa niewielkie: unicki Św. Norberta i Św. Józefa przy klasztorze Bernardynek. Wolniej i właściwie spokojnie (choć nie bez zastrzeżeń) przebiegała odbudowa znacznie większego i starszego kościoła Św. Franciszka. Natomiast wiele kontrowersji budziły prace i projekty związane z rekonstrukcją świątyni dominikańskiej — kościoła Św. Trójcy. Budowla ta ucierpiała najbardziej ze wszystkich, a mocno nadwreżone mury pękały i waliły się jeszcze po ugaszeniu pożaru. Wtedy właśnie przepalone reszty zachodniego szczytu kościoła, spadając, zrujnowały sklepienie nawy, tak że artysta rysujący zniszczone wnętrze ledwo zdołał uratować życie.

Najdłużej trwała odbudowa wspomnianych pałaców. Pałac Wielopolskich częściowo restaurowany w r. 1856 doczekał się pełnego odnowienia (z przeznaczeniem na siedzibę władz miejskich) po r. 1865, zaś pałac Biskupi, który już nie miał wrócić do dawnej świetności, powstawał z gruzów znacznie wolniej i później, dzięki zapobiegliwości kardynała Albina Dunajewskiego (biskupa krakowskiego w latach 1879—1895).

Na tle przypomnianych tutaj wydarzeń, których konsekwencją były poważne zmiany w architekturze i urbanistyce sporej części zabytkowego centrum Krakowa — niezwykle interesująco rysują się dzieje koncepcji i realizacji odbudowy dwu wspaniałych świątyń o wczesnośredniowiecznej metryce. Kościoły Św. Trójcy i Św. Franciszka, których przemiany architektoniczne w drugiej połowie XIX stulecia będą przedmiotem naszych rozważań, zostały usytuowane w niedalekim wzajemnym sąsiedztwie, na pograniczu Okołu i miasta Wielkiej Lokacji⁷, w miejscu o du-

żym znaczeniu dla rozwoju kompozycji przestrzennej Krakowa.

Należy podkreślić, że odbudowa tych kościołów przebiegała w czasie, kiedy wśród sporów i dyskusji kształtowała się w Krakowie polska szkoła konserwatorska, co nie mogło pozostać bez wpływu⁸ na koncepcje odbudowy.

I. KOŚCIÓŁ ŚW. TRÓJCY W ODBUDOWIE

W dniu 12 sierpnia 1850 roku, w niecały miesiąc po wybuchu pożaru odprawiono na zewnątrz zrujnowanego kościoła, przy pięknej pogodzie, uroczystą mszę świętą z okazji podjęcia prac restauracyjnych. Przeorem był wówczas O. Manswet Muthwill, a przewodniczącym komitetu odbudowy ks. kanonik Scipio del Campo. Zadanie nie było łatwe. Kościół dominikański uległ większemu zniszczeniu niż franciszkański. Mury i filary były bardzo nadwreżone. Już po pożarze runął zachodni szczyt kościoła, przy czym zawaliło się przepalone sklepienie nawy głównej. Sklepienie prezbiterium ocalało, podobnie jak szczyt wschodni. Początkowo prowadzono roboty rozbiórkowe i zabezpieczające, nakryto także dwie kaplice przylegające do południowej nawy kościoła dachami siodłowymi w miejsce pulpitowych, przy czym wykonano szczyty „gotyckie” istniejące do dziś. Następnie, po przemurowaniu filarów i wzmocnieniu (przez podparcie) murów głównych, założono sklepienie. Ten pierwszy etap odbudowy kościoła, pomimo że prowadzony pod kierunkiem doświadczonego architekta-konserwatora, Karola Romana Kremiera⁹ — zapewne skutkiem zmiany wprowadzonej bez atestu Kremiera — zakończył się katastrofą, kiedy w dniu 12 kwietnia 1855 r. wcześniej rano, runęło nowe sklepienie wsparte na źle skonstruowanych filarach¹⁰. Wypadek — pomimo, że nikt w nim nie ucierpiał — poruszył opinię publiczną, która zaczęła domagać się ostrożnego i lepiej nadzorowanego prowadzenia prac.

W następnym roku po katastrofie powstał więc nowy obywatelski komitet budowy kościoła „*procuratio ecclesiae*”, na czele którego stanął ówczesny „*konserwator budowli pomnikowych*” Paweł Popiel, znany polityk i pierwszy redaktor krakowskiego „*Czasu*”. Był on jednym z założycieli tego pisma, w którym ukazywały się częste informacje dotyczące prac w kościele Św. Trójcy, a także związane z nimi dyskusje i polemiki. Rok później wznowiono prace budowlane — „*w roku 1857 rozpoczętym odbudowywanie spalonego i powtórnie zawalonego dominikańskiego kościoła*” wspomina Paweł Popiel¹¹.

Nie wiemy jaka była koncepcja Kremiera odnośnie odbudowy kościoła Św. Trójcy, można jednak przypuścić z dużym prawdopodobieństwem, że i tutaj, podobnie jak przy podjętej w r. 1838 a prowadzonej do r. 1858 restauracji Collegium Maius, zamierzał dążyć do tego „*aby styl dawny w niczym naruszonym nie był*”, przy czym dopuszczał możliwość uczynienia całości „*bogatszą i zdobniejszą*”.

Nowy komitet postanowił od razu na początku swej działalności, że należy kościół odbudować „*w postaci pierwotnej*”¹². Kierownictwa robót podjął się Teofil Żebrawski, który również miał opracować stosow-

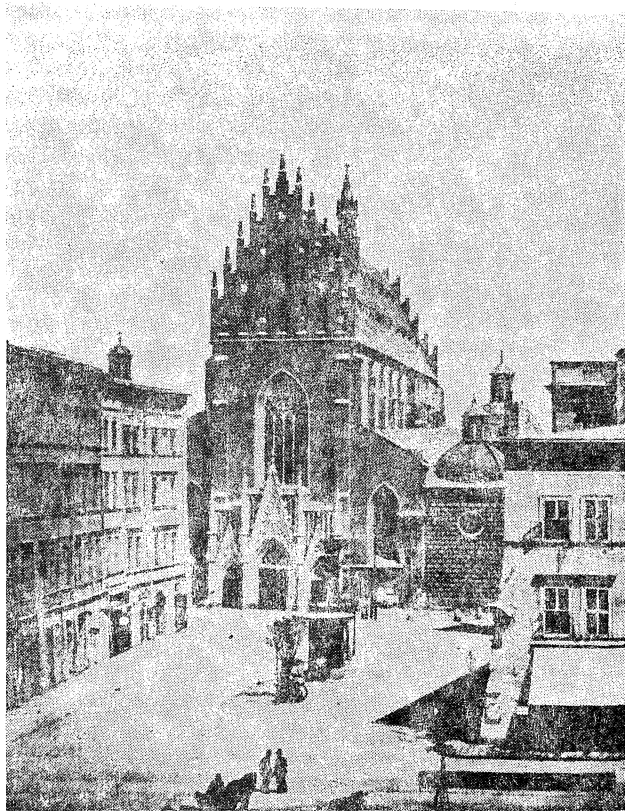
ne plany. Współdziałając ściśle z konserwatorem Pawłem Popielem przy odbudowie świątyni dominikańskiej zakończył swoje prace w r. 1872. Żebrawski, człowiek o szerokich zainteresowaniach, z zamiłowania filozof, polihistor, przyrodnik — z wykształcenia inżynier wojskowy, geodeta, dopiero w późniejszych latach poszerzył swoje wiadomości w zakresie budownictwa i nie miał w tej specjalności dużego doświadczenia, gdyż patent budowniczego uzyskał dopiero w r. 1849¹³. Nic więc dziwnego, że działalność budowlana Żebrawskiego w kościele Św. Trójcy spotkała się z ostrą krytyką Edwarda Stehlika, właściciela zakładu kamieniarskiego, rzeźbiarza i profesora Szkoły Technicznej. Zarzucił on Żebrawskiemu, m.in., że zaniedbał ulepszeń konstrukcyjnych przy budowie sklepień i filarów, oraz że nie umiał sobie radzić z elementami kamiennymi, a stosując kamień jako budulec filarów powinien je być uczynić smuklejszymi i przez to optycznie lżejszymi. Stehlik twierdził bowiem, że „przy odbudowie dawnych przybytków należy z religijną czcią i pobożną troskliwością trzymać się pierwotnych myśli estetycznych i form artystycznych, bo w nich właśnie przechowuje się poczucie i dusza dawnych wieków. Co się zaś tyczy strony technicznej, że tak powiem rzemieślniczej, należy korzystać z dzisiejszego stanu nauki w świecie, a tyloletniego doświadczenia ludzkości”¹⁴. Opublikowane w r. 1864 przez Stehlika wypowiedzi, ilustrowane jego rysunkami, spopularyzowały w krakowskim środowisku zagadnienia dotyczące zasad konserwacji budowli gotyckich i ich elementów oraz współczesnych ulepszeń. Doktryna konserwatorska, której był zwolennikiem, jeszcze dzisiaj nie straciła w pełni swej aktualności w niektórych kręgach specjalistów. Trzeba dodać, że — jak wskazuje księga rachunków odbudowy kościoła, zakład Stehlika w ciągu roku 1856 układał schody „pod wielki ołtarz” oraz montował balaski, wykonywał też inne prace. Był przeto Stehlik, jako właściciel firmy, związany z restauracją kościoła w początkach drugiego jej etapu (po katastrofie). Po tym już nie pojawia się jego nazwisko w księdze — widać z jakiejś przyczyny prace kamieniarskie wykonywano na budowie we własnym zakresie, bądź zlecano komu innemu, zaś do rzeźbiarskich (przeźrocza okienne) zatrudniono Z. Langmana. Później pracowali bracia Trembeccy (Zygmunt — rzeźbiarz, Adam — kamieniarz)¹⁵. Być może, Stehlik czuł się dotknięty odsunięciem go od prac przy odbudowie, które zapewne musiały go interesować i które już przemyślał jako potencjalny wykonawca. Nie mniej, zarzuty dotyczące nieporadności technicznej Żebrawskiego były niewątpliwie słuszne.

Zarówno Popiel jak i Żebrawski zajmowali stanowisko zachowawcze w sprawie odbudowy kościoła dominikańskiego i postanowili „na włos od dawnej nie odstąpić konstrukcji”¹⁶. Pomimo to, wygląd kościoła uległ znacznym zmianom. Skomponowano niefortunnie nowy szczyt wieńczący zachodnią ścianę kościoła (frontową), odbiegając od dawnego jej podziału pionowego, pinakle zaś umieszczono w sposób konstrukcyjnie nie uzasadniony. Wieży dzwonnej nie odbudowano, usunięto barokową kruchtę i stojącą w jej sąsiedztwie kaplicę Św. Antonina. Początkowo zamierzano odbudować dzwonnice i obniżyć teren oka-

lający kościół od ulicy Stolarskiej i Szerokiej (plac Dominikański), grodząc go łańcuchem, z tym, że jak można wnosić z obszernego uzasadnienia tego zamierzenia autorstwa Żebrawskiego, dzwonnica miała stać nie na dawnym miejscu, lecz w sąsiedztwie dzisiejszej furty, przy kramach „budować się mających”¹⁷. Tym sposobem wylot ulicy Stolarskiej byłby poszerzony aż do 8 sążni (przed domem Bractwa Miłosierdzia wynosił tylko 6 sążni). Żebrawski pisze, że „za potrzebą wystawienia dzwonnicy przemawia samo zgromadzenie zakonu, wielkość kościoła i konieczność wielkiego dzwonu”. Tak stojącą dzwonnice widzimy na szkicu elewacji frontowej kościoła, wykonanym przez Feliksa Księżarskiego. Być może, szkic ten został zrobiony na zlecenie konwentu w uzgodnieniu z Żebrawskim. Wszak to właśnie Księżarski w kilka lat później pobiera honorarium za projekt chóru wielkiego (w latach 1867 i 1868), jeszcze w czasie kiedy Żebrawski kieruje pracami. Zarówno szkic elewacji zachodniej ze stojącą przy kramach dzwonnica i z nową skromną kruchtą przed wejściem głównym do kościoła, jak i kompozycja istniejącego do dziś chóru wielkiego wskazują, że projektant (F. Księżarski) preferował formy gotyckie, aczkolwiek pozostawiał bez zasadniczych zmian barokową architekturę kaplic bocznych (przy rozwiązywaniu elewacji frontowej). Mógł to być wpływ Popiela, który dostrzegał w nawarstwieniach stylowych „żyjącą historię” i był przeciwny puryfikacji stylowej¹⁸. Projekt dzwonnicy i kruchty o jednym portalu nie doczekał się realizacji, natomiast możemy ocenić in situ chór wielki, którego rysunki wzmiankowane w rachunkach nie dotrwały do naszych czasów.

Żebrawski najpewniej dążył początkowo, wspólnie z Popielem, do przywrócenia świątyni dawnych kształtów, lecz, być może, zaczął się przychylić do — dyskutowanego żywo w ówczesnym krakowskim środowisku historyków sztuki, architektów, konserwatorów oraz artystów — postulatu „jedności i czystości stylu”. Żebrawski zakończył prace przy odbudowie kościoła Św. Trójcy w r. 1872. Rysunki projektowe jakie w czasie swojej pracy wykonywał nie są nam znane. Wiadomo, że były wśród nich projekty kruchty i wielkiego ołtarza, które nie zostały zrealizowane. Można przypuścić z dużym prawdopodobieństwem, że odejście Żebrawskiego było związane z pojawieniem się w krakowskim konwencie nowej, silnej indywidualności o aspiracjach i uzdolnieniach twórczych oraz organizacyjnych, jaką był O. Marian Pavoni¹⁹.

Rok 1870, w którym przybywa do Krakowa O. Marian Pavoni, Włoch, dominikanin, magister teologii, architekt amator, człowiek niezwykle wytrwały i pracowity, można uznać za przełomowy w dziejach odbudowy kościoła dominikańskiego Św. Trójcy w Krakowie. Co prawda, prace budowlane były już w zasadzie ukończone, kościół pokryty dachem łupkowym, ale wewnątrz pozostawało nadal nie uporządkowane i nie urządzone. Brakowało także kruchty. Działalność O. Pavoniego pozostawiła trwałe ślady w kompozycji wnętrza świątyni i rozwiązywaniu elewacji frontowej. Kronikarz zakonny notuje: „dla krakowskiego konwentu był on mężem wprost opatrnościowym”. Prezorem został w r. 1881 i pełnił obowiązki przez trzy kadencje. Był Pavoni wyrazicielem radykalnie poję-



4. Ulica Szeroka po odbudowie i kościół Św. Trójcy. Elewacja zachodnia kościoła (frontowa) wykonana wg projektu T. Zebrawskiego (konsultacje P. Popiel). Kruchta wg projektu O. M. Pavoniego. Stan ok. r. 1880. Fot. Kriegera

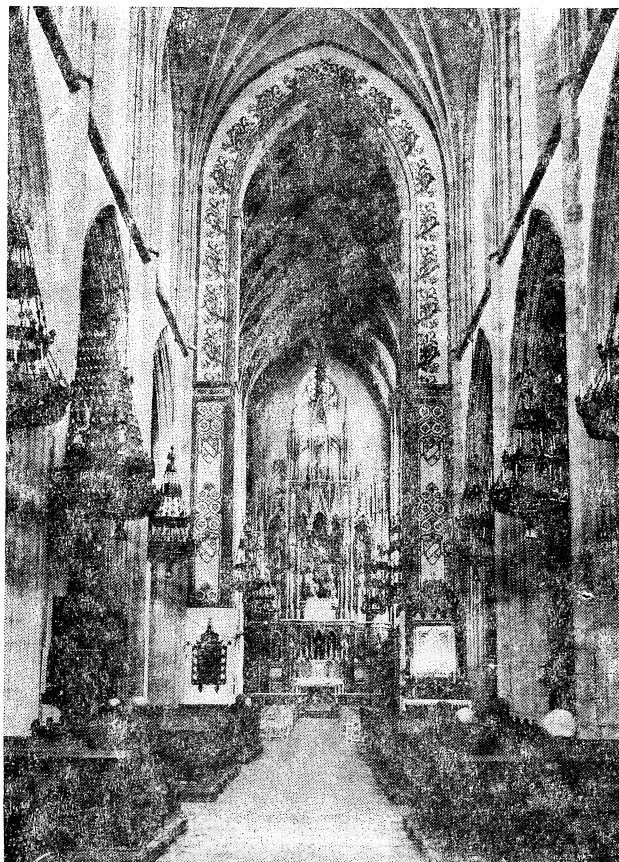
tej „jedności stylu” i przeprowadził puryfikację wnętrza, usuwając resztę pozostałych jeszcze renesansowych i barokowych pomników (niektóre były uszkodzone poważnie pożarem) oraz inne detale, o dużej wartości artystycznej i historycznej. Z jego inicjatywy przerobiono profilowania arkad międzynawowych, przedłużając je wzdłuż filarów aż do cokołów w r. 1875²⁰. W tym samym roku wzniesiono (Adam i Zygmunt Trembeccy) okazałą kruchtę o trzech portalach przed wejściem głównym do kościoła, wg projektu O. Pavoniego. Zaprojektował on także kosztowny wielki ołtarz, podobnie jak kruchtę w „stylu gotyckim”. I tutaj wykonawcami byli Trembeccy²¹. O. Pavoni projektował i realizował inne, mniejsze ołtarze, stalle, ławy, monumentalne konfesjonały, bramy i drzwi, wykonywane głównie przez braci zakonnych przy współudziale pracowników świeckich²². Nie został natomiast zrealizowany projekt ambony, nie zachował się nawet jej rysunek.

Pavoni stosował politykę faktów dokonanych, rzadko licząc się ze zdaniem konserwatora, choć nieraz zasięgał porad — głównie Władysława Łuszczkiewicza, Jana Matejki, czy też Filipa Pokutyńskiego²³. Matejko i Łuszczkiewicz na prośbę Pavoniego konsultowali prace przy polichromii prezbiterium, które wykonywał stypendysta Szkoły Sztuk Pięknych Franciszek Macko (Maske, Matzke) w r. 1877²⁴. Matejko i Pokutyński opiniowali — pozytywnie — projekt

kruchty autorstwa Pavoniego (natomiast Popiel, jako przewodniczący komitetu budowy akceptował go niechętnie). Warto dodać, że Pavoni przewidywał budowę dwu wysokich wież od frontu kościoła, zaś na szczycie kruchty zamierzał umieścić wielki kamienny posąg anioła, do czego nie doszło²⁵.

W swoich projektach O. Marian Pavoni sięgał z reguły do form stylowych gotyku, zarówno jego wcześniejszej, jak i rozwiniętej fazy, którą zresztą preferował. Opierał się głównie, jak sam o tym wspomina, na przykładach architektury europejskiej, które dokładnie studiował, po czym wykonywał kilka wariantów (na kruchtę — osiem)²⁶. Nie obce były mu także prace teoretyków architektury neogotyckiej, wypowiadających się za adaptacją czystych form gotyku w. XIII, jak np. Anglika Augusta W. Pugina. Wydaje się, że nie znał teoretycznych prac Polaków, dotyczących problemów konserwatorskich i zagadnień stylu, jak K. R. Kremera, J. Kremera, Wł. Łuszczkiewicza i in.²⁷, choćby z powodu bariery językowej. Przyswoił sobie wprawdzie (po pewnym czasie) język polski, ale nie najlepiej. Mógł znać poglądy krakowskich specjalistów w tym zakresie raczej z bezpośrednich rozmów, referowanych polemik, czy artykułów prasowych, łatwiejszych do zrozumienia dla cudzoziemca. Wątpliwe jest, aby czynił wysiłki w kierunku zapoznania się z charakterystycznymi cechami polskiej architektury, chociaż było to zagadnienie żywo dyskutowane, a tak-

5. Widok wnętrza kościoła Św. Trójcy. Stan obecny. Fot. J. Krzyszkowski



że wyraźnie określone przez K. R. Kremiera w jego rozprawie: Niektóre uwagi o ważności zabytków sztuk pięknych naszej ziemi („*Rocznik Krakowskiego Towarzystwa Naukowego*”, Kraków 1849). Szukał raczej najlepszych — w jego pojęciu — wzorców w tych krajach, gdzie gotyk najwcześniej i w najczystszej formie się rozwinął i tam gdzie się odrodził, a więc głównie we Francji, Niemczech i Anglii. Na wyraźne korzystanie z przykładów francuskich wskazuje wy-szukana i rozbudowana architektura konfesjonałów, nawiązująca do baldachimowego pomnika papieża Innocentego VI (w. XIV) w Awinionie²⁸, chociaż zostały one wykonane w innym materiale (drewno) i z innym przeznaczeniem. Niekiedy w ornamentacji decydował się Pavoni wprowadzić motywy roślinne w ujęciu odbiegającym od spotykanego w średniowiecznej sztuce (zaplecki w stallach). Stosował możliwie najlepsze i najbardziej trwałe materiały, np. stalle wykonane z kosztownego czarnego dębu²⁹, rzeźby w drewnie lipowym i topoli. W wielkim ołtarzu zastosowano kamień pińczowski i drogie, zagraniczne marmury o zróżnicowanej kolorystyce, dobrej jakości drewno, a złoceń wykonano prawdziwym złotem.

Ojciec Pavoni pracował dużo; poza zajęciami duszpasterskimi, profesorskimi (wykładał w dominikańskim Studium Teologicznym), wiele czasu poświęcał projektowaniu, przy czym wykonywał rysunki stojąc. Czuwał także nad biegiem wszystkich prac, którymi kierował, a które dotyczyły wyposażenia kościoła i jego architektury. Wspomagał radą braci zakonnych i świeckich wykonawców. Klasztoru prawie nie opuszczał³⁰. Jak widać dbał nie tylko o dobrą jakość materiałów, lecz także o staranne wykonanie dzieła, którego się podjął na prośbę przeora „*dla chwały Bożej i z miłości dla braci zakonnej*”, jeszcze zanim sam został przełożonym krakowskiego konwentu (w r. 1881; sprawował tę funkcję przez trzy kadencje).

Najwięcej inwencji, pracy i starań poświęcił projektowi ołtarza wielkiego, oraz jego realizacji. Niestety, to właśnie umiłowane dzieło O. Pavoniego, jest bez wątpienia najmniej udane. Już w fazie projektowej budziło ono kontrowersje. Pochłonięto olbrzymią sumę około 60 tysięcy złotych reńskich, zebraną w drodze kwesty³¹.

Zanim powstał wielki ołtarz pomysłu O. Pavoniego istniały dwa inne projekty, w których jeden Pavoniego. Wiadomo, że przed Pavonim zaprojektował wielki ołtarz T. Żebrawski. Rysunek Żebrawskiego był przechowywany w klasztorze, niestety dziś nie ma jego śladu. Miała to być mensa z dużym krzyżem pośrodku i sześciu świecznikami po bokach. Ten ołtarz o oszczędnej formie pomyślano jako wolnostojący — przesunięty ku tęczy — tak, aby oddzielić miejsce w prezbiterium z przeznaczeniem na chór zakonny od części nawowej, przewidzianej dla wiernych. Wydaje się, że to właśnie proste i logiczne rozwiązanie, byłoby właściwe i mogło zyskać pozytywną ocenę konserwatora. Ołtarz ten nie został jednak zatwierdzony przez konwent, jako zbyt skromny i za mały do wysokiego wnętrza (wysokość prezbiterium ok. 24 m), nie przedłożono więc jego projektu odpowiedniej władzy konserwatorskiej. Rysunek umieszczono w sali rekreacyjnej, być może dla szerszej dyskusji.

Na prośbę współbraci podjął się opracowania nowego projektu O. Pavoni, co trwało dwa lata „*mo-zolnego studium i szperania po różnych tego rodzaju wzorach*” i „*nie bez namysłu i zasięgania rady znawców biegłych w architekturze*”³². Projekt ten, różniący się od zrealizowanego, przewidywał wykonanie ołtarza w drewnie i w nieco mniejszych rozmiarach. Został on oceniony negatywnie, zarówno przez P. Popiela jako przewodniczącego komitetu odnowienia kościoła, jak i przez J. Łepkowskiego, nowego konserwatora zabytków. Wobec różnicy poglądów rady konwenckiej i osób zatwierdzających projekt, postanowiono zwrócić się o rozstrzygnięcie sporu do Wł. Łuszczkiewicza i Fr. Paszkowskiego, cieszących się powszechnym autorytetem. Łuszczkiewicz i Paszkowski oraz architekt H. Bergmann z Wiednia (zaproszony przez konwent) aprobowali projekt w r. 1874. Kamień węgielny położono w r. 1876.

Warto przytoczyć tutaj dotąd niepublikowaną wypowiedź Łuszczkiewicza, pod którą podpisał się i Paszkowski: „*Wielce się cieszę projektem, który oglądałem ze zdumieniem u Ojca Maryana Pavoni na ołtarz drewniany do kościoła Św. Trójcy w Krakowie, bo widzę w nim krok pewny do zaradzenia potrzebie wspaniałego Dominikańskiego kościoła, tak koniecznej przy odprawianiu obrzędów. Uderzył mnie przede-wszystkim projekt ten swoją myślą, prawdziwie religijną, przeprowadzoną w rzeźbach figuralnych a pomimo odmienną ogólną formą od tryptyków, posiada w tym względzie religijnego sensu ich wielką zasługę. Nie jest to tylko prosta igraszka form z architektury pożyczanych, ale dzieło kościelnego ducha i jeżeli Bóg da, gdy rzeźby figur zdolnemu do wykonania oddane zostaną artyście — ołtarz stanie się pociechą serc pobożnych a przyniesie chwałę kościołowi.*”

Czyli architektura zaś jego odpowiada wymaganiom sztuki, to rzecz względna, zależna od rozmaitego zapatrywania się. Żądać oryginalnego arcydzieła można wszędzie, ale trudniej dziś, jak i kiedy indziej do niego przyjąć. Błędów w ornamentacji gotyckiej projektu nie widzę, zdaje mi się być konsekwentnie przeprowadzoną a stylem czystą — ani mnie razi pewna płaskość całości, bo z duszy Włocha wyszło dzieło pełne spokoju, prostoty a szczerości gotycyzmu Giotto. Piszę się więc za wykonaniem projektu Księdza Pavoniego, bo radbym bardzo, aby to był początek tych prac zakonników, którzy pracując niegdyś dla sztuki, tyle wielkich dzieł zostawili”³³.

Opinia Wł. Łuszczkiewicza była zgodna z jego poglądami — widział on w neogotyku odrodzenie sztuki chrześcijańskiej, zaś w pracy artystycznej zakonników kontynuację tradycji średniowiecznej.

Projekt, którego dotyczyła przytoczona wypowiedź, nie doczekał się realizacji. Zmodyfikowano go w znacznym stopniu, co, jak można ocenić, nie wyszło na korzyść kompozycji ołtarza i wnętrza prezbiterium. Ołtarz niewątpliwie jest za duży i zbyt nisko posadowiony. Obniżono bowiem o kilka stopni poziom posadzki prezbiterium przed ołtarzem, niszcząc przy tym sklepienie romańskiej krypty³⁴; zabiegu tego musiano dokonać zarówno dla osadzenia fundamentów pod ciężki, kamienny ołtarz, jak i celem uzyskania możliwości montażu okazałego cokołu, nader wysokiej nastawy i zwieńczenia, które najwyższą sterczyną

nieomal dotyka sklepienia. Ołtarz robi wrażenie wciśniętego w zakończenie prezbiterium i nie komponuje się z jego architekturą. Jest ciężki i ma złe proporcje. Natomiast detal opracowano starannie i użyto do budowy kosztownych materiałów.

Od pozytywnej opinii Łuszczkiewicza z r. 1874 i akceptacji pierwszego projektu Pavoniego na ołtarz główny — do czasu położenia kamienia węgielnego pod jego budowę w r. 1876 — upłynęły dwa lata. Okres ten zapewne poświęcił Pavoni na dokonanie poważnych zmian w akceptowanym projekcie, tworząc właściwie nowy. Przede wszystkim, jak można wnosić, powiększył maksymalnie rozmiary ołtarza a drewno w większości zastąpił kamieniem i różnobarwnymi marmurami. Postanowił, jak widać, zbudować dzieło monumentalne, trwałe, pełne powagi i piękna. Zamyśl ten nie dał — niestety — pożądanego efektu.

Pavoni nie zastosował tak częstej w średniowieczu konstrukcji — ołtarza szafowego z predellą bez tabernakulum, lecz z gotyckich elementów architektonicznych i dekoracyjnych skomponował nową całość, która jednak wypadła sztucznie.

Ołtarz podzielił Pavoni na trzy zasadnicze części, zarówno w poziomie jak i w pionie. Na obszernym cokole kamiennym o wys. około 4 m — z zaakcentowaną częścią środkową przy tabernakulum — inkrustowanym barwnymi marmurami, zdobnym płaskorzeźbami i pasem wnęk ostrołukowych, w których stoją posągi świętych, wznosi się wysoka nastawa, podzielona pionowo na część środkową, najszerszą i dwie węższe boczne, w formie nisz, cofnięte ku tyłowi. Centralne miejsce zajmuje rzeźbiona w drewnie i polichromowana (jak wszystkie rzeźby ołtarza), grupa Trójcy Świętej — tronujący Bóg Ojciec i Syn Boży, a ponad nimi symbol Ducha Świętego — gołębicą. W niszach bocznych umieszczono posągi Matki Bożej i Św. Józefa, zaś na flankujących niszach bogato rozczłonkowanych filarach stoją na konsolkach, pod małymi baldachimami, mniejsze w wymiarze figury świętych. Środkowa część nastawy jest skomponowana z różnych elementów, jak sterczyny, łuki przyporowe, maswerki, kwiatony, żabki i inne. Główne miejsce zwieńczenia zajmuje posąg Św. Michała Archanioła, a nieco niżej, nad bocznymi niszami, widnieją figury aniołów.

Przed środkową partią okazałego cokołu stoi mensa a nad nią tabernakulum, wbudowane w cokół. Nad tabernakulum dwa klęczące anioły trzymają kandelabry. Jak widać, O. Pavoni w nowym ołtarzu nawiązał do treści ideowej zniszczonego pożarem poprzedniego wielkiego ołtarza.

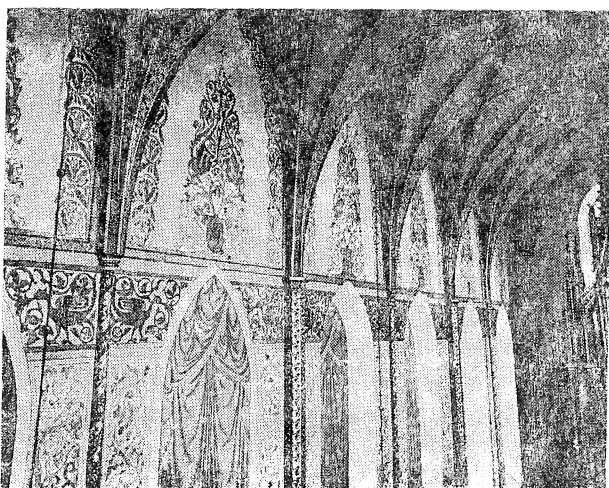
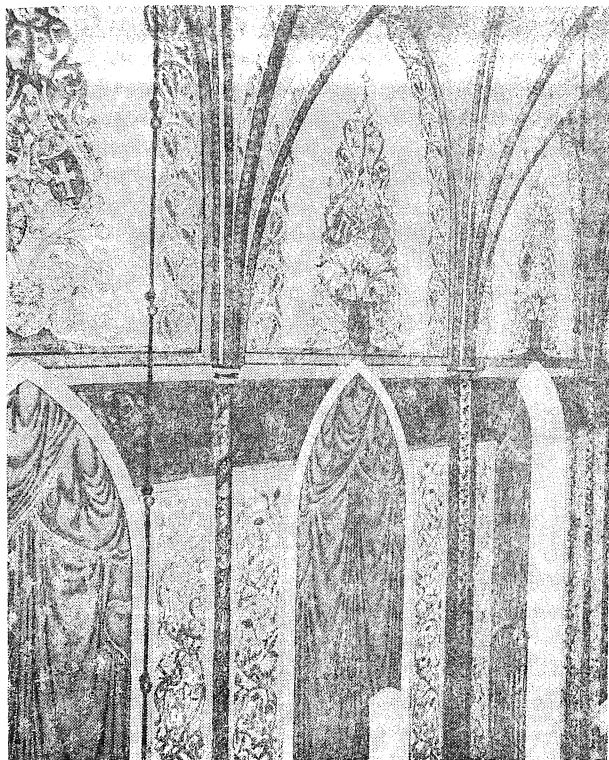
Korespondencja, którą prowadził Pavoni w sprawach związanych z budową ołtarza, dotycząca zakupu rzadkich i pięknych marmurów, czy wykonania rzeźb, dowodzi jak dalece zabiegał o to dzieło³⁵. Idą dokładne listowne instrukcje, często z rysunkami, do modnej firmy Institut Royal de l'Art Chrétien de Mayer & Cie w Monachium, gdzie zlecono wykonanie rzeźb. Firma informuje z kolei krakowskiego przeora a zarazem projektanta, o biegu spraw. Dyskutuje się zarówno poważniejsze problemy, jak wszelkie szczegóły. Wykonano model grupy Trójcy Świętej, a w lipcu 1882 r. przybył do Krakowa przedstawiciel firmy celem obejrzenia kościoła i dokonania ustaleń na

miejscu. Monachijska firma, oprócz grupy głównej — Trójcy Świętej — wykonała następujące rzeźby (wszystkie w drewnie topolowym) — 4 Ewangelistów, 4 Doktorów Kościoła, Św. Piotra, Św. Pawła, 4 Świętych dominikańskich (Św. Dominika, Św. Tomasza z Akwinu, Św. Jacka i Św. Wincentego Ferreriusza) — wszystkie postacie „in ornato semi-rico”. Następnie dwie duże figury aniołów „2 Angeli d'un altezza di 185 cm in ornato damascato” i dwie mniejsze „2 Angeli in legno scolpito d'un altezza di 44 cm”, oraz dużą figurę „S. Giuseppe senza Bambino”. Rzeźby te wykonywano w latach 1881—1884. Opracowane rzeźbiennictwo starannie, malowane „al naturale”, sprawiają wrażenie wyrobów fabrycznych, pozbawione są indywidualnego wyrazu i wdzięku. Gdyby istotnie „rzeźby figur zdolnemu do wykonania oddane zostały artyście”, jak spodziewał się Łuszczkiewicz, na pewno ołtarz by na tym zyskał, pomimo niewątpliwie chybionej architektury. W Krakowie wyrzeźbiono jedynie dwie figury do ołtarza wielkiego — Matki Bożej i Św. Michała Archanioła. Autorem był snycerz Wit Wisz, który zresztą pracował dla konwentu przy innych jeszcze zadaniach (jak np. mały ołtarz w zakrystii).

Część kamienną ołtarza (kamień pińczowski, marmury i alabaster) wykonali A. i Z. Trembeccy (wcześniej budowali kruchtę). Szczytowa partia zrobiona na miejscu z drewna była bogato ornamentowana i złocona, działali tutaj krakowscy snycerze i pozłotnicy. A oto co pisze o wielkim ołtarzu kronikarz zakonny Brat Jucewicz: „Ojciec Pavoni miał taką ideę, aby przedstawić Tróję Św. otoczoną Aniołami, ludźmi (tych przedstawiają Święci) i przedmiotami najdroższymi w świecie, jak cenne marmury, bronz, złoto...” Dalej: „Ołtarz z kamienia pińczowskiego, szczyt tylko ponad figurą Św. Michała, baldachim ponad Św. Tróją, pinakle i niektóre części w górze są z drzewa. Przytem kamień wysadzono grubymi taflami włoskich marmurów. Facyata tabernakulum wykładana ... lapis lazuli, malachitem i egipskim alabastrem. Drzwiczki obramowane różowym marmurem „rosso antico”, same drzwiczki z metalu w ogniu złoczone. Cztery płaskorzeźby ponad mensą przedstawiają — Melchizedecha, Poznanie Chrystusa w Emaus, Ostatnią Wieczerzę, Spożywanie Baranka przez Żydów — są wykonane z marmuru kararyjskiego obrąbkowane w giallo di Siena i w żółtowiowy alabaster. Widzimy też tu i ówdzie zielony korsykański marmur, cztery kolumnienki pod mensą z kararyjskiego marmuru. Podium pod Św. Tróję z marmuru imitującego poruszące się fale morskie”³⁶.

Poświęciliśmy sporo uwagi ołtarzowi wielkiemu, stanowiącemu dominantę neogotyckiej kompozycji wnętrza kościoła. Był on pomimo wszystkich starań Pavoniego i wysokich kosztów — dziełem nieudanym. Podobał się jednak wielu współczesnym. W dniu 22 listopada 1884 roku, biskup krakowski Albin Dunajewski w licznej asyście dokonał uroczystej konsekracji nowego wielkiego ołtarza i odnowionej Świątyni.

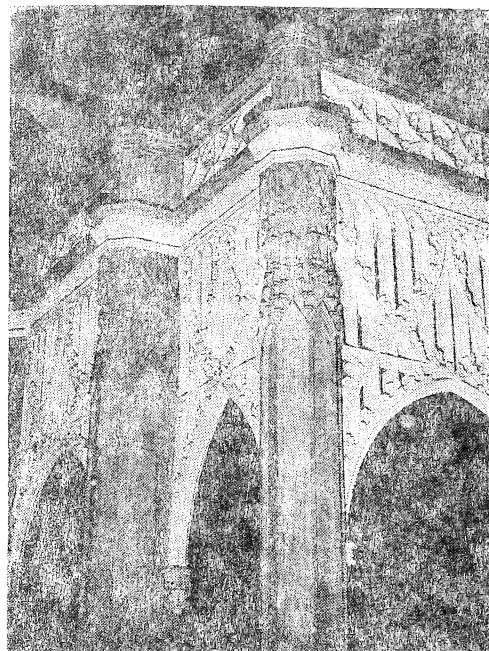
Po uroczystości przeor — O. Marian Pavoni podejmował obiadem gości świeckich i duchowieństwo. „Do stołu zasiadli dygnitarze, w tym głównodowodzący generał Windischgrätz, biskup Krasieński, profesoria: Matejko, Łuszczkiewicz, Lepkowski, prezes Aka-



6. Fragment polichromii prezbiterium autorstwa Fr. Mackego. Fot. J. Krzyszkowski

demii Umiejętności profesor Majer, delegat Namiestnictwa, dyrektor Policji, artyści, pozłotnicy, artyści kamieniarze, bracia Trembeccy, wszyscy, którzy przy tym ołtarzu pracowali” — relacjonuje kronikarz klasztoru ³⁷.

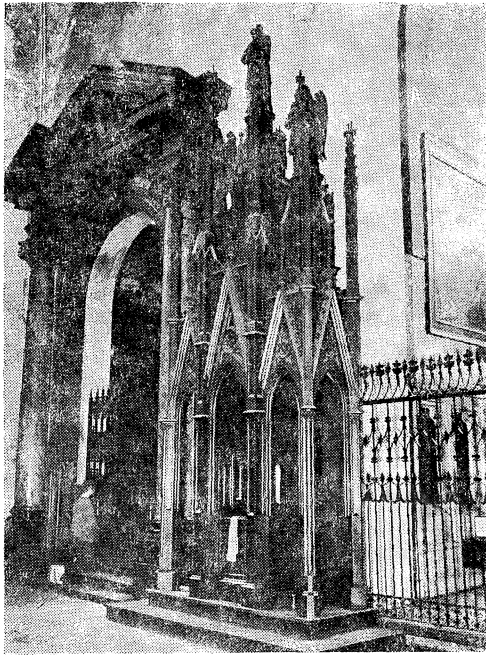
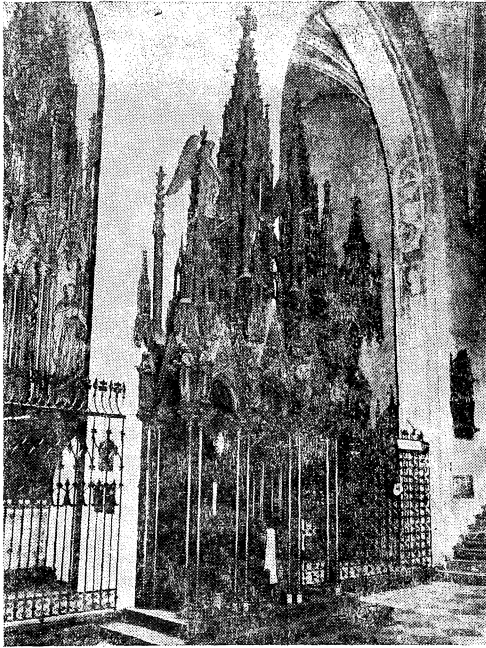
Pavoni, dzięki swojej wytrwałości, pracy i konsekwentnemu dążeniu do realizacji postulatu „jedności stylu”, istotnie go zrealizował w neogotyckiej kompozycji wnętrza kościoła Św. Trójcy. Projekty jakie wykonał należy ocenić pozytywnie, wyjąwszy wielki ołtarz, o czym uprzednio była mowa. Dobrze wypadły zwłaszcza konfesjonały, stalle i ławy. Za udaną można uznać polichromię prezbiterium wykonaną przy



7. Fragment chóru muzycznego; proj. F. Księżarski. Fot. J. Krzyszkowski

konsultacjach Matejki i Łuszczkiewicza przez Fr. Mackego. Łuszczkiewicz w liście do chorego Matejki tak relacjonuje oględziny polichromii: „Pan Maske zachowując w projekcie co do szczegółów własne swoje pomysły, umiał zastosować się co do ogółu do programu jaki... wygotowaliśmy” i wyraża żal, że Matejko nie może przybyć i obejrzyć tego dzieła. Podkreśla staranność wykonania, czystość farb dobrze „zaprawionych”, co gwarantuje trwałość. Píše też, że „bogactwo zdolności idzie tu w parze z spokojną harmonią barw użytych, tak że linie architektury zyskały wydatnie a co najważniejsze w myślenie Pana Mackego, że nieregularności architektoniczne obu ścian szczęśliwie usunął wprowadzeniem symetrii za pomocą wprowadzonych w malowanie zaston i gwiazdźstego nieba”. Następnie wyraża Łuszczkiewicz zadowolenie, że „pierwszy wielki gotycki kościół w Krakowie został odpowiednio odmalowanym” ³⁸. Warto zauważyć, że motyw gwiazdźstego nieba użyty po raz pierwszy w Krakowie przez Fr. Mackego w kościele Dominikanów — powtórzył później Jan Matejko w swojej polichromii kościoła Mariackiego (1889—1891), na co dotąd nie zwrócono uwagi ³⁹.

Przy wielkim zainteresowaniu O. Pavoniego koncepcją urządzenia jednolitego stylowo wnętrza świątyni Dominikańskiej, do którego sam wykonywał projekty, na uwagę zasługuje fakt, że nie on był autorem udanego rozwiązania architektonicznego chóru wielkiego. Projekt wykonał Feliks Księżarski, który pobrał za tę pracę honorarium w latach 1867—1868 (według zapisów w księdze wydatków na odbudowę kościoła). Dziwi to tym bardziej, że temat był bliski Pavoniemu, który obdarzony pięknym, czystym głosem i dobrym słuchem lubił nieraz korzystać z chóru, śpiewając razem z koncertującymi klerykami. Należy



8. Konfesjonal baldachimowy; proj. O. M. Pavoni.
Fot. J. Krzyszkowski

przyjąć, że chór został zrealizowany jeszcze przed przybyciem Pavoniego do Krakowa, lub też w pierwszych latach jego pobytu. Za autorstwem Księżarskiego przemawia także zwarta całość kompozycji architektury chóru, dobrze wyważone proporcje, umiejętnie dobrany i właściwie zastosowany detal. Widać, że projektant był człowiekiem uzdolnionym i dobrze przygotowanym w swojej specjalności. Chór, z akcentowanym podziałem pionowym, wspiera się na ostrołukowych arkadach, ponad którymi wykonano ażurową dekorację kamienną o motywach laskowań, mas-

werków, przenikających się płynnych linii; sprawia ona wrażenie lekkości, zwłaszcza w zestawieniu z bardziej surową architekturą korpusu nawowego. Chór, co prawda, nie reprezentuje cech stylowych polskiego gotyku, a raczej przypomina powtarzane w neogotyku formy zaczerpnięte z architektury angielskiej, nie mniej jest kompozycją udaną i ozdabia wnętrze kościoła⁴⁰.

Później od chóru, bo w r. 1875, wzniesiono przed głównym wejściem kruchtę o trzech portalach, pomysłu O. Pavoniego.

Nie ulega wątpliwości, że Pavoni chciał — oprócz skomponowania jednolitego stylowo wnętrza — przebudować także elewację frontową kościoła, tak aby stała się bardziej okazała, dekoracyjna i „gotycka”. Był to jednak okres, kiedy wiele budowli w Europie „upiększano” lub kontynuowano zaczęte w średniowieczu⁴¹ — a potem przerwane — realizacje budowlane, pozbawiając kościoły późniejszych, najczęściej barokowych, dodatków. Sam zresztą wspomina o tym w r. 1887 w czasie polemiki z S. Tomkowiczem: „Przeistoczenie facyaty zdaje się nam konieczne, bo bez tego struktura naszego kościoła pozostaje zawsze niewłaściwą, nieharmonijną, jako nie mającą jedności stylu, a przez to kościół nie będzie prawdziwie piękny”⁴².

Przypomnijmy, że traktowanie gotyku jako jedyne- go wzoru, zrodzone na gruncie katolickiej reakcji na Oświecenie i na swoisty relatywizm wcześniejszej fazy romantyzmu, doszło do głosu w Europie w czwartej i piątej dekadzie w. XIX. „Jest korzyść z przywrócenia budowli jej jednolitości” głosi E. Viollet-le-Duc⁴³. Około połowy XIX stulecia emocjonalny stosunek do zabytków jako pamiątek przeszłości został zastąpiony przez racjonalny, i punkt ciężkości przenosił się z wartościowania historycznego na artystyczne.

W Polsce — w Krakowie — postulat dążenia do jedności stylu został po raz pierwszy wysunięty w połowie XIX stulecia przez K. R. Kremiera, w związku z jego projektem (zaginionym) restauracji Sukiennic. W r. 1861 J. Łepkowski stał się rzecznikiem radykalnie pojętej jedności stylu w artykule również dotyczącym Sukiennic, gdzie domaga się zburzenia wszystkiego „co wiek XVI i XVII pozostawił”. Natomiast w tymże roku Józef Kremer, profesor filozofii i estetyki, zwraca uwagę że „budowy historycznego znaczenia a pełne wartości artystycznej przy restauracji tracą dawny charakter swój” i postuluje, aby Towarzystwo Naukowe stanęło na straży „dawnych pomników”. Występuje więc przeciw puryfikacji zabytków architektury. U Łuszczkiewicza kult gotyku jest wyrazem kultu dla sztuki chrześcijańskiej i łączy się z estetyką pozytywistyczną, akcentującą znaczenie materiału, techniki, konstrukcji oraz funkcji architektury — stąd duże zrozumienie dla działalności O. Pavoniego. F. Pokutyński i J. Matejko popierają projekt neogotyckiej kruchtę autorstwa Pavoniego, przychylając się zarazem do „jedności stylowej” świątyni. F. Księżarski w swoich projektach preferuje formy stylowe gotyku. P. Popiel zajmuje stanowisko zachowawcze, dopuszczając współegzystencję różnych stylów jakie narastały w ciągu wieków istnienia zabytkowej budowli, choć przyznaje, że „kiedy można, należy budynek wspaniały przywrócić do jedności i czy-

stości stylu". Za konserwacją stanu zastanego, a nie restauracją, wypowiadają się zdecydowanie J. I. Kraszewski i Piotr Michałowski.

Odbudowa kościoła Św. Trójcy po wielkim pożarze z lipca 1850 roku trwała z przerwami 34 lata. W tym czasie Kraków był miejscem ożywionych dyskusji na temat zasad restauracji jego czołowych zabytków — Sukiennic, ołtarza Wita Stwosza i kościoła Mariackiego, a później realizacji tych prac. Warto przypomnieć niektóre fakty. W latach 1838—1858 K. R. Kremer prowadził trzecią kolejną (po bramie Floriańskiej i Barbakanie) restaurację zabytkowego obiektu — Collegium Maius, stosując się do postulatu „koniecznej poprawy i odnowienia” w dostosowaniu jednak do „wagi i wieku budowli”⁴⁴. W latach 1866—1869 restaurowano ołtarz Wita Stwosza, przyjmując stanowisko zachowawcze, zaś w latach 1889—1891 pod kierunkiem J. Matejki i według jego projektów przeprowadzono w kościele Mariackim prace nad polichromią wnętrza świątyni. Był to okres, w którym rozwijała się polska myśl konserwatorska na bazie miejscowych doświadczeń. Zmieniały się poglądy — przechodząc od preferowanej restauracji z dopuszczeniem „koniecznej poprawy” zabytku i przywrócenia mu „jedności oraz czystości” stylowej, do pojętej naukowo konserwacji artystycznej i restauracji⁴⁵. Restauracja Sukiennic przeprowadzona przez T. Prylińskiego według własnego projektu w latach 1875—1879, poprzedzona dyskusją i opracowaniami w kilku wariantach, stała się symptomem nowych poglądów konserwatorskich i kultury artystycznej Krakowa. Marian Sokołowski, od r. 1878 docent a później profesor i kierownik katedry Historii Sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim, wypowiadał się wyraźnie przeciw zasadzie „jedności i czystości” stylu, odwołując się przy tym do malowniczości, która była romantyczną kategorią estetyczną. Postawę Sokołowskiego⁴⁶ można uznać za zapowiedź neoromantycznego modernizmu przełomu wieków XIX i XX. Ta z konieczności bardzo krótka charakterystyka przemian, jakie nastąpiły w zakresie poglądów konserwatorskich, pozwoli nam lepiej wyjaśnić podłoże ostrej krytyki działalności O. Pavoniego, jaką opublikował w r. 1887 na łamach „Czasu”, nowy i młody konserwator Stanisław Tomkowicz⁴⁷. Zarzucił on Pavoniemu niszczenie zabytków. Mocno urażony Pavoni, w swojej odpowiedzi, także opublikowanej, wyjaśnił, że wszelkie prace uzgadniał z przedstawicielami krakowskiego środowiska konserwatorskiego i artystycznego, czy też zasięgał ich rady. Uzasadnia swoją puryfikacyjną działalność zarówno złym stanem zniszczonych w pożarze pomników, które usunięto, jak i koniecznością realizacji estetycznego postulatu „czystości i jedności stylu”⁴⁸. Tłumaczy zmiany wprowadzone przy renowacji kaplicy Różańcowej, jako konieczne, gdyż należało usunąć „figury w stylu Barokko, albowiem zajmowały bez przyczyny ołtarz sam w sobie dość piękny”. Polemika ta w istocie była wyrazem odmiennych postaw w zakresie podejścia do zagadnień restauracji i konserwacji. Przed zdecydowanym wystąpieniem Tomkowicza, opinia krakowskiego środowiska konserwatorskiego w stosunku do działalności artystycznej i budowlanej O. Pavoniego, była podzielona i dość bierna. W każdym razie to wystąpienie powstrzymało

Pavoniego od wprowadzania dalszych zmian (np. zniesienie schodów przed kaplicą Św. Jacka, budowa dwuwieżowej fasady).

Oceniając działalność artystyczną O. Mariana Pavoniego trzeba wziąć pod uwagę, że przypadła ona na okres kształtowania się polskiej szkoły konserwatorskiej, która nie miała jeszcze wypracowanych, konkretnych kierunków postępowania i metod, znajdowała się na etapie poszukiwań. Oddziaływania europejskie nie zawsze były dla spraw polskich aktualne⁴⁹.

O. Pavoni uznał za słuszną doktrynę „jedności stylu” przy restauracjach obiektów zabytkowych i konsekwentnie realizował jej postulaty. Oczywiście, przy tej okazji, istotnie uległy zniszczeniu nadwyrężone pożarem pomniki, głównie renesansowe i barokowe, a także część romańskiej krypty pod prezbiterium, której sklepienie wspierało się na jednym filarze. Do pomników tych Pavoni nie przywiązywał wagi, gdyż reprezentowały style, których nie cenił, a ponadto były w złym stanie. Nie przemawiał do niego także ich walor jako pamiątki historycznej — nie był Polakiem. Kryptę, użytkowaną ówczesnie jako skład wina mszalnego, uważał za zwykłą piwnicę.

Przykładał natomiast wielką wagę do pracy, którą zamierzył, a której celem było nadanie krakowskiej świątyni Dominikańskiej cech „czystego i jednolitego stylu gotyckiego”. Nie skąpił przy tym kosztownych materiałów, dbał o wysoki poziom wykonawstwa. Projekt, nad którym pracował, poprzedzał dokładnymi studiami problemu, zasięgał rad znanych uczonych i artystów, w tym Wł. Łuszczkiewicza, P. Popieła, F. Pokutyńskiego, J. Łepkowskiego, J. Matejki. Ocalałe od pożogi, późnorenesansowe i barokowe kaplice pozostawił bez większych zmian⁵⁰.

Dzięki O. Pavoniemu kościół Św. Trójcy powrócił do życia w nowej postaci. Kraków zyskał pierwszą budowlę sakralną, której wnętrze skomponowano w myśl „jedności i czystości stylu”. Przylegające do korpusu nawowego późnorenesansowe i barokowe kaplice, kontrastując z neogotykiem wnętrzem bazylikowej świątyni, urozmaicały i wzbogacały jego kompozycję.

II. ODBUDOWA KOŚCIOŁA ŚW. FRANCISZKA

Prace związane z odbudową kościoła Św. Franciszka nie budziły tyle emocji i nie wywoływały tak ostrych sporów, jak przedstawiona w poprzednim rozdziale odbudowa kościoła Św. Trójcy, chociaż i tutaj toczyły się dyskusje, padały słowa krytyki. Prace te nie są też tak dobrze dokumentowane, jak roboty przy Dominikańskiej świątyni⁵¹.

W porównaniu z jasną konstrukcją kościoła Św. Trójcy, o wydłużonym, starszym prezbiterium i późniejszym, bazylikowym korpusie nawowym⁵², kościół Św. Franciszka jest budowlą wyraźnie niejednorodną, w której rysują się kolejne fazy przemian konstrukcyjnych jakim podlegała. Nie pozostawało to bez wpływu na koncepcję restauracji podjętej po wielkim pożarze z r. 1850.

Kościół wczesnogotycki wzniesiono w latach 1241—1269 na planie centralnym krzyża greckiego o ramio-



Ryc. 9. Kościół oo. franciszkanów od strony wschodniej, z wieżą z r. 1563, zburzoną w r. 1801.

9. Kościół Św. Franciszka przed pożarem. Akwarela W. Gutowskiego ze zbiorów Biblioteki Jagiellońskiej. Stan ok. r. 1800

nach na rzucie kwadratu. Z czasem przedłużono prezbiterium, dodając trójboczną absydę oraz rozbudowano ku zachodowi nawę (w. XV), która jest szersza od zachodniego ramienia wczesnośredniowiecznej budowli centralnej. Można przypuścić, że w tym samym stuleciu zamierzano kontynuować rozbudowę kościoła, dodając nawy boczne, gdyż po stronie północnej dobudowano istotnie obszerną nawę, którą potem zamieniono na kaplicę Męki Pańskiej. Dalsza, poważna zmiana, to nowe sklepienie kolebkowe z lunetami, którym nakryto nawę główną i kaplicę po zniszczeniu sklepień gotyckich w pożarze z r. 1655. Wnętrze świątyni otrzymało wówczas wystrój barokowy⁵³.

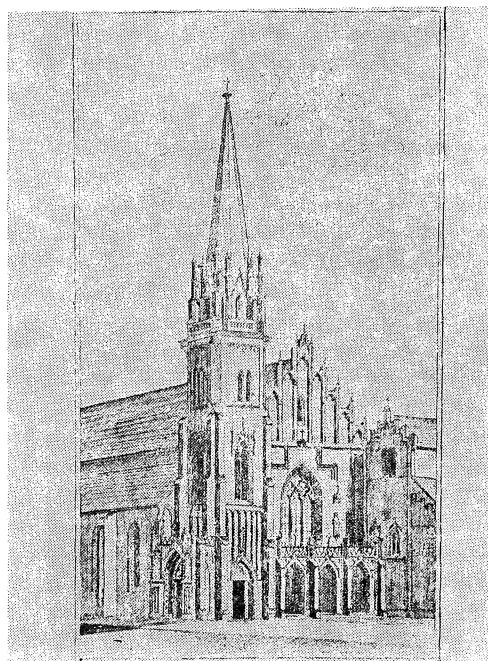
Warto tu przypomnieć, że kościół miał w średniowieczu wieżę; wznosiła się ona nad środkowym, kwadratowym przęsłem najstarszej części budowli o rzucie centralnym (wieża istniała jeszcze za życia Długosza, który o niej wspomina). Zawaliła się w r. 1465, osłabiona wcześniejszym pożarem. Dopiero w r. 1563 wymurowano nową wieżę dzwonną, usytuowaną w innym miejscu, mianowicie przed wejściem do kościoła u wylotu ul. Brackiej. Stała tam do r. 1801⁵⁴, a zatem została zburzona na długo przed pożarem z r. 1850, który tak zniszczył świątynię.

Kościół Św. Franciszka odbudowano stosunkowo szybko w partii murów oraz sklepień, które po pożarze padając, przebiły posadzki aż do grobów, znajdujących się w podziemiach⁵⁵. Według A. Grabowskiego, już w r. 1854 mogły się w kościele odbywać nabożeństwa, pomimo prowizorycznego wyposażenia świątyni. Natomiast urządzenie wnętrza miało potrwać jeszcze długie lata.

Pracami przy odbudowie kierował (aż do swojej śmierci w r. 1860) Karol Roman Kremer, autor pierwszych restauracji zabytkowej architektury Krakowa, o czym już wcześniej wspomniano. Byli także czynni

budowniczo — A. Stacherski i T. Żebrawski. Nie zachowały się plany Kremera, ani opisy, tak że nie można dokładnie odtworzyć biegu jego myśli odnośnie koncepcji tej odbudowy. Jest to dodatkowo utrudnione przez późniejsze zmiany (z lat 1881, 1895 i 1903—1904), zresztą także nie wystarczająco udokumento-

10. Projekt odbudowy kościoła Św. Franciszka — fasada zachodnia. Niezrealizowany. Rycina ze zbiorów Muzeum Historycznego m. Krakowa



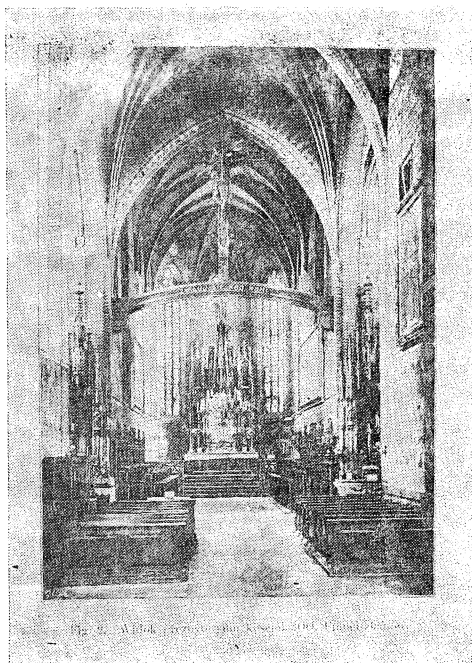
wane. Pewne wiadomości na temat programu artystycznego tej restauracji zawarte są w publikacji Józefa Kremera „Podróż do Włoch”, która ukazała się w Wilnie w r. 1859. Zarówno na podstawie tych informacji, jak i oględzin budowli można wnosić, że w tym przypadku K. R. Kremer zrezygnował z ujednolicenia różnych faz stylowych gotyku, występujących w prezbiterium i ramionach krzyża (które przybrały formę transeptu po rozbudowie kościoła w XV stuleciu). Pozostawił więc obraz kolejnych przemian, jakie zachodziły w architekturze tej części budowli w ciągu średniowiecza. Natomiast w miejsce kopuły⁵⁶, na skrzyżowaniu naw wprowadził Kremer neogotyckie sklepienie gwiazdiste. Sklepienia krzyżowo-żebrowe w ramionach transeptu budowali śląscy murarze pod kierunkiem krakowskiego budowniczego Ludwika Bejma (w r. 1851), zapewne zgodnie ze wskazówkami lub rysunkami K. R. Kremera, odtwarzając stan dawny.

Nielatwy problem stanowiła restauracja nawy. Tutaj, pomimo pożaru, barokowe sklepienie z lunetami zachowało się w niezłym stanie, jak to widać na akwareli B. Gąsiorowskiego⁵⁷, przedstawiającej wnętrze pogorzałego kościoła Franciszkanów. Aby odtworzyć dawne, gotyckie sklepienie zniszczone pożarem z r. 1655, teraz trzeba by było zburzyć istniejące, szczęśliwie zachowane, co znacznie powiększyłoby koszty restauracji kościoła. W tej sytuacji, po prze-myśleniu problemu, K. R. Kremer zdecydował się nadać nawie charakter „romański”. Brat jego, Józef tak o tym wspomina: „*trudno było sklepienie owo (...) zamienić na gotyckie — trzeba było chyba je zupełnie zrzucić, co było niepodobieństwem. Wtedy szczęśliwym pomysłem postanowiono przerobić tę nawę stylem romańskim. Styl romański, choć poprzedza gotycki, jest przecież także stylem średniowiekowym — romantycznym*”⁵⁸. Jak widać K. R. Kremer zrezygnował wprawdzie z jednolitości stylowej, nie zdecydował się wszakże na odnowienie nawy w jej barokowym kształcie. W szczytowej ścianie zachodniej wprowadził Kremer wielkie, nowe okno ostrołukowe, nawiązując tym samym do pierwotnego, gotyckiego charakteru nawy powstałej w XV stuleciu. W tejże ścianie przebił dołem spory otwór ostrołukowy na okazałe wejście frontowe do świątyni⁵⁹. Usunął także prze-murowania istniejących gotyckich okien, powiększając ich światło. Ponownie przytoczyliśmy fragment wspomnień J. Kremera: „*A któż z nas Krakowian nie cieszy się, że dziś przywrócono pierwotne oświetlenie kościołowi OO. Franciszkanów w Krakowie, a tak sprostowano architektoniczne makaronizmy późniejszych czasów. Otworzono okno arcywielkich wymiarów nad celnym portalem. Więc główna nawa zalana wysoką jasnością, lecz następnie nawa poprzeczna, wraz ze środkiem kościoła, kiedy te nawy krzyżują się z główną, widzisz światło ułagodzone, prawie mroczne, szare. Aż w końcu kościoła (...) od wielkiego ołtarza, znowu brzmi światło potężne, wysokie, a jednak nie jaskrawe; bo właśnie w tej całej przestrzeni umieszczone okna długie, gotyckie łagodzą zbyteczną jasność barwnymi szybami. Więc jeżeli dziś staniesz przy głównym portalu, już wtedy przez szare i niby wieczorne światło środkowego kościoła widzisz ołtarz wielki i całe obejście jego zanurzone w jasności, otu-*

lające dziwną muzyką światła i barw tę architekturę pradziadową”⁶⁰. Nie ulega wątpliwości, że opisany przez J. Kremera efekt prac restauracyjnych pomysłu jego brata K. R. Kremera, był zamierzony. Młodszy z Kremerów wprowadził do wnętrza przemienną grę światła i cieni, uzyskując malowniczość i tajemniczy, pełen skupienia nastrój, charakterystyczny dla kompozycji romantycznych. Podaje też Józef Kremer, mówiąc dalej o kościele Św. Franciszka, że przy „*odbudowaniu go po pożarze w r. 1850 okazały się ślady, z których z pewnością zgadnąć można epoki architektoniczne, które on przeszedł w upływie wieków*”⁶¹. Te właśnie ślady dawnych epok K. R. Kremer wyraźnie eksponował, jak o tym wcześniej była mowa. Bez wątpienia interesował się przeszłością budowli i jej narastaniem, nie tylko jako architekt, lecz także jako badacz dziejów architektury, autor rozpraw naukowych i członek Krakowskiego Towarzystwa Naukowego. K. R. Kremer po ukończeniu Uniwersytetu Jagiellońskiego, gdzie się doktoryzował z filozofii, studiował budownictwo w Monachium, (u F. Gärtnera), potem pogłębiał studia w Paryżu i we Włoszech. Zwiedził także Belgię i Niemcy, był jednym z najlepiej wykształconych architektów Polaków swego czasu. Jemu właśnie powierzono pierwsze w Krakowie prace z zakresu restauracji obiektów zabytkowych. Były to: Brama Floriańska, Barbakan i Collegium Maius. Zarówno w intencji Kremera, jak i jemu współczesnych, restauracja była wyrazem pietyzmu dla zabytków. Dopuszczano jednak wówczas „*konieczną poprawę i odnowienie*”, dostosowane wszelako do „*wagi i wieku budowli*”. Restauracje Barbakanu i Collegium Maius⁶² wiązały się ze zmianą funkcji tych budowli. Przy Barbakanie przekształceniu ulegało także najbliższe otoczenie⁶³. W tych dwu przypadkach starał się Kremer utrzymać jedność stylu: by „*styl dawny w niczym naruszony nie był*”, aby całość uczynić „*bardziej i zdobniejszą*”. Inaczej postąpił przy restauracji kościoła Św. Franciszka, który nie zmieniał funkcji, a wymagał tylko gruntownej odbudowy. Zasluguje na podkreślenie, że kremerowską restaurację tego kościoła cechuje — w porównaniu z poprzednio wymienionymi realizacjami — brak dążenia do jednolitości stylowej ale zarazem i negatywny — jak często w XIX stuleciu — stosunek do baroku.

Trzeba dodać, że w ramach tych prac oczyszczono z tynków zewnętrzne ściany prezbiterium, a nad całym kościołem założono stosunkowo niski dach (bez sygnatury) kryty dachówką, co mogło być nawiązaniem do późnoromańskiej architektury okresu przejściowego.

W r. 1859, na rok przed śmiercią K. R. Kremera, przystąpiono do budowy wielkiego ołtarza pomysłu Edwarda Stehlika, krakowskiego kamieniarza i rzeźbiarza, o którym była już mowa w poprzednim rozdziale. Prace przy ołtarzu zakończono w r. 1861. Ołtarz ten w formie ażurowego baldachimu o cechach stylowych gotyku wspiera się na rozczłonkowanych filarach. Po bokach znajdują się dekoracyjnie potraktowane formy architektoniczne z motywami okien ostrołukowych, laskowaniem i maswerkami. W ramie zamkniętej półkoliście umieszczono obraz olejny „*Apo-teoza Św. Franciszka*” (malowany w Rzymie przez Fr. Flatzę, ucznia Overbecka, na zamówienie Zofii



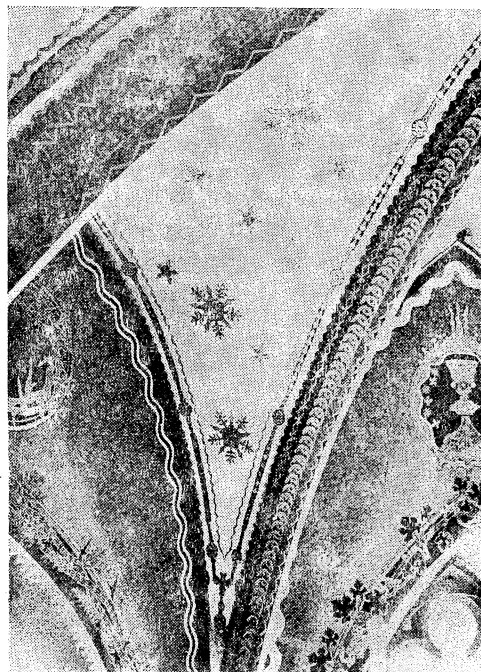
11. Widok wnętrza kościoła po odbudowie (w kierunku prezbiterium). Fot. repr. J. Krzyszkowski

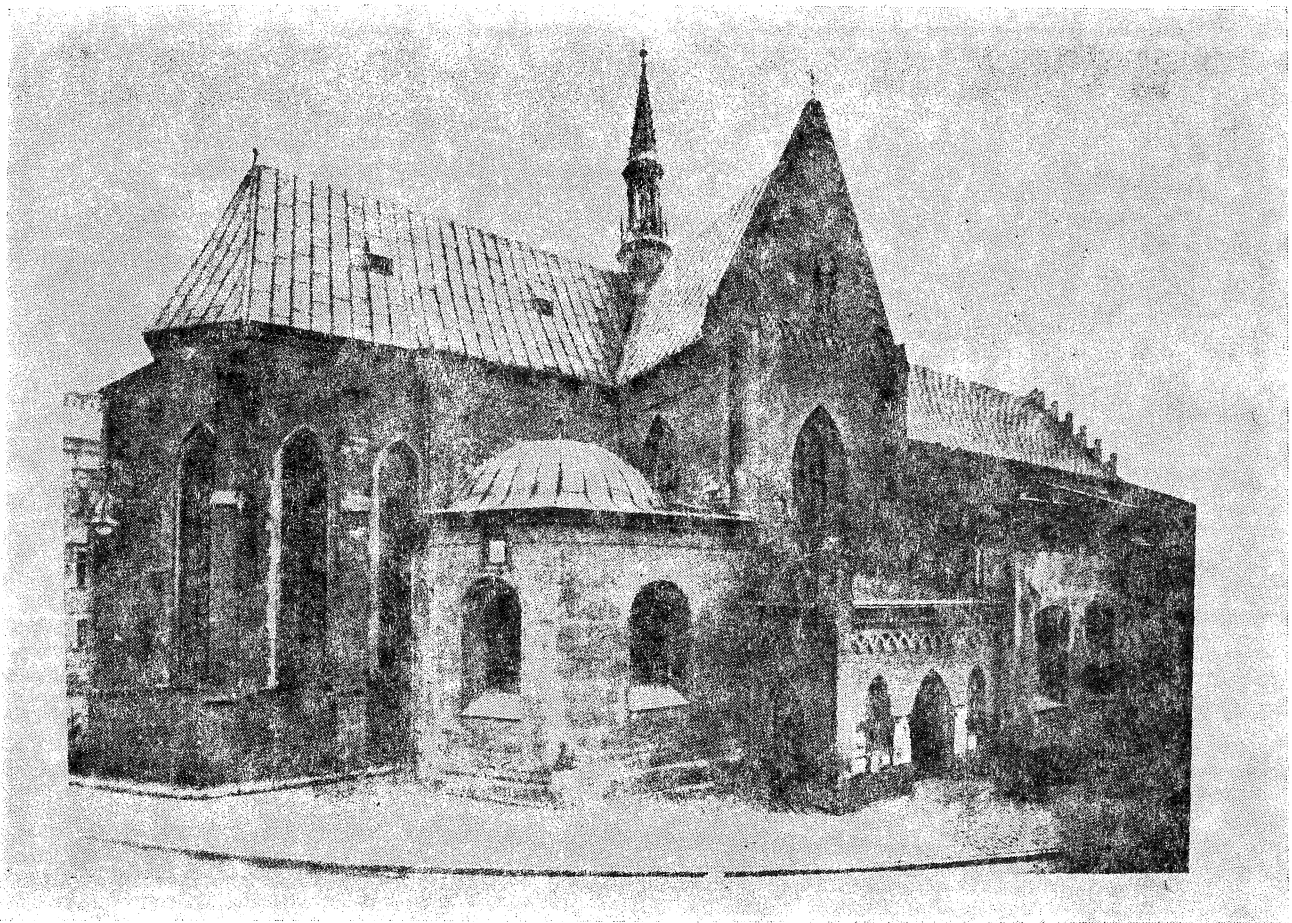
Potockiej). Można przypuścić, że ten neogotycki ołtarz o dobrych proporcjach i spokojnej kompozycji, był w fazie projektu konsultowany przez Kremiera, który czuwał nad całością restauracji; czterdzieści lat później tak pisał o nim J. Muczkowski: „Wielki ołtarz gotycki, (...) obecnie wyzłocony i okryty polichromią, zyskał bardzo na wyglądzie i dostraja się harmonijnie do całego wnętrza”⁶⁴. Najwidoczniej ołtarz odnowiono po wykonaniu polichromii prezbiterium przez Stanisława Wyspiańskiego w r. 1895. To wybitne dzieło sztuki wiąże się z kontynuacją prac renowacyjnych, które po śmierci Karola Romana Kremiera prowadził architekt Władysław Ekielski, miłośnik zabytków, autor szeregu interesujących publikacji. W czasie prowadzenia robót odkryto wówczas pozostałości oryginalnych przeźroczy okiennych z w. XIII w zamurowanych z biegiem czasu oknach.

Podobnie jak podczas restauracji kremerowskiej z ramienia konwentu rozaczał pieczę nad budową O. Damazy Zielewicz, tak nad dalszymi pracami czuwał O. Samuel Reiss. Był on też inicjatorem wykonania polichromii⁶⁵ i witraży, dzięki czemu kościół franciszkański zyskał wyjątkową artystyczną rangę. Restauracja prowadzona przez Wł. Ekielskiego, poza wartościowymi odkryciami, niosła z sobą puryfikację wnętrza, której zwolennikiem okazał się być m.in. Józef Muczkowski, zasłużony autor prac historycznych poświęconych dziejom Krakowa i jego kultury. Píše on tak: „Roboty restauracyjne prowadził krakowski architekt Ekielski i on to doprowadził wnętrze kościoła do pierwotnej czystości stylowej. Rozmieszczone bez żadnego planu na ścianach kościoła nagrobki przeniesiono w inne miejsce i część ich, a między nimi nagrobek Sebastjana Petrycego usunię-

to...”⁶⁶. Warto dodać, że działo się to już po wspomnianej w poprzednim rozdziale ostrej krytyce akcji puryfikacyjnej w kościele dominikańskim przez S. Tomkowicza, opublikowanej na łamach „Czasu”. Jak widać, dążenie do „czystości stylu” nadal miało swoich zwolenników. O. Alojzy Karwacki, wielce zasłużony dla klasztoru jako kronikarz i gospodarz, wspomina, że po przybyciu do Krakowa zastał wnętrze kościoła szare i smutne robiące wrażenie⁶⁷. Nic więc dziwnego, że konwent postanowił ozdobić kościół polichromią, w związku z czym ogłoszono konkurs. Po rozpoczęciu prac przez nagrodzonych I miejscem malarzy, okazało się, że projekt przeniesiony na skalę 1:1 zmienił się niekorzystnie, i że nie można go realizować⁶⁸. Wówczas dopiero podjął się wykonania polichromii Stanisław Wyspiański. Ze względu na krótki termin dany przez konwent wiele elementów projektował na miejscu, sporo też zmieniał⁶⁹. Polichromia ogólnie zyskała uznanie — choć nie obyło się bez spórów między wykonawcą a zleciennodawcą. W ciągu następnych lat Wyspiański otrzymał jednak następne zlecenie — na wykonanie projektu witraży. I tutaj zdarzały się spory, zakończone zresztą zerwaniem umowy⁶⁹. Żałować należy, że współpraca Wyspiańskiego z konwentem nie ułożyła się na tyle pomyślnie, by mógł on jeszcze wykonać polichromię nawy. Spodziewano się początkowo, że dekoracja malarska będzie dostosowana do architektury kościoła, czyli neogotycka, historyzująca. W cztery lata po jej ukończeniu St. Tomkowicz stwierdził: „p. Wyspiański jest nawskroś modernistą a przy tym talentem nadzwyczaj oryginalnym (...) Kraków jest bodaj pierwszym miastem gdzie wprowadzono modernizm do witraży kościelnych. Próba wypadła zajmująco...”⁷⁰. U progu

12. Kościół Św. Franciszka; część sklepienia z polichromią S. Wyspiańskiego. Fot. repr. J. Krzyszkowski





13. Kościół Św. Franciszka po odbudowie. Stan ok. r. 1905. Fot. repr. J. Krzyszkowski

w. XX, J. Muczkowski w swojej pracy na temat kościoła Św. Franciszka już w pełni docenił wysoką, niecodzienną wartość zespołu jaki tworzą: polichromia Wyspiańskiego i witraże jego projektu. Równocześnie zauważa: „od jaśniejszego bogactwem barw prezbiterium i nawy poprzecznej, smutno odbija pseudomańska nawa główna. Obyśmy nie potrzebowali długo czekać na jej odnowienie...”¹¹. W latach 1903—1904 dalsze prace, głównie przy nawie, prowadził architekt Karol Knaus, który jest także autorem obecnie istniejącej sygnatury (1881). Polichromię wykonał Paweł Popiel, który jest również twórcą projektu mozaiki po stronie zewnętrznej prezbiterium. Niestety polichromia Popiela, pomimo że zawiera podobne elementy dekoracyjne, nie dorównuje polichromii Wyspiańskiego.

W czasie wspomnianych tutaj kolejnych renowacji, podniesiono dach kościoła i pokryto go blachą, zbudowano także neogotycką kruchtę od północy. Wnętrze kościoła wyposażone w drewniane neogotyckie stalle, ławy, konfesjonały i ambonę.

Niewątpliwie najważniejsze etapy odbudowy kościoła św. Franciszka to restauracja dokonana przez K. R. Kremera oraz modernistyczna kompozycja wnętrza złożona z polichromii i witraży autorstwa Stanisława Wyspiańskiego.

P R Z Y P I S Y

¹ Akcja tzw. „upiększenia” jest głównym tematem rozprawy: M. Borowiejska-Birkenmajerowa, J. Demel, *Działalność urbanistyczna i architektoniczna Senatu Wolnego Miasta Krakowa w latach 1815—1846*. „*Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki*” t. 4, Warszawa 1963.

Szkoda, że w wartościowej skądinąd książce: J. Bogdanowski, *Warownie i zieleń twierdzy Kraków*, Kraków 1979, autor nie dostrzega faktu, iż podjęte po r. 1850 przez zaborcę austriackiego rozległe prace fortyfikacyjne doprowadziły do bezpowrotnego zniszczenia szeregu elementów planu przestrzennego Krakowa, opracowanych i częściowo zrealizowanych w okresie istnienia Rzeczypospolitej Krakowskiej.

² Pożar z lipca 1850 r. posiada wyczerpującą monografię z dokładnymi odsyłaczami do źródeł i literatury przedmiotu: J. Demel, *Pożar Krakowa 1850 r.* „*Rocznik Krakowski*” R. 32:1952, z. 3.

Ostatnio pisała na ten temat Celina Bąk-Koczarska, *Pożar Krakowa w 1850 r.* „*Magazyn Kulturalny*” R. 1979, nr 4, s. 22—23.

³ Demel, dz. cyt., s. 75—76.

⁴ tamże, s. 76—87.

⁵ tamże, s. 87—88.

⁶ Przytoczone według: Demel, dz. cyt., s. 87.

⁷ M. Borowiejska-Birkenmajerowa, *Kształt średniowiecznego Krakowa*, Kraków 1975, s. 65, 121.

⁸ Temu tak istotnemu problemowi poświęcił interesujące i obszerne studium Jerzy Frycz, *Restauracja i konserwacja zabytków architektury w Polsce w latach 1795–1918*, Warszawa 1975, s. 87–134.

⁹ Demel, dz. cyt., s. 88.

¹⁰ tamże, s. 89.

¹¹ Demel, dz. cyt., s. 89, oraz przypis 7 tamże (fragment wspomnień Popiela); Frycz, dz. cyt., s. 99; J. Mączyński, *Pamiętnik z Krakowa*, cz. 3, Kraków 1845, s. 111–120.

¹² Frycz, dz. cyt., s. 110; P. Popiel, *W sprawie kościoła dominikańskiego*, Kraków (1887), s. 7 (nadbítka z „Czasu” nr 129, 130).

¹³ Frycz, dz. cyt., s. 111 i przypis 65 tamże. W Bibliotece Oddziału PAN w Krakowie znajduje się interesująca korespondencja Zebrawskiego z trudnego okresu jego emigracji, rzucająca światło na jego zainteresowania.

¹⁴ E. Stehlik, *Kilka uwag obecnej budowy kościoła św. Trójcy w Krakowie dotyczących*, Kraków 1864, s. 13.

¹⁵ ADK rkp. „Regestr fabryki kościoła św. Trójcy, spalonego w czasie pożaru Krakowa R.P. 1850”. Zachowały się tam następujące pozycje: „Langmanowi kamieniarzowi za rozetę do wielkiego okna facyaty”, luty 1864, Złr. 300; „Langmanowi kamieniarzowi za pięć rozet do okien w nawie głównej i za łaski do okna wielkiego Złr. 150” — czerwiec 1865. W lipcu 1866 r. otrzymał Langman wynagrodzenie za „4 krokoszyny i odrzwia do kaplicy Fiszerów”.

W archiwum klasztoru zachowały się umowy zarówno na budowę kruchty, jak i ołtarza wielkiego. Koszt kruchty (1874–1875, Adam i Zygmunt Trembecky) wyniósł 8000 Złr., części kamiennej ołtarza (1875–76, także bracia Trembecky) — 13.000 Złr.

¹⁶ Popiel, dz. cyt., s. 7.

¹⁷ ADK, *Akta luźne*, Kr. 77.

¹⁸ P. Popiel, *Uwagi nad projektem restauracji kościoła Panny Marii*. „Czas” R. 1867, nr 55, s. 1 (głos w dyskusji w kwestii odnowienia kościoła Mariackiego. W dyskusji tej krańcowo odmienne stanowisko zajmował Władysław Łuszczkiewicz, który opowiadał się za usunięciem barokowych i rokokowych elementów wystroju wnętrza, jako że „barocco jest upadkiem sztuki, dlatego, że jest bezrozumnym, niekonkretnym...”; por.: W. Łuszczkiewicz, *Słowo o restauracji kościoła Panny Marii w Krakowie*. „Czas” R. 1867, nr 108, s. 1–2).

¹⁹ Frycz, dz. cyt., s. 113; br. Kazimierz Jucewicz, *Okruszyny biograficzne*, rkp. ADK, Kr. 907, s. 318–319 (życiorys o Pavoniego).

²⁰ ADK, *Regestr fabryki kościoła św. Trójcy*... s. 107: „Rachunek dla p. Józefa kamieniarza za przedłużenie linii łukowych u dziesięciu pilastrów w wielkiej nawie kościoła z polecenia o. Wincentego Podlewskiego przeora 860 Złr.” (r. 1875); por. też Frycz, dz. cyt., s. 113.

²¹ Warto dodać, iż brak jakichkolwiek zastrzeżeń co do pracy Trembeckich, z czego wynika, że z umów wywiązywali się należycie. O programie ich prac informują szczegółowo odpowiednie punkty kontraktu.

²² Byli to: br. Damian Bieniasiewicz, br. Dionizy Wójcik, br. Ambroży Krygowski, br. Herman Stopa; stolarze świeccy: Maciej Lipski, Mikołaj Węgrzyn, Ludwik Tomasiewicz, Stanisław Banasiński. Rzeźby w stallach wykonywali sycyzerze: Kazimierz Chodźński (Chadziński) rzeźbił figury, natomiast Józef Wójcik (zamieszkały przy ul. Mikołajskiej 16) rzeźbił kapitele małe i duże, „bukiety”, oraz żabki, wykonał ich modele. Wykonał on także „tył” (zaplecze) do tronu biskupiego.

²³ St. Tomkowicz, *Nieco o zabytkach krakowskich, ich młośnikach i niszczycielach*, Kraków 1887, s. 1–3 (nadbítka z „Czasu” nr 29, 52–53, 73–74); Frycz, dz. cyt., s. 113–115.

²⁴ Maske (Matzke) był również autorem polichromii w kościele Norbertanek na Zwierzyńcu, oraz w kryptie Zasłużonych na Skałce, przy realizacji której czynny był także Teofil Zebrawski.

ADK, *Regestr fabryki*..., zawiera pozycję: „Malo-widła w prezbiterium według planu p. Maske pod

kierownictwem pp. Matejki i Łuszczkiewicza, nadto poprawki co do firanek okiennych (draperie) — 3200 Złr.”

Fryz z gryfów w polichromii został wykonany za radą Matejki i Łuszczkiewicza. Ci sami konsultanci odradzili malowania 15 figur, które Maske zamierzał w polichromii umieścić — ADK, *Akta luźne*, Kr. 77: list Łuszczkiewicza z dn. 20. VII 1877.

²⁵ ADK, br. Jucewicz, *Okruszyny*... (w życiorysie o Pavoniego).

²⁶ M. Pavoni, *Odpowiedź oo. Dominikanów krakowskich na zarzuty, które p. Stanisław Tomkowicz w felietonie „Czasu” (...) umieścił*, Kraków 1887; konspekt tejże odpowiedzi: ADK, *Akta luźne*, Kr. 77:

„Gdy atoli Prześw. Magistrat nie przestawał nalegać o kruchtę, wtedy Ojcowie zmusili niejako niżej podpisanego, aby wziął się do pracy. Tenże zrobił tedy ośm przeszło takowych [projektów], z których ostatni potwierdzonym został przez Prześw. Komitet Fabryki Kościelnej, pomimo, że w razie Jego Excel. P. Popiel niechętnym był temu...”

W sprawie aniola zob.: br. Jucewicz, *Okruszyny*..., s. 202.

²⁷ K. R. Kremer, *Niektóre uwagi o ważności zabytków na naszej ziemi*, Kraków 1849; Wł. Łuszczkiewicz, *Wskazówka do utrzymywania kościołów, cerkwi i przechowywanych tamże zabytków przeszłości*, Kraków 1869; tenże, *Poradnik dla zajmujących się utrzymaniem i restauracją kościołów i kościelnych sprzętów*, Warszawa 1887; J. Kremer, *Kraków wobec Polski i Sukiennice jego oraz stowo o bramie Floriańskiej*, Kraków 1870; J. Lepkowski, *O poszanowaniu zabytków ojczyźnej przeszłości*, w: tenże, *O zabytkach Kruszwicy, Gniezna i Krakowa oraz Trzemesznej, Rogoźna, Kcyni, Dobieszewka, Gołańczy, Gąsawy, Żnina, Pakości, Kościelca, Inowrocławia, Strzelna i Mogiła*, Kraków 1866.

²⁸ J. Muczkowski, *Pomnik Kazimierza Wielkiego w katedrze na Wawelu*. „Rocznik Krakowski” R. 19:1923, s. 140–141 (s. 140, Fig. 3, reprodukcja pomnika grobowego papieża Innocentego IV [właśc. VI] w Awinionie).

²⁹ ADK, *Regestr fabryki*...: *Rachunek za dęby wyciągnięte z Wisty na ławki* (grubości 60, 50, 30 cali) — listopad 1856. Z dębu wysokiej jakości wykonano nie tylko stalle, lecz także 36 ław według projektu o. Pavoniego, oraz konfesjonały, z których pierwszy ukończony został w r. 1875.

³⁰ ADK, M. Pavoni, konspekt „Odpowiedzi...”: „Lecz tenże ... odmówił absolutnie po kilkakroć, utrzymując, że ma dosyć do pracy jako profesor filozofii i teologii, utrzymujący dwie szkoły codziennie”; wspomina o tym również kronikarz klasztoru br. Jucewicz.

³¹ Kwota wynika z podsumowania rachunków; por. też: br. Jucewicz, *Okruszyny*... s. 319; M. Pavoni, konspekt „Odpowiedzi”.

³² Pavoni, konspekt „Odpowiedzi”.

³³ ADK, *Akta luźne*, Kr. 77: list Łuszczkiewicza do Matejki z dn. 26. IX 1874, z dopiskiem Fr. Paszkowskiego: „Zgadza się zupełnie z myślami wyrażonemi przez W. Prof. Łuszczkiewicza. Kraków, 4 listopada 1874. Fr. Paszkowski”.

³⁴ Pavoni, konspekt „Odpowiedzi”, poświęca kryptę następujący fragment:

„... zrestaurowana została także krypta pod wielkim ołtarzem czyli raczej piwnica, przeznaczona dawniej na przechowanie wina mszalnego, albowiem ołtarz nie mógł być postawiony bez fundamentów (...) Nadto wspomniona piwnica, jak Pan Trembecki twierdzi, była całkiem przepalona, i sypała się jak piasek (...) Zresztą nowo przebudowane jej sklepienie spoczywa na tym samym filarze, który tylko zreparowanym, a nie zniszczonym został, jak również w tym samym stylu pozostaje”.

Do powyższego wyjaśnienia można mieć pewne zastrzeżenia, zwłaszcza dotyczące swoiście pojętego „odnowienia” krypty; por.: ADK, rkp. br. Kazimierz Jucewicz, *Kościół św. Trójcy w Krakowie*, s. 67.

³⁵ ADK, *Korespondencja handlowa o Pavoniego*.

³⁶ Br. Jucewicz, *Okruszyńcy...*, s. 319—320.
³⁷ Br. Jucewicz, *Kościół św. Trójcy...*, s. 65—67.
³⁸ List Łuszczkiewicza do Matejki z dn. 26. IX 1874; por. wyżej przypis 33.
³⁹ Sklepienie sypani Matejki w jego domu przy ul. Floriańskiej 41 także jest pomalowane na kolor błękitu ze złotymi gwiazdami. Byłoby ciekawe stwierdzić, od jakiego czasu pojawia się ów motyw w twórczości tego artysty, a w przypadku polichromii dominikańskiej, czy zapożyczył go Matejko od Maskego, czy też Matejko podsunął motyw Maskemu, konsultując polichromię w kościele św. Trójcy, a następnie sam powtórzył w kościele Mariackim. Z listu Łuszczkiewicza wynikałoby, że raczej był to pomysł Maskego.
⁴⁰ ADK, *Regestr fabryki...* ujmując pozycje dotyczące wyplat ratalnych za „*chór wielki*” (40 Złr. w r. 1867, 28 Złr. à conto w r. 1868) i dalsze.
⁴¹ Np. katedry w Kolonii, Pradze, Wiedniu, Trondheim (Nidaros).
⁴² M. Pavoni, *konspekt „Odpowiedzi”*.
⁴³ M. Pavoni, *Odpowiedź...*, Kraków 1887, s. 26.
⁴⁴ Postulat ów, tak często później ponawiany, wysunął po raz pierwszy Feliks Radwański (st.), senator Wolnego Miasta Krakowa, u progu 1817 r., przemawiając na posiedzeniu Senatu w obronie Barbakanu.
⁴⁵ Problem ten ostatnio szerzej przedstawił J. Frycz w cytowanym tu cennym opracowaniu, w osobnym rozdziale (s. 135—188).
⁴⁶ Wybitny ten uczony uważany jest za ojca nowoczesnej, naukowo pojętej historii sztuki w Polsce.
⁴⁷ Tomkowicz, *Nieco o zabytkach...*, „*Czas*” R. 1887, nr 29, 52—53, 73—74.
⁴⁸ ADK, *Akta luźne*, Kr. 77: *konspekt „Odpowiedzi” Pavoniego*.
⁴⁹ Frycz, dz. cyt., s. 135—136.
⁵⁰ Są to kaplice: św. Jacka, św. Dominika (Myszkowskich), św. Róży Limbańskiej (Lubomirskich), św. Katarzyny Sienneńskiej (Zbaraskich), Matki Bożej Różańcowej.
⁵¹ Co prawda i do odbudowy świątyni dominikańskiej także brak dokumentujących ją rysunków, oraz szeregu innych informacji. Tym niemniej zachowany materiał źródłowy jest wcale obfity, co pozwoliło autorce niniejszego artykułu ustalić F. Księżarskiego jako autora projektu chóru, nazwiska snycerzy i innych współdziałających przy odbudowie osób, dokładnie określić materiał, z którego wykonano ołtarz wielki, jego pierwotny koloryt, fazy budowy itp. Natomiast do prac restauracyjnych dotyczących kościoła franciszkańskiego materiał źródłowy jest bardziej skąpy, co potwierdza J. Frycz, dz. cyt., s. 104, przypis 39.
⁵² W korpusie nawowym kościoła dominikańskiego zachowały się wprawdzie ślady wcześniejszego od bazylikowego układu halowego (w nawach bocznych), są one jednak mało widoczne. Natomiast kolejne fazy przemian średniowiecznej architektury kościoła franciszkańskiego rysują się wyraźnie, na co zwrócił uwagę i podkreślił w czasie restauracji tej świątyni K. R. Kremer; por.: J. Kremer, *Podróż do Włoch* t. 2, Wilno 1859, s. 73:
„Jakoż po odbudowaniu go po pożarze w r. 1850 okazały się ślady, z których z pewnością zgadnąć można epoki architektoniczne, które on przeszedł...”.
⁵³ Tak pisze o tym J. Kremer, dz. cyt., s. 73—74:
Gdy w r. 1655 za czasów wojen szwedzkich kościół Franciszkański zgorzał, nastąpiło trzecie przeistoczenie jego architektury. To odbudowanie przypadło atoli w czasie najgorszego smaku (...) Zbudowano teraz sklepienie krągłe z wszystkimi przyborami odpowiednimi ówczesnemu zwyczajowi smakowi — ozdobiono młtemi, płaskimi tę nawę pilastrami i nadziano im kapitele korynckie (...) Presbiterium napuszczono światłem jaskrawem, rażącym; bo takowe wtedy wielce lubiono”.
J. Kremer wspomina również, że w czasie tej odbudowy zamurowano główne wejście od zachodu. Jest jednak wątpliwe, by istotnie tam było; każe o tym wątpić usytuowanie kościoła w pobliżu fortyfikacji miejskich i lokalizacja zabudowy przyklasztornej.

Warto przytoczyć tutaj jeszcze jeden fragment wypowiedzi J. Kremera:

„Jakoż zachciało się kopuły na skrzyżowaniu ramion. I zbudowano ją. Lecz ona nie była widna od ulicy”.

I dalej:

„Więc ta kopuła nie oświecała wnętrza świątyni oknami. Więc dano jej okna ślepe, świecące zwierciadłami zamiast szyb”.

I tutaj budzi się nowa wątpliwość — w pożarze z r. 1655 ucierpiała głównie nawa, natomiast zachowały się prezbiterium i sklepienia w ramionach transeptu. A zatem i owa kopuła, którą J. Kremer uważa za barokową, mogła być pozostałością po dolnej części konstrukcji wieży, która tu istniała do r. 1465, a najpewniej została wzniesiona w pierwszej fazie budowy kościoła, jak to spotyka się w romańszczyźnie.

⁵⁴ Por.: K. Rosenbaiger, *Dzieje kościoła oo. Franciszkanów w Krakowie w wiekach średnich*, Kraków 1933, ryc. 9. Autor reprodukuje akwarelę W. Gutowskiego, przedstawiającą kościół od strony wschodniej z wieżą dzwonnicą istniejącą tutaj w latach 1563—1801; J. Muczkowski, *Kościół św. Franciszka w Krakowie*, Kraków 1901, s. 14—16.

⁵⁵ Pisze o tym, powołując się na A. Grabowskiego, J. Demel, dz. cyt., s. 88.

⁵⁶ Owa kopuła mogła być pozostałością późnoromańskiej konstrukcji wieży świątyni zbudowanej na rzucie centralnym (por. przypis 53). Uległa zniszczeniu w czasie pożaru z r. 1850.

⁵⁷ Akwarelę reprodukuje K. Rosenbaiger, dz. cyt., ryc. 12.

⁵⁸ J. Kremer, dz. cyt. s. 74.

⁵⁹ tamże, s. 72, 74.

⁶⁰ J. Kremer, dz. cyt., s. 72.

⁶¹ tamże, s. 73. Drugi tom *„Podróży do Włoch”* J. Kremera, w którym jest mowa o tych odkryciach, ukazał się drukiem w r. 1859, wobec tego nie miał słuszności K. Rosenbaiger przypisując je Wł. Ekielskiemu (za *„Kalendarzem Czecha”* R. 1896, s. 81—83; R. 1897, s. 65); por.: Rosenbaiger, dz. cyt., s. 92, przypis 1.

⁶² Problem ten omówiono szerzej w następujących pracach: M. Borowiejska-Birkenmajerowa, *Barbakan Krakowski*, Kraków 1979, oraz K. Estreicher, *Collegium Maius. Dzieje gmachu*, Kraków 1968.

⁶³ M. Borowiejska-Birkenmajerowa, *Barbakan...*, s. 118—124.

⁶⁴ J. Muczkowski, dz. cyt., s. 40.

⁶⁵ Muczkowski, dz. cyt., s. 40—42; O. Alojzy Karwacki, *Pamiętniki*, rkp. APFKr., s. 179 (206).

⁶⁶ Muczkowski, dz. cyt., s. 39—40; Rosenbaiger, dz. cyt., s. 82, przypis 1; A. Karwacki, dz. cyt., s. 125 (135).

⁶⁷ Karwacki, dz. cyt., s. 117 (125).

⁶⁸ tamże, s. 181 (208):

„Jakoś w połowie swych pierwszych rządów ogłosił konkurs za nagrodami na projekt polichromii kościoła. Na razie był zamiar pomalowania tylko części krzyżowej...”.

I dalej:

„Akademia Sztuk Pięknych wyznaczyła również nagrodę za najlepszy projekt. Do konkursu stanęło kilku artystów, ale sędziowie przyznali pierwszeństwo i nagrodę projektowi Mikulskiego i Górskiego (...) Malarze wzięli się do wykonania przyjętego projektu. Skoro już część ścian pomalowali, pokazało się, że malowidło nie licuje z charakterem starożytnego kościoła. Komisja złożona z rzeczoznawców, artystów, architektów i konserwatorów, uchwaliła by zaprzestać malowania i nowy konkurs ogłosić. Ale im łatwiej radzić i uchwalać...”.

⁶⁹ A. Karwacki, dz. cyt., s. 181 (208):

„Przyszedł komuś na myśl młody artysta malarz i poeta Stanisław Wyspiański, krakowianin, który już się zaznaczył w malarstwie. Jemu tedy oddano malowanie naszego kościoła, ale na całkowitą jego odpowiedzialność, bez żadnych uprzednich planów, bo to jesień, a na Boże Narodzenia chciano kościół uprzątnąć z rusztowań”.

Jak widać, Wyspiański przypadkowo trafił do Franciszkanów jako wykonawca polichromii. Czas i koszt, z jakim wiązałoby się czekanie na nowy konkurs, rozebranie rusztowania i ponowny montaż były tu w znacznej mierze decydujące, choć na pewno nie pozostała bez wpływu pozytywna opinia o dotychczasowych osiągnięciach Wyspiańskiego. O perypetiach związanych z wykonaniem witraży pisze A. Karwacki na ss. 178 (205) i 179 (206). Kończy tak:

„Kościół nasz z powodu okien Wyspiańskiego stał

się sławnym i rzeczywiście jest w nich jakaś siła, oryginalność, jakiej nie spotyka się w innych oknach, np. w katedrze wawelskiej, gdzie sławny artysta Mehoffer sławne tworzy karykatury” (sic!). O pracach u Franciszkanów wspomina Wyspiański w swoich listach do L. Rydla. Por.: *Listy Stanisława Wyspiańskiego do Lucjana Rydla*, t. 2, cz. 1 i 2, Kraków 1979, passim.

⁷⁰ J. Frycz, dz. cyt., s. 236.

⁷¹ J. Muczkowski, dz. cyt., s. 45.