





d. 70.
POLITECHNIKA WROCLAWSKA
Katedra Historii architektury

L.s.: 69

BI-12

228n

ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU
I JEGO RESTAURACJA

92

BRITISH MUSEUM
LONDON

WŁADYSŁAW TERLECKI

ZAMEK KRÓLEWSKI NA WAWELU I JEGO RESTAURACJA



W KRAKOWIE — DRUK W. L. ANCZYCA I SPÓŁKI

1933

POLITECHNIKA WROCŁAWSKA
WYDZIAŁ ARCHITEKTURY
KATEDRA HISTORII
ARCHITEKTURY POLSKIEJ
NB. INW. 228 ~

EI-12

NAKŁADEM TOW. MIŁOŚNIKÓW HISTORJI I ZABYTKÓW KRAKOWA



Medaljon Zygmunta Starego z grobowca
w podziemiach w katedrze wawelskiej.

Restauracja zamku królewskiego na Wawelu należy bezsprzecznie do najważniejszych zagadnień opieki nad zabytkami w Polsce. Nietylko z powodu wyjątkowego znaczenia historycznego i artystycznego tego zabytku, którego kształt panuje nad całością obrazu miasta Krakowa, ale i dlatego, że zagadnienie jego restauracji posiada zasadnicze znaczenie. Od jego rozwiązania może zależeć rozwiązanie licznych innych zadań opieki nad zabytkami w kraju. Sprawie tej poświęcić jak największą uwagę, jest zatem obowiązkiem narodowym.

Prace nad odnowieniem zamku, prowadzone zgórą 35 lat z dużym nakładem energji, pracy i środków pieniężnych, posunęły się dziś tak daleko, że budowla ta nietylko odzyskała swą dawną monumentalną wspaniałość w architekturze zewnętrznej, ale także zostały odnowione wnętrza całego skrzydła wschodniego, które przed trzema laty mogły rozbłysnąć po raz pierwszy blaskiem olśnie-

wającego światła podczas przyjęcia wydanego na cześć Głowy Państwa. Odtąd stanęły otworem dla zwiedzających zamek, przybywających ze wszystkich stron kraju rodaków, dla których ten pomnik chwały narodowej stał się symbolem odrodzonego Państwa. I kiedy wrażenie zdaje się być dla większości imponujące, a radość na widok zmartwychwstającego z ruiny zamku zdawała się być powszechną, dyskusje na posiedzeniach Komitetu doradczego odnowienia zamku stawały się w ostatnich latach coraz żywsze, coraz gwałtowniejsze, a z kół fachowych podniesiono liczne zarzuty przeciw metodzie odnawiania wnętrza wawelskich. W ślad za nimi pojawiły się w prasie enuncjacje grona osób, a wśród nich konserwatorów, historyków sztuki i wybitnych artystów, podważające w społeczeństwie zaufanie do przedsięwziętego dzieła odbudowy. Jak każde dzieło ludzkie, i restauracja Wawelu budzić musi rozbieżne opinie co do poszczególnych zagadnień, to też i w tym wypadku grono osób, któremu była powierzona piecza nad restauracją zamku, podzieliło się na dwie grupy: za i przeciw. Społeczeństwo nasze, nie mające w rzeczach sztuki dostatecznego pogłębienia, zostało wskutek tego zdezorientowane, co może być przeszkodą w dalszej pracy, która wymaga atmosfery zaufania.

W chaosie opinii, sądów i pojęć będziemy się starali uzyskać punkt stały, możliwie daleki od subiektywności, z którego moglibyśmy ocenić całość dokonanego dzieła. Zamierzamy uzyskać go, przyjmując za podstawę stanowisko historyczne, nietyle wartościujące, ile poznawcze, nie polemiczne, lecz wyjaśniające. Jedyne poznanie odbudowy zamku jako czynu kulturalnego, rzuconego na tło powszechnego rozwoju kultury społecznej, może nam dać wyjaśnienie wielu spornych dziś zagadnień.

A wtedy spór ten okaże się może jako jeden z objawów zwalczających się w danej chwili prądów kulturalnych, jako zjawisko typowe, występujące we wszystkich dziedzinach życia: społecznej, politycznej, artystycznej i t. d.

Czytelnikowi pozostanie swoboda w ustosunkowaniu się do poszczególnych zagadnień. Zamiarem naszym będzie ułatwić mu to obiektywnem przedstawieniem.

Z tak zajętego stanowiska wynika konieczność objęcia całości problemu, gdyż dopiero w związku z całością szczegóły ukażą się we właściwym świetle.

Wypadnie więc nam cofnąć się w owe czasy, kiedy to naród przyjmował z rąk zaborcy cenną relikwję, a umysły najświetlejsze oddały cały swój zapał, pracę i wiedzę, by cenny ten klejnot uratować od zagłady i zniszczenia i przekazać go potomności jako świadectwo wielkiej przeszłości narodu.

I.

Zamek wawelski należy do tych budowli, których znaczenie tkwi nietyle w określonym czasowo czynie artystycznym, ile raczej w wielowiekowych związkach z ważnymi zdarzeniami historycznymi i losami narodu, których on jest kamiennym komentarzem. Główne jego założenie pochodzi z pierwszej połowy XVI w. i jest dziełem włoskich architektów, lecz to założenie ani nie usunęło powstałych w różnych czasach budynków zamku średniowiecznego, ani nie było zakończeniem robót budowlanych w starej rezydencji królewskiej, które aż do XIX w. nie były prawie nigdy całkowicie przerwane. Można w dzisiejszej budowlu stwierdzić więcej niż dwadzieścia okresów budowy. Jest więc zamek kamienną epopeją, której treść znaczy dla narodu więcej, aniżeli daty z historii jego budowy lub luźne reminiscencje historyczne. I w tem tkwi szczególne skomplikowanie zagadnienia restauracji.

Jak wszelki organizm złożony, o bogatej przeszłości dziejowej, przeżył zamek wawelski kilka okresów, które w sposób decydujący zmieniły jego postać¹⁾.

¹⁾ Przedstawiony tutaj rzut oka na dzieje zamku średniowiecznego opiera się na ostatnich badaniach A. Szyszko-Bohusza, opublikowanych w pracach: Rotunda świętych Feliksa i Adaukta (N. P. Marji) na Wawelu. Rocznik Krakowski, XVII. Kraków 1918, — Z historii romańskiego Wawelu, pierwsza katedra kra-

Zamek romański, jaki tu powstał w XII w., zajmował wschodnią część wzgórza wawelskiego i przedstawiał się jako trapez nieregularny z małą wieżyczką prostokątną, flankującą mury obronne w narożniku północno-wschodnim, z dużą kwadratową wieżą zamkniętą w obrębie murów obronnych, stanowiącą rodzaj stołpu, a więc zapewne mieszkalną w górnych piętrach, oraz z traktem mieszkalnym przy zachodniej połąci muru obwodowego. Stołp stał koło obecnej Kurzej Stopki, a dwa mury późniejszej izby Jagielly i Jadwigi (w t. zw. pawilonie gotyckim) wspierają się na jego murach. Narożnik stołpu zachował się na II piętrze zamku obok wielkiego kominka Wazów w sali «pod Ptakami», omurowany później renesansowym murem wschodnim tej sali. Tutaj też na wysokości 1 m nad posadzką kończy się watek kamienny tej wieży, nadmurowany następnie wczesnośredniowieczną cegłą. Na wschodnim więc cyplu wzgórza znalazły się pierwsze ślady romańskich murów świeckich i reszty wysokiej wieży.

W epoce Wacława Czeskiego lub Władysława Łokietka obszar zabudowań zamkowych rozszerzył się ku zachodowi i był zamknięty murem obronnym tworzącym trójkąt zawarty między pierwszą katedrą, rotundą śś. Feliksa i Adaukta i okolicą Kurzej Stopki. Mur ten, zbudowany z dzikiego kamienia, zachował się do dziś w całkowitym swym zarysie, a częściowo w całej swej wysokości. Obecna brama wjazdowa do podworca jest właśnie tą bramą wjazdową do dawnej sieni zamkowej. Część muru południowa, pomiędzy tą bramą a rotundą,

kowska. Ibidem, XIX (1923), — Wawel średniowieczny. Ibidem, XXIII (1932). Do ostatniej z tych prac autor dołączył szereg własnych planów historycznych wzgórza wawelskiego. Plany te należy mieć przed oczyma przy czytaniu rozdziału I niniejszej rozprawy.

istnieje obecnie tylko w fundamentach, część zaś północna, pomiędzy bramą a bazyliką, zachowała się w całej prawie wysokości (fig. 1), z tą tylko zmianą, że w czasach już późniejszych, prawdopodobnie w XVI w., umieszczono w tym murze szereg otworów okiennych, należących do izb sklepionych parteru skrzydła zachodniego.

Okolo r. 1300 do powyżej wspomnianego stołpu dobudowano od północno-zachodniej strony większą nieco wieżę mieszkalną, sięgającą 19 m nad poziom terenu, zwaną wieżą Łokietkową. Liczne przeróbki późniejsze, poczynawszy od połowy XIV w., a więc w jakie 50 lat po jej zbudowaniu, zatarały całkowicie jej wygląd pierwotny, chociaż w zewnętrznych murach przetrwała w całości, kryjąc dziś w sobie na I p. salę zw. Alchemją, zaś na II p. salę «pod Ptakami».

Z tejże epoki pochodzi drugi budynek na Wawelu: duży prostokątny gmach przy bramie wjazdowej, ale poza murami zamku, zapewne gród. Jak widzimy, pierwotny zameczek przy Kurzej Stopce, powiększony dość wydatnie, staje się Łokietka siedzibą królewską i zajmuje przestrzeń aż po bazylikę i rotundę.

Do przełomowych chwil w historii Wawelu należy połowa wieku XIV, kiedy to stanął na wzgórzu wawelskiem średniowieczny zamek, siedziba wielkiego króla Kazimierza. Składał się on z następujących części:

a) Skrzydło północno-zachodnie na lewo od bramy wjazdowej, wzdłuż muru obronnego, na gruzach dawnej bazyliki romańskiej. Skrzydło to dwupiętrowe składało się z szeregu sal mieszkalnych na I i II piętrze i składów na parterze. W obręb murów tego skrzydła weszła gotycka, nowa kaplica królewska św. Marji Egipcjanki z wydłużonem ku wschodowi prezbiterjum i nawą kwadratową o sklepieniu wspartem na słupie, wzniesiona na miejscu wschodniej części bazyliki romańskiej.

b) Druga część składowa zamku, to niska, prostokątna wieża mieszkalna o dwóch kondygnacjach, podzielona drewnianymi stropami, stojąca luźno przy murze obronnym, zbudowanym na gruzach budynku romańskiego o 24 słupach.

c) Wieża Łokietkowa nie zmieniła w owym czasie swej szaty zewnętrznej. Wewnątrz natomiast miejsce skromnych stropów belkowych zajęły piękne sklepienia dwu izb zbudowanych jedna nad drugą: sala na parterze wsparta na jednym słupie, gdzie sklepienie krzyżowe nakryło przestrzeń pięknej sali mieszkalnej, zwanej dziś Kazimierzowską (fig. 2), a nad nią druga, wspanialsza, o jeszcze bogatszym sklepieniu wachlarzowym wspartem na dwunastobocznym słupie w pośrodku sali. Sklepienie tej górnej sali, spływające na 12 wsporników przyściennych, sięgało pierwotnie aż do szczytu wieży, czyli że sala ta miała 9.40 m wysokości. Była to niezawodnie izba recepcyjna. W XVI w. podzielono ją na dwie kondygnacje i w ten sposób w dolnej części powstała nowa, niższa sala t. zw. Alchemja o sklepieniu renesansowym, wspartem na pozostałości gotyckiego słupa (fig. 3). Górna część, podniesiona nieznacznie do obecnej wysokości, tworzy nową salę II piętra t. zw. salę «pod Ptakami».

W związku z upiększoną przez Kazimierza Wielkiego wieżą Łokietkową pozostał w stanie nienaruszonym dawny stołp romańskiego zamku. Natomiast na nowo wzniesioną została dalsza część zamku, a mianowicie łukiem ku południowemu zachodowi wysunięte skrzydło mieszkalne pomiędzy stołpem a basztą Lubranką, zawierające mieszkanie królewskie, przyczem obszar zamku powiększył się przez przesunięcie jego granicy ku południowi. W miejscu, gdzie skrzydło to zakręca na południowy zachód, wyskakuje poza mur obronny wieża t. zw. Duńska, mylnie obecnie nazywana

Lubranką, zbudowana z kamienia łamanego, której zadaniem była flankowa obrona obu połaci muru ku północy, jak i zachodowi. Całe to skrzydło zburzono w r. 1521, aby kontynuować budowę wschodniego skrzydła renesansowego pałacu. Pozostała jedynie wieża Duńska, która podzielona pierwotnie na niskie piętra drewnianymi stropami, w XVI w. włączona w obręb nowo zbudowanego skrzydła wschodniego, podzieloną została sklepieniami na nowo na cztery kondygnacje i do dzisiaj wystaje w postaci trójkątnej dobudówki z fasady wschodniej zamku. Dalsza część południowego skrzydła zamku była najpiękniejszą częścią mieszkalną średnio-wiecznej rezydencji królewskiej, z krużgankami w postaci ozdobnych podcieni od strony podwórca.

Ostatniem wreszcie skrzydłem zamku było zabudowanie pomiędzy rotundą a bramą wjazdową. Stał tu dom mieszkalny, piętrowy, z cegły i kamienia, wystawiony wzdłuż muru obronnego, a mieszczący szereg małych izdebek. Skrzydło to zburzono w r. 1806. Mury jego zachowały się we fundamentach, a boczny, północny mur do wysokości I piętra.

Zamek Kazimierzowski, chociaż nie dorównywał może wspaniałości ogólnego założenia pałacowi renesansowemu, przewyższał go jednak pod wielu innymi względami. Biograf Kazimierza, Janko z Czarnkowa, podnosząc wybitne zasługi króla, podaje, że on, jak drugi Salomon, ozdobił miasta, zamki i domy, a w szczególności zamek krakowski rzeźbami, malowidłami i dachami wspaniałymi upiększył¹⁾. «Nieregularny, malowniczy układ różnorodnych uwarstwień, ożywiona i bogata linja dachów i wież, różnaitość otworów i dekoracyjne bo-

¹⁾ Monumenta Poloniae historica, II. Lwów 1872, p. 625.

gactwo profilów składały się na całość bezsprzecznie ciekawszą, bo mniej jednolitą, niż to widzimy w obecnym podwórku arkadowym»¹⁾).

Zamek gotycki przed całkowitą przebudową w XVI w. niewiele już się zmienił po śmierci Kazimierza Wielkiego. Nieliczne te zmiany dotyczą prawie wyłącznie najstarszej części zamku: stołpu romańskiego. Chylącą się ku upadkowi wieżę zburzono, a na jej gruzach powstało nowe «palatium», wyłożone kamieniem ciosowym, zdobne w laskowania gotyckie, przypory i pinakle. Przybyło po dwie sale na każdej kondygnacji, połączone ze salami o jednym słupie we wieży Łokietkowej i przeznaczone na cele reprezentacyjne. To t. zw. pawilon gotycki, w którym mieści się piękna sala Jadwigi i Jagielly (fig. 4). Ten ozdobny, celom reprezentacji służący budynek powstał na przełomie XIV i XV wieku. Dla flankowej obrony tej części zamku wzniesiono w narożniku północno-wschodnim basztę, połączoną z głównym murem obwodowym zamku zapomocą krytego ganku, biegnącego szczytłem muru poszerzonego poprzecznymi przyporami. Ta baszta zamkowa zgorzała dnia 10 kwietnia 1500 r., poczem wieżę i większą część korytarza zburzono, na zachowanej zaś części zbudowano na początku XVI w. pawilon-belweder o dwóch pokoikach, nazywany dziś popularnie Kurzą Stopą.

W XVI w. zaświtała nad Wawelem jutrzienka Odrodzenia. Budowle Kazimierzowskie zostały po większej części zburzone i na miejsce dawnego minus castrum, regia ipsius castris, stanął wspaniały, czworoboczny pałac renesansowy Zygmunta Starego.

¹⁾ A. Szyszko-Bohusz, Wawel średniowieczny. Rocznik Krakowski, XXIII. Kraków 1932, p. 38.

Zbudowany przez architektów włoskich, Franciszka Florentczyka¹⁾ i Bartłomieja Berrecciego²⁾, pałac objął przeszło 90 pomieszczeń, zgórá po 30 na każdej kondygnacji, albo, nie licząc małych pokoików, gabinetów, przedpokojów i sklepików — przeszło 40 wielkich sal (mniej więcej po 15 na I i II piętrze), zaopatrzonych w okna i wejścia szerokie, z pięknymi kamiennymi obramieniami w stylu Odrodzenia. Główną ozdobą mieszkań wawelskich za Zygmunta Starego były bogate stropy drewniane z rozetami złoconemi, a następnie fryzy malowane, t. zw. w rachunkach «krańce», któremi ozywiano ściany niektórych pokojów u góry pod sufitem. Część tych ozdób mimo klęsk pożaru i późniejszych przeróbek dotrwała do dziś. W salach I i II piętra, w południowym narożniku skrzydła wschodniego, odkryto z pod warstw tynku podczas ostatniej restauracji malowane fryzy. Na II piętrze, w sali Poselskiej «pod Głowami» znajduje się fryz, przedstawiający życie człowieka, malowany w r. 1532, jak świadczy umieszczona pod nim data. W dwóch następnych salach widzimy dalsze krańce; na jednym wyobrażony jest oddział żołnierzy ciągnących na bitwę, na drugim turniej rycerski. W salach I piętra zachowały się fryzy z medaljonami. Powstanie tych fryzów łączy się z nazwiskiem Hansa Dürera, brata Albrechta, którego król umyślnie w r. 1527 dla robót zamkowych sprowadził. W rachunkach Seweryna Bonera, w działach «super labore pictoris», odnoszących się do dekoracji

¹⁾ I. L. Decius, *De Sigismundi temporibus liber*, ed. W. Czermak. Kraków 1904, p. 130; S. Tomkowicz, *Wawel I, Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, IV. Kraków 1908, pp. 233—250. S. Komornicki, *Franciszek Florentczyk i pałac wawelski. Przegląd Historji Sztuki*, I, 3. Kraków 1929, pp. 57—69.

²⁾ *Rocznik Świętokrzyski, Monumenta Poloniae historica*, III. Lwów 1878, pp. 100, 106; S. Tomkowicz, o. c. p. 263.

zamku wawelskiego, występuje dość często Hans Dürer w latach 1527—1534¹⁾).

Z ukończeniem budowy pałacu ustalili się rozkład i przeznaczenie mieszkań. Wtedy to pałac krakowski przybrał już tradycyjne wewnętrzne urządzenie, które dotrwało do końca XVII wieku. Według tego układu, parter, czyli — jak współcześnie mówiono — «gmachy niższe», przeznaczono na cele służbowe i na najrozmaitsze kancelarje, z właściwym dworem nie mające żadnego, albo tylko pośredni związek. Od zachodu mieściła się izba, «gdzie odprawują sądy ziemskie» (1585), za nią sklep, «gdzie księgi grodzkie chowają» (1579). W północnym trakcie umieszczono skarbiec koronny, Thesaurus Regni, wraz z mieszkaniem kustosa (1518). Wschodni trakt pałacu zajął urząd i mieszkanie wielkorządcy (1525)²⁾).

Dzięki tym urządzeniom rozmaite poziomy pałacu Zygmunta Starego przybrały wprost hieratyczne znaczenie. Wbrew tradycji średniowiecznej nie uznano też I piętra, to jest «gmachów średnich», za odpowiednie na mieszkanie królewskie. Można by je nazwać chyba pię-

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, pp. 273, 274, 309—312, 408; A. Chmiel, Wawel, II. Teka... V. Kraków 1913, pp. 125, 126, 161, 176, 178, 189, 190, 218—220; S. Sawicka, Dwa tomy rachunków Bonerowskich. Prace Komisji Historji Sztuki, IV. Kraków 1930, p. LXIV. Cf. również H. Beenken, Hans Dürer. Zeitschrift für bildende Kunst, 64. Leipzig 1930—1931, pp. 88—98, oraz K. Estreicher, Sztuka polska w oświetleniu nauki niemieckiej. Odbitka z Przeglądu Współczesnego. Kraków 1931, pp. 8—14.

²⁾ Opis podano według rewizji z r. 1655, wstawiając w nawiasy przy poszczególnych pokojach wcześniejsze daty, o ile się w rachunkach budowlanych zachowały. A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, pp. 511—544.

trem dworzan królewskich. Od zachodu była tu apteka i infirmerja (1540); od północy izba wielka sreber stołowych, a od wschodu «izba wielka, gdzie fraucymer królowej Jej Mości jadał». Za nią zaś na rogu, ku sadowi i winnicy, były dwa pokoje z pułapem staroświeckim złościstym z czasów królowej Bony, który zachował się poniekąd do dzisiejszych czasów. Najważniejszym jednak pokojem tego piętra był przesliczny gabinet sześciodzienny na Kurzej Nodze w narożniku północno-zachodnim, zbudowany na miejsce dawnego ganku średnio-wiecznego i szczególnie bogato za Zygmunta III urządzony. Dopiero jednak drugie piętro, t. zw. «gmachy wyższe» habitationes supremae, uznano za odpowiednie na mieszkanie królewskie i tu zarazem urządzono sale reprezentacyjne. Drugie piętro budzi najwyższe zajęcie każdego zwiedzającego.

Pałac Zygmunta Starego dotrwał w niezmienionej postaci do końca XVI w. i doznał dopiero pewnych zmian po pożarze z 23 stycznia 1595 r., kiedy zgorzał dach na Kurzej Nodze i cały narożnik. Zmiany te zostały wykonane w stylu wczesno-barokowym i nadały niektórym mieszkaniom zamkowym wygląd suto zdobnych siedemnastowiecznych pokoiów, jakie spotykamy w pałacu biskupim w Kielcach, a poniekąd w klasztorze na Białanach.

Zygmunt III wybudował nadto obok Kurzej Nogi osobną wieżyczkę-pawilon (fig. 5) z pokojkami stiukaterją ozdobionemi. Część tych upiększeń zachowała się na zamku do dziś dnia. Najważniwszem jednak udogodnieniem, jakie Zygmunt III wprowadził do pałacu swego wielkiego poprzednika, było zbudowanie w północnem skrzydle bardzo wygodnych i szerokich schodów marmurowych od parteru do drugiego piętra, któremi można się łatwo dostać i do części zamieszkiwanej niegdyś przez panie

i do pokojów reprezentacyjnych, a zarazem na krużganki. Roboty te zajęły kilka lat i przeciągnęły się do r. 1602. Kierował nimi Jan Trevano z Lugano, trzecie nazwisko włoskie w poczcie budowniczych Wawelu¹⁾.

W XVII w. o postępach w budowlach zamkowych mówić już właściwie nie można. Przeniesienie siedziby króla do Warszawy odjęło Wawelowi możliwość dalszego rozrostu. Po bujnych czasach rozwoju nastąpiły czasy застоju, a poniekąd upadku. W wieku tym powstały tylko dwa nowe powilony w skrzydle północnem, dla urozmaicenia czoła budynku od strony miasta. Pierwszy, bliższy Kurzej Nodze, wznosił, jak wspomnieliśmy, Zygmunt III w r. 1602, przeprowadzając naprawę zamku po pożarze w r. 1595; drugi, przy katedrze, bliźniaczy poprzedniemu (fig. 5), powstał, jak się zdaje, również za jego rządów, już po opuszczeniu przezeń Krakowa. Zaczęto go budować w r. 1620, a przed r. 1635 ukończono, bo w rewizji z tego roku wciągnięto go do inwentarza gmachów, jako «turris nova»²⁾. Zamek, choć opuszczony, przetrwał w dobrym stanie i za Władysława IV przedstawiał się jeszcze wspólnie. Towarzyszka podróży Marji Ludwiki, marszałkowa de Guébriant, zatrzymawszy się w Krakowie na wyjeździe zagranicę (1646), zachwycona była pałacem³⁾.

Pierwsza okupacja Szwedów w r. 1655, chociaż nie była zbyt groźną, przyczyniła się do daleko posuniętego zaniedbania urządzeń wewnętrznych. Stan ten pogarszał

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, pp. 346, 347, 422; A. Chmiel, Wawel, II. Teka..., V. Kraków 1913, p. 463.

²⁾ S. Tomkowicz, o. c. p. 354 i A. Chmiel, o. c. p. 523, gdzie wspomniano o nim, powołując się na rewizję z 1636 r.

³⁾ J. U. Niemcewicz, Zbiór pamiętników, III. Lipsk 1839, pp. 30—48 z fałszywą datą 1599, którą prostuje F. Kopera, Dzieje skarbcza koronnego. Kraków 1904, p. 160.

się z powodu braku opieki i funduszków. Lepsze czasy dla Wawelu zaświtały dopiero za Jana III, który zwrócił uwagę na stan zamku i zamierzał otoczyć staranniejszą opieką najcenniejsze jego zabytki. W tym celu w r. 1684 mianował Jana Triciusza, malarza nadwornego, «klucznikiem od samych pokojów ozdobniejszych, w których są obrazy na zamku krakowskim»¹⁾). Budowniczy Wilanowa czuł, że trzeba coś zrobić, aby pałac Zygmunta Starego do odpowiedniego stanu doprowadzić. Ale właściwie niczego starannie w tym czasie nie wykonano.

Dopiero wiek XVIII sprowadził ruinę zamku. Po zajęciu Krakowa przez Karola XII, dnia 15 września r. 1702, wybuchł pożar, który strawił cały niemal zamek z wyjątkiem południowej części skrzydła wschodniego, bo ją szczyt murowany między dachami ochronił. Klęska pożaru położyła koniec świetności Wawelu.

Wreszcie dzieła zniszczenia dopełniła okupacja austriacka. Za pierwszej okupacji cały zamek w r. 1800 zajęło wojsko, a w dwa lata później pomyślano o adaptacji na koszary. Projekt przebudowy wypracował Jan Markl²⁾). Ograniczył się on do niezbyt daleko idących przeróbek wnętrza. Jedną z najważniejszych zmian było wzmocnienie galerij zapomocą obmurowania cienkich kolumn krużganków arkadowych filarami (fig. 6), zwężenie otworów okiennych w fasadach zewnętrznych, a zamurowanie pewnej ich liczby od strony dziedzińca, tudzież przedzielenie izby Poselskiej na II piętrze ścianami nowymi na 3 pokoje, a izby Senatorskiej na dwie mniejsze sale. Przy zwężaniu otworów okiennych wypadło nieraz wybić kamienne laski środkowe i krzyże poprzeczne

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 208.

²⁾ Ibidem, Atlas, tabl. 24, 25, 26.

okien trójdzielnych (t. zw. weneckich), czasem nadwy-
rężyć ławę dolną. Uszkodzeń było niemało, lecz w cało-
ści nie zmienił się charakter fasad, bo zostawiono więk-
szą część obramień okiennych, choć je zamurowaniami
zeszpecono. Następnie wyprowadzono w murach nowe
przewody kominowe, potrzebne do zmienionego rozkładu
budynku i zniesiono stare kominy przeważnie nad ze-
wnętrznymi murami fasad wysoko ponad dachy ster-
czące, a przynajmniej tę ich resztę, która przetrwała po-
żary i jest widoczna jeszcze na rysunku z r. 1787¹⁾,
a która na widoku z r. 1809²⁾ ustąpiła miejsca nowym
wylotom w kalenicy.

We wnętrzach pokoi królewskich wiele ozdób ścian
i sufitów zatarto wapnem i gipsem. Wtedy to zniknęły
ostatecznie ozdobne stropy niektórych sal królewskich,
zachowane aż do tego czasu, a zwłaszcza strop z głowami
słynnej izby Poselskiej, który jeszcze widział i opisał
ks. Sebastian Sierakowski, kanonik katedry krakow-
skiej³⁾.

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów
Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, fig. 21.

²⁾ Ibidem, fig. 16. Oba rysunki w zbiorze Pawlikowskich we
Lwowie.

³⁾ Ks. S. Sierakowski, Architektura. Kraków 1812, pp. VII
i 174.

II.

Starania kraju o odbudowanie zamku królewskiego na Wawelu sięgają roku 1880. Kiedy na podstawie uchwały Sejmu Galicyjskiego marszałek krajowy, hr. Ludwik Wodzicki, publicznie w imieniu kraju ofiarował cesarzowi Franciszkowi Józefowi I zamek na Wawelu na rezydencję, monarcha w odpowiedzi zapewnił, że cieszyć się będzie, jeśli stara szanowna siedziba królów polskich przywróconą zostanie do dawnej świetności.

W rok później zażądał cesarski Urząd Ochmistrzowski od ówczesnego Wydziału Krajowego przedłożenia planów zamku wawelskiego. Planów wówczas żadnych nie było; z inicjatywy jednak ówczesnego marszałka krajowego Zyblikiewicza, Wydział Krajowy porucił wykonanie planów restauracji zamku architektowi krakowskiemu Tomaszowi Prylińskiemu.

W r. 1882 plany były gotowe. Składały się z dwóch części, z planów zamku według stanu, w jakim się wówczas znajdował, oraz z drugiego planu z czasów, gdy zamek był rezydencją królów polskich w epoce swego najwyższego rozwoju. Pryliński przeprowadzić musiał studia wprost olbrzymie, by ten plan wygotować z historyczną ścisłością. Odbił wówczas kilka podróży zagranicę, czynił poszukiwania po muzeach i bibliotekach, stworzył też — zdaniem współczesnych — arcydzieło, które w latach późniejszych podziwiano na wystawach

w Turynie i w Monachjum. Plany te przedłożono w r. 1882 Urzędowi Ochmistrzowskiemu w Wiedniu, później wysłane były na wystawę do Turynu i Monachjum, a w r. 1902 na Wystawę Techniczną do Krakowa¹⁾. Była to rekonstrukcja zamku historycznego.

Jak się później okazało, plany te, jakkolwiek robione sumiennie i pracowicie, z nakładem wielkiego talentu przedwcześnie zmarłego architekta, niezupełnie były wystarczające. Studjował on wprawdzie przedmiot, miał pozwolenie czynienia poszukiwań i rzeczywiście znalazł wiele szczegółów nikomu nieznanych. Lecz gdy mu nie oddano do rozporządzenia całego naraz budynku opróżnionego z wojska, mógł go badać tylko stopniowo i częściowo, był skrępowany różnemi względami, bo budynek jednak był zamieszkaany. Jak się później okazało nie wszędzie nawet mógł dotrzeć, nie wolno mu było usuwać nowych ścian, wogóle musiał się ograniczać i musiał się śpieszyć. To też wielu szczegółów odkrytych później brak na zdjęciach Prylińskiego¹⁾.

Ale już wtedy oznaczono w planach wszystkie dawne otwory okienne w fasadach zepsutych gruntownie przy przerabianiu budynku na koszary po r. 1850. Zebrano pomiary, rysunki i fotografie wszystkich fragmentów, jak kamienne obramienia okienne, ławy, węgary, laskowania, kamzamsy, balasy i t. d., barbarzyńsko wylamanych po roku 1850, których 470 sztuk znaleziono przy poszukiwaniach w ziemi dokoła północnej i wschodniej fasady budynku i poczyniono z nich liczne zdjęcia. Zestawiając te fragmenty z wymiarami wyburzonych i zamurowanych nową cegłą miejsc w murach, mógł Pryliński ze znaczną dokładnością odtworzyć dawne fasady z bo-

¹⁾ Czas z dnia 9 stycznia 1905.

²⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, pp. 407—408.

gą ozdobą z kamienia rzeźbionego. Co do niektórych innych szczegółów, projekty wygotowane przez Prylińskiego były mniej zadawalające, a oczywiście nie liczyły się z tem, co zostało później odkryte.

Wówczas, kiedy Pryliński wykonywał te plany (a czynił je z myślą urzeczywistnienia ich), nie było wątpliwości co do zasad przyszłej odbudowy. Miał się ziścić sen romantyków, miał być zamek przywrócony do dawnej świetności.

Plany Prylińskiego nie zostały wszakże urzeczywistnione, odbudowa zamku doznała przeszkody, gdyż musiały być w pierw wybudowane kosztem kraju nowe budynki dla załogi i zakładów wojskowych pomieszczonych w zabudowaniach zamkowych.

Studja nad Wawelem prowadził dalej Sławomir Odrzywolski, wykonał szereg zdjęć i częściowy projekt odnowienia zamku, oczywiście w duchu rekonstrukcji historycznej¹⁾.

Dopiero w roku 1905, po opróżnieniu zamku przez załogę wojskową, kraj objął go w posiadanie, aby stosownie do układów przeprowadzonych poprzednio z dworem cesarskim we Wiedniu, zamienić go zpowrotem na siedzibę monarszą, a Wydział Krajowy powierzył kierownictwo odnowienia zamku Zygmuntowi Hendlowi. Równocześnie utworzony został Komitet krajowy z głosem doradczym, w którego skład weszli pod przewodnictwem marszałka krajowego hr. Stanisława Badeniego: namiestnik Andrzej hr. Potocki, po roku zaś 1907 Michał Bobrzyński, Leon hr. Piniński, prof. Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie i b. namiestnik, Karol hr. Lanckoroński, Józef Wereszczyński, członek Wydziału Krajo-

¹⁾ S. Odrzywolski. Zamek królewski na Wawelu, 3 zeszyty zdjęć. Kraków 1880—1882, oraz tegoż autora, Renesans w Polsce. Kraków 1899.

wego, Władysław Łoziński, Jan Bóroz Antoniewicz, profesor historii sztuki Uniwersytetu Jana Kazimierza we Lwowie i prof. U. J. Bolesław Ulanowski. Nadto należeli do Komitetu z urzędu: Stanisław Tomkowicz, jako konserwator zabytków sztuki i pomników historycznych m. Krakowa, Edward hr. Chołoniewski, jako zastępca cesarskiego Urzędu Ochmistrzowskiego i Fryderyk Ohman, jako architekt dworu cesarskiego ¹⁾).

Dnia 9 marca r. 1905 odbyło się pierwsze posiedzenie Komitetu, na którym po dokładnem obejrzeniu wszystkich części zamku i gruntownej dyskusji o ogólnym charakterze, jaki ma mieć restauracja zamku, powzięto między innymi następujące uchwały:

Restauracja rozpocząć się ma od usunięcia najnowszych, przez wojskowość wzniesionych ścian i przepierzeń, od gruntownej naprawy i ubezpieczenia dachów, od troskliwego uwydatnienia i utrwalenia tego, co się dotąd w rzeźbach i ornamentach zachowało (a ma wartość artystyczną i pamiątkową) i od restauracji pierwotnego kształtu arkad podwórza, a to wszystko na podstawie studjów nad architektonicznym rozwojem zamku.

«Co się tyczy samegoż sposobu restaurowania zamku — czytamy w uchwale — jest to dziś rzeczą niemożliwą oznaczyć dokładniej plan robót, które będą musiały być wykonane. Sprawa wymaga głębokich studjów i prac przygotowawczych i dopiero po ich dokonaniu szczegóły całego przedsięwzięcia będą mogły być ustalone...»

Tylko co do ogólnego sposobu jak należy konser-

¹⁾ W r. 1906 został powołany z artystów miejscowych Jan Stanisławski, a po jego śmierci w r. 1907 Jacek Malczewski i Wacław Szymanowski. Nadto inżynier Józef Pakies. W r. 1912 wszedł w skład Komitetu Dr. Józef Muczowski, w r. 1913 architekt Tadeusz Stryjeński.

wację i restaurację pojmować, ustaliła się pewna opinja: «Zamek wawelski przechodził w ciągu wieków przez rozmaite przeobrażenia. Rozmaite epoki stylu wycisnęły na szczegółach budowy swe wybitne piętno. Te historyczne przeobrażenia w niczem zatarte być nie powinny». Ustalono też, w ogólnych zarysach przynajmniej, jakie tendencje z planu restauracji wręcz wykluczone być powinny. «Niedopuszczalnem jest dążenie do jakiejś unifikacji stylu lub też modernizowanie zamku»¹⁾.

Jak widzimy, przystąpiono do dzieła z nadzwyczajną ostrożnością. Za podstawę dzieła odbudowy przyjęto zasadę historyczną, jaka się ustaliła na Zachodzie w połowie XIX wieku. Samo jej sformułowanie niczego jeszcze zgóry nie przesądzało, ale kładło tamę pewnym niepożądanym możliwościom. W jednej wszakże sprawie ustaliła się jednomyślna opinja: w sprawie przywrócenia dawnej architektury krużganków.

Jedną z właściwości budowy pałacu królewskiego, jego osobliwość, stanowiły lekkie renesansowe arkady krużganków, których piękna, śmiała konstrukcja wytrzymała blisko trzy wieki, aż zaczęła się psuć w początku XIX w. i grozić upadkiem. Wtedy to rząd austriacki przystąpił do wzmocnienia budowy przez obmurowanie cienkich monolitowych kolumn na wszystkich piętrach filarami ceglanymi, podmurowanie archiwolt łukami ceglanymi i zapełnienie murem tak przezroczystych balustrad kamiennych, jak i całej górnej części między kolumnami II piętra (fig. 6). Zapobiegło to ruinie, ale zadziwiająca konstrukcja utopiona została w tych ciężkich i grubych dodatkach, interkolumnia zacieśniły się, a słynna

¹⁾ Sprawozdanie Komisji budżetowej (Sejmu) o sprawozdaniu Wydziału Krajowego w przedmiocie odnowienia królewskiego zamku na Wawelu. Ls. 4111/1905. Lwów 9. XI. 1905 (Druk).

architektura dziedzińca straciła swą śmiałość, swoje dawne linje i swój urok lekkości. Przywrócenie więc dawnego stanu krużganków, ich rytmiki pełnej wdzięku, przez usunięcie obmurowań kolumn, łuków i balustrad byłoby więc, jak sądzono, tylko odsłonięciem dawnej, pięknej, oryginalnej konstrukcji z XVI w., byłoby wyciągnięciem konsekwencji z roboty istotnie konserwatorskiej, którą z konieczności, wobec grożącego niebezpieczeństwa, rozpoczął w r. 1809 rząd austriacki, a dokończył rząd Wolnego Miasta Krakowa.

Jednakowoż już podczas dyskusji na pierwszym zebraniu Komitetu zaznaczyły się z punktu dwa odmienne kierunki zapatrywań nietylko co do całości zagadnienia restauracji, ale nawet na sposób odsłonięcia pierwotnej konstrukcji krużganków. Jedni byli zdania, że nie należy właściwie nic więcej robić, jak tylko utrwalić i zabezpieczyć stan ówczesny budynku, usuwając zeń tylko niepotrzebne, bezstylowe, czysto praktyczne dodatki nowszych czasów. Zwolennicy tej teorii żądali co do arkad dziedzińca, by poprzestać na wyburzeniu podmurowań i filarów wzmacniających arkady dodanych na początku XIX w., zachować zaś nietknięte, stare kamienne kolumny, mocno nadniszczone, miejscami całkiem prawie zwiertzałe, ujmując je, gdyby była potrzeba, choćby w rodzaju rusztowania żelaznego, któreby zarazem spełniało ich zadanie konstrukcyjne. Sprzeciwiali się także, wszelkim dalej idącym robotom około zewnętrznych fasad, tak po wandalsku zeszpeconych w połowie XIX w., sądząc, że wystarczy doprowadzenie tych fasad jako tako do porządnego wyglądu, o ile to ze względu na przeznaczenie budynku okaże się konieczne. Inni wyrazili życzenie, by tym fasadom, do których odtworzenia posiadamy wcale dokładne dane, przywrócić wygląd, jaki miały przed ostatniem zszpecceniem, a to przez odtworzenie re-

nesansowych obramień okiennych i gzymsów, oraz może podniesienie attyki strychowej; co zaś do arkad dziedzińca sądzili, że pozostawiając po zburzeniu podmurowań te kolumny i części kamienne, które pozostać mogą, wolno części zbyt zniszczone i funkcji swych architektonicznych spełniać nie mogące, zastąpić nowemi, na wzór starych zrobionemi, wolno przywrócić zepsute w późniejszych czasach przedpiersia balustrad biegnących wzdłuż krążganków między kolumnami, niegdyś przezroczych, i dopełnić w nich wyrzucone w przeważnej ilości balasy. Przedpiersia acz uszkodzone, znajdują się na miejscu; po usunięciu zamurowania nowszego okaże się, że wiele balasów kamiennych brak, lecz gdy były one wszystkie jednakie, dadzą się według pozostałych odtworzyć nowe dla zapelnienia przerw. Przedsięwzięcie to byłoby czysto techniczne. W myśl tej zasady traktowałyby się i inne szczegóły budynku ¹⁾).

W tych wynurzeniach wyczuwamy zmaganie się dwóch kierunków: skrajnej zasady konserwatorskiej oraz drugiej, liberalniejszej, mającej ziścić marzenie o zamku w dawnej okazałości.

Zwyciężyła zasada druga, a plan odbudowy począł się przyoblekać w konkretny już projekt. Wykonywanie planów pozostawało w ścisłej zależności od studjów i poszukiwań. Postanowiono bowiem słusznie nie przystępować do wykonania projektu, nie poznawszy wprzód zamku dokładnie. Prowadzono więc dalej studja przygotowawcze i badania archeologiczne. Przekopano przytem cały dziedzińiec i znaleziono liczne przedmioty i fragmenty, pochodzące z dawnego zamku, z których zebrano się dość spore muzeum. Drugim był skład kamieni rzeź-

¹⁾ S. T[omkowicz], Kronika Krakowska. Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1906, pp. 64—66.

bionych, wykopanych w ziemi dokoła zamku za czasów Prylińskiego.

Hr. Leon Piniński, członek Komitetu doradczego, jako poseł na Sejm i referent komisji budżetowej tegoż Sejmu stwierdzał w swych uwagach nad sprawozdaniem Wydziału Krajowego o pracach restauracyjnych na zamku królewskim, «że niczego nie działośo, co dalszej konserwacji i rekonstrukcji budowli mogłoby w przyszłości stanąć na przeszkodzie», że «co do wielu nawet głównych kwestyj dalszej restauracji zamku stanowcza decyzja jeszcze nie zapadła», gdyż nie zostały jeszcze ukończone prace przygotowawcze, zwłaszcza zaś przekopanie dziedzińca wzgórza wawelskiego. «Praca zaś ta ma nietylko archeologiczne znaczenie, ale dać może zarazem w szczątkach architektonicznych, które się wynajduje, cenne wskazówki dla niektórych ważnych, tyczących się rekonstrukcji kwestyj»¹⁾). Wyników poszukiwań oczekiwano z niecierpliwością, skoro od nich uzależniono przyszły wygląd zamku. W tak bowiem złożonym organizmie, jakim jest zamek, w którym fragmenty zachowane tworzyły ze zniszczonemi organiczną całość, każdy odkryty szczegół mógł mieć decydujący wpływ na wybór takiego a nie innego rozwiązania. Już bowiem na wstępie, kiedy chciano przystąpić do odsłonięcia dawnych arkad, okazało się, że sprawa nie jest tak prosta. Zdawało się wtedy wszystkim, że może być mnóstwo zagadnień spornych — jedno jest pewnem: że wiadomo dokładnie jak wyglądały i jak powinny wyglądać arkady krużganków dziedzińca, wszak istniały one, lecz utopione w obmurowaniu słupów i łuków, danem niegdyś dla zapobieżenia ich ruinie. Uwolnić je tylko od szpecących dodatków, utrwalić środkami, jakie daje w rękę technika dzisiejsza, a staną znowu

¹⁾ Czas z dnia 6 marca 1907.

przed nami w dawnej szlacheckiej postaci w całej swej wspaniałości i zachwycającej lekkości. Zdawało się, że od tego można rozpocząć natychmiast dzieło restauracji, nie czekając na rozwiązanie innych kwestyj. Tak myślano powszechnie. I rzeczywiście był zamiar zabrać się do tej roboty już w lecie r. 1906. Tymczasem pokazało się przy bliższym rozpatrzeniu, że sprawa łączy się ściśle z konstrukcją dachu. Przywrócenie arkad musiało bowiem pociągnąć za sobą przerobienie dachu, którego belki i krokwie błędnie wsparto na murze arkadowym zamiast na murze magistralnym budynku samego. Dachy jednak nie można było jeszcze projektować, nie rozstrzygnąwszy wprzód, czy ma pozostać kształt jego obecny, z nowszych pochodzący czasów, czy też powinien być przywrócony dawniejszy. O tem znów nie można decydować nie wiedząc dokładnie, jakie linje miał dach dawniejszy, jak łączył się z budową krużganków i arkad, czy nie wyrastał wyżej, niż obecny i t. d. Słowem stanął cały szereg pytań natury technicznej, a przytem i estetycznej.

Dach pierwotny, w XVI w., był wysoki i spadzisty i miał okap szeroki. Podobnego kształtu dach dano i w początku XVIII w. po spustoszeniu zamku przez pożar w wojnie szwedzkiej (1702). Dach ten zachował się do XIX w., a posiadamy kilka jego widoków na rysunkach. Dopiero inżynierja austriacka, przerabiając budynek na koszary, nowym także przykryła go dachem, używając na wiązania starego drzewa i tylko skracając krokwie, których końce były nadgnite. Ta oszczędność była powodem obniżenia dachu, zmniejszenia kąta jego nachylenia; przytem dawne, lekko wklęsłe linje powierzchni uczyniono prostymi i sztywnymi, zmniejszono występ okapów. Wtedy to, niewątpliwie w związku ze wzmocnieniem arkad dziedzińca, albo wcześniej, kiedy również inżynierja wojskowa restaurowała dach, przesunięto jego oś po-

dłużną, t. j. kalenicę, bliżej ku dziedzińcowi, opierając wiązania na arkadach. Dawniej kalenica biegła nieco bliżej fasad zewnętrznych, ciężar połowy wiązania od strony dziedzińca opierał się na silnym murze magistralnym pałacu poza krużgankami, krużganki zaś kryte były dodatkowym lekkim dachem na przyszufnicach.

Kolumny i arkady, pozbawione według nowego projektu wzmacniających obmurowań, nie wytrzymałyby ciśnienia obecnego dachu. Ale skoro da się, zgodnie z projektem, usunąć główną przyczynę nietrwałości i wadliwości konstrukcji — ciężar dachu, którego kalenica zostanie przesunięta w kierunku murów zewnętrznych, krokwie zaś będą oparte na murach, a nie kolumnach, które otrzymać miały lekki daszek na przyszufnicach, w takim razie, zdawałoby się, niema chyba powodu do wahania.

Odroczono jednak rozpoczęcie robót około krużganków, postanowiono połączyć sprawę tę ze sprawą ogólnej fizjognomji gmachu, a dla lepszego zorientowania się Komitet doradczy polecił kierującemu budowniczemu Z. Hendlowi przygotować prócz planów, plastyczny model zamku w projektowanej postaci.

Wreszcie w r. 1907 projekt Hendla był gotowy (fig. 7). Opierał się on przeważnie na bogatym materiale, zebrany jeszcze przez Prylińskiego. Był wykonany w porozumieniu ze ściślejszym Komitetem doradczym t. zw. miejscowym, z którym wszystkie szczegóły projektu były uzgodnione. Projekt trzymał się zasady historycznej i dążył do odtworzenia architektury gmachu, tak jak się on przedstawiał na końcu czasów polskich z zachowaniem i uwydatnieniem wszystkich szczegółów stylowych dawniejszych, o ile się dochowały, a uszanowaniem dodatków XIX w., o ile według opinii Komitetu doradczego miały cechę artystyczną. W przeważającej swej części

była to rekonstrukcja zamku z XVII w. Jeśli jednak projekt odnowienia opierał się głównie na wieku XVI, to nie dlatego, aby wybrać miano tę epokę jako najbardziej zasługującą na odtworzenie, lecz, że wiek ten wycisnął najsilniejsze piętno na zamku i dochował się najlepiej w fasadach, w krużgankach i szczegółach do ostatnich czasów.

Główne zasady projektu Hendla były następujące¹⁾:

1) przywrócenie dawnego stanu krużganków na dziedzińcu, oraz przywrócenie stropu kasetonowego nad krużgankami II piętra;

2) przesunięcie osi dachu, podniesienie go i zrównanie do jednego poziomu; pokrycie dachu;

3) przywrócenie fasadom dawnego ich wyglądu przez rekonstrukcję obramień okiennych i dawnej attyki strychowej wraz z gzymsem głównym;

4) attyka w skrzydle południowym;

5) nowe hełmy wież.

Zatrzymajmy się pokrótce nad wymienionymi poszczególnymi punktami projektu i rozważmy motywy, jakimi kierowano się przy jego wykonaniu²⁾.

1. Przywrócenie krużganków do dawnego kształtu przez wyburzenie podmurowań, podtrzymujących kolumny i łuki oraz wyburzenie parapetów celem rekonstrukcji balustrad podług zachowanych, a utopionych w murze fragmentów wydawało się być robotą ściśle konserwatorską, nie budzącą wątpliwości, której wartość mogła się oczywiście okazać dopiero przy wykonaniu, za-

¹⁾ Omawiamy tylko te części projektu, które zostały przez Hendla urzeczywistnione, względnie zaniechane na skutek późniejszej szczegółowej dyskusji.

²⁾ Szczegółowy opis projektu i jego analiza w studjum J. Warchałowskiego, *Odnowienie zamku królewskiego na Wawelu*. Architekt, IX. Kraków 1908, pp. 125—134 i 142—157.

leżnie od tego, czy odsłonięcie kolumn będzie przeprowadzone z całą ostrożnością, ażeby uratować wszystko, co się uratować da. Lecz nawet ta robota, zdawałoby się wyłącznie konserwatorska pociągała za sobą, jak widzieliśmy dalsze zmiany w konstrukcji dachu i od tej zmiany była w ścisłej zależności.

Odsłonięcie wspianego piękna krużganków renesansowych nasuwało myśl ozdobnego ich zwieńczenia. W związku z przesunięciem głównej osi dachu i projektowanym daszkiem na przysufnicach, nad krużgankami II piętra postanowiono przywrócić drewniany strop kasetonowy z rzeźbionymi rozetami wraz z próbą polichromji oraz złoczeń.

O kasetonach z rozetami, któremi przyozdobiona była galerja II piętra, wiemy głównie od Decjusza, opisującego wesele Zygmunta z Boną; także z rachunków «cieślom za deski na strop górny galerji, za gwoździe do kasetonów, za złoczenie róż przez malarza Benedykta»¹⁾, wreszcie z rewizji zamku z r. 1665, «podniebienie złocistymi kwiatami w różą rzezanymi sadzone u wierzchu»²⁾. Częste są wiadomości o stropach z rozetami w wewnętrznych pokojach. Do dziś w kilku pokojach zachowały się stropy kasetonowe, choć bez rozet (fig. 8, 9). Kilka rozet, jakoby pochodzących z zamku, lecz których pochodzenie nie jest całkiem niewątpliwie stwierdzone, znalazło się w rozmaitych miejscach: 3 w Muzeum Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, 1 w Muzeum Narodowym, 1 u prof. Odrzywolskiego, 2 w domu p. J. Stolzmanowej³⁾.

Na samym suficie krużganków II p., który miał być

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, pp. 255, 284—306, 309, 313, 363.

²⁾ A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, p. 529.

³⁾ S. Tomkowicz, o. c. p. 389.

przyozdobiony kasetonami i rozetami podług pozostałych modeli, nie zachowały się żadne ślady ani kasetonów, ani rozet. Niemniej podstawy do wnioskowania o ich istnieniu są wystarczające. Ale stąd do pewności o tem, jak one wyglądały, jaki był podział sufitu i czy w istocie znalezione rozety pochodzą z zamku wawelskiego, a jeśli tak, czy zdobiły strop krużganków, słowem, do niewątpliwego odtworzenia całej kompozycji — droga jeszcze daleka, zwłaszcza, gdy weźmiemy pod uwagę, że były to ozdoby malowane i złożone. Ani podział sufitu na pola, ani rozety, ani barwa nie mogą być przywrócone, bo za mało jest na to danych. Należy zatem stwierdzić, że w tym wypadku pod pozorem uzasadnienia historycznego ukrywała się dowolność twórczej wyobraźni projektodawcy.

2. Jak wspomnieliśmy, z zamiarem przywrócenia dawnej architektury dziedzińca łączył się ściśle projekt odciążenia dachu przez przesunięcie kalenicy o 1 m 90 cm ku murom zewnętrznym i wsparcia go na murze magistralnym zamku, zamiast, jak dotąd, na filarach krużganków. W związku z tą zmianą konstrukcji dachu połączono projekt jego podwyższenia.

Sprawa jednak nie była tak prosta. Dach dwustronny, jaki wówczas pokrywał zamek na trzech skrzydłach, był z powodu różnej szerokości poszczególnych skrzydeł odpowiednio różnej wysokości¹⁾.

Hen del zaprojektował: po pierwsze podniesienie dachu, powtórne zrównanie do jednego poziomu całego dachu na obydwu głównych skrzydłach północnem i wschodniem. Ideę podwyższenia dachu uzasadniano

¹⁾ Na skrzydle zachodniem około 9 m, na całym skrzydle północnem i przylegającej części wschodniego aż do muru działowego około 12 m, od tego muru ku południowi około 14 m. J. Warchałowski, Odnowienie zamku królewskiego na Wawelu. Architekt, IX. Kraków 1908, p. 129.

dążnością do przywrócenia dawnej jego wysokości i nachylenia, którego ślady miały być dokładnie widoczne na murach działowych.

Powstaje pytanie natury historycznej, czy rzeczywiście dawny dach posiadał na całej linii jednakową wysokość. Istnieją wskazówki w zachowanych rysunkach, stwierdzające zgodnie, że przed obniżeniem wysokości dachu linja ich nie była jednolita, a jeżeli tak, to ślad znaleziony na murze działowym, pozostawia jako argument duże wątpliwości, a tem samem wszystkie inne domysły o jednolitym poziomie dachu, tracą zupełnie na wartości. Inny dowód, bardziej rzeczowy, bo techniczno-konstrukcyjny, dostarcza nam wskazówek pewniejszych. Wiemy, że skrzydła zamku są nie jednakowej szerokości, co wskazywałoby wyraźnie, że i dachy były nie jednakowej wysokości, stosownie do zasady konstrukcyjnej, utrzymywania raczej jednakowego nachylenia dachów, niż wysokości. Wobec tego rozważania historyczne, oparte na odnalezionych śladach były jedynie domysłami i nie mogły usprawiedliwić zrównania wysokości dachów.

Grono Konserwatorów zgodziło się jednak na projekt Hendla co do dachu, oświadczając się za zastosowaniem wysokości i nachylenia dachu do znalezionych dawnych śladów, nie wypowiedziało się jednak wyraźnie, że przyjmuje konsekwencję tego, t. j. ujednostajnienie jego poziomu¹⁾. Zresztą należy stwierdzić, że argument historyczny nie był tu jedynym, który miał uzasadnić rekonstrukcję. Wedle opinji Komitetu doradczego i Grona Konserwatorów podniesienie grzbietu dachu do poprzedniej

¹⁾ Problem dachu był przedmiotem wyczerpującej dyskusji członków Grona Konserwatorów. Cf. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, pp. 312, 313. Protokół posiedzenia z 27 maja 1907.

wysokości wyszłoby również na korzyść wrażenia estetycznego¹⁾.

Oprócz tego Hendel zaproponował, by dla większego bezpieczeństwa od ognia wiązanie drewniane dachu zamienić na żelazne.

Stan więźby drewnianej dachu przedstawił kierownik odbudowy Komitetowi doradczemu, a nadto polecił ponowne zbadanie dachu Budownictwu Miejskiemu w Krakowie, które wykonało dokładne zdjęcia pomiarowe jego wiązań z dodaniem szczegółowej opinii. Materiał w tej sprawie został przedłożony Wydziałowi Krajowemu i Komitetowi doradczemu na posiedzeniu w dniu 27 maja 1907. Z memorjału tego wynika potwierdzenie pierwotnego zapatrywania: 1) że konstrukcja dachu jest nieodpowiednia, 2) że nie daje najmniejszego bezpieczeństwa pod względem ogniowym, 3) że przywrócenie dawnych kruzganków przy zatrzymaniu dzisiejszej konstrukcji byłoby niemożliwe.

Z tych powodów, na wniosek Komitetu restauracji, marszałek krajowy polecił przystąpić do wykonania nowego dachu. Gdy nadto okazało się po dyskusji, że użycie drzewa połączone jest z niebezpieczeństwem wprowadzenia w budynek grzyba, oraz że różnica w cenie między wiązaniem żelaznym a modrzewiowem nie byłaby zbyt wielką, Komitet uchwalił wiązanie żelazne²⁾.

Że zachowanie pierwotnego dachu było ze stanowiska technicznego możliwe, wynika z późniejszego oświadczenia kierownika robót w odpowiedzi profesorowi historii sztuki w Uniwersytecie Wiedeńskim, M. Dvořákowi, który był zdania, że zachowany dach da się wzmoc-

¹⁾ Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, pp. 303—304.

²⁾ Ibidem, pp. 304—305.

nić. Hendel oświadczył wówczas, że: «dach obecny da się naprawić przy dźwignięciu wszystkich ze stropem połączonych, albo na stropie leżących belek cugowych dachu». I jakby sam nie bardzo wierząc w techniczną konieczność wymiany starego wiązania, dodał: «Zachodzą bardzo ważne powody, dla których pałac królewski musi być urządzony ogniotrwale»¹⁾).

Z przywróceniem pierwotnej wysokości dachu zaprojektowano nowe jego pokrycie: dachówkę polewaną, różnokolorową, układaną w deseń na wzór tej, która pierwotnie kryła budynek Zygmuntowski. Wprawdzie z biegiem czasu wskutek pożarów i spustoszeń dachówkę tę zastąpiły kolejno miedź, gonty, a wkońcu zwykła czerwona dachówka XIX w., lecz, jak wówczas sądzono²⁾, tej ostatniej, przez Zarząd wojskowy położonej, nie można uważać za tak cenną relikwię, by jej usunięcie było zdrożnością, tem bardziej, że z fragmentów znajdujących w ziemi i w gruzach na Wawelu wiadomo jakie były barwy pierwotnej dachówki, a z rachunków dworu współczesnych budowie poznać można wcale dokładnie nawet, jaki był stosunek kolorów do siebie, ile zużyto białej, ile zielonej, ile żółtej i modrej.

To też przy układaniu stosunku barw projektujący szukał natchnienia w rachunkach wielkorządowych. Zadanie to zaś zostało mu tak znakomicie ułatwione przez

¹⁾ Zapatrywanie Dvořáka w sprawie dachu podzielił architekt Stryjeński. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III, pp. 304, 305, 306. — Również J. Warchałowski, Z Wawelu. Architekt, X. Kraków 1909, p. 129, był przekonany, że drewniana więźba dachowa, skonstruowana gruntownie, była naogół w stanie doskonałym i po odpowiednich naprawkach, trwać mogła jeszcze kilka wieków.

²⁾ S. Tomkowicz, Kronika krakowska. Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1908, pp. 60—61.

badacza, który ułożył nawet przypuszczalną tabelę procentową barw, dodając zastrzeżenie: «jeżeli te dachówki różnobarwne, mieszane i używane były do jednych i tych samych dachów, a nie każda barwa do innej partji» ¹⁾).

Nie ulega wątpliwości, że taki projekt dachu urodził się z sugestji archeologicznej, która myśl twórczą wywiodła na manowce teoretycznego fantazjowania. Bo przypuśćmy nawet, że w pierwszej ćwierci XVI w. cały dach był kryty różnobarwnymi polewaniami dachówkami. Ale wkrótce rozpoczynają się wielkie pożary: w r. 1536, 1549, dwa pożary w r. 1595, kończące dzieje budowy renesansowej dwu ostatnich Jagiellonów, wreszcie pożar w r. 1702, zamykający historję zamku barokowego Wazów. Rzecz prosta, że dachy w ciągu tego czasu ulegały ustawicznym naprawom i zasadniczym przeobrażeniom. Z rachunków i kronik wiemy, że już w r. 1579 dachy naprawiano gontami, w r. 1595 zniknęło pokrycie barwnymi, błyszczącymi dachówkami, a prawie cały dach pokryto miedzią; w siódmym i ósmym dziesiątku XVII w. dachy były rozmaite: główna część miedziana (północna i pawilon gotycki), skrzydło wschodnie — pokryte dachówką, na wieży Zygmunta III — gonty, w r. 1679 także na Kurzej Stopce był dach gontowy, w r. 1729 na północnem skrzydle pojawia się nowa dachówka itd.

Lecz skoro większa część zamku zachowała piętno stylu odrodzenia, nie niepokojono się temi wątpliwościami metody historycznej. A przecież urzeczywistnienie tego projektu byłoby już powrotem do zasady jednolitości stylu, którą słusznie odrzucono zaraz na początku. Ponadto dach otrzymał w projekcie Hendla ożywioną

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 261.

i niespokojną sylwetę przez ozdobne zakończenia murów działowych nad kalenicą. Są to wysokie, z kilku kondygnacyj złożone strzałki, przerywające spokojną linię dachu i podkreślające w sposób ozdobny czysto techniczną konieczność, jaką jest mur działowy. Było to niewątpliwie usiłowanie naśladowania owych sterczących w górę szybrów z «powietrznikami», o których jest mowa w rachunkach z XVI w. i których domyślać się można na miedziorycie Vischera i Meriana z początku XVII w. Ponadto spokojne dotąd połacie dachu miały ożywiać kominny wraz z dymnikami wedle dawnych wzorów. Istnieje wiadomość, że przy przekształceniu zamku podług projektów Markla w r. 1804—1807 zaprowadzono nowe przewody kominowe i zniesiono resztę kominów wysokich, które ustąpiły nowym wylotom w kalenicy. Głowice kolumn kominowych w fragmentach znalezione zostały w ziemi i w murach strychu przez Prylińskiego w r. 1880—1882 i Hendla w czasie przekopywania dziedzińca. Fragmenty te pochodziły z XVI w. Na tej podstawie Hendel skomponował kilka rodzajów wysokich kominów, któremi obsadził brzegi dachu w miejscach dawnych przewodów. Trudno uwierzyć, by podstawą do odnowienia tych dawnych form mogły być niedokładne w rysunku formy kominów na rycinie z XVII w. lub odnalezione fragmenty. Poprosto kominny zostały skomponowane z pomocą wzorów gotycko-renesansowych i tych zgoła niedostatecznych wskazówek, jakie dla całości dać mogą odnalezione fragmenty. Nie może być tu mowy o przywróceniu, bo ani jeden całkowity komin nie dał się złożyć. Była to poprostu swobodna kompozycja w duchu historycznym, o bardzo wątpliwej przytem wartości artystycznej.

3) Obok odsłonięcia krużganków i przywrócenia pierwotnego kształtu dachu, uznano jako jeden z zasad-

niczych postulatów przywrócenie fasad do dawnej świetności, to jest przywrócenie dawnej szerokości okien, a wraz z nimi dawnych, rzeźbionych w kamieniu obramień okiennych oraz gzymsu koronującego.

Już około roku 1809 dla względów praktycznych, zamurowano zbyt wielkie otwory pięknych okien trójdzielnych z krzyżem poprzecznym, przyczem wiele z nich uszkodzono. Ostatecznie zewnętrzne fasady pałacu renesansowego straciły te główne swe ozdoby w kilkadziesiąt lat później (1854—1856), kiedy je w barbarzyński sposób wyłamano. Fragmenty tych obramień okiennych znalazły się przy poszukiwaniach w ziemi dokoła północnej i wschodniej fasady budynku w latach 1880—1882, i wówczas to porobiono z nich liczne zdjęcia, same zaś kamienie zamknięto w szopie, skąd je później po większej części żołnierze porozbierali dla celów użytkowych, tak, że z 470 sztuk pozostało tylko 90. Już Pryliński, zestawiając te fragmenty z wymiarami wyburzonych i zamurowanych nową cegłą miejsc w murze, mógł ze znaczną dokładnością odtworzyć dawne fasady z rzeźbionymi w kamieniu ozdobnymi obramieniami. Z pozostałych fragmentów udało się teraz złożyć parę wielkich okien, które w podziw wprawiały swem bogactwem i okazałością, i «budziły pragnienie, aby można było przywrócić fasadom tę dawną ich a wielką ozdobę»¹⁾.

Skoro zatem była bezwzględna pewność, jak wielkie były obramienia okienne, gdzie i jak były umieszczone, i jaką miały postać, nietylko bowiem zachowały się wszędzie w murach ślady dawnych otworów, ale z pozostałych fragmentów, odnalezionych przez Prylińskiego, udało się złożyć większą część trzech typów obra-

¹⁾ S. T[omkowicz], Kronika krakowska. Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1907 pp. 63—64.

mień okiennych II piętra, szereg obramień okiennych zachował się dotąd w swej ozdobnej formie na miejscu, reszta zaś odnalazła się w murach. Komitet doradczy i Grono Konserwatorów nie wahały się w swem postanowieniu, by po wyburzeniu zamurowań austriackich przywrócić oknom dawną ich wspaniałą szerokość i powtórzyć wszędzie odnalezione typy obramień rzeźbionych.

By rekonstrukcja fasady była zupełną, miały być przywrócone dawne renesansowe okienka poddasza pod gzymssem głównym. Zostały one przy przerabianiu budynku na koszary zamurowane, a dawny gzyms obniżony. Obecnie zostały te okienka po odbiciu tynku odkryte, a w jednym z nich zachowało się całkowite zasklepienie. Również okrój dawnego gzymsu o znacznym wysokości miał być widoczny na konsoli muru ogniowego skrzydła północnego ¹⁾).

Postanowiono więc w celu przywrócenia tych renesansowych okienek strychowych dźwignąć wgórę mury i tynkowany gzyms koronujący, którym je niegdyś przecięto, wykonać go z kamienia i przywrócić mu domniemany ozdobny kształt pierwotny. Jest zupełne prawdopodobieństwo, że świetna fasada pałacu XVI w. miała wielki ozdobny gzyms, ale pewności niema. Dawne ryciny nie budzą pod tym względem zaufania, Łuszczkiewicz wręcz mówi o braku gzymsu koronującego ²⁾). Stwierdzić wszakże wypada, że pobudką do jego wprowadzenia była nie tylko idea rekonstrukcji historycznej, ale i względy estetyczne. «Obramienia okienne i gzyms stanowiły bowiem całą niemal piękność fasad zewnętrz-

¹⁾ Oświadczenie Hendla. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, p. 291.

²⁾ W. Łuszczkiewicz, Trzy epoki sztuki na zamku krakowskim. Kraków 1885, p. 65.

nych, które obecnie pozbawione swej ozdoby, stały się ścianami gładkimi i bezstylowymi»¹⁾).

4) Najbardziej widoczną innowacją były nowe zakończenia wież: Lubranki, Zygmunta III narożnej i Zygmunta III przy katedrze (niesłusznie nazywanej wieżą Sobieskiego). Wszystkie trzy mają hełmy barokowe prawie jednakowe, wprawdzie skromne, ale mimo to, a może właśnie dlatego harmonizują z monumentalnym wrażeniem zamku (fig. 5), tak, że nie było żadnego powodu usuwania ich. Na ich miejsce, w imię dziwnie pojętej metody historycznej, powstać miały nowe hełmy na podstawie niedość ściśłych rycin z pierwszej połowy XVII w.

Wieża Duńska, zwana dziś Lubranką, jako najstarsza otrzymała w projekcie dach gotycki, przypominający dawne zakończenie bramy Florjańskiej²⁾, a odpowiednio do tego miały być wypełnione ścięte dziś kanty narożne ścian wieży. Rekonstrukcja ta opierała się na ogólnikowej kolorowanej litografji z przed roku 1854³⁾, t. j. z czasu przed ostatnią przeróbką austriacką, kiedy na Lubrance dano hełm obecny, oraz na analogji z basztami miejskimi.

Wieża narożna Zygmunta III otrzymała hełm, jaki miała przed rokiem 1617. Pojęcie mniej lub więcej przybliżone o tem, jak wtedy wyglądała wieża, daje wielki miedzioryt Vischera i Meriana. Była to malownicza wieża pawilonowa⁴⁾ o hełmie śmigłym z kilku piętrami latarni

¹⁾ Opinia S. Tomkowicza. Cf. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, pp. 303.

²⁾ A. Essenwein, Die mittelalterlichen Kunstdenkmale der Stadt Krakau. Leipzig 1869, tabl. XII.

³⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 75.

⁴⁾ Ibidem, p. 354.

i bań oraz środkową cienką iglicą, strzelającą w obłoki. W tym też duchu mniej więcej została zaprojektowana rekonstrukcja. Wspomniany miedzioryt posłużył za punkt wyjścia i Prylińskiemu, i Odrzywolskiemu, i Hendlowi. Że mamy tu do czynienia z kompozycją, a nie z przywróceniem, to wobec braku zdjęć i pomiarów, wobec niedokładności ryciny nie ulega wątpliwości. A jednak kompozycja nie była swobodną, lecz najwidoczniej zależną od domniemanego pierwowzoru. O zachowaniu tego, co jest najważniejsze, to jest wymiarów, nie było mowy, bo brak był do tego dostatecznej podstawy. Zaczepnięto z ryciny charakterystyczne szczegóły, owe małe wieżyczki w kształcie cebulek wydłużonych, zakończone iglicami, biegnące dokoła brzegu dachów i bań. O wierności odtworzenia trudno jednak mówić wobec ogólnikowego charakteru ryciny.

Można przypuścić, iż nie chciano poprzestać na jednej wieży narożnej o wysokim strzelistem zakończeniu i około r. 1620 poczęto dla symetrii w drugim końcu fasady w pobliżu skarbcza katedralnego stawiać odpowiednią wieżę drugą¹⁾. Jakkolwiek jest to prawdopodobnem, jednak w żadnym wypadku za dowód symetrycznego wykonania zakończenia wież, służyć nie może. Wieżę przy skarbcu rozpoczęto nie wcześniej, jak w roku 1620, była być może przerabiana za Sobieskiego²⁾, lecz dowodów, ażeby hełm jej był zmieniony za czasów nowszych, nie ma. Mimo więc braku wszelkiej podstawy historycznej Hendel powtórzył tu pierwotną formę wieży narożnej.

To też Grono Konserwatorów i Komitet odnowienia zamku, przyjąwszy ze względów historycznych pro-

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 354.

²⁾ Ibidem, pp. 354—355.

jekt zmiany wieży narożnej, odrzuciły projekt podobnego pokrycia wieży przy skarbcu.

5) Attyka, którą zakończona była ściana południowego skrzydła zamku, przetrwawszy od r. 1565¹⁾ ze zmianami wprowadzonymi w r. 1854—1856 aż do ostatnich czasów, ustąpiła w projekcie Hendla miejsca innej attyce, nowej, wybudowanej «według starych śladów o formach rozwiniętego renesansu», jak o tem dowiadujemy się ze sprawozdania Kierownictwa robót na Wawelu z dnia 17 marca 1908 r. Dawna attyka została odtworzona na modelu, a także na fotografii przed rozpoczęciem robót. Nie były to «ślady», lecz attyka w znacznej części autentyczna, choć z późniejszymi przeróbkami i mocno uszkodzona²⁾. Niestety nie zachowano tego zabytku, a niewiadomo, jakie stanowisko zajął Komitet, gdyż w sprawozdaniach brak jest o tem wszelkiej wzmianki.

Nad południową, narożną ścianą wschodniego skrzydła widzimy jak gdyby przydłużenie omówionej attyki, tylko o formach znacznie prostszych. Jest to szereg wyskoków, umieszczonych pomiędzy dwoma prostokątnymi narożnikami. Tłumaczy się ono jako dalszy ciąg lekkich szkarp narożnych, wyprowadzonych do samego dachu w kształcie pilastrów, złączonych u góry attyką, zakrywającą dołem dach. Całego tego zakończenia, które sprawiało dodatnie wrażenie estetyczne, nie widzimy na modelu: usunięte zostało całkowicie wraz z przedłuże-

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 295.

²⁾ Cf. J. Warchałowski, Odnowienie zamku królewskiego na Wawelu. Architekt, IX. Kraków 1908, pp. 143, 144; autor znalazł z autopsji formy dawnej attyki. Stryjeńskiego również nie zadowolila zrestaurowana attyka jako całkiem nowa. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, p. 307.

niem szkarp na II piętrze, aby ustąpić miejsca dalszemu ciągowi nowego gzymsu koronującego.

Motywy tej zmiany, przeobrażającej zasadniczo sylwetę i charakter ściany w tem miejscu, są natury historycznej. Na rysunkach z pierwszej połowy XIX w. nie widzimy tego zakończenia, powstało ono po r. 1854, prawdopodobnie w związku ze zmianą spadku dachu. Dlatego usunięcie attyki nie będzie w ścisłym znaczeniu przywróceniem tej części budynku do dawnej postaci, gdyż nie mając dokładnych zdjęć, nie wiemy, jaki był tu spadek dachu. To też inny spadek projektował Pryliński, inny Hendel, a projekty jednego i drugiego różniły się od stanu wówczas zachowanego.

Lecz skoro zapadło postanowienie podwyższenia gzymsu głównego, attyki tej nie dało się uratować i została ona też później zburzona. A przecież estetyczne względy przemawiały raczej za jej pozostawieniem. Zachowali ją też Ekielski i Wyspiański w swym projekcie «Akropolis» ¹⁾.

Przykład ten ilustruje dobitnie, jakie powikłania pociąga za sobą raz przyjęta metoda historyczna.

¹⁾ Architekt, IX. Kraków 1908, tabl. 16.

III.

Sprawą odnowienia zamku wawelskiego zajmowało się szczegółowo obok Komitetu doradczego, Grono Konserwatorów i Korespondentów Komisji Centralnej (we Wiedniu) dla Galicji Zachodniej¹⁾. Już przedtem, na wniosek Leonarda Lepszego, Grono na posiedzeniach w dniach 28 stycznia, 6 i 25 lutego 1902 r. uchwaliło poświęcić osobną publikację wyłącznie zamkowi królewskiemu na Wawelu, któraby w pierwszej części zawierała zarys dziejów zamku na Wawelu, plany, jego widoki dawne i nowsze a wśród tych ostatnich w szczególności zdjęcia architektoniczne ś. p. Tomasza Prylińskiego z r. 1880—1882. Druga przeznaczona została na zbiór materiałów źródłowych i archiwalnych, jak inwentarze

¹⁾ Członkami Grona byli w r. 1906: Piotr Bieńkowski, Michał Bobrzyński, Adam Chmiel, Alfred Chizzola, Włodzimierz Demetrykiewicz, Marjan Dydyński, Stanisław Estreicher, Zygmunt Hendel, Feliks Kopera, Józef Korzeniowski, Stanisław Krzyżanowski, Stanisław Kutrzeba, Leonard Lepszy, Józef Muczkowski, Sławomir Odrzywolski, Julian Pagaczewski, Fryderyk Papée, Franciszek Piekosiński, Marjan Sokołowski, Tadeusz Stryjeński, Stanisław Tomkowicz (przewodniczący) i Bolesław Ulanowski. W spisie z r. 1909 niema już Bobrzyńskiego, Chizzoli i Piekosińskiego, pojawiają się natomiast nowi członkowie, a mianowicie: Franciszek Mączyński i Jerzy Mycielski. — Cf. Tekę Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, II. Kraków 1906, p. 557 oraz III. Kraków 1909, p. 322.

dawniejsze zamku i rachunki jego budowy. Opracowanie części pierwszej zostało powierzone Stanisławowi Tomkowiczowi, drugiej Adamowi Chmielowi. W r. 1905 Sejm uchwalił subwencję 16000 koron na wydawnictwo. Obaj uczeni podjęli badania archiwalne w archiwach warszawskich i krakowskich, rządowych, miejskich i prywatnych. Wynikiem kilkuletnich poszukiwań było dzieło «Wawel» ogłoszone drukiem w latach 1908 i 1913 w dwóch wielkich tomach wraz z osobnym atlasem planów i widoków, jako tom IV i V Teki Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. Jest to podstawowe dzieło, bez którego restauracja zamku nie mogłaby być przedsięwziętą.

Grono na posiedzeniach 2 lipca i 12 grudnia 1907, 28 stycznia, 18 lutego i 17 marca 1908 r. sformułowało swoje poglądy w sprawie odnawiania zamku na Wawelu w memorjale, przedłożonym Wydziałowi Krajowemu, Komisji Centralnej i członkom Komitetu Restauracji Wawelu. Memorjał ten w swych punktach zasadniczych brzmi:

1) Grono stwierdza, że projekt p. Hendla opiera się na dokumentach historycznych, jako to na śladach, odzyskanych na miejscu, starych rysunkach, oraz materiałach archiwalnych dotychczas znanych i dostępnych. Uważając model plastyczny zrestaurowanego gmachu, na tej podstawie wykonany, za odpowiadający w ogólności zasadom konserwatorskim, liczący się z powagą zabytku historycznego i narodowem jego znaczeniem, Grono pragnie, by w głównych rysach restauracja była wykonaną zgodnie z tym projektem.

2) Grono wyraża zasadę, przyjętą przy każdej umiejętniej restauracji zabytku i zgodną z obecnym stanem naukowych zapatrywań na kwestję restauracji, że wszelkie szczegóły, wszelkie nawet materiały budowlane stare,

które posiadają wartość artystyczną lub historyczną, a bez niebezpieczeństwa dla konserwacji gmachu lub jego ozdoby mogą być zachowane, winny zostać na miejscu i nawet w razie częściowego uszkodzenia, nie należy ich wymieniać na nowe. Grono wyraża nadzieję, że przewodnią ideą restauracji będzie nie upiększać, ale konserwować, uwydatniać i utrwalać dawną piękność zabytku, wydobywać na wierzch, co nam przeszłość przekazała, utrwalać i zabezpieczać. Konserwatyzm taki nie sprzeciwia się usuwaniu bezwartościowych, czysto praktycznych i użytkowych dodatków epoki porzbirowej (od początku XIX w. wprowadzonych), ani też pewnym uzupełnieniom, o ile one okażą się koniecznymi i nie na domysł, ale z całą pewnością i wiernością będą mogły być przeprowadzone.

3) Grono uważa za sprawę zasadniczą, by zgodnie z projektem restauracji zastosować wysokość i nachylenie dachów do znalezionych dawnych śladów przy uwzględnieniu pierwotnej wysokości gzymsu koronującego fasad zewnętrznych.

4) Co do zaprojektowanych uzupełnień wież, Grono oświadczyło się za pozostawieniem istniejącego kształtu wieży «Sobieskiego» przy skarbcu katedralnym i za zrobieniem modelu dalszych próbnych warjantów górnego zakończenia wieży Zygmunta III (przy Kurzej Stopie) oraz Lubranki.

5) Stanowcze zdanie co do tego, czy lepiej, by dach był pokryty dachówką polewaną czterobarwną, czy też czerwoną niepolewaną, Grono będzie mogło powziąć i sformułować po próbie, która ma być w najbliższym czasie przedsięwziętą na południowej części krużganku obok wieży Senatorskiej¹⁾.

¹⁾ Memorjał opublikowany w Tece Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, pp. 298—300.

Projekt, przedyskutowany tak gruntownie i uzgodniony na posiedzeniach Komitetu doradczego oraz Grona Konserwatorów, został przez Jerzego Warchałowskiego szczegółowo omówiony i jako całość spotkał się z krytyką ujemną¹⁾. Warchałowski podniósł niczem nie umotywowaną dążność do usuwania form dawnych, jak np. hełmów wież, dowolność i czysto subiektywne pojmowanie form nowych, opartych rzekomo na podstawach historycznych, a wreszcie pominięcie kryterjów artystycznych przy komponowaniu tych form.

Omawiany projekt miał przejść jednak jeszcze jedną, ostatnią próbę ogniową. Dnia 21 czerwca 1908 r. odbyło się nadzwyczajne posiedzenie Grona Konserwatorów na Wawelu przy udziale reprezentanta Wiedeńskiej Centralnej Komisji Opieki nad Zabytkami, konserwatora generalnego, Maksymlijana Dvořáka.

Przewodniczący Grona, Tomkowicz, przedstawił zasady restauracji, przyjęte przez Grono i uzasadnił je następująco: «Konserwacja, nie przebudowa lub upiększanie. Wszakże zasada ta słuszna i zdrowa musi ulegać pewnym modyfikacjom w zastosowaniu praktycznym. Społeczeństwo polskie uważa Wawel za pomnik żywy. Z tem trzeba się liczyć i nie można tego najprzedniejszego w Polsce zabytku traktować jak pierwszej lepszej ruiny starego zamku. Dążeniem całej, od lat 28 prowadzonej akcji krajowej jest przywrócenie zamkowi dawnego znaczenia i powagi rezydencji monarszej. W konserwowaniu zatem należy tutaj pójść cokolwiek dalej, aniżeli przy wielu innych zabytkach. Zamek królewski winien być nietylko

¹⁾ J. Warchałowski, Odnowienie zamku królewskiego na Wawelu (Projekt Zygmunta Hendla). Architekt, IX. Kraków 1908, pp. 125—134, 142—157.

zabezpieczony od dalszej zagłady, ale ma także przybrać wygląd całości uporządkowanej i zamieszkaney, a przynajmniej do zamieszkania zdanej i ma sprawiać wrażenie estetyczne. Stąd wynika, że wolno usuwać pewne rażące i szpecące naleciałości, zwłaszcza ostatniej epoki, w której przeróbkami kierowały względy praktycznej oszczędności; wolno dalej przywracać pewne szczegóły, należące do dawnej stylowej fizjognomji budynku, o ile nie będzie to absolutnie tworzeniem czegoś nowego, ale restytucją tego, co było, o ile przytem mamy zupełnie ściśle dane co do form i co do stosunku ich do całości architektonicznej».

Do takich szczegółów zaliczył Tomkowicz okna fasad, gzyms koronujący, dawną architekturę dziedzińca, przywrócenie dawnej zasady konstrukcyjnej dachu, co byłoby prawdopodobnie połączone z nadaniem mu też dawnego kształtu przez podniesienie jego grzbietu do poprzedniej wysokości, wedle zachowanych na murach ogniowych pierwotnych linii jego spadku, a co według opinji Grona wyszłoby na korzyść wrażenia estetycznego. W tym też duchu zostały podjęte próby restauracji na najkrótszem ramieniu krużganków, z którą miała być połączona próba odtworzenia malowanego i złoconego stropu kasetonowego nad krużgankiem II piętra.

Ten program restauracji zamku nie znalazł uznania konserwatora generalnego Dvořáka. Zastrzegając się przeciw posądzeniu go, że chce zamek pozostawić jako malowniczą ruinę, sądził, że projekt restauracji nie odpowiada nowożytnym zasadom konserwatorskim i idzie za daleko, skoro w krużgankach części architektoniczne ciosowe aż w 2/3 mają być wymienione na nowe. Z powodu tak znacznej liczby nowych kolumn będzie dziedzińiec czynił wrażenie budowy nowożytnej. Dach dzisiejszy i podmurowanie arkad należałoby bezwzględnie zatrzy-

mać. Dążeniem restauracji winno być usunięcie tylko tego, co grozi ruiną¹⁾).

A kiedy Tomkowicz postawił sprawę odsłonięcia krużganków jako kwestję zaufania, Dvořák oświadczył, że różnica zdań między Centralną Komisją a poszczególnymi konserwatorami jest rzeczą naturalną, że zapatrywania na konserwację zmieniają się, z czego jednak nie wynika, żeby przewodniczący miał wyciągnąć tak daleko idące konsekwencje.

W końcowem swem przemówieniu zalecał Dvořák jeszcze raz konserwację a nie restaurację, gdyż ta zmieni zupełnie dzisiejszy wygląd budowli zamkowych.

Dvořák opublikował następnie swe poglądy w oficjalnym organie Centralnej Komisji Opieki nad Zabytkami, gdzie je szerzej rozwinął i uzasadnił²⁾).

W niespełna rok później, sprawa restauracji zamku była jeszcze raz przedmiotem obrad Centralnej Komisji we Wiedniu, gdzie miała być ostatecznie rozstrzygnięta³⁾).

Na posiedzeniu dnia 21 maja r. 1909 Dvořák jako referent poddał cały projekt restauracji jeszcze raz zasadniczej krytyce. Krytykę tę zamieściła redakcja ofi-

1) Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, pp. 304, 305.

2) Kunstgeschichtliches Jahrbuch der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, III. Wien 1909, pp. 105—112.

3) W posiedzeniu wzięli udział: prezes Komisji bar. Helfert i członkowie: radca budowlany Deininger, prof. Dvořák, hr. Lancokoroński, prof. Mayreder, radcy dworu: Neumann, Neuwirth, Schneider i Schaffer, hr. Szeptycki, konserwator m. Krakowa dr. Tomkowicz, bar. Weckbecker i radca sekcyjny Bauer. Nieobecność swą usprawiedliwili: hr. Piniński, hr. Badeni, prof. Castelli i prof. Bołoz-Antoniewicz. Cf. Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, XXXV. Wien 1909, p. 252.

cialnego organu Centralnej Komisji w całości¹⁾, uważając zamek krakowski za jeden z najważniejszych zabytków monarchji, a opinię Dvořáka za trafne zastosowanie przyjętych przez Komisję zasad do konkretnego wypadku.

Dvořák widział w zamiarze przywrócenia zamku do tego kształtu, jaki posiadał pod koniec XVII wieku, największe niebezpieczeństwo, jakie zamkowi kiedykolwiek groziło. Wiara romantyków, iż środkami sztuki i nauki można przeszłość wskrzesić z grobu do nowego życia, wiara, która w duchowem życiu Polski znalazła tak silny oddźwięk i treść tak konkretną, należy zdaniem jego oddawna do przeszłości i zamierzona rekonstrukcja, oznaczałaby według nowych poglądów nie zmartwychwstanie, lecz zniszczenie budowli. Jako pożałowania godny przykład zniszczenia wartości zabytkowej starej budowli przez podobną próbę rekonstrukcji wymienia Dvořák starą Bibliotekę Jagiellońską, która została odnowiona w ubiegłym stuleciu. Przez rekonstrukcję zgodną z jej pierwotnym stylem zamieniono tę budowlę w śmieszoną parodię przeszłości, obok której przechodzimy obojętniej, aniżeli obok podmiejskiego domu czynszowego. Zamek wawelski możnaby odnowić w duchu historycznym o wiele wierniej podług dawnych wizerunków i analogij, lecz wynik będzie ten sam, gdyż fałszerstwo nie będzie przez to więcej wartościowe, jeżeli się je wykona ze znajomością rzeczy i zręczności. A za fałszerstwa należy uważać dziś wszystkie uzupełnienia i odnowienia historyzujące, które rzeczy zniszczonej zastąpić nie mogą, zachowanych zaś pozbawiają wartości. Jest złudzeniem, że stare budynki można wskrzesić w tej postaci, w jakiej

¹⁾ Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, XXXV. Wien 1909, p. 262.

były stworzone. I nie istnieje bardziej zawstydzające świadectwo upadku kultury artystycznej, jak brak odczucia głębokiej różnicy między dawnym, oryginalnym dziełem sztuki, a nowoczesnym naśladownictwem.

Jeżeli przy przedmiotach przemysłu artystycznego lub rzeźbach, które przecież tak łatwo można niewolniczo naśladować, naśladownictwo przemienia oryginały w przedmioty niesmaczne, bezczasowe i bezstylowe, to o ileż bardziej dotyczyć to musi skomplikowanego, starożytnego organizmu architektonicznego, w którym odzwierciedlają się w licznych odmianach znamiona wieku, nie dające się naśladować. Dlatego nowoczesne odtworzenia starych budowli, choćby we wszystkim opierały się na dawnych materiałach i wzorach, okazują się szkielecikami, którym brak życia zarówno przeszłości jak i teraźniejszości, a to tem bardziej, im są wierniejsze. I choćby były jak najbardziej wierne historycznie, pozostają w takim stosunku do przeszłości jak figury woskowe panoptikum do sztuki i natury. Takie stylowo wierne rekonstrukcje, które chcą udawać dawny artystyczny charakter budowli, a w rzeczywistości nie osiągają go nawet w przybliżeniu, są kłamstwem niegodnym pomnika przeszłości, kłamstwem tem bardziej pożałowania godnym, że dołącza się ono do wartości, których znaczenie idealne i uczuciowe polega przede wszystkim na tem, że oglądamy je, jako autentyczne ślady przeszłości. Świadomość takiego kłamstwa będzie tem silniejsza, im bardziej będzie pogłębiało się w narodzie uczucie historyczne i artystyczne.

Być może, powiada Dvořák, że w zamierzonej rekonstrukcji opinia polska nietylko znajdzie upodobanie, lecz ujrzy w niej również urzeczywistnienie upragnionego wskrzeszenia. Nie może jednak ulegać żadnej wątpliwości, że rekonstrukcja byłaby pozbawieniem starego pomnika wartości zabytkowej. Stanie się to dla wszyst-

kich jasnym, gdy idee, które z elementarną siłą utorowały już sobie drogę w krajach przodujących na polu kultury historycznej i artystycznej zwyciężą i u nas. Wtedy, zdaniem Dvořáka, patrzeć będziemy na te nowo-stare fasady, nie jak na wskrzeszoną dawną ozdobę budynku; będą one dla nas nieznośne, jak każdy inny twór pseudo-renańsu.

Dach projektowany, pokryty pstrymi dachówkami, stałby się igraszką antykwarską z powodu narzucającego się przepychu. Byłaby to najbardziej niegodna maskarada, gdyż pstry dach nietylko nie oddałby dawnego wrażenia, lecz przeciwnie dla oka wrażliwego byłby nieznośnym jak fałszowany stary obraz na szkle.

To samo dotyczy hełmów wież, projektowanych na miejsce obecnych. Nie przyszłyby one nikomu do głowy, gdyby nie miedzioryt z XVII w. Ponieważ wieże mierzą tam kilka centymetrów, powiększono rysunek więcej niż sto razy, ludząc się, że przez to uzyskano formę prawidłową starej wieży. Wygląda to tak, jak gdyby z pobieżnego rysunku chciano odtworzyć malowidło ścienne, lub z gemmy greckiej posąg. Trudno wyobrazić sobie przykład, który tak dobitnie jak ten, dowodziłby jak owe rekonstrukcje pseudohistoryczne restauratorów obce są wszelkiemu stylowi, którego istota nie polega na schematycznym kształcie ogólnym, lecz na przetworzeniu formy przepojonej życiem ożywiającem ów schemat. To samo dotyczy projektowanej rekonstrukcji fasady.

Projekt restauracji zamku opierał się na przekonaniu, że kilka zachowanych szczegółów, wiadomości literackie i znajomość stylów wystarczą, aby przywrócić to, co niegdyś było wynikiem walki wielu pokoleń o artystyczne opanowanie zagadnień.

Zamierzona rekonstrukcja byłaby jednak, zdaniem Dvořáka, nietylko czczą igraszką, niestosowną maska-

radą, lecz zarazem aktem braku pietyzmu dla zabytku tak strasznym, jak gdyby starcowi chciano przywrócić młodość zapomocą peruki, szminki i pstrego ubioru. Lecz kiedy świadomość tego stanie powszechną, piękny pomnik narodowy straci w oczach ogółu na wartości. Nietylko dlatego, że z powodu rekonstrukcji oglądanie zamku będzie dla wszystkich artystycznie czujących przykre, ale i z tego powodu, że odnowiona relikwja przestaje być relikwją.

A może przynajmniej dawne galerje dziedzińca możnaby odsłonić, by odzyskały dawną lekkość i budziły podziw swą wspaniałością. Możnaby nie mieć nic przeciwko temu, oświadcza Dvořák, gdyby chodziło tylko o usunięcie podmurowań. Jednak krużganki znajdują się w tak złym stanie, że trzebaby $\frac{3}{4}$ na nowo zbudować¹⁾. Zły ich stan był główną przyczyną, że je zamknięto. Kolumny, łuki, gzymsy, balustrady trzebaby w większej części odnowić, tak, że chodziłoby niemal o nową budowę. To byłoby niemniejszym nieszczęściem dla zamku od strony dziedzińca, jak nowe fasady, dachy i wieże dla widoku zewnętrznego. I wylania się pytanie, czy osiągnięty wynik wart byłby tej ofiary. Wygląd i wrażenie budynku zależą bowiem nietylko od formy całości, lecz niemniej, a najczęściej o wiele więcej uwarunkowane są tem, co we wszystkich częściach budowy aż do najprostszej roboty kamieniarskiej jest śladem ręki określonych ludzi, rękopisem pokoleń, znamieniem indywidualności, która nie da się ani naśladować, ani zastąpić, a dzięki której dopiero forma całości do nas przemawia. Jeżeli znamię to zniszczymy, forma całości, choćby we wszystkich częściach, z matematyczną dokładnością zgodna z oryginałem, straci swą wartość historyczną i artystyczną

¹⁾ Według oświadczenia Hendla tylko $\frac{2}{3}$.

i do oryginalnych starych budynków będzie pozostawała w takim stosunku jak oleodruk do oryginalnego obrazu. Dzięki podmurowaniom zachowało się jeszcze dotąd wiele z dawnych galeryj, z czego większość przy otwarciu należałoby poświęcić, aby w zamian otrzymać jedynie wskrzeszoną mumję całości, bezkrwiste państwo cieni dla tych wszystkich, którzy wiedzą, jak stokrotnie silniej do wyobraźni i uczucia przemawia pomnik nietknięty sztuczkami restauratora, choćby nawet istniał we fragmentach, aniżeli restauracja dawnej formy, w której zyskujemy schemat budowy, ale tracimy życie i duszę starożytnego pomnika.

Cóż więc należy uczynić z zamkiem? Ma zostać tak zaniedbanym, w stanie, w jakim odebraliśmy go od wojskowości austriackiej? Ma zostać ruiną? Oczywiście nie, odpowiada Dvořák i dodaje: Ale też nie maluje się obrazu na nowo, jeżeli jest uszkodzony i zabrudzony. I nie jest słusznym poglądem, że niema innej alternatywy jak rekonstrukcja budowli lub pozostawienie jej na pastwę zniszczenia. Należy usunąć to, co w okresie koszarowym ze szkodą dla pomnika wykonano ze względów użyteczności, bez naruszenia i uszkodzenia starych części i bez daleko idących rekonstrukcyj uszkodzących zabytkowej wartości budowli. Gdzie przytem rekonstrukcje są nieuniknione, jak przy poszczególnych obramieniach okien, należy je wykonać skromnie, w prostej, nie historycznej formie, aby ze starymi nie konkurowały, lecz na pierwszy rzut oka były widoczne jako skromne wypełnienia luk, starym częściami zamku podporządkowane¹⁾.

To samo dotyczy technicznych zabiegów dla zabezpieczenia budynku, przyczem nie należy zapominać, jak

¹⁾ Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, III. Kraków 1909, p. 306.

to się często dzieje, że nie można traktować ich jako celu samego dla siebie, który najlepiej możnaby osiągnąć, wykonywując całą budowlę na nowo, lecz przedewszystkiem należy dbać o to, aby bezpośrednie historyczne i artystyczne znamiona przeszłości, jakie się dotąd zachowały można było uratować na dalszy okres życia jako święte, nienaruszalne dobro. Jeśli usuniemy wszystko, co maćci korzystny widok zamku, przedewszystkiem ślady przygnębiającego zaniedbania budynku w ostatnich wiekach, wówczas owo dziedzictwo wiekowe będzie wywierało na naród nieporównanie silniejsze wrażenie, aniżeli wszystkie sztuczki restauratorskie. Dziedzictwo to, bez względu na przyszłe przeznaczenie zamku będzie jego najwyższem szlachectwem, największą ozdobą i tytułem do chwały. Jeżeli przez odnowienie i rekonstrukcję zniszczy się historyczny charakter budynku, wartość nadaną mu przez czas, jego malowniczość, to wskrzeszony w ten sposób zamek będzie stokrotnie bardziej ruiną, wprawdzie nie w znaczeniu materialnem, lecz co bez porównania gorzej, będzie ruiną historycznych i artystycznych wartości, których dotąd był wcieleniem.

Gdyby rekonstrukcja została dokonana, zamek, zdaniem Dvořáka, stałby się świadectwem po wieczne czasy, że w chwili gdy losy jego oddano w ręce polskiego narodu, nie znalazł się nikt, kto by umiał uchronić historyczne dziedzictwo od fałszowania i zniekształcenia. I byłoby to zjawiskiem bezporównania smutniejszym, niż wszystkie ciosy, jakich nie szczędził zamkowi los w przeszłości.

Dvořák przemawiając tak gorąco przeciwko całej idei rekonstrukcji historycznej, wystąpił z wnioskiem odmówienia zezwolenia na wykonanie projektu ze względów zasadniczych, przyznawał wszakże, że w sprawie odsłonięcia krużganków jest możliwa dyskusja.

Po referacie Dvořáka odbyła się wyczerpująca dyskusja.

Za wnioskiem referenta wypowiedział się w gorących słowach hr. Lanckoroński. Nie ruiną ma zostać zamek, ale wzbudzającym szacunek niesfalszowanym dokumentem polskiej historii, w którym dla kopij, obok autentycznych śladów architektów XVI w. niema miejsca. Wypowiedział się dalej przeciw rekonstrukcji dachów, zaś co do obramień okiennych pragnąłby, żeby nowe obramienia tylko w ogólności przypominały stare, by w szczegółach były opracowane tak, jakby je niedokończone pozostawił stary mistrz, podobnie jak się postępuje przy nowych kapitelach w katedrach romańskich, gdzie starych kapiteli nie kopjuje się w szczegółach, lecz wsadza się prosto blok, przypominający starą formę.

Inni członkowie: Neuwirth, Deininger i prof. Mayereder wypowiedzieli się za odsłonięciem krużganków. Deininger zauważył słusznie, że podmurowania arkad są wykonane tak surowo i niezręcznie, że kolumny częściowo do połowy, częściowo do 1/3 utopione są w murze, co jest dopóty znośne, dopóki zamek czyni wrażenie ruiny. Części zniszczone musiałyby być w przyszłości tak czy tak odnowione, nawet gdyby dawny stan miał pozostać.

Co do przywrócenia dawnej szerokości okien, oraz uproszczonych obramień zdania były podzielone. Tomkowicz bronił projektu o tyle zmodyfikowanego, że rekonstrukcja hełmów wież jak też barwne pokrycie dachów zostały już przedtem przez Komitet krakowski zaniechane.

Po wyczerpującej dyskusji Komisja powzięła następujące uchwały:

1) Projekt rekonstrukcji zostaje odrzucony. Wskutek tego odpadają projekty nowych dachów, hełmów, wież i fasad.

2) Komisja zgadza się na odsłonięcie krużganków, zastrzega się jednak przeciwko wyciąganiu stąd jakichkolwiek konsekwencji natury estetycznej lub technicznej w celach dalszych prób rekonstrukcji.

3) Ma być wypracowany nowy projekt, który z pominięciem wszelkich prób rekonstrukcyjnych naśladowujących historję, ma się ograniczyć do zabezpieczenia budowli i doprowadzenia zamku do stanu odpowiadającego jego dostojństwu.

4) Co do praktycznego przeznaczenia zamku, Komisja pragnie, aby się znalazło rozwiązanie, nie wymagające daleko idących adaptacji.

Dyskusja w Komisji Centralnej wraz z uchwałami była wyrazem stanowiska naukowego wobec zabytków architektury. Przestrzegało ono zasady, że to samo prawo, które obowiązuje przy konserwacji dzieł malarstwa i plastyki, obowiązuje również przy dziełach architektury; że między temi trzema rodzajami sztuk pięknych jest ścisły związek i jeżeli nie jest dozwolonem fałszowanie dzieł malarstwa i rzeźby, to także fałszowanie architektury przez kopjowanie jej dzieł zasługuje na potępienie. Stanowisko to, jak widzimy, odrzuca zasadniczo wszelkie próby rekonstrukcji i naśladowania dawnego stanu budowli, bez względu na obraną epokę. Pewne różnice zapatrywań poszczególnych członków Komisji co do szczegółów w praktyce, nie obalały głównej zasady, która także w sprawie krużganków znalazła wyraz w rezolucji.

Odsłonięcie krużganków było w projekcie Hendla konsekwencją metody historycznej. Komisja Centralna natomiast aprobując myśl odsłonięcia dopuszczała to samo, ale tylko jako usunięcie nowoczesnych dodatków czysto praktycznej natury. Wynik zapatrywań w tym wypadku, o ile znalazł wyraz w uchwale, był jednaki, mimo zasadniczej różnicy idei i motywów. W praktyce

przy wykonaniu robót, różnica ta mogła mieć i nawet miała konsekwencje realne. Mianowicie architekt, który stoi na stanowisku rekonstrukcji, który może wpaść na pomysł przywracania historycznego rzeczy dziś nie istniejących na podstawie opisów, rysunków, fragmentów, domysłów — nie będzie w stanie z należyтым pietyzmem odnieść się do pozostałej części zabytku i z pewnością wymieni starą uszkodzoną kolumnę na nową kopję z daleko lżejszem sercem niż ten, kto nie uznając w zasadzie rekonstrukcji, dąży do jak najdalej idących naprawek i tylko w razie ostatecznej konieczności zastępuje brakujące lub uszkodzone części nowymi. Mimowoli uczucie obydwu wobec zabytku będzie inne; inne wytężenie wzroku przy badaniu historycznego i artystycznego charakteru budowli; inne wytężenie słuchu przy badaniu wytrzymałości i stanu starego materiału, a stąd z pewnością inne wnioski praktyczne ¹⁾.

Uchwały Komisji Centralnej zdawały się problem restauracji rozstrzygać ostatecznie. Było widoczne, że oba stanowiska, Komisji Centralnej i Komitetu krakowskiego, zbliżyły się wzajemnie. Zaraz też po posiedzeniu wiedeńskiej Komisji Centralnej, zebrał się dnia 12 czerwca 1909 r. krajowy Komitet doradczy i powziął między innymi następujące uchwały: Odsłonić i restaurować krużganki w całym podwrocu zamku krakowskiego. Pozostawić kształt dachu obecnego na całym korpusie zamku bez zmiany wysokości i profilów na wszystkich czterech skrzydłach zamkowych. Pozostawić obecne pokrycie dachów (karpiówkę). Wymienić dotychczasową więźbę dachową drewnianą na konstrukcję żelazną ²⁾. Fasadom

¹⁾ J. Warchałowski, W sprawie restauracji Wawelu. Architekt, X. Kraków 1909, pp. 160, 161.

²⁾ J. Warchałowski, l. sc. pp. 117—120. Decyzja ta czyniła niemożliwym konsekwentne wykonanie uchwał Komitetu. Pozo-

zewnątrznym przywrócić obramienia kamienne okien trójdzielnych dawnej wielkości i kształtu, lecz bez odtwarzania dawnej dekoracji rzeźbiarskiej¹⁾). Obramienia okien w krużgankach odrestaurować, uzupełniając brakujące części konstrukcyjne, jak ławy, laski, a nie naprawiając szczerb i drobnych uszkodzeń. Wykonać strop kasetonowy nad krużgankami II piętra, ale bez polichromji i złożonych rozet, czyli w naturalnym kolorze drzewa. O nowych hełmach wież, będących tak ważnym szczegółem pierwotnego projektu, nie było mowy na posiedzeniu.

Z powyższych uchwał wynikałoby, że Komitet doradczy przeszedł do porządku dziennego nad całością projektu odnowienia zamku. Takby się zdawało.

A jednak od ustalonych w Wiedniu zasad począł się odwrót w tymże samym jeszcze roku. Na IV posiedzeniu Komitetu krajowego dnia 25 listopada 1909 r. uchwalono austriackie okna strychowe na fasadach zewnętrznych zamurować, a dotychczasowy murowany i tynkowany gzyms koronujący, którym przecięto renesansowe okienka strychowe dawnej budowy, dla odsło-

stawienie «kształtu dachu obecnego na całym korpusie zamku» (punkt 2 uchwały) było niemożliwe przy wprowadzeniu konstrukcji żelaznej. Dach poprzedni miał cały szereg wygięć, nierówności, zmian kierunku, spowodowanych wielkimi nieregularnościami całego korpusu zamkowego, właściwością więzby drewnianej, wreszcie czasem. Nadawało to profilom i płaszczyznom dachu bardzo wyraźny charakter, tak doskonale licujący z charakterem zabytku. Utrzymanie tego charakteru w konstrukcji żelaznej byłoby trudne. Nowy dach o konstrukcji żelaznej zgodnie z charakterem materiału musiał być sztywny i odbijać od całego charakteru budynku.

¹⁾ Nie było to po myśli rezolucji wiedeńskiej, ale Dvořák w czasie pobytu swego w Krakowie godził się na takie rozwiązanie.

nięcia tych okienek dźwignąć w górę o trzy warstwy cegieł i wykonać go z kamienia szydłowieckiego. O zmianie tej rozstrzygnęły względy historyczne, jednak niezależnie od nich, przywrócenie dawnej attyki strychowej mogło być estetyczną konsekwencją przywrócenia ozdobnych okien renesansowych, gdyż w ten sposób otrzymywały one w szerokiej wstędze muru u góry tło, na którym przez kontrast wystąpić miały tem plastyczniej. Lecz na tem nie poprzestano; gzyms wydał się widocznie za mało okazały, w kilka lat później uchwalono skromny gzyms o małym wysoku, wzorowany na austriackim, przerobić na inny, odtworzony z resztek dawnego ¹⁾.

W roku 1910 ²⁾ uchwalono owe okna, odnalezione jeszcze przez Prylińskiego, a znajdujące się we fragmentach, uzupełnić i osadzić w fasadzie skrzydła północnego ³⁾. Reszta okien w fasadach miała być wykonana w kamieniu ciosowym według wymiarów i formy okien dawnych, wyżej wspomnianych, z profilowaniem, lecz z opuszczeniem ozdób ornamentalnych i wołowych oczu.

W półtora roku później ⁴⁾ stwierdzamy dalszy odwrót od uchwał wiedeńskich. Na I i II piętrze fasady zamkowej od małego podwórzyka, obok katedry, naprzeciw kaplicy Batorego wstawiono nowe okna według dawnych wzorów dotąd zachowanych w tej części fasady. Po obejrzeniu zaś już osadzonych w murze okien I i II piętra w innej części fasady, Komitet postanawia jednogłośnie, że wszystkie dawne ornamentacyjne rzeźby obramień okien i drzwi wewnętrznych mają być ściśle powtórzone według wzorów XVI w. w nowych ciosach, na których

¹⁾ Sprawozdanie z r. 1920; wniosek S. Odrzywolskiego.

²⁾ Posiedzenie Komitetu krajowego dnia 30 listopada 1910.

³⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, fig. 63, 64.

⁴⁾ Posiedzenie Komitetu krajowego dnia 5 czerwca 1912.

mają być jedynie umieszczone drobne daty czasu, z którego pochodzą, by zawsze można było odróżnić stare ciosy od nowych i mieć na nich wyrytą historję restauracji. W ten sposób wykonano w r. 1912 obramienia okienne w fasadzie północnej i wschodniej, na I piętrze z kamienia pińczowskiego, a na II p. z kamienia szydłowieckiego. Nadto w krużgankach odrestaurowano w fasadzie północnego skrzydła okna II p. i dwa obramienia drzwiowe I piętra, a w fasadzie wschodniego skrzydła cztery okna II p. i 5 okien I p.

Prace te postępowaly równocześnie z wyburzaniem podmurowań arkad krużganków, przyczem kolumny rozebrano, wszystkie zwietrzałe części kolumn i archiwolt wymieniono, nowe głowice osadzono na sztybrach miedzianych. Dziś okazuje się, że wymieniono na części nowe nie 51%, o czem była mowa na zebraniu Komisji Centralnej, ani nawet dwie trzecie, jak przewidywał Hendel, lecz trzy czwarte. Architektura krużganków wykonana była pierwotnie z tak lichego kamienia piaskowego, że mimo całego pietyzmu dla ich patyny, części usunięte poprostu ze względów konstrukcyjnych zachować się nie dały¹⁾. Sztybry żelazne nasiąkały w ciągu wieków wilgocią, rdzewiały i pod wpływem mrozów rozsadały osadzone na nich głowice. Stąd tak bardzo zły stan głowic.

Co się tyczy obróbki nowych części, zwłaszcza głowic i przewiązek na kolumnach II piętra stwierdzić należy, że nie wypadły one zupełnie bez zarzutu. Pracę powierzono kamieniarzom zamiast artystom, stąd pewna sztywność i oschłość ich form.

Ich organiczna przężność i dynamika tak właściwa

¹⁾ J. M[uczkowski], Kronika krakowska. Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1913, p. 63.

motywow dekoracyjnym renesansu została zatarta, pozostał oschły schemat. Okazuje się jak trudno jest nawet przy kopjowaniu wzorów osiągnąć istotną zgodność z oryginałem.

W r. 1912 krużganki odzyskały w zupełności dawny swój kształt (fig. 10). Jeszcze przez kilkanaście miesięcy trwały roboty według przyjętego projektu, aż wybuch wojny światowej przerwał dalszą pracę. Sierpień r. 1914 to zarazem zakończenie pierwszego okresu budowy. W tych 9 latach wyrestaurowano prawie całkowicie arkady dziedzińca, wyprawiono mury I i II piętra w galerjach arkadowych, odnowiono fryz malarski w podworcu arkadowym, dano nowy dach w konstrukcji żelaznej, odnowiono fasadę bramy wjazdowej do podworca arkadowego, dano nowe obramienia okien I i II piętra w fasadach zewnętrznych. Wskutek wybuchu wojny nastąpiła dwuletnia przerwa w pracach i dopiero w jesieni r. 1916 roboty zostały wznowione.

IV.

W tym czasie nastąpiły zmiany w samym kierownictwie odbudowy. Na wniosek Komitetu miejscowego, Wydział Krajowy zgodził się na zamianowanie drugim kierownikiem odbudowy Wawelu, Ignacego Sowińskiego, zaszczytnie znanego architekta z Wiednia, który objął urządowanie już od 1 września r. 1913. Stanowisko Sowińskiego było równorzędne ze stanowiskiem dotychczasowego kierownika, Zygmunta Hendla. Komitet krajowy kierował się niezawodnie myślą o cokolwiek szybszem tempie prac restauracyjnych. Z dniem 1 lipca 1914 roku Hendel ustąpił z kierownictwa zupełnie, a dalsze roboty ustalone projektem, prowadził Sowiński sam. Praca jego nie trwała długo. W r. 1917 Wydział Krajowy powierzył kierownictwo odbudowy zamku wawelskiego architektowi dr. Adolfowi Szyszko-Bohuszowi, profesorowi Politechniki Lwowskiej. Na posiedzeniu Komitetu krajowego dnia 25 czerwca tegoż roku, mógł już nowy kierownik przedłożyć własny projekt urządzenia całego wzgórza wawelskiego, który spotkał się z jednomyślnym prawie wyrazem prawdziwego uznania, jako projekt w wielkim stylu, obejmujący całość.

Bohusz nie ograniczył się bowiem w swym projekcie jedynie do zagadnienia odbudowy samego zamku królewskiego, lecz pojął swe zadanie szerzej i głębiej. Zbliżał się do zagadnienia nietylko jako konserwator,

ale jako pełen zapału artysta i wiedziony namiętną ciekawością badacz naukowy. Jako artysta, który pojmował całą treść i doniosłość zagadnienia wawelskiego musiał się przedewszystkiem zastanowić nad pytaniem, jaką ma przybrać postać całe wzgórze wawelskie, jak zrzucić z niego austriacką powłokę, a przywrócić mu dawny monumentalny charakter. Pierwszy bodaj snuł projekty w tym kierunku Stanisław Wyspiański, którego twórczość zrosła się z naszą przeszłością, szczególnie z przeszłością Wawelu: wszakże tłem jego poematu «Akropolis» jest Wawel, na Wawelu odgrywa się «Bolesław Śmiały», «Legenda» i «Wyzwolenie», a w tekach jego szkiców znajduje się mnóstwo szczegółów zamku i wzgórza. Wspólnie z architektem Władysławem Ekielskim opracował Wyspiański projekt zabudowania Wawelu, wystawiony w r. 1908 w krakowskim Towarzystwie Sztuk Pięknych i objaśniony przez Ekielskiego w studjum p. t. «Akropolis»¹⁾. Założeniem projektu było zburzenie wojskowych budynków austriackich, a wzniesienie szeregu nowych budowli, któreby się gęsto rozsiadły po całym wzgórzu, jak to miało miejsce za dawnych wieków. Punkt wyjścia w rozplanowaniu zabudowań stanowiło przywrócenie obu kościołów zniesionych z początkiem XIX w. Wiązał się z tem podział dużego placu wawelskiego na trzy części, jakby osobne podwórze; nowe zabudowania zamknąć miały i otoczyć podcieniowe obejścia, biegnące w miejscu dawnych murów obronnych. Zasadniczą zmianę w dotychczasowem ukształtowaniu Wawelu tworzyło wprowadzenie głównego doń dostępu od strony Wisły trzema wjazdami poprzez bramy zrekonstruowanych baszt. Osie tych wjazdów biegnęły ku kolumnie ze skrzydlatą Nike, stojącej na środku pierwszego

¹⁾ Architekt, IX. Kraków 1908, pp. 49—57.

dzielnica, t. zw. placu Zwycięstwa. W okrąg owego placu Zwycięstwa wznosiłyby się budynki polskiego Sejmu, Senatu, Izby poselskiej, przy dwóch dalszych dzielnicach układałyby się gmachy Muzeum Narodowego i Akademii Umiejętności. Na stokach wzgórza projektował Wyspiański amfiteatr grecki z siedzeniami wykutymi w skale, obok zaś kościoła bernardynów wielki stadion dla igrzysk i zawodów.

Wyspiański biegł myślą daleko w przyszłość, w wiecznej wyobraźni widział potęgę odrodzonego narodu, budował kształty dla bujnego życia, które w przeświadczeniu jego miało znów na Wawelu zakwitnąć. Snuł piękne marzenie artystyczne, nie licząc się z rzeczywistością nowych gmachów. To też projekt jego, z chwilą wskrzeszenia Państwa ze stolicą w Warszawie, stał się nierealnym.

Projekt, mimo, iż wprowadzał szereg budowli nowych na wzór dawnych, nie był rekonstrukcją historyczną. Wprawdzie niektóre już nieistniejące budowle przywrócone były z pietyzmu dla przeszłości, jednak tylko o tyle, o ile mogły służyć dla celów artystycznych¹⁾. Natomiast w kształcie swym te nowe budowle nawiązywały do stylów historycznych i w tym odpowiadały potrzebom ówczesnej kultury artystycznej. Koncepcja Wyspiańskiego, chociaż dziś już nierealna, niemniej jednak w zasadniczym założeniu zasługuje na uwagę. Jest tam myśl, że wawelskie wzgórze należy traktować jako całość artystyczną.

Myśl tę podjął też nowy kierownik odbudowy Szyzko-Bohusz w swym projekcie ukształtowania wzgórza wawelskiego. Wychodząc z założenia, że utartym w ostatnich latach zwyczajem Wawel stał się kulminacyjnym

¹⁾ Architekt, IX. Kraków 1908, p. 51.

punktem obchodów narodowych i uroczystości, postanowił stworzyć właściwe ramy dla tej żywej potrzeby narodowego uczucia i przeznaczył część wielkiego placu, który przylega do katedry i zamku, na otwarte miejsce na uroczystości.

Artystyczne założenie projektu Szyszko-Bohusza opiera się na użyciu w ukształtowaniu wzgórza architektury terasowej, krużgankowej, dekoracyjnej, z pominięciem wszelkich budowli użytkowych, wszelkich gmachów oddzielnych, mniej lub więcej monumentalnych.

Pomysł Szyszko-Bohusza różni się zasadniczo od omawianego we wstępie projektu Wyspiańskiego i Ekielskiego tak pod względem ideowym, jak i artystycznym ¹⁾. Gdy tamci chcieli mieć na Wawelu ognisko politycznego, społecznego i kulturalnego życia odrodzonej Polski, gdy pragnęli, by, jak przed wiekami, odgrywały się na tem wzgórzu najważniejsze przejawy życia narodowego — Szyszko-Bohusz dał w swym projekcie wyraz przekonaniu, że już to bujne i gwarne tętno życia nowej Polski nie zadrga na Wawelu, gdyż znalazło ono nowe ognisko w stolicy Państwa, Warszawie. Wawel to symbol wielkiej przeszłości narodu, jego dawnej chwały i jako taki zachowany być winien. Katedra i zamek są tej przeszłości nieśmiertelnymi pomnikami. Niech nic nie mąci tej wielkości i ciszy, niech nie uwłacza temu charakterowi świętego wzgórza. W konsekwencji tej ideologii odrzuca on myśl, by nowe gmachy monumentalne stanąć miały obok katedry i zamku, by miały z niemi współzawodniczyć i odbierać im coś z tej roli jedynej, jaką odgrywają. Zdaniem jego trzeba stworzyć raczej takie otoczenie, by to

¹⁾ Cf. opis i analizę projektu Szyszko-Bohusza w artykule T. Szydłowskiego, O odbudowie Wawelu, w Przeglądzie Współczesnym z września 1922 r.

ich wyłączne stanowisko doszło jak najsilniej do wyrazu i było podkreślone jak najdobitniej. Niech panują nad wzgórzem, jak panowały nad niem przed wiekami. Dawniej biegly dokoła wzgórza mury obronne, zniżały się z pochyłością wzgórza ku Wiśle. Szyszko-Bohusz zaprojektował tej samej wysokości arkadowe galerje z gładką ścianą pełnego muru od zewnątrz. Na tej drodze odzyskują swe znaczenie zachowane baszty: Senatorska, Sandomierska i Złodziejska, wiążą się architektonicznie giętą, jednolitą linią, tworząc jej silne i wyraziste akcenty. A w miejsce dawnych domów i szczytów kościelnych, które wypełniały to wzgórze, zaprojektowane zostało rozległe, otwarte i prawie puste Campo Santo.

Na fundamentach dawnych murów obronnych bieglyby długie arkadowe galerje, tworząc architektoniczną oprawę dla wielkiego wewnętrznego dziedzińca. Dwuskrzydłowy szpitalny budynek austriacki, jako szpetny, byłby usunięty.

Najbliższem zadaniem, jakie wytknął sobie Szyszko-Bohusz, było jednakowoż uporządkowanie zamiedbanych stoków Wawelu, które tworzą właściwą oprawę dla katedry, zamku i całego wzgórza. Stworzył najpierw piękną przechadzkę wzdłuż stoków od baszty Złodziejskiej ku katedrze, zastępując przytem blanki austriackie gładką linią kamiennych parapetów. Uregulowane i architektonicznie ujęte zostało następnie dojście do katedry i zamku od ul. Kanoniczej. Wyposażenie tej części stoku w stosowną szatę estetyczną polega na architektonicznem rozwiązaniu muru oporowego. Projekt ten wiązał się z pracami niwelacyjnymi stoków wzgórza od strony północnej i budową chodnika, który obecnie sięga aż do wylotu ul. Kanoniczej. Założeniem tego projektu było zestrojenie nowego motywu architektonicznego z główną fasadą zamku, zamkniętą z lewej strony wieżą Zygmunta III,

a z prawej strony wieżę «Sobieskiego», tak, aby ta nowa forma stanowiła niejako zamknięcie związane załamującego się w tem miejscu pod kątem muru oporowego. Projekt poszedł zarazem w myśl istniejącego już w tem miejscu podobnego rozwiązania, jakie stanowiła brama w murze obronnym, biegnącym nazewnątrz muru oporowego. Wygląd bramy tej, pochodzący z końca XVII wieku w stylu spokojnego baroku, a zburzonej w pierwszej połowie XIX w. zachował rysunek wykonany piórką około r. 1820, Józefa Brodowskiego ¹⁾.

Twórcza myśl architekta nawiązała więc do tej dawnej formy. Wawel otrzymał w ten sposób nową ozdobę: główną bramę. Została ona ustawiona w końcu muru fortecznego austriackiego, pozbawionego zresztą zębów, na którym umieszczone są «cegiełki» wawelskie. Mogła ona być pomyślana jako wspaniały luk triumfalny, wiodący do Panteonu Polski lub jako furta prosta, skromna, ale dostojna ²⁾. Taką właśnie pomyślał i wykonał kierownik odbudowy. Na miejsce dawnej, austriackiej bramy fortecznej zazębionej niezgrabnie, o jednym, wąskim wylocie i ciasnej furtce, bramy pozbawionej, cienia charakteru i piękna — stanęła nowa brama z cegły i z ciosu, o bardzo szerokim wylocie nakrytym jednym łukiem półkolistym, tarczami herbowymi udekorowana. Brama ta, jakgdyby uginająca się pod ciężarem dostojnych godeł starej Rzeczypospolitej, jest harmonijna, skromna i prosta, tarcze herbowe za to potężne, wielkie, wspaniałe. Wykute są na nich herby wszystkich ziem dawnej Polski, którą tutaj właśnie na Wawelu po-

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, fig. 23 a.

²⁾ Opis i analiza estetyczna bramy: St. Noakowski, Nowa brama herbowa na Wawelu. Tygodnik Ilustrowany. Warszawa 1921, p. 807.

myślano, zespolono, potężnie zagospodarowano. Widnieje na niej cały zespół herbów naszej Ojczyzny, począwszy od ziem Wielkopolski, Małopolski, Mazowsza, Litwy i Rusi, skończywszy na herbach ziem lennych, a więc Wołoszczyzny, Prus Książęcych, dalekich Inflant. Na pierwszym miejscu wśród herbów widnieje godło Rzeeczypospolitej — zespolone Orły i Pogonie, a na skrzyżowaniu średnic tarcza niewielka, pusta, ta tarcza, na której przewinęły się herby królów (fig. 11).

Wszystkie rzeźby godeł ujęte zostały nie ściśle tradycyjnie, ale modernistycznie w najlepszym tego słowa znaczeniu i w tym właśnie akcencie wyczuwa się wielkość pomysłu. Tylko nie należy patrzeć na tarcze herbowe okiem heraldyka. Raczej rozkoszować się nimi jako formami zdobniczymi, których elementy, zaczerpnięte ze skarbcza heraldycznego, zostały zestawione i połączone swobodnie.

Przejsście w bramie zamyka krata drewniana, okuta, podnosząca się zręcznie ku górze, której tylko ostrza zębate na tle wylotu się rysują.

Zdaniem Stanisława Noakowskiego trudno o lepszy pomysł zamknięcia szerokiego przejścia, daleko szerszego niż stare austriackie; usuwa on bowiem konieczność ustawiania z boków dwóch wielkich połaci wrót, na które zresztą w kompozycji brak miejsca.

Bramy dopełnia od strony ulicy Kanoniczej piękna balustrada z białego kamienia, otaczająca z dwóch stron most przerzucony do stóp wylotu bramy. Przy balustradzie dwie potężne ławy z ciosu.

Cała droga, od wylotu ulicy Kanoniczej na Wawel wiodąca, była źle wybrukowana i bardzo niewygodna. Obecnie opatrzona została trzema pasmami płyt kamiennych, idealnie wygodnych chodników, prowadzących do stóp samej katedry; obramowana została cokołem ni-

skim, o prostym, potężnym profilu, a dochodzącym zręcznym łukiem aż do samej bramy Władysława IV.

W ten sposób stoki wzgórza otrzymały przyzwoitą formę. Szyszko-Bohusz nie wprowadził tu, oprócz bramy, nowego artystycznego ukształtowania, lecz poprawił i uszlachetnił tę konfigurację stoków, jaką zastał.

V.

Po odzyskaniu niepodległości, Wawel, widomy znak ciągłości historycznej i żywe ognisko, przy którym skupiły się rozerwane dotąd dzielnice Polski, stał się przedmiotem szczególniejszej opieki Rządu Polskiego. Powołany został przez Radę Ministrów Komitet nadzorczy gmachów reprezentacyjnych, który stanął do współpracy z Komitetem krajowym, przekształconym na Komitet wszechdzielnicowy.

Roboty rozpoczęto od restauracji fasad Kurzej Stopki i gotyckiej części zamku.

Przedtem jednak wyłoniło się inne zagadnienie, mające rozstrzygnąć o ogólnem wrażeniu całości odnowionego zamku, zagadnienie kolorytu jego zewnętrznej szaty.

Tynk, czy cegła surowa?

Już w r. 1913, przy omawianiu sprawy restauracji bramy wjazdowej z czasów Władysława IV, między murem diecezjalnym a katedrą, zdania co do przyszłej postaci tego budynku barokowego były podzielone. Jednakowoż po wyjaśnieniu Hendla, że w razie pozostawienia bramy w surowej cegle, utrzymanie w całości zewnętrznych części ścian fasadowych ze względów konstrukcyjnych jest niemożliwe i trzeba byłoby całą okładkę wymienić na nową, Komitet przyjął wniosek Kierownictwa restauracji wyprawienia fasad tegoż budynku.

Sprawa jednak restauracji głównych fasad zewnętrznych zamku nie była tak prosta.

Hendel projektował zostawić zamek w surowym materiale po odskrobaniu wszystkich tynków z wyjątkiem części wybudowanych w XVII wieku. A oto motywy¹⁾: Fasady zamku były najpierw traktowane jako surowa, fugowana cegła. Części zamku z w. XVII od początku były tynkowane i w tym to czasie wytynkowano również wszystkie fasady z poprzednich epok, a do tego czasu widoczne były na murach wszystkie przeróbki, od kamiennego muru gotyckiego do ostatecznej budowy renesansowej z cegły. Po odskrobaniu tynków odsłonią się wszystkie dalsze przeróbki, naprawy i uzupełnienia aż do ostatnich czasów, przedstawiając w warstwach surowego materiału historję rozwoju zamku. Zarzuci się w ten sposób mury szeregiem plam barwnych, ożywi je i nada zamkowi charakter malowniczości. Motywy to, jak widzimy, bardzo różnorodne, bo historyczne, archeologiczne i estetyczne. — Rozpatrzmy je po kolei.

Zamek więc, według Hendla, został otynkowany dopiero w XVII wieku. Badania Tomkowicza tej kwestji nie rozstrzygają, choć spotykamy się u niego z przypuszczeniem odnoszącem się do XVI w., że «tynkowano, zdaje się, zewnątrz mur przy mieszkaniu królowej»²⁾, a rachunki ówczesne wspominają często o «Jakóbie tynkarzu»³⁾. Tomkowicz opowiedział się jednak za pozostawieniem fasad w materiale surowym, a na uzasadnienie swego stanowiska wskazał na zamek w Urbino, z którym nasz zamek, w partjach z najwcześniejszego renesansu, łączą pewne cechy wspólne i sądził, że na tle fasad nietynkowanych, w cegle czerwonej, dużo efektywniej uwydatniłyby się rzeźbione kamienne oprawy okien

¹⁾ Czas, 1906, nr. 291.

²⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 264.

³⁾ Ibidem, p. 263.

i gzymsy; przypuszczał też, że pierwotne fasady nie były tynkowane, nie były do tynkowania przeznaczone ¹⁾). Należy jednak stwierdzić, że zamek w Urbino jest w przeciwieństwie do pałacu wawelskiego budowlą stylistycznie jednorodną i z tego względu nie może służyć za wzór.

Zdaniem Warchałowskiego ²⁾), sama struktura murów nie dawała pewnych wskazówek, jak było w XVI w., bo układ cegieł jest tego rodzaju, że mógł służyć zarówno pod tynk, jak i do pozostania w materiale surowym. Na murach od strony podwórza znalazły się podobno ślady tynków XVI w., a na szkarpach nawet średniowieczne ³⁾). Struktura murów zewnętrznych jest przeważnie taka sama, jak od strony krużganków, które musiały być tynkowane już chociażby ze względu na malowany fryz. W XVII wieku wieże Zygmunta III już wyraźnie zbudowane są pod tynk. Mimo braku pewnych danych i źródeł można przypuszczać, że zamek był tynkowany już podczas powstawania głównych jego skrzydeł, to znaczy w każdym razie w XVI w., trudno bowiem uwierzyć, żeby przy ogólnym zewnętrznym komforcie, harmonji i jednolitości budowy renesansowej, zostawiono niezakryte nieregularne ślady dawniejszych murów w wielu miejscach.

Można nie przywiązywać zbytniej wagi do takich źródeł i przypuszczeń historycznych. Ale w rozumowaniu Hendla, który przyjmuje, że już od XVII w. zamek był tynkowanym, a mimo to przywraca go do rzekomego stanu z wieku XVI, tkwił błąd logiczny, bo przyjęta przez niego zasada restauracji nie miała na celu doprowadzenia budowy do jednolitości jakiegoś określonego okresu,

¹⁾ S. Tomkowicz, Jak restaurować zamek wawelski. *Odbitka z Czasu*, nr. 190 i 191. Kraków 1929, pp. 4 i 5.

²⁾ J. Warchałowski, *Odnowienie zamku królewskiego na Wawelu*. Architekt, IX. Kraków 1908, p. 150.

³⁾ *Ibidem*.

lecz odsłonięcie możliwie wszystkich epok. W danym razie, o ilebyśmy przyjęli hipotezę Hendla co do tynków, niemożliwym jest ani jedno, ani drugie, ponieważ kolejne epoki nie dopełniały się wzajemnie, tylko zasłaniały i zakrywały.

Lekceważyć tego zakrycia, w tym wypadku tynkiem, który prawdopodobnie z różnemi poprawkami przetrwał parę wieków, niepodobna. Od strony wschodniej (fig. 12) sprawa przedstawia się zupełnie jasno, gdyż tutaj ściany są z ciosu kamiennego. Ale mur północny (fig. 5) nie jest jednolity. Jest on ułożony z kamienia dzikiego, z epoki jeszcze Łokietkowej, pomieszanego z cegłą Kazimierzowską i z czasów Zygmunta I. Przy wieży Zygmunta III cegła jest mniejszego formatu, gdyż wykonano tam liczne przeróbki za czasów tego króla. Względy te przemawiają przeciw pozostawieniu tej fasady w surowym stanie ¹⁾.

To też projekt Hendla spotkał się jeszcze w r. 1908 z ujemną oceną Warchałowskiego, który pisał wówczas:

«Pobudki historyczne tego projektu niepostrzeżenie przenoszą nas w dziedzinę czystej archeologii. Gdy się odsłania warstwy murów, które narastały z biegiem wieków aż do przeróbek i uzupełnień ostatnich czasów bez względu na to, czy były robione pod tynk, czy nie (w pewnych epokach przynajmniej), gdy się nadto odkrywa części, które z pewnością nigdy nie były surowe, (jak wieże Zygmunta III i późniejsze przeróbki murów), i gdy się to robi celem uzmysłowienia w kamieniach i ceglach historii rozwoju zamku, nie jest to już żadna robota konserwatorsko-historyczna, lecz archeologia pogładowa, pedagogja na przykładzie murów. Odbywa się niby sekcja

¹⁾ J. Muczkowski, Kronika krakowska. Kalendarz Krakowski Józefa Czecha na rok 1914, p. 79.

anatomiczna dla poznania przyczyn śmierci i tajemnic życia ciała, które po zbadaniu trzeba zaszyć i zabalsamować. Mury, odskrobane z tynku, to niby jakiś preparat naukowy, na którym można doskonale uczyć się historii sztuki, który powinien być jak najdokładniej zbadany i opisany, ale nie może być podstawą restauracji!»

Jeżeli więc powody historyczne do odsłonięcia murów i pozostawienia ich w stanie surowym są tak wątpliwe i niepewne, a względy archeologiczne prawie że graniczą ze śmiesznością, pozostaje według Warchałowskiego jedyna metoda, którą należy zastosować — odczucie artystyczne. I Warchałowski wypowiedział się za pozostawieniem tynku, i to nie w imię historii, lecz w imię swego przekonania artystycznego o pewnym typie, o pewnym charakterze pałacu renesansowego, którym bądź co bądź w głównych rysach pozostał zamek wawelski, wymagający raczej spokoju w fasadach, jednolitości, harmonji, niż «malowniczości» (w tym wypadku sztucznej), powstałej z pokrycia się murów kolorową mapą. Warchałowski był za tynkiem także ze względu na harmonję z wieżami zamkowymi, które budowane są pod tynk, i na pożądany, a zgodny z charakterem poszczególnych budynków kontrast z resztą czerwonych murów fortyfikacyjnych, z basztami i katedrą. Wreszcie ze względu na przyzwyczajenie do tonu, w jakim nasze i poprzednie pokolenia zastały i poznały zamek.

Lecz dopiero w pięć lat po ukazaniu się polemicznej pracy Warchałowskiego, na posiedzeniu Komitetu, odbytem w dniu 20 grudnia r. 1913 pod przewodnictwem marszałka krajowego hr. Adama Gołuchowskiego, wywiązała się po raz pierwszy dłuższa dyskusja nad zagadnieniem: tynk czy cegła?

Zdaje się, że artykuł Warchałowskiego nie pozostał bez wpływu na opinię Komitetu, który nie odwoływał się

już do argumentów historycznych, lecz świadomie usiłował oprzeć swą decyzję w tej sprawie na motywach uczuciowych. Już bowiem przedtem polecił Komitet architektowi wykonać próbę fasady w stanie surowym, a próba ta, uskuteczniiona na fasadzie północnej, miała teraz zadecydować o przyszłym wyglądzie całej fasady zewnętrznej. Można jednakże przypuszczać, że i przedtem, kiedy powoływano się na argumenty historyczne, istotną pobudką decyzji były przecież motywy uczuciowe, do których następnie zostały dociągnięte argumenty historyczne. Zrozumiemy to łatwo, kiedy uprzytomnimy sobie owe malownicze fasady wykonane w surowej cegle, upstrzone różnemi wkładkami z nieociosanego kamienia, tak ulubione w drugiej połowie XIX w., a znane szczególnie w Krakowie z licznych budowli Talowskiego. Te romantyczne upodobania zwyciężyły też w r. 1913. Imienne głosowanie w tej sprawie wydało następujący wynik: Za tynkowaniem fasad opowiedzieli się dr. Józef Muczkowski, arch. Sławomir Odrzywolski, arch. Tadeusz Stryjeński i arch. Józef Pakies; Za traktowaniem ich w surowej cegle: wielki ochmistrz dworu hr. Edward Choloniewski, namiestnik dr. Witold Korytowski, hr. Karol Lanckoroński, hr. Leon Piniński, prof. dr. Bolesław Ulanowski, radca Wydziału Krajowego Mieczysław Onyszkiewicz, prezes Grona Konserwatorów dr. Stanisław Tomkiewicz i marszałek krajowy hr. Stanisław Badeni. Ponadto nadesłali pisemne oświadczenie się w tym samym duchu: prezydent m. Krakowa dr. Juljusz Leo, Jacek Malczewski, prof. dr. Jerzy Mycielski i Waclaw Szymanowski. Wobec wyniku głosowania, 4 za tynkowaniem, a 12 za postawieniem w surowej cegle, uchwalono traktować zewnętrzne fasady zamkowe w surowej cegle.

Wobec powzięcia powyżej wyszczególnionej uchwa-

ły, członkowie Komitetu, będący zwolennikami tynkowania fasad zamkowych, złożyli następujące oświadczenie:

1) Zamek królewski na Wawelu w dzisiejszej szańce jest wyrazem trzech epok tj. XIV, XVI i XVII wieku. Część północna pokryta dachówką ujęta jest dwiema wieżami tynkowanymi o hełmach czysto barokowych i przedstawia masę o charakterze nawskróś barokowym. Ślady otworów z XIV wieku na parterze, oraz cały szereg obramień renesansowych z czasów Zygmunta Starego nie zmieniają zupełnie tego stanu rzeczy i część tę musimy uważać jako jedną całość, jako zabytek XVII wieku.

2) Zygmunt Stary przebudował zupełnie stary zamek królewski. Rachunki dworu królewskiego nie dają nam wprawdzie dowodu, że w XVI w. zewnętrzne fasady zamku były tynkowane, użycie luźnych ciosów, wmurowanych w północną fasadę zamku i nie dających żadnego związku z dekoracją, wskazuje na to, że nie miano zamiaru pozostawienia surowej fasady. Ponadto badania muru poza wieżami Zygmunta III i Sobieskiego wykazały, że znajduje się tam tynk wcześniejszy, jeszcze z przed XVII w. pochodzący.

3) Fasada surowa między tynkowanymi wieżami byłaby stylowym anachronizmem, gdyż te wieże przybrałyby proporcje, które nie były zamierzone. Wieże powyższe zostały na pewno skomponowane, aby działać na tle fasady barokowej, a zatem tynkowanej.

4) Faktem jest niezbitym, że od trzech wieków z górą pokolenia oglądały aż do dni naszych zamek królewski otynkowany¹⁾.

Mimo powzięcia uchwały za traktowaniem zewnętrznej fasady w surowej cegle, nie przyszło do jej

¹⁾ Protokół z posiedzenia Komitetu krajowego restauracji król. zamku na Wawelu, odbytego w dniu 20 grudnia 1913.

wykonania. Nastąpiła w pracach restauratorskich dwuletnia przerwa i dopiero na posiedzeniu Komitetu w dniu 7 lutego r. 1916 sprawa wypłynęła jeszcze raz. Na wniosek prof. dr. Jana Bołoz-Antoniewicza uchwalono przesłać kilka sztuk cegieł z zewnętrznych fasad zamku do Krajowej Stacji doświadczalnej dla badania materiałów budowlanych przy Politechnice we Lwowie dla zbadania ich wytrzymałości na wpływy atmosferyczne. Nie wiadomo czy uchwała ta została wykonana, gdyż sprawozdania z tego okresu są mniej dokładne. Faktem jest jednak, że sprawa została ostatecznie rozstrzygnięta na 64 posiedzeniu Komitetu lokalnego w dniu 21 lipca 1920 r. Wówczas Komitet opowiedział się za projektem nowego kierownika odbudowy zamku, prof. dra Adolfa Szyszko-Bohusza — otynkowania fasad. Decyzja ta nabrała tem większej wagi, że została poparta przez I. ogólnopolski zjazd konserwatorów, który za tynkowaniem opowiedział się jednogłośnie.

Pawilon gotycki i Kurza Stopa. Zmysł historyczny będący od początku u podstaw prac restauratorskich, objawiający się w dokonywaniu przekopów, wyburzaniu i usuwaniu części nowszych celem jak najdokładniejszego poznania postaci zamku dawniejszego, odsłonił też pierwotną postać t. zw. pawilonu gotyckiego, budowli położonej w najstarszej części zamku, a występującej ze wschodniej fasady pałacu renesansowego jakby przybudowa. Ta część zamku powstała na gruzach walącej się wieży romańskiej, jako nowe *palatium*, zdobne w laskowania gotyckie, przypory i pinakle, nastrzępione wieżyczkami, wyłożone kamieniem ciosowym. Dochodziło ono pierwotnie wysokością do początku II piętra pałacu Zygmuntońskiego. Miało prócz parteru dwa piętra, ale znacznie niższe od obecnych, o czym świadczą okna pierwotne, odkryte w trzech różnych poziomach. Po dwie

sale na każdej kondygnacji, połączone ze salami o jednym słupie w wieży Łokietkowej, przeznaczone były na cele reprezentacyjne.

Ta ozdobna, celom reprezentacji służąca część zamku, pochodząca z przełomu XIV i XV w., t. j. z czasu panowania Władysława Jagielly, została z początkiem XVI w. częściowo przebudowana, celem zrównania jej z poziomem pałacu renesansowego. Podział dwupiętrowy ustąpił miejsca jednopiętrowemu, a wraz z tą zmianą podział pięter, otwory okienne dawnego I i II piętra zostały zamurowane, zaś na ich miejsce powstały nowe.

Okolo r. 1600 Zygmunt III., przerabiając zamek po pożarze, przydał tu II piętro, czyli nadbudowaną *altanę*, stosunkowo lekką, wielu oknami oświetloną przestrzeń, z której światło wpadało do drugiej wewnętrznej izby, jakby przedpokoju, przez wielkie okna, zachowane do dziś dnia w murze działowym. Niezawodnie i potem jeszcze przy różnych naprawach niejedno zmieniono. Śladem restauracji zewnętrznej jest data 1694 wryta na cokole fasady wschodniej, restauracji podjętej niezawodnie na skutek lustracji dokonanej w r. 1692¹⁾. W latach 1854—1856, kiedy rząd austriacki podjął adaptację zamku na koszary, pawilon gotycki został zrestaurowany według projektu Feliksa Ksieżarskiego, architekta zna-

1) «Pod gabinetami trzy pilastry na ustępach i na samych wierzchach od deszczu starością porujnowane, na których trawa rośnie i trzeba zebrać zgnile kamienie, a nowy powprawić i ciosanym kamieniem porządnie nakryć, aby się dalsza w nich nie działa ruina. Trzeci zaś filar ciosanym kamieniem wokoło na sześć rzędów podjachać potrzeba i nowym gruntem także ze dwu stron potrzeba podjachać. Od tego pilastru aż pod Kurzą Stopę także na sześć szycht potrzeba ciosanym kamieniem podjachać. Między pierwszym pilastrem pod Kurzą Stopą ciosanym kamieniem potrzeba podjachać... A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, p. 580.

nego z restauracji części Biblijoteki Jagiellońskiej. Wtedy to zburzono altanę Zygmunta III, wystawiono na jej miejsce drugie piętro, następnie przeciągnięto wgórę gotyckie ozdoby, dając na zewnętrznych ścianach obu pięter pseudogotyckie terrakotowe laskowania i maswerki. Wtedy też wybito nowe otwory okienne, a w miejsce dawniejszego dachu pulpitowego dano rodzaj attyki niskiej z blankami (fig. 13). Jak wyglądała jeszcze w czwartym i piątym dziesiątku lat XIX w. ta budowla, dają nam wyobrażenie: litografia przechowywana w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa, a jeszcze lepiej widoki zamku J. N. Głowackiego w zbiorach Pawlikowskich we Lwowie ¹⁾).

Pawilon gotycki, będący przez długie wieki swego istnienia jakby żywym świadkiem zmiennych kolei zamku krakowskiego, jedną z niewielu części dawnej rezydencji, pamiętającej wiek XV, częścią należącą później zawsze do właściwego mieszkania królewskiego, nawet ulubioną osobliwie, przedstawiał jedno z najtrudniejszych zadań konserwatorskich.

Kiedy w r. 1910 zdjęto pseudogotycką, terrakotową okładzinę ścian zewnętrznych, można było w огоłoczonych murach czytać dzieje pawilonu gotyckiego jak w otwartej księdze. Na parterze dobrze zachowana okładka ciosowa, ozdobiona laskowaniem i ostrołukowym maswerkiem, jedno ukośne, dobrze zachowane okno, oraz silne przypory ciosowe, wyżej ślady pierwotnych otworów okiennych z fragmentami węgarów nadproży i lasek dzielących, znaczne partje gotyckiej okładki ciosowej ze śladami laskowań i takichże samych jak u dołu

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 75, fig. 8 oraz Atlas do tego dzieła, tabl. 20 i 21.

maswerków, pokrywających widzialne ściany budynku, wschodnią i południową, a wreszcie całe II piętro, w całości już pochodzące z wieku XIX, z zachowanym u podstawy parapetem dawnej altany Zygmunta III.

Hendel jeszcze w r. 1910 przedstawił Komitetowi krajowemu dwa projekty restauracji pawilonu gotyckiego, nad którymi rozwinęła się bardzo szczegółowa dyskusja. Uchwalono wówczas zrestaurować ten pawilon według przedłożonej drugiej alternatywy (nr. rysunku 980) t. j. cegłę austriacką na fasadach parteru i I piętra zastąpić gładkimi ciosami bez przywrócenia dawnych laskowań i maswerków gotyckich, z zachowaniem jednak wszystkich istniejących fragmentów i śladów dawnej ornamentacji fasady gotyckiej. Drugie piętro postanowiono wykonać według projektu Kierownictwa z ciosów, na podstawie zachowanych parapetów okiennych i pilastrowań pochodzących z czasów Zygmunta III¹⁾; attyka zębata miała być usunięta i przywrócony dach pulpitowy. Projekt przyjęty przez Komitet był zatem bardzo wstrzemięźliwy, ściśle konserwatorski, polegający na usunięciu jedynie dodatków najnowszych, z zachowaniem tego co przetrwało z pierwotnej budowli i koniecznymi uzupełnieniami. Ów projekt spotkał się jednak już wtedy z ujemną oceną członka Komitetu Śl. Odrzywolskiego, który nie godził się ze zdaniem większości i przeciw projektowi Hendla wysunął zarzuty natury estetycznej, które streścił w następującym oświadczeniu: «Pawilon Jadwigi i Jagielly ma w parterze i cokole wyraźny charakter gotycki. Zamierzone drugie piętro z altaną ma również zdecydowany charakter renesansowy. Pozostawienie pomiędzy nimi I piętra tak jak w projekcie, z oknami o surowej

¹⁾ Protokół V posiedzenia Krajowego Komitetu dnia 30 listopada 1910 r., — litografowany.

formie bez wszelkiego charakteru, musiałyby stanowić rażąco dyssonans artystyczny». Zdaniem Odrzywolskiego należało ze względów artystycznych zestroić architektonicznie I piętro z II piętrem, utrzymując jedynie ewentualnie gotyckie szkarpy ciosowe, reszta bowiem fasady I piętra, to luźno rozrzucone, częścią gładkie, częścią skute ciosy, a więc obrane z charakteru fragmenty kamienne gotyckie, nie dające się ująć w jakąkolwiek całość artystyczną, i całe partje ceglanego, surowego muru austriackiego».

Ktoby argumenty Odrzywolskiego wartościował ze stanowiska wyłącznie konserwatorskiego, nie mógłby ich uznać za słuszne. Lecz ujęcie zagadnienia ze stanowiska estetycznego nie pozostało bez wpływu na opinię reszty członków; pierwotny projekt Hendla urzeczywistniony nie został, a archiwum zamku królewskiego przechowuje kilka jeszcze projektów Hendla, świadczących, iż zagadnienie architektonicznego zestrojenia całości sprawiało mu szczególną trudność, której nie zdołał pokonać.

Jedno wszakże nie ulegało w tem wszystkim wątpliwości: że skoro na przestrzeni parteru i I piętra zachowała się w przeważnej swej części fasada gotycka dawnego pawilonu, należy charakter ten zatrzymać a uszkodzenia i braki uzupełnić. Pod tym względem nie było wątpliwości w łonie Komitetu.

Ale sprawa nie była tak prostą. Gotyckie stropy okienne, przecięte otworami późniejszymi, wyżej położonymi, zachowały się tylko w swych dolnych częściach i ścisłe stwierdzenie ich wysokości było niemożliwe. Ponadto nie zachował się żaden ślad okna okrągłolukowego, oświetlającego północną salę I piętra, okna o którego wymiarach można było jednak napewno wnosić na podstawie wewnątrz zachowanej framugi okiennej (fig. 14). Nie ulega wątpliwości, że szczególna trudność tkwi tu

w skrzyżowaniu się dwu zagadnień, konserwatorskiego i artystycznego. Wybór bowiem wysokości otworów okiennych i wynikające stąd proporcje, to już zadanie, któremu mogłoby sprostać jedynie wrażliwe oko artysty. Podjął zadanie to na nowo Szyszko-Bohusz, a w sposób w jaki je rozwiązał, spotkał się z jednomyślną aprobatą Komitetu. Szyszko-Bohusz przywrócił części gotyckiej dawną jej postać zewnętrzną, jako budowli ciosowej (fig. 15). Laskowania i maswerki zostały uzupełnione, dawne otwory i obramienia okienne przywrócone ¹⁾). Na tem jednakże kończy się praca konserwatorska, a zaczyna się swobodny bieg wyobraźni architekta. Mamy na myśli podciągnięcie obu przypór ściany wschodniej aż do wysokości II piętra, na wzór przypory zachowanej od strony południowej. Sądząc z szerokich pilastrów, jakie się zachowały na tem miejscu do r. 1905, można przypuszczać, że są one pozostałościami po pierwotnych przyporach, zniszczonych zębem czasu. Ale pewności niema. Może więc raczej wskazaniem byłoby pozostawienie tu takiego stanu, jaki dotrwał do naszych czasów.

Również altana jako nadbudowa nad pawilonem gotyckim jest tworem swobodnym. Drugie piętro tego pawilonu jest, jak wiadomo, budowlą z czasów Zygmunta III. Opisy wymieniają tu trzy pokoiki i altanę oszkloną trzema oknami. Z pierwotnej altany zachował się jedynie parapet. Hendel projektował na tem miejscu altanę oszkloną, Wyczyński otwartą wspartą na słupach. Szyszko-Bohusz dał własny projekt altany otwartej, wspartej na kolumnach, o charakterze zresztą ahistorycznym, który został aprobowany przez Komitet restauracyjny.

¹⁾ Niektóre okna pozostały ślepe, jako zamurowane w dobie renesansu.

Kurza Stopa wydłużona naksztalt apsydy gotyckiej, zamkniętej na zasadzie ośmioboku, jest, jak wiadomo, budowlą renesansową z początku XVI w., wzniesioną na podmurowaniu gotyckiem¹⁾. W czasie przebudowy zamku w połowie XIX w. poprzysuwano tu otwory okienne. Obecnie, po odbiciu tynków odsłoniły się pierwotne, prostokątne otwory okienne z częściowo zachowanymi węgarami oraz śladami nadproży okiennych i sztorców. Już projekt Hendla przywracał dawne otwory okienne wraz z uzupełnionymi węgarami. Projekt Szyszko-Bohusza poszedł o tyle dalej, że rekonstruował również dawne gzymsy nadokienne i sztorce, wzorując się w tem na domu kanoników na Wawelu, wzniesionym współcześnie z Kurzą Stopą. W ten sposób omawiany budynek odzyskał swoją pierwotną postać.

Przykład Kurzej Stopy unaocznia nam najlepiej problematyczność idei konserwatorskiej stosowanej do tak skomplikowanego tworu, jak zamek wawelski.

Uczucia narodowe domagały się zrzucenia z budynku szaty niewoli, nie posiadającej ponadto żadnej wartości artystycznej. Dawny stosunek ścian do otworów okiennych zostaje przywrócony. Zachowane fragmenty węgarów i nadproży okiennych zostają częściowo uzupełnione, częściowo odtworzone. Ale przywrócenie jedynie tych szczegółów architektonicznych, w samej formie jeszcze gotyckich, dałoby fałszywy obraz historyczny. Połączone dopiero z renesansowymi obdasznicami i ławami okiennymi, składają się na właściwą formę gotycko-renesansową, jaką te okna pierwotnie niewątpliwie posiadały. Ale gzymsy nadokienne zostały zniszczone i tylko ogólna ich sylweta rysuje się na murze kamieniem uwiecznym w licu muru. Czy zadowolić się odtworzeniem nad-

¹⁾ Cf. p. 13 niniejszej pracy.

prozy w ogólnej ich formie? Powstałaby wtedy również forma fałszywa. Nie czyniłaby wrażenia formy nowoczesnej (gdyż gzyms nadokienny pozostanie zawsze specyficzną formą renesansu, bez względu na szczegóły), a przez ostrość zarysów posiadałaby oschłość wydestylowanego, wypłukanego stylu renesansowego. Pozostaje zatem jedyne rozwiązanie — odtworzenie nadproży wraz ze szczegółami zdobniczymi. Czy oddały one stan pierwotny zupełnie dokładnie, jest to już obojętne, skoro i tak nie posiadają pełnej wartości historycznej. Ale takie rozwiązanie ratuje przynajmniej jedno: ogólne wrażenie artystyczne, możliwie jak najbardziej zbliżone do pierwotnego. Nie wahałbym się drogi, jaką w tym wypadku wybrał Szyszko-Bohusz uznać za najlepszą z możliwych, zaś z punktu widzenia czystej idei konserwatorskiej uznać ją jako najmniejsze zło z pośród możliwych. I zdaje się, że podobnemi motywami kierował się Komitet, kiedy obecnemu kierownikowi robót wyrażał swe pełne uznanie za sposób, w jaki została dokonana restauracja Kuchni Stopy.

VI.

Restauracja wnętrz wawelskich była zadaniem, które Kierownictwo i Komitet doradczy stawiało przed najcięższą próbą. Prace rozpoczęto od skrzydła wschodniego, jako stosunkowo najlepiej zachowanego, które w ukształtowaniu wnętrz wykazuje, jak wiadomo, trzy wyraźnie określone epoki: gotycką na parterze narożnika północnego (izba o jednym słupie Kazimierza W., izba Jadwigi i Jagielly), renesansową na parterze, na I piętrze i w południowej części piętra II-go, oraz barokową na wyższych piętrach narożnika północnego, będącego zażytkiem z początku XVII w., z czasów Zygmunta III.

Styl Odrodzenia, a raczej gotycko-renesansowy, zachował się najlepiej w południowej części skrzydła, która uniknęła katastrofy pożaru z końcem XVI w. Zachowały się tu nie tylko bogate odrzwia kamienne, których znaczna ilość znajduje się i w części północnej, ale nadto dawne stropy drewniane, na parterze pułapowe, na I piętrze kasetonowe, choć ogolone z dawnych rzeźb, wypełniających niegdyś pola kasetonów (fig. 8, 9).

Natomiast styl barokowy zachował się najlepiej w wyższych piętrach narożnika północno-wschodniego: w bogatych odrzwiach marmurowych i zdobnych w stiukaterje sklepieniach w wieży Zygmunta III, oraz w pokojach przyległych. Pozatem panował obraz zniszczenia. Na przestrzeni II piętra wszystkie stropy zwykłe, bez-

stylowe, pochodzące już z XIX wieku, zostały wyburzone jeszcze w roku 1912. Wtedy to, w wyniku badań belek stropów, które okazały się powyginane i nadbutwiałe, uchwalono zastąpić je stropami nowymi, ogniotrwałymi, o konstrukcji żelazobetonowej. Z tych samych powodów wyburzono też stropy trzech sal I piętra, sąsiadujące z klatką schodową.

Na I piętrze, na prawo od schodów Poselskich, t. j. w południowym końcu skrzydła wschodniego, zachowały się w trzech salach (sypialni Zygmunta I (fig. 16) i dwu salach sąsiednich) jednakowe, belkowe, bogato profilowane stropy, właściwie jeszcze czysto gotyckie w charakterze i technice. W czwartej sali, tuż przy schodach strop się nie zachował. Architekt powtórzył tu strop drewniany z polichromją i złoconemi różami w kasetonach na wzór stropów zachowanych obok, skoro wszystkie powtarzają typ jeden, o profilowaniu opartem na zasadzie geometrycznej. Było to rozwiązanie najprostsze i naprawdę jedynie słuszne. Spotkało się też z pełną aprobatą Komitetu doradczego.

Na lewo od schodów Poselskich, w stronę pawilonu gotyckiego, w dwu salach tuż przy schodach, sufity również się nie zachowały. Celem utrzymania pierwotnego charakteru tych sal z XVI wieku, należałoby dać w nich stropy płaskie, rozczłonkowane belkami. Mogłyby to być stropy drewniane, zabezpieczone od góry stropem żelazobetonowym lub sklepienkami ceglanymi między trawersami. Architekt sądząc, że takie rozwiązanie pociągnęłoby w konsekwencji konieczność skomponowania tych sufitów w duchu historycznym, a chcąc tego uniknąć, zaprojektował zasklepienie sal ceglanymi sklepieniami kolebkowemi z lunetami (fig. 17), uzasadniając je tem, że dają one dużą różnorodność form, dzięki różnej sytuacji otworów drzwiowych i okiennych, nie wymagają wprowadze-

nia dawnych szczegółów architektonicznych, dają duże pole dla późniejszej dekoracji malarskiej, są tańsze, pewniejsze pod względem ogniowym, a wreszcie odpowiadają tradycji, gdyż w ten sposób zabezpieczono po pożarach w XVI w. szereg sal (pawilon gotycki, sala Alchemji i przyległe), będących w bezpośrednim sąsiedztwie z omawianymi. Argumenty kierownika odbudowy przekonały członków Komitetu doradczego, a projekt jego zasklepienia tych sal przyjęto bez dyskusji ¹⁾. Rozważając jednak rzecz ze stanowiska konserwatorskiego, stwierdzić należy, iż były to pierwotnie, jak sądzić można było z murów, sale sufitowe i takimi powinny były pozostać i nadal. Skoro na drugim piętrze, gdzie się nie zachował ani jeden strop, nie wahano się dać w szeregu sal stropów żelazobetonowych, obłożonych drzewem, to tem bardziej tu nie powinno być wątpliwości. Z drugiej strony przyznać trzeba, że dzięki sklepieniom sale otrzymały wygląd bardzo malowniczy.

Przyszła kolej na stropy II piętra, gdzie architekt miał już większą swobodę, gdyż, jak wspomnieliśmy, nie zachował się tu ani jeden dawny strop. Jak wyglądały dawne stropy renesansowe, z których kilka dochowało się jeszcze do początku XIX stulecia, można sobie wyobrazić na podstawie dawnych opisów. Były to stropy drewniane, kasetonowe. Z rachunków z r. 1531, kiedy to dekorowano cały szereg sal drugiego piętra, dowiadujemy się, że stolarz Sebastjan robił stropy, t. j. skrzyńce i listwy, rozety zaś do ich przyozdobienia rzeźbił Jan snycerz. Do jednej z komnat, do której się szło przez salę przed altaną, wykonał 40 rozet wielkich, okrągłych poczwórnych oraz rozety mniejsze na skrzyżowania i do narożników. A do sali przed altaną robił 50 podobnych

¹⁾ Posiedzenie miejscowego Komitetu doradczego dnia 19 listopada r. 1921.

rozet wielkich, z głowami serafinów do narożników i rozety mniejsze na skrzyżowania i do narożników¹⁾). Stropy i rozety były złocone i malowane. Po pożarze, poczynając od r. 1540, rok za rokiem aż do śmierci Zygmunta Staroego zapisują rachunki wydatki na stropy drewniane kasetonowe z rozetami do różnych izb mieszkania królewskiego. W r. 1540 przytwierdzano skrzyżnice i rozety na stropie wielkiej izby drugiego piętra w południowym narożniku skrzydła wschodniego²⁾), ze słynnymi głowami ludzkiemi z drzewa rzeźbionemi, izby, która od nich nosiła potem nazwę izby «główniej» albo «pod Głowami»; zwaną też była izbą Poselską. W r. 1548 spotykamy po raz pierwszy wyrażenie «stuba ubi capita»³⁾). Sam pułap opisuje dokładniej lustracja z r. 1739: «Sufit staroświecki misternie z drzewa stolarską robotą robiony i przedniemi farbami malowany. W którym suficie gęsto sadzone są piramidy snycerską robotą robione i malarskiem złotem wylacane, śróbami żelaznemi do tegoż sufitu przykręcane». Było tych piramid wszystkich 194. «Między którymi piramidami są w tymże suficie głowy robotą snycerską misternie robione, gęsto wsadzone i jest ich 195, z których znajduje się porozpadanych i nałupanych 25. W środku tego sufitu są trzy orły, Pogoń i Wąż (herb Sforzów) także snycerską robotą robione, między którymi we środku tego sufitu jest lustro spiżowy (świecznik), na którym lew spiżowy, trzymający herby koronne i W. X. L., o pięciu lichtarzach na pręcie żelaznym wiszący. Pod którym to sufitem nakoło tej izby są różne ma-

¹⁾ A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, p. 311. — Obie sale w północnej części skrzydła wschodniego.

²⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, pp. 319, 251.

³⁾ A. Chmiel, o. c. p. 394.

lowane osoby, ale już miejscami to malowanie poopa-
dało»¹⁾.

Wysoki zmysł estetyczny w kształtowaniu przestrzeni objawił się tu w urozmaiceniu przez umieszczenie w pośrodku, wokół osady świecznika, zamiast głów względnie rozet — owych trzech Orłów, Węża i Pogoni Litewskiej. Przecięcie obszernej przestrzeni sześcioramiennym świecznikiem grało niewątpliwie w artystycznym obrazie sali ważną rolę²⁾.

Nieporównaną, jak się okazuje, świetnością błyszczała królewska świetlica, która należała do najokazalszych na zamku.

O samym stropie mamy wiadomość bardziej dokładną, pochodzącą z początku XIX stulecia. Opisuje go naoczny i klasyczny świadek, ks. Sebastjan Sierakowski, kanonik katedry krakowskiej, ostatni kustosz koronny, który królowi Stanisławowi Augustowi w r. 1787 był przewodnikiem po zamku. Ilustracji do tego opisu dostarcza widok wnętrza izby Poselskiej, który był niegdyś wymalowany przez Stachowicza jako tło sceny z historii Uniwersytetu na jednej ze ścian sali Jagiellońskiej w Bibliotece Jagiell. (fig. 18). Dekoracja ścian tych przypada na czas około r. 1816—1821³⁾. Widok stropu z głowami jest tu zgodny ze znanymi opisami i oddaje wrażenie, jakie Stachowicz zachować mógł w pamięci z naocz-

¹⁾ A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, pp. 699—700.

²⁾ Cf. M. Morelowski, Głowy Wawelskie w Rumiancowskim Muzeum w Moskwie. Kijów 1917, p. 82, wyraża przypuszczenie, że ów środek stanowił pewnego rodzaju pięciokąt odmienny kształtem od reszty kasetonów.

³⁾ Bezpośrednio po ukończeniu malowideł, Stachowicz wykonał według nich rysunki, znajdujące się dziś w Zbiorze Graficznym Biblioteki Jagiellońskiej. Cf. J. Dobrzycki, Dzieje Almae Matris pendzla Michała Stachowicza. Kraków 1925.

nego oglądania wnętrza sali przed jej zniszczeniem; obraz mógł być również wykonany na podstawie rysowanych w dawniejszych latach szkiców. Przyjrząwszy się bliżej szczegółom, dostrzec nawet można podobieństwo głów z okazami ich zachowanymi do naszych czasów, co jednakowoż nie dowodzi jeszcze, że Stachowicz widział te głowy na ich pierwotnym miejscu.

Ks. Sierakowski zapewnia, że strop izby Poselskiej razem z kilku stropami rzeźbionymi innych pokojów zniesiony został w czasie przerabiania przez rząd austriacki pałacu królewskiego na koszary, zatem w latach 1804—1807. Oto opis Sierakowskiego: Calej sali sufit podzielony na małe kwadraty prawie łokciowe, głębokości blisko pół łokcia. Ten każdy głęboki kwadrat, po włosku cassetone, był różnemi listewkami snycersko wyrabianemi wyłożony, ze środka każdego wypuszczone były głowy męskie i kobiece, aż prawie po barki w różnych strojach, każda odmienna, było takich sto kilkadziesiąt ¹⁾).

Czy wówczas, czy może już dawniej znaleźli się amatorowie, którzy usuwali fragmenty tego stropu spróchniałego i rozpadającego się od lat wielu, i bądź przez pietyzm je zabierali, bądź dla zysku sprzedawali i wywozili. W ten sposób część ich dostała się do zbiorów publicznych. Ze 196 głów 11 sztuk znalazło się w Krakowie: 6 w pałacu hr. Stanisława Tarnowskiego na Szlaku i 5 w domu Matejki, zaś 24 w Muzeum Wileńskim, skąd w r. 1865 zostały przez Murawiewa wywiezione do Rosji i złożone w Muzeum Rumiancowa ²⁾).

¹⁾ Ks. S. Sierakowski, Architektura. Kraków 1812, pp. VII i 174.

²⁾ W. M-i, Polskaja starina w Rumianc. Muzieje. Złotoje Runo, 1907 r., zeszyt nr. 11—12. — M. Morelowski, Głowy Wawelskie. Kijów 1917, pp. 71—104.

Kiedy w r. 1923, na mocy traktatu ryskiego głowy wawelskie powróciły z Moskwy, a również hr. Stanisław Tarnowski zbiór swój przedtem ofiarował zamkowi, wyłonił się zamiar umieszczenia głów na ich dawnym miejscu. To było punktem wyjścia do obłożenia stropu sali Poselskiej drzewem. Architekt zaprojektował tu pułap kasetonowy, powstały z przecinających się pod kątem prostym belek, głęboko profilowanych i silnie się cieniujących (fig. 19), podzielony na 211 pól¹⁾, odzyskane zaś głowy zostały umieszczone w środkowych polach stropu.

Ideą przewodnią architekta jak i Komitetu doradczego była niewątpliwie chęć odtworzenia dawnego stropu, a przynajmniej najogólniejszej jego postaci. I sądzimy, że nie znajdzie się chyba nikt, kto by chciał kwestjonować słuszność takiego stanowiska. Czy jednak idea dawnego stropu została urzeczywistniona? Odpowiedź na to pytanie da nam analiza artystyczna stropu.

Co oznacza ten dziwaczny pomysł głów w suficie? Zdawałoby się, że to szczególna odmiana stropów kasetonowych zachowanych na I piętrze, tylko, że skrzyńce zamiast rozetami przyozdobiono głowami. Takie stanowisko zajął architekt oraz Komitet doradczy. Jesteśmy odmiennego zdania. Pomysł stropu z głowami, to idea stropu płaskiego z otworami, w które wetknął głowy cały orszak ludzi, jakby znajdujący się na terasie dachu i przez te otwory spogląda z zaciekawieniem do wnętrza sali. Podobna koncepcja jest znana w historii sztuki. Znalazła ona wyraz w rezydencji książąt mantuańskich Gonzagów, we freskach zdobiących Castello di Corte w Mantui. W Camera degli Sposi wymalował tam Andrea Mantegna (1470) na płaskim suficie sklepienie kopulaste,

¹⁾ Pierwotnie było ich może około 200, jeżeli do 195 głów dodamy 3 orły i 2 herby, wiszące w pośrodku.

otwierające się ku niebu kolistą galerją, otoczoną balustradą kamienną. Z za balustrady wychylają się głowy dam dworu, służebnic oraz puttów z zaciekawieniem spoglądających wdół; kilka zaś puttów wetknęło nawet głowy w okrągłe otwory balustrady. Głowy te tkwią w otworach podobnie, jak w stropie wawelskim. Sufit w Camera degli Sposi był czynem artystycznym niezwykle nowym i śmiałym, a sława jego była głośną. Znany był on niewątpliwie i Bonie, córce Gian Galeazza Sforzy, żonie Zygmunta I Starego i od Bony wyszedł niewątpliwie pomysł stropu izby Poselskiej. Oczywiście o jakiejś bezpośredniej jego zależności od dzieła Mantegni nie może być mowy. Ale źródło pomysłu zdaje się być niewątpliwe. Idea malarska Mantegni została przetłumaczona na mowę rzeźbiarską. I chociaż same głowy wykazują piętno sztuki północnej, pomysł stropu z głowami jest dziełem ducha włoskiego.

To wyjaśnia nam ideę artystyczną stropu wawelskiego, który w tem oświetleniu przestaje być czemś niezrozumiałem i dziwaczem. Że był on pomysłany jako strop płaski ze skrzyńcami, jakby otworami, a nie jako strop późnogotycki o belkach bogato profilowanych, zwężających się mocno ku dołowi, jak go wykonał architekt, świadczą dawne opisy mówiące o listwach zdobiących ramy kasetonów i rozetach na skrzyżowaniach listew, gdyż listwy i rozety wymagają odpowiednio szerokiego tła. Z tych względów można przypuszczać, że strop mógł wyglądać istotnie tak, jak go przedstawia obraz Stachowicza. Był to strop renesansowy z lat czterdziestych XVI w., różny od stropów gotyckich na I piętrze, tak jak renesansowe odrzwia i obramienia okien II piętra różniły się od gotycko-renesansowych I piętra. Architekt miał może świadomość tej różnicy i w pierwotnym projekcie kasetony były znacznie płytsze, a ramy ich odpo-

wiednio szersze. Komitet doradczy postanowił jednak zwiększyć głębokość kasetonów¹⁾. A przecież były one pierwotnie niewątpliwie płytsze, a głowy wychylały się nieznacznie z poza lica sufitu. Wynikało to z ogólnego założenia artystycznego. W ciągu tego samego dnia światło bezpośrednie i najsilniejsze padało do sali Poselskiej kolejno ze wschodu, z południa, wkońcu z zachodu. Dzięki temu położenie i układ światła, cieni i półcieni rzuconych, zmieniał się ciągle na wypukłościach głów i zagłębieniach, na rysach twarzy, na zmarszczkach, włosach i zaroście, w fałdach szat, w ozdobach i nakryciach głowy, wywołując coraz nowy wyraz i wygląd, budząc coraz nowe efekty. Dodawało to twarzom tego dziwnego orszaku, patrzącego zgóry na salę, jeszcze więcej życia i ruchu. Dziś głowy toną w półmroku silnie cieniujących kasetonów, bogato w duchu gotyckim profilowanych. Pragnęlibyśmy widzieć tu strop pojęty najogólniej w duchu renesansu, nie w imię zasady historycznej, nie celem powtórzenia tego, co było, bo obraz Stachowicza nie jest pod tym względem dość dokładny, lecz w imię pierwotnej idei artystycznej, uwarunkowanej istnieniem głów. Może być rzeczą obojętną, czy zabytek architektoniczny uzupełnia się formami w duchu stylu, w którym został zbudowany, czy też w stylu późniejszym, lecz wskazane jest unikać stosowania form wcześniejszych, poprzedzających powstanie danego zabytku, gdyż w takim wypadku formy te poddają sugestję fałszywej perspektywy czasu.

Jak wyglądały dalsze komnaty, które wraz z salą Poselską aż do schodów Poselskich dochowały się aż do końca XVIII w. i wraz z nią zostały zrujnowane na początku wieku XIX, dowiadujemy się z opisów z r. 1736

¹⁾ Posiedzenie Komitetu miejscowego dnia 9 lipca 1925.

i 1739¹⁾). Sień przed izbą Poselską miała «sufit stolarską robotą misternie z drzewa w tafle w cyrkuł i w kwadrat robiony i przedniemi farbami malowany». Kwadraty, podobnie jak w sali Poselskiej, wyłożone były listwami snycersko rzeźbionemi. W opisie z r. 1739 czytamy: «W tym suficie są gęsto sadzone piramidy, snycerską robotą robione i złotem malarskiem wyzłacane i śróbami żelaznemi w tenże sufit powkręcane, z których jedna piramida z cyrkułu wypadła».

Trzecia sala tuż przy schodach Poselskich miała «sufit staroświecki, stolarską robotą misternie z drzewa i gwiazdy robiony i przedniemi farbami malowany, w którym suficie w gwiazdach są gęsto piramidy sadzone, snycerską robotą robione». I tu kasetony były wyłożone malowanemi listewkami.

Sień klatki schodów Poselskich oraz dwie izby na lewo od niej miały podobne stropy. Wedle rewizji z r. 1665 we wszystkich tych salach był «pułap staroświecki z złocistemi sztukami». Były to niezawodnie stropy kasetonowe, renesansowe jeszcze, gdyż nie określanoby chyba jako staroświeckie stropów barokowych z czasów Zygmunta III, danych po pożarze w r. 1595²⁾).

Wszystkie te sale otrzymały obecnie stropy drewniane kasetonowe (fig. 20, 21, 22, 23). Jak wyglądały dawne stropy renesansowe II piętra, powstałe już w czwartym dziesiątku XVI stulecia, mogą nas pouczyć: kasetony zdobiące łuk w sieni wjazdowej na dziedziniec zamkowy (fig. 24) oraz kasetony kopuły kaplicy Zygmuntońskiej, dzieła jak wiadomo Bartłomieja Berrec-

¹⁾ A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, pp. 697, 698.

²⁾ A. Chmiel, o. c. pp. 532, 533. Opis z r. 1736 i 1739 mówi o jednej powale, w której tylko jedna tarcica złupana. Ibidem, p. 696, — poza tem czytamy już tylko o suficach z gipsu.

ciego. Nowe stropy wawelskie, z powodu gotyckiego jeszcze profilowania belek, otrzymały charakter raczej gotycko-renesansowy; uwagi krytyczne wypowiedziane przy omawianiu stropu sali Poselskiej można również odnieść i do nich. Trzeba jednakże przyznać, iż stropy te są naprawdę bardzo piękne. I tem, tak bardzo korzystnem wrażeniem estetycznem kierował się niezawodnie Komitet doradczy, kiedy jednomyślnie wyrażał swą zgodę na projekt kierownika robót.

Inaczej zostały potraktowane stropy barokowej części narożnika północnego, na II piętrze w wielkiej sali ze starym pięknym kominikiem, zwanej «pod Ptakami» (fig. 25, 28) i sąsiadującej z nią mniejszej sali (fig. 26), ponadto na I piętrze w Kurzej Stopie (fig. 27).

W inwentarzach z r. 1679 znajdujemy zapiskę, że sufit w sali «pod Ptakami» miał w podniebieniu 9 obrazów w ramach złocistych; ściany musiały być też odpowiednio rozczłonkowane złocistemi ramami, czytamy bowiem o 9 obrazach w ramach złocistych nad obiciem, a nadto o 4 obrazach nad drzwiami. Najprawdopodobniej ramy na ścianach wspierały optycznie silniej wyładowany strop. Ta zapiska była punktem wyjścia dla kompozycji ramiastego stropu złożonego, podzielonego na dziesięć pól przeznaczonych na dekorację malarską (fig. 28). Sądzimy jednak, iż nie tylko same względy historyczne były rozstrzygające dla kierownika robót i dla Komitetu doradczego, który pomysł nowego stropu aprobował¹⁾. Za takim rozwiązaniem przemawiają bowiem również

¹⁾ W tem miejscu należy zauważyć, że protokoły posiedzeń Komitetu z lat 1920—1926 są bardzo lakoniczne i nie wyjaśniają niejednokrotnie motywów wielu rozstrzygnięć. O przyjęciu przez Komitet pomysłu nowego stropu w sali «pod Ptakami» dowiadujemy się pośrednio z oświadczenia T. Stryjeńskiego, członka Komitetu, na posiedzeniu z dnia 28 maja 1929 roku.

względy artystyczne. Wnętrza wawelskie wyszły z jednolitej koncepcji, w której konstrukcyjna grubość murów, półorametrowe wnęki okienne, bogato rzeźbione odrzwia, silnie występujące belkowania stropów, tworzyły nierozzerwalną całość. Wypadnięcie jednego z tych członów zmienia stosunki proporcji, powoduje inny rozdział akcentów, nadaje zachowanemu motywom odmienny sens. Przywrócenie tych pierwotnych proporcji na podstawie elementów danych, okazuje się nieodzowne nawet ze stanowiska czysto konserwatorskiego, gdyż wtedy dopiero zachowane formy odzyskują swe pierwotne znaczenie i miarę. Z tych względów gładko jedynie wyprawione sufity pozbawiłyby wnętrza wawelskie wszelkiego charakteru i wszelkiej właściwej im odrębności.

Z kół fachowych uczyniono Kierownictwu zarzut, że restauracja tych sal, skoro już szła w kierunku historycznym, została wykonana bez dostatecznego oparcia o realne pozostałości historyczne, że należało tu oprzeć się na formach wczesnobarokowych z epoki Zygmunta III, który te wnętrza niegdyś po pożarze przyozdobić kazał, a tymczasem widzimy tu coś połowicznego między historją a fantazjowaniem na jej temat. I wskazano na godne naśladowania wzory, jakie się zachowały w starych współczesnych plafonach zamku kieleckiego, w zamku w Baranowie i w kościele św. Piotra w Krakowie, lub choćby w najbliższem sąsiedztwie w baszcie Zygmunta III (fig. 29, 30). Sądzimy, że zarzut połowicznej historyczności jest tu bezprzedmiotowym; sale wawelskie nie mają być chyba lekcją poglądową stylów historycznych. Motywy historyczne zostały zastosowane swobodnie i zespolone w organiczną całość i takie rozwiązanie jest chyba z punktu konserwatorskiego bardziej wskazane niż wierne naśladowanie zachowanych w zamku form wcze-

sno barokowych, gdyż w ten sposób łatwiej odróżnić formy pierwotne od nowych. Skoro nie zachował się strop pierwotny, to doprawdy dziwną jest ta wrażliwość historyczna. Przypomina ona zarzucone już słusznie metody pedantycznego historyzmu z epoki poromantycznej.

Uczyniono również zarzut natury estetycznej, że omawiane stropy aż kapią od złota i tak przygniatają sobą, że wszystko wobec nich schodzi na drugi plan, nawet stare, wytworne odrzwia marmurowe i wielki kominiek w sali «pod Ptakami»¹⁾. Oczywiście, że wymienione szczegóły dekoracyjne schodzą na drugi plan. Ale też nie inaczej było za Zygmunta III, kiedy to i większa ilość obrazów w złocistych ramach zdobiła ściany, «ptacy i osoby różne na prętach żelaznych zwisały ze złocistego stropu», a wewnątrz wypełniały meble wyszukanej roboty snycerskiej. O przepychu wprost wschodnim tych stropów może dać wyobrażenie opis pani Guébriant: «W izbie głównej znajdują się trofea króla Zygmunta z tysiącem dodatków i ozdóbek snycerskiej roboty na stropie, z którego zwieszają się orły srebrne, herby Polski; lada powiew powietrza porusza je, nadając im rodzaj życia zwoźącego zarówno wzrok jak wyobraźnię»²⁾. Temu minionemu przepychowi obecny strop w sali «pod Ptakami» oczywiście nie dorównywa, a jeśli dziś wydaje się on zbyt ozdobny, przypisać to należy w znacznej części świeżości złota i temu, że sala była jeszcze wtedy pustą. To też należy się spodziewać, że w przyszłości, przy odpowiedniej dekoracji, sala odzyska swą pierwotną harmonję, a strop, który wydawał się ciężki i odcinał się niemiło

¹⁾ T. Stryjeński, *O wnętrzach Wawelu*. Odbitka z *Czasu* nr. 136. Kraków 1929, p. 12. S. Tomkowicz, *Jak restaurować zamek wawelski*. Odbitka z *Czasu* nr. 190 i 191. Kraków 1929, p. 8.

²⁾ A. Chmiel, *Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej*, V. Kraków 1913, p. 559.

od bieli ścian, znajdzie swe dopełnienie i równoważnik. Już dzisiaj, kiedy ściany tej sali zostały pokryte wzorzystym kurdybanem, pochodzącym z letniej rezydencji Augusta Mocnego w Moritzburgu koło Drezna, strop nie odcina się od ścian, lecz organicznie z nich wyrasta i przez to czyni wrażenie znacznie korzystniejsze.

To, co powiedziano tu o sali «pod Ptakami» można powtórzyć o dwu salach w Kurzej Stopie. Wnętrze jej było pierwotnie renesansowe. W rachunkach królewskich, czytamy pod r. 1529, że Hans Dürer dekorował wtedy dla króla sale w Kurzej Stopie i złożył tam rozety w kasetonach na tle lazurowym¹⁾. Po pożarze w r. 1595 wnętrze Kurzej Stopy zostało za Zygmunta III podzielone ścianką na dwa pokoiki. W r. 1679 zapisano: «w Kurzej Stopie pułap złocisty, rzezany, w nim włoskie pikture, także dokoła obrazów włoskich 11 z ramy złocistemi».

Sądząc zarówno z powyższego opisu, jak również z faktu, iż dekoracja owych pokoików, podobnie, jak całego tego północnego narożnika była dziełem baroku z czasów Zygmunta III, posiadała więc charakter jednolity, wolno przypuszczać, iż pokoiki w Kurzej Stopie, jeśli nie były sklepione jak sąsiednie pokoje w baszcie Zygmunta III (fig. 29), i kaplica zamkowa (fig. 30), to miały stropy podobne jak w sali «pod Ptakami» (fig. 25). Zarówno kierownictwo robót jak i Komitet doradczy postanowili traktować je jako sale pułapowe. Tem samym został wytknięty kierunek ich restauracji, zapoczątkowany w sali «pod Ptakami», narzucony już nie tylko chę-

¹⁾ M. Sokolowski, Komunikat w Sprawozdaniach Komisji do badania Historji Sztuki w Polsce, VI. Kraków 1900, p. LXV. Cf. A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, pp. 125—126.

cią stworzenia jednolitej całości artystycznej, ale faktem istnienia w tych pokojach dwu marmurowych, pięknie rzeźbionych drzwi barokowych z czasów Zygmunta III, dla których należało stworzyć odpowiedni równoważnik.

Uczyniono zarzut, że sufity i tu są za ciężkie. Zapewne, że potraktowanie lżej tych nisko zawieszonych stropów było wskazane i dałoby efekt korzystniejszy, lecz należy zaznaczyć, że wrażenie ciężkości jest wartością względną; jeśli malarz położył na płótnie plamę barwną nieco za silną, to nie musi zaraz plamy tej zmywać, lecz może zrównoważyć ją silniejszym akcentem w innych partjach obrazu. Tak też postąpiono, pokrywając ściany podobnym jak w sali «pod Ptakami» kurdybanem o metalicznych efektach barwnych. A gdy jeszcze złoto sufitów zmałowuje, należy się spodziewać, że wrażenie tych wnętrz będzie niewątpliwie korzystniejsze.

A może należało zaniechać motywów historycznych i skomponować stropy w duchu nowoczesnym, jak tego sobie życzyły pewne koła artystyczne (Wojciech Jastrzębowski, Józef Czajkowski)?¹⁾ Oczywiście, że profilowanie stropów mogłoby być nowoczesne, ale to nie zmieniłoby ogólnego efektu. Zresztą idea stropów, jakie zostały wykonane nie wynikała, jak sądzić można, jedynie z pobudek historycznych; narzucały ją warunki konstrukcyjne i formalne, typowe dla zamku wawelskiego. To też słusznie zauważono, że stosowanie «dla zasady» programowo nowoczesnych rozwiązań, tam gdzie ich nie narzuca i nie poddaje żadna istotnie zachodząca nowa potrzeba, nowa konstrukcja, czy też nowy materiał, jest całkiem tak samo nieumotywowane, jak upieranie się

¹⁾ W dyskusji na posiedzeniach pełnego Komitetu w latach 1926 i 1928.

przy dawnych formach tam, gdzie one są niedostosowane do potrzeby i sprzeczne z istotą nowego materiału¹⁾). A skoro tak, to jedynym kryterjum oceny pozostaje kryterjum artystyczne. Ono jedynie może rozstrzygać, czy dawna forma powinna być odtworzona, czy nie. Lecz wtedy forma ta będzie już odtworzona nie w imię historii i pietyzmu dla przeszłości, lecz w imię zasady, że taka forma, chociażby powtórzona, może być w danym wypadku dobrą i piękną, a jest niezbędną i żadną inną nową, twórczą zastąpić nie da²⁾). Z tego punktu widzenia wypadnie też ocenić stanowisko Tomkowicza, kiedy żądał przywrócenia fasadzie dawnej szerokości okien i obramień kamiennych, a myśl ta znalazła poparcie w prasie fachowej. Warchałowski, oceniając projekt Hendla, pisał o projekcie przywrócenia dawnych obramień okiennych: «Trzeba nazwać rzecz po imieniu i uważać to nie za przywrócenie dawnych ozdób, tylko za ich powtórzenie wyjątkowe, powtórzenie usprawiedliwione tem, że są piękne, że nadają się dobrze do ogólnego charakteru fasad, że wreszcie niema powodu przypuszczać, aby skomponowane dzisiaj swobodnie nowe obramienia ozdobne były piękniejsze lub odpowiedniejsze»³⁾). Można to powtórzyć z tą samą słusnością przy nowych stropach wawelskich i przy wielu innych szczegółach dekoracji wnętrza.

Skąd zatem ta niechęć do form historycznych u artystów współczesnych? Jest ona zupełnie zrozumiała i da

¹⁾ H. Jasiński, O zrestaurowanych wnętrzach wschodniego skrzydła zamku na Wawelu. Architekt, XXIII. Kraków 1930, zeszyt 5 i 6.

²⁾ Cf. J. Warchałowski, Odnowienie zamku królewskiego na Wawelu. Architekt, IX. Kraków 1908, p. 128.

³⁾ Ibidem, p. 144.

się wytłumaczyć również historycznie. Druga połowa XIX w. to epoka w dziejach sztuki retrospektywna. Zrodziła się ona z chęci wydobycia na wierzch walorów przeszłości i nie stawiała sobie celu tworzenia wartości nowych. Stanowisko obserwujące wobec przeszłości stwierdzamy również i w innych dziedzinach sztuki ówczesnej. Nie jest ono w dziełach sztuki odosobnione. Czemże bowiem był renesans i klasycyzm, jeżeli nie sztuką retrospektywną. Odmawiać architekturze z końca XIX w. znamion sztuki dlatego, że była retrospektywną, byłoby niesprawiedliwością historyczną. Lecz przeciwstawienie się tej sztuce, ujemne jej wartościowanie jest psychologicznie zrozumiałe, jest typową reakcją młodszego pokolenia wobec kierunków ustępujących. Przypomnijmy sobie długi okres ujemnego wartościowania baroku, jako sztuki bombastycznej. Okres rehabilitacji dla sztuki z końca XIX w., poczętej z podziwu dla przeszłości, z upojenia się przeszłością, przyjdzie również z tą samą nieuniknioną koniecznością historyczną. Kto przywykł do ujmowania zjawisk kultury i sztuki kategorjami historycznymi, kto uprzytomni sobie, że każdy styl jest spełnieniem potrzeb uczuciowych pokolenia, które styl ten stworzyło, temu pozytywne wartościowanie architektury drugiej połowy XIX wieku nie będzie sprawiało trudności. Z ducha tej epoki poczęła się również idea historycznego traktowania odbudowy Wawelu, począwszy od fasady, i musiała być konsekwentnie przeprowadzona do końca. Obecny kierownik odbudowy należy do grona architektów okresu przejściowego, typowego dla pogranicza dwu epok sztuki. Formy dwu epok zespoliły się w jego twórczości. Jest architektem nowoczesnym. Pojęcie nowoczesności jest jednakże pojęciem złożonym i nie może być inaczej, skoro na sztukę każdej chwili

dziejowej składa się twórczość trzech generacyj¹⁾. I to należy mieć na uwadze, jeśli ocena nasza ma być wolna od subiektywnego zabarwienia.

Z dekoracją stropów łączyła się bezpośrednio restauracja fryzów malarskich, zdobiących ściany pod stropami. Że wnętrza te w epoce największej świetności monarchji i wysokiej kultury dworu dwóch ostatnich Jagiellonów, a poniekąd także dworu pierwszego z Wazów, przedstawiały się ozdobnie, nawet wspaniale, nie można mieć wątpliwości. Zapewniają o tem uniesienia swoich i obcych, słowa zachwytu, stawiające Wawel ponad innemi współczesnemi siedzibami monarszemi w Europie. A jednak, jeśli chodzi o malowidła ściennie, milczy największa część dawnych opisów. Skądinąd wiemy, że ściany mieszkań królewskich od samej niemal chwili wzniesienia pałacu w XVI w. strojone były w dekorację malarską. Mówią o tem źródła archiwalne oraz pobieżne wzmianki w dawnej literaturze. Jeśli nie jesteśmy pewni, czy o tym rodzaju dekoracji myśli Decjusz, gdy w opisie wesela Zygmunta Starego z Boną podkreśla udział sztuki malarskiej w przyozdobieniu łożnicy królewskiej, to później, ale w XVI jeszcze wieku, uczony holenderski Simon Sterin, który bawił w Polsce w latach 1570—1575, twierdzi, że w siedzibie króla polskiego w Krakowie widział malowane na ścianach, pod napisem «signa Hermetis», znaki astrologiczne w kształcie potworów ludzkich o członkach zwierzęcych.

Przez następne półtora wieku o malowaniach w naszym zamku głucho. Dopiero ogólnikową wzmiankę znajdujemy u Le Laboureur'a opisującego w r. 1646 podróż pani Guébriant, która odprowadzała żonę Władysła-

¹⁾ Interesujące ujęcie tego zagadnienia zawiera książka W. Pindera, *Das Problem der Generationen*. München 1925.

wa IV, Marję Ludwikę, do Polski — a dalej twierdzenia Samuela Fryderyka Lauterbacha w jego «Pohlische Chronicke» z r. 1727. Pierwszy z tych autorów wspomina mimochodem o galerjach podwórca wawelskiego przystrojonych malowaniami «i popiersiami cesarów», co oczywiście odnosi się do malowanych na ścianach krużganków medaljonów z głowami cesarzy, których ocalone okazy dziś tam jeszcze widzimy. Drugi podaje wiadomość o portretach książąt i królów polskich, które niegdyś (przed pożarem w czasie drugiej wojny szwedzkiej) zdobić miały wielką salę rycerską. Mogły to być też obrazy zawieszane na ścianach.

Z końca XVIII w. przybywa nam kilka ogłoszonych drukiem wiadomości, niestety również zbyt ogólnikowych. Przyrodnik Carosi widział około r. 1779 na ścianach, jak twierdzi, sali Senatorskiej i sali Sejmowej jakies freski alegoryczne z objaśniającemi je wierszami łacińskimi. Nieco bliżej określają przedmiot słowa Tadeusza Czackiego. Zapewnia on nas, że widział «zapasów rycerskich wyobrażenia»¹⁾. Wreszcie w bezimiennem dziele p. t. «Westgalizien», wydanem po niemiecku w rok po trzecim podziale Polski, powiedziano, że w zamku krakowskim, w pierwszej z kilku komnat, pozostawionych w dawnym ich stanie, ściany przyozdobione są malowidłami przedstawiającymi igrzyska turniejowe; w drugiej izbie koronacja króla polskiego, rzekomo Władysława I, jakoby za jego czasów jest wymalowana, czemu jednak autor wiary nie daje. Można przypuszczać, że była to jedna ze scen ilustrujących dawne dzieje Polski.

I jeszcze jedna wiadomość, pochodzenia niemieckiego: Konstanty Wurzbach, który w latach 1836—1841

¹⁾ T. Czacki, Opisanie zamku krakowskiego, rękopis z r. 1791. Odnóśną wiadomość ogłosił Ambroży Grabowski, Kraków i jego okolice, w wydaniu z 1830 r.

przebywał w Krakowie, później, w wydanej w roku 1850 książce o Krakowie pisze, że w jednej z komnat pałacu królewskiego pokazywano reszty malowań, przedstawiających, zdaje się, rodziny dawnych królów polskich; między innymi pani z dziecięciem w ubiorze książęcym miała być Elżbietą, żoną Kazimierza Jagiellończyka. Oto wszystko co wiemy z drukowanej literatury o dekoracji wnętrza zamkowych. Nie jest to zbyt wiele. Zapiski w rachunkach dworu królewskiego z pierwszej połowy XVI w., dotyczące malowideł pokrywających ściany komnat, są niestety również dość skąpe. Niemniej spotykamy pewną ilość zapisek o takich robotach dekoracyjno-malarskich. W latach 1529—1534 kupowano farby i inne materiały dla malarza Hansa Dürera, który malował rzeźbione herby i snycerskiej roboty stropy do mieszkań w Kurzej Stopie. Taką wówczas nazwę nosiła nie sama — jak dzisiaj — dość szczupła, skośna przybudowa wyskakująca z północno-wschodniego narożnika zamku (ponad kościołem św. Idziego), ale sąsiedni pawilon gotycki¹⁾ i może przytykająca także część samego prostokąta pałacu. Dawne wzmianki o «Kurzej Nodze» mówią bowiem zawsze o większej w niej ilości mieszkań królewskich; niekiedy król tam przyjmował nawet poselstwa zagraniczne. Hans Dürer był bratem wielkiego Albrechta, artystą mniej sławnym, lecz nie byle jakim, skoro go umyślnie dla robót zamkowych sprowadzono do Krakowa, gdzie przebywał 9 lat. Na zamku używano Hansa Dürera do robót nie niższego rzędu. Płacono mu sporemi setkami grzywien, kupowano dlań farby drogie. Inni słabsi malarze, jak Stanisław Szczerba i Piotr Krakowianin kolorowali taniemi farbami stropy mniejszej

¹⁾ Ta część zamku nie może jednak być brana pod uwagę, gdyż sale tu znajdujące się zostały zasklepione.

wartości, zarówno jak różne drzwi i piece. Hans Dürer zdobył barwnie stropy ozdobniejsze, oprócz tego wykonał jakie «piktury», dość nawet kosztowne, tak do Kurzej Nogi, jak do altany, do sali przed altaną i do pokoju przed tą salą. W r. 1534 malował «krańce», t. j. fryzy — popod stropami na ścianach dwóch komnat «górnego» piętra; o jednym krańcu powiedziano, że był «z twarzami».

Teraz ustają w rachunkach zapiski o Dürerze, a występuje postać artysty nowa: w r. 1536 Dionizy bierze naprzód 276 złotych za kolorowanie skrzyńców rzeźbionych nad krużgankiem II piętra z Kurzą Nogą, więc w skrzydle wschodniem zamku; nadto dano mu 100 zł. za malowanie »bardzo kraśnie«, kolorami drogocennemi «krańca z twarzami» na krużgankach «obu skrzydeł zamkowych II piętra. Tak oznaczano, jak przypuszcza Tomkowicz, połaci dziedzińca: wschodnią i północną. Skądinąd wiadomo niemal na pewno, że malarzem tym był Dionizy Stuba, należący w owych latach do cechu malarzy krakowskich. W ten sposób prawdopodobnie uzyskaliśmy nazwisko twórcy fryzu częściowo zachowanego do dnia dzisiejszego, w południowej części skrzydła wschodniego.

Jeszcze w r. 1908, kiedy przystąpiono do restauracji zamku, w ciągu robót murarskich około górnego piętra krużganków nagle z pod pobiałą ścianą przy narożniku południowo-wschodnim wyjrzały fragmenty barwnego fryzu pod sufitem czy podsiebitką, która tam zajęła była miejsce dawniejszego stropu kasetonowego. Wezwany restaurator fresków, Juljan Makarewicz, zabrał się do dalszych poszukiwań, uwieńczonych pomyślnym skutkiem, a następnie do odczyszczenia i utrwalenia odkrytego zabytku, w którym wolno dopatrywać się przynajmniej częściowo, dzieła owego malarza Dionizego,

wymienionego w rachunkach z r. 1536¹⁾. W ten sposób ocalona została na długości około 60 metrów dekoracja malarska krużganków, która niegdyś zdobiła całe dwie połacie krużganku II piętra dziedzińca zamkowego. Widząc dziś, jak na jej tle pięknie rysują się kolumny krużganka, ocenić można szkodę, jaką wyrządziły pożary przeszłych wieków, niszcząc bezpowrotnie dalszy ciąg fryzu, kilka razy dłuższy.

Niebawem poszukiwania Makarewicza doprowadziły do okrycia malowideł ściennych we wnętrzu sali Poselskiej: był to fryz z grupą nagich dzieciaków i tablica z objaśniającym napisem: «*Ingredientes vitam*» (fig. 31). Względędy natury praktycznej wstrzymały dalsze dochodzenia. Poprzestano na zabezpieczeniu znalezionej fragmentu przez zaklejenie go papierem. W sali wypadło urządzić tymczasowe mieszkanie, złożone z kilku pokoi. Potem przyszła wielka wojna. Minęło lat kilkanaście, po których, we wskrzeszonej Polsce, można było znów pomyśleć o podjęciu w dalszym ciągu robót na zamku wawelskim. I oto w r. 1925 znalazły się fryzy zachowane niemal w całości, z pewnemi tylko uszkodzeniami, w pięciu salach pałacu królewskiego; wszystkie są w tem samym skrzydle jego wschodniem, na dwu jego piętrach. Odslanianie ich z pod pobiałę i utrwalanie powierzono Leonardowi Pękalskiemu. Wtedy odrestaurował on fryzy obiegające górne strefy dwóch izb I piętra. Są one przeważnie ornamentalne. Motywy architektoniczne i roślinne, przeplatanie medaljonami z głowami ludzkiemi, zdobią ściany. Fryzy są stosunkowo wąskie, niezbyt duże na ścianach zajmują miejsce (fig. 16, 32).

Większą rolę odgrywają malowania odkryte w trzech

¹⁾ Cf. S. Tomkowicz, Nowiny artystyczne z Wawelu. Czas, 1926, z końcem sierpnia.

salach II piętra, których odczyszczenie i restauracja, prowadzone były przez tegoż artystę na wiosnę i w lecie r. 1926. Dzieło to wielkie, przedewszystkiem już pod względem swego obszaru. Malowania obiegają każdą z tych trzech sal pod stropem, pasem mającym wysokości mało co mniej od 2 metrów. Z tych sal dwie są duże, trzecia, Poselska, bardzo wielka. Zesumowana długość fryzów wynosi blisko 150 m; każdy z fryzów jest kompozycją figuralną, złożoną ze znacznej liczby postaci ludzkich, trochę więcej niż połowy wielkości naturalnej. U dolnej krawędzi każdego z nich zwieszają się festony z motywów roślinnych.

Trzy te izby sąsiadujące ze sobą tworzą południowy koniec skrzydła wschodniego. Z krużganku II piętra wchodzimy do środkowej z trzech tych przestrzeni, niegdys sieni przed izbą Poselską. Malowanie odkryte w tej sieni (fig. 20) i malowanie w izbie przytykającej do niej na lewo (fig. 23, 33) — to istotnie owe «exercitia wojenne» w lustracji z r. 1736¹⁾. «Ściany sieni, pod stropem, obiega pochód wojsk różnych rodzajów broni: artylerja, kawalerja, piechota w grupach kilkunastu lub kilkudziesięciu osób. Jazda ciężka zakuta w zbroje od stóp do głów, jazda lekka, wojacy uzbrojeni w miecze, w lance, w broń palną, ubrani w stroje barwne i pstre, na głowach mający czapki, berety, hełmy z pióropuszcami. Wojsko to nie polskie; snąć niemieckie, gdyż na czapraku jednego konia i jak się zdaje na dwóch uszkodzonych sztandarach wi dać dwugłowego czarnego orła na polu żółtem²⁾). Defiluje ta armja, raczej zredukowane jej przedstawicielstwo,

¹⁾ A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, pp. 697, 698.

²⁾ Opis malowideł według S. Tomkowicza, Nowiny artystyczne z Wawelu. Czas, 1926, z końcem sierpnia.

złożone z jakich 100—120 osób, przed siedzącym na fotelu starcem z siwą brodą, w szubie futrzanej.

Równą mniejwięcej liczbę postaci liczy fryz obiegający ściany izby, tej samej co poprzednia sień wielkości, a leżącej od niej na lewo. Kompozycja przedstawia sceny walk turniejowych w jeden ciąg połączone, więc walki jeźdźców na kopje, na lance, na miecze. Jeźdźcy zakuci w zbroje od stóp do głów, w hełmach zdobnych w ogromne pióropusze strusie, dosiadają koni również osłoniętych pancerzami żelaznymi, które znów okryte są czaprakami z wzorzystych i złocistych tkanin. Na łbach końskich rzędy okazałe. Rozgrywają się sceny pełne życia i ruchu. Jedni jeźdźcy pędzą i nacierają na siebie, inni to słaniają się, to spadają z koni, a pacholkomwie śpieszą im na pomoc; konie spinają się lub zwracają gwałtownie w bok, przewracają się. Na ziemi walają się potrącone herby i pióropusze, rękawice pokryte łuską żelazną, nagolenice.

Początku obrazu walki szukać trzeba na prawo od tablicy z zachowanym napisem łacińskim, o którym wspomina lustracja z r. 1736: «Torniamenta i t. d.». Po lewym zaś boku tablicy, na ścianie zachodniej, widzimy jak się zdaje zakończenie: tu obok grupy walczących na miecze, kilku jeźdźców strojnie ubranych i dzierżących laski, tworzy grupę jakby widzów: to zapewne członkowie sądu turniejowego.

Jeszcze inny szczegół zajmujący: w dwóch narożnikach na końcach przekątni sali widzimy tu i tam grupę również nie walczącą: to dwie orkiestry konne, muzykanci przygrywający do walki na trąbach i pieszczalkach».

Odmienną cokolwiek ma cechę i inne czyni wrażenie fryz izby Poselskiej. O ile w obu salach poprzednich owe «exercitia» wojskowe przedstawiały sceny pełne ru-

chu i zgiełku, a razem koncert kolorystyczny, na który składały się maści koni, połyski zbroi, pstrokacizna mundurów i ubiorów, złocistość brokatów — o tyle tutaj widok dekoracji malarskiej nastraja nas na nutę spokoju, powagi, rozpamiętywania, filozoficznego wchodzenia w siebie. Podały sobie ku temu celowi ręce zarówno treść, jak i ujęcie kompozycji, nawet rysunkowy układ i spokojny, w łagodnych barwach utrzymany koloryt.

O treści poucza nas tablica, wymalowana przy narożniku sali wschodnio-południowym, z datą 1532 r. i dobrze zachowanym napisem łacińskim, wyjaśniającym, że to «Tabula Ceбетis, obraz przebiegu życia ludzkiego z jego niebezpieczeństwami, które wynikają tak z natury ludzkiej, jak i z warunków życia». Cebes, po grecku Kebes, postać historycznie dość niewyraźna, miał być uczniem Sokratesa. Przywodzi go Platon w Fedonie, dialogu o nieśmiertelności duszy. Według tego musiał żyć na sto przeszło lat przed pojawieniem się filozoficznej szkoły stoików, a był zwiastunem ich poglądów. Z jego nazwiskiem łączono traktat filozoficzno-moralizatorski, dowodzący, że spokoju i wyższego szczęścia nie daje człowiekowi ani uleganie niskim żądzom, ani nawet zaspokojenie szlachetniejszych aspiracji, ale tylko głębsza wiedza, wskazująca prawdę i cnotę. One prowadzą go na szczyty, gdzie panuje błogość niczem nie zmacona, której sama śmierć zatruć nie zdoła.

Ten traktat nosi nazwę grecką Pinax, t. j. tablica albo obraz, gdyż jest niby opowiadaniem o szczegółach treści obrazu alegorycznego na ten temat, rzekomo wiążącego niegdyś w przedsionku świątyni Kronosa czyli Saturna w Atenach. Pinax albo Tabula Ceбетis cieszyła się wielkim powodzeniem w średnich wiekach. Wkrótce po wynalezieniu druku pojawiło się wiele jej wydań w oryginale greckim i w tłumaczeniu łacińskim. Między

niemi są egzemplarze zaopatrzone w spory drzeworyt, jakoby odtwarzający ów obraz z przedsionka świątyni. Napisy dodane na wstęgach ułatwiają zrozumienie znaczenia postaci i grup ludzkich tam tworzących pochód.

Otóż taką ilustracją traktatu wspomnianego jest malowanie, które obiega ściany izby Poselskiej.

«Kompozycja liczy kilkanaście grup, a postaci ludzkich około 250. Pierwotnie każdą grupę, a często i pojedyncze osoby, objaśniały napisy na malowanych to tablicach, to wstęgach. Z tych napisów dziś odczytać da się niewiele. Reszty wyjaśnień dostarczają nam wspomniane drzeworyty.

Początek tworzy gromada nagich lub prawie nagich dzieciaków (fig. 31), stojących pod parkanem przy narożniku sali południowo-wschodnim, na prawo od wielkiej tablicy z napisem tytułowym, więc na ścianie południowej. Są to «wstępujący w życie». W parkanie jest «brama do życia», przy której siedzi kobieta z kielichem w ręce i królewską koroną na głowie. To Zdrada. Łudzi ona ród ludzki różnemi obietnicami i nadziejami, budzi zachcianki, żądze, namiętności w młodzieży, starszych i całkiem dojrzałych. Pochód różnych jej ofiar ciągnie się od lewego ku prawemu w koło sali. Widzimy tam grupy młodzieży obu płci, pary narzeczonych, grupy zmysłowo wyuzdanych. Na ścianie zachodniej bogini Fortuna gromadzi znęconych jej darami; dalej stół zastawiony przysmakami, otoczony biesiadnikami. Na ścianie północnej grupa mężów dojrzałych, wyglądających poważnie, może uczonych i profesorów, otacza trójkę złożoną ze starca i dwóch kobiet. To Wiedza, ale błędna, fałszywa dyscyplina; otaczający ją prowadzą dysputy, trzymają w ręku księgi oraz emblematy nauk i sztuk (rękopis, dyplom, globus, domek i t. d.). Każdej z tych grup dodana jest grupa zwiedzionych obietnicami; nie znaleźli szczęśliwości i wszedłszy

na bezdroże, widzą swój błąd, potykają się, płaczą, włosy rwą. Tych, co zawierzywszy fałszywej choć pozornie szlachetnej wiedzy, zabłądzili na wertepy skaliste, wyciągają z przepaści stojące na wyżynie Wstrzemięźliwość i Cierpliwość. Poza nimi równina pokryta rozkoszną zielenią, i tu, na ścianie już wschodniej, w bramie otwierającej przejście za dalsze zagrodzenie, trzy niewiasty, podobno Namowa, Nauka i Prawda, wpuszczają zapatrzonych w nie na drogę wiodącą w górę. U wstępu tej drogi prawdziwa Wiedza wieńczy klęczącego mężczyznę, a w głębi, na górze, u końca drogi, zamek przedstawia siedzibę Szczęśliwości, do której człowieka doprowadzają Cnoty.

Na tem, wbrew oczekiwaniu, nie kończy się pochód i obraz. Resztę fryzu, aż do narożnika z tablicą początkową, wypełnia duży zastęp potykających się znów po bezdrożu, obdartych, oszalałych z przerażenia i rozpacz. To owym szczęśliwym przeciwstawieni ci, co nie ukorzyli się przed Wiedzą prawdziwą, nie zostali wpuszczeni do przybytków błogości, lecz skazani są na beznadziejne błądzenie».

Fryz ten, zachowany w przeważnej części, miejscami tylko uległ był uszkodzeniom i, podobnie jak fryzy sal poprzednich, został odczyszczony i, jak stwierdza Tomkowicz, «musiał być tu i ówdzie uzupełnionym. Restauracja została przeprowadzona z całą ostrożnością i uszanowaniem. Konieczne dopełnienia, głównie ziemia i niebo, miejscami kończyny figur u góry i u dołu, uwidoczniono pasemkiem białym, oznaczającym granice między partjami starymi a nowymi».

Przywrócenie fryzów kilku sal pałacu królewskiego, jest zdarzeniem pierwszorzędnej wagi. Choć zapewne nie są to arcydzieła malarstwa, lecz dekoracyjnie wywierają one wrażenie silne i świadczą nader dodatnio o pozio-

mie wymagań artystycznych naszych przodków. Jak już zauważono okazują one niejaki pokrewieństwo z utworami Albrechta Dürera, którego brat Hans przebywał w latach 1525—1534 w Krakowie, był malarzem królewskim i pracował około zdobienia zamku. Z rachunków óworu wiemy, że on malował «krańce z twarzami» pokoi «górnego piętra». Być może, że są to malowidła Hansa Dürera. O fryzie izby Poselskiej, na którym położony rok 1532 przypada na czas pracy Hansa Dürera na zamku, rachunki nas nie pouczają. «Fryz ten na pierwszy rzut oka nawet stylowo inne robi od owych poprzednich wrażenie. Może to skutek odmiennego rodzaju treści. Tam epizody z ruchliwego życia barwnego wojska i rycerstwa — tu idealne sceny, będące alegoryczną ilustracją traktatu filozoficzno-moralnego. Bliżej się przyjrząwszy, widzimy pewne pokrewieństwo typów, widzimy nawet w niektórych scenach mniej idealnych (n. p. w grupie uczujących) szczegóły strojów rysunkiem i barwami przypominające szczegóły niektórych ubiorów tamtych.

Nie wydaje się więc niemożliwym, żeby trzy te fryzy II piętra były dziełem Hansa Dürera, który nie będąc artystą wybitnej indywidualności i pomysłów oryginalnych, szukał natchnienia w różnych wzorach i dlatego był nierównym w swych utworach». Udało mu się jednakowoż stworzyć dzieła «rozmiarami okazałe, w układzie szczęśliwe, szczegółami zajmujące, w kolorycie harmonijne», stanowiące niegdyś piękne dopełnienie dekoracji sali.

Choć fryzy odnowiono bardzo pięknie, to jednak ze stanowiska konserwatorskiego taki sposób restauracji trudno aprobować bez zastrzeżeń. Tam, gdzie cienka linja, odgraniczająca części stare od nowych, czyni wrażenie pęknięć, oko z konieczności obejmuje jednym spojrzeniem części stare i nowe, i wkońcu widz orientuje

się w tem z trudnością. Nie obeszło się przytem bez retuszów fragmentów starych. Gdyby przynajmniej dla użytku przyszłych badaczy poczynione były dokładne zdjęcia fotograficzne przed przystąpieniem do robót. Sądzimy, że bardziej wskazane byłoby uzupełnienie brakujących części fryzu barwą neutralną; wówczas zachowałyby fragmenty malarskie silniej o wiele przemawiałyby do wyobraźni widza, wydałyby się stokroć droższe, jako jedyne pozostałości i znak widomy klęsk i niedoli, jakie zamek przechodził w ciągu wieków. Skoro przy restauracji fryzu na krużgankach uchwalono nie uzupełniać go, choć można to było uczynić z większą słusznością, gdyż partje nowe znalazłyby się nie między starymi, lecz obok nich jako ich ciąg dalszy, skoro uchwalono nie uzupełniać znakomitemi głowami Dunikowskiego stropu w sali Poselskiej, to tem bardziej należało zasady tej przestrzegać tu, gdzie części nowe miały się splatać ze starymi.

Ale Komitet doradczy pochwalił ten sposób restauracji, ponosi więc wyłącznie za to odpowiedzialność. To też dziwnie brzmi zarzut Tadeusza Stryjeńskiego, który nawiasowo wspominając o fryzach, stwierdza, że zostały zbyt silnie pouzupełniane, skoro sam na posiedzeniach Komitetu omawiającego tę sprawę, przyczynił się do przyjęcia takiego sposobu restauracji i żadną uwagą nie zaznaczył, że jest odmiennego zdania.

W kilku salach II piętra, w których dano nowe stropy drewniane, Pękalski skomponował nowe fryzy (fig. 22). Czynią one wrażenie całkiem korzystne. Są dekoracyjne, dyskretne w tonie i podporządkowują się całości. Artysta skrepowany jeszcze z początku wzorami zaczerpniętymi z grafiki ilustracyjnej XV i XVI wieku, niemieckiej i włoskiej, rozwinął następnie swobodniejszy lot wyo-

braźni i mimo widocznego zamiaru archaizowania stworzył rzeczy w wyrazie już indywidualne.

Jednym z trudniejszych zadań dekoracji wewnątrz były posadzki. Nasuwa się oczywiście bezwiednie myśl traktowania ich zgodnie z charakterem izb: gotyckich, renesansowych i barokowych. Istotnie koncepcja kierownictwa poszła częściowo w tym kierunku. Izby czysto gotyckie, jak sala o jednym słupie (t. zw. Kazimierza W.), sala Jadwigi i Jagiełły oraz sala z namiotem tureckim (mury gotyckie, sklepienie renesansowe) otrzymały posadzki kamienne (fig. 2, 4). Sale zaś renesansowe i barokowe otrzymały bądź posadzkę marmurową, bądź deszczulkową. A mianowicie w salach, pod którymi znajdują się sklepienia, dano posadzkę marmurową (fig. 3, 14, 17, 20, 21, 22, 25, 26, 27); w innych, pod którymi znajdują się stropy drewniane, położono ze względów logicznych posadzki lżejsze, deszczulkowe, z materiału trwałego, a więc z klepek dębowych z dodatkiem jaworu pod ścianami, takie mniej więcej, jakie spotykamy w zwykłych mieszkaniach miejskich (fig. 16, 19, 23, 32). Posadzkę ułożono w zwykłą jedlinkę; co prawda format niezwykle, specjalnie duży zastosowano tylko w jednej sali. We wszystkich zaś pozostałych klepki złożone są w tafle, wyraźnie się odznaczające w ukośnym świetle padającym z okien i nadające posadzkom wygląd bardziej monumentalny.

Po posadzkach przyszła kolej na odnowienie schodów Poselskich, prowadzących z parteru na piętro. Schody te miały pierwotnie stopnie ciosowe, które zresztą do naszych czasów nie dotrwały i zostały zastąpione za czasów austriackich stopniami ceglanymi, powleczonymi cementem i umocnionymi na krawędziach żelaznymi kątownikami. Te cementowe stopnie austriackie zastąpiono podczas obecnej restauracji stopniami z czarnego mar-

mur u polerowanego. Przy tej sposobności w mur wpuszczoną poręcz z zielonego piaskowca, której fragment mocno uszkodzony, pochodzący z XVI wieku jeszcze się zachował, lecz utrzymać się nie dał¹⁾, zastąpiono pstroszą poręczą marmurową (fig. 34).

Użycie marmuru polerowanego w komnatach zamkowych, zwłaszcza parterowych, spotkało się później z ujemną oceną niektórych członków Komitetu doradczego. Tomkowicz wytknął Kierownictwu, że posadzki marmurowe w szachownicę czarno-białą, ławy podokienne pstrobrunatne, a wreszcie schody z marmuru czarnego i lśniącego, że to wszystko kłóci się z duchem wcześniejszego renesansu i źle stosuje się do tych przestrzeni, pochodzących już z XVI w., które jednakże swojemi proporcjami, oświetleniem przez wysoko umieszczone okna oraz stylem późnogotyckim odrzwi z białego kamienia mówią do nas jeszcze średniowiecznym językiem; że marmur polerowany wchodzi u nas do szczegółów architektonicznych w użycie dopiero w końcowym renesansie albo nawet właściwie w epoce baroku²⁾.

¹⁾ Trudno jest właściwie dziś ustalić, w jakim stanie zachowały się stare poręcze. Tomkowicz zauważył, że były one jeszcze w dobrym stanie, i że usunięto je bez powodu. (S. Tomkowicz, *Odnawianie Wawelu*. Wiadomości Literackie, VII. Warszawa 1930, nr. 30). H. Jasiński zaś, który wtedy brał udział w pracach nad odnowieniem zamku, był innego zdania: «Otóż stwierdzić trzeba, że usunięta stara poręcz (jak się o tem można przekonać na zachowanym fragmencie) była tak zżarta przez mróz, osypująca się i złuszczone, że z wielką trudnością dał się wyszukać kawałek na tyle cały, że można było z niego zdjąć profil. Wymiana tej poręczy była więc konieczna». (H. Jasiński, *O zrestaurowanych wnętrzach wschodniego skrzydła zamku na Wawelu*. Architekt, XXIII. Kraków 1930, zeszyt 5—6, p. 56.

²⁾ S. Tomkowicz, *Jak restaurować zamek wawelski*. *Odbitka z Czasu* nr. 190 i 191. Kraków 1929, oraz tegoż autora, *Od-*

Rozpatrzmy więc, jak to było z użyciem marmuru w dobie wcześniejszego renesansu na zamku wawelskim i gdzieindziej. Zapiski, jakie się zachowały, odnoszące się do tego szczegółu dekoracji, są liczne, choć nie wyczerpujące. Z rachunków z przed r. 1518 dowiadujemy się, że posadzki, jakie kładziono w tym pierwszym okresie budowy wszędzie były z szarego kamienia ¹⁾. Lecz już w r. 1541 używano na posadzki znacznej ilości cegieł polewanych ²⁾ zapewne barwnych, takich samych, jakich 35.000 sztuk kupiono w r. 1544 na posadzki w domu położnym w ogrodzie przy dzisiejszym placu na Groblach ³⁾. Nieco wcześniej, w latach 1540—1541, czytamy, że kiedy przerabiano altanę nad łaźnią królowej, naprawiano w niej posadzkę marmurową ⁴⁾.

A więc już w tym wczesnym okresie spotykamy się z posadzką ozdobną i nawet marmurową. Posadzki zaś kamienne, o których mówią współczesne zapiski, pokryte były wszędzie czerwonym sukniem ⁵⁾, kamień więc, jako czynnik nie odgrywał w dekoracji wewnątrz żadnej roli. Nie bez znaczenia jest również fakt, że w pomnikach naszego malarstwa z tego okresu, zarówno minjaturowego jak i tablicowego, nierzadko spotykamy wyobrażenia wewnątrz, w których posadzki są z pstrego marmuru. Świadczy to o upodobaniach ówczesnego pokolenia do tego szlachetnego kamienia, który jedynie z powodu trudności technicznych nie rozpowszechnił się wówczas u nas tak, jak

nawianie Wawelu. Wiadomości Literackie, VII. Warszawa 1930, nr. 30.

¹⁾ A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, p. 306.

²⁾ Ibidem, p. 285.

³⁾ Ibidem, p. 287.

⁴⁾ Ibidem, p. 284.

⁵⁾ Ibidem, p. 306.

na Południu. I trzeba to stwierdzić, że marmur, zarówno czarny, jak też i czarno-białe szachownice posadzek, nie kłóć się wcale z duchem wcześniejszego renesansu. Podobne posadzki spotkać można jeszcze dziś w wielu kościołach, zamkach i pałacach północnowłoskich, a sprawdzić to można na obrazach malarzy florenckich, weneckich i padewskich. Kontrastowość jest właśnie najistotniejszą cechą renesansu północnowłoskiego. To też bez względu na indywidualne upodobania i przekonania, omawiane tu szczegóły dekoracji wewnątrz uznać należy naogół za najbardziej udatne zarówno ze stanowiska historycznego, jak i estetycznego. Lecz gdybyśmy nawet pragnęli ograniczyć się wyłącznie do warunków miejscowych i liczyć się z faktem, że w pierwszej połowie XVI w. marmur był w użyciu na zamku jedynie wyjątkowo, to przecież nie wolno zapominać o późniejszych zmianach, jakie tam zaszły w XVII stuleciu. Można nawet z ogromnym prawdopodobieństwem przyjąć, że posadzki kamienne za Zygmunta III zostały w znacznej części wymienione na marmurowe. Rachunki z r. 1603 mówią wiele o marmurach. Anonimowy podróżnik, zwiedzający Wawel w latach 1688—89 twierdzi, że posadzki we wszystkich apartamentach są marmurowe¹⁾. Co więcej, w pamiętnikach pani Guébriant czytamy, że nawet «galerje jakby pokoje mają posadzkę wykładaną marmurem czarnym i białym»²⁾, a więc takim, jakiego użyto obecnie w niektórych salach zamku. A że wiadomość ta jest ścisła, świadczą o tem rachunki z r. 1603, w których czytamy: «Układali posadzkę marmurową pod gankami», t. j. na galerjach arkadowych dziedzińca, gdzie dawniej były po-

¹⁾ «Le pavé de tout ces appartements est aussi de marbre. S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 364.

²⁾ Ibidem, p. 358.

sadzki ze zwykłego kamienia ¹⁾). Jeżeli kładziono posadzki marmurowe nawet na gankach, to tem bardziej we wnętrzach zamku. Faktem jest, że jedynie zachowane tutaj stare, zabytkowe posadzki były właśnie marmurowe w dwóch lub trzech kolorach, t. j. białe i czarne, albo też białe, czerwone i popielate, i to z końca w. XVI. Cóż więc było naturalniejszego, jak nawiązanie do tych pozostałych fragmentów.

Równocześnie okazuje się na powyższym przykładzie, jakie przeciwieństwa wynikają często z chęci stosowania do zabytków zasady jedności stylowej, opartej w dodatku na hipotetycznych faktach historycznych.

Tomkowicz wystąpił jednak szczególnie przeciwko nadmiernemu stosowaniu marmurów polerowanych w komnatach parterowych jeszcze z innych powodów, a mianowicie dlatego, że marmur «sam przez się, przez swoje istnienie wywołuje pewien nastrój uroczystej okazałości, szczególnie w krajach, gdzie — jak n. p. w Polsce — nie był nigdy materiałem powszednim. W trakcie wschodnim zamku użyto marmurów do przystrojenia niemi niepotrzebnie przestrzeni przeważnie służbowych, które zapewne zostaną niemi i na przyszłość, podobnie jak i wspomniane schody, przez samą swoją drabiniastą stromość skazane na to, by nie mogły być uważane za schody ceremonialne. Do właściwego ich użytku dużo lepiej nadawał się zwyczajny kamień, piaskowiec lub wapień» ²⁾).

Powyższe motywy są istotnie przekonujące i zasługiwały w pełni na uwzględnienie nie tylko z pietyzmu dla przeszłości, ale również z uwagi na konieczność pew-

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 353.

²⁾ S. Tomkowicz, Odnowianie Wawelu. Wiadomości Literackie, VII. Warszawa 1930, nr. 30.

nego stopniowania wrażenia, zwłaszcza że istnieje wiele gatunków kamieni szlachetniejszych, dających się polewować, tak że nawet można było uniknąć użycia ściernego się kamienia zwyczajnego. Jednakowoż dodać równocześnie należy, że niewyzyskanie tej możliwości, lecz potraktowanie sal parterowych podobnie jak sal I i II piętra, nie ma znowu takiego znaczenia, by można tu mówić o kroku fałszywym.

Posadzki deszczułkowe, jakie otrzymały niektóre sale I i II piętra, nie budziły naogół zastrzeżeń. Dla ścisłości należy jednak zanotować tu sąd o nich odosobniony wprawdzie, ale charakterystyczny. T. Stryjeński uznał je za zbyt skromne.

Należy przyznać, że podłoga bardziej wzorzysta i ozdobna, w paru kolorach drzewa, bardziej jeszcze odpowiadałaby wspaniałości tych sal i bardziej harmonizowałaby z bogactwem kasetonowych sufitów. Lecz byłoby może przesadą uważać to niewyzyskanie możliwości za efekt pod względem estetycznym chybiony, tem bardziej, że posadzki drewniane mają być pokryte dywanami.

Użycie marmuru do stopni i poręczy schodów Poselskich spotkało się z zarzutem z tych samych względów co i posadzki marmurowe, a ponadto jeszcze z innych: że przez samą drabiniastą stromość, skazane są one na to, by nie mogły być uważane za schody ceremonialne¹⁾, że z powodu zastosowania marmuru są one tak śliskie, iż każdy może się na nich przewrócić i stoczyć, że ich czerń zbyt ostro odcina się od białych ścian²⁾. Zatem zarzuty natury użytkowej i estetycznej. Należy jednakże stwierdzić, że schody pozostają w ścisłym związku z po-

¹⁾ S. Tomkowicz, Odnawianie Wawelu. Wiadomości Literackie, VII. Warszawa 1930, nr. 30.

²⁾ T. Stryjeński, O wnętrzach Wawelu. Odbitka z Czasu, nr. 136. Kraków 1929.

sadzki i muszą być rozpatrywane łącznie z niemi; skoro więc zgodzono się na użycie marmuru do posadzek, należało już iść w tym kierunku konsekwentnie. I aby pogodzić owe wymagania architektoniczne z użytkowymi radzi Stryjeński dać stopnie marmurowe jasne, któreby się mniej odcinały od białej wyprawy ścian, i nie polerowane, lecz tylko nasiekane, któreby się nie ścierały, a jednak wyglądały surowiej. I to jest zdanie, które zasługiwało na wzięcie pod uwagę. W każdym razie jednak, jak słusznie zauważa Jasiński¹⁾, «danie choćby niezupełnie odpowiedniej powłoki nienaruszonym w szkielecie i układzie schodom renesansowym, jeśli się nawet zgodzimy, że to w danym wypadku ma miejsce, napewno nie wykracza poza zakres «grzechu powszedniego».

Natomiast wszelkie cechy «grzechu śmiertelnego» — czytamy dalej — a nawet całej zbrodni miałyby urzeczywistnienie niesłychanej, kilkakrotnie ponawianej propozycji Stryjeńskiego, porzucenia zasady konserwatorskiej i zupełnego wyburzenia zachowanej w układzie, murach i sklepieniach renesansowej klatki schodowej i założenia w miejsce jednobiegowych, całkiem nowych dwubiegowych, reprezentacyjnych schodów o łagodnym nachyleniu²⁾.

Jak się dowiadujemy skądinąd, Kierownictwo rozpatrywało też możliwość założenia stopni ciosowych. Trudno jednak było ze względów użytkowych, nawiązać łatwo ścierającymi się stopniami ciosowymi do gładkich marmurowych i froterowanych dębowych posadzek sal o przeznaczeniu muzealnym i reprezentacyjnym, które

¹⁾ H. Jasiński, O zrestaurowanych wnętrzach wschodniego skrzydła zamku na Wawelu. Architekt, XXIII. Kraków 1930, zeszyt 5 i 6, p. 36.

²⁾ Sprawozdanie Komitetu miejscowego z dnia 22 grudnia 1926 r.

w ten sposób, byłyby stale zadeptywane. Wobec tego zdecydowano się, na wzór drugiej istniejącej klatki schodowej, dać takie same stopnie marmurowe czarne. Właśnie dzięki kontrastowi, który jest przecież elementarnem prawem estetycznem, wrażenie estetyczne zostało przez to spotęgowane.

Brzmi to jak usprawiedliwienie, właściwie nawet zbyt techniczne. Bo jakież było stanowisko miejscowego Komitetu doradczego w tej sprawie? Sprawa użycia marmurów do schodów Poselskich i posadzek była po raz pierwszy poruszona na posiedzeniu Komitetu miejscowego w lutym r. 1925. Wtedy akceptowano rysunek schodów i wybór marmurów do nich. W grudniu tegoż roku oglądano już sprowadzone posadzki i stopnie do schodów. W kwietniu r. 1927 wywiązała się dyskusja nad posadzkami marmurowymi. Zdania były podzielone, lecz w głosowaniu opowiedziano się za ich pozostawieniem. To samo stanowisko zajął Komitet pełny w r. 1927, a w rok później uchwalono pozostawić kierownikowi swobodę w stosowaniu posadzek.

Najtrudniejszym zadaniem w omawianej części zamku były odrzwia, jedno z głównych zachowanych bogactw zamku wawelskiego. Odrzwi gotycko-renesansowych z kamienia pińczowskiego w samym skrzydle wschodniem jest ponad pięćdziesiąt. Zachowały się one przeważnie doskonale pod grubymi warstwami pobiałki i wymagały tylko starannego odczyszczenia i drobnych naprawek (fig. 14, 16, 17, 32). Z niektórych odrzwi zostały tylko fragmenty węgarów i nadproży i te zostały uzupełnione¹⁾. Teraz wyłoniła się potrzeba uzupełnienia obramień brakujących.

¹⁾ W schodach Poselskich dwoje drzwi miało gzymsy zrąbane; w sieni (dzisiejszej garderobie) pozostały tylko fragmenty węgarów i profil gzymsu.

Stosunek starych drzwi do nowych przedstawia się następująco: w parterze 28 jest starych, a 6 wykonano nowych, na I piętrze 31 starych, a 4 dorobiono nowe, na II piętrze, najbardziej przez pożar zniszczonem, zachowało się 8, a 25 sztuk wykonano nowych. Nowe drzwi zostały wykonane w tym samym materiale i w tym samym stylu.

Ze stanowiska artystycznego było to niewątpliwie rozwiązanie słuszne, choć nie jedyne. Sprawa jednak przedstawi się inaczej, gdy będziemy ją rozpatrywali ze stanowiska konserwatorskiego. Wymaga ono, by rzeczy stare można bez trudu odróżnić od rzeczy nowych właśnie tu, gdzie tyle tych drzwi starych przetrwało wszystkie kłęski dziejowe. Niestety, tylko bardzo wprawne oko może różnicę tę stwierdzić z całą pewnością, w wielu wypadkach widz się waha. Pochodzi to stąd, że drzwi stare w rzadkich tylko wypadkach zachowały starą patynę, w przeważającej większości świeżość ich śmietankowej bieli jest uderzająca. Wiemy przecież, że owe surowe obecnie, jednostajnie śmietankowe i białawe drzwi kamienne były pierwotnie polichromowane na szorstko farbami ziemnymi, każdy wałek innym kolorem, z dodatkiem prawdopodobnie złoceń na wąskich, płaskich krawędziach profilów. Ślady tej polichromji zachowały się gdzieniegdzie pod licznymi warstwami austriackiej pobiałki¹⁾. Nietylko nie widzimy dziś śladów

¹⁾ Stwierdza to Jasieński, który brał wówczas udział w pracach na Wawelu, w artykule O zrestaurowanych wnętrzach wschodniego skrzydła zamku na Wawelu. Architekt, XXIII. Kraków 1930, zeszyt 5—6, p. 5. Pod r. 1529 zachowała się w rachunkach dworskich zapiska, że malarz Stanisław Szczerba kolorował drzwi kamienne w liczbie 37. Cf. S. Tomkowicz, Wawel I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 313.

dawnej polichromji, ale ponadto wierzchnia warstwa, bezpośredni ślad dotknięcia ręki dawnych mistrzów, została starta przez mechaniczne oczyszczenie powierzchni kamienia. W kilku wypadkach drobniejsze szczyrby zostały zakitowane. Zabieg zbyteczny, gdyż niechby przynajmniej te szczyrby świadczyły o ciężkich przejściach, jakie zamek przechodził, ale zabieg nieszkodliwy; w niektórych miejscach kit nawet odpada. Lecz skoro przy oczyszczaniu odrzwi starych starcie powierzchni było nieuniknione, należało pomyśleć o środkach umożliwiających odróżnienie ich od drzwi nowych, czy to innym może materiałem, czy zmodyfikowanym rysunkiem, nie przypominającym tak bardzo odrzwi starych. Było to przeoczenie, zarówno Komitetu doradczego, jak i Kierownictwa, nigdzie bowiem, ani w protokołach, ani w prasie fachowej nie spotykamy się z tem, by zagadnienie to przed jego rozwiązaniem było przedmiotem wątpliwości, a cóż dopiero dyskusji. A wszak kwestja ta wchodzi w zakres najistotniejszych obowiązków konserwatorskich, więcej może niż estetyczna ocena nowych kompozycji twórcy projektu.

Należy jednakże stwierdzić, iż rozwiązanie podobnego zadania na II piętrze wypadło zupełnie zadawalająco. Nieliczne odrzwia tu zachowane, już późnorenesansowe, nie mają form tak zindywidualizowanych, jak wcześniejsze, gotycko-renesansowe na parterze i I piętrze, i przedstawiają jeden i ten sam typ prosty, akademicki i bez ornamentyki. Powtórzenie ich nie zaszkodziło zabytkowemu charakterowi odrzwi starych. Kierownictwo, zachowując wartość estetyczną rytmicznego powrotu tych samych obramień, z umiarem zaznaczyło różnicę między starami a nowymi, nie powtarzając na nowych sentencyj lacińskich zachowanych w nadprożach odrzwi starych, choć treść ich była z zapisów znana.

Z konserwacją i restauracją drzwi łączyło się wprawienie nowych drzwi do wszystkich przejść wewnętrznych wschodniego skrzydła. Płynąca z pietyzmu dla przeszłości dążność Komitetu i kierownika, by formy nowe snuć raczej z dawnych opisów zamku i zachowanych w nim szczątków, aniżeli wprowadzać formy nowoczesne, zniewala nas do ukazania tego szczegółu urzędzenia wewnątrz w świetle historycznym.

W dawnych opisach wewnątrz zamku oraz rachunkach z XVI w. mowa jest o drzwiach jodłowych i lipowych, o dębowych fladrowanych, o drzwiach jodłowych w tafle robionych, o drzwiach marmoryzowanych, drzwiach malowanych jedną barwą, ozdobionych kiedy malowaniami (kwiatami¹⁾). W r. 1529 jest po raz pierwszy wzmianka o drzwiach wykładanych drzewem różnobarwnem «de flader» «cum sthukwark»²⁾, a wreszcie o jedynych w całym gmachu drzwiach z czarnego hebanu, wysadzanych kością słoniową i perłową macicą³⁾). W lustracjach z XVIII wieku jest wspomnianych parę drzwi fornirowanych. Pod r. 1739 czytamy o drzwiach różnem drzewem misternie wysadzanych, co oznaczało intarsję, jak świadczy dodatek: «które wysadzanie miejscami wypadło». Drzwi te zdobiły izbę Poselską, a więc renesansową część zamku. Jak widać, drzwi były różne, od najprostszych lakierowanych aż do najbogatszych ozdobionych intarsją.

Jeszcze przed r. 1880 zachowały się barokowe, ozdobnej stolarskiej roboty skrzydła drzwi przy wejściu z galerji II piętra do sieni przed Kurzą Stopą. Wejście to pochodzi z czasów Zygmunta III. Wygląd drzwi samych

¹⁾ A. Chmiel, Wawel, II. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, V. Kraków 1913, pp. 369, 370.

²⁾ Ibidem, p. 124.

³⁾ Ibidem, p. 532.

zachowało nam zdjęcie, wykonane przez Odrzywolskiego (fig. 35) ¹⁾. Był to ostatni szczątek i okaz dawnej stolarszczyzny w zamku.

Cóż było naturalniejszego, jak nawiązanie do tej ostatniej formy. Ona to, jak i wzmianki w inwentarzach o drzwiach fladowanych z obu stron, a więc chyba ze szlachetniejszego drzewa z widocznym słojem, rozstrzygnęły ostatecznie o wyborze nowej formy. Postanowiono więc dać drzwi fornirowane szlachetnymi gatunkami drzewa w różnych odcieniach: cisem, śliwką, orzechem, jesionem i mahoniem, jako najbardziej odpowiednie w gmachu reprezentacyjnym i muzealnym. Powstało 5 typów tych drzwi, w tem dwa dwuskrzydłowych. Forma ich jest bardzo prosta i składa się z ramy, tła i filunku o motywie wieloboków (fig. 16, 17, 26).

Wyrażono zdanie, że drzwi te, wytwornie wykonane, źle się stosują do swoich obramień, że swą lśniąca powierzchnią wrywają się z surowych, szorstkich i jasnych odrzwi kamiennych, że użyto w nich kosztownych różnoodcieniowych gatunków drzewa, w dawnych wiekach nieznanych u nas, że «wprawdzie mniej drzwi te rażą w izbach pięter wyższych, tam gdzie niema śladów średniowiecza, lecz i tu, w przestrzeniach wybitnie renesansowych, zastosowanie tego szczegółu nie świadczy o dobrym smaku i poczuciu, co jest gdzie właściwe, a co nie. W odrzwiach kamiennych — a nie barokowych — z pewnością bardziej na miejscu byłyby skrzydła drzwiowe skromniejsze i mniej co do rodzaju drzewa nowożytne» ²⁾. Należy jednakże stwierdzić, że drzwi skromniejsze z desek dębu surowego, heblowanych nie heblem

¹⁾ S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 401, fig. 96.

²⁾ S. Tomkowicz, Jak restaurować zamek wawelski. Odbitka z Czasu nr. 190—191. Kraków 1929, p. 6 oraz tegoż autora Od-

gładkim, lecz strugiem, okute staremi, żelaznemi zawiasami, wziętemi z drzwi gotyckich, z któremi wiąże się tradycja, że pochodzą z pałacu królewskiego na Wawelu¹⁾, dano w parterowej sali Kazimierza Wielkiego.

Odmienne w tej sprawie stanowisko zajął Jasieński. «Przyznaję — pisze on — że zobaczywszy po raz pierwszy te drzwi, wrywające się lśniąca, ciemniejszą powierzchnią z surowych, szorstkich i jasnych odrzwi z kamienia pińczowskiego, nie byłem zupełnie przekonany o niewątpliwej trafności takiego właśnie rozwiązania. Mogę więc zrozumieć dość krytyczny do nich stosunek wielu fachowych i niefachowych widzów i nie odnosić do niego lekceważąco. Należy jednak pamiętać, że urządzenie zamku nie jest dekoracją teatralną, którą się harmonizuje i sztucznie patynuje na określony termin premjery nowej historycznej sztuki. Musi ono być wykonane solidnie pod względem rzemieślniczym i obliczone na powolne i stopniowe naturalne patynowanie, które czasem szarmonizuje i złagodzi pewne zrazu rżące swą zbytnią świeżością kontrasty. Gdy politura czasem w kolorze «zmiodowacieje», a przytem zmatowieje i dostanie powierzchnię ziarnistą, lub też pokrytą siatką delikatnych pęknięć, wówczas drzwi przestaną się wrywać i «zarzynać» swą świeżością szorstki kamień gotycko-renesansowych odrzwi. Będą wówczas sprawiać efekt mniej więcej taki, jak intarsjowane drzwi wcześniejszego o lat pięćdziesiąt zamku w Urbino, również przecież bardzo bogate i wykonane w różnolitych drze-

nawianie Wawelu. Wiadomości Literackie, VII. Warszawa 1930, nr. 30.

¹⁾ Dostały się one z domu niegdyś naczelnika Budownictwa Miejskiego, Janusza Niedziałkowskiego, ul. Zwierzyniecka 1. 33. Cf. S. Tomkowicz, Wawel, I. Teka Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej, IV. Kraków 1908, p. 384 nota 2.

wach naturalnych pod politurę, i również umieszczone w surowych odrzwiach z szorstkiego piaskowca. Albo, przykład jeszcze lepszy, bo bliższy i w czasie i w przestrzeni, jak stare drzwi sali radzieckiej ratusza w Lewoczy, osadzone w szorstkich odrzwiach nieco nawet wawelsko-gotyckiego charakteru, a jednak filunkowe, pod zmatowiałą obecnie politurą i wykonane z korzenia jaworowego o wyraźnym czeczotkowym fladrze. Podobne drzwi, także z pierwszej połowy XVI w., również filunkowe, a jeszcze bogatsze, bo z kilku gatunków drzewa, mają również niektóre sale gotyckiego ratusza w Bardjowie».

Drzwi tego rodzaju były więc najwidoczniej w tym czasie wykonywane powszechnie w bogatszych budowlach o charakterze reprezentacyjnym, i to nie gdzieś na Zachodzie, lecz w bezpośredniej bliskości i w zasięgu kulturalnych wpływów Krakowa. Nawet więc z punktu widzenia historycznego godzą się z charakterem ciosowych odrzwi sal wawelskich. Zagadnienie wyda się jednak mniej prostem, gdy będziemy je rozpatrywali ze stanowiska wyłącznie estetycznego. Z tego punktu widzenia większa indywidualizacja w traktowaniu skrzydeł drzwi w zależności od charakteru poszczególnych wnętrz, zwłaszcza ich oświetlenia, byłaby wskazana. W salach jasno oświetlonych, gdzie delikatna rzeźba obramień kamiennych w rozproszonym świetle rysuje się słabo, odpowiednie raczej byłyby drzwi z jaśniejszych gatunków drzewa i o jednolitym odcieniu, w salach ciemniejszych, oświetlonych jednostronnie, gdzie profile odrzwi cieniują się silniej, zestawienia żywsze, odcienie ciemniejsze, są zupełnie na miejscu.

Należy sobie wreszcie uświadomić, że zarzut zbyt-niej ozdobności, postawiony wówczas, kiedy sale były jeszcze puste, ma wartość względną. Prof. Józef Mehof-

fer na posiedzeniach Komitetu bronił tych drzwi, dowodząc, że zarzut zbytnej ozdobności upadnie z chwilą należytego umeblowania sal. Kierownictwo samo zresztą dokonało krytyki na swych robotach, i zastosowało w narożniku północnym jednoodcieniowe gatunki drzewa o powierzchni matowej, co w niektórych wypadkach wyszło na korzyść wrażenia estetycznego. Nadmienić należy, że zastosowanie omawianych drzwi w salach barokowych w zestawieniu z obramieniami marmurowymi nie budziło już wątpliwości. Lecz stwierdziwszy nawet, że możliwości estetyczne tu i ówdzie nie zostały przez Kierownictwo w pełni wyzyskane, przyznać należy, że nowe drzwi, bez względu na skojarzenia historyczne i indywidualne upodobania, odpowiadają nowoczesnym wymaganiom i wyobrażeniom o gmachu reprezentacyjnym.

Pozostają wkońcu do omówienia prace, tyjące się różnych udogodnień praktycznych, celem dostosowania budynku do wymagań życia. Do tych należy przede wszystkim założenie centralnego ogrzewania. Gdy postanowiono urządzić w zamku ogrzewanie centralne, powstało zagadnienie, co począć z grzejnikami, jak je ująć architektonicznie, by nie raziły we wnętrzach pałacowych i w zestawieniu ze starymi meblami. Wówczas wyłonił się pomysł ustawienia przed grzejnikami, w głębokiej wnęce podokiennej, szeregu balasów marmurowych, podtrzymujących grube parapety okienne.

Te marmurowe balustrady okienne, wykonane tytułem próby, dla zamaskowania grzejników, nie znalazły uznania miejscowego Komitetu doradczego i na wniosek Tomkowicza uchwalono, że osłony mają być wykonane inaczej, być może z użyciem metalowej kraty. Jakkolwiek marmurowe balasy znalazły gorącego

obrońcę w prasie fachowej, stwierdzić należy, iż rozwiązanie to nie tylko nie było «jedynie możliwym, najlogiczniejszym i najnaturalniejszym», lecz, przeciwnie, było najmniej udalę. Motyw grubych marmurowych balasów, jakkolwiek harmonizujący z wnętrzami wawelskimi, nie tylko nie spełnia funkcji osłony z powodu zbyt szerokiej między nimi wolnej przestrzeni (jak to widać na projekcie), ale ponadto jest on zbyt zdecydowanym motywem dekoracyjnym, do tych wnętrz bez koniecznej potrzeby wprowadzonym. Motyw winien spełniać funkcję zasłony i takim się na pierwszy rzut oka okazywać, a nie narzucać się jako nowy motyw zdobniczy¹⁾.

To też dobrze się stało, że pomysł został zarzucony, a zaprojektowano osłonę metalową, z cienkich i gęsto ustawionych puszczalek mosiężnych (fig. 36), przypominających znaną kratę kaplicy Zygmuntońskiej na Wawelu oraz balustradowe ogrodzenia kilku kaplic w kościele Marjackim. W ten sposób charakter zasłony został utrzymany, a cieniujące się miękko w zaciemnionej wnęce okiennej puszczalki, znacznie już spatinowane, zaznaczają się dyskretnie, nie narzucając się oku. Przeciwno tym zasłonom wystąpił Tomkowicz, domagając się zastosowania motywu mniej architektonicznie zdecydowanego, a więc raczej kraty. Niewątpliwie i krata, odpowiednio skomponowana, spełniłaby to samo zadanie z doskonałym skutkiem, zwłaszcza gdyby harmonizowała z rytmem form pionowych samych grzejników, podobnie jak zasłony z balasek mosiężnych.

Osłony grzejników otrzymały oprawę z marmuru jasnobrunatnego, nieregularnie przegowanego, a w związ-

¹⁾ H. Jasiński, O zrestaurowanych wnętrzach wschodniego skrzydła zamku na Wawelu. Architekt, XXIII. Kraków 1930, p. 27.

ku z tem, pokryto również ławy podokienne płytami z takiego samego marmuru, co harmonizuje z obramieniami marmurowymi i takimiż posadzkami sal barokowych. Gdzie marmur jednak jest najmniej odpowiedni, to w salach o stropach drewnianych i posadzkach deszczułkowych; bardziej stosowne byłoby tu użycie innych kamieni szlachetnych, dających się polerować. Pewna indywidualizacja w traktowaniu tego szczegółu dekoracyjnego dałaby niewątpliwie korzystniejszy wynik. To samo dotyczy i samych osłon grzejników. Powtarzanie tego samego motywu zaciera różnice poszczególnych sal i zbyt je do siebie upodabnia.

W ten sposób wyczerpaliśmy zakres ważniejszych robót restauracyjnych we wnętrzach skrzydła wschodniego, obejmującego 40 komnat. Obraz nie byłby zupełny, gdybyśmy nie wspomnieli o restauracji wspianego kominka z czasów Zygmunta III w sali «pod Ptakami» (fig. 25), barokowego kominka mniejszych rozmiarów w Kurzej Stopie, kominka w sali gotyckiej o jednym słupie, oraz jednego kominka renesansowego w «Alchemji» (fig. 3). Restauracja ich przyczyniła się w dużym stopniu do spotęgowania historycznego nastroju w tych salach i spotkała się z słusznym uznaniem Komitetu doradczego. Dodatkowo później uczynił Stryjeński zarzut, że kominek w sali «pod Ptakami» został pozbawiony dawnej patyny. Pozostawienie jednak w odnowionej sali marmurowego starego kominka w takim stanie, w jakim się znajdował po pożarach i po długim staniu na mrozie, w sali pozbawionej okien i sufitu, było jednak niemożliwe. Można też wątpić, czy zmatowiała powierzchnia była istotnie starą patyną. Nie spostrzegamy jej na innych pomnikach marmurowych w katedrze wawelskiej, znacznie starszych od zabytku wawelskiego. Czyż wypolerowanie nie jest tu takim samym zabiegiem jak oczyszczenie z kurzu

i kopia starego obrazu? Kominek został w pożarze w r. 1702 mocno uszkodzony i był uzupełniany stiukiem pomalowanym na marmur. Nie miał żadnej patyny, lecz tylko sadzę i brud¹⁾. Jeżeli jakie zastrzeżenia można podnieść co do sposobu odnowienia kominka, to daleko idącą wymianę uszkodzonych części, tak że wygląda on niemal jak nowy. Ale o tem, czy Komitetowi doradczemu nasuwały się jakieś wątpliwości przy tej restauracji, nie znajdujemy w protokołach najmniejszej wzmianki.

¹⁾ H. Jasiński, O zrestaurowanych wnętrzach wschodniego skrzydła zamku na Wawelu. Architekt, XXIII, 5—6. Kraków 1930, pp. 38—39.

VII.

Krytyczne oświetlenie zagadnień szczegółowych, jak stropy, posadzki, drzwi i t. d., nie pokrywa się jeszcze oczywiście z oceną dzieła restauracji jako całości. Dzieło sztuki nie jest przecież zbiorem szczegółów, lecz jednością organiczną, której ocena wspiera się wprawdzie na analizie szczegółów, lecz nie jest z nią identyczna. Wśród opinij wypowiedzianych o restauracji wnętrza Wawelu spotykamy się z dość licznymi sądami ujemnymi, choć, należy to odrazu zaznaczyć, jednostronnymi. Jednostronność wynika z nastawienia krytycznych reflektorów jedynie na szczegóły i części zamku może mniej udale, pominięte zaś zostały inne, nie budzące zastrzeżeń, wskutek czego tamte, prawem kontrastu, zaciężyły na ocenie całości. Z opinij ujemnych wymienić należy ocenę Stanisława Tomkowicza, Tadeusza Stryjeńskiego oraz Rajmunda Korsaka.

Sąd Tomkowicza streszcza się w następującem oświadczeniu: «Nielogiczna kombinacja nielicującej z powagą tła i otoczenia dzisiejszej banalnej elegancji salonowej, i to elegancji nie pałacowej ale raczej hotelowej, z pompatycznymi przestrzeniami wnętrza naszego zamku i z autentycznymi szczegółami, zachowanymi z przed czterech wieków, działa w wysokim stopniu drażniąco».

Krytyczne uwagi Stryjeńskiego streszczają się w następujących słowach: «Zdaje się być kwestją wątpliwą,

czy we wszystkich salach odnowionych w ostatnim roku, należało dawać posadzki marmurowe. W razie zaś takiej decyzji, czy nie należałoby ich utrzymać w ramach skromniejszych (nie trójkolorowe). Takie, jakie są, wymagają albo wybicia ścian bogatemi materjami, albo całkowitego zawieszenia arasami i gobelinami, co zdaje się nie jest możliwe. W istniejącym stanie rzeczy nagie, białe płaszczyzny ścian pozostają w rażącym stosunku do bogactwa kolorystycznego i rysunkowego posadzek. To samo w większym stopniu stosuje się i do stropów. Bogactwo złocień, profilów i malowideł dekoracyjnych wzbudza równą wątpliwość co do istotnego wyniku artystycznego, jak i względem podstawy historycznej. Ponieważ zamek wawelski ma być w znacznej mierze zapełniony obrazami oraz innymi dziełami sztuki, więc te pseudostare stropy będą robiły konkurencję niewspółmierną obrazom, zawieszonym na płaskich białych ścianach. Zastosowanie zaś bogatego, złoczonego stropu w bardzo małym i nadzwyczaj silnie oświetlonym pokoju wewnątrz Kurzej Stopki, można już poczytywać za błąd zasadniczy, gdyż złoczony ten strop zbyt cięży nad pokojem, zbyt konkuruje z zawieszonymi tam obrazami i przeszkadza w wizualnem objęciu wnętrza. Ponieważ zamek wawelski, z wyjątkiem małej części, przeznaczony na tymczasowe mieszkanie Prezydenta Rzeczypospolitej, nie będzie w żadnym razie zamkiem mieszkalnym, przeto zda się nie było potrzeby nadawać mu pozoru mieszkalności, raczej nasuwałaby się konieczność urządzenia wnętrza w pewnej mierze raczej o charakterze muzealnym, jakkolwiek oczywiście nie w sensie jakiegos przeładowania muzeów gablotkowych. Ten punkt widzenia powinien być stale przestrzegany, a zatem wyposażenie wnętrza powinno być takie, aby umieszczone w nich dzieła sztuki miały możliwie odpowiednie, a nie

zabójczo konkurujące z niemi ramy. Wychodząc z tego założenia, nie wydają się potrzebne ani zbyt bogate posadzki, ani zbyt bogate stropy, ilość zaś mebli powinna być zastąpiona raczej jakością. Tak jak jest, restauracja zamku prowadzona niby w duchu historycznym, bez dostatecznego oparcia o realne pozostałości historyczne, wytwarza coś połowicznego między historyzmem a fantazjowaniem na temat historyczny. Wnętrza zaś nabierają coraz bardziej charakteru niesharmonizowanego w luksusie *palace-hotelu*»¹⁾).

W tych ujemnych opiniach wywołuje zdziwienie przede wszystkim sam fakt, że pochodzą one od członków ściślejszego Komitetu doradczego, który, zdawałoby się, jest współodpowiedzialny za taki czy inny kierunek restauracji Wawelu. Wyjaśnienie tej rozbieżności między stanowiskiem Kierownictwa robót a ściślejszym Komitetem doradczym daje Tomkowicz, stawiając Kierownictwu robót zarzut, że lekceważyło ono najsluszniejsze nawet uchwały tego Komitetu. Dokładne zaznajomienie się z treścią protokołów obrad pozwoli nam wyrobić sobie zdanie, w jakim zakresie zarzut ten jest słuszny.

W sprawie użycia marmurów do schodów Poselskich i posadzek dowiadujemy się, że w lutym r. 1925 akceptowano rysunek schodów i wybór marmurów do nich. W grudniu 1925 r. kierownik odbudowy zawiadania, że sprowadzono posadzki marmurowe i marmurowe stopnie do schodów Poselskich. Komitet przyjmuje to do wiadomości, wyraża kierownikowi uznanie i aprobejuje plan częściowego odnowienia dalszych połączeń zamku.

We wrześniu r. 1927 sprawa jest przedmiotem obrad Komitetu pełnego. W dyskusji zdania są podzie-

¹⁾ T. Stryjeński, *O wnętrza Wawelu. Architektura i Budownictwo*. Warszawa 1929, p. 389.

lone, lecz Komitet przyjmuje do wiadomości sprawozdanie kierownika z wykonanych robót.

Podobnie rzecz się miała z posadzkami marmurowymi na parterze i na I piętrze skrzydła północnego. W kwietniu 1927 r. dyskutowano nad nimi, lecz w głosowaniu opowiedziano się za ich pozostawieniem. Wkońcu 31 października 1928 uchwalono pozostawić kierownikowi swobodę w stosowaniu posadzek. Mimo to jeden z członków powraca później do tego zagadnienia, uważa marmurową posadzkę w sali «Alchemji» za niewłaściwą, jest za ułożeniem tu posadzki kamiennej, a później zmienia zdanie i wypowiada przekonanie, że posadzka marmurowa winna tu być bogatsza!

Dnia 22 grudnia 1926 r. przyjęto projekt osłon do ogrzewalników z balustradą metalową i projekt drzwi, a 7 maja 1928 jeden z członków żąda zmiany i jest za skomponowaniem typu osłon mniej wybitnie architektonicznego oraz opracowania innego rozwiązania drzwi. Kto brał kiedykolwiek udział w pracach konserwatorskich i z własnego doświadczenia poznał, jak powoli dojrzewają tu nieraz postanowienia, i że niejednokrotnie przychodzi zmienić swój pierwotny pogląd, ten nie będzie się dziwił zmianie stanowiska w trudnych do rozstrzygnięcia sprawach. Lecz stwierdzić zarazem należy, że co do zmiany osłon nie zapadła żadna uchwała wiążąca.

To samo dotyczy stropów. W roku 1927 są przedkładane projekty stropów w salach o dekoracji wnętrza pochodzącej z XVII w., w narożniku północnym. Tak krytykowana sala «pod Ptakami» była oglądana przez członków Komitetu miejscowego już w maju 1929 r., a sposób jej opracowania przyjęto do wiadomości; jedynie Stryjeński uczynił uwagę, że zbyt wielkie partje stropu są złocone, i że należy je przerwać pasem innego

koloru. W protokole posiedzeń czytamy też takie oświadczenie Tomkowicza: «to, co się robi w odnawianem skrzydle, robi się z pełną aprobatą Komisji. Profesor Kowarski wywiązał się dzielnie z prac malarskich, których się podjął. Fryzy prof. Pękalskiego również dobrze się zapowiadają».

W dwa tygodnie później odbyło się posiedzenie Komitetu, i wówczas ci z członków Komitetu, którzy nie brali udziału w pracach Komitetu miejscowego, byli istotnie zaskoczeni widokiem odrestaurowanych sal. Wówczas to inżynier H. Dudek, dyrektor Robót Publicznych Województwa Krakowskiego, przytoczył w obronie kierownika robót kilka wyjątków z protokołu posiedzeń Komitetu miejscowego, z których — jak oświadczył — «wynika, że kierownik robót w wykonaniu prac kierował się opinią Komitetu. Podłogi całe układał na piasku, byle dać jak najdokładniejszy obraz, czy dana rzecz się nadaje lub nie. Gdyby członkowie Komitetu śledzili każdy dzień pracy na Wawelu i gdyby zapoznali się z protokołem posiedzeń Komitetu miejscowego, przekonaliby się napewno, że w tych warunkach nie można było lepiej zrobić, a nadto, że za roboty i wybór wewnątrz odpowiada kierownik robót łącznie z Komitetem miejscowym, który jak widać z protokołu, borykał się z trudnościami, byle doprowadzić wnętrza do stanu, w jakim je dzisiaj zastajemy. Niezrozumiałem jest dla mowcy, że niektórzy z członków Komitetu miejscowego twierdzą, że to lub owo nie było omawiane na posiedzeniach Komitetu miejscowego, jest niezrozumiałe, gdyż protokoły tegoż Komitetu podpisywane przez jego przewodniczącego są z temi twierdzeniami sprzeczne. Czyżby organizacja Komitetu miejscowego względnie stosunek do Kierownictwa robót był wadliwy?» I tu zdaje się dotknięto istotnej przyczyny sporu. Czytel-

nikowi bowiem, śledzącemu uważnie tok naszego sprawozdania, musiały niejednokrotnie nasunąć się wątpliwości natury formalnej. Jak to było możliwe, by roboty restauracyjne, szczególnie te z lat 1926—1929, nad którymi przecież czuwało jedno ciało doradcze, mogły pójść w kierunku niezgodnym z opinią ciała doradczego drugiego, z czego powstał następnie konflikt, który znalazł wyraz zarówno w dyskusji na posiedzeniach Komitetu pełnego, jak i w artykułach drukowanych w prasie oraz czasopismach fachowych. By zjawisko to móc wyjaśnić, wypadnie nam z kolei zastanowić się nad ustrojem i składem tych ciał doradczych od chwili podjęcia prac restauratorskich.

W r. 1905 Galicyjski Wydział Krajowy poruczył Hendlowi restaurację zamku na następujących warunkach: Roboty około odnowienia zamku na Wawelu odbywać się mają przy ścisłym przestrzeganiu zasady, że p. dyrektor Hendel corocznie w miesiącach zimowych, a najdalej do końca stycznia każdego roku, przedłożyć ma Wydziałowi Krajowemu szczegółowy program prac, które w ciągu odnośnego roku wykonane być mają. Wszystkie roboty około odnowienia zamku zaproponowane na podstawie umotywowanego wniosku p. dyrektora Hendla, będą mogły być rozpoczęte i prowadzone po zasięgnięciu przez Wydział Krajowy opinii Komitetu znawców i na podstawie pisemnego zatwierdzenia i zezwolenia ze strony Wydziału Krajowego.

Obok kierującego architekta ustanowił Wydział Krajowy drugi organ w osobie p. Aleksandra Denkera ze Lwowa, któremu poruczył pełnienie obowiązków technicznego inspicjenta i kontro-

lora budowy przy robotach około odnowienia zamku, oraz obowiązki zarządcy zamku ¹⁾).

Komitet doradczy, w części fachowy, w części obywatelski, miał zatem dawać kierownicze wskazówki i czuwać nad całością restauracji pod względem zasadniczym i artystycznym, naczelne zaś kierownictwo, dawanie dyspozycji, kontrola, ostateczne rozstrzygnięcie wątpliwości spoczywały w rękach Wydziału Krajowego, a właściwie marszałka krajowego. W r. 1907 podniósł Tomkowicz myśl, «że dobrze byłoby utworzyć z członków Komitetu zamieszkałych w Krakowie mniejszy Komitet miejscowy, który bez ujmy dla atrybucyj Komitetu pełnego, zastępowałby go i wyręczał w sprawach drobniejszych, a zwłoki niecierpiących. Komitet bowiem pełny, złożony z dygnitarzy państwowych i z wybitnych znawców przeważnie mieszkających poza Krakowem, nie może wykonywać skutecznego nadzoru nad tą restauracją. A tutaj konieczna jest prawie codzienna inwigilacja, gdyż sprawy Wawelu następują co krok tyle wątpliwości, wymagają tylu narad i prób, że niepodobieństwem jest rozstrzygnięcie to pozostawiać ciału tak obszernemu jak Komitet wielki i zbierającemu się tylko raz w roku na narady». Z natury rzeczy więc wyłoniła się potrzeba, stworzenia organu, który zbierałby się częściej, czuwałby nad robotami, służyłby kierownikowi radą, czyniłby uwagi nad projektami przygotowanymi na posiedzenia Komitetu pełnego. Tę konieczność zrozumiał ówczesny marszałek krajowy hr. Gołuchowski i zgodził się na utworzenie Komitetu miejscowego ²⁾), mianując

¹⁾ Pismo Wydziału Krajowego LW: 86 881/905, Lwów, 22 listopada 1905. Druk, znajdujący się w Archiwum Aktów Dawnych m. Krakowa.

²⁾ Uchwała Wydziału Krajowego z 18. X. 1912, LW: 162742/912 i pismo z dnia 18. XI. 1912, LW: 64/912.

jego przewodniczącym dra Tomkowicza. W skład nowego Komitetu weszli wszyscy członkowie Komitetu wielkiego, mieszkający w Krakowie, zaś zadaniem jego była kontrola robót restauracyjnych i badanie projektów dalszej restauracji. Przygotowane przez Komitet miejscowy wnioski miały dopiero iść na posiedzenie Komitetu wielkiego. Aby zrozumieć ówczesną rolę Komitetu miejscowego, należy sobie uświadomić, że został on powołany w chwili, kiedy najważniejsze zagadnienia restauracji zamku zostały już przedtem ustalone.

Po wskrzeszeniu Państwa Polskiego zmienił się ustrój i skład ciał nadzorczych i doradczych. Dotychczasowe Komitety zostały w r. 1920 rozwiązane, a powołany został, jako organ doradczy Komitet robót w gmachach reprezentacyjnych Rzeczypospolitej Polskiej, złożony z przedstawicieli władz oraz fachowych czynników obywatelskich, obradujący pod przewodnictwem Ministra Robót Publicznych. W skład tego Komitetu weszli z urzędu delegaci Ministerstwa Robót Publicznych, Ministerstwa Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, przedstawiciel Zarządu Kancelarji Cywilnej Prezydenta Rzeczypospolitej oraz krakowski konserwator zabytków sztuki. W myśl rozporządzenia Ministra Robót Publicznych¹⁾ przewodniczącego Komitetu oraz jego zastępcę mianuje Minister Robót Publicznych, Komitetowi zaś przysługuje prawo kooptowania członków. «Zadaniem Komitetu było udzielanie ogólnych wskazówek co do kierunku dalszej odnowy zamku i jego przeznaczenia tudzież prawo kontrolowania wykonanych już robót i zatwierdzanie projektów. Równocześnie powołany został Komitet ściślejszy, składający się z członków

¹⁾ Rozporządzenie Ministerstwa Robót Publicznych z dnia 21. IX. 1920, L. V. 29527.

stałe w Krakowie zamieszkałych, który miał wykonywać bezpośredni nadzór nad robotami restauracyjnymi i przygotować w porozumieniu z Kierownictwem restauracji wnioski na posiedzenia Komitetu ogólnego co do koniecznych, zamierzonych robót restauracyjnych.

Ten rozdział uprawnień ciał doradczych, przy rozjemczej roli władz rządowych, zapewniał zgodną współpracę wszystkich, tak niezbędną dla dzieła odbudowy. Niestety, te korzystne warunki pracy zostały w ostatnich latach zakłócone. Komitet miejscowy w latach 1920—1929 zbierał się, radził, omawiał szczegóły. W protokołach posiedzeń tegoż Komitetu napróżno już szukamy dyskusji zasadniczej, jak należy zrestaurować wnętrza zamku. Nie spotykamy się ani z projektem ogólnym odnowionych wnętrz, ani z modelem, jak za czasów Hendla, jak gdyby w sprawie tej panowało zgodne, nie podlegające sporom, przekonanie. Są, w miarę postępu prac, omawiane jedynie szczegóły. Taki system pracy nie mógł się oczywiście przyczynić do zbyt harmonijnego wyposażenia wnętrz. Lecz na tem nie koniec. Komitet miejscowy zamiast przygotować w porozumieniu z Kierownictwem wnioski na posiedzenia Komitetu pełnego, uznał widocznie, że przysługuje mu również prawo zatwierdzania projektów, skoro nie przedkładano ich już do aprobaty Komitetowi pełnemu, przyczem, w niektórych sprawach nie przestrzegano nawet ściśle, czy poszczególne wnioski stały się uchwałą. Jeśli więc Komitet miejscowy wykonywał prawo kontrolowania robót i zatwierdzania projektów, to jakie zadania miał wówczas do spełnienia Komitet ogólny? Chyba przyjmowanie do wiadomości wykonanych robót i stawanie przed faktami dokonanymi.

Przeciwieństwa, jakie wynikły stąd między Kierownictwem, którego zapewnieniom można wierzyć, że działało według swej najlepszej woli i wiedzy, — z jednej

strony, a Komitetem pełnym, były nieuniknione, a przytem pozostawiały też wrażenie, że Komitet miejscowy bezkrytycznie załatwiał wnioski Kierownika. To też Komitet pełny nie mógł mieć dostatecznego wpływu na kierunek prac restauracyjnych, a pozostała mu jedynie ocena rzeczy już wykonanych. Pouczające są pod tym względem protokoły posiedzeń z lat 1927, 1928 i 1929. Na ostatniem posiedzeniu dramatyczny wprost przebieg dyskusji odsłonił najsprzeczniejsze poglądy na sposób restauracji. Dyskusja zakończyła się uchwaleniem wniosku hr. Pinińskiego za wprowadzeniem zmian w odnowionych w ciągu ostatniego roku komnatach: w sali t. zw. «pod Ptakami» oraz w gabinetach, t. zw. «Kurzej Stopy» i w mniejszych komnatach II piętra. Przyjęto wtedy również wniosek Tomkowicza o przedłożenie nowego pomysłu na zasłony grzejników do dalszych części zamku oraz zmiany obramień glicyfów i skrzydeł drzwiowych oszklonych dwu wejść parterowych od wewnątrz¹⁾).

W tych warunkach konflikt między kierownikiem robót a Komitetem doradczym był nieunikniony. Znalazł on też niebawem swe rozwiązanie. Minister Robót Publicznych w porozumieniu z Ministrem Wyznań Religijnych i Oświecenia Publicznego, rozporządzeniem z dnia 17 kwietnia 1930 r. zniósł oba dotychczasowe Komitety i ustanowił nowy ustrój i skład ciał doradczych. W miejsce dotychczasowego Komitetu miejscowego zostały utworzone Komisje odbudowy zamku do poszczególnych zagadnień z odnowieniem związanych, a więc: 1) konserwatorsko-architektoniczna, 2) uzupełnienia i konserwacji zbiorów, 3) artystycznego wyposażenia wewnątrz i 4) urbanistyczna.

¹⁾ Oba żądania były wysuwane przez wnioskodawcę już przedtem kilkakrotnie na posiedzeniach Komitetu miejscowego.

Czy taki podział zadań jest dla dzieła odbudowy korzystniejszy? Nie można przecież o tem zapominać, że poszczególne zagadnienia związane z odnowieniem zamku zazębiają się wzajemnie, a wszystkie razem służą jednej organicznej całości, wymagającej obok wysokiej kultury estetycznej, dokładnej znajomości dziejów zamku. Wymagana jest zwłaszcza ciągłość pracy, a ta możliwa byłaby tylko wtedy, gdyby większa ilość członków, szczególnie około odnowienia zamku zasłużonych, była weszła w skład wszystkich komisyj. Dzieło odbudowy tak złożonego organizmu, jakim jest zamek, wymaga przecież dłuższego obcowania z nim, głębokiego wniknięcia w jego szczególne zagadnienia. Niestety, przez zmianę ustroju i składu nowych ciał doradczych, należy się obawiać, iż ciągłość ta została poważnie zagrożona, niemal udaremniona. Nie weszli w skład nowych Komisyj wybitni znawcy i historycy sztuki, których współpraca w dziele odbudowy była nieodzowna, a których opinie nie powinny być w żadnym wypadku i teraz obojętne dla architekta kierującego robotami. Przedewszystkiem zaś przykre zdziwienie wywołać musi brak w nowym gronie seniora konserwatorów polskich, prezesa Komisji Historji Sztuki Akademji Umiejętności, autora pomnikowej monografji o zamku wawelskim i długoletniego członka Komitetu doradczego, Stanisława Tomkowicza. To też składu nowych Komisyj nie można aprobować bez zastrzeżeń. Ale i sam ich ustrój budzi poważne wątpliwości. Oto Komisje według ostatniego rozporządzenia mianowane są na wniosek kierownika robót *na jeden rok*, zbierają się na jego zaproszenie i obradują pod jego przewodnictwem. Wyniki obrad każdej Komisji są przedkładane władzom rządowym z wnioskiem kierownika robót. Jak więc widzimy kierownik robót stał się nieograniczonym panem sytuacji. Czynnikiem trzeci, jako

rozjemca w wypadku ewentualnej rozbieżności opinii został wyłączony.

Równocześnie powołany został do życia Państwowy Komitet do spraw odnowienia zamku wawelskiego, «do którego zakresu należą sprawy ogólniejszego znaczenia, a więc program robót Kierownictwa, przeznaczenie poszczególnych części Zamku, postępy robót, prace Kierownictwa i Komisyj i t. p. Komitet jest organem doradczym Ministerstwa Robót Publicznych. Opinie i wnioski Komitetu, w razie ich zatwierdzenia przez Ministerstwo Robót Publicznych, obowiązują kierownika robót».

Nietrudno jest stwierdzić, że nowe rozporządzenie niedość jasno określa zadania Komisyj, zwłaszcza Komisji konserwatorsko-architektonicznej, oraz stosunek jej do Komitetu, co nie może się przyczynić do usprawnienia ciał doradczych. Komisje są organem doradczym kierownika robót, Komitet zaś organem Ministra Robót Publicznych i doprawdy trudno jest zorjentować się co do kogo należy i poco stworzono ten dualizm.

W tem miejscu wypada nam powrócić do punktu wyjścia, do owej chwili, w której rozstrzygał się spór o restaurację zamku między wiedeńską Komisją Centralną a Gronem Konserwatorów, t. j. stanowiska naukowego i twórczego. Według Dvořáka to, co przetrwało burzę wieków miało być zachowane, niezmaćone żadnym nowym dodatkiem. W tym zamiarze dochodził Dvořák do takiej skrajności, że pragnął zachować nawet ostatnie zniekształcenia. Sam stwierdzał, że zamek odzwierciedla 20 epok budowlanych. Milsza mu jednak była ta ostatnia, aniżeli dwudziesta pierwsza, która miała w części przynajmniej usunąć ślady barbarzyńskiego wandalizmu z czasów niewoli narodu. Dvořák widział w zamku jedynie dokument historyczny. Życie samo przyniosło jednak zwycięstwo idei ówczesnego Grona Konserwatorów z je-

go prezesem Tomkowiczem. Pragnął on widzieć zamek nietylko jako dokument naukowy, na którym mają być ukazane fragmenty przeszłości. Miał wizję pewnej całości artystycznej, zrodzonej na podstawie głębokiego studjum przeszłości zamku. Pragnął, byśmy nietylko z przyjemnością na ten zabytek patrzyli, lecz, by z chwilą odzyskania niepodległości, poczucie najwyższego dostojństwa potęgowało się w tych wnętrzach. Tu już nie wystarczy stanowisko wyłącznie naukowe. Przyszła 21 epoka budowy, która też przechodzi do historii. Gdyby zamek królewski został np. przeznaczony na Urząd Wojewódzki, tezy Dvořáka, miałyby w pełni swój walor. Ale zamek stał się rezydencją Głowy Państwa. Prezydent Rzeczypospolitej wszedł w prawa swych duchowych przodków, władców państwa, a w tym wypadku wchodzi nowe życie w stare mury. Życie w pełni potwierdziło słuszność stanowiska twórczego. Rozumiemy teraz, dlaczego Tomkowicz bronił tak gorąco przywrócenia fasadom dawnej szerokości okien i dawnych obramień, pragnąc nietylko, by fasady odzyskały swe dawne prawidłowe proporcje, ale uważając je również za współczynnik estetyczny przyszłego ukształtowania wnętrza¹⁾. Z tego punktu widzenia inaczej wypadnie nam ocenić projekt Hendla i stanowisko Grona Konserwatorów oraz ówczesnego Komitetu, jako stanowisko wobec restauracji zamku twórcze. Łudził się tylko Hendel niekiedy, że przywraca dawną formę, jak często ludziły się w historii kierunki malarskie, że się opierają na naturze. W gruncie rzeczy Hendel komponował, oczywiście w duchu swej epoki. Nie czynił inaczej, niż to czyniono w ubiegłych wiekach, kiedy zni-

¹⁾ Mitteilungen der k. k. Zentral-Kommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale, XXXV. Wien 1909, p. 262 sq.

szczone dzieła uzupełniano formami danej epoki. Jest wszakże różnica między stanowiskiem dzisiejszem a dawnem wobec zabytków. Kiedy dawniej, n. p. w epoce baroku, usuwano szczegóły gotyckie, jak ołtarze i portale, by na ich miejsce stworzyć nową formę, my dziś w pełni szanujemy zachowane fragmenty i tyle z naukowej teorii konserwatorskiej jako spuścizna pozostało, reszta jako doktryna ustąpić musiała pod naporem życia. Nie doktryna bowiem kształtuje życie, lecz życie stwarza teorię, jako swoją nadbudowę, jako rozumowe sformułowanie faktycznego stanu, i wówczas teoria staje się normą aż do chwili, kiedy zmienione życie sprzątnie ją znowu z powierzchni.

To, co powiedziano o projekcie Hendla, z równą słusnością można zastosować do restauracji wnętrz wawelskich. Tylko, że twórcze stanowisko Szyszko-Bohusza było już bardziej świadome. Jeśli jednak uzupełnienia poszły w kierunku form historycznych, to było to konsekwencją indywidualności kierownika i historycznej chwili, w jakiej przyszło mu tworzyć, chwili w dziejach architektury przełomowej, w której krzyżowały się jeszcze retrospektywny duch z końca XIX w. i formy nowoczesne. Dlatego też tak często powtarzana opinja niektórych członków Komitetu o formach uzupełniających, że nie są ani zdecydowanie historyczne, ani nowoczesne, lecz historyczne w interpretacji nowoczesnej, nie może być zarzutem, lecz jedynie ich charakterystyką. Oczywiście mogły uzupełnienia pójść w kierunku ahistorycznym. Musieliby jednak inni ludzie komponować te wnętrza. Taka ewentualność była nawet rozważana. Wylaniał się kilkakrotnie projekt konkursowego załatwienia sprawy. Ale idea konkursu upadła, a wtedy nie wypadło nic innego, jak przyjąć konsekwencję tego faktu i liczyć się z indywidualnością architekta kierującego robotami,

który może komponować jedynie tak, jak mu nakazuje jego wewnętrzne odczucie.

Stanowisko twórcze wobec restauracji Wawelu odpowiadało życzeniu większości społeczeństwa, które dało temu wyraz w licznych głosach prasy. Zacytujemy na tem miejscu jeden z nich, najbardziej charakterystyczny: «Bo restauracja zabytku architektonicznego nie ogranicza się tylko do załatania szczerb, wymiany cegły, czy kamienia lub otynkowania murów. Praca to twórcza, artystyczna, a dbała o zachowanie równocześnie charakteru i stylu pierwotnego budowli i twórcze nawiązanie swej intencji do tej tradycyjnej nici koncepcji ówczesnej innego budowniczego».

Lecz zarazem wypadnie nam stwierdzić, że stanowisko twórcze i stanowisko ściśle naukowe, to dwa krańcowe przeciwieństwa.

Zatem teza i antyteza.

Mimowoli przypominają się myśli nowoczesnej filozofii intuitywnej, Bergsona, wyrażone w jego Wstępie do metafizyki. «Pojęcia, wywodzi Bergson, chodzą zwykle parami i wyobrażają dwa skrajne przeciwieństwa. Niema rzeczywistości konkretnej, względem której nie dałoby się zająć dwóch przeciwległych stanowisk równocześnie, i którejby się przeto nie dało podciągnąć pod dwa pojęcia antagonistyczne. Stąd teza i antyteza, które próżno się silić pogodzić logicznie dla tej prostej przyczyny, że z pomocą pojęć lub punktów widzenia nie da się nigdy skonstruować rzeczy. Ale od przedmiotu ujętego w intuicji, w wielu wypadkach przechodzi się bez trudu do dwóch pojęć przeciwstawnych, do przewyciężenia antagonizmów». Zadaania tego miał dokonać twórczą intuicją, zapalem, energią i wielkim talentem Szyszko-Bohusz, wspierany światłą radą ludzi równie jak on oddanych sprawie. Jak tego

w całości dokonał? Może nie nam dzisiaj o tem sądzić. Hr. Piniński, tak bardzo krytyczny a przytem ostrożny i pełen umiaru, sam wytrawny esteta, który podobnie jak Tomkowicz oddał się całą duszą sprawie odbudowy zamku od chwili jej rozpoczęcia, krytykując jedynie roboty ostatniego roku, zastrzegając się na posiedzeniu w roku 1929, że niema powodu do krytyki całej działalności kierownika robót i przyznał, że «w niejednym wypadku jest pełen uznania dla energii kierownika budowy, niemniej jednak ktoś może mieć duże zalety, a może się pomylić». Tę pomyłkę widział hr. Piniński w barokowych stropach czterech sal w narożniku północnym. Są ten ostatni jako wyraz indywidualnych upodobań należy cenić jak każde szczere wypowiedzenie, płynące z głębokiego przekonania. Lecz cóż sądzić o autorze, który sam współpracował w Komitecie doradczym, a zatem decyzją swą wpływał na kierunek prac, a potem w swej krytyce prac wawelskich cytuje z widoczną ulgą opinie zagranicznych gości, którzy mając przed sobą chętnego słuchacza, raczyli wypowiedzieć zdanie, że sposób, w jaki przeprowadza się odbudowę zamku, stoi w najostrzejszym przeciwieństwie do wszelkich zasad nowoczesnej opieki nad zabytkami sztuki? Czyż solidaryzowanie się z tem zdaniem nie jest samooskarżeniem?

VIII.

Wylania się z kolei ostatnie zagadnienie: wyzyskanie doświadczeń i wyników dyskusji dla dalszej odbudowy. Stwierdzić więc przedewszystkiem należy, że skryształizowała się zasadnicza, podstawowa idea: że zagadnienie restauracji Wawelu nie jest zagadnieniem czysto konserwatorskiem, że stajemy tu wobec zagadnienia odbudowy zamku, a nietylko jego konserwacji. Z tego założenia wynika, że równoległe z konserwacją zachowanych części starych dążyć musimy do tworzenia nowych wartości artystycznych, któreby we wnętrzach Wawelu, tego gmachu narodowej chwały, reprezentującego naszą wielkość ubiegłą, a zarazem mocarstwowość obecną i przyszłą, dały nowe ramy dla zmartwychwstałego po tyłu latach życia państwowego. Co do tej najogólniejszej zasady niema chyba dziś w Polsce zdań spornych. Ścisła, teoretyczna zasada konserwowania nie ma dziś bodajże zwolenników, mogła też ona powstać w tak nawskróś nietylczej epoce, jaką był koniec ubiegłego stulecia. Uwaga natomiast skupia się dziś około zagadnienia, jakie to mają być te nowe wartości artystyczne. Wybór drogi, jak to już zaznaczyliśmy, zależny jest wyłącznie od pobudek uczuciowych, będących wyrazem pewnych generacji. Dwie tendencje przejawily się w czasie dyskusyj: jedna wypowiedziała się za formami historycznymi, druga, wychodząca od artystów młodszej generacji, za

formami nowoczesnemi. Jeżeli pierwsza tendencja w swem skrajnem sformułowaniu ścisłego przestrzegania epoki prowadzić może do bezdusznej imitacji, a druga wprowadza do organizmu elementy obce temu organizmowi, to połączenie obu kierunków może być tym złotym środkiem, który, sądzę, zadowolić może obie strony. Byłaby to zatem nowoczesna ewokacja form przeszłości.

Ze takie połączenie, może wydać niezaprzeczone wartości, a nie jest jakąś sztuczną doktryną, świadczą niektóre przejawy współczesnej sztuki polskiej. Malarstwo Ślendzińskiego nawiązuje świadomie do mistrzów włoskiego Quattrocenta. Bractwo św. Łukasza wskrzesza tradycje malarstwa holenderskiego XVII w., a mimo to trudno zaprzeczyć, że są to przecież przejawy nawskrós nowoczesne. Przyjęcie pokrewnej zasady i stosowanie jej z pełną świadomością i większą może niż dotąd konsekwencją będzie, jak sądzę, tym złotym środkiem, który spełni życzenia wszystkich.



ILUSTRACJE

Fig. 1. Zamek wrocławski, widok z południa
rekonstrukcja autorstwa Katedry

Prof. Dr. Katarzyna



Fig. 1. Zamek wawelski, dziedziniec Bato-
rego między zamkiem i katedrą.

Fot. St. Mucha.

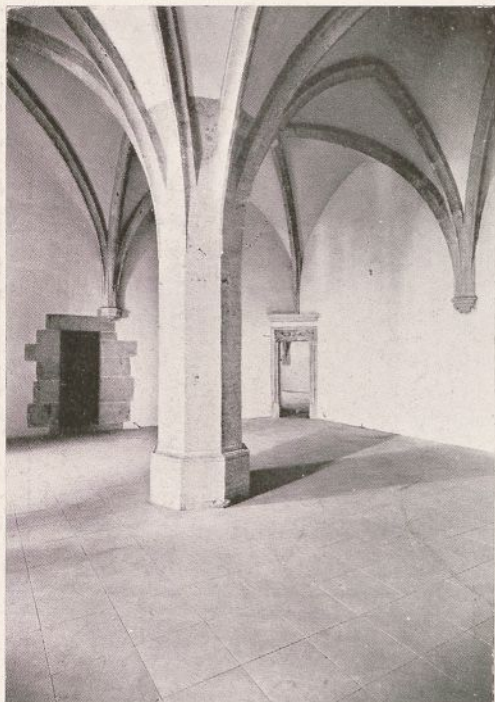


Fig. 2. Zamek wawelski, parter. Sala
o jednym słupie, wiek XIV.

Fot. St. Mucha.

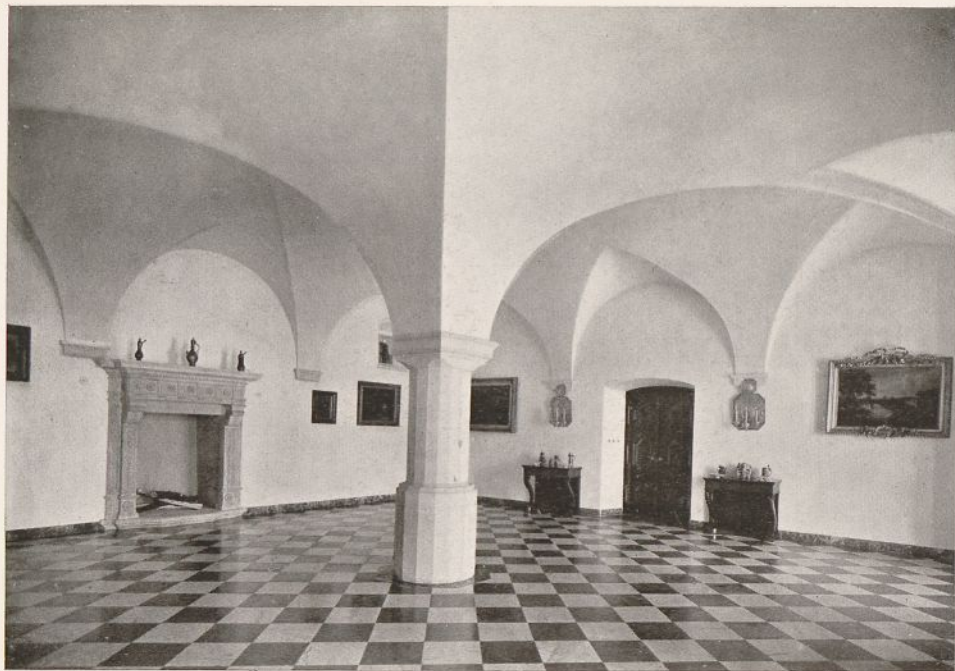


Fig. 3. Zamek wawelski, I piętro. «Alchemja» w narożniku północno-wschodnim.
Fot. Agencja «Światowid».

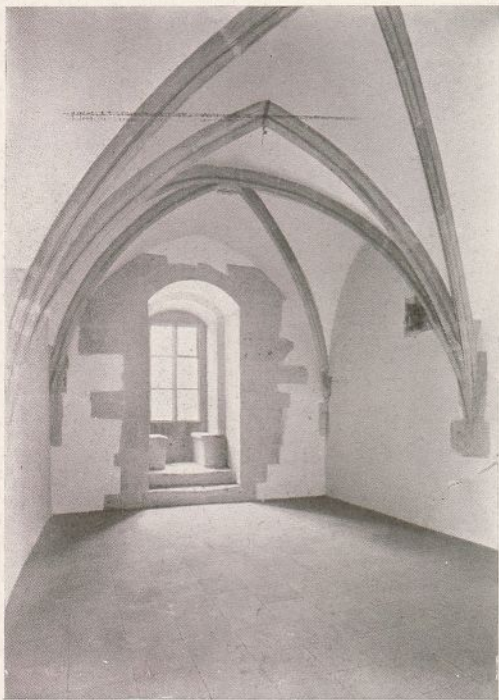


Fig. 4. Zamek wawelski, parter. Sala z końca XIV wieku w pawilonie gotyckim.

Fot. St. Mucha.



Fig. 5. Zamek wawelski. Widok ogólny od strony północno-wschodniej.

Fot. St. Mucha.



Fig. 6. Zamek wawelski. Działyniec przed restauracją.

Klisza z dzieła S. Tomkowicza p. t. «Wawel».

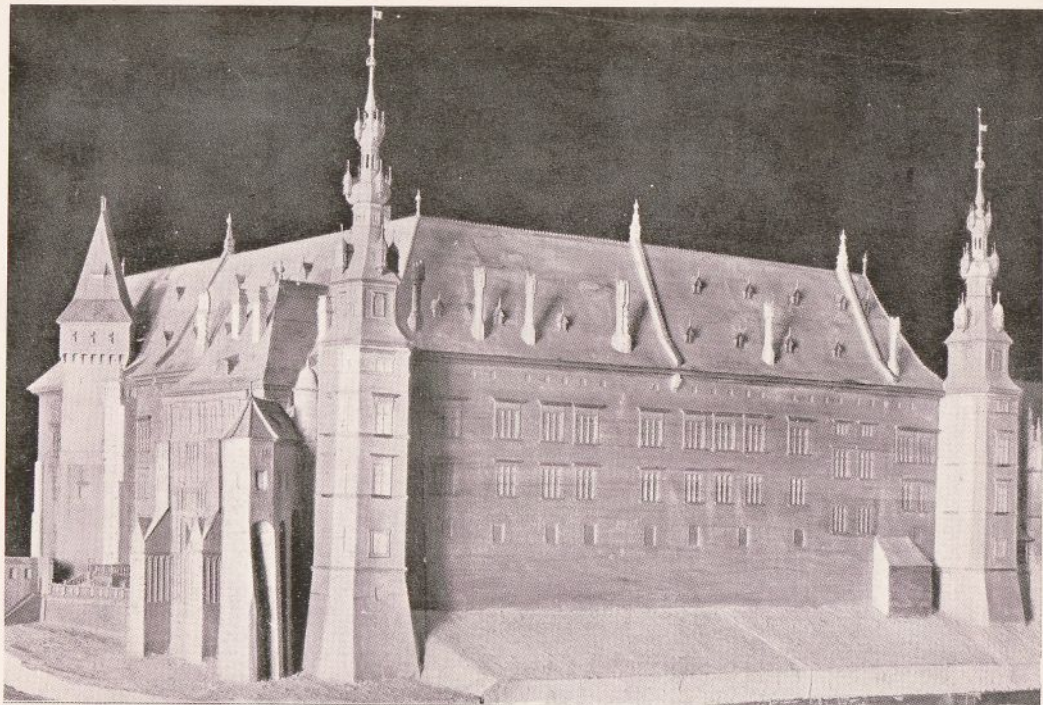


Fig. 7. Zamek wawelski od strony półn.-wschodniej. Projekt odnowienia przez Z. Hendla.
Podług ilustracji w czasopiśmie «Architekt» z r. 1908.



Fig. 8. Zamek wawelski, I piętro. Strop belkowy z XVI wieku
na prawo od schodów Poselskich.

Kliska z dzieła S. Tomkowicza p. t. «Wawel».

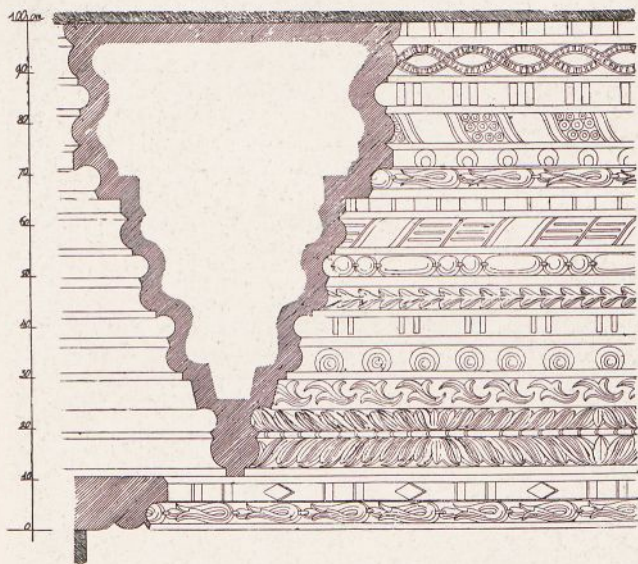


Fig. 9. Zamek wawelski, przekrój belki z zachowanego stropu na I piętrze.

Klisza czasopisma «Architekt».

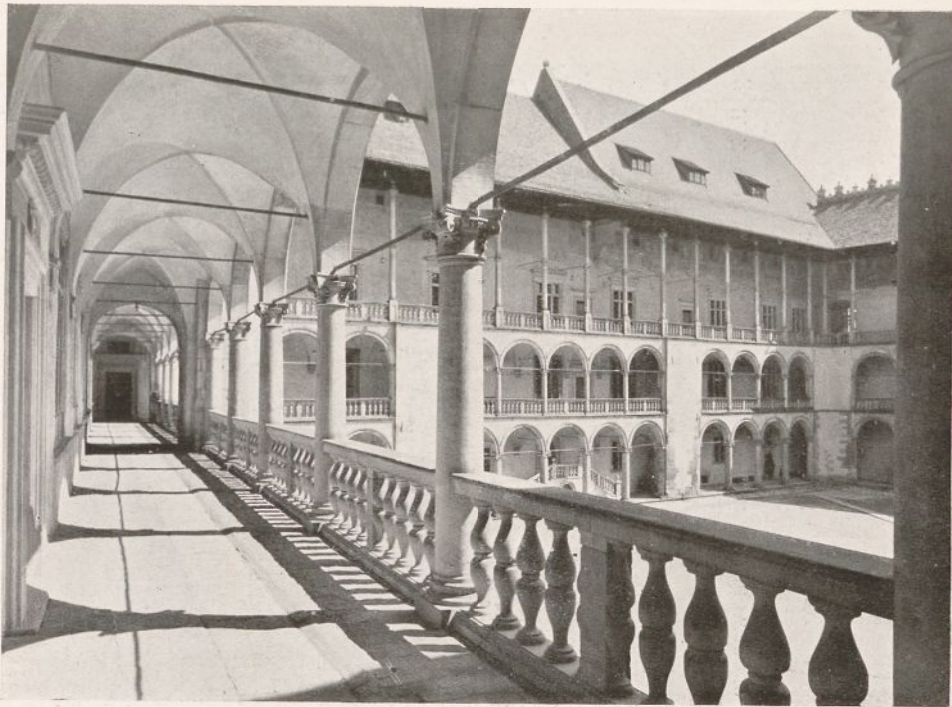


Fig. 10. Zamek wawelski, dziedziniec.

Fot. St. Mucha.



Fig. 11. Wawel. Brama herbowa od strony północnej.

Fot. St. Mucha.

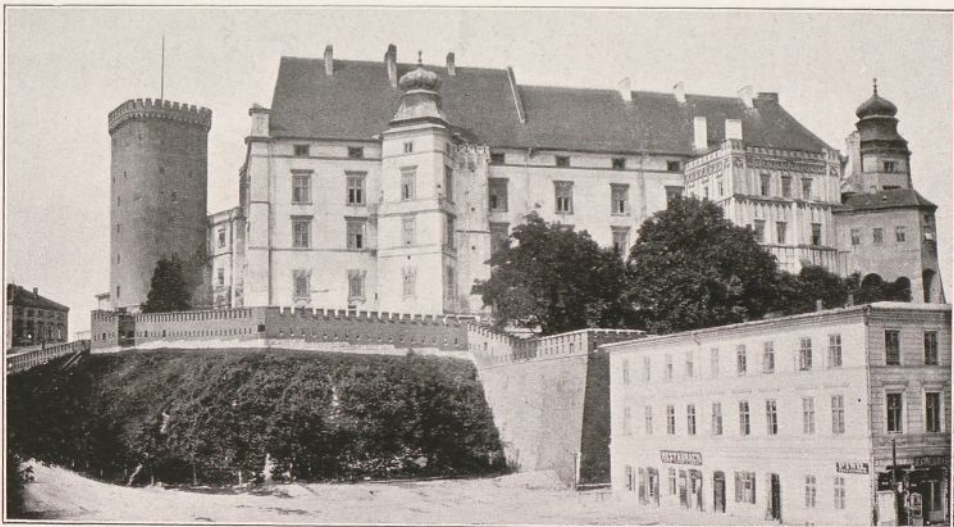


Fig. 12. Zamek wawelski, widok od strony wschodniej przed restauracją.

Klisza z dzieła St. Tomkowicza p. t. «Wawel».

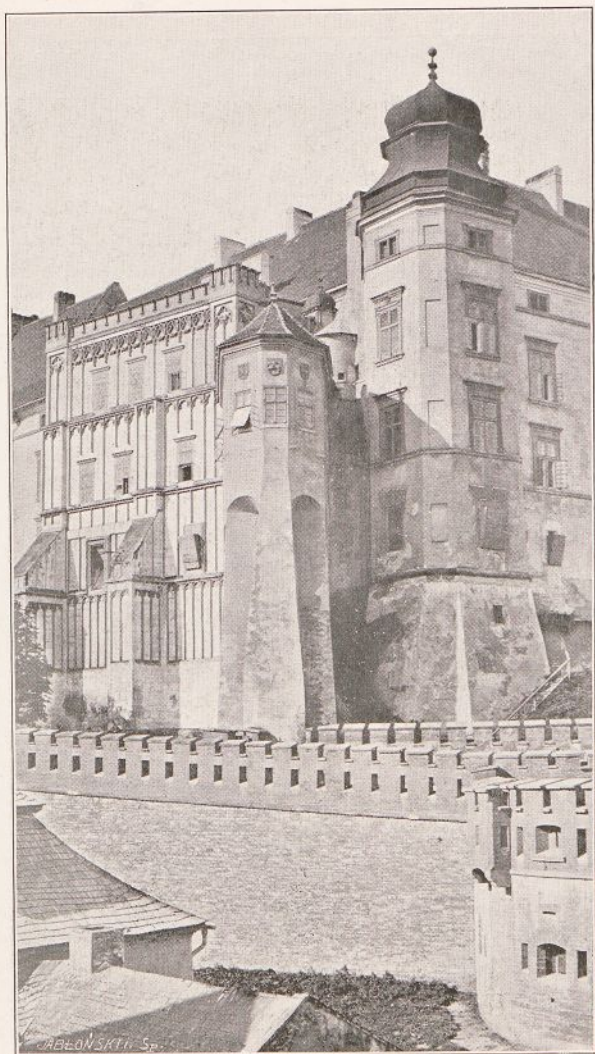


Fig. 13. Zamek wawelski, narożnik półn.-wschodni.
Pawilon gotycki przed restauracją.

Kliska z dzieła St. Tomkowicza p. t. «Wawel».



Fig. 14. Zamek wawelski, sala na I piętrze
pawilonu gotyckiego.

Fot. St. Mucha.



Fig. 15. Zamek wawelski, narożnik północno-wschodni po restauracji.

Fot. St. Mucha.

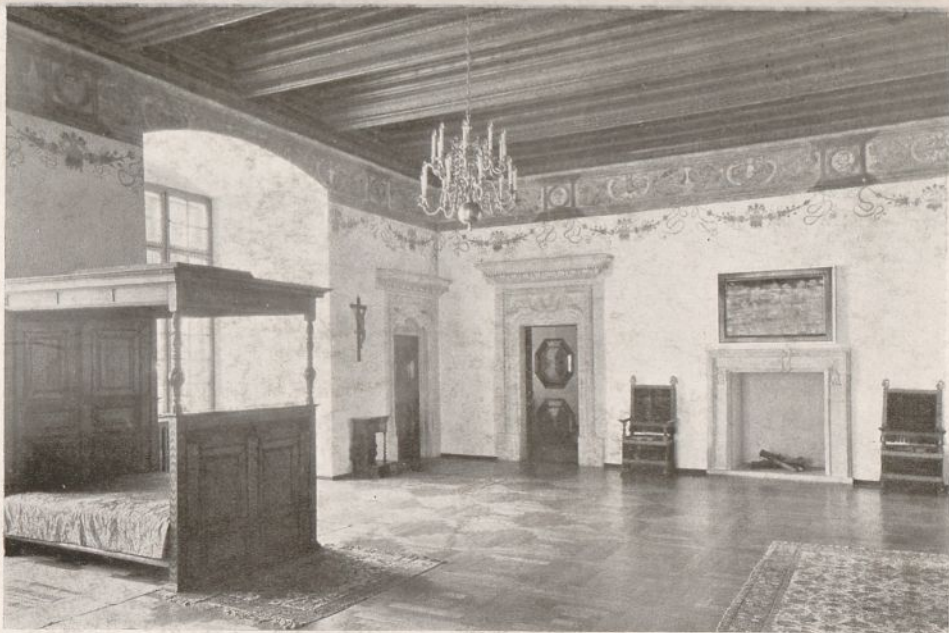


Fig. 16. Zamek wawelski, I piętro. Sypialnia Zygmunta Starego w południowym końcu skrzydła wschodniego.

Fot. St. Mucha.

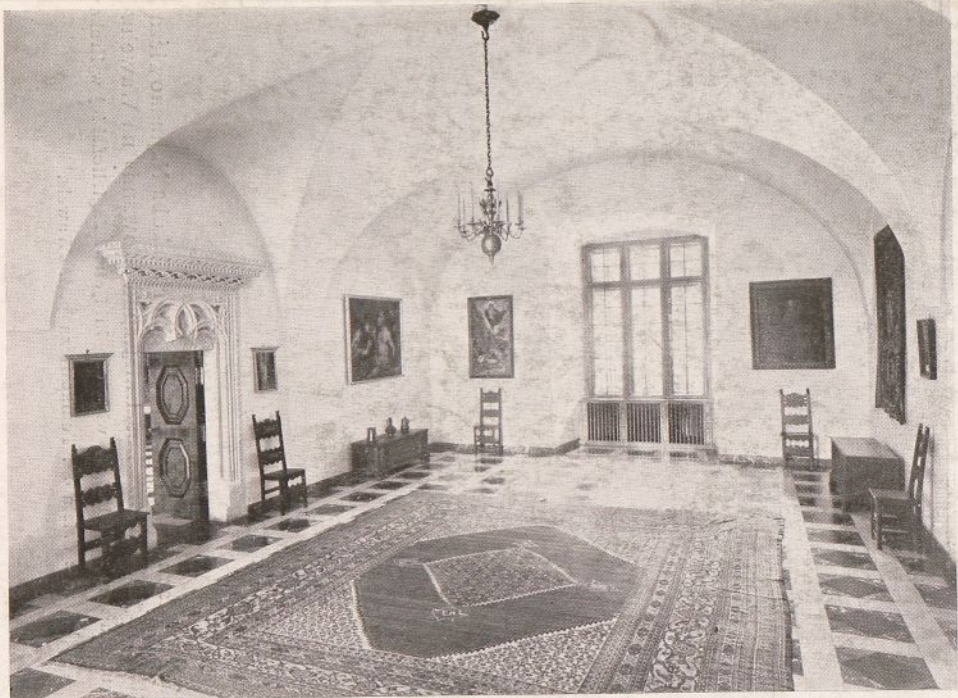


Fig. 17. Zamek wawelski, I piętro. Sala na północ od schodów Poselskich.

Fot. St. Mucha.



Fig. 18. Michał Stachowicz, Audjencja rektora Jakóba Najmanowicza u Zygmunta Augusta w sali Poselskiej «pod Głowami» na Wawelu. Rysunek piórkiem i tuszem z lat 1820/21, własność Biblijoteki Jagiellońskiej w Krakowie. Klisza z dzieła St. Tomkowicza p. t. «Wawel».



Fig. 19. Zamek wawelski, II piętro. Sala Poselska «pod Głowami».

Fot. St. Mucha.



Fig. 20. Zamek wawelski, II piętro. Sień w narożniku północno-wschodnim.

Fot. St. Mucha.



Fig. 21. Zamek wawelski, II piętro. Sala na północ od schodów Poselskich.

Fot. St. Mucha.



Fig. 22. Zamek wawelski, II piętro. Sala «pod Planetami» na północ od schodów Poselskich. Fryz L. Pękalskiego.

Fot. St. Mucha.

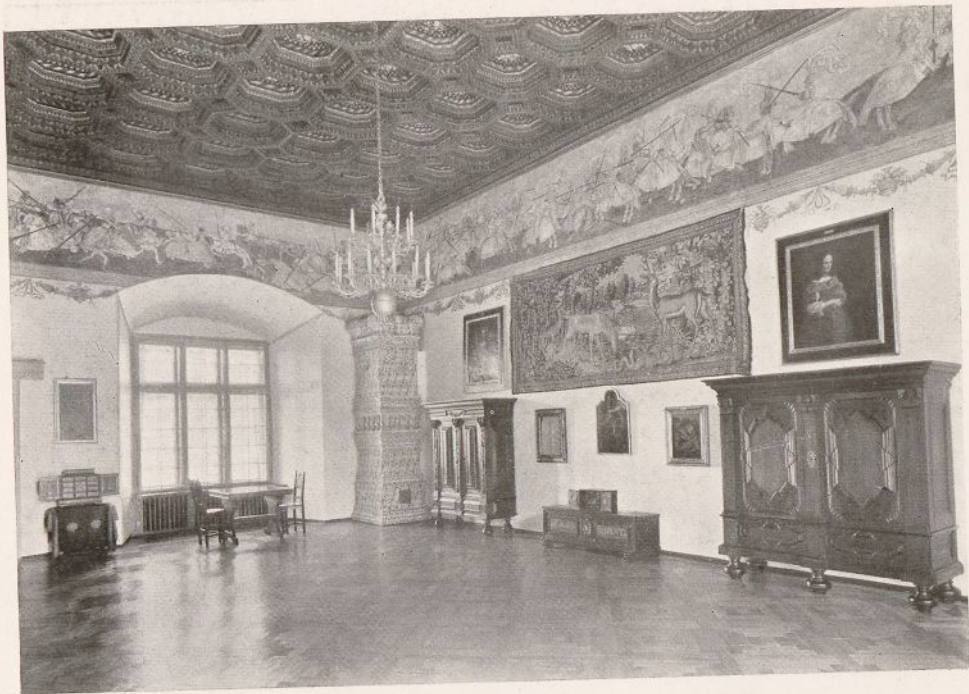


Fig. 23. Zamek wawelski, II piętro. Sala «turniejowa».

Fot. St. Mucha.

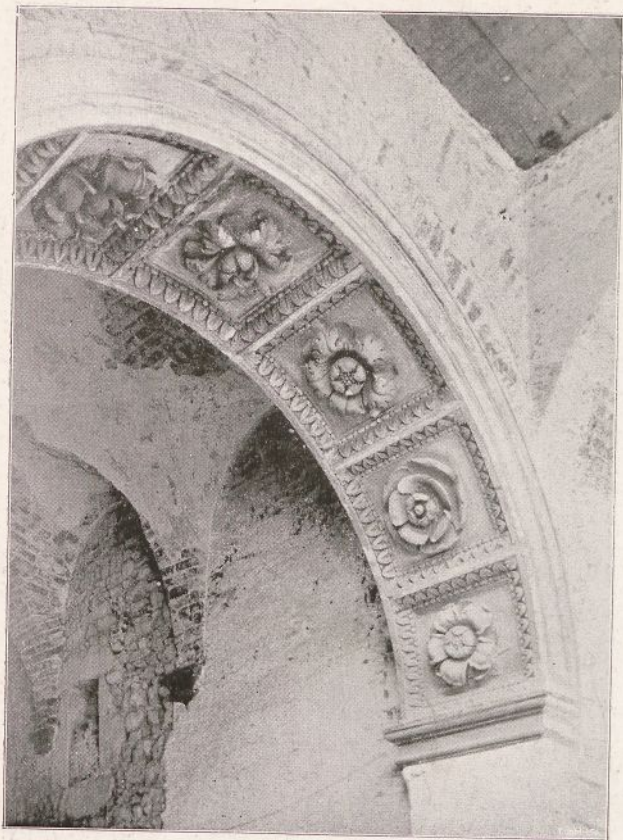


Fig. 24. Zamek wawelski, arkada w sieni wjazdowej.
Kliska z dzieła St. Tomkowicza p. t. «Wawel».



Fig. 25. Zamek wawelski, II piętro. Sala «pod Ptakami».

Fot. St. Mucha.



Fig. 26. Zamek wawelski, II piętro. Sala przed altaną nad pawilonem gotyckim.
Fot. St. Mucha.



Fig. 27. Zamek wawelski, I piętro. Wnętrze Kurzej Stopy.

Fot. St. Mucha.



Fig. 28. Zamek wawelski, II piętro. Fragment stropu w sali «pod Ptakami». Dekoracja malarska Fel. Kowarskiego.

Fot. Agencja «Światowid».



Fig. 29. Zamek wawelski. Gabinet na I piętrze wieży
Zygmunta III.

Fot. St. Mucha.



Fig. 30. Zamek wawelski, II piętro. Kaplica zamkowa.

Fot. St. Mucha.



Fig. 31. Zamek wawelski. Część fryzu sali Poselskiej.

Fot. Agencja «Światowid».



Fig. 32. Zamek wawelski, I piętro. Sypialnia
Zygmunta Starego w południowym naroż-
niku skrzydła wschodniego.

Fot. St. Mucha.

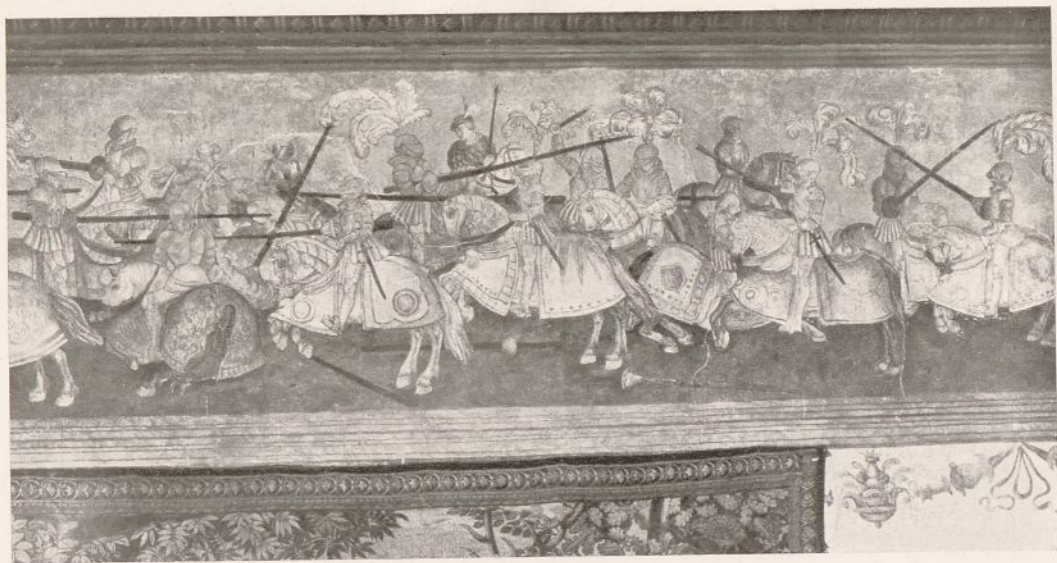


Fig. 33. Zamek wawelski, II piętro. Fryz w sali «turniejowej» (na południe od schodów Poselskich), odrestaurowany pod kierunkiem Leonarda Pękalskiego.

Fot. A. Pawlikowski.



Fig. 34. Zamek wawelski. Schody Poselskie na poziomie I piętra.

Fot. St. Mucha.

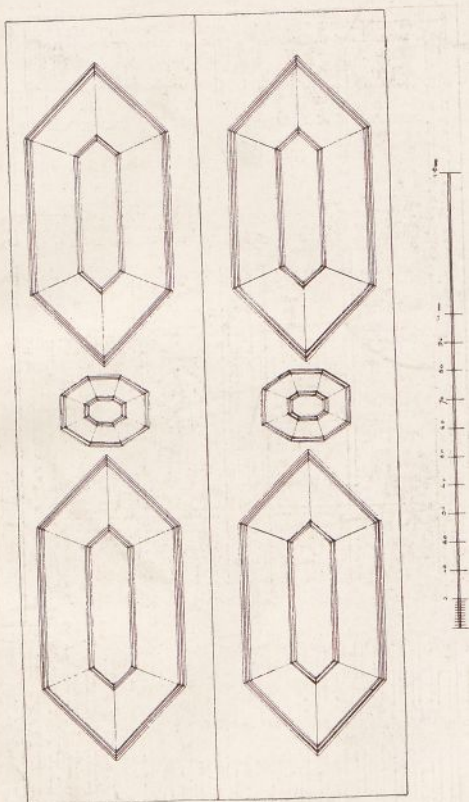


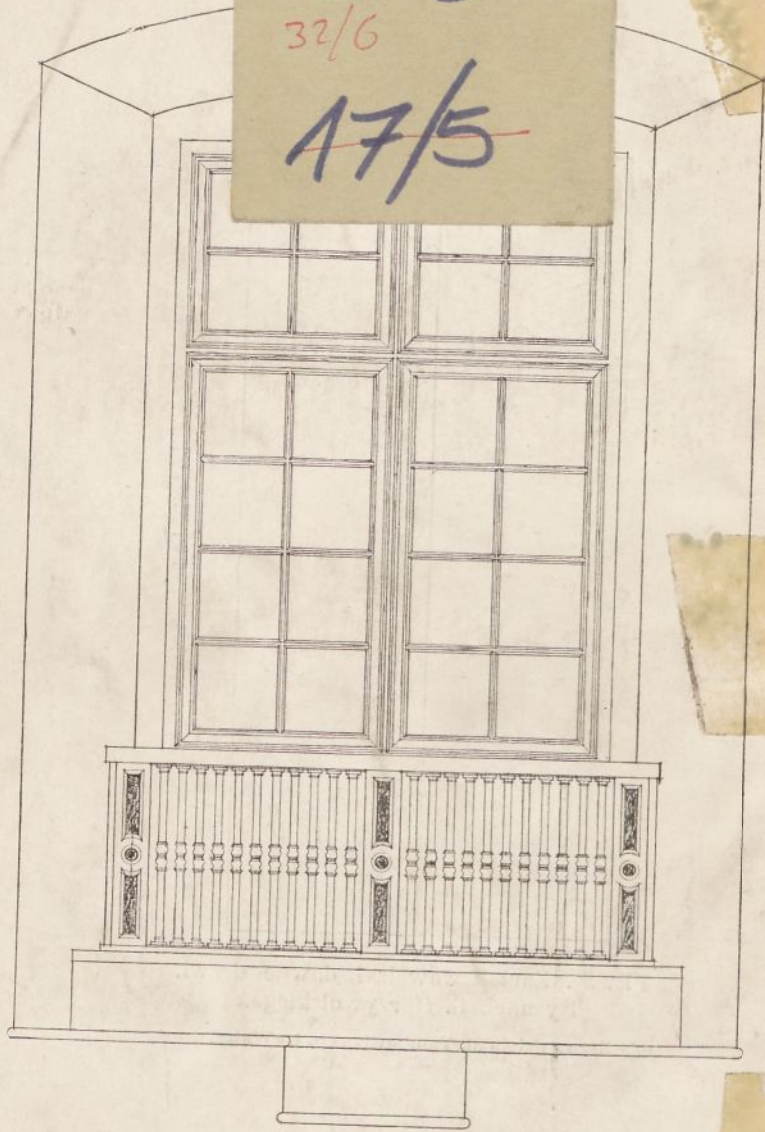
Fig. 35. Zamek wawelski, dawne drzwi.
Rysunek S. Odrzywolskiego.

Kliska z dzieła St. Tomkowicza p. t. «Wawel».

228 m

32/6

~~17/5~~



WYDZIAŁ
KRAJOWY
ARCHYTEKTURY POLSKIEJ

Fig. 36. Zamek wawelski, okno wraz z osłoną grzejników.

Kliska czasopisma «Architekt».

228 N

BI-12

32/6