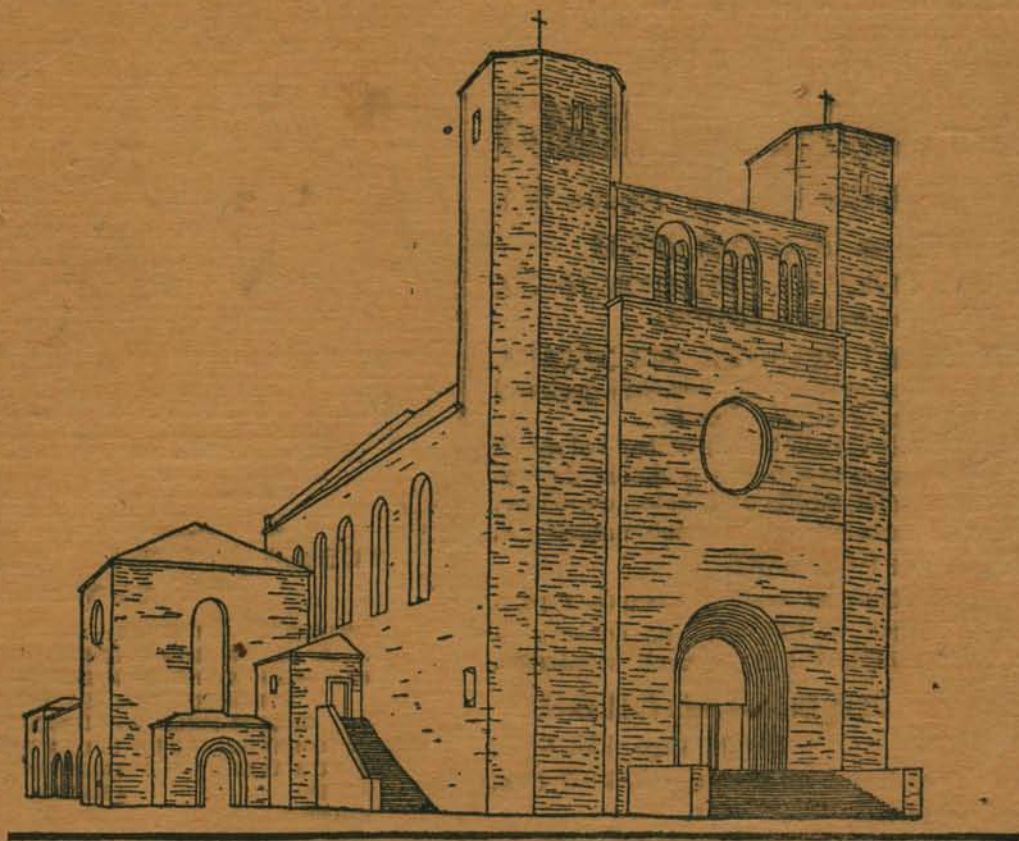


II. 33.P.

J. P. Kallenberg

# ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO



SIERPIEŃ—WRZESIEŃ 1927

ROK III

WARSZAWA

ZESZYT 8—9

**FABRYKA ORGANÓW KOŚCIELNYCH i SALONOWYCH**  
**WACŁAW**  
**BIERNACKI**

WARSZAWA  
 DOBRA Nr. 65, TELEFON 214-88.  
 WILNO  
 ZAULEK ORANŻERYJNY Nr. 3.



**WSZELKICH SYSTEMÓW**

PRZERABIANIE  
 STROJENIE  
 KONSERWACJA  
 WSZELKIE REPERACJE.

Kosztorysy i katalogi na żądanie.

Warunki dogodne. Ceny umiarkowane.

BELGIJSKA SPÓŁKA AKCYJNA  
 TOWARZYSTWO  
**Południowo - Rosyjskich Huf Lustrzanych**  
 ZARZĄD W BRUKSELI (rue Neuve 20).

**HUTA w RADOMIU**  
 RADOM, NOWY ŚWIAT 9, — TELEFON № 117,  
 Skrót telegraficzny LUSTRO.:

PRODUKUJE SZKŁO SZYBOWE WALCOWANE.  
 DACHOWE: gładkie, prążkowane różnych grubości  
 z wkładką drucianą, lub bez.  
 ORNAMENTOWE i KATEDRALNE: białe i kolorowe  
 MARBRITY: białe i czarne różnych grubości do wy-  
 kładania ścian, na półki, stoliki etc., kolorowe 6 mm.  
 grubości do wykładania ścian i do ozdób meblowych.  
 CEGŁA I POSADZKI SZKLANE.

DACHÓWKI szklane różnych typów.  
 SZKŁA TECHNICZNE OCHRONNE do wodowska-  
 zów etc. IZOLATORY różnych wymiarów.

**HUTA w ZĄBKOWICACH**  
 TELEFON № 11. Skrót teleg. LUSTRO.  
 Produkuje szkło okienne ciągnięte od 2—7 mm.  
 grubości, t. zw. półlustrzane.

FABRYKA WYROBÓW KOŚCIELNYCH  
 ZE SREBRA I BRONZU  
**BRACIA ŁOPIEŃSCY**

W WARSZAWIE, UL. HOŻA 55, TEL. 17-89.

MAGAZYN:  
 KRAKOWSKIE PRZEDMIEŚCIE 15, TEL. 21-90.  
 KONTO CZEKOWE P. K. O. № 4884.

WYKONYWA:

**OZDOBY SALONOWE I KOŚCIELNE**  
**PODARKI JUBILEUSZOWE**  
**ZE SREBRA I BRONZU**  
**WE WSZYSTKICH STYLACH**  
**PODŁUG WŁASNYCH I OTRZYMANÝCH**  
**RYSUNKÓW.**

ŻYRANDOLE — ŚWIECZNIKI — KANDELABRY — LICHTARZE.  
 LAMPY DO OŚWIETLENIA ELEKTRYCZNEGO I ZWYKŁEGO.  
 CYBORJA — MONSTRANCJE — KIELICHY — PUSZKI — ZACHEUSZE.  
 ZŁOCENIE W OGNIU I GALWANICZNE.  
 ZASTAWY STOŁOWE — ŻARDINJERY — PATERY.  
 PRZYBORY BIURKOWE — OKUCIA DO BUDOWLI I MEBLI.  
 PEASKORZEŻBY ORNAMENTY POMNIKI  
 BIUSTY BALUSTRADY TABLICE  
 FIGURY PAMIĄTKOWE.

**BIURO TECHNICZNE**  
**ZAJĄCZKOWSKI, SZEWCZYKOWSKI i S<sup>KA</sup>**

INŻYNIEROWIE.

OGRZEWANIA CENTRALNE,  
 WODOCIĄGI I KANALIZACJE.

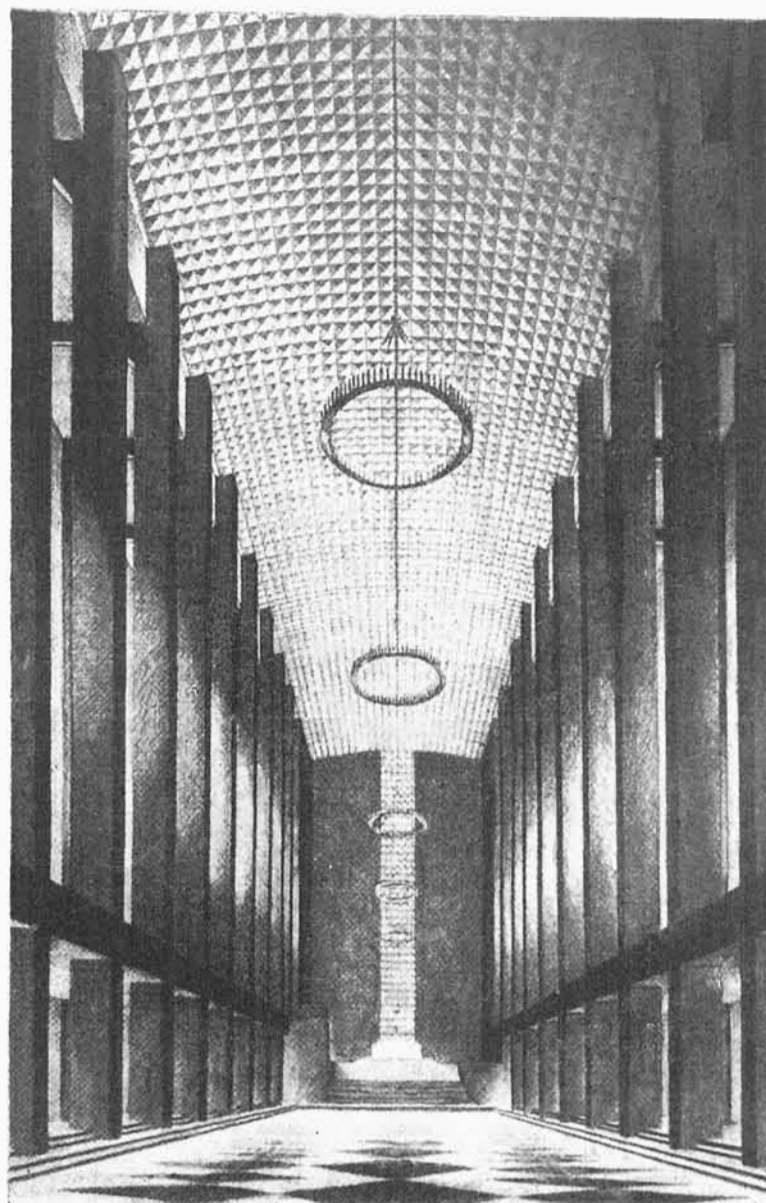
PRALNIE, ŁAŻNIE.

KUCHNIE PAROWE, SUSZARNIE,  
 ODKURZANIA, DEZYNFEKCJE.

PROJEKTY

WARSZAWA,  
 Śliska Nr. 9, Tel. 165-12, 89-12.

KOSZTORYSY



ARCH.: WŁADYSŁAW SCHWARZENBERG-CZERNY, JAN KARŻEWSKI I JERZY WOYZBUN (WARSZAWA).  
PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA I.

## KOŚCIÓŁ JAKO BUDOWLA

JAROSŁAW WOJCIECHOWSKI

Kościół nie jest, jak świątynia pogańska, budowlą, poświęconą wyłącznie bóstwu. Jest przybytkiem Boga, ale i miejscem zgromadzeń wiernych, którzy zbierają się tu na nabożeństwa, odprawiane dla nich i przy ich udziale; którzy przychodzą nie tylko po to, aby oddać cześć Bogu, lecz także — żeby z Nim obcować.

Jest zatem kościół miejscem, poświęconem Bogu, a przeznaczonem dla ludzi. Nie może być przeto ani pomnikiem tylko, ani budowlą czysto użytkową, ale musi być i jednym i drugim jednocześnie.

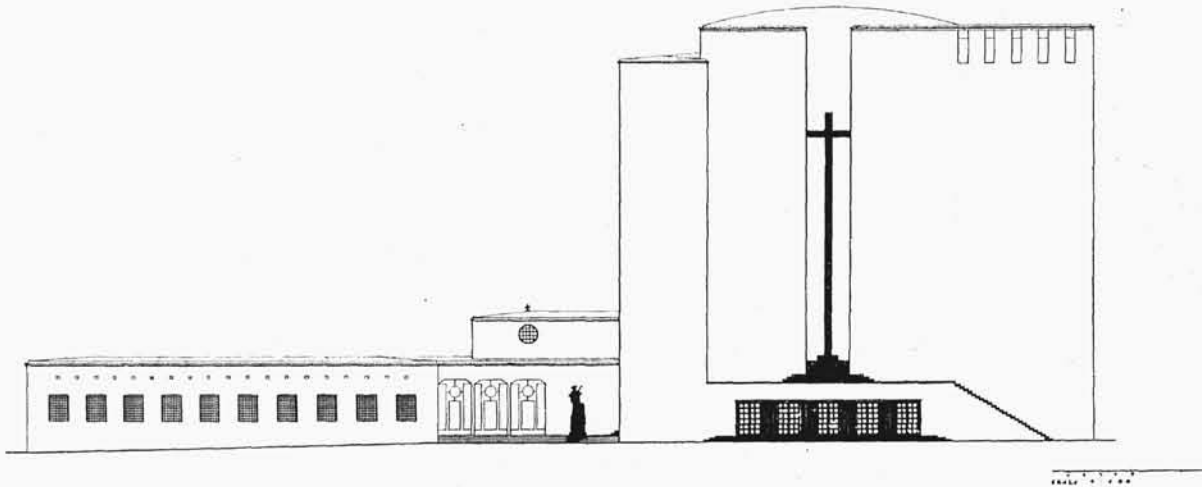
Czemże więc? Co stanowi jego istotę?

Urabiały go ręce i dusze niezliczonych pokoleń, ma za

sobą bezmała dwa tysiące lat istnienia, ma swą tradycję żywą i silną — musi więc mieć i rysy swoje i swoje znamiona.

Lecz jakie? W czym je odszukać?

Zaiste, od miejsca i czasu, w jakich powstawał, a także od swej wielkości, rodzaju i hieratycznego znaczenia przyjął formy tak różnorakie i w tak różnorodnie obleczone kształty, że trudno dać odrazu na to wyraźną odpowiedź. Tem trudniej — i to w chwili, gdy wciąż jeszcze tkwimy w eklektyzmie, a cała architektura współczesna nie ma dotąd zdecydowanego kierunku — odpowiedzieć na pytanie, jak powinna rozwijać się dalej architektura kościelna.



ARCH.: WŁADYSŁAW SCHWARZENBERG-CZERNY, JAN KARŻEWSKI I JERZY WOYZBUN (WARSZAWA).  
PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA I.  
Elewacja (1:500) i widok ogólny.

Kościół jest żywy. O jego rozwoju decydowały zawsze i decydują potrzeby. O stosunku nowych potrzeb kultu do obecnej budowli kościelnej powinni wypowiadać się przede wszystkim kapłani. Głósów jednak doświadczonych i fachowych brak jest tu prawie zupełnie. Znane a wyjątkowo zresztą nieliczne prace, traktujące o budowie kościołów, jak ks. kan. Władysław Górczyński „Zadania nowoczesnej architektury kościelnej”, lub ks. prał. Leona Gościckiego „Budowa świątyni” — nie rozwiązują sprawy. Pierwsza ma na celu raczej wykazać erudycję autora, jako historyka sztuki; druga jest naogół podręcznikiem dla kapłanów w zakresie głównie administracji i prowadzenia budowy kościoła, przyczem kładzie zbyt wielki nacisk na sprawy techniczne, które znać właściwie powinien architekt, a nie kapłan. W kwestji, najbardziej nas zajmującej — wyglądu, układu, rozmiarów, formy kościoła — dają te prace uwagi zbyt ogólnikowe i zbyt może subiektywne. Autor naprz. pierwszej zwalcza z furją — zupełnie zresztą zrozumiałą — gotyk, tak nadużyty w budowie kościołów pseudo-gotyckich doby ostatniej; autor zaś drugiej pracy zdradza się w sposób niedwuznaczny ze swą predylekcją właśnie do stylów średnio-wiecznych.

Więc komu wierzyć? Czy można z takiego chaosu wysnuć pozytywne wnioski?

W jednym z feljetonów artystycznych p. J. Kleczyńskiego w Kurjerze Warszawskim („Nowe formy”, № 162 z dn.

15. VII. 26) po krytyce, jakiej autor poddaje pewne, mało, zdaniem jego, udatne próby nowego ukształtowania budowli kościelnej, znajdujemy następujące słowa: „Tu trzeba się wyraźnie oprzeć na przeszłości — na naszej rodzimej przeszłości”.

Błysk to światła.  
Błysk tylko jednak.

Śmiem bowiem zapytać, co tu znaczy „przeszłość”? Układ — kształt — styl? Wiadomo, jak są rozmaite. A przy tem — nie wszystko przecież, co nam przeszłość przekazuje, może mieć dziś rację i zastosowanie. Inny dziś świat, inni ludzie, inne warunki.

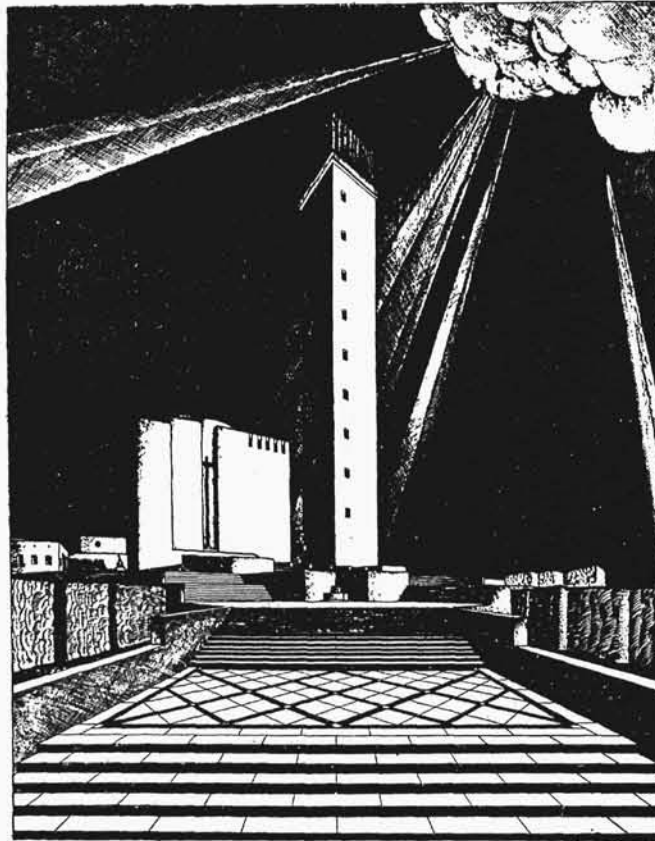
Jeśli mądrą jest mowa przeszłości, mówi Viollet-le-Duc, to dla tych tylko, którzy ją poznali, aby przez to moc lepiej i śmielej wypowiadać swe własne myśli.

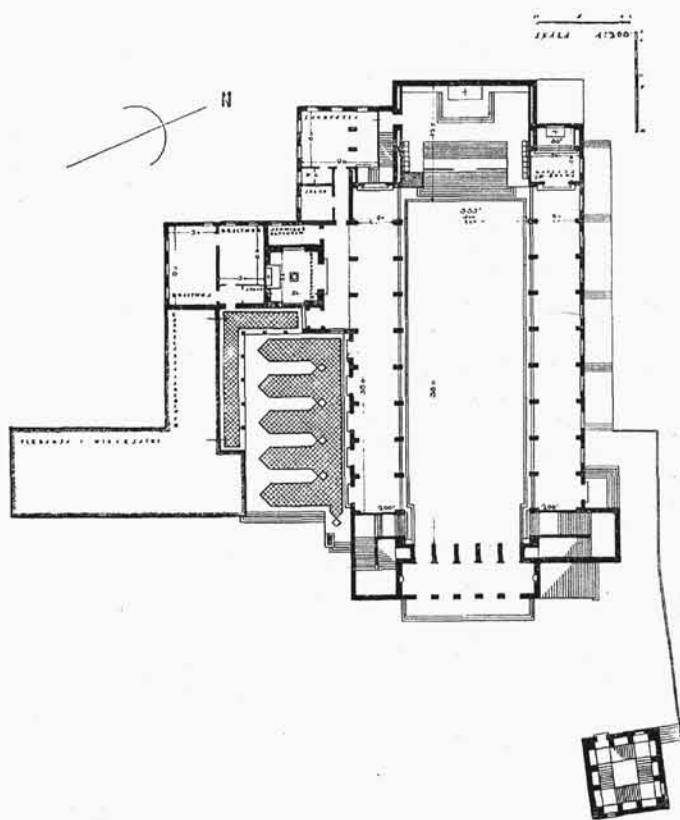
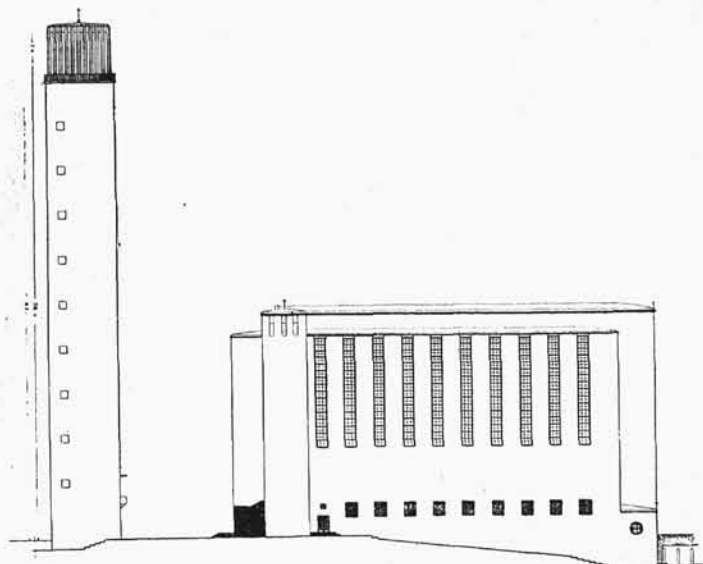
Aby przeszłość przemówić mogła zrozumiałym językiem — trzeba najprzód krytycznie rozważyć całą jej spuściznę. Wtedy dopiero nauczy nas ona wielu rzeczy — przekona nas, że kościół wogóle, a polski w szczególności, ma jednak jako budowla, w odróżnieniu od wielu ry-

sów zmiennych i przypadkowych, pewne cechy stałe i niewzruszone, które za prawdę i zarazem za wytyczną przyjmując dziś możemy.

Prawd takich kilka postaram się wyłuskać. Jedna z nich — to sprawa kościołów centralnych.

Nie wdając się w genezę formy dośrodkowej, ani też w przyczyny i wpływy, dzięki którym forma ta, zwłaszcza w pierwszych wiekach, znajduje zastosowanie w budowie





ARCH.: WŁADYSŁAW SCHWARZENBERG-CZERNY, JAN KARZEWSKI I JERZY WOYZBUN (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA I. Elewacja boczna i rzut poziomy.

świątyni chrześcijańskich, a później jako reminiscencja prze-wijają się poprzez wszystkie wieki w budowlach kościołów katolickich—przypomnieć tylko muszę, że plan o założeniu centralnym jest wybitną, charakterystyczną, wyłączną niemal cechą kościoła wschodniego. Zachód rozwijał budownictwo chrześcijańskie w ogromnej przewadze na planach prostokątnych.

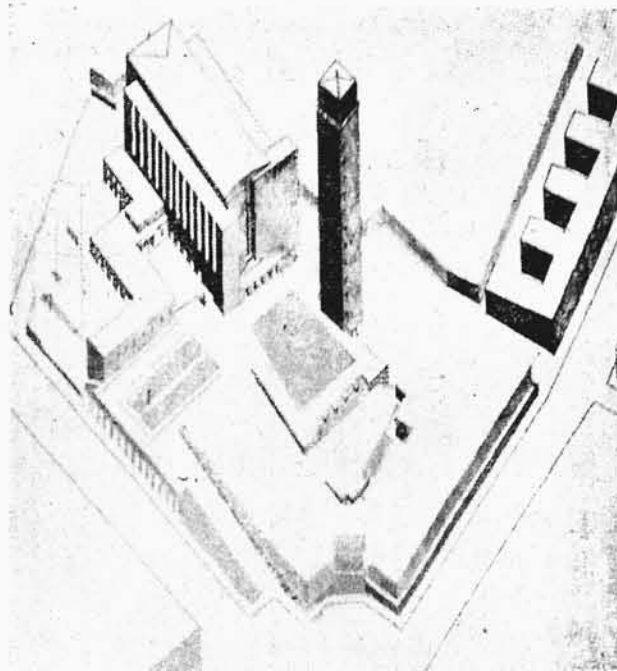
Świątynia centralna z kopułą pośrodku, jako głównym źródłem światła, to przede wszystkim mauzoleum. Celem

jej jest ochrona miejsca świętego przez ogrodzenie i nakrycie—jest więc budowlą, poświęconą kultowi świętości samej, a nie kultowi wiernych. Takimi były pierwsze kościoły Wniebowstąpienia i Grobu Chrystusowego w Jerozolimie. Ich forma, która, stojąc w bliskim pokrewieństwie ze świątyniami inowierczymi, wypłynęła z przepojonej mistycyzmem i symboliką psychiki Wschodu, była sama symbolem. Nie masz w niej życia—jest w swem założeniu wyrazem bezruchu. Bizantyzm przyjął ją jako kanon dla swoich świątyni, ale dlatego właśnie rola świątyni bizantyjskiej jako budowli użytkowej, przeznaczonej dla kultu, została sparaliżowana, gdyż, będąc wtłoczona w narzucone zgóry a mało odpowiednie ramy, nie mogła się rozwinąć. Dlatego też, być może, ugrzązł w schematyzmie i cały obrządek.

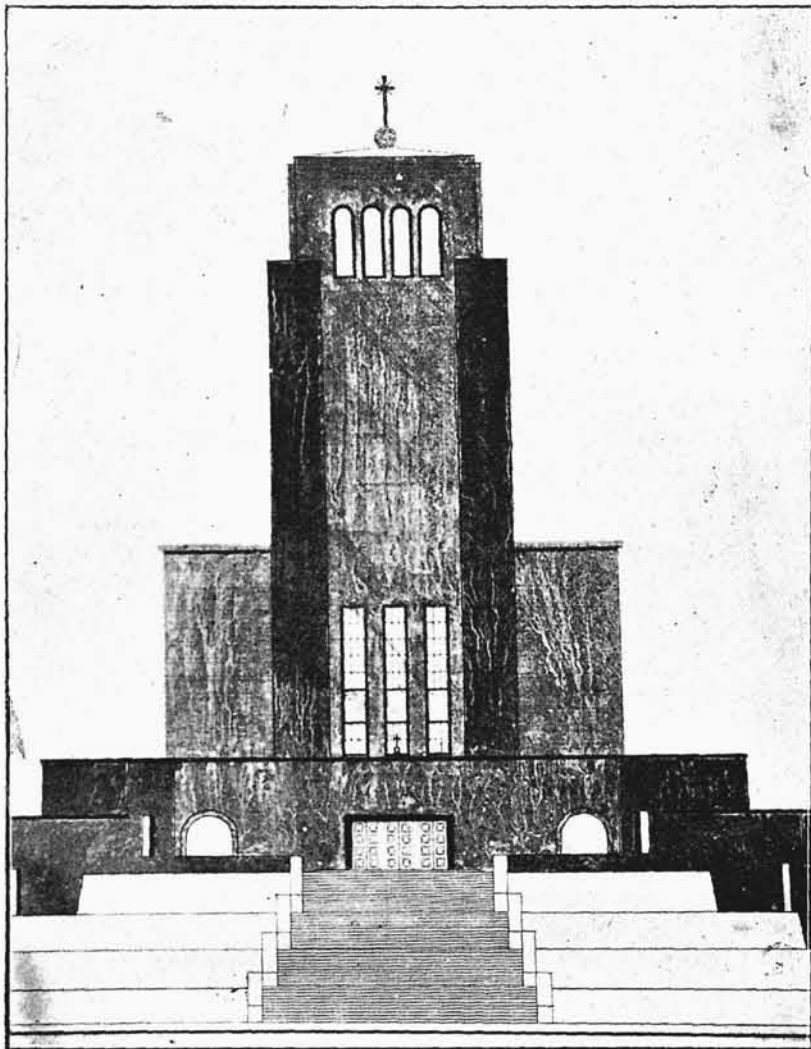
Z formą centralną świątyni kojarzy się ponadto pojęcie drugie: budowli-pomnika. Na plan pierwszy wysuwa się kopuła, która przestaje być wtedy środkiem dla celu—jest sama celem, stoi sama dla siebie. Kościół centralny ma zarysem kopuły panować nad miastem, a przez to okazać ludowi „prawdę piękności”, kierować kroki jego do hall, w których przebywa Cnota lub Duchy wielkich mężów. Przykładem najwymowniejszym i najlepszym tego jest Panteon paryski, który stanął za Ludwika XV na górze Paryża jako kościół nad grobem św. Genowefy, a dopiero w r. 1781 został zamieniony przez Zgromadzenie Narodowe na Panteon, „wielkim mężom przez ojczyznę poświęcony”.

Drugi centralnego układu kościół taki w Paryżu—Kościół Inwalidów, wzniesiony ok. 1735 r. przez Mansart’a, też miał być świętym miejscem, samem dla siebie, miejscem mianowicie, na którym Ludwik XIV „raczył uczynić akt łaski”. Jest pomnikiem—niczem więcej. Dziś nakrywa swą wyniosłą kopułą grób Napoleona, co tembardziej podkreśla jego pomnikowość.

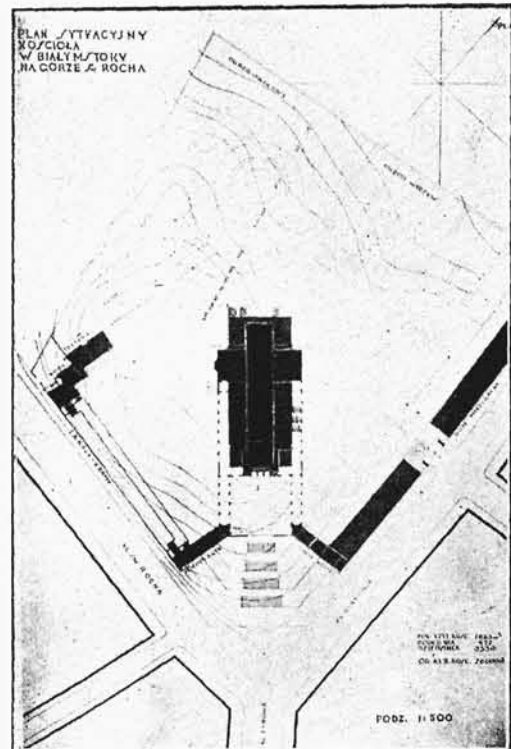
Z polskich kościołów przykładem tego typu może służyć późno-barokowa rotunda kościoła poklasztornego w Trzemesznie, z konfesją (ołtarzem) św. Wojciecha pośrodku.



Widok z lotu ptaka.



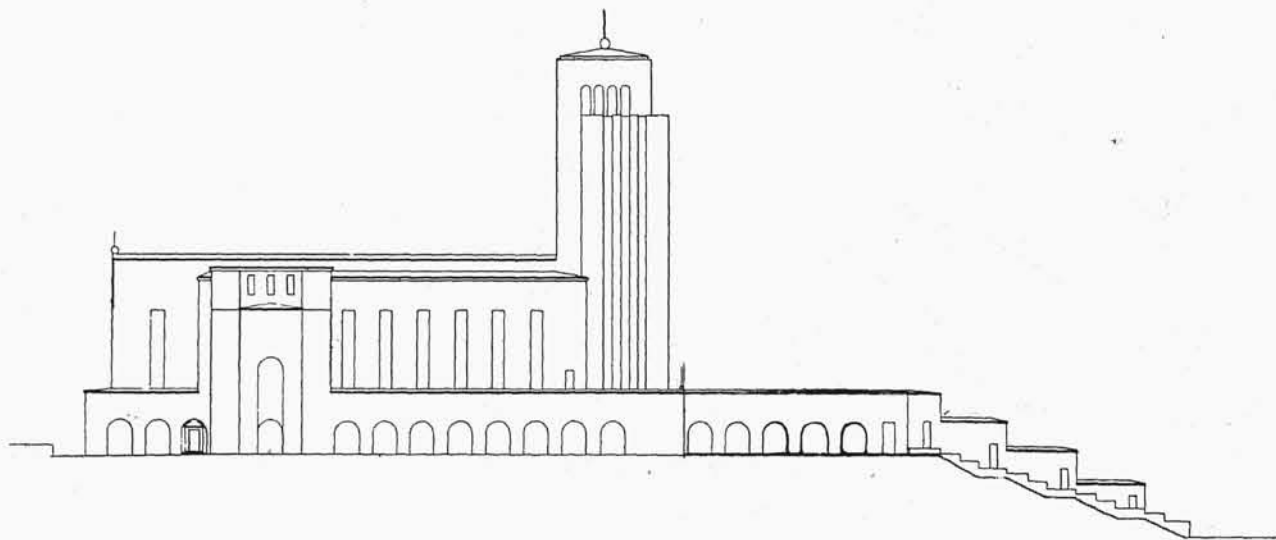
Elewacja.



Plan sytuacyjny 1:3000.

Gdy mowa o znaczeniu kościołów centralnych, nie od rzeczy będzie przytoczyć tutaj słowa architekta Paula Klopfera („Von Palladio bis Schinkel”, str. 31 — 32), słowa tembardziej znamienne, jako że wyszły z pod pióra niemieckiego autora: „Klasyczne kościoły z kopułami określić należy jako budowle niekościelne. Z punktu widzenia wiary chrześcijańskiej o klasycznych budowlach kościelnych możnaby powiedzieć, że są to profanacje kościoła”.

Jasnym jest dla mnie, że kościół centralny może być wznoszony tylko w pewnych i to wy-



ARCH.: JADWIGA DOBRZYŃSKA I ZYGMUNT ŁOBODA (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA II. Elewacja boczna w skali 1:800.

jątkowych okolicznościach, kiedy potrzeby kultu schodzą niejako na plan drugi, a rolę główną odgrywa pomnikowość świątyni — pomnikowość jednakże istotna, t. j. skojarzona z jakimś miejscem świętym, miejscem nprz. cudu niezwykłego, lub z wielką dziejową postacią, albo też z wielkim wydarzeniem dziejowym.

Może więc być kościołem centralnym, uchwalony jako *votum* przez Sejm Konstytucyjny, Kościół Opatrzności, który ma stanąć w Warszawie. Nie byłoby natomiast najmniejszej racji budować świątynię centralną wtedy, gdy chodzi o zwykły kościół parafjalny, nawet wielki, i w wielkim mieście wznieść się mający. A wszakże w konkursie na kościół w Białymstoku 60% konkurujących sili się rozwiązać zadanie właśnie na założeniu centralnym — tworzy, zamiast kościoła, nie mówiąc już o różnych pawilonach, zbiornikach i cudactwach — grobowce, mauzolea, pomniki, ogromne kaplice i baptysteria. Oczywiście, w błąd wprowadziła autorów tych chybionych projektów nieopatrznie w programie umieszczona wzmianka o pomnikowym znaczeniu kościoła. Każde dzieło monumentalne jest pomnikiem swej epoki. Jakimże więc pomnikiem miał być prócz tego kościół białostocki?

Zawinił tu program. Ale zawinił także brak samokrytycyzmu u autorów.

Omyłki takie są przykre. Sprawiają bowiem, że ogromny wysiłek pracy twórczej, skierowanej na fałszywą drogę, idzie na marne.

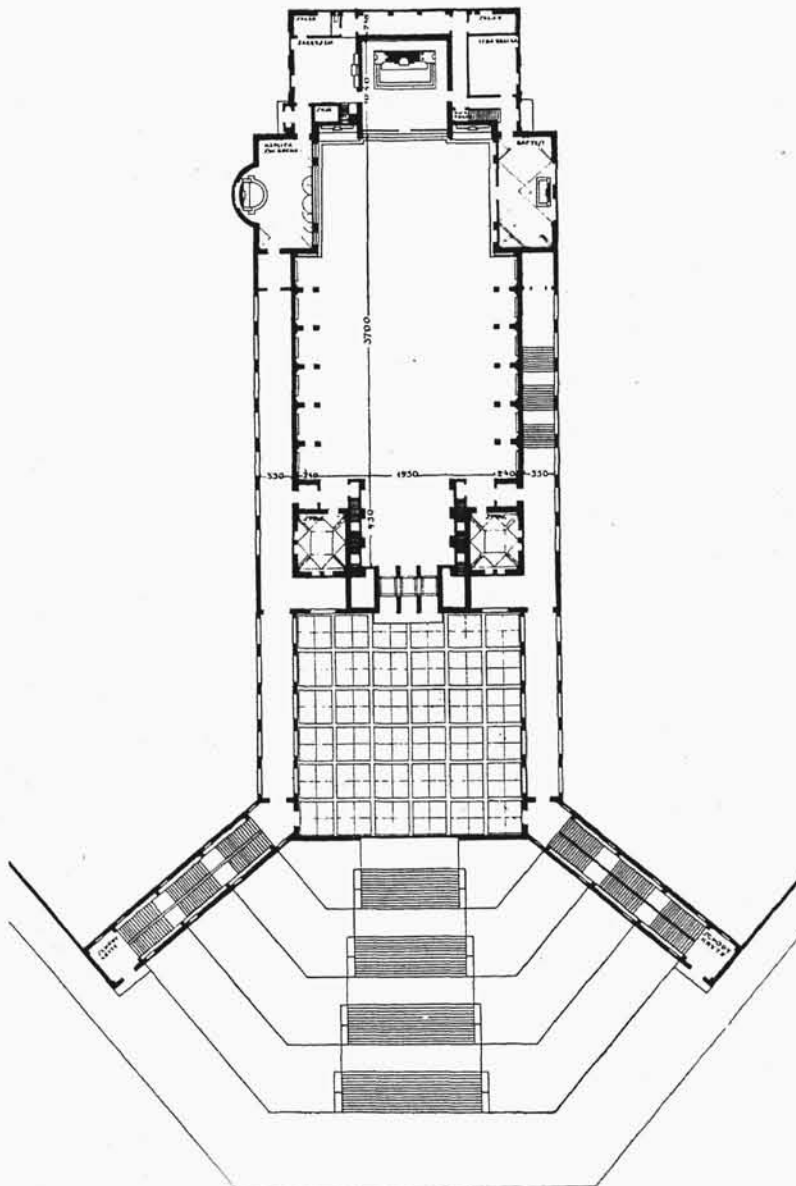
Z naciskiem przeto powtórzyć należy, że typowym dla kościoła katolickiego i jedynie dla niego właściwym był zawsze i będzie układ podłużny. Katedra św. Piotra w Rzymie, mimo iż zaczęta była na rzucie centralnym, została ukończona na rzucie podłużnym. Wdzić w tem należy triumf ostateczny w architekturze kościelnej — idei zachodniej.

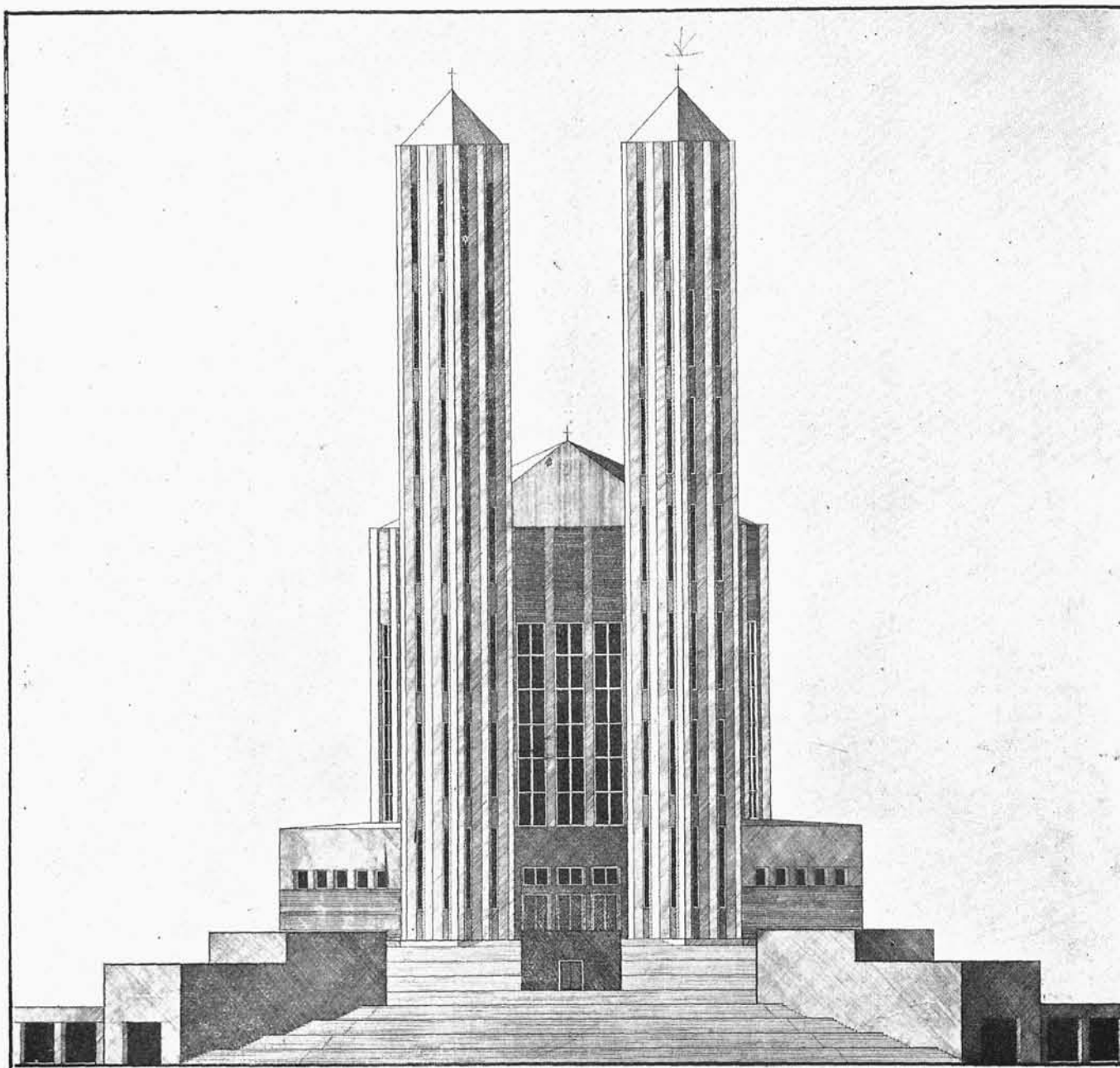
Istotnie — kościołów centralnych jest w świecie naogół niewiele.

A w Polsce?

ARCH.: JADWIGA DOBRZYŃSKA I ZYGMUNT ŁOBODA (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA II.

(Rzut w skali 1:800).





ARCH. JAN STEFANOWICZ (WARSZAWA).

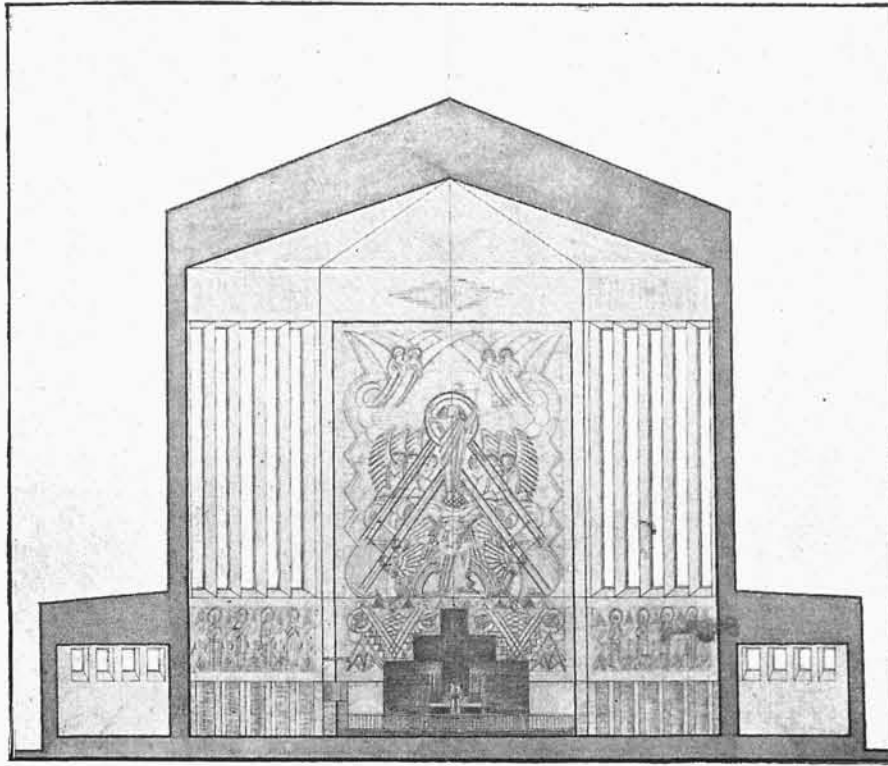
PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA III.

Polskie kościoły, będące tylko odbłaskiem wielkiej sztuki chrześcijańskiej i podporządkowane głównemu jej prądowi, zachowują te same zasadnicze znamiona, co wszystkie inne kościoły katolickie. To więc, co dotyczy układu podłużnego kościoła katolickiego, stosuje się w równej, a nawet w silniejszej może mierze i do kościołów polskich.

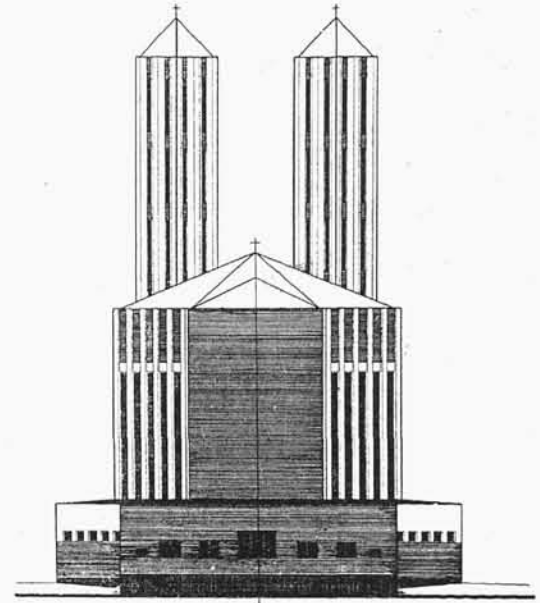
Był wprawdzie moment — przenikania pierwszych prądów chrześcijaństwa, a po nim bezpośrednio drugi — przyjęcia oficjalnie chrześcijaństwa — kiedy dzięki wpływom wschodnim, bizantyjskim, jakie szły wtedy najprzód przez państwo Wielkomorawskie, a później przez Czechy, pierwsze budowane w Polsce kościoły były przeważnie typu centralnego. Lecz początkowy ten moment, odnoszący się do IX—X wieku, a więc dla architektury polskiej raczej jeszcze

przeddziejowy, przeszedł bez wpływu. Wiek XI, rozpoczynający właściwy okres rozwoju polskiego budownictwa kościelnego, wraz ze sprowadzeniem zakonu benedyktynów, uczynił stanowczy zwrot ku Zachodowi, otwierając na oścież wrota prądom cywilizacji łacińskiej, która szeroką falą zaczęła wlewać się do Polski. Odtąd nie może już być mowy o kościele bizantyjskim w Polsce. Plan centralny spotyka się tu i owdzie, układu jednak centralnego, w ścisłym tego słowa znaczeniu, prawie nie spotykamy. Wiek XIII, XIV i XV nie zna wcale kopuły. Kopuły wprowadza dopiero renesans (w kaplicy), a rozpowszechnia barok, lecz w zupełnie odmiennych warunkach; kopuła przykrywa bowiem, prócz kaplicy, bądź skrzyżowanie naw, bądź prezbiterium. Rotundy właściwe, w rodzaju trzemeszeńskiej,

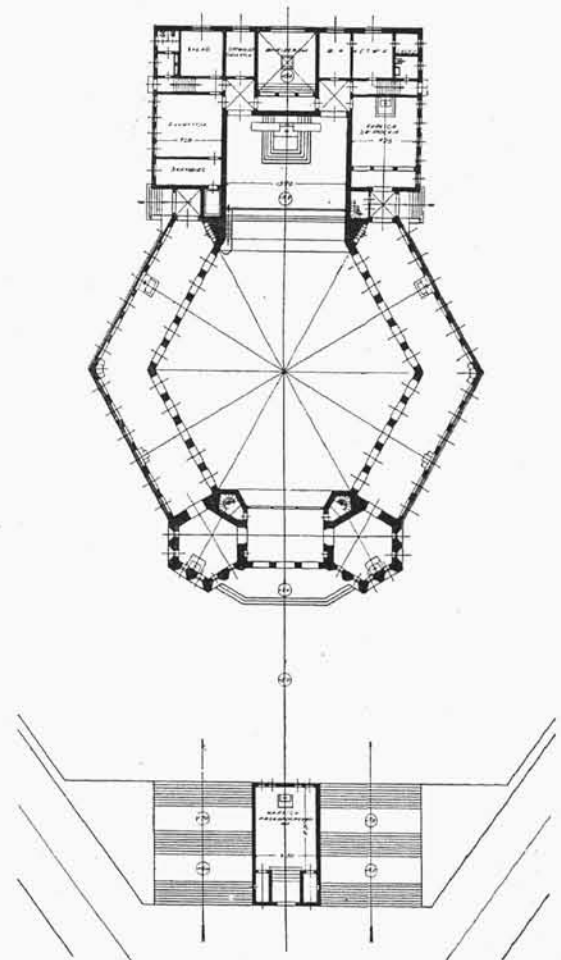
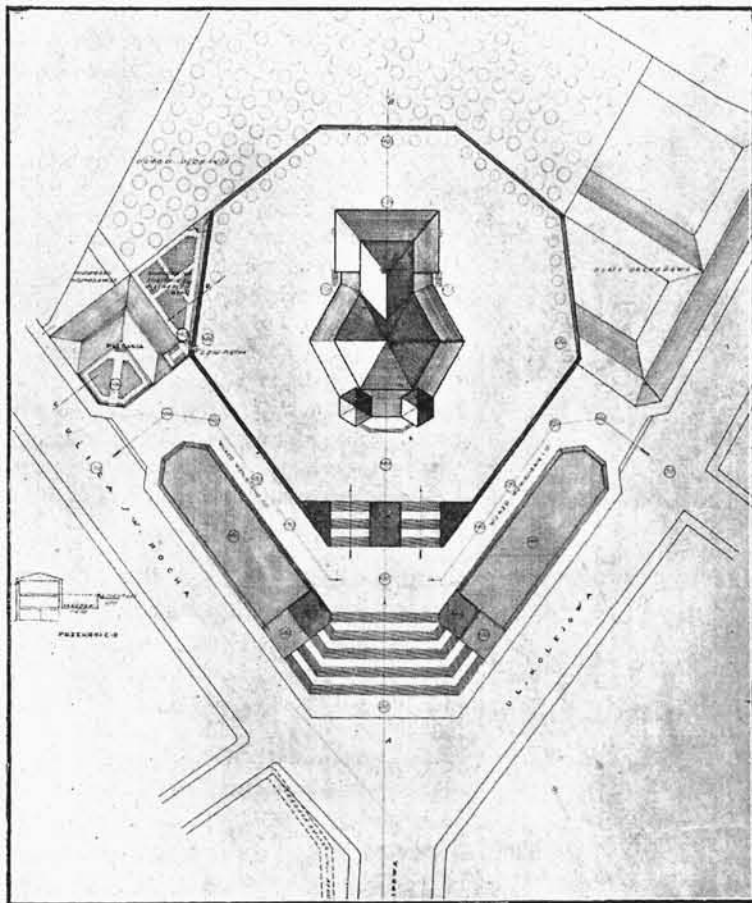




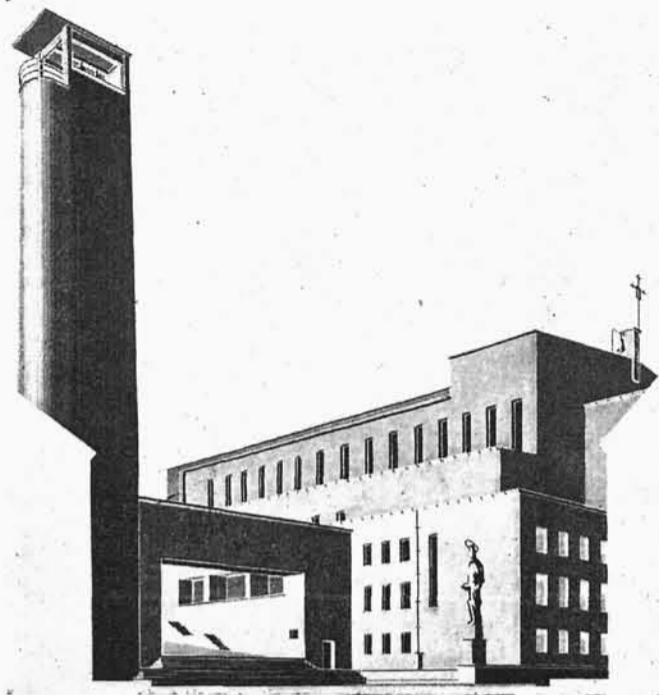
Przekrój w skali 1:400.



Elewacja i rzut w skali 1:800.

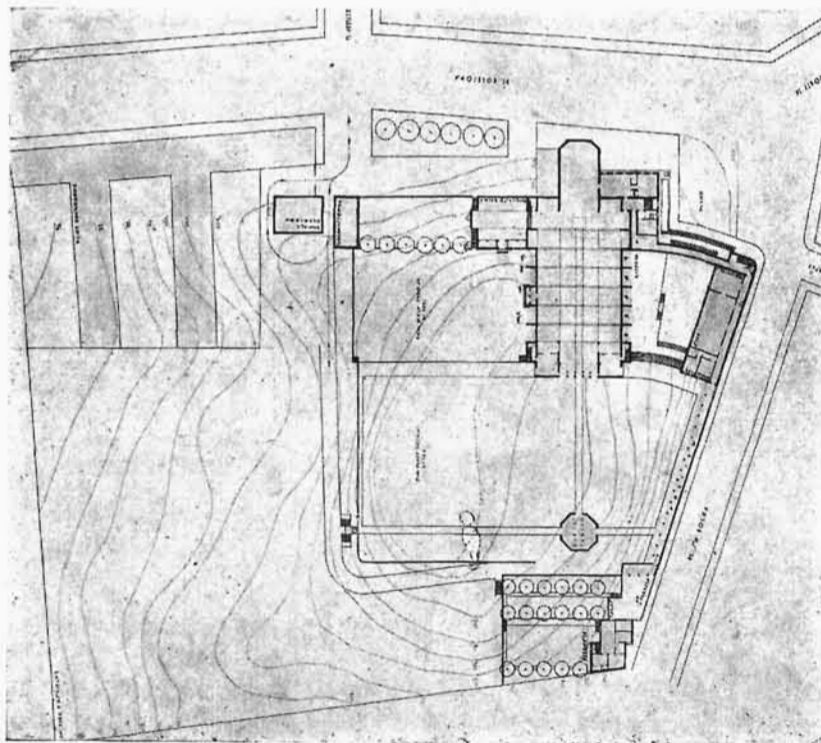


ARCH. JAN STEFANOWICZ (WARSZAWA); wnętrze projektowane przy współpracy p. WACŁAWA RADWAŃ. PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA III.



zarówno barokowe, jak klasycystyczne, są prawdziwą rzadkością.

Stąd — jeśli istotnie na przeszłości oprzeć się mamy i jeśli mamy przyjąć jej mądre wskazania — wpływa nauka, że nie należy rzutowi kościoła nadawać (pomijając wyjątkowe wprost wypadki kościołów-mauzoleów i kościołów-pomników) kształtu krzyża greckiego, wielokąta, koła lub elipsy, w żadnym zaś razie półkola, trójkąta, lub innej ja-



ARCH.: BOHDAN LACHERT, LECH NIEMOJEWSKI I JÓZEF SZANAJCA (WARSZAWA).  
PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA IV.

kiejś dowolnej figury. Epoka baroku przekazała nam takie *curiosa*, jak kościoły, wzniesione na rzutach, będących wierną kopją herbu fundatora; nie uprawnia nas to jednak do dalszej takiej zabawy w twórczość. Budowli kościelnej nie wolno fantazjować. Inaczej przestanie ona być świątynią.

Nikommu już nie przyjdzie dziś na myśl wznosić kościoły o dwóch prezbiterjach i dwóch apsydach, lub też o prezbiterjach, wysoko podniesionych, potrzeby bowiem, które takie świątynie powodowały, dawno minęły. Tak samo nie będziemy dziś już projektować i budować kościołów pięciodwunawowych, niema bowiem i ku temu najmniejszej potrzeby, ani racji.

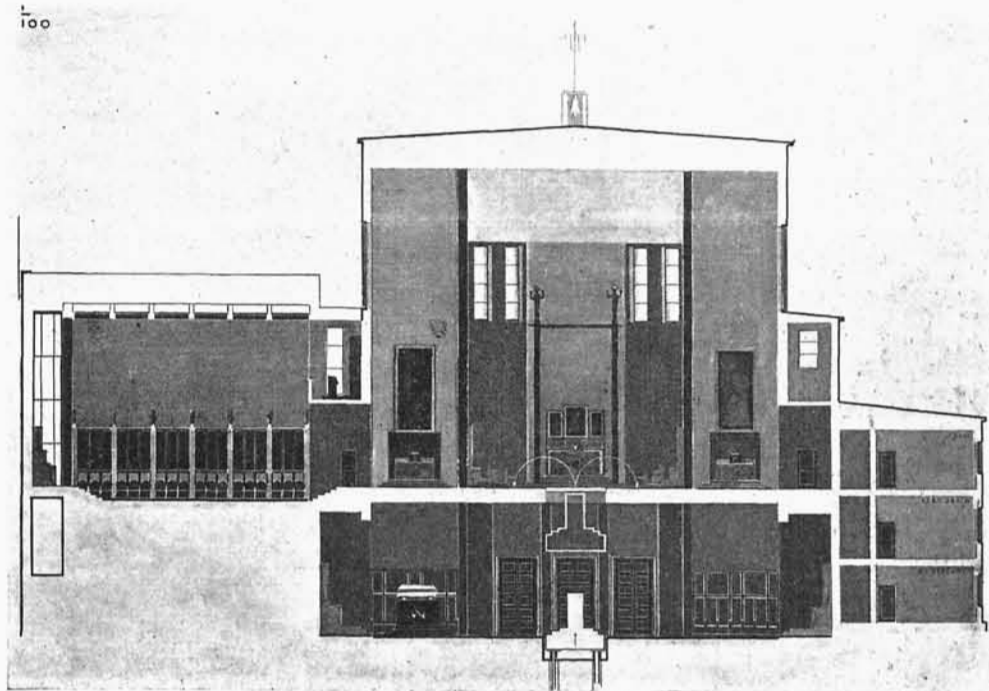
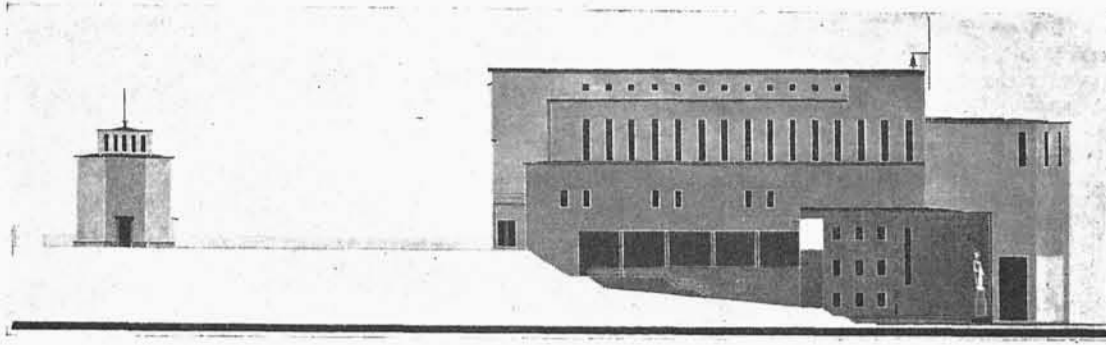
Pięcionawową była średniowieczna bazylika Piotrowa w Rzymie (przed budową obecnej katedry), powszechnie znane są też istniejące na zachodzie, głównie we Francji, wielkie pięcionawowe katedry gotyckie, które jednak wyniknęły nie tyle z istotnej potrzeby, ile z emulacji biskupów i panów, prześcigających się wówczas w stawianiu jak największych i jak najwspanialszych świątyni. Są to zaiste prawdziwe pomniki chrześcijaństwa, a przytem wielce ciekawe dokumenty wysiłków architektów średniowiecznych i czynionych przez nich prób na drodze do ustalenia kształtów właściwych wielkiej trzynawowej świątyni gotyckiej. Pięć naw ani jest w kościele potrzebne, ani pożądanę, gdyż podwójne rzędy słupów czy kolumn (nawet żelbetowych!), rozłożonych po obydwu stronach nawy głównej, zawsze zacieśniać tylko będą i gmatwać zasadniczy układ wnętrza. System pięcionawowy, jako niepraktyczny, został zarzucony bardzo prędko. Myśmy kościołów pięciodwunawowych nigdy nie mieli — nie stać nas było na takie ogromy. Dziś do systemu tego nikt już nie wróci.

Nie wróci też i do systemu dwunawowego, który jest nie mniej od pięcionawowego rzadki. Spotykamy go wśród niektórych kościołów średniowiecznych na zachodzie i południu Europy (największy — Dominikanów w Tuluzie), a także w Gotlandji, w Czechach i w Polsce, dokąd przedostał się zapewne z pobratymczych nam Czech i Moraw za czasów Kazimierza Wielkiego i stworzył odrębną, zresztą bardzo liczną grupę kościołów tego typu, głównie należących do XIV wieku. System dwunawowy z jednym słupem lub filarem pośrodku, jeśli nawa jest kwadratowa, a z kilkoma, jeśli prostokątna, właściwy średniowiecznym salom kapitulnym i refektarzom i od nich niewątpliwie biorący swój początek, — jest jeszcze bardziej od pięcionawowego niepraktyczny, filary bowiem, nawet najsmuklejsze, zasłaniają główny widok na prezbiterium i Wielki ołtarz.

Być może, iż z każdego punktu takiego dwunawowego wnętrza dobrze słyhać (dzięki sklepieniom!) kaznodzieję. Nie sposób jednak zgodzić się z autorem kościołów polskich dwunawowych (Spraw. Kom. do badania hist. szt. w Polsce, t. VIII, str. 69—70), że z każdego również punktu dobrze kaznodzieję widać.

Dwunawowy system musi dziś odpaść.

Pozostają zatem tylko dwa systemy: jedno- lub trzynawowy. O tem zaś, który z nich



ARCH.: BOHDAN LACHERT, LECH NIEMOJEWSKI I JÓZEF SZANAJCA (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. NAGRODA IV.

dwóch ma być zastosowany, powinna decydować wielkość wymaganej powierzchni użytkowej kościoła.

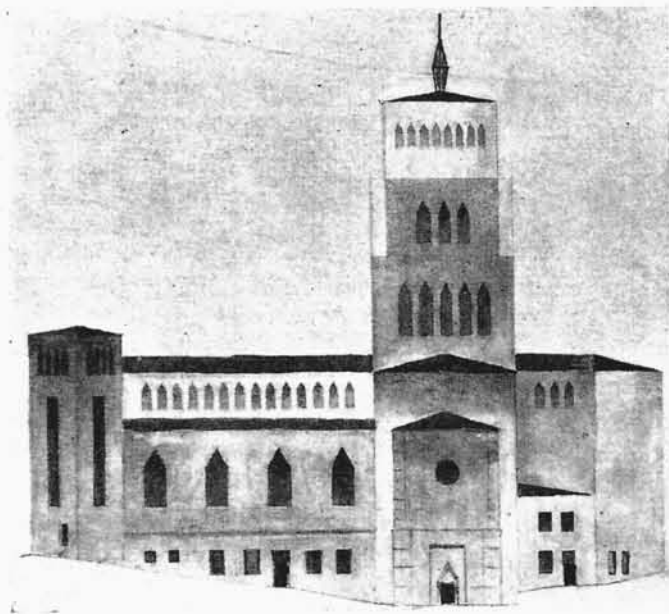
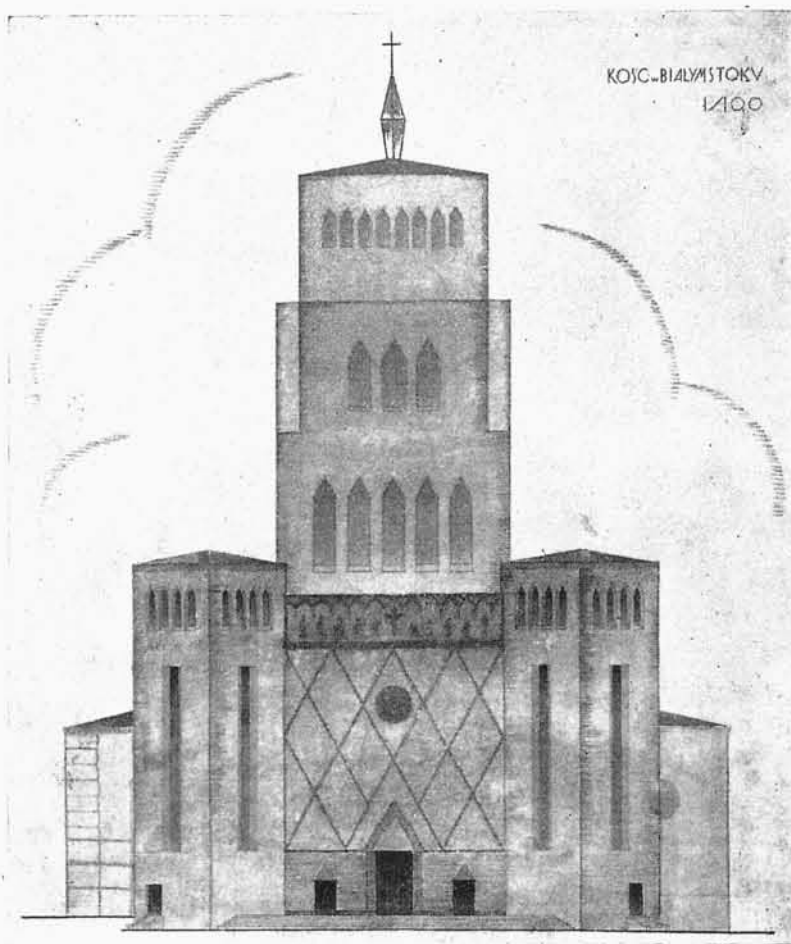
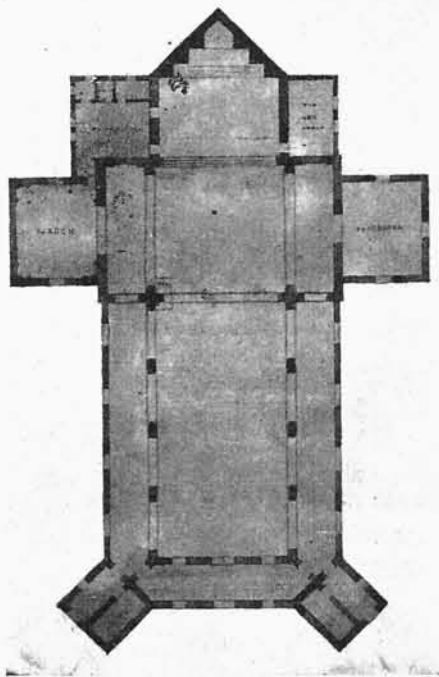
Wielkie kościoły jednonawowe—jakich próby spotykamy we wczesnej architekturze gotyckiej na południu Francji, jak naprz. kościół w Alby, którego nawa ma blisko 18 m. rozpiętości—są wyjątkami, gdyż narówni z kościołami centralnymi nie odpowiadają kultowi katolickiemu. Wielka pojedyncza nawa wygląda zawsze na halę raczej, a nie na świątynię katolicką. W Polsce kościoły takie nie są znane. Katedry i większe kościoły kolegiackie, parafjalne i klasztorne zachowują z reguły układ trzynawowy. Układ jednonawowy widzimy w małych tylko i ubogich kościołach parafjalnych, w kościołach filjalnych i oddzielnie stojących kaplicach. Sądzę przeto, że podana przez ks. Gościckiego norma dla kościoła jednonawowego — 2000 osób, około 700 m.<sup>2</sup> powierzchni—jest stanowczo za duża. Jednonawowym powinien być, zdaniem moim, kościół nie większy nad 1200 osób—400 m.<sup>2</sup> powierzchni. Przy większej wymaganej powierzchni użytkowej stosować należy trzy nawy, z tem oczywiście zastrzeżeniem, że nie mogą być one zbyt wąskie, zwłaszcza boczne, których szerokość nie powinna w żadnym

razie wynosić mniej, niż 4 m. każda. Tu zwrócić należy uwagę na to, że zaprojektowanie trzynawowego kościoła, odpowiednio szerokiego, jest możliwe i przy niezbyt wielkich jego wymiarach, gdyż przy podłużnym zasadniczo układzie całości nawy niekoniecznie muszą być wydłużone. Bardzo często bowiem—jeśli chodzi o kościoły polskie—przedstawiają one w rzucie formę kwadratu, lub do kwadratu zbliżonego prostokąta, są więc krótkie. Jest to jedna z bardziej charakterystycznych cech kościołów polskich, zwłaszcza parafjalnych.

Typ jakby pośredni pomiędzy systemem jedno- a trzynawowym stanowi typ jednonawowego kościoła z płytkimi kaplicami (wnękami), które powstają przez włączenie przestrzeni, ograniczonej skarpami bocznymi, traktowanymi tym razem jako wewnętrzne, do powierzchni nawy. Na południu Francji—w Prowancji i hrabstwie Tuluzy—już przed XIII wiekiem spotyka się ślady budowli kościelnych tego rodzaju, pochodzących od założenia antycznego, którego typem jest bazylika Konstantyna w Rzymie. Układ omawiany jest taki, że nawę pokrywają sklepienia krzyżowe, których parcie jest zrównoważone przez skarpy wewnętrzne z prze-

ARCH.: TYMOTEUSZ SAWICKI i PIOTR KOZIŃSKI  
(WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIO-  
ŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU.

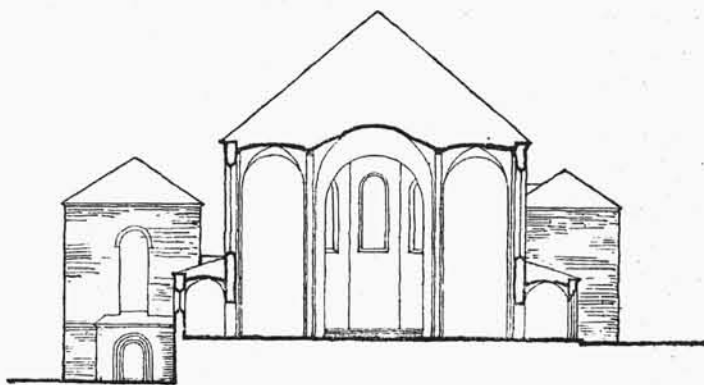
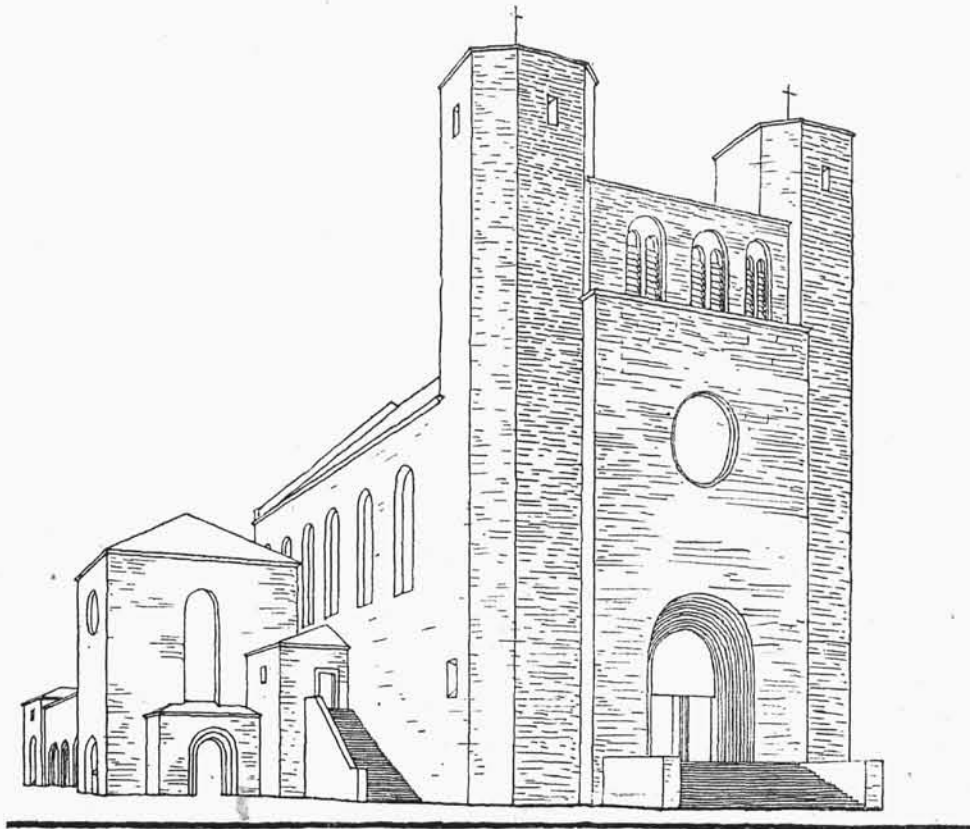
Elewacja przednia w skali 1:500.  
Elewacja boczna i rzut poziomy w skali 1:800.



rzuconymi pomiędzy nimi sklepieniami beczkowymi, położonymi bądź niżej od sklepienia nawy, bądź też na równej z nimi wysokości. W tym typie zbudowane są, między innymi, kościoły wczesno-gotyckie w Marsylii, Carcassone, Alby. Nasze średniowiecze nie zna budowy tego rodzaju, system bowiem skarp wewnętrznych, cechujący gotyckie

kościół małopolskie, dotyczy wyłącznie układu trzynawowego. Jednonawowy kościół z kaplicami powyższego typu rozwinął się i przyjął dopiero w baroku, mianowicie po wybudowaniu w Rzymie słynnego kościoła Il Gesù, który odtąd stał się wzorem dla licznych budowli kościelnych. System ten, przyczyniający się do znacznego ożywienia a zarazem wyzyskania wnętrza, zaleca się swą praktycznością; zyskuje zwłaszcza wiele w porównaniu z systemem właściwie gotyckim, w którym skarpy pozostają nazewnątrz — niewyzyskane. Nadaje się zatem i dziś znakomicie dla jednonawowego kościoła. W wielu wypadkach kaplice boczne są połączone w takim kościele przejściami, przez co zbliżają się w swym znaczeniu do naw bocznych, a jeśli nie są nimi, to tylko dzięki swej płytkości. To też w większych kościołach zamieniają się już na istotne nawy. Polskie duże kościoły barokowe są naogół systemu trzynawowego.

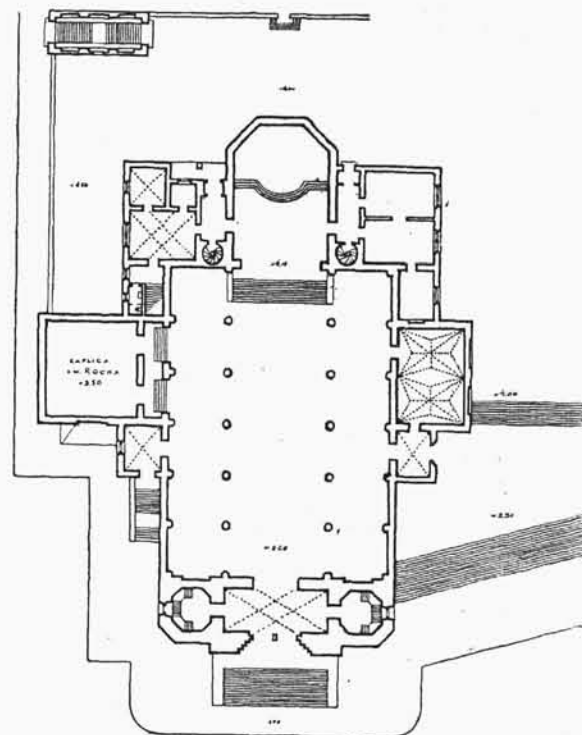
Pośrednią częścią naw kościelnych, będącą jakby łącznikiem pomiędzy głównym korpusem kościoła a prezbiterium, jest t. zw. transept, czyli nawa poprzeczna. W pierwszych bazylikach chrześcijańskich służyła ona początkowo dla pomieszczenia kleru, i dopiero później, gdy wielkie wydłużone prezbiteria gotyckie tę jej funkcję przejęły — inkorporowaną została do przestrzeni, przeznaczonych dla wiernych. Transept bynajmniej nie stanowi nieodzownej części rzutu kościoła. Mylnem jest więc często spotykane mniemanie, jakoby kształt krzyża w rzucie był dla kościoła cechą charakterystyczną i typową i niemal symboliczną. W Polsce naprz. kościołów beztranseptowych jest o wiele więcej, niż kościołów z transeptem. Transeptowemi były naogół pierw-



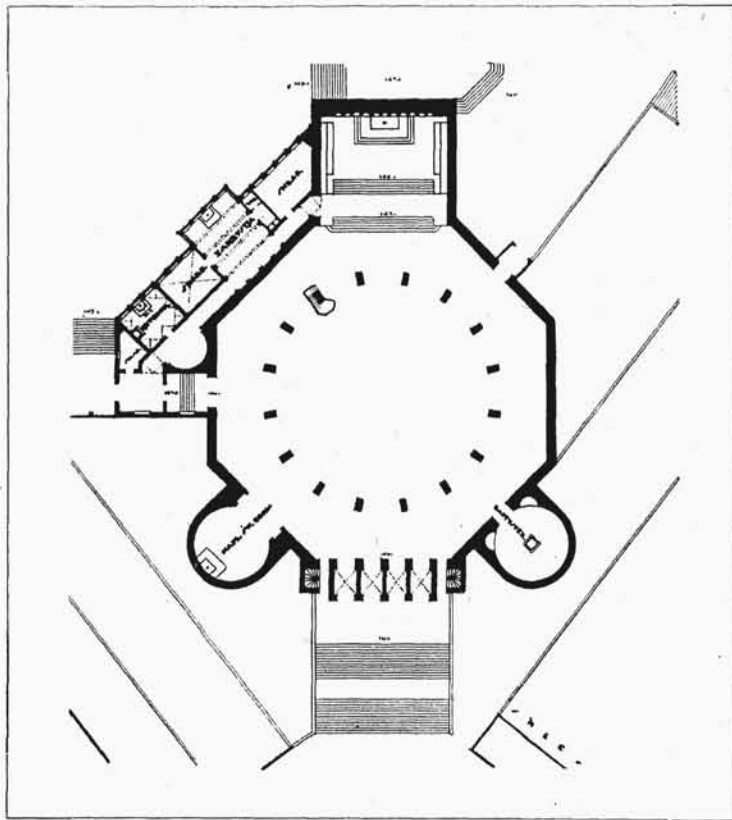
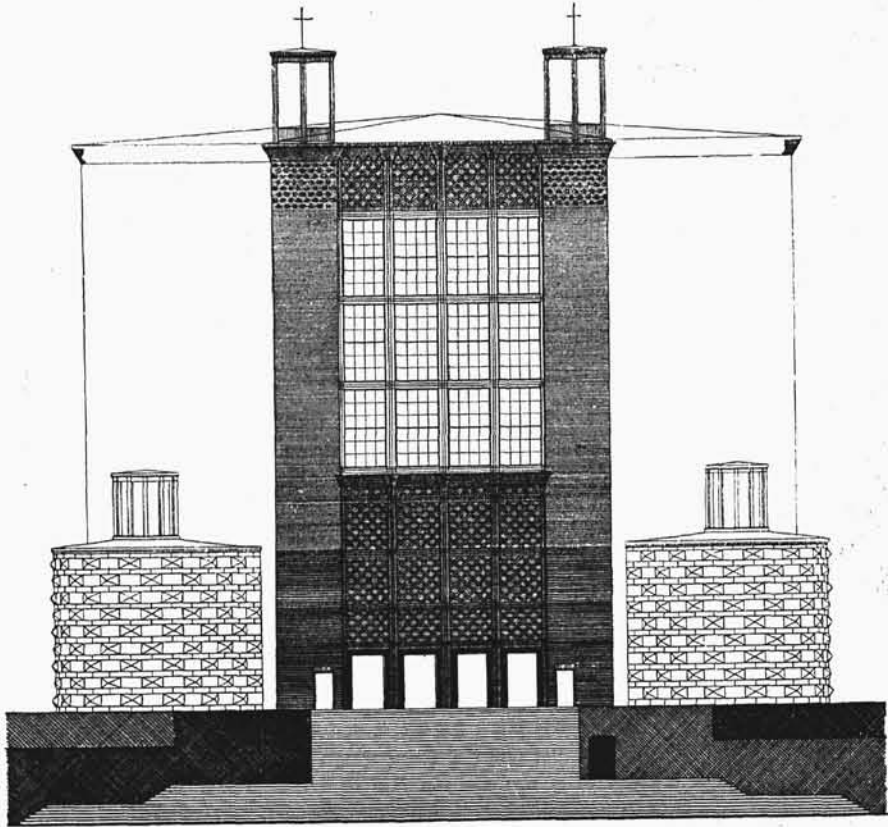
ARCH. ALEKSANDER BOJEMSKI (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY  
KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU.

sze kościoły klasztorne, zwłaszcza cysterskie, rzadziej kolegiackie, a tem mniej parafjalne. Katedry są naogół bez transeptu. Nie znają też wcale transeptu polskie kościoły gotyckie. Częściej znacznie operuje nawą poprzeczną barok (w połączeniu z motywem dekoracyjnym kopuły).

Po tej charakterystyce układu głównego korpusu kościelnej budowli, przechodzimy do drugiej najistotniejszej jej części—do prezbiterium. Lecz tu znowu powołać mi się najprzód przyjdzie na przykład negatywny. Jest bowiem u nas—w Małopolsce, na Mazowszu, na Kujawach—nieliczna grupa gotyckich kościołów z XV wieku, znamienita brakiem prezbiterium, w której budynek kościelny, niesklepiony, stanowi, nie licząc doczepionej z północy zakrystji, jeden tylko wydłużony prostokąt. Miejsce prezbiterium zaznacza we wnętrzu belka tęczowa, lub jakaś drewniana pseudo-arkada, zwykle późniejszego pochodzenia. Typ ten—



zresztą wyjątkowy—będący przykładem ostatecznej pauperyzacji kościelnego wnętrza, należy uważać za ujemny. To też z reguły w kościele katolickim, a więc i polskim, zarówno przy jednej jak i przy trzech nawach—prezbiterium występuje jako oddzielna, wyraźnie zaznaczona część całej budowli.



ARCH. ROMUALD GUTT (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI  
W BIAŁYMSTOKU.

Elewacja w skali 1:400; rzut poziomy w skali 1:800.

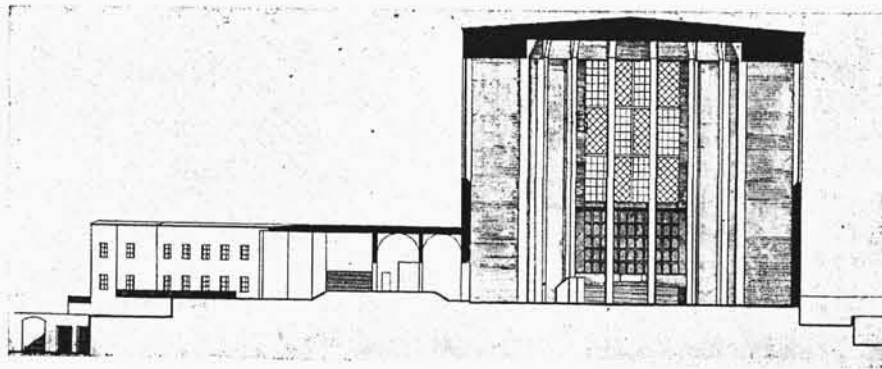
W zasadzie tedy przyjąć możemy dla rzutu kościoła taki schemat: Kościół składa się bądź z jednej nawy i prezbiterium, które wtedy jest od niej węższe, bądź też z trzech naw, a wtedy szerokość prezbiterium jest zwykle równą szerokości nawy środkowej.

Wielkie, wydłużone prezbiteria są właściwe przede wszystkim kościołom zakonnym, gdzie stanowią t. zw. chór. W tem też znaczeniu urobił je gotyk nie tylko w katedralnych i kolegiackich, lecz nawet w parafjalnych kościołach, kiedy to znaczna liczba kleru: wikariuszów, mansjonarzy, psalterzystów, altarzystów, konieczne domagała się obszernej ubikacji, od ludzi oddzielonej. Takie gotyckie wydłużone prezbiteria są dziś oczywiście anachronizmem w zwykłym kościele parafjalnym. Należy jednak uczynić zastrzeżenie, że i w takim zwykłym, większym kościele prezbiterium nie powinno być zbyt małe. Sama tylko apsyda, jako zagłębienie na pomieszczenie Wielkiego Ołtarza, nie wystarcza.

Prócz drzwi do zakrystji, które powinny prowadzić wprost z prezbiterium i być tak umieszczonymi, aby zapewniały swobodny dostęp do stopni ołtarza, potrzebne jest miejsce na tron dla celebransa, ewentualnie także na ławę, jeśli nie kolatorską, bo teraz kolatorów coraz mniej, to dla elity miejscowego społeczeństwa, która w prezbiterium zwykła zasiadać, a którą nie tak łatwo znowu pozabawić raz już zdobytego przywileju, rugując w obręb nawy. Głównie chodzi o to, aby prezbiterium nie było wąskie. Bardziej dlań odpowiednia jest dzisiaj forma raczej krótka, a szersza, niż wydłużona.

Poza prezbiterium i nawą, względnie nawami, stanowiącemi główny organizm kościelny, znajdują się jeszcze, nawet przy najmniejszych kościołach, części dodatkowe, a więc kruchta, czyli przedsionek, zakrystja, skład, skarbczyk i t. p., a także zwykle choć jedna kaplica.

Wiadomo, jaki efekt sprawiają wieńce lub szeregi kaplic, okalających katedry i wielkie kościoły. Lecz nawet pojedyncza, do boku kościoła przytulona, kaplica może



ARCH. ROMUALD GUTT (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU.

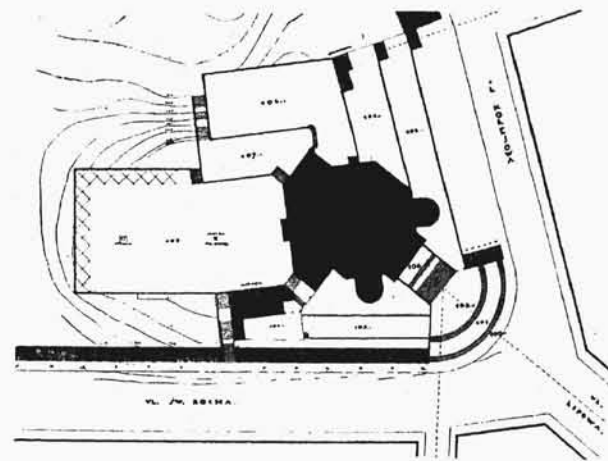
Przekrój w skali 1:800.

stanowiąc silny akcent artystyczny, przyczyniający się do urozmaicenia i podniesienia wrażenia całości, tembardziej, że zawsze jest potrzebna: jako ogrzewana, lub pogrzebowa, lub ze względu na kult miejscowy, a chociażby dla urządzenia grobu wielkotygodniowego.

W polskich dawnych kościołach jednonawowych, zwykle, jak to zaznaczyłem, pozbawionych transeptu, spotyka się dość często założenie dwóch kaplic, umieszczanych symetrycznie po obydwu stronach nawy, w miejscu zetknięcia się jej z prezbiterium — przez co rzut kościoła otrzymuje zarys krzyża. Stanowią więc takie dwie kaplice jakby ekwiwalent nawy poprzecznej, ekwiwalent o tyle szczęśliwy, że sylweta otrzymuje wdzięczniejsze i nie tak sztywne, jak przy zwykłym transepcie, ukształtowanie. Jeśli zaś są one z nawą połączone dość dużemi, zwykle w piękną kratę zaopatrzonemi, arkadami, efekt wnętrza bywa nie mniejszy od tego, jaki dać może normalnie rozwinięty transept.

Istnienie wszelkich krucht przy dawnych kościołach tłumaczy się potrzebą oddzielnego miejsca dla pokutników, niewiast i t. p. Dziś mają kruchty zabezpieczać wejście od przeciągów i dać możliwość podwójnego zamknięcia. Kruchta niekoniecznie musi być zewnętrzna. Dobry układ planu przewidzi ją bez uciekania się do przybudówek. W razie, gdy inaczej poradzić nie można, kruchtę zastąpi po części tambur wewnętrzny.

Głównym elementem dodatkowym przy kościele jest zakrystja. Nie należy zapominać, że służy ona dla celów czysto praktycznych i musi być przeto celowo i wygodnie rozplanowana i urządzona. Ze względu na swe przeznaczenie stanowić powinna dość obszerny pokój, w którym kapłan — a w większych kościołach kilku kapłanów jednocześnie — ubiera się lub rozbiera z szat liturgicznych; gdzie też przechowują się ornaty i inne paramenta oraz naczynia kościelne, codziennie używane, i gdzie, prócz mensy z szufladami, ewentualnie szafy, ma znaleźć się miejsce na lawaterz i kłęcznik. Stąd na rzut zakrystji najlepiej się nadaje kształt prostokątny. Nie zapomnieć też należy o piecu, zakrystja bowiem zasadniczo powinna być w zimie ogrzewana, nie tylko ze względu na konserwację przechowywanych w niej przedmiotów, lecz także i z tego względu, że wybudowanie oddzielnej kaplicy ogrzewanej, w której podczas zimy odprawiane są chrzty, spowiedź i t. p., nie zawsze jest możliwe i konieczne, więc wtedy zakrystja spełniać powinna zastępczo jej funkcje. Ze względu na konieczność stworzenia, o ile możliwości, lepszych warunków przeciwko wilgoci — tego największego wroga wnętrza kościelnych — należy się starać sytuować zakrystję od strony



Plan sytuacyjny w skali 1:2500.

słonecznej. O wentylacji naturalnej przez otwieranie okien również nie można zapominać, a uwaga ta stosuje się w równej mierze i do wnętrza samego kościoła.

Przy zakrystji powinna być zawsze oddzielna sionka oraz skarbczyk, dobrze zabezpieczony, na przechowanie cenniejszych przedmiotów.

Temat ten poruszam tu tylko mimochodem, gdyż wszelkie zagadnienia praktyczne nie mogą stanowić treści niniejszego artykułu, w którym chodzi o ogólną charakterystykę budowli kościelnej z punktu widzenia raczej historyczno-artystycznego. Luźną też tylko uczynię uwagę, że oczywiście im większy jest kościół i im większe jego znaczenie, tem większe i liczniejsze będą przy nim dodatki. Mogą więc być potrzebne sale dla zebrań brackich, parafjalnych, a nawet oświatowych, loże kolatorskie, kaplice specjalne, obszerniejsze zakrystje, skarbcie i składy i t. p., co zresztą zawsze wypływa z miejscowych potrzeb i warunków i nie może być uogólniane. Pozostaje natomiast jeszcze do bliższego rozpatrzenia, jeśli mowa o układzie całości kościelnej, sprawa wież.

Jakkolwiek wieże przy kościołach powstały z założeń obronnych, z chwilą jednak wejścia w użycie i rozpowszechnienia się dzwonów stały się potrzebne i jako dzwonnice. Przykładem ciekawym takiego podwójnego użytkowania jest wieża przy kościele św. Jakóba w Sandomierzu, która została przystawiona po napadach tatarskich pod koniec XIII wieku w celu obrony do fasady zachodniej i w dolnej swej części, opiętej potężnymi skarpami i pełnej, gdyż tylko kil-

koma wąskimi szparami strzelnic zaznaczonej, stanowi typową forteczkę, w górze zaś posiada przezroczą kondygnację dzwonową, o pięknych bliźnich otworach ostrołucznych.

Kościół warowne posiadały niekiedy po kilka wież, lub baszt, — więc po trzy (Brochów) a nawet cztery (Synkowicze) — połączonych bądź z korpusem kościelnym, bądź też z okalającym kościół murem obronnym (Kojdanów).

Znaczenie obronne wieży z czasem odpadło. Dziś jest ona celową tylko jako dzwonnica i jako taka, wzorem włoskich kampanili, może stać oddzielnie. Nie jest wszakże nieodzowną, gdyż dzwony zawiesić można i w niskiej dzwonnicy, czego przykłady najliczniejsze właśnie spotykamy w polskich, wiejskich zwłaszcza, kościołach.

Zważyć jednak należy, że odrzekanie się od wieży — jak czyni to nprz. ks. Górzyński — nie znajduje dziś uzasadnienia. Pomijam te wypadki, gdy kościół staje na miejscu starego i gdy wtedy może być użyta nadal dzwonnica już istniejąca, zwłaszcza zabytkowa, lub też, gdy nową ma się wybudować z drewna. Lecz we wszystkich innych wypadkach, gdy nową, oddzielnie stojącą, dzwonicę wzniesić trzeba z muru, koszt jej — o ile nie ma być ona czemś wyłącznie użytkowym — nie będzie bynajmniej ową przysłowiową „quantité négligeable”, z którą liczyć się nie należało. Skoro zaś uprzytomnimy sobie, że spód wieży, połączonej organicznie z kościołem, zawsze może być celowo wykorzystany — a więc, w zależności od sytuacji wieży, przyziemie bądź na kruchtę, kaplicę, lub zakrystję, piętro zaś na pomieszczenie miechów organowych, skład, pokój bracki, skarbiec, kaplicę otwartą i t. p. — przyjdzie do przeświadczenia, że wieża, oczywiście niezbyt wysoka, do podniesienia kosztów budowy w sposób zasadniczy nie przyczyni się, a korzyść z niej przy racjonalnym rozplanowaniu będzie istotna.

Przytem nie należy zapominać, jak wielkie znaczenie ma wieża dla ukształtowania właściwej bryły kościoła i jak wielką odgrywa rolę widokową w ogólnej sylwecie. Iglica lub hełm wieży charakteryzuje daną budowlę kościelną, wyróżnia ją z pośród innych budowli, często jest jedynym akcentem, który pozwala patrzącemu rozpoznać, w kępie drzew na przykład, miejsce kościoła — znaczy więc wiele w pejzażu. Sylweta kościoła, zaznaczona wieżyczką, jest charakterystyczna dla danej miejscowości, nieraz dla całej okolicy. Stała się poniekąd nieodzowną, a poniekąd i symboliczną. Jeśli nie w pojęciu oderwanym i tak daleko idą-

cem, aby widzieć w niej „maszt, wznoszący się pośrodku świętej nawy Chrystusowej”, to w znaczeniu dla budowli samej, któraby była często tylko wielką chatą, śpichrzem, lamusem, lub inną jaką budowlą pospolitą, gdyby nie wieża lub skromna chociaż tylko wieżyczka — sygnaturka, która tę budowlę cechuje i, wieńcząc krzyżem, na godność przybytku, Bogu i kultowi poświęconemu, namaszcza.

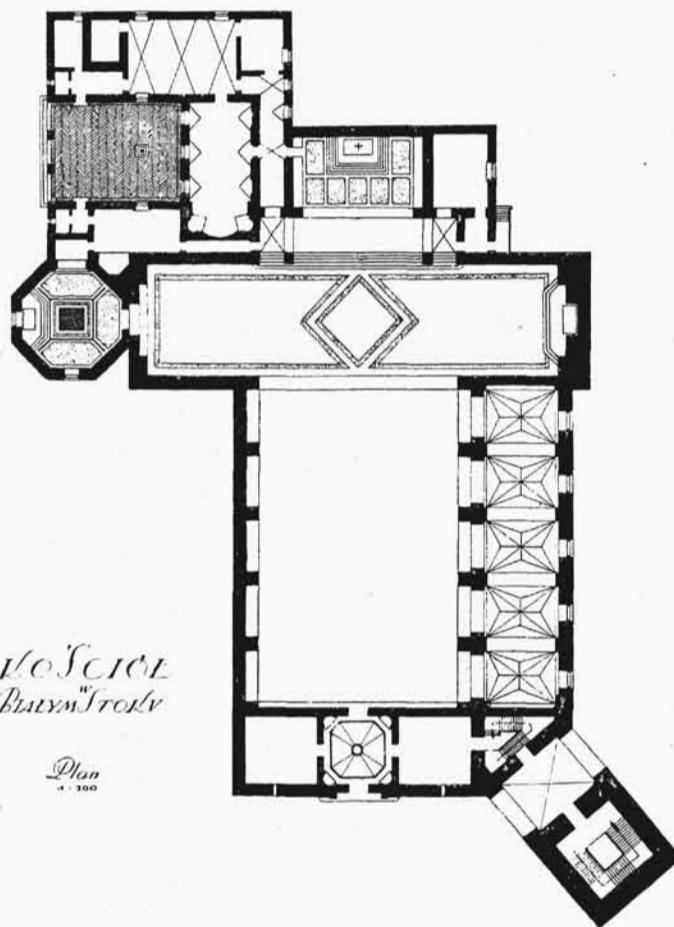
Wieży w budowli kościelnej nie należy zatem lekceważyć.

Nie należy jej tylko schematyzować w sztywnym układzie osiowym symetrycznego rzutu, a tembardziej nie nadużywać. Zwykł był to czynić barok, stosując często nawet przy jednonawowym małym kościele dwie wieże, nie tylko w sposób fantastyczny wysuwane z rogów fasady

w kształcie jakby maciek, ale nieraz także zupełnie niezwiązane organicznie z fasadą, a tylko luźno narożnikami szczipione. Moda takich logicznie i praktycznie nieusprawiedliwionych założeń barokowych, czysto dekoracyjnych i pompatycznych, uderza silniej jeszcze w przykładach pochodnych — w odbiciu mianowicie wpływów monumentalnej murewanej architektury baroka na późne drewniane kościołki wiejskie z XVIII wieku, wśród których dwie wieże na froncie nie są wyjątkową rzadkością.

Pewien schematyzm układu wieżowego w łączności z ogólnym założeniem osiowych i symetrycznych rzutów cechuje wprawdzie także epokę średniowiecza, lecz dotyczy to głównie wielkich katedr gotyckich, które posiadają naogół zwykle duże wieże na froncie; lecz to nadaje tym budowlom majestatu i powagi, wpływa z ich hieratycznego znaczenia — jest dla nich właściwe. Dwuwieżowemi są i stare katedry polskie. Mówię: stare — albowiem należy pamiętać, że niektóre z obecnych kościołów katedralnych, jak warszawski, sandomierski, kielecki, będące dawnymi kolegiatami — nie były budowane na katedry i dlatego są bądź bezwieżowe — z oddzielnymi dzwonicami — bądź też, jak kolegiata warszawska, posiadały przedtem jedną wieżę pośrodku fasady.

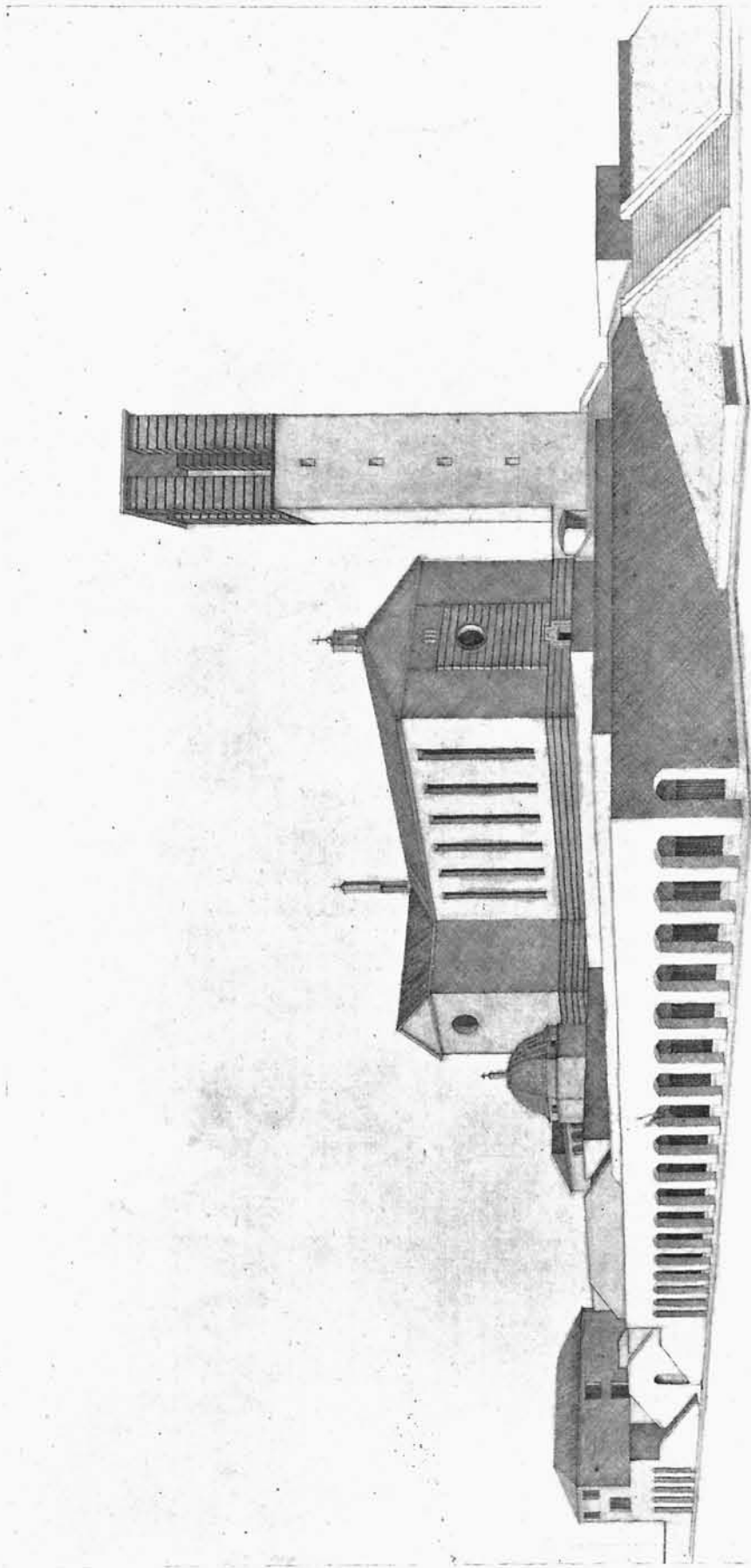
Natomiast dwuwieżowy kościół kolegiacki, farny, klasztorny, a tembardziej parafjalny jest wogóle, a w Polsce w szczególności, dość rzadki. Spotyka się częściej tylko w epoce baroka i zasadniczo raczej w kościołach wielkomiejskich. Po wsiach i miasteczkach, jeśli istnieje stary kościół dwuwieżowy, to zwykle z dawnego klasztornego na taki przerobiony.



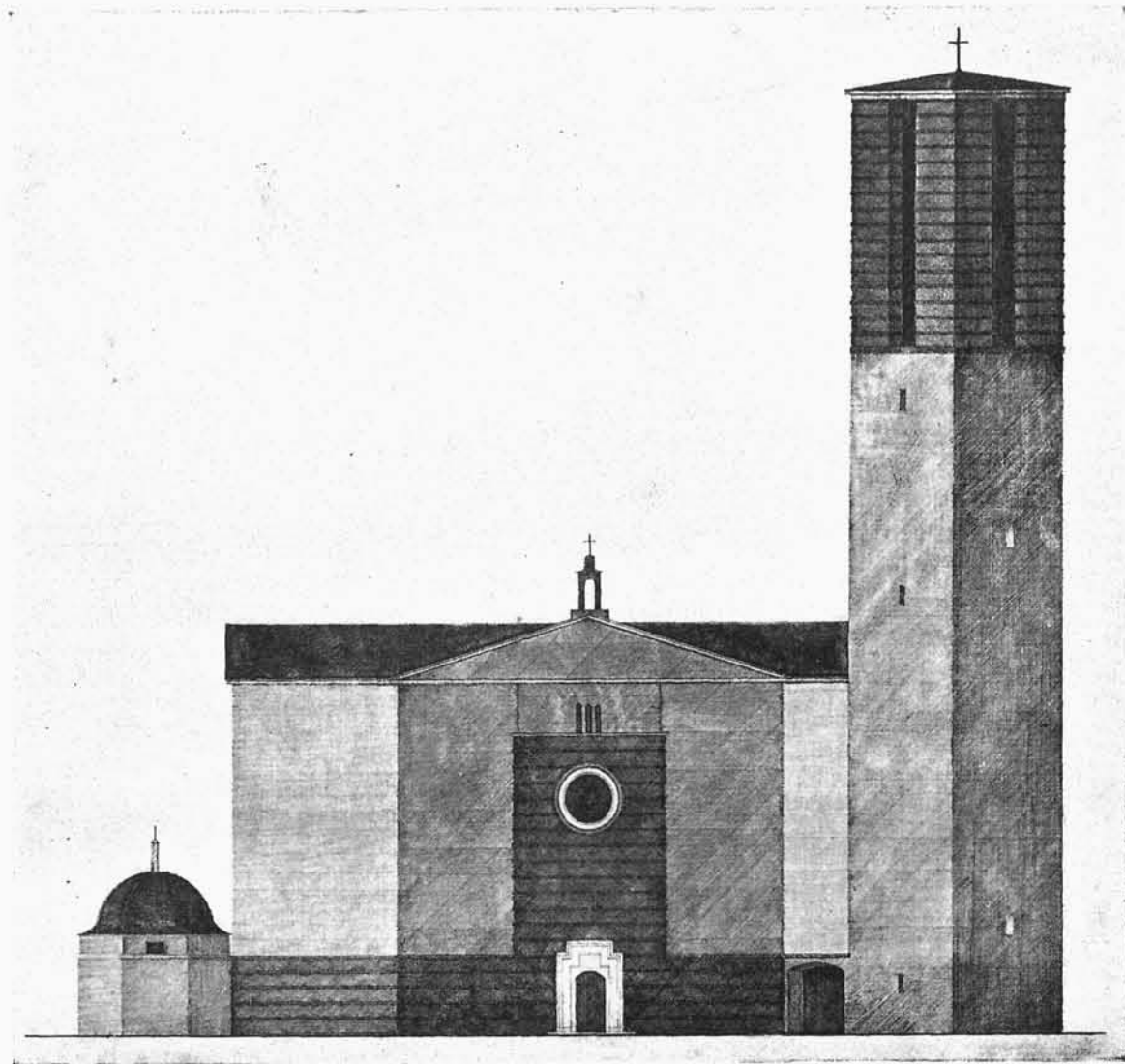
ARCH.: JERZY BEILL I ZYGMUNT TARASIN (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU.

Rzut poziomy w skali 1:600.





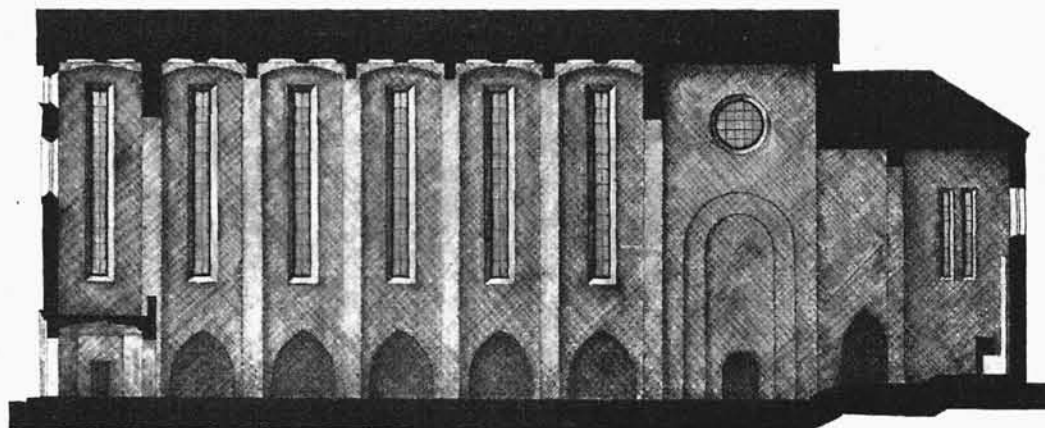
ARCH.: JERZY BEILL I ZYGMUNT TARASIN (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. 1926 r.



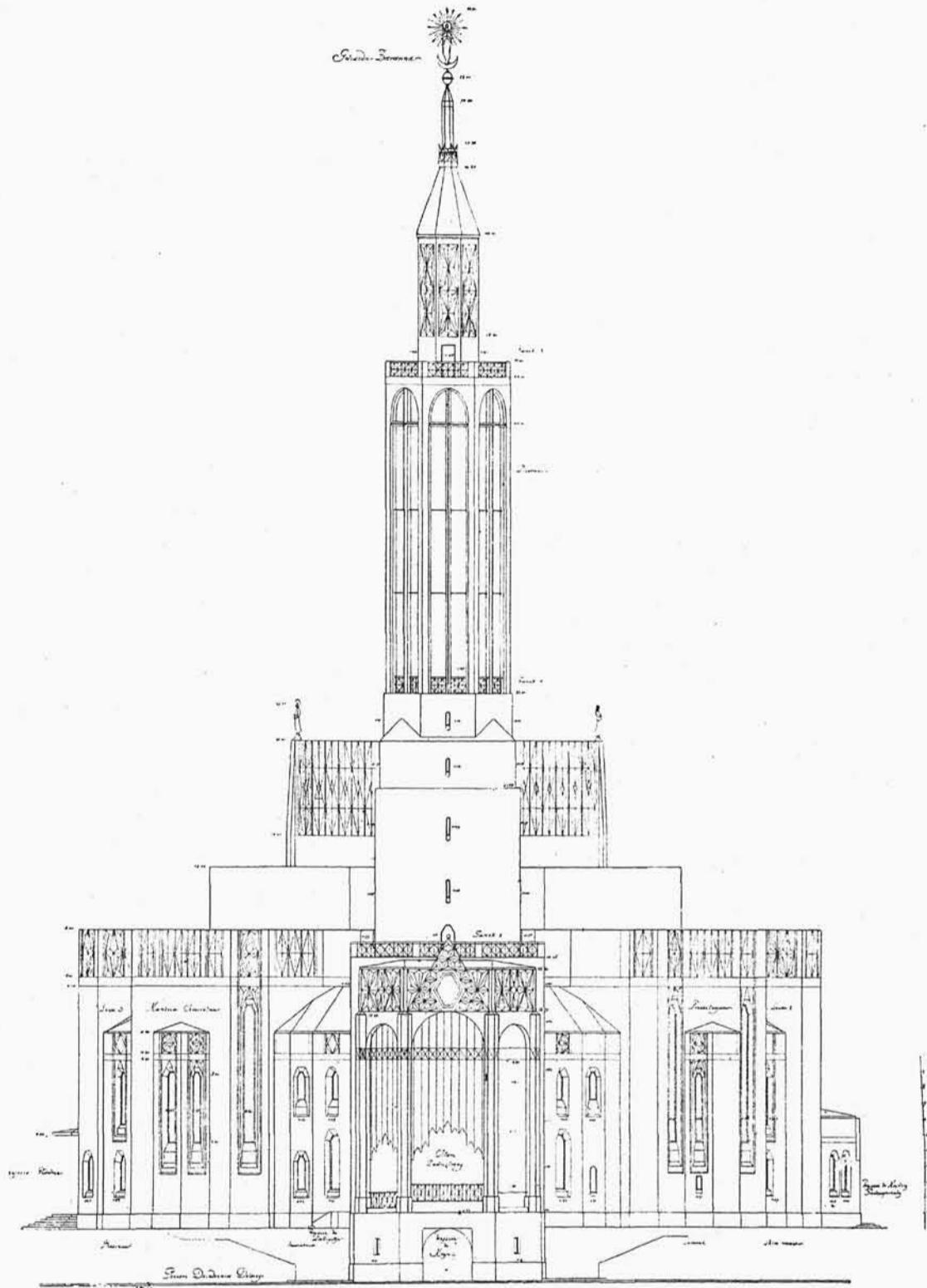
ARCH.: JERZY BEILL I ZYGMUNT TARASIN (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. 1926 r.

Parafjalny zatem zwykły kościół—o ile nie jest wogóle bezwieżowym—posiada jedną tylko wieżę, przyczem miejsce jej jest dowolne: może ona znajdować się na osi głównej na froncie kościoła, lub też z jego boku, bliżej lub da-

lej ściany frontowej, a nawet zgola na tyle, przy boku prezbiterium. Czynnikiem, decydującym o wyborze miejsca dla wieży, nie były tylko względy praktyczne. Że zdawano sobie sprawę z dekoracyjnego, widokowego znaczenia wieży



Przekrój 1:400.



Elewacja.

ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. 1927 r.  
 PROJEKT PRZEZNACZONY DO REALIZACJI.

Skala 1 : 400.

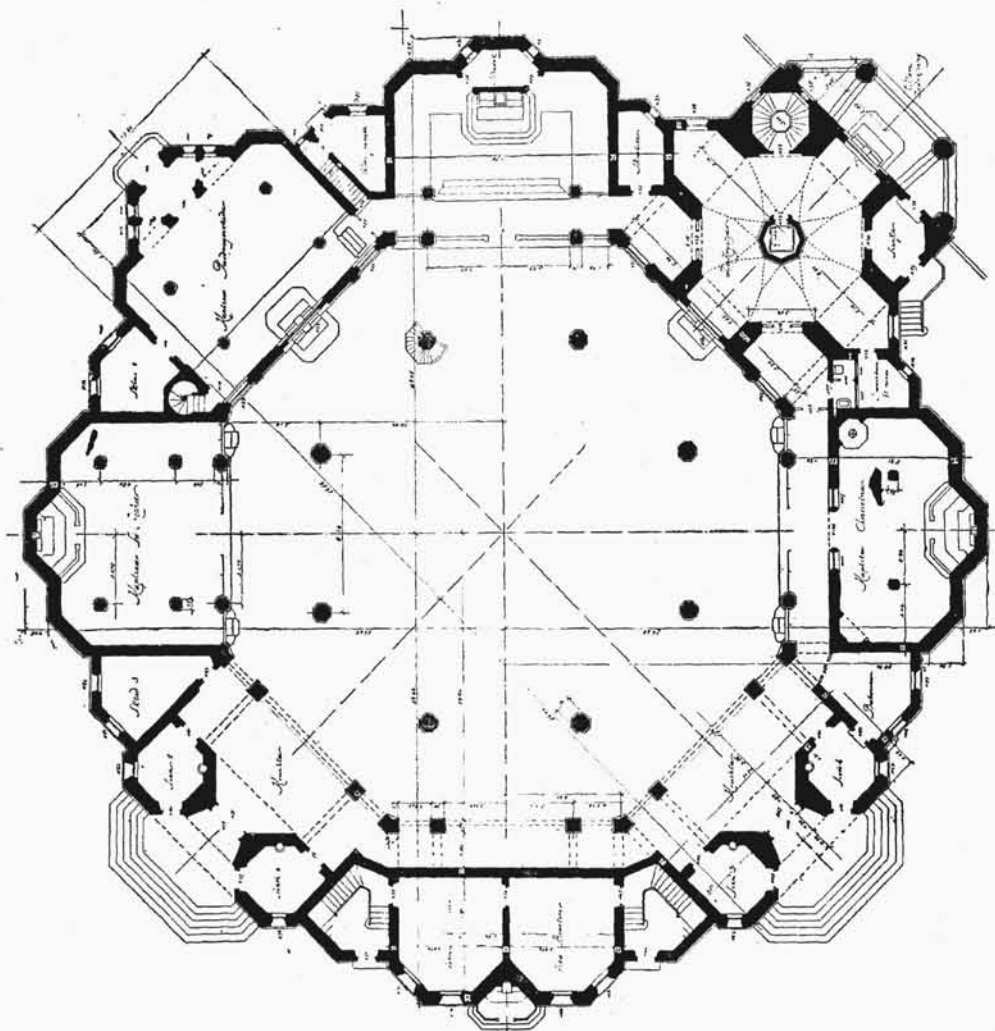
i że umiano to znaczenie wyzyskać — na to posiadamy liczne przykłady. Ograniczę się do podania jednego, mianowicie kościoła z XV wieku w Brzeźnicy Nowej. Przy kościele tym — z chwilą, gdy pierwotna wieś, a potem osada, zamieniła się na miasto — dostawiono w XVI wieku wieżę na sztucznie wzmocnionych w tym celu murach zakrystji, a uczyniono to najwidoczniej w tym celu, aby uzyskać bardziej majestatyczny i bardziej godny świątyni wygląd właśnie od strony założonego wówczas rynku, sytuowanego od kościoła w kierunku wschodnim, kościół bowiem jest orjentowany.

Widzimy z tego, że, operując wieżą i innymi elementami dodatkowymi, wśród których kaplica i zakrystja główną odgrywają rolę, możemy, pomimo pewnej schematyczności głównego organizmu, urabiać dowolnie całość budowli kościelnej w kierunku rozwiązań przestrzennych, przez co odnośnie nie tylko do rzutu, ale przede wszystkim i bryły samej, ilość odmian, jakie możemy otrzymać przez takie lub inne potraktowanie części poszczególnych, staje się bardzo wielka. Przy większych kościołach, t. j. trzynawowych, wchodzi ponadto w grę możliwość bardziej urozmaiconego rozwiązywania samej bryły zasadniczej, t. j. korpusu głównego, przez to, iż trzy nawy mogą być dwójakiego systemu: bazylikowe, o różnej wysokości — środkowa wyższa,

boczne niższe, lub też halowa — t. zn. wiata — równej wysokości.

System bazylikowy, który, jak sama nazwa wskazuje, jest połączony z bazyliką antyczną, rzymską, „basilica forensis“, od której się począł, a po wędrówkach narodów już w X wieku wyrobił typ bazyliki chrześcijańskiej, musi tu być typem dominującym. Jednakże w średniowieczu, głównie zaś w epoce gotyckiej, rozwinął się typ kościoła halowego, w Polsce pod wpływem architektury północnej, krzyżackiej, bardzo rozpowszechniony. Renesans, względnie barok, uczynił zdecydowany zwrot ku bazylice i odtąd też kościoły halowe przestały powstawać.

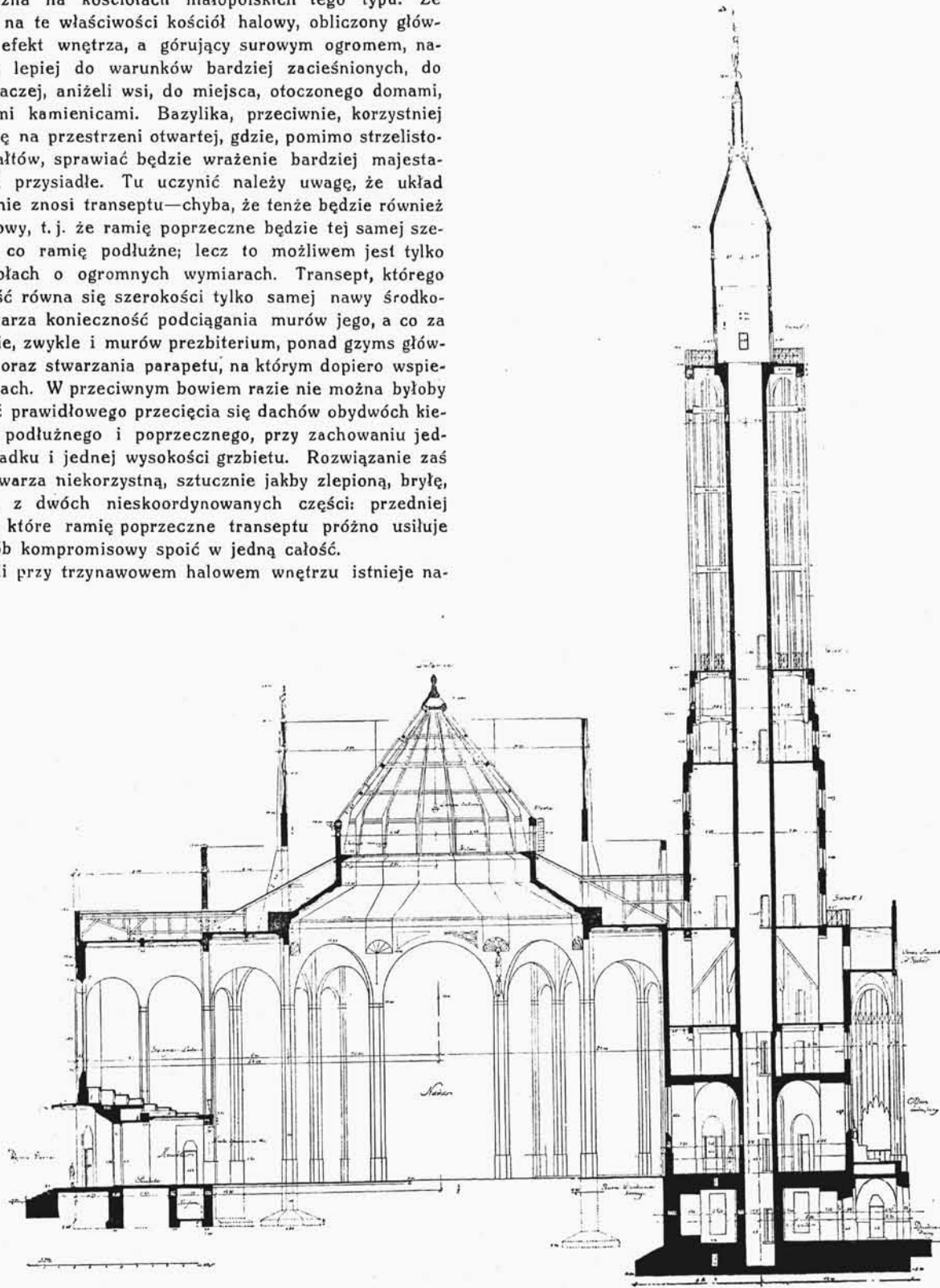
Trzeba jednak przyznać, że w porównaniu z systemem bazylikowym ma system halowy stanowczą wyższość, jeśli chodzi o układ i efekt wnętrza. Tak pięknych i majestatycznych wnętrz, jakie dają kościoły tego typu, rzecz prosta — sklepione, próżno szukać w kościołach bazylikowych. Zewnętrzny jednak wygląd, pomimo strzelistości gotyckiej, gmachów takich, jak npr. kościół Marjański w Toruniu, jest zawsze bardziej ciężki i bardziej masywny. Dawniej takie kościoły były przekrywane dachami trzygrzbietowymi, wielce w naszym klimacie niepraktycznymi. Ogrom jednego dachu, zwykle stromego, obciąża budowlę, lecz z drugiej strony



ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU. 1927 r. PROJEKT PRZEZNACZONY DO REALIZACJI.  
Rzut przyziemia w skali 1:400.

dodaje jej smukłości, majestatu i surowej powagi, niezależnie od północnego charakteru architektury, co stwierdzić można na kościołach małopolskich tego typu. Ze względu na te właściwości kościoł halowy, obliczony głównie na efekt wnętrza, a górujący surowym ogromem, nadaje się lepiej do warunków bardziej zacieśnionych, do miasta raczej, aniżeli wsi, do miejsca, otoczonego domami, wysokimi kamienicami. Bazylika, przeciwnie, korzystniej okaże się na przestrzeni otwartej, gdzie, pomimo strzelistości kształtów, sprawić będzie wrażenie bardziej majestatyczne i przysiadłe. Tu uczynić należy uwagę, że układ halowy nie znosi transeptu—chyba, że tenże będzie również trzynawowy, t. j. że ramię poprzeczne będzie tej samej szerokości, co ramię podłużne; lecz to możliwym jest tylko w kościołach o ogromnych wymiarach. Transept, którego szerokość równa się szerokości tylko samej nawy środkowej, stwarza konieczność podciągania murów jego, a co za tem idzie, zwykle i murów prezbiterium, ponad gzyms główny naw oraz stwarzania parapetu, na którym dopiero wspiera się dach. W przeciwnym bowiem razie nie można byłoby osiągnąć prawidłowego przecięcia się dachów obydwóch kierunków: podłużnego i poprzecznego, przy zachowaniu jednego spadku i jednej wysokości grzbietu. Rozwiązanie zaś takie stwarza niekorzystną, sztucznie jakby zlepioną, bryłę, złożoną z dwóch nieskoordynowanych części: przedniej i tylnej, które ramię poprzeczne transeptu próżno usiłuje w sposób kompromisowy spoić w jedną całość.

Jeśli przy trzynawowym halowym wnętrzu istnieje na-

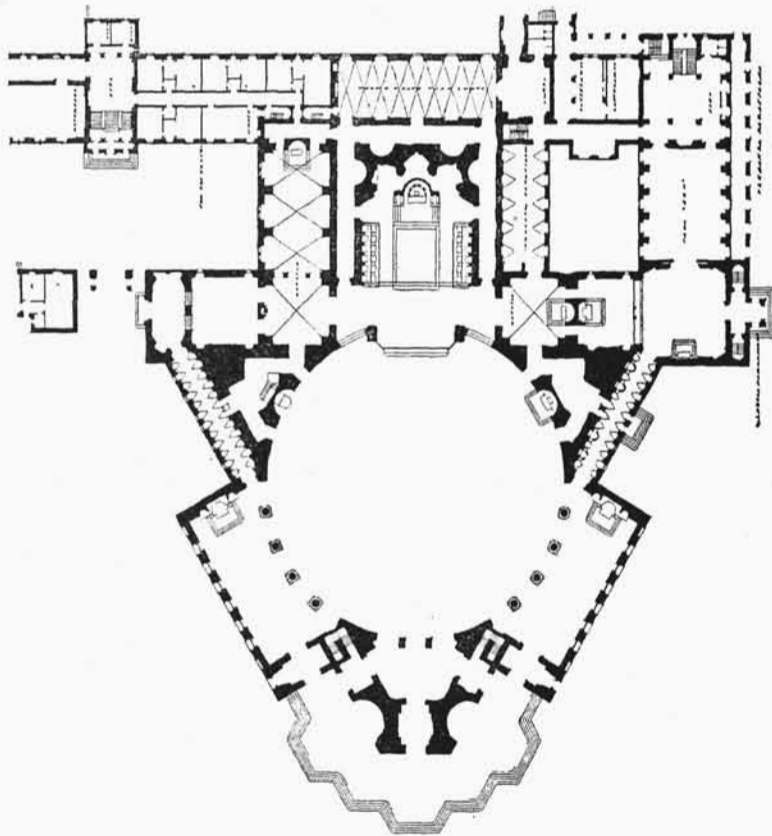
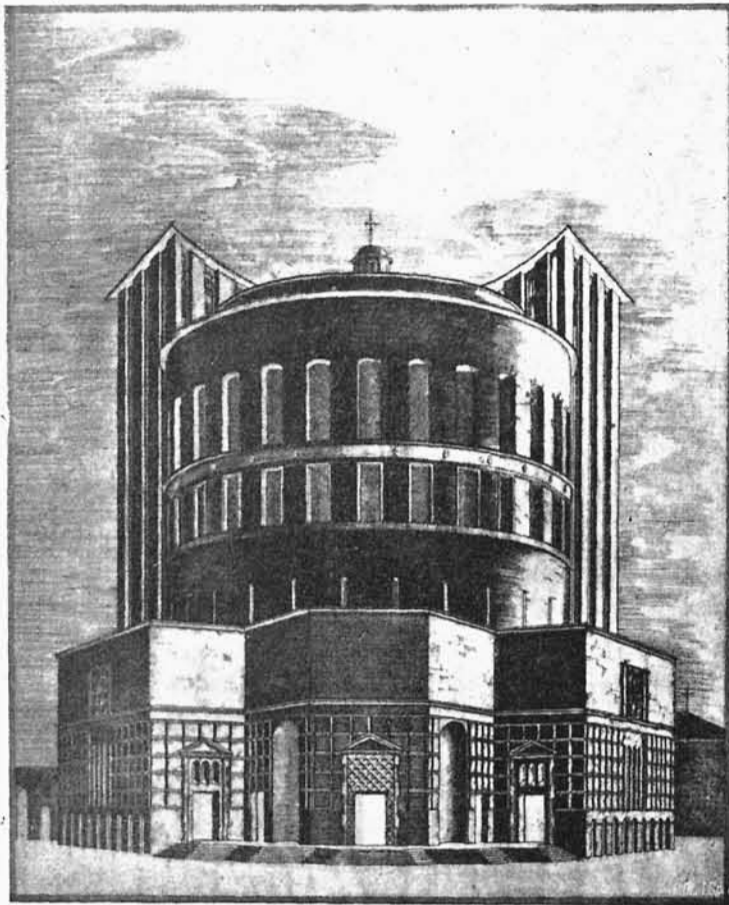


ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA).

PROJEKT KOŚCIOŁA OPATRZNOŚCI W BIAŁYMSTOKU.

Przekrój nawy i wieży.

(Obliczenia konstrukcyj żelazo-betonowych dokonał inż. W. Paszkowski).



wa poprzeczna, szerokością swą równa tylko szerokości nawy środkowej, wysokość zaś jej murów idzie równo z poziomem gzymsu głównego, wtedy występy ramion krzyża, przez taki transept utworzone, schodzą w widoku zewnętrznym do roli właściwie kaplic bocznych o znacznie mniejszym dachu, wtopionym w dach główny. To samo stosuje się do wypadku, gdy w jednonawowym kościele występy nawy poprzecznej węższe są od szerokości nawy.

Są duże kościoły gotyckie, w Hiszpanji, Francji, krajach skandynawskich, w których na przecięciu się ramion krzyża wyrasta ze środkowego kwadratu wieża, często masywna i wysoka. W Polsce przykładu takiego rozwiązania nie znajdujemy. Natomiast stwierdzić możemy na zasadzie dawnych opisów, że w wypadkach, gdy kościół posiadał ramie poprzeczne, rolę wspomnianej co tylko wieży odgrywała wielkich wymiarów sygnatura, o jakiej nprz. podaje nam wiadomość Długosz w Liber Beneficiorum, pisząc o krakowskim kościele Franciszkanów. Lecz nie tylko średniowiecze hołdowało temu wysoce estetycznemu motywowi.

Lubować się w nim musiał i barok, tworząc nprz. tak wielkie i wspaniałe sygnatury, jak słynna „Kulawka”, umieszczona na skrzyżowaniu się transeptu w kościele Cystersów w Koprzywnicy, niestety w czasie wojny doszczętnie spalona. Rzeczywiście bowiem krzyżujące się dachy wymagają w miejscu przecięcia się — bardziej silnego i zdecydowanego akcentu architektonicznego; wynika to nawet logicznie z założenia rzutu, skomponowanego na zasadzie krzyża, przecięcie się bowiem osi podłużnej i pionowej stwarza tu, nawet przy planie wydłużonym, punkt centralny, który w wyglądzie zewnętrznym znaleźć powinien odpowiednik. Zdaje się jednak, że architekci współcześni nie uświadomili sobie tego. W każdym razie rzadko bardzo spotyka się jako tako zadawalniające rozwiązanie problemu sygnatury w kościołach transeptowych doby ostatniej. A wszakże, jak to już powyżej zaznaczyłem, wieżycy taka jest w ogólnym wyrazie kościelnej sylwety czynnikiem pierwszorzędного znaczenia. Z powodzeniem zastąpi ona nadużyta i oklepaną już kopułę, mało zresztą, jak widzieliśmy, dla istoty kościoła katolickiego, niepomnikowego — odpowiednią.

Jeśli wyraz zewnętrzny każdej budowli zależy wyłącznie prawie od czynników architektonicznych, to o wyrazie wnętrza decydują jeszcze i czynniki inne. Ramy architektoniczne są dla wnętrza kościoła czemś o wiele istotniejszym, niż nprz. rama dla obrazu, stanowią bowiem część integralną całości. Ale pełny wyraz wnętrza otrzymujemy dopiero przez zespół wszystkich elementów architektonicznych, zdobniczych i kolorystycznych.

Ten specjalny, trudny do uchwycenia nastrój, jaki wywołują kościelne wnętrza zabytkowe, nie

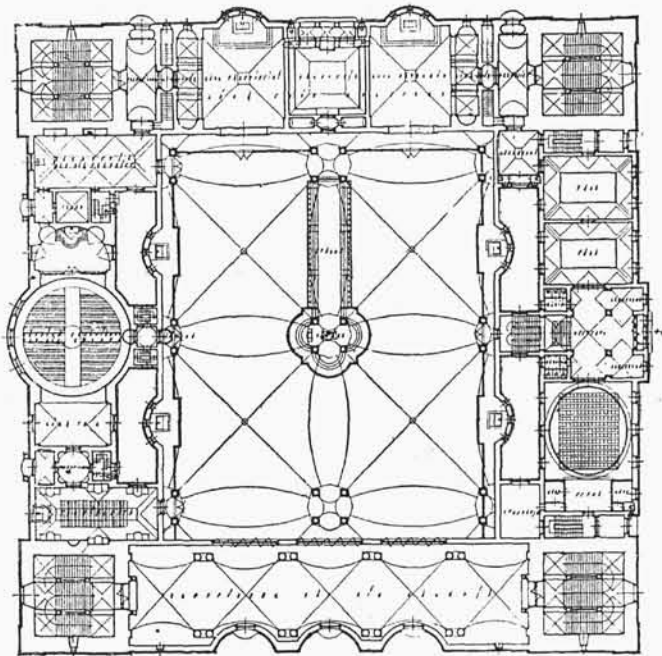
ARCH. CZESŁAW PRZYBYLSKI (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KATEDRY W KATOWICACH. 1925 r.

Widok katedry i rzut poziomy. („Architekt“).

zależy tylko od bezpośredniości zetknięcia się naszego z żywą jakby częścią przeszłości; zależy też zwykle od kontrastu murów, pochodzących z epok dawniejszych, z odmiennym charakterem stylowym późniejszego urządzenia, często należącego do kilku epok. Założenie elementów architektonicznych nie gra wtedy głównej roli. O stylowym charakterze takiego wnętrza decydują raczej mobilia: ołtarze, ambona, stalle i inne sprzęty kościelne, a także sposób ich całego urządzenia i potraktowania, zarówno pod względem plastycznym jak i kolorystycznym, na tle ścian, sklepień, posadzki, okien.

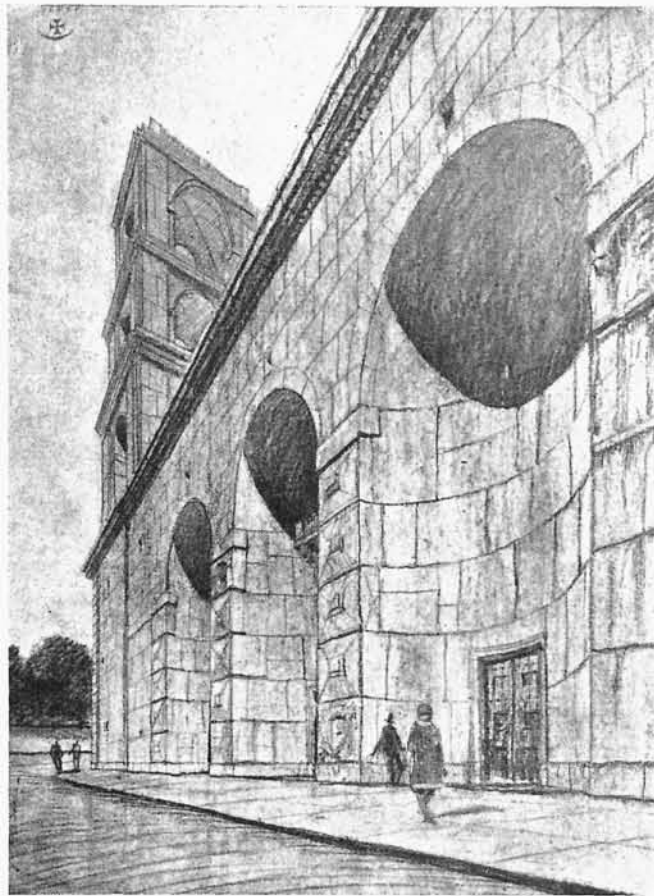
Pozatem — najsilniejsze wrażenie sprawi zawsze wnętrze, do jednej nawet tylko należące epoki i z jednego tylko pochodzące okresu twórczego, o ile stanowi skończoną całość architektoniczną, t. zn. obejmuje zarówno architekturę, jak i całe urządzenie. Przeciwnie — wnętrza puste, w samych tylko ramach architektonicznych, nigdy dać nie może zadawalniającego ani właściwego wrażenia, nawet gdy jest pod względem architektonicznym rozwiązane szczęśliwie. Cóż mówić dopiero, gdy wypływa tylko przypadkowo z ukształtowania bryły zewnętrznej, która sama dla siebie stanowi dziś zwykłą treść zadania twórczego? Aby tylko była jak najbardziej oryginalna, lub jak najbardziej pompatyczna, lub jak najbardziej kompilacyjna. O wnętrzu się nie myśli. Co w nim stanie, jakie będzie urządzenie — o tem niech troszczą się następcy. Jeśli budowlę kościelną wzniesie architekt, często nawet tęgi, urządza ją prawie zawsze kto inny, szczęście jeszcze, jeśli artysta, — zwykle snycer lub złotnik, albo nawet rzemieślnik-przedsiębiorca. Sądzę, że takie traktowanie architektury od całego wewnętrznego urządzenia wyrządza największą krzywdę całej sztuce kościelnej. Kościoły starać się należy projektować zawsze i wykonywać jako całość.

Sprawa ta o tyle okazuje się łatwiejszą do urzeczywistnienia, niż to na pozór się wydaje, ile że urządzenie dziś wnętrza nie wymaga takiego bogactwa ilościowego, jak to bywało przedtem. Olbrzymi wzrost duchowieństwa w wie-



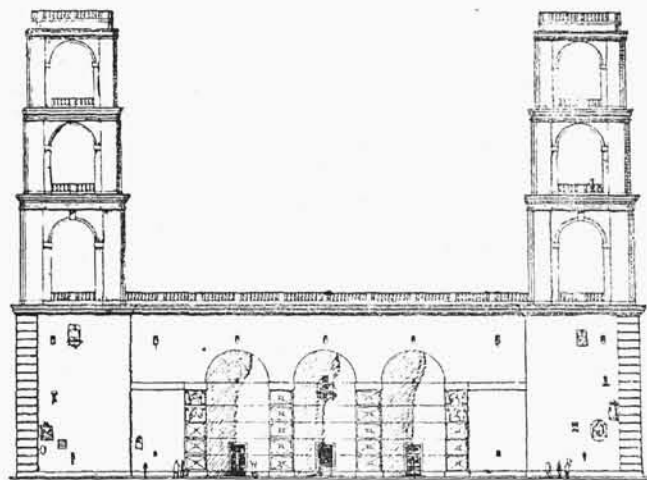
ARCH. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ (KRAKÓW).

Rzut poziomy i elewacja główna. Skala 1:1000. („Architekt“).

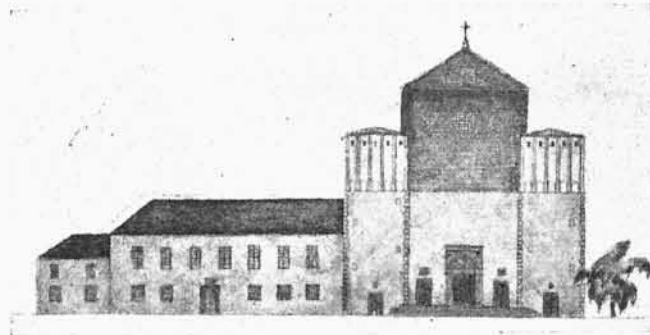
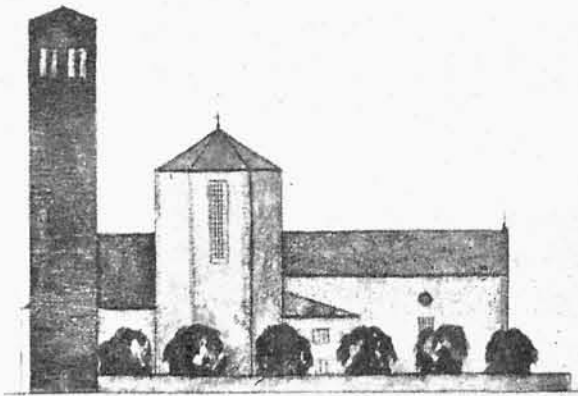


Widok perspektywiczny katedry od strony elewacji głównej.

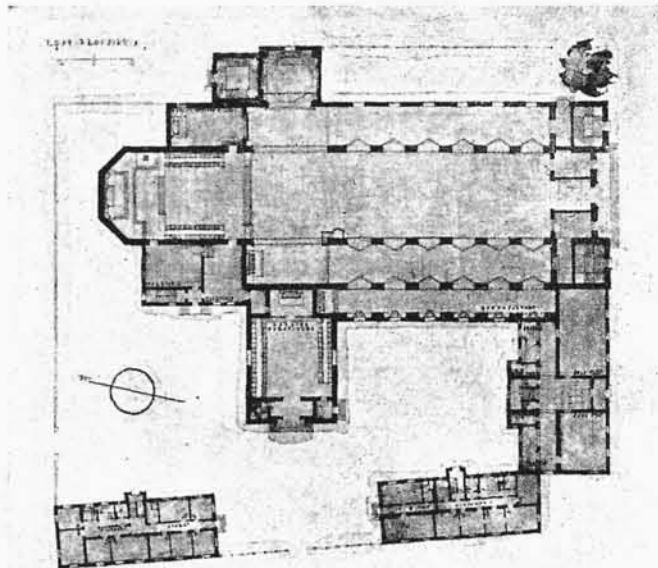
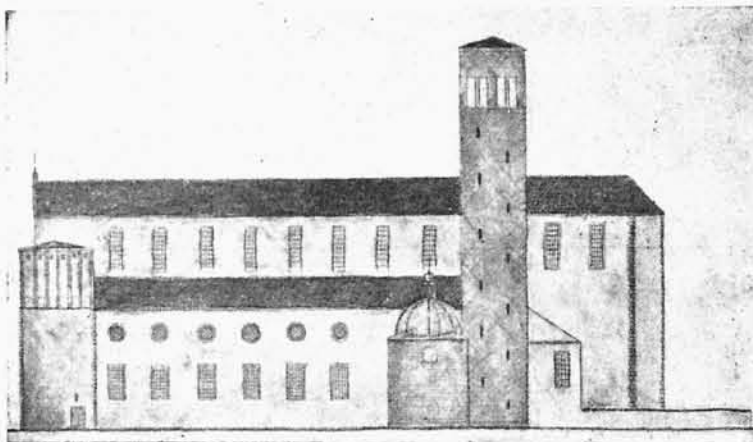
kach średnich zmusił następne wieki do wznoszenia wielu ołtarzy. Dziesięć ich i więcej było w kościele parafjalnym rzeczą zwykłą. Fundowały je rody, cechy, pojedyncze osoby. Lecz skoro przez pierwsze dwanaście wieków wystarczył w świątyni katolickiej jeden tylko ołtarz, więc i dziś jeden tylko, poza dodatkowym w jakiejś kaplicy, w przeciętnym kościele parafjalnym zapewne wystarczy. W każdym razie liczba ołtarzy w samym kościele nie przekroczy



PROJEKT KONKURSOWY KATEDRY W KATOWICACH. 1925 r. NAGRODA II



ARCH. ROMUALD GUTT (WARSZAWA). PROJEKT KONKURSOWY KATEDRY  
W KATOWICACH. 1925 r. NAGRODA II.  
Elewacje w skali 1:1000. („Architekt“).



Rzut poziomy katedry.

trzech. Prócz nich, do niezbędnych sprzętów urządzenia wnętrza należą: ambona, chrzcielnica, konfesjonały, ławki. Każdy sprzęt musi mieć odpowiednie i zgóry określone miejsce, całość zaś musi łączyć się wraz z ramami architektonicznymi w jeden harmonijny i celowy zespół. Dochodzą do tego jeszcze oczywiście organy.

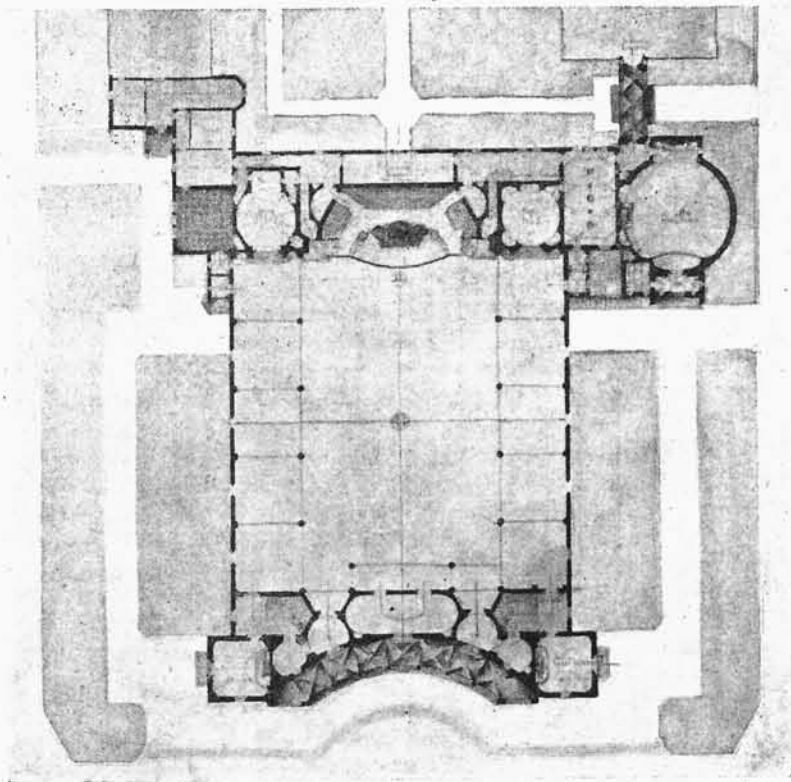
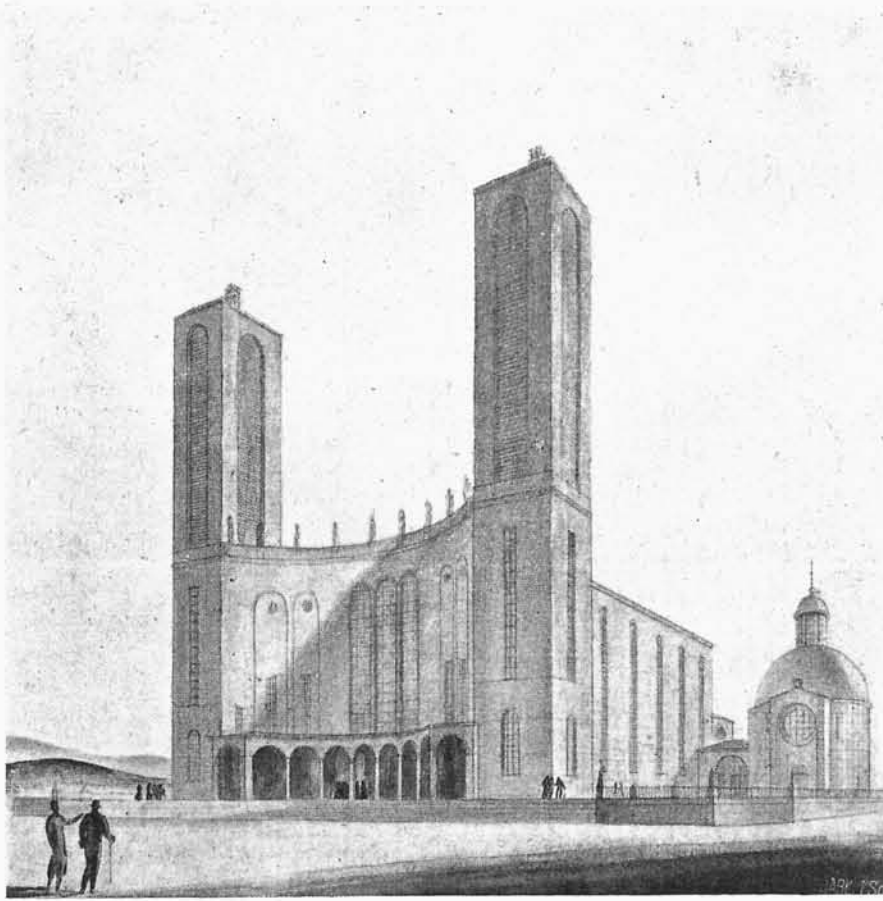
Chór muzyczny wraz z odpowiednio skomponowaną strukturą organową odgrywa, jako czynnik architektoniczny i dekoracyjny, w ogólnym efekcie wnętrza kościelnego rolę bardzo znaczną. To jego znaczenie zwykle starano się wyzyskać, a celował w tem barok, czego liczne i wspaniałe znajdujemy przykłady wśród naszych zabytków, że wymienię choćby tylko kościół Bernardynów w Leżajsku. Chór musi być jednak umiejętnie zaprojektowany: nie powinien mieścić się za wysoko i nie za nisko, mieć dogodne dojście i być dość obszernym, w wielu bowiem miejscowościach, nawet po wsiach, zaprowadzono dziś chóry śpiewacze, a zatem i miejsce dla śpiewaków — prócz organów i miechów — powinno być uwzględnione.

W nowej bazylice Serca Jezusowego na Michałowie (na Pradze) w Warszawie, — wzorem bazyliki starochrześcijańskiej, która nie posiadała, jak wiadomo, chóru muzycznego, nie znano bowiem jeszcze wtedy organów, — nie urządzono właściwego chóru muzycznego (w nawie głównej), zastępuje go bowiem mały tylko balkon, umieszczony w jednej z naw bocznych. Lecz czy słusznie? Czy budowla kościelna, tak retrospektywnie pomyślana, nie jest anachronizmem? Czy, wchodząc do jej wnętrza, nie czujemy, że jest to tylko martwy szkielet budowli, a nie budowla sama — żywa — jaką dziś być dla kultu powinna?

Kościół wspomniany grzeszy ponadto fatalnem umieszczeniem ołtarzy bocznych w zakończeniach naw o ciemnych, zupełnie światła pozbawionych czeluściach. Jest on dla mnie jaskrawym przykładem tego, jak błędem jest niewolnicze oparcie się na przeszłości. Najpiękniejsze nawet, jak w danym wypadku, wzory, nieopatrznie zastosowane, są tylko wypaczeniem idei twórczej.

Sprawa odpowiedniego oświetlenia ma dla wnętrza kościoła znaczenie niezwykle. Kościół nie wymaga, a powiedzmy nawet — nie żąda nadmiaru światła. Kościoły średniowieczne były rozmyślnie przyćmiewane witrażami. Kolorowy półmrok jest jednym z najsilniejszych czynników mistycznego niemal nastroju wnętrza gotyckich. Zbyt wielkie okna wcale nie są w kościele pożądane, gdyż kościół wygląda jak latarnia. Nie mogą też okna ze względów bezpieczeństwa sięgać zbyt nisko po-





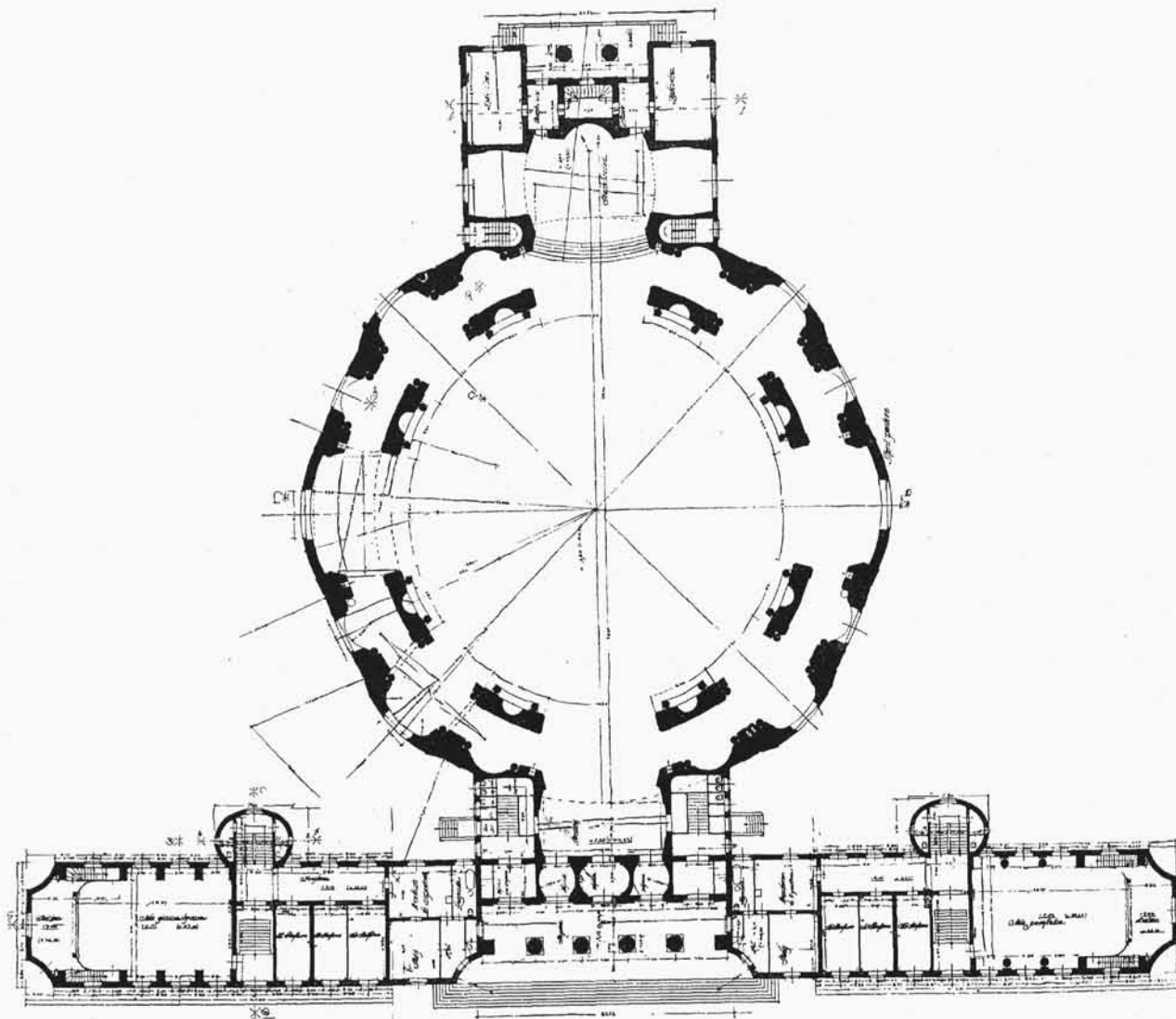
ARCH. FRANCISZEK KRZYWDA-POLKOWSKI (KRAKÓW). PROJEKT KONKURSOWY KATEDRY  
W KATOWICACH. 1925 r. NAGRODA III.  
Widok katedry; rzut poziomy w skali 1:1000. („Architekt“).

sadzki. Natomiast jak najlepiej powinny być oświetlone ołtarze. Światło, bijące wprost w oczy z okien, umieszczonych w absydzie lub ścianie, zamykającej prezbiterium, jest bardzo niekorzystne. Niweczy zwykle cały efekt ołtarza, a nawet efekt prezbiterium. Chyba że okna są wyposażone w ciemne witraże i są głównym motywem, wobec którego ołtarz, wtedy niewielki, schodzi na plan drugi. Najlepsze oświetlenie zwykle uzyskać możemy bądź przez światło boczne, mające źródło w jednej tylko ścianie prezbiterium, bądź też przez światło górne, z latarni kopuły, przekrywającej prezbiterium (przykład: piękny kościół Dominikanów w Lublinie), lecz latarnia musi być wtedy obszerną. Takie światło górne może być też połączone z bocznym.

Do pięknego rozpraszania się światła przez odbicie przyczyniają się w wysokim stonniu sklepienia. Zasadniczo każdy kościół powinien być dziś sklepiony i to nie tylko ze względów bezpieczeństwa. Sklepienie wyróżnia świątynię od budowli świeckiej, prócz tego dodaje jej wspaniałości. Mówię tutaj o sklepieniach łukowych, które są dla kościoła pod każdym względem najodpowiedniejsze. Od stropu płaskiego światło odbija się daleko mniej korzystnie. Strop płaski, nawet najbogatszy — z kasetonami i pokryty polichromją — nie może dać nigdy tego wrażenia monumentalności i tego efektu, co sklepienie. Pomimo, że stosując go bazyliki, jest on właściwszy wnętrzem świeckim, salom i komnatom. W niektórych kościołach zabytkowych, w ubogich kościółkach parafjalnych może mieć, jak dawniej, zastosowanie zwykły pułap drewniany z powalą, na sposób polski ułożoną, lub też z podsieliska z desek, pokrytych polichromją. Bogate jednak kasetonowe stropy płaskie, tembardziej żelbetowe, nie są, zdaniem mojem, dla nowych kościołów właściwe, zwłaszcza dla kościołów polskich, ze względu na obcy jakiś i, jak już wspomniałem, raczej niekościelny charakter. Przykładów takich bogatych stropów w nawach kościelnych w Polsce nie znamy.

Temi uwagami zamykam charakterystykę, zresztą z konieczności zbyt może dorywczą, rzutu kościelnego, jego układu jako całości, oraz stosunku i znaczenia poszczególnych elementów, na całość tę się składających.

Pozostaje do rozpatrzenia sprawa ostatnia.



ARCH. ADAM BALLENSTEDT (POZNAŃ). KOŚCIÓŁ I ZAKŁAD WYCHOWAWCZY XX. MISJONARZY W BYDGOSZCZY.  
Rzut przyziemia; skala 1:600.

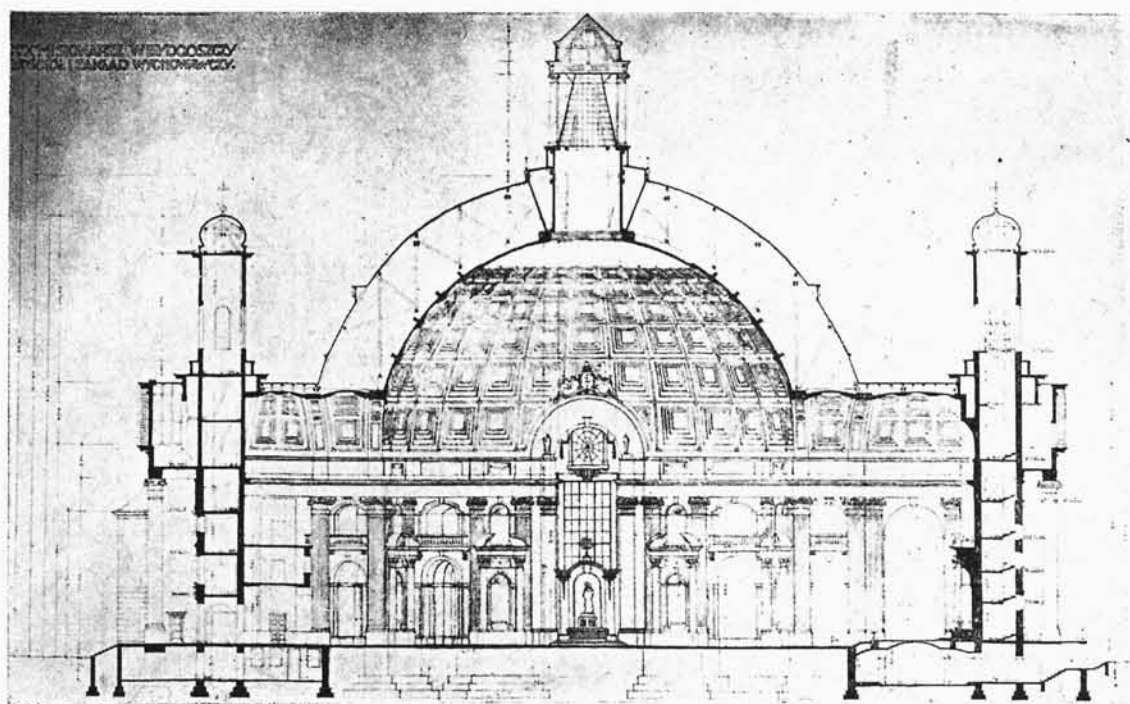
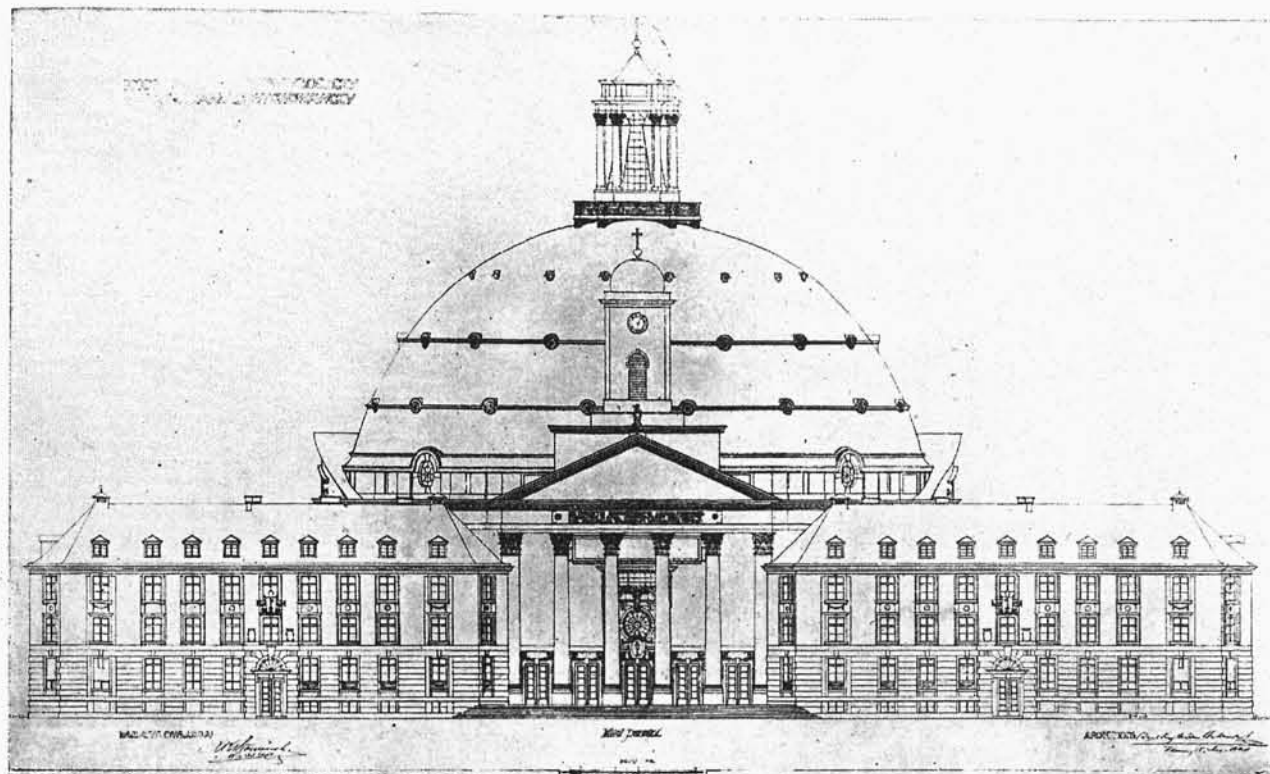
Sprawa wyglądu kościoła, a mówiąc inaczej — zwrotem utartym — sprawa jego stylu.

Architektura chrześcijańska szła zawsze równolegle z rozwojem architektury świeckiej. Przechodziła jej ewolucje i podlegała tym samym, co ona, wpływom i kierunkom. Dopiero około połowy XIX wieku nastąpiła pod tym względem zasadnicza zmiana. Wraz z eklektyzmem zesłała na manowce i architektura kościelna. Bezpośrednio prawie po romantycznym neo-gotyku, który zjawiał się na krótko po okresie klasycyzmu i empiru, widzimy zwrot zdecydowany ku stylom zamarłym. Największe uznanie zdobył wtedy oplwany przez klasyków styl gotycki, uznany przez niektórych, jak Montalembert, albo Schmidt i Reichensperger, restauratorzy katedry kolońskiej — a później w Polsce Zubrzycki — za jedyny styl, w którym człowiek może się godnie wobec swego Stwórcy wypowiedzieć. Węzeł, od ośmnastu stuleci łączący architekturę świecką z kościelną, został zerwany. I cóż widzimy? Z jednej strony niszczącą najwspanialsze zabytki średniowiecza fałsz restauracji historycznych, z drugiej — fałsz pseudo-gotyckich nowych budowli kościelnych. Stare, szacowne świątynie miały wyglądać, jak

nowe — nowe wznoszono na podobieństwo starych. Niekiedy tylko, jak owa „rara avis”, wśród potopu pseudo-gotyckiego ukazuje się gdzieś kościół pseudo-renaesansowy, lub pseudo-romański.

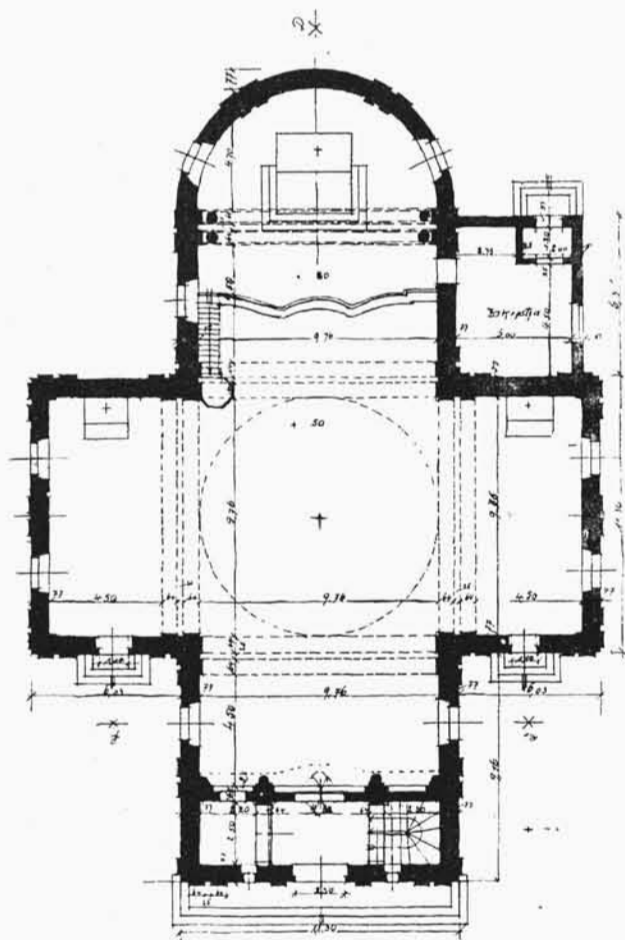
Ale wielką krzywdę moralną wyrządził ks. kan. Górzyński ogółowi architektów, więc i architektom polskim, twierdząc w swej pracy o zadaniach nowoczesnej architektury kościelnej, że z chwilą, kiedy nastąpił rozbrat pomiędzy Kościołem i sztuką — „od architektury chrześcijańskiej odsunęli się architekci-artyści, a zastąpili ich miejsce architekci-rzemieślnicy, którym nie o odzwierciedlenie w dziełach sztuki uczucia religijnego współczesnego pokolenia chodzi, ale o byt materialny”. („Pamiętnik pierwszego zjazdu miłośników ojczystych zabytków w Krakowie w 1911 roku”, str. 73. Nakład Grona Konserwatorów Galicji Zachodniej. 1912).

Nie żyje już szanowny autor tych ciężkich słów. Nie żyją też lub stoją nad grobem oskarżeni przez niego twórcy. Pisać więc możemy spokojnie i upomnieć się o rehabilitację ich imienia, choćby przez wzgląd na młode pokolenie, które i tak zbyt pohopnie a bezpodstawnie oceniać zwykło ujemnie działalność swoich poprzedników.



ARCH. ADAM BALLENSTEDT (POZNAŃ).

KOŚCIÓŁ I ZAKŁAD WYCHOWAWCZY XX. MISJONARZY W BYDGOSZCZY.

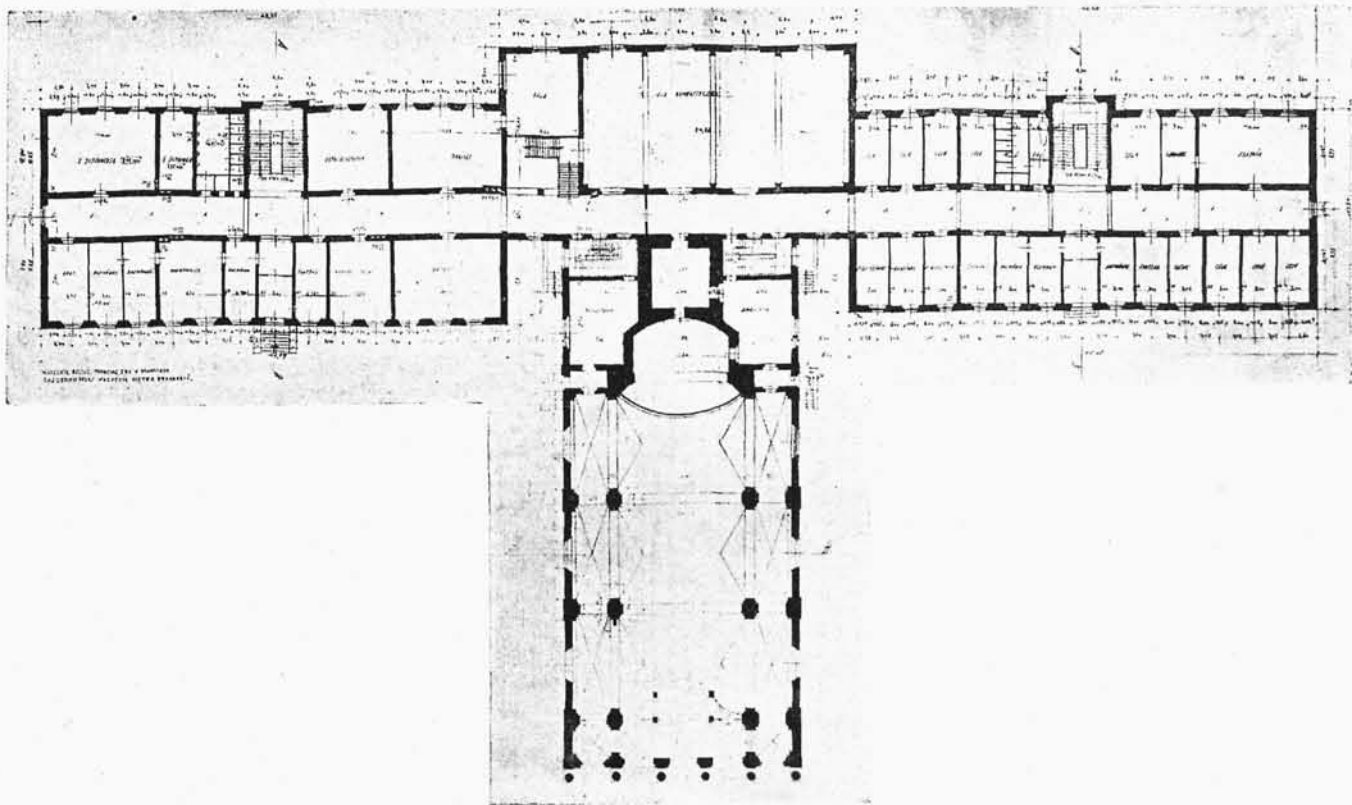


ARCH. STEFAN CYBICHOWSKI (POZNAŃ). KOŚCIÓŁ W CILCZY  
 POD JAROCINEM. 1912 r.  
 Rzut poziomy w skali 1:300.



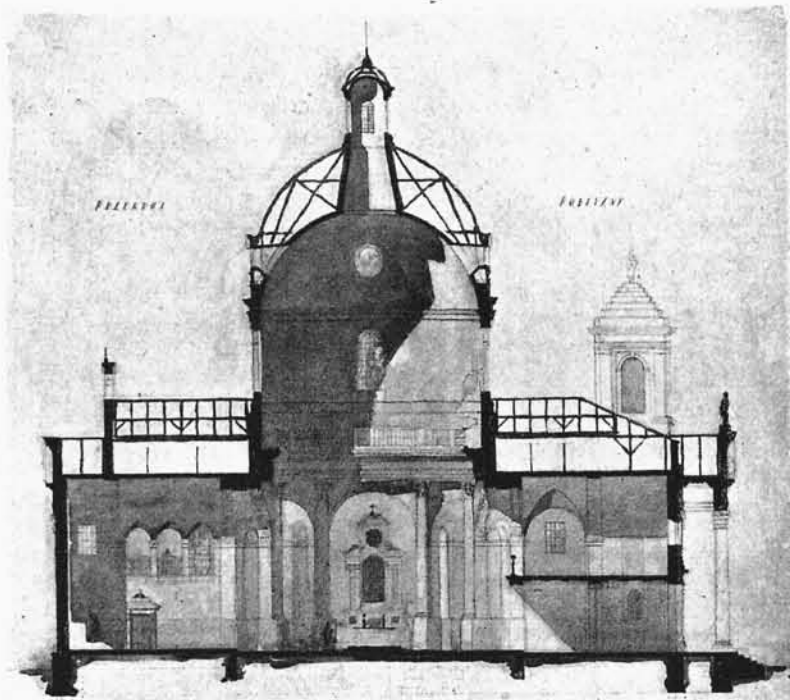
Bez wątpienia, znaczna ilość świątyń wzniesioną została wówczas, — bo i dziś zbyt jeszcze często takie dzieją się anomalie, — przez jednostki, najmniej do tego powołane, przez różnych techników, pseudo-budowniczych, a nawet ludzi zgoła niefachowych. Wiele jednak, znacznie więcej ówczesnych kościołów jest dziełem wielkich, wziętych i cenionych wtedy architektów - artystów, którzy w znoju i męce pracowitego żywota swego sprawie, której się poświęcili, służyli szczerze, z wzniosłych i najszlachetniejszych intencji. Że tak budowali, nie ich było winą. Winno temu było ukształtowanie się całego ówczesnego życia oraz ogólne warunki twórcze, które w połowie XIX wieku sprowadziły upadek sztuki, w pierwszym zaś rzędzie — upadek architektury.

W Polsce na początku XX wieku pod wpływem odro-



ARCH. STEFAN CYBICHOWSKI (POZNAŃ).

KLASZTOR OO. REDEMPTRYSTÓW NA BIELANACH.



ARCH. ADOLF BURACZEWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO  
W GOLINIE, ZIEMI KALISKIEJ.

dzenia duchowego, poprzedzającego odrodzenie polityczne, następuje przeciwko poprzedniemu kierunkowi w architekturze stanowcza reakcja. Okres secesji zapala umysły polskich architektów rewolucyjnie. Architektura ma się unarodowić. Po pierwszych, buntowniczych, że tak nazwę, próbach w tym kierunku, hołdujących zakopiańszczyźnie, z chwilą głównie, gdy wraz z powstaniem Towarzystw opieki nad zabytkami nie tylko myśl, ale i oczy architektów zwracają się ku starym budowlom i kiedy jest możliwość stykania się z nimi bezpośrednio—możność autopsji i badania,—z polskiej dawnej architektury tryska ożywcze źródło natchnienia dla nowych budowli. Kosmopolityczny, pomimo kierunków „wiślano-bałtyckich“, pseudo-gotyck nacjonalizuje się. Pociąga też młodych architektów prostota i surowość budowli romańskich. Najbardziej jednak sugerują ich wiejskie kościołki i barbarzmy baroku. Prawem odwetu, jak przedtem gotyk, główną sympatię uzyskuje oplwany przez pseudo-gotycystów barok. I jak klasycyzm i empire dla gmachów świeckich, tak barok jest tym sztafandarem, pod którym rozwija się ta odwetowa twórczość w naszej sztuce kościelnej do ostatnich niemal dni.

Lecz postawić trzeba na niej krzyżyk. Czas próby się wypełnił. To, co lata niewoli powstrzymały — już odrobione. Przepaść stuletnia wyrównana. Kontakt z przeszłością i tradycją nawiązany. Trzeba z żywymi naprzód iść.

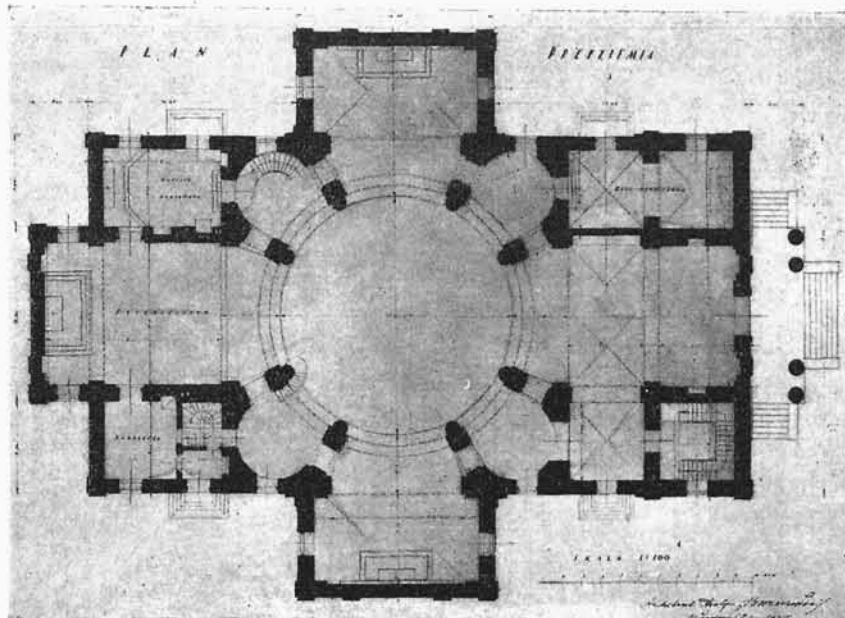
Architektura już szuka wyjścia z zaczarowanego koła. Już idą jej pierwsze, prawdziwie ożywcze tym razem, prądy.

Architektura kościelna musi wejść w ich orbitę. Musi wrócić na tę starą i doświadczoną przez tyle wieków drogę, na której tak wspinała odbyła ewolucję, idąc razem z rozwojem architektury świeckiej, a z której to drogi tak nieopatrznie zбочyla.

Tu pozwolę sobie przytoczyć słowa ks. prałata Gościckiego ze wspomnianej wyżej pracy jego (Budowa świątyni, str. 11):

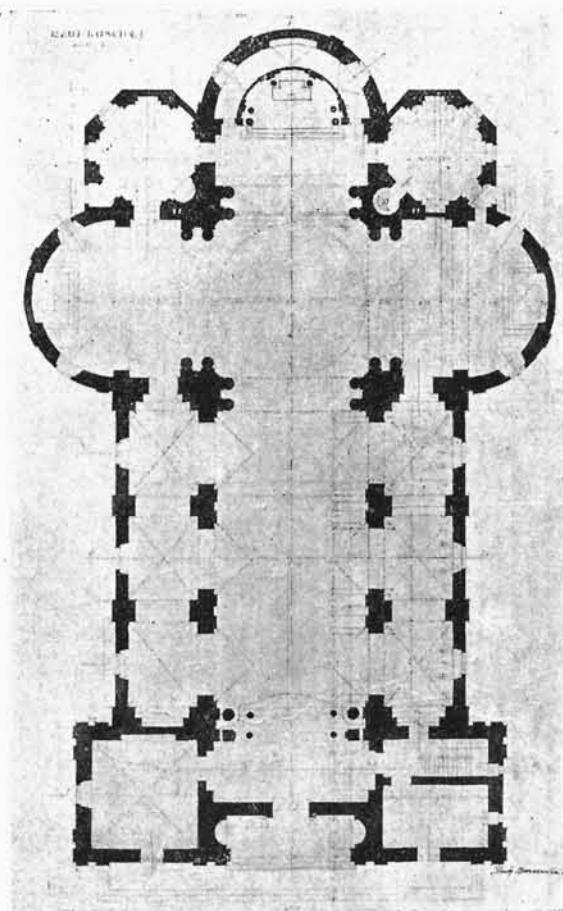
„Każdy architekt-artysta, kreśląc plan świątyni, staje wówczas jako kontynuator wiecznej sztuki Kościoła, a zarazem jako dziecko wieku i swego narodu, który składa daninę własnej twórczości imieniem współczesnego pokolenia. Te idee odpowiadają najzupełniej duchowi, intencjom Kościoła Katolickiego, który, będąc najpotężniejszym stróżem i rzecznikiem tradycji, konserwatorem kultur klasycznych, nie tylko nigdy nie lekceważy żywotności i twórczości ducha ludzkiego, ale sam je podsyca i żywi. Wyповідаjąc to zdanie, zastrzec się muszę, że tenże Kościół sztuki, która z ideą jego ducha nic nie ma wspólnego, nie przyjmuje. Stąd Kościół odrzucił motywy secesyjne, które w ostatnich czasach zaczęły się wkradać do świątyni, a to dlatego, gdyż w całym zasobie kształtów secesja nic nie ma religijnego”.

Dodam: nie ma nic religijnego, gdyż nie jest sztuką. Była tylko chwilową, nic nie zna-



ARCH. ADOLF BURACZEWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO W GOLINIE.  
Rzut poziomy w skali 1:400.

czącą modą. Odrzucił Kościół secesję, odrzuciła ją bowiem sztuka sama. Odrzuci więc Kościół i obecne hasła krańcowe i pójdzie za rozwojem istotnej twórczości, tak, jak czynił zawsze, idąc za rozwojem swych istotnych potrzeb.



ARCH. ADOLF BURACZEWSKI (WARSZAWA).



PROJEKT KOŚCIOŁA ŚW. STANISŁAWA WE WŁOCŁAWKU.  
Rzut poziomy w skali 1:500.

Skoro bowiem ścierają się kierunki, gdy jedni namiętnie propagują nowe formy, a drudzy równie namiętnie je zwalczają, droga, wiodąca do celu, może leżeć tylko pomiędzy temi skrajnościami.

Prawda bowiem bywa zawsze pośrodku.

A prawda jest wszakże zasadą sztuki chrześcijańskiej.

Prawdzie powinna służyć architektura kościelna,—tak mówi z jednej strony filozofja chrześcijańska.

Porządek, skala, rytm, dynamika — powtarzamy z drugiej za Le Corbusier'em.

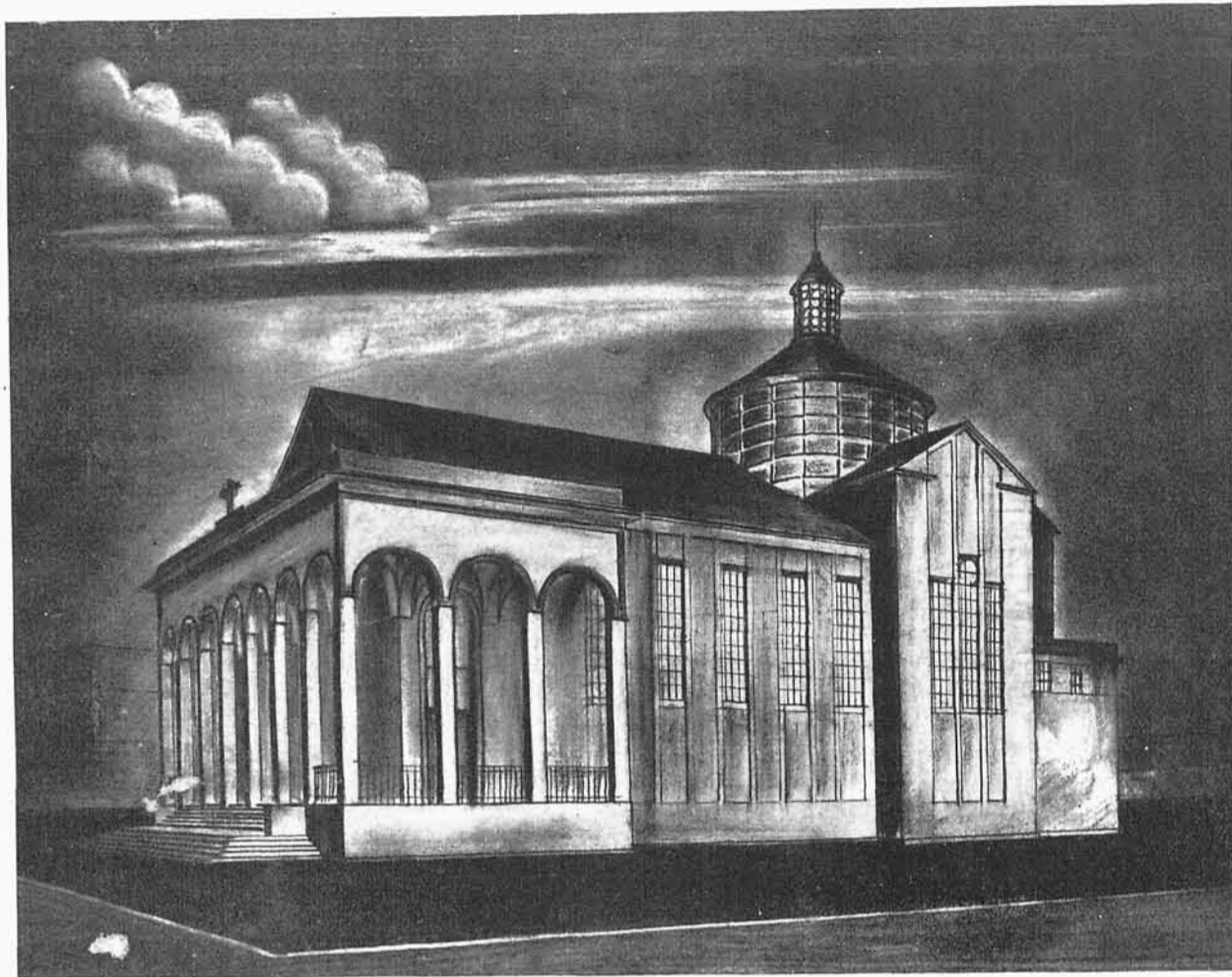
Lecz co znaczą te wyrazy i jaki jest ich stosunek do twórczości architekta? Ten sam zapewne, co do twórczości muzyka — słów: takt, harmonja.

Tworzyć one nie nauczają.

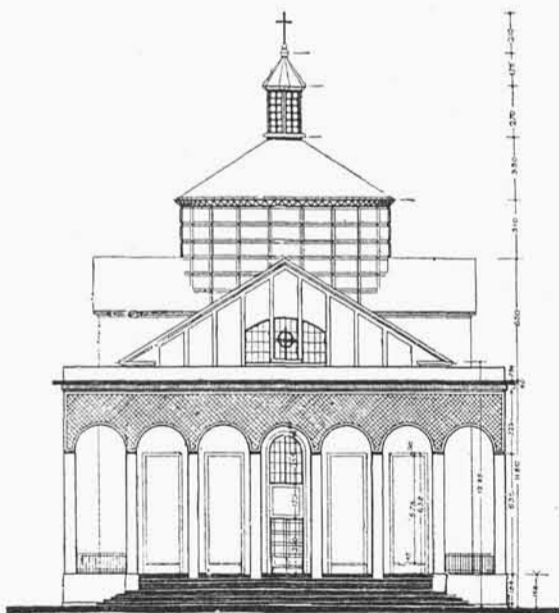
Albowiem poczucie rytmu, harmonji, skali — wypływa z duszy artysty.

Szyszko-Bohusz napisał kiedyś takie zdanie: Lata całe głoszona teorja nie wystarczy na uratowanie prostej starej kapliczki.

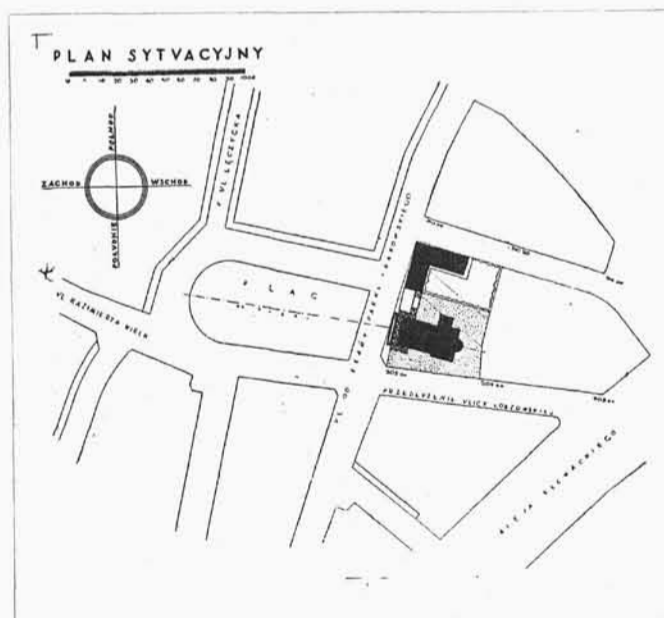
Powtórzę: Lata całe głoszona teorja nie nauczy, w jakich formach i jak zbudować kościół, jeśli nie wejdzie w grę



ARCH. ZDZISŁAW MĄCZEŃSKI (WARSZAWA) przy współpracy ARCH. STEFANA SIENICKIEGO. PROJEKT KOŚCIOŁA ŚW. SZCZEPANA W KRAKOWIE.

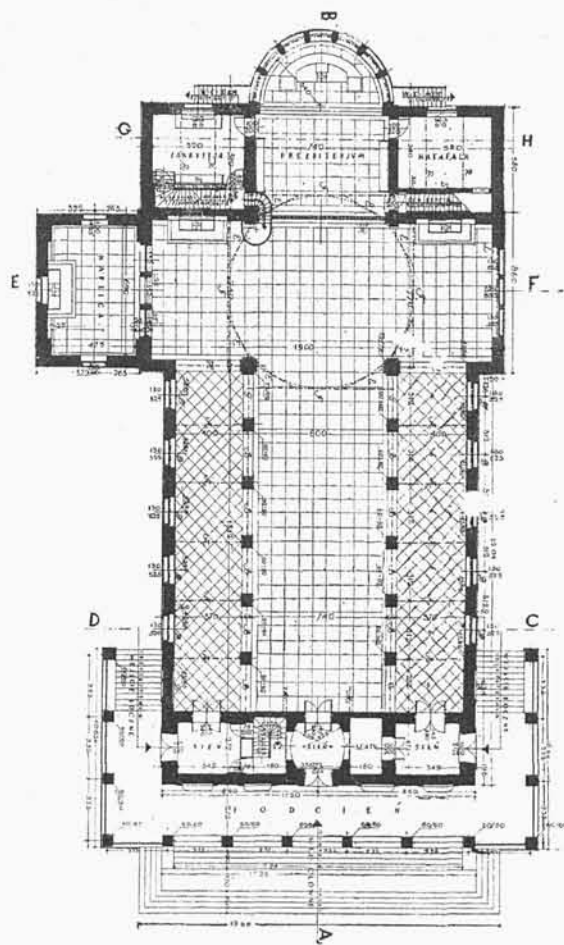
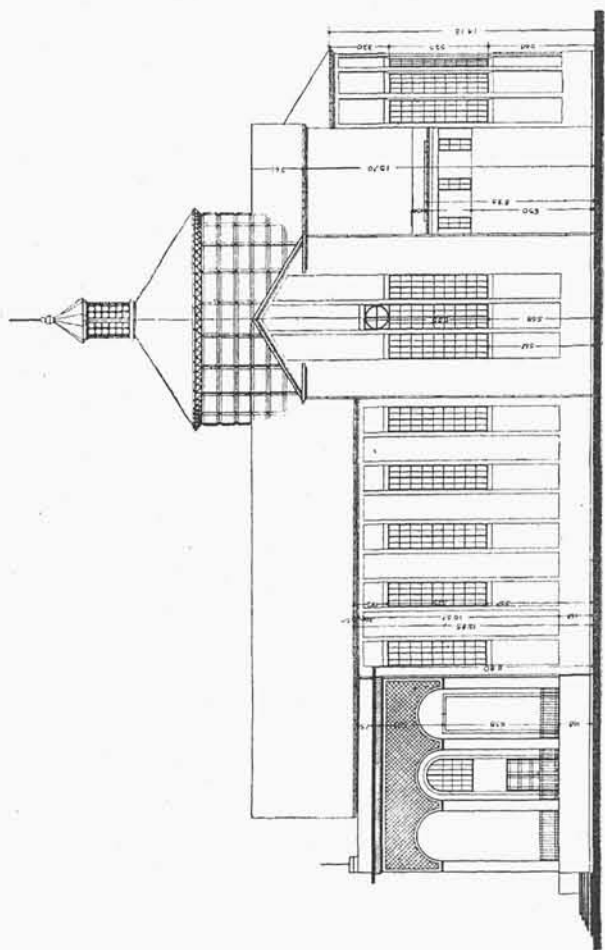
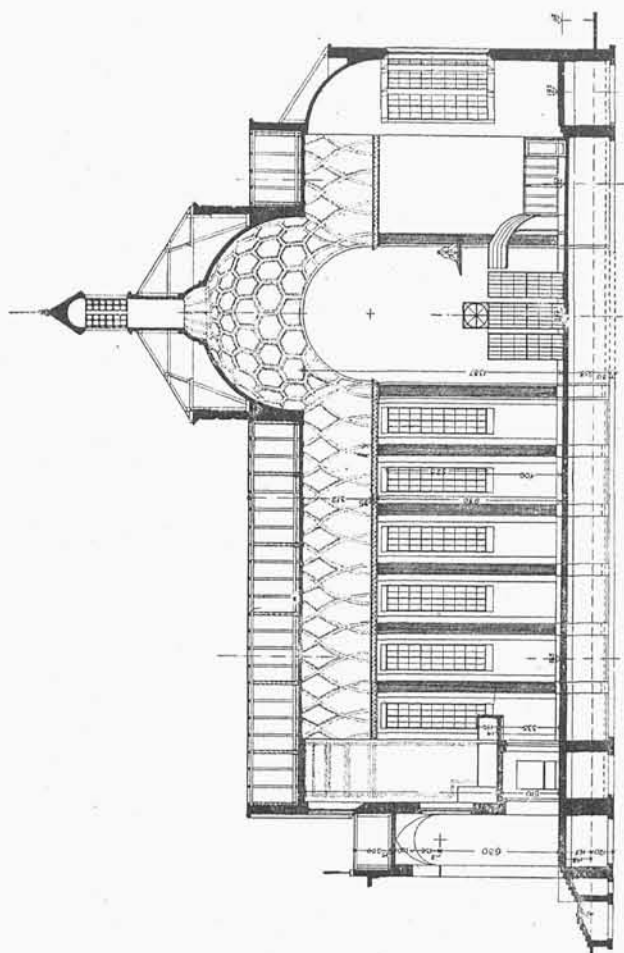


Elewacja główna w skali 1 : 400.



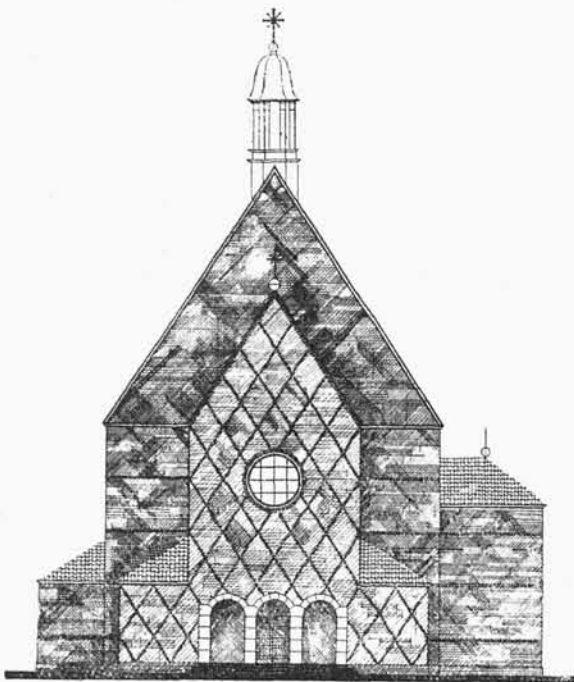
Plan sytuacyjny.





ARCH. ZDZISŁAW MĄCZEŃSKI (WARSZAWA) przy współpracy ARCH. STEFANA SIENICKIEGO.

PROJEKT KOŚCIOŁA ŚW. SZCZEPANA W KRAKOWIE.



ARCH. ZDZISŁAW MĄCZEŃSKI (WARSZAWA) przy współpracy ARCH. STEFANA SIENICKIEGO. PROJEKT KOŚCIOŁA W KRAJNIE (WOJEWÓDZTWO KIELECKIE).

Elewacja przednia w skali 1:400.

odpowiedni, twórczy, podporządkowany idei chrześcijańskiej, talent architekta.

Wyznaczać styl, t. j. sposób, w jaki artysta ma wykonać dzieło sztuki, jest nonsensem.

Minione osiemnaście wieków, gdy jeszcze nie było rozbratu pomiędzy kościołem i sztuką, nigdy takich nierozsądnych żądań nie stawiało. Sztuka jest wyrazem epoki. Wybiega niekiedy naprzód—ale na to potrzeba geniusza. Architektura kościelna musi więc mieć wyraz współczesności. Nie może być jednak stacją doświadczalną. Eksperymenty wszelkiego rodzaju są w niej nie na miejscu. Musi być bowiem przede wszystkim poważną.

Odzyska ona znów swój walor, zajaśnieje znów poprzednim blaskiem wtedy, gdy nie będą się nią zajmowali partacze. Gdy w każdym poszczególnym wypadku pozostawimy twórcy artystyczną swobodę,—ten zaś, gdy zgłębi istotę budowli kościelnej, gdy zda sobie dokładnie sprawę z jej cech charakterystycznych—nie przypadkowych i zmiennych, lecz stałych i istotnych; gdy nie zapomni o tem, o czem już na wstępie nadmienilem, że kościół nie jest tylko gmachem użyteczności publicznej o „wyraźnej celowości“, gdyż jest on przede wszystkim Domem Bożym; że więc Majestat, który w tym Domu obrał swą siedzibę, musi znaleźć wyraz w majestacie budowli samej—w jej godności, szlachetności i powadze.

Najskromniejsza kapliczka czy ubożuchny kościółek wiejski może mieć i majestat i godność i powagę. Ale mieć jej nigdy nie będzie choćby jak najbardziej wzorowa i okazała obora, lub inny jakiś budynek czysto użytkowy, w którym chodzi tylko o to, aby dane miejsce ogrodzić, oświetlić, nakryć, wyzyskać i urządzić dla celów, ściśle określonych. Cel kościoła wybiega z takich ram.

Kościół zarówno swem wnętrzem, jak i wyglądem zewnętrznym powinien wywoływać właściwy nastrój.

Współczesna sztuka architektoniczna zaczyna kroczyć pod znakiem jednego z najszlachetniejszych i najwznioślejszych przykazań piękna — umiaru, spokoju i prostoty.

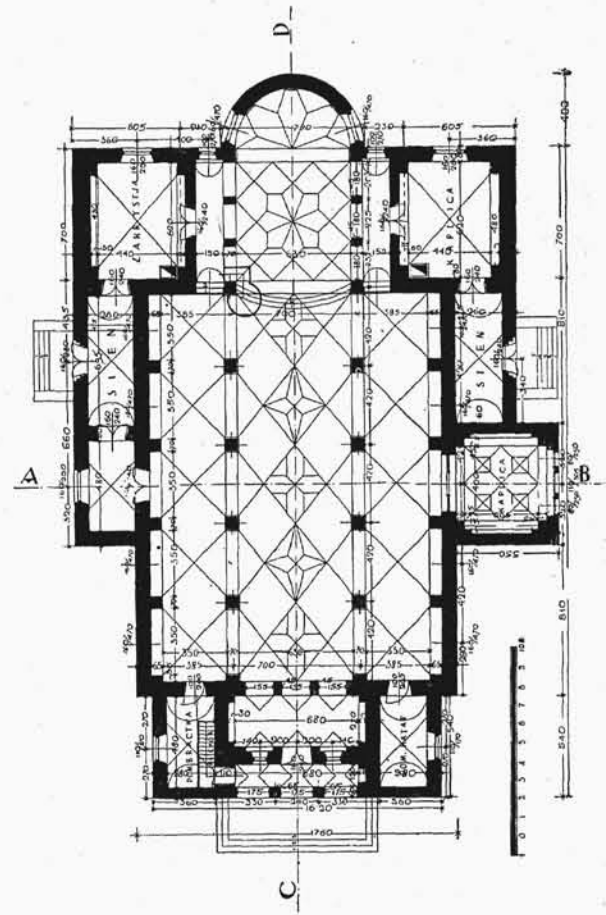
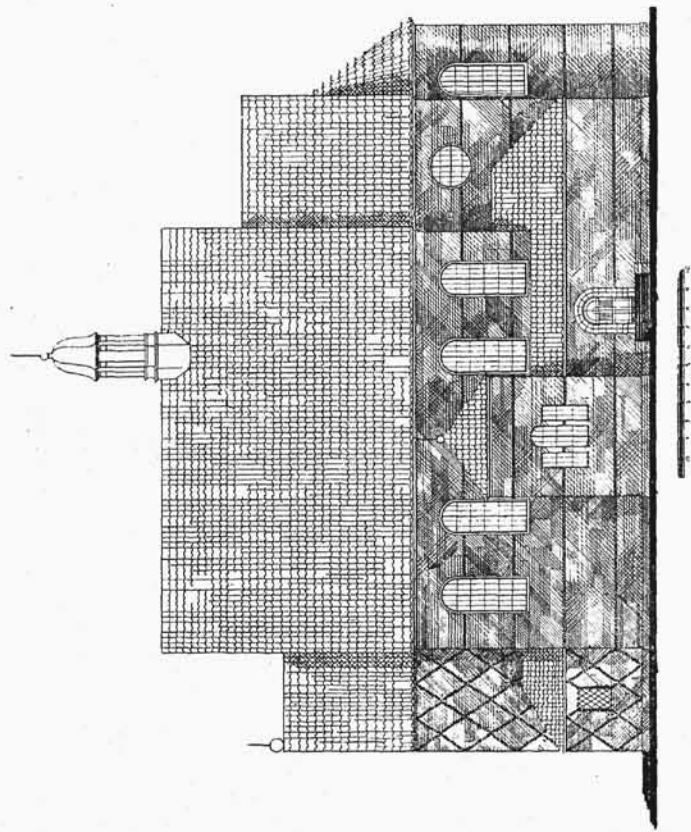
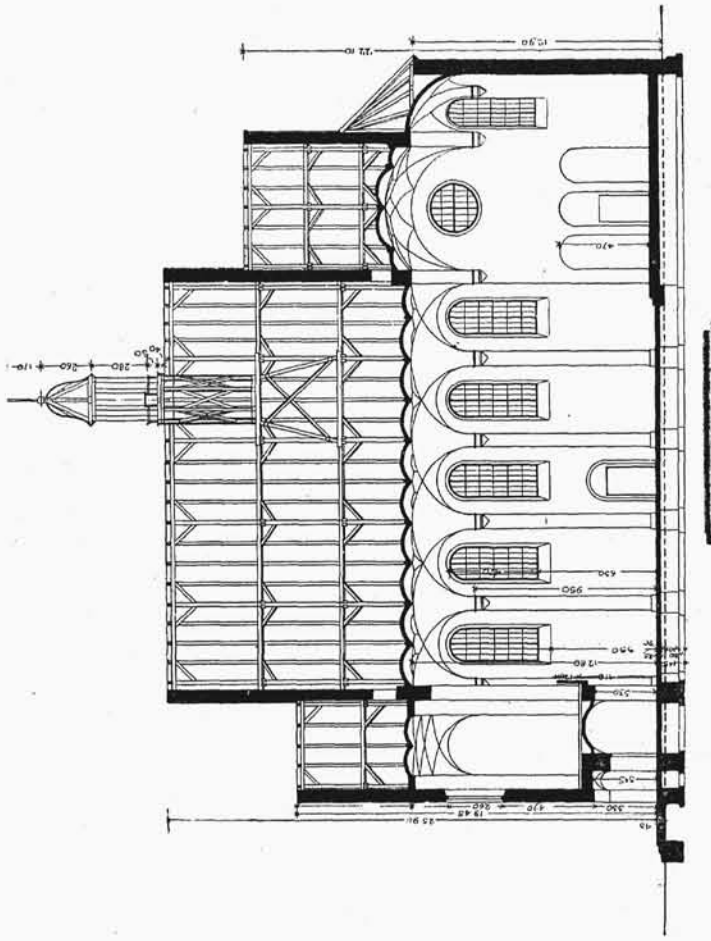
Umiarem, spokojem i prostotą odznaczały się prawie że bez wyjątku — dawne kościoły polskie.

Umiar taki i prostotę dla sztuki kościelnej zaleca też dziś Najwyższy autorytet Kościoła, obecny Ojciec Święty—Pius XI.

Rozłóżmy wydane we wrześniu 1924 r. w Rozporządzeniach Papieskiej Centralnej Komisji Sztuki Kościelnej „Prawidła i wskazówki praktyczne dla komisji djecejalnych, międzydjecejalnych i krajowych Sztuki Kościelnej“. W § 17 i 18 czytamy tam:

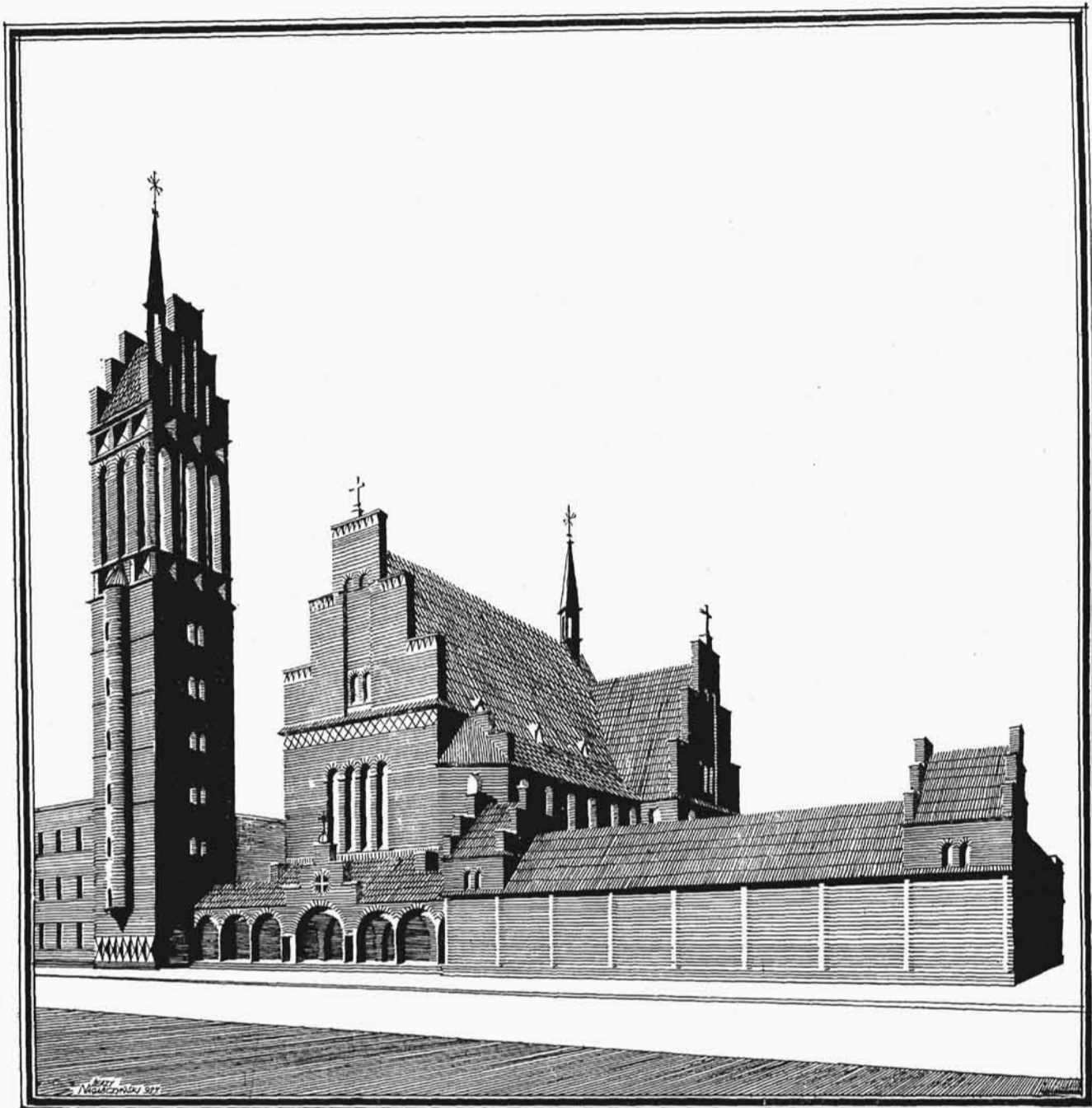
„Trzeba wziąć pod uwagę i to, że bogactwo i okazałość nie są konieczne, — powściągliwa skromność i przystojne ubóstwo bynajmniej nie uwłaczają Domowi Bożemu.

Dlatego też, gdy brak większych środków pieniężnych, lepiej poprześcić na małym; zamiast ozdabiać



PROJEKT KOŚCIOŁA W KRAJNIE  
(WOJ. KIELECKIE).  
Skala 1 : 400.

ARCH. ZDZISŁAW MĄCZEŃSKI (WARSZAWA)  
przy współpracy  
ARCH. STEFANA SIENICKIEGO.



ARCH. ALEKSANDER RANIECKI (WARSZAWA).

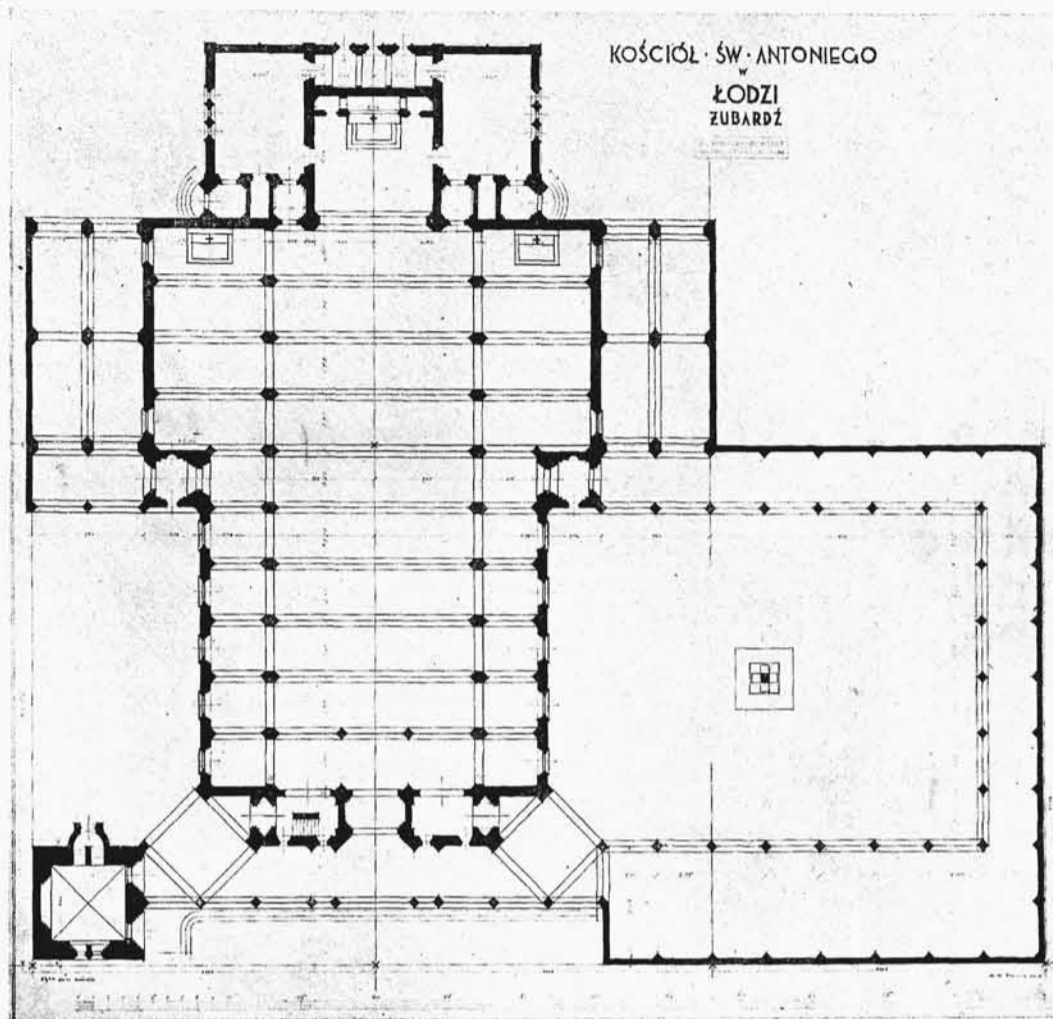
PROJEKT KOŚCIOŁA ŚW. ANTONIEGO W ŁODZI (ŻUBARDŹ). 1927 r.

cały kościół, raczej ograniczyć się do części, nprz. kaplicy, apsydy.

Jeśli nie stać na liczne i bogate sprzęty i ołtarze, wystarczą konieczne — lecz stosownie dobrane — z materiału szlachetnego i odpornego.

Należy przyjąć za aksjomat, że piękno jest towarzyszem prostoty, szczerości i czystości; nie cierpi natomiast pretensjonalnego zbytku, blichtru i fałszu.

Wielkie to i wyraźne drogowskazy.



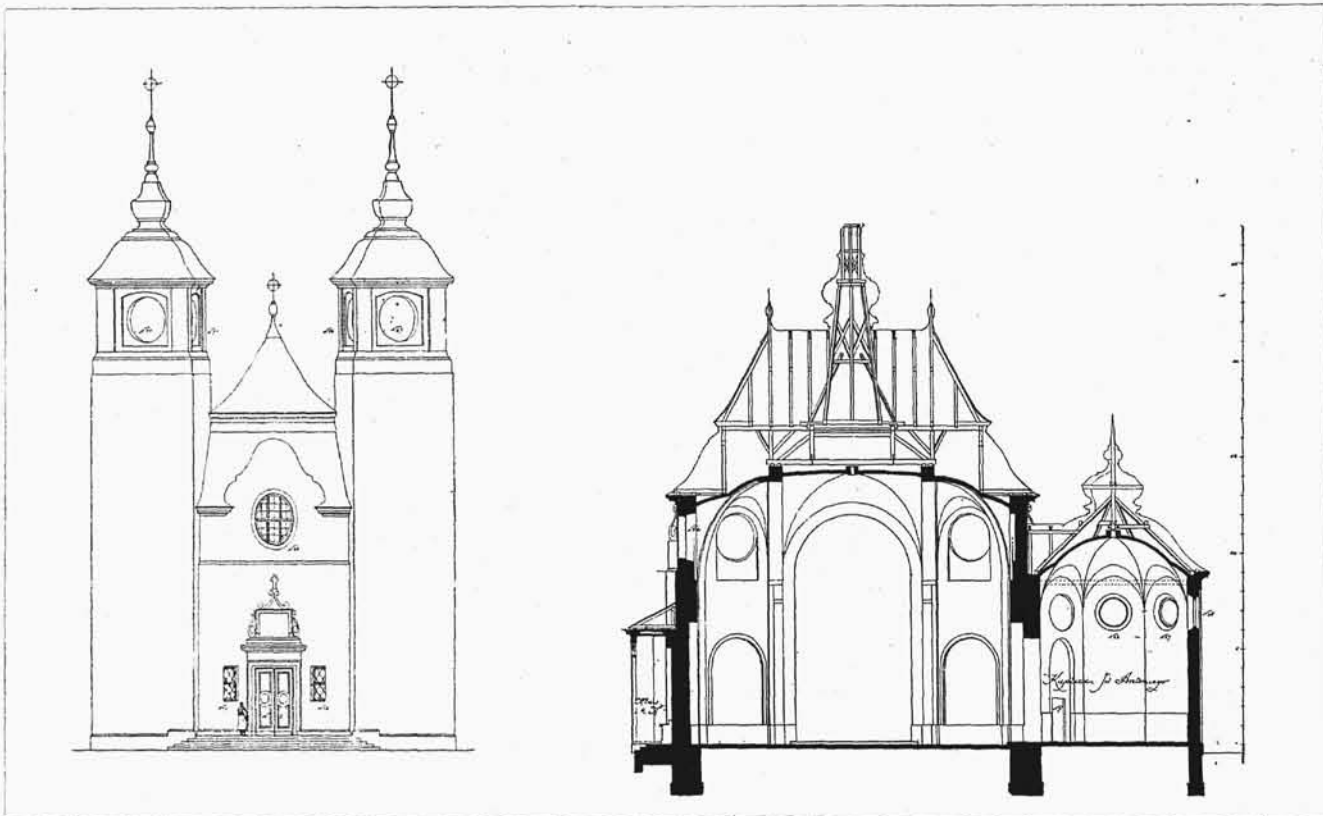
ARCH. ALEKSANDER RANIECKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA ŚW. ANTONIEGO W ŁODZI (ŻUBARDŹ). 1927 r.

## O KONSERWACJI HISTORYCZNEJ I ROMANTYCZNEJ

ALFRED LAUTERBACH.

Restauracja zabytków architektury jest w gruncie rzeczy tak dawna, jak wogóle umiejętność naprawiania, remontowania i podtrzymywania budynków, które z jakichkolwiek względów natury materialnej czy idealnej, czy też obu naraz, zasługiwały w oczach potomności na zachowanie. Błędnym przeto jest mniemanie, iż konserwacja zabytków wyrosła dopiero na gruncie romantycznego i patryjotycznego historyzmu, jakkolwiek przyznać trzeba, iż te głównie czynniki rozbudziły świadomość wartości zabytków oraz stworzyły teorię i praktykę nowoczesnej konserwacji. Jeżeli miłośnicy konserwacji zabytków zajmowali często stanowisko doktrynerskie, to ich przeciwnicy niemniej doktrynersko, lecz w sensie ujemnym, odnosili się do samej potrzeby konserwowania, twierdząc, iż dzieło sztuki żyje i umiera tak, jak człowiek, i że walka z naturalnym procesem rozkładowym lub z jakąś *vis major* jest bezcelowa, a w skutkach wątpli-

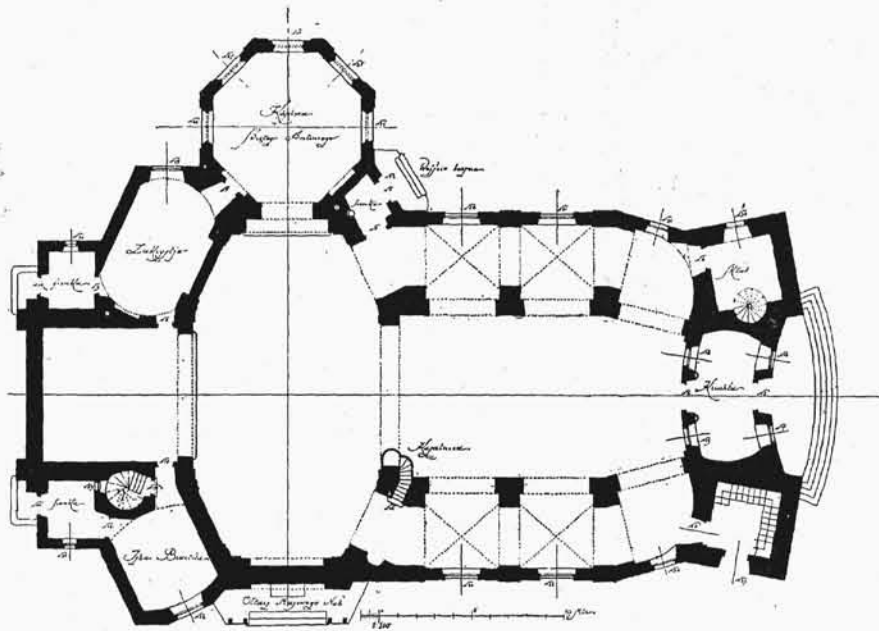
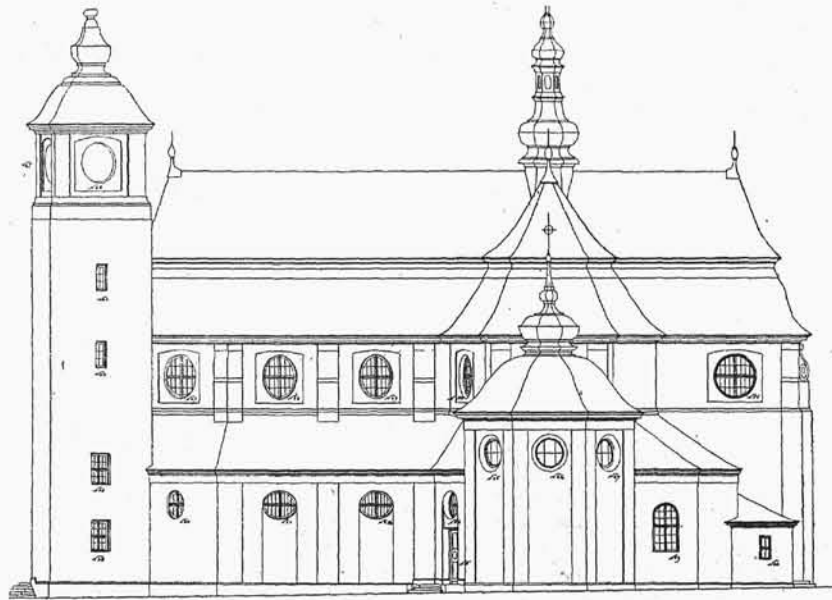
wa. Jednak w naturze naszej leży część walki ze starością, to jest właśnie z tym procesem rozkładowym, który zarówno w stosunku do człowieka, jak i do przedmiotów martwych chcielibyśmy za wszelką cenę osłabić i odwlec. Nadto nie można zapominać, iż długotrwałe wychowanie historyczne wytworzyło w nas pewien zmysł historyczny, dopominający się swych praw. Konieczność zatem konserwowania zabytków nie może ulegać wątpliwości. Wątpliwości nasuwa dopiero sprawa metody, t. j. kwestja zasady, jaką stosować należy przy restauracji zabytków. Współczesne teorie rozróżniają restaurację od konserwacji. Restauracją nazywa się przywracanie budowli do stanu pierwotnego, względnie do użyteczności, konserwacją zaś—tylko podtrzymywanie i zabezpieczanie. Teoretycznie uznaje się tylko konserwację, praktycznie nie można jednak ominąć restauracji. W rzeczywistości konserwacja może być stosowana tylko



ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA).

PROJEKT KOŚCIOŁA W GONIĄDZU (WOJEWÓDZTWO BIAŁOSTOCKIE), 1922 r.

Elewacja i przekrój w skali 1:400.



ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA W GONIĄDZU (WOJ. BIAŁOSTOCKIE). 1922 r.

Elewacja i rzut w skali 1:400.

w dwóch wypadkach — albo przy gmachach, doskonale zachowanych, albo przy t. zw. zabytkach martwych, t. j. ruinach, poza tem będzie zawsze nieodzowną mniejsza lub większa restauracja, którą dzisiejsza wstydlivość czy też obłuda nazywa konserwacją, albowiem między wymianą jednego metra kwadratowego zwietrzałych cegieł a wymianą całej ściany nie ma żadnej istotnej różnicy. Niema też zapewne ani jednego sędziwego zabytku architektury, któryby w ciągu wieków nie podlegał większym lub mniejszym restauracjom, wymieniającym nietylko przegniłe wiązania dachowe, lecz również kolumny, gzymsy, sklepienia, skarpy, pinakle, szczyty, tympanony i t. p. części składowe archi-

tektury. Reklamowana zatem do niedawna zasada ścisłej tylko konserwacji nie daje się w rzeczywistości utrzymać, jak to stwierdzić można przy każdym większym obiekcie zabytkowym, gdyż granica między konserwacją a restauracją jest nieuchwytna, raczej tylko djalektyczna, niż rzeczywista. W stosunku do budynków żywych istnieje właściwie tylko zagadnienie restauracji. Restauracja, jako pojęcie szersze i bardziej odpowiadające praktyce, obejmuje zarówno konserwowanie tego, co jest (w miarę środków technicznych), jak też restaurację w ścisłym znaczeniu tego słowa, to jest odbudowę. Tu właśnie dotykamy sprawy najtrudniejszej, stanowiącej jądro zagadnienia.



ARCH. KONSTANTY JAKIMOWICZ (WARSZAWA).

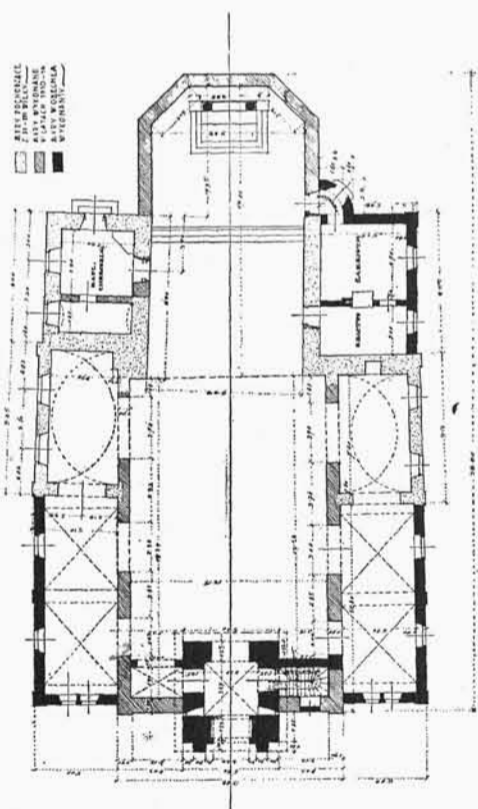
PROJEKT KOŚCIOŁA W JAZGARZEWIE.

Istnieje powszechne przekonanie, oparte na niezliczonych przykładach, a bardziej może jeszcze na orzeczeniu Viollet-le-Duca, iż w wiekach ubiegłych restaurowano zabytki zawsze według panującego wówczas stylu czyli architektonicznego kształtu, nie licząc się z formą i techniką poprzednią. Tymczasem istnieją (we Francji przynajmniej) przykłady historycznych restauracji już w wiekach średnich\*). Liczne kościoły, restaurowane po wojnach religijnych, odbudowywano historycznie z taką ścisłością i wiernością, że części nowsze trudno jest odróżnić od starszych. Kościół św. Stefana w Caen odrestaurowano w wieku XVII, powtarzając wszystkie formy poprzednie od XI do XV wieku. Opactwo w Lassay i klasztor d'Elne odbudowano w wieku XIV w stylu romańskim. Przy odbudowie katedry w Bazas między rokiem 1583 a 1635 zachowano ściśle gotyckie kształty. Istnieje cały szereg kościołów w okręgu Gironde, restaurowanych w stylu gotyckim w wieku XVII, nie mówiąc już

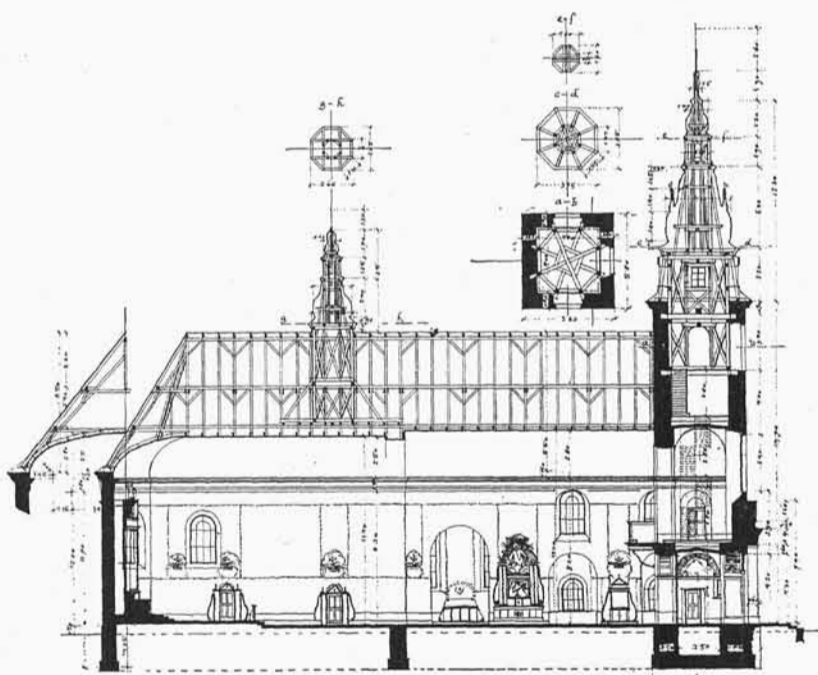
\*) Paul Leon—Les Monuments Historiques conservation, restaurations. Paris 1927.

o gotyckich zakończeniach wież w kościołach Pikardji, gdzie średniowieczne kształty żyły jeszcze w XVII i XVIII wieku. Restauracje historyczne nie są przeto wynalazkiem Viollet-le-Duca, lecz wyrazem petyzmu dla zabytku. W epoce romantyzmu, w początku wieku XIX, w czasie ideowego zbliżenia się do średniowiecza, wzmoczonych studiów archeologicznych, powrotu monarchji we Francji i reakcji przeciw wandalizmowi rewolucji, nie mogła zapanować żadna inna teoria restauracji zabytków, jak tylko teoria historycznej odbudowy. Jest to tem więcej zrozumiałe, że wiek XVIII odnosił się z najwyższą pogardą i brutalnością do całej sztuki średniowiecznej, którą, jako „barbarzyńską”, „przeciwną zasadom piękna”, „pozbawioną zdrowego sensu”, „obrażającą poczucie smaku”, „deprawującą umysł”, zwalczali z bezwzględną namiętnością zarówno architekci (Perrault, Blondel), jak i filozofowie i literaci (Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Fénelon). Rewolucja rzuciła się z impetem na niszczenie owych „pomników ciemnoty”, a architekt Petit-Radel wystawił publicznie w r. 1810 „sposób burzenia kościołów gotyckich w przeciągu kilku godzin”. Nic

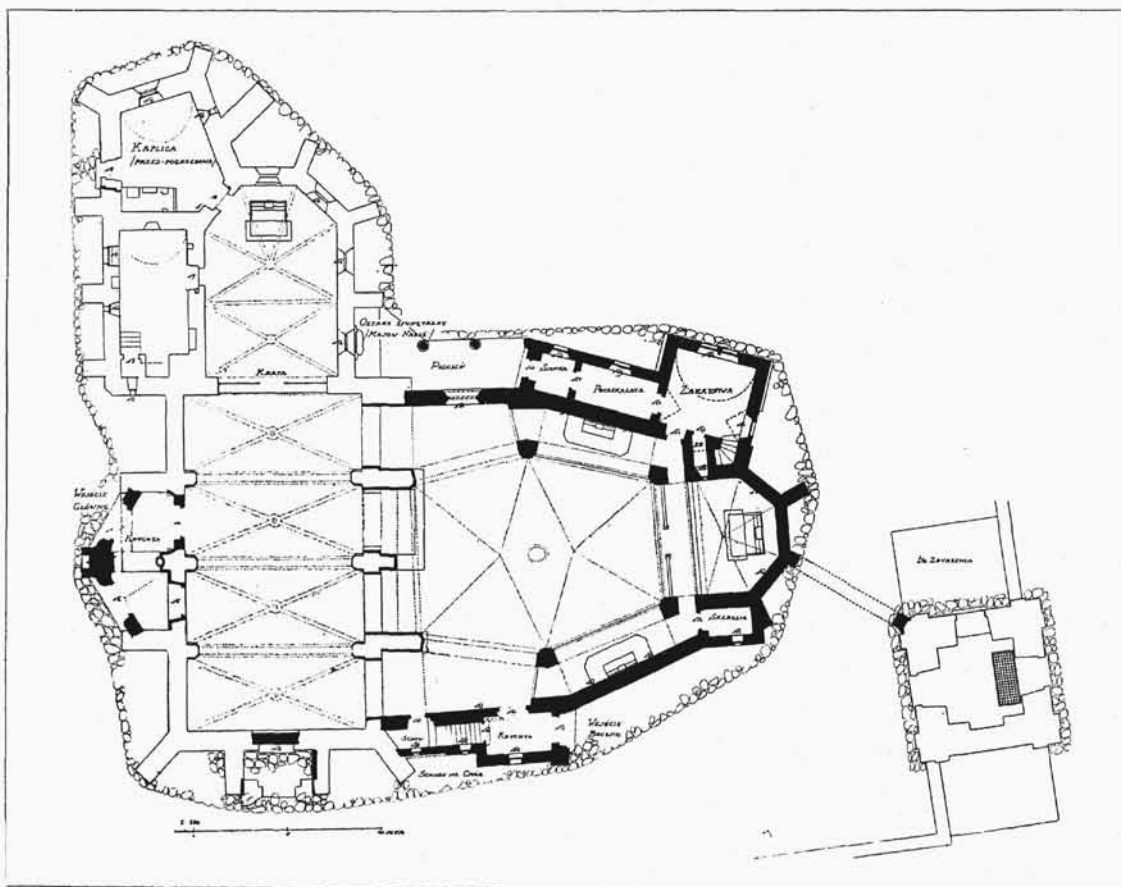




ARCH. RUDOLF MACURA.

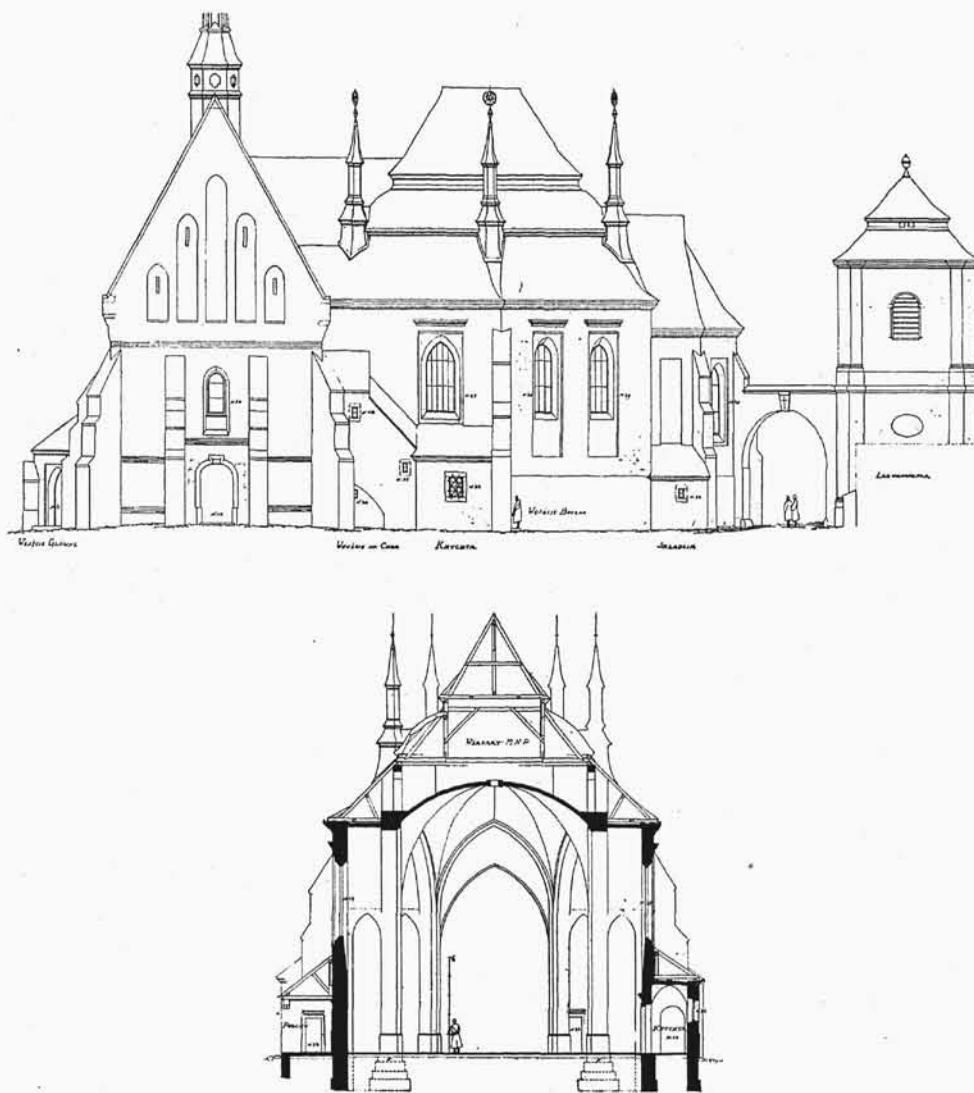


PRZEBUDOWA KOŚCIOŁA W NOWOGRODZIE POD ŁOMŻĄ.



ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA). PROJEKT ODBUDOWY I POWIĘKSZENIA KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO (z XV w.)  
W SIENIE (WOJEWÓDZTWO KIELECKIE), 1922 r

Kształtuje nową część w bryłę samodzielną, możliwie nienaruszającą organizmu pierwotnego.



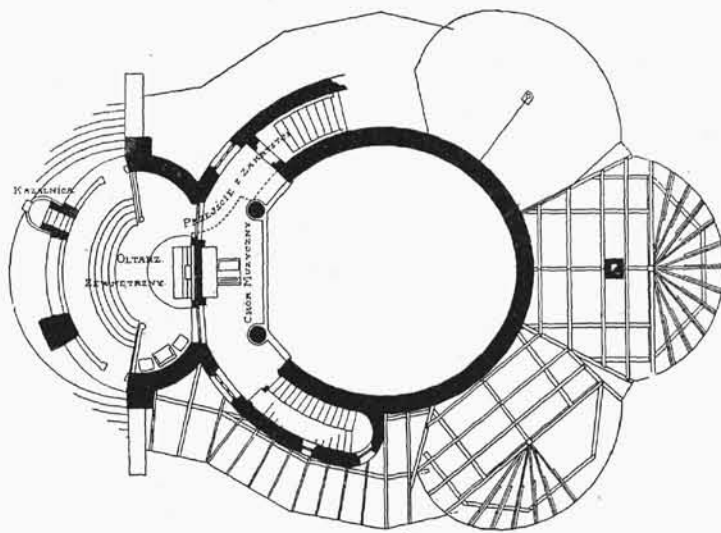
ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA). PROJEKT ODBUDOWY I POWIĘKSZENIA KOŚCIOŁA W SIENNIE (WOJEWÓDZTWO KIELECKIE). 1922 r.  
Widok od zachodu i przekrój poprzeczny przez nawę główną (skala 1:400).

też dziwnego, że romantyzm wziął sobie za punkt honoru restaurację tak spotwarzanych, poniewieranych i niszczo-nych pomników średniowiecza i że teorię restauracji oparł na zasadzie historycznej. Błąd w tym założeniu żadnego nie było, lecz błędem było doktrynerstwo, z jakim zabrano się do dzieła. Gdyby zasada historycznych restauracji przeprowadzana była konsekwentnie, nie byłoby dążeń do jednolitości stylu, czyli do puryzmu, lecz przeciwnie, uznano by już wtedy, że właśnie historia wymaga śladów wszystkich epok i że dogmatyczne sprowadzanie do jednego stylu unicestwia historię zabytku, zastępując ją archeologicznym fałszem.

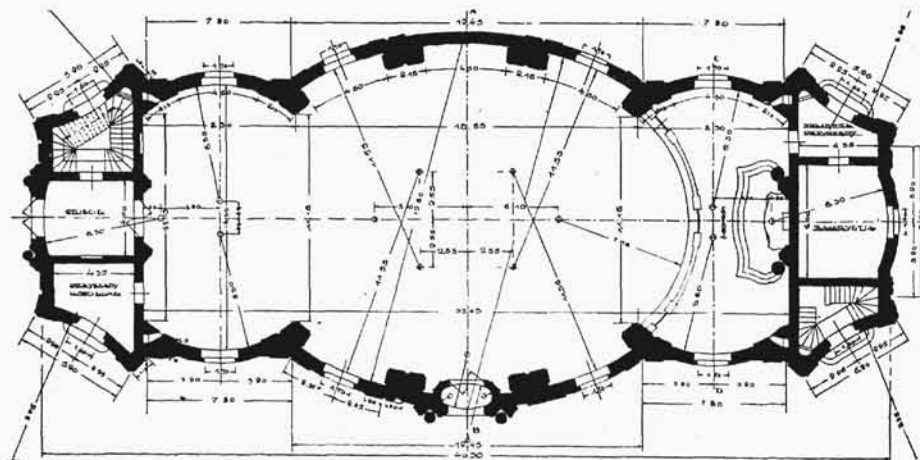
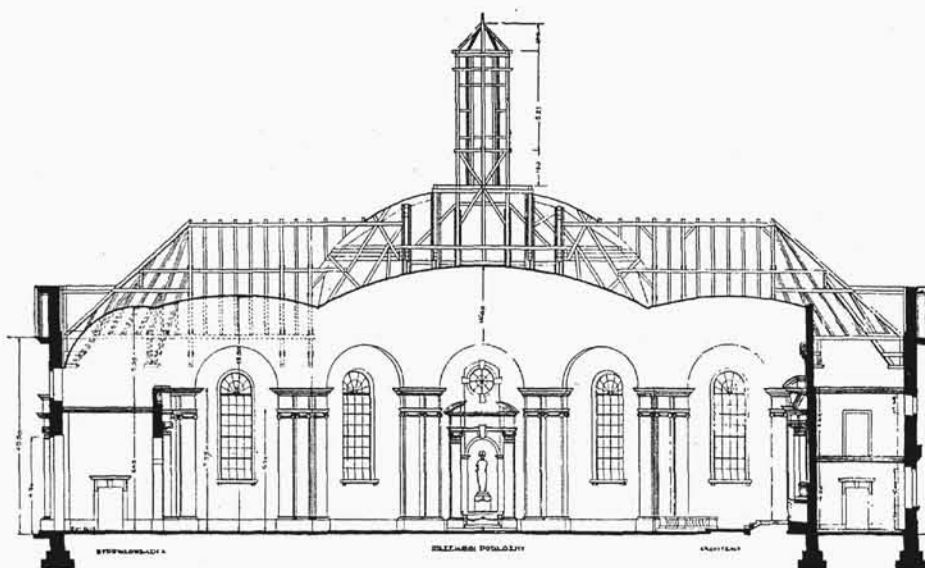
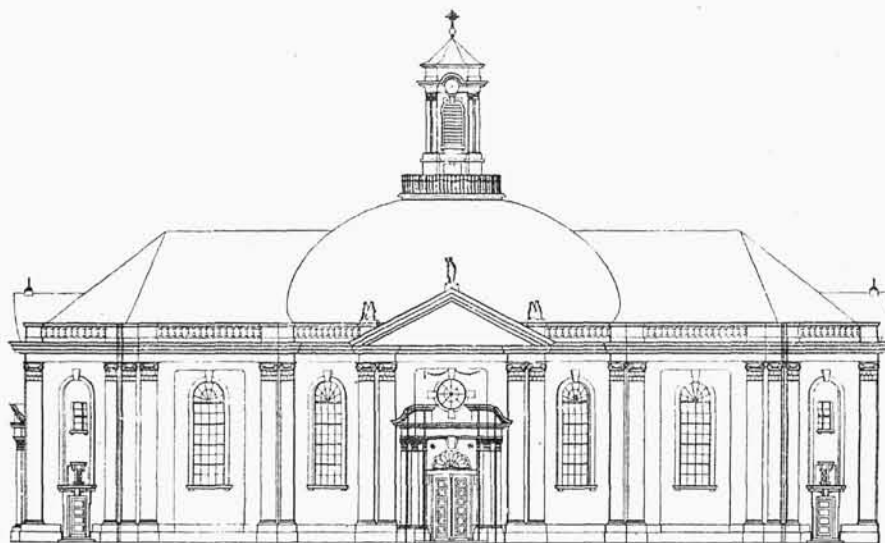
Jeżeli epoka klasycyzmu wstydzila się gotyku, to epoka romantyczna wstydzila się nawarstwien stylów późniejszych, które bez ceremonji z zabytków średniowiecznych usuwała, co było nietylko sprzeczne z zasadą istotnie historyczną, lecz prowadziło do pseudo-stylowych imitacji. Jako reakcję przeciw tej praktyce, trwającej prawie w ciągu całego XIX wieku, wysunięto postulat samej tylko konserwacji z wykluczeniem restauracji, t. j. odbudowy. Zasada ta,

teoretycznie słuszna, załamuje się jednak przy zetknięciu z rzeczywistością. Doskonałym przykładem jest Wawel. Pomimo jak najdalej idącej chęci samego tylko konserwowania, faktycznie przeprowadzono odbudowę, gdyż innego wyjścia nie było. Zamek Wawelski można było traktować jako zabytek martwy, czyli ruinę, a wtedy wystarczyłaby sama tylko konserwacja w ścisłym znaczeniu tego słowa, to jest zabezpieczenie przed działaniami atmosfery, usuwaniem się gruntu i t. p. czynnikami zewnętrznymi, albo też traktować jako zabytek żywy, a zatem rekonstruować. Nikt chyba nie będzie się upierał przy nazwie konserwacja w stosunku do Wawelu, gdzie od dachów do polichromowanych stropów, od kolumn na krążankach do posadzek i schodów wszystko jest nowe lub gruntownie odnowione. I nie może być inaczej. Przeciwnie, wystawilibyśmy sobie świadectwo tchórzostwa i nieumiejętności, gdyby zamku Wawelskiego nie odrestaurowano ze względów doktrynerskich. Są budowle, tak głęboko wkorzenione w historię kultury, lub chociażby w historię jednego miasta, tak związane z jego sylwetą i charakterem, iż rezygnacja z takich



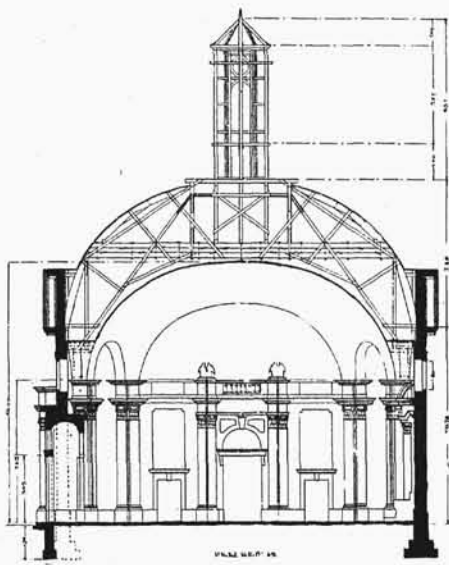


ARCH. OSKAR SOSNOWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA ODPUSTOWEGO NA PRZEPROŚNEJ GÓRZE POD ŁĘGONICAMI (WOJ. WARSZAWSKIE).  
Widok perspektywiczny; rzut piętrowy i dolnych dachów w skali 1:300.

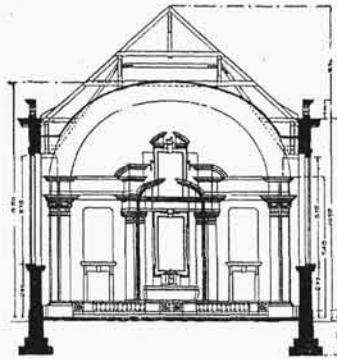


ARCH. ADAM BALLESTEDT (POZNAŃ).

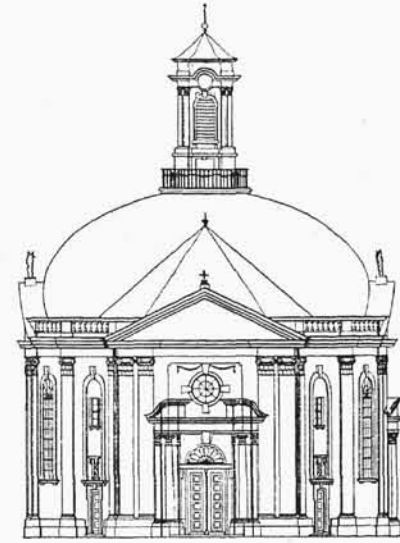
PROJEKT KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO W JANKOWIE PRZYGDZICKIM (P. OSTRÓW). 1927 r.  
Skala 1 : 400.



Przekrój A-B.

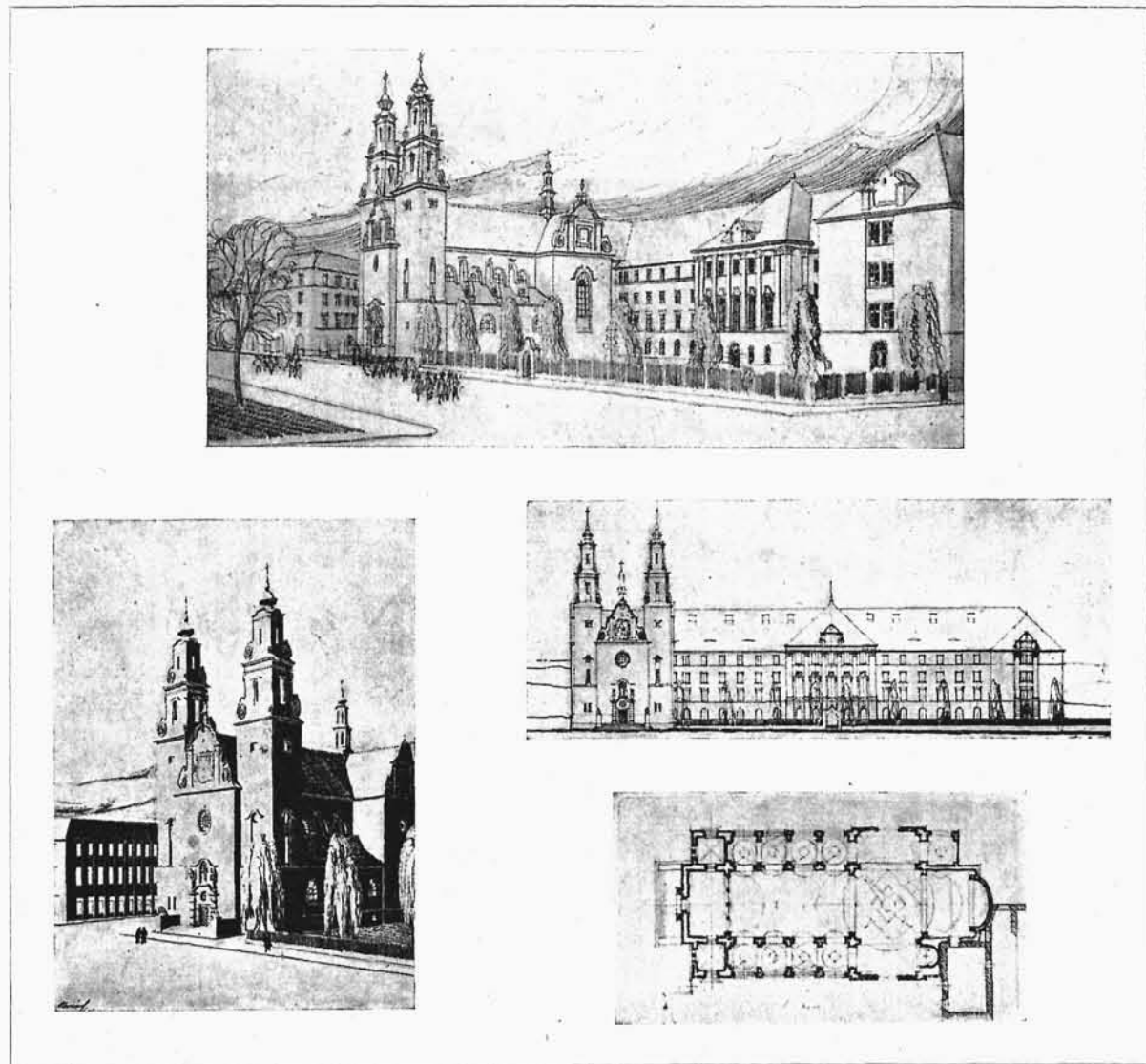


Przekrój C-D.



Widok boczny.

ARCH. ADAM BALLENSTEDT (POZNAŃ). PROJEKT KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO W JANKOWIE PRZYGODZICKIM. (P. OSTRÓW). 1927 r.



ARCH. IGNACY KĘDZIERSKI (WARSZAWA).

PROJEKT KOŚCIOŁA I KOLEGIUM OO. JEZUITÓW W LUBLINIE.



wartości byłaby skazywaniem się na dobrowolne zubożenie, dowodem braku sił i zmysłu rzeczywistości. Przypominamy sobie gorące dyskusje na temat odbudowy dzwonnicy

św. Marka w Wenecji. Wszystkie teoretyczne wątpliwości, obawy i argumenty przeciwników odbudowy okazywały się nieistotnymi wobec powszechnej świadomości, że dzwonnice odbudować można w kształcie, uświęconym przez tradycję, i że rezygnacja z odbudowy byłaby sprzeczną z naszymi możliwościami technicznymi oraz z rozbudzoną świadomością historyczną. Posiadając plany i zdjęcia architektoniczne oraz różne dane pomocnicze, jesteśmy w możności dać dokładne powtórzenie zrujnowanych części, a nawet całego zabytku. Nie będzie to zresztą fałszem. Powtórzenie wymiarów i profili nie może być poczytywane za występki przeciw historii i przeciw sztuce. Czarną plamą restauracji historycznych XIX wieku była właściwie połowiczność historycznej zasady, to jest pomijanie całej historii zabytku na korzyść jednego stylu, do którego sztucznie dociągano budowlę, tak, iż zamiast zasady historycznej stosowano w gruncie rzeczy zasadę purystyczną, powodującą mniejsze lub większe fałszowanie zabytków. Jaskrawym przykładem takiego fałszowania były odbudowy ruin, przeciw czemu słusznie powstawał Ruskin (*Seven lamps of Architecture*). Błędy i fałsze, spotykane często przy restauracjach ubiegłego wieku, nie były zatem wynikiem zasady, lecz błędnego jej stosowania. Częstokroć, nie posiadając dostatecznego materiału rzeczowego, a polegając głównie na dokumentach pisanych lub analogjach, rekonstruowano lub dobudowywano całe partje, mury, sklepienia, wieże i t. p. nie według śladów rzeczowych, lecz według fantazji lub nawet literackich domysłów. Stan ten wywołał

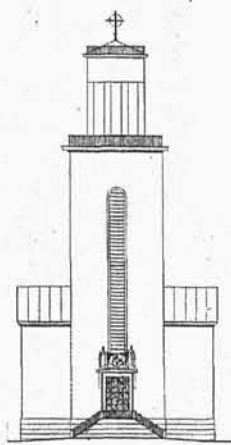


ARCH. JERZY SIENNICKI (LUBLIN). KOŚCIÓŁ PARAFJALNY ŚW. MARJI MAGDALENY W PUSZCZY SOLSKIEJ (WOJEW. LUBELSKIE). 1921 r.

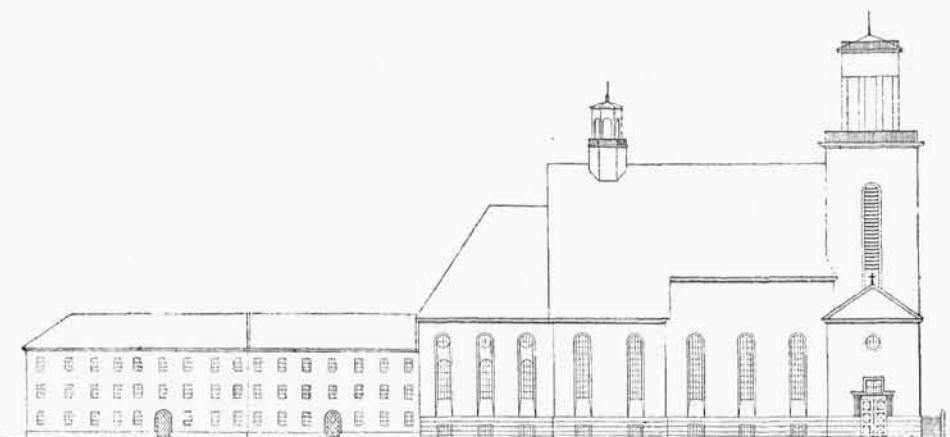


ARCH. BRUNO ZBOROWSKI (WARSZAWA). PRZEBUDOWA KOŚCIOŁA W RÓŻANACH.

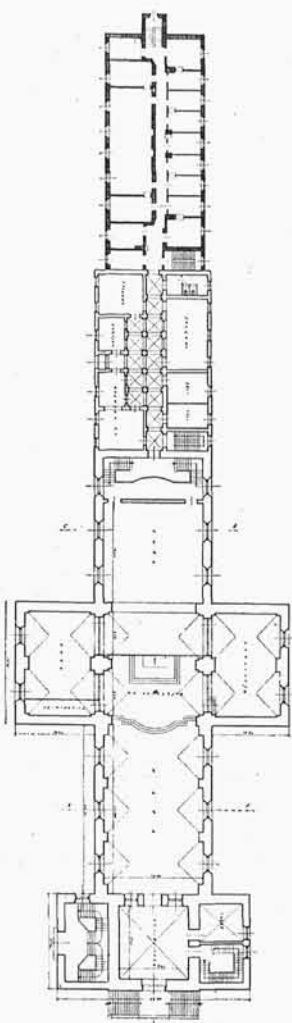




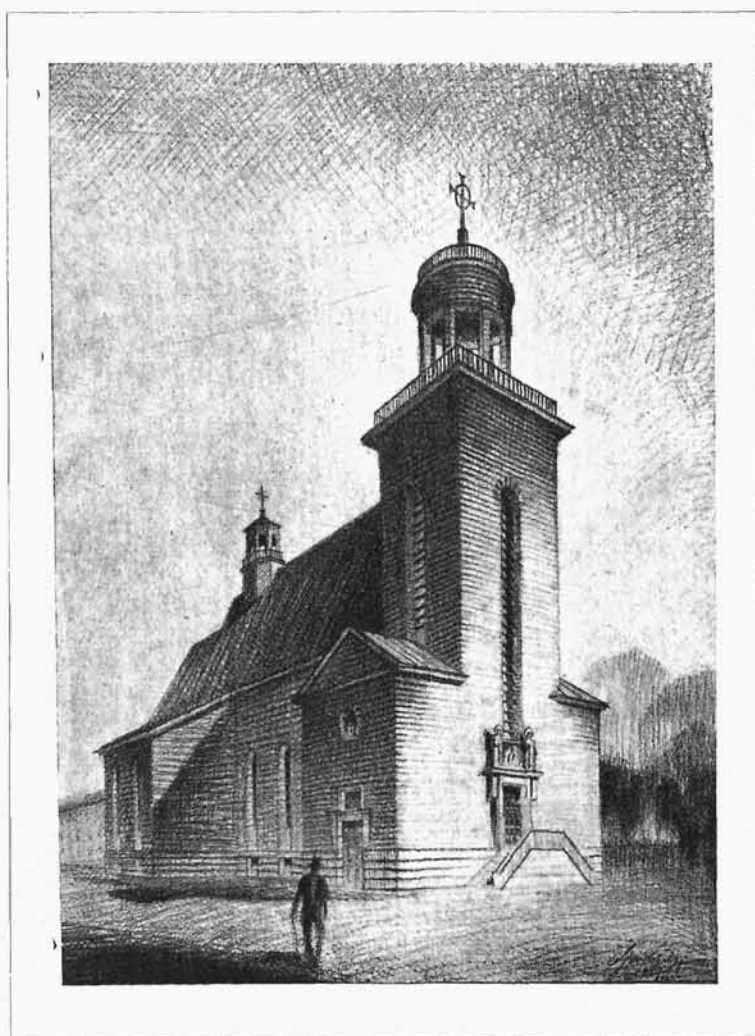
Elewacja przednia.



Elewacja boczna.



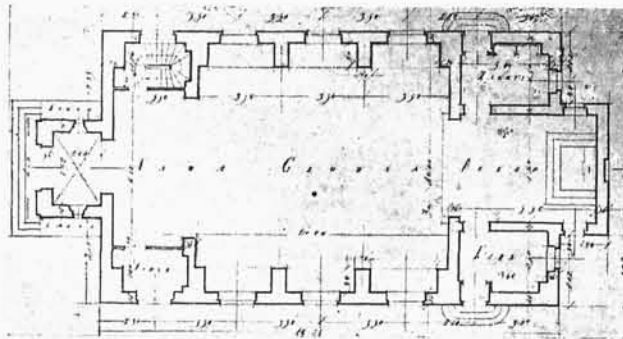
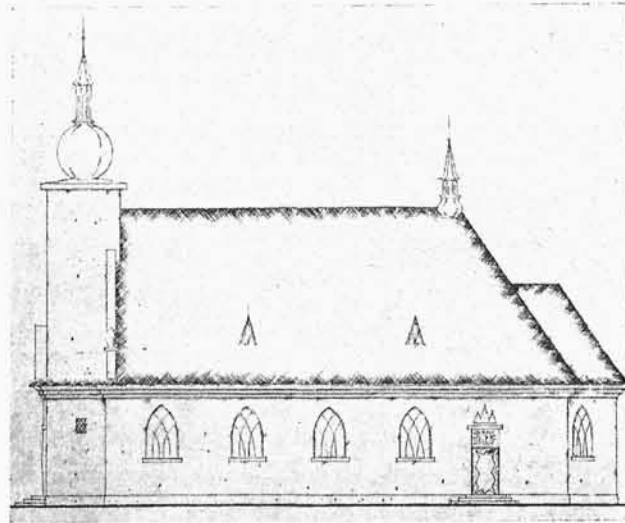
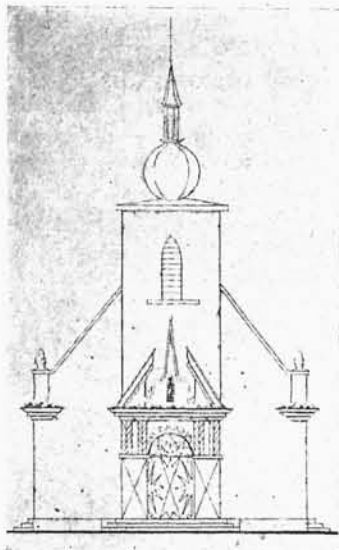
Rzut przyziemia.



ARCH. ZYGMUNT GAWLIK (KRAKÓW).

PROJEKT KOŚCIOŁA I KLASZTORU W WAWRZE POD WARSZAWĄ. 1927 r.

Skala 1:1000.



ARCH. JÓZEF KABAN (ŁÓDŹ).

KAPLICZKA W NOWYM ŻŁOTNIE,  
POW. ŁÓDZKIEGO. 1925 r.

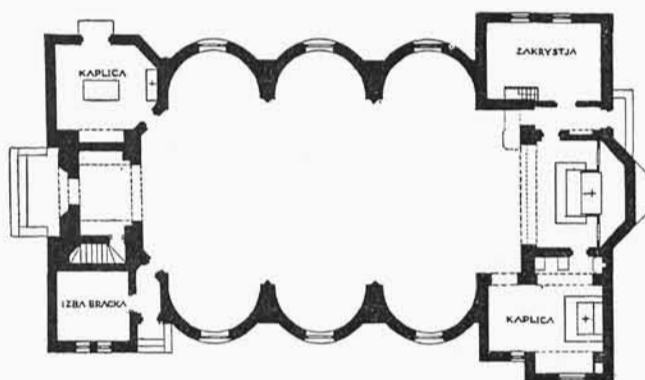
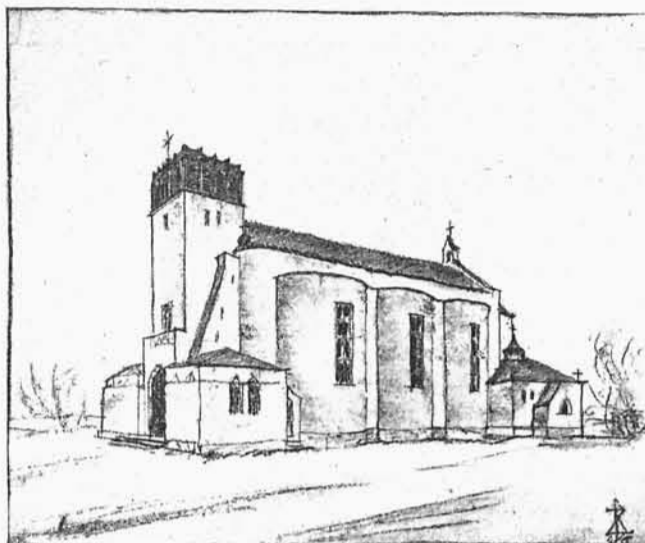
Skala 1:300.



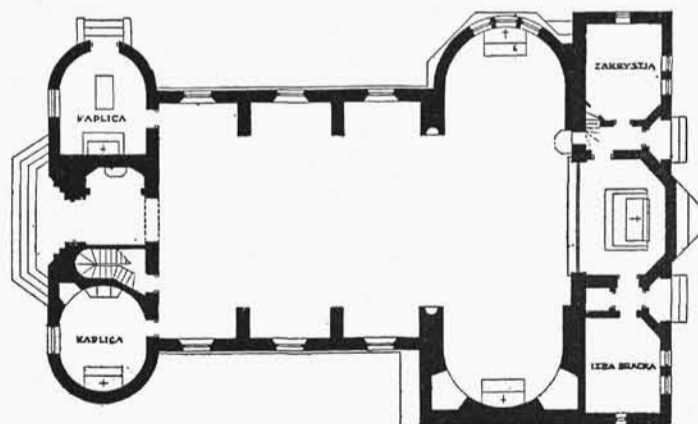
sluszną reakcją, która zresztą poszła o krok zadaleko. Starając się ujawnić za wszelką cenę, nawet za cenę artystycznego wyrazu, dzieje budynku we wszystkich szczegółach, teoria ta kazała odsłaniać nawet wątki murów, a niezbędne części nowe traktować współcześnie, to jest nadawać im wyraz nowy, odmienny od historycznego. Zasada ta, również jak zasada samej tylko konserwacji, nie daje się przeprowadzić konsekwentnie. Można wprawdzie załatać mur średniowieczny cegłą dzisiejszych wymiarów, można dać inny okroj gzymsu, zastąpić głowicę kostką lub zmienić sylwetę hełmu, lecz nie można zamiast stromego dachu gotyckiego dać płaski dach holcementowy, co byłoby przecież wyrazem współczesności. Nie widzę zatem żadnego powodu, dla którego, posiadając dostateczne dane, należałoby zmieniać okroje gzymsów lub sylwetę hełmu. Jest to bowiem tylko doktryna. Restauracja historyczna, oparta na dostatecznym materiale rzeczowym, wydobywająca wszystkie wartościowe części architektury bez względu na epokę i styl, prowadzona sumiennie przy zastosowaniu właściwej techniki i odpowiedniego materiału, zawsze będzie restauracją najracjonalniejszą, dla potomności najmniej rażąca, a jednocześnie zadawalniająca nasz zmysł historyczny, tak bardzo odmienny od naiwności wieków ubiegłych.

ARCH. JÓZEF GAŁĘZOWSKI (KRAKÓW). PROJEKT KOŚCIOŁA W KRO-CZEWIE.

Powolywanie się na praktykę dawnych wieków, kiedy zabytki restaurowano według panującego naówczas stylu, nie wytrzymuje krytyki, albowiem: w wiekach ubiegłych prowadzono głównie przebudowy, nie zaś restauracje w dzisiejszym znaczeniu tego słowa; wieki ubiegłe posiadały wyraźny dominujący styl, czem my pochwalić się nie możemy, natomiast nie miały „instynktu historycznego”, który jest, bądź co bądź, realną zdobyczą, dopominającą się o swój udział. Zresztą przytoczone wyżej przykłady francuskie świadczą, iż w pewnych wypadkach pietyzm dla zabytku nakłaniał do restauracji historycznych. Ponieważ pietyzm ten pogłębił się i rozszerzył, przeto zasada historycznej restauracji, opartej na rzeczowym materiale oraz na udoskonalonej technice, zezwalającej na maximum zachowania i wydobywania istotnych, wartościowych części budynku, wydaje się jedynie racjonalną. Rozumie się samo przez się, iż nie może tu być mowy o jakiejś generalnej regule. Każdy poszczególny zabytek musi być traktowany indywidualnie, w zależności od stanu zachowania, wartości artystycznej i historycznej, przeznaczenia, sytuacji, materiału i t. p. czynników, które mogą i powinny zaważyć na sposobie restauracji. Stając poniekąd w obronie zasady „history-

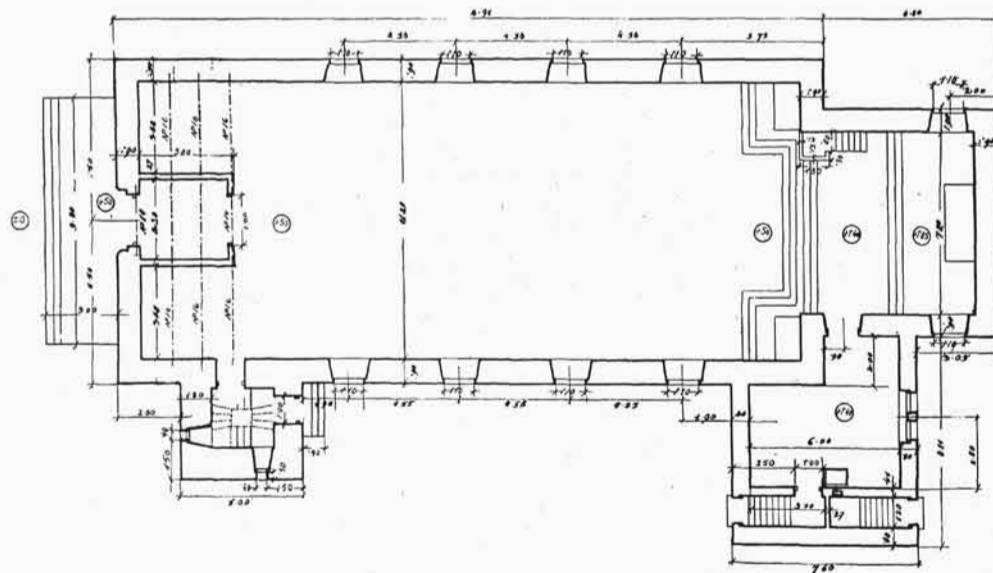
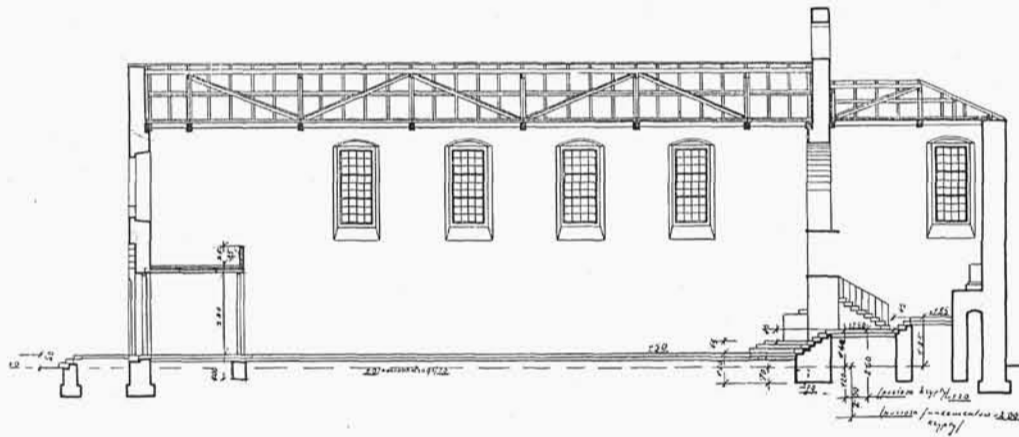
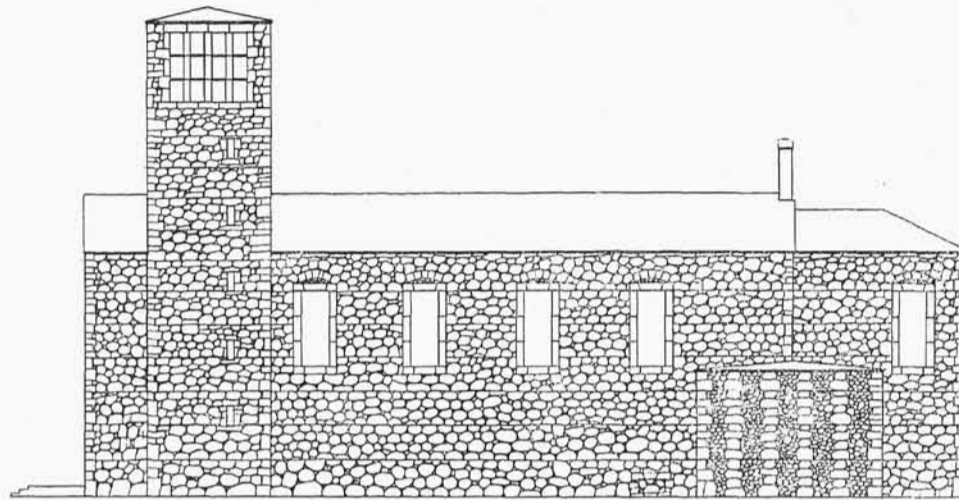


ARCH. BRUNO ZBOROWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA.



ARCH. BRUNO ZBOROWSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA.

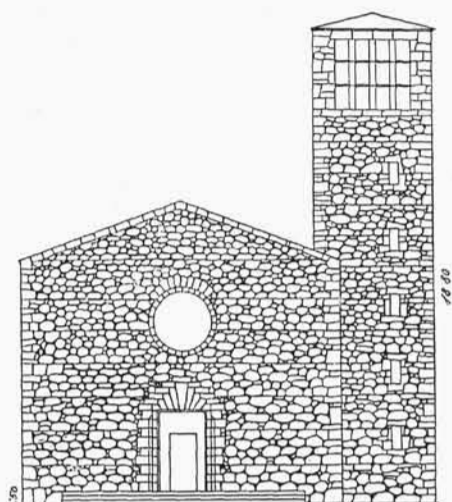
cznej” restauracji zabytków, nie twierdzą bynajmniej, iż zasada ta jest zawsze i jedynie słuszną, sądzą jednak, że przy zabytkach wartościowych najmniej jest ryzykowną, a najbardziej racjonalną. Gdyby zaważyła się np. kopuła rzymskiego Panteonu, jedynym możliwym wyjściem z zagadnienia restauracji byłoby dokładne powtórzenie dawnego kształtu, gdyż wobec zabytku tej wagi nikt chyba nie odważyłby się na „unowocześnianie” i t. p. igraszki, natomiast zmiana kształtu kopuły jakiegoś drugorzędного zabytku mogłaby być uwzględniona i dokonana bez zbytnich skrupułów. Zasada „historycznej” restauracji stoi przeto w prostym stosunku do wartości zabytku, którego kształt nie może być zmieniany ani modernizowany. W epoce Viollet-le-Duc’a historyzm był niebezpieczny, ponieważ był przesiąknięty romantyzmem, z chwilą jednak, kiedy stanął na gruncie rzeczowym, stał się zdrowym podłożem racjonalnej restauracji, a przeciwnie — za romantyzm uważać można zarówno doktrynę ścisłej konserwacji, jak też modernizację dla zasady.



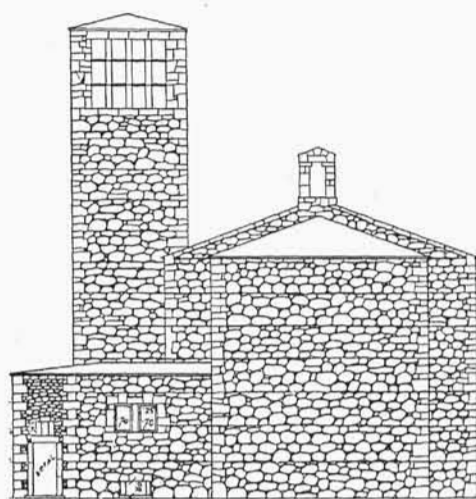
ARCH. ROMUALD GUTT (WARSZAWA).

Skala 1:300.

PROJEKT KOŚCIOŁA W ROHOŹNICY WIELKIEJ.

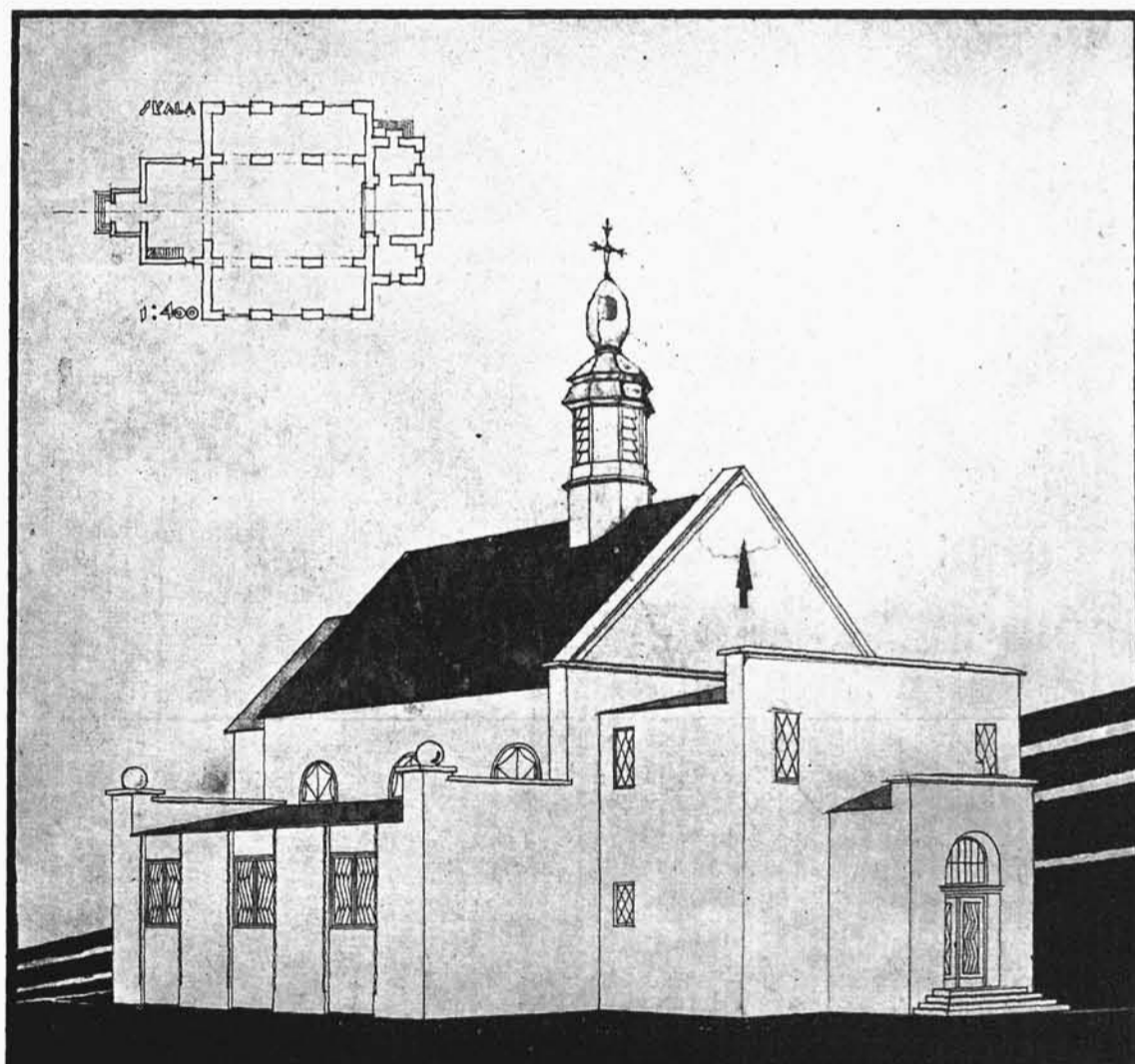


ARCH. ROMUALD GUTT (WARSZAWA).



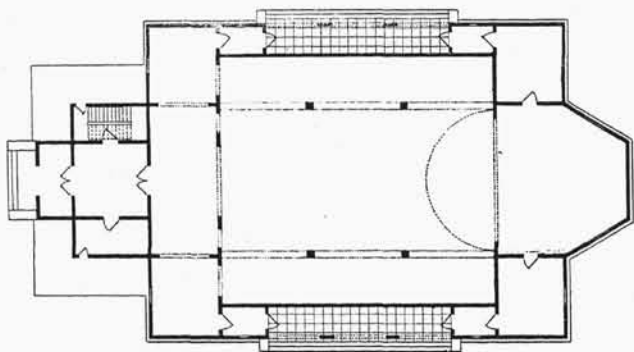
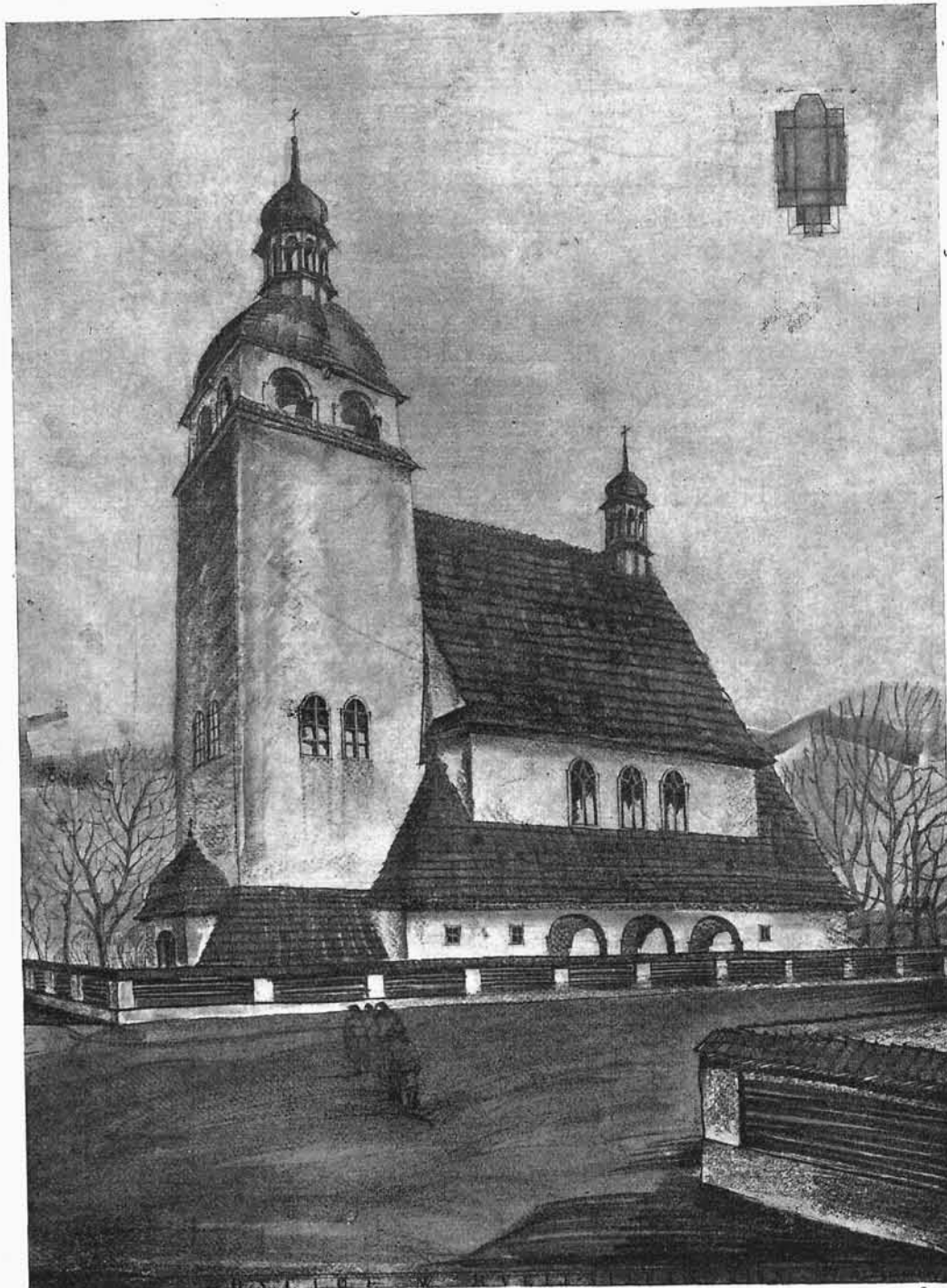
PROJEKT KOŚCIOŁA W ROHOZNICY GÓRNEJ.

Skala 1:300.



ARCH. JERZY SIENNICKI (LUBLIN).

PROJEKT KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO W MAJDANIE SOPOĆKIM (WOJ. LUBELSKIE).



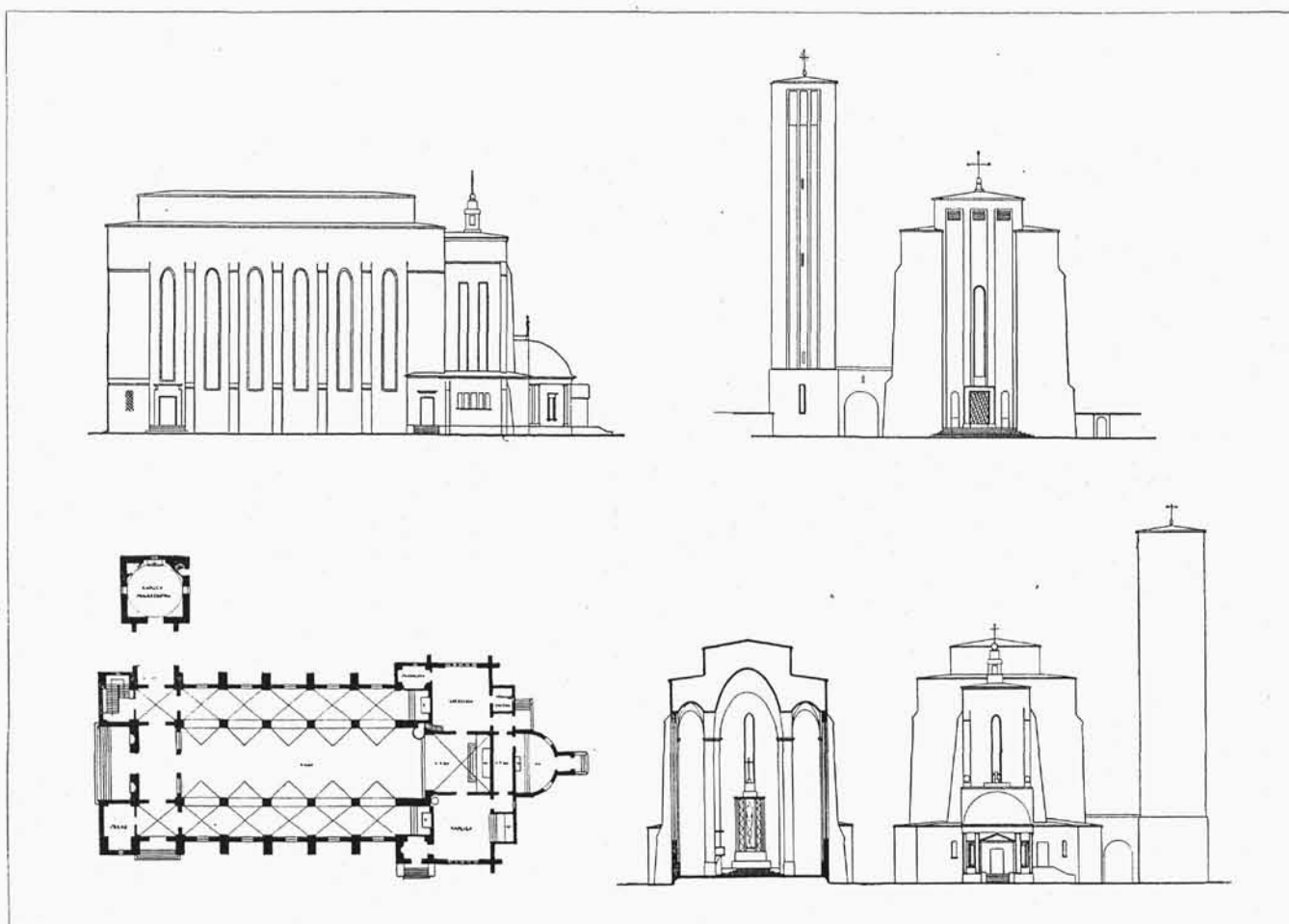
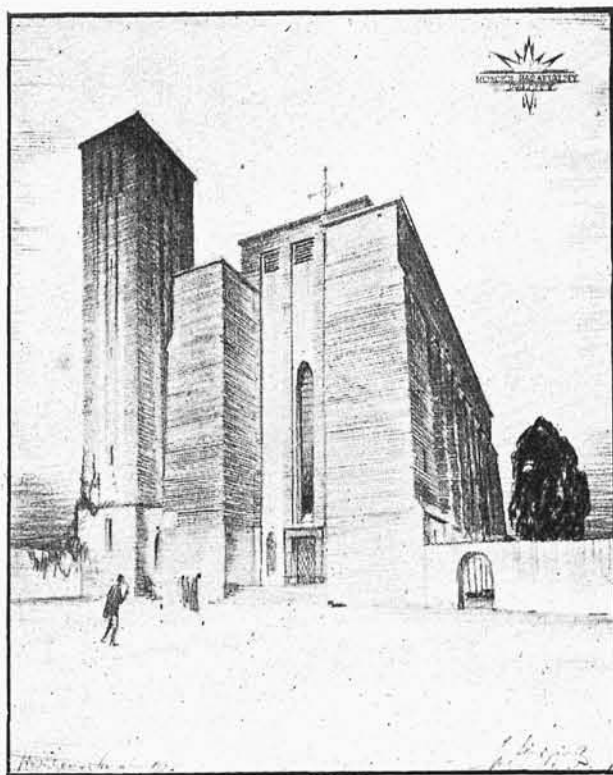
ARCH. ZDZISŁAW MĄCZEŃSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA  
W HUCIE STEPĄŃSKIEJ.

Rzut w skali 1:1000.



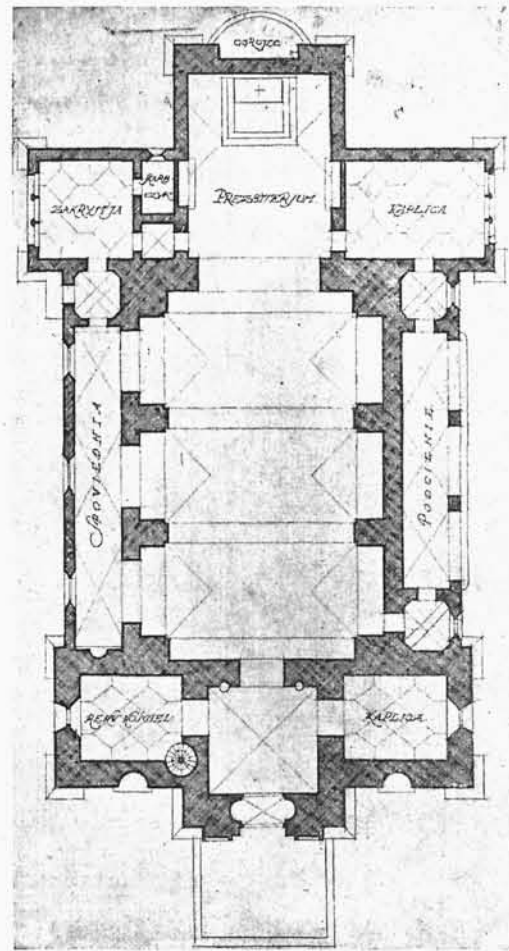
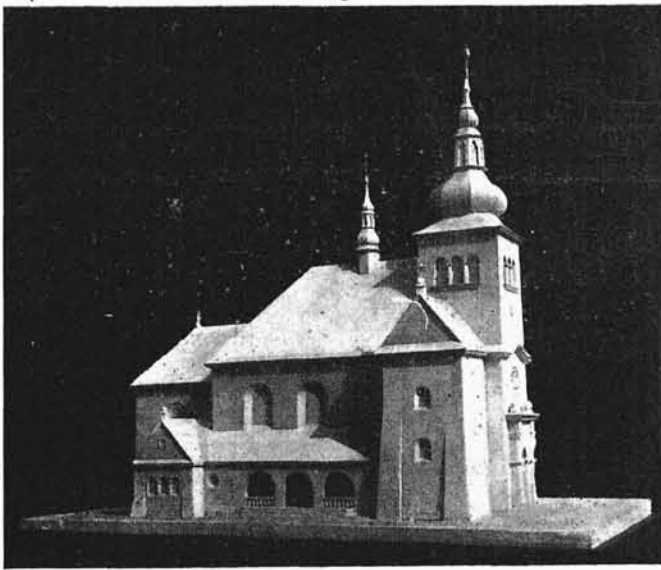
ARCH. ZDZISŁAW MĄCZEŃSKI (WARSZAWA).

PROJEKT KOŚCIOŁA W SIEDLCU PÓD ŁĘCZYCĄ.

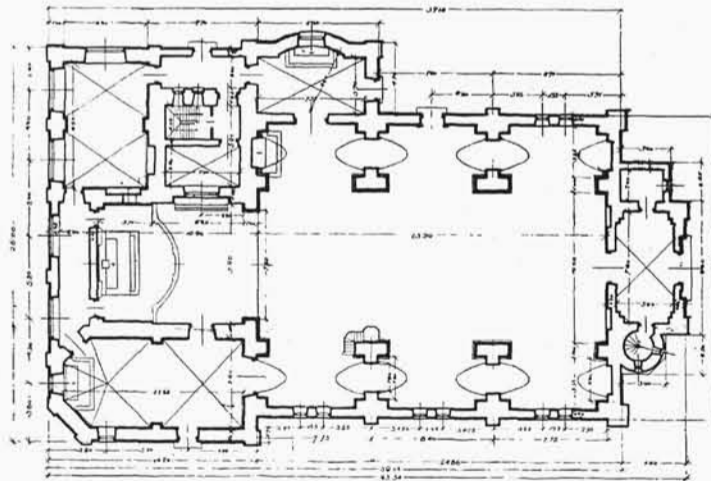


ARCH.: JÓZEF SEREDYŃSKI I JULJUSZ ZALESKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA PARAFJALNEGO W JABŁONNIE. Skala 1:1000.





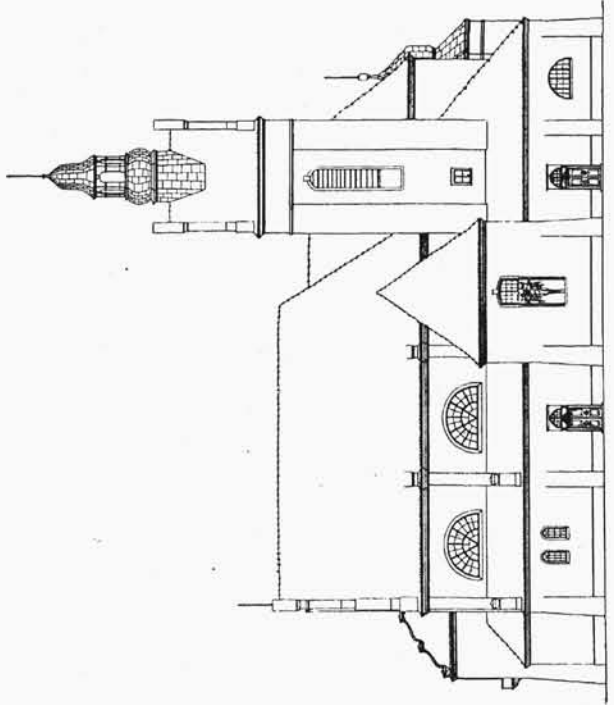
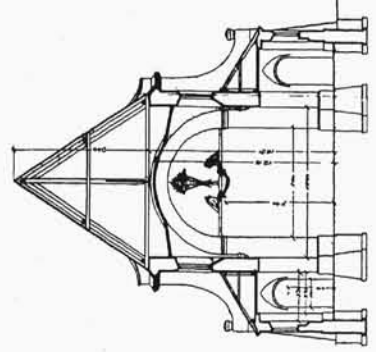
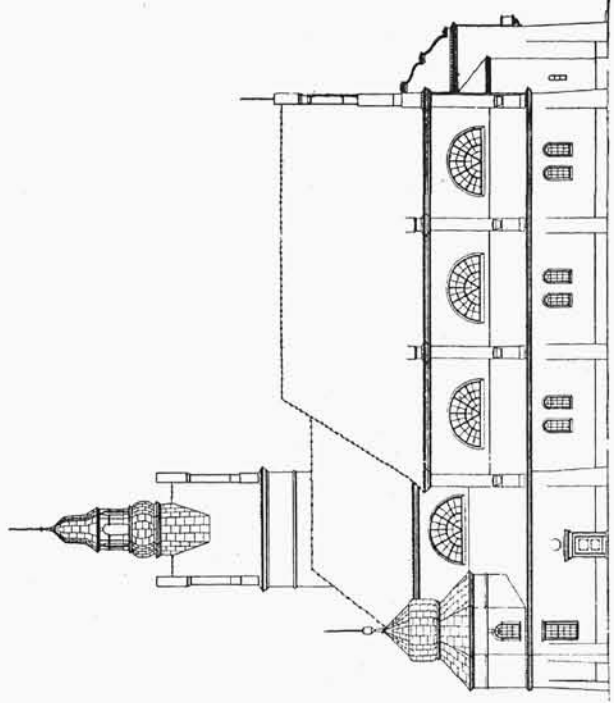
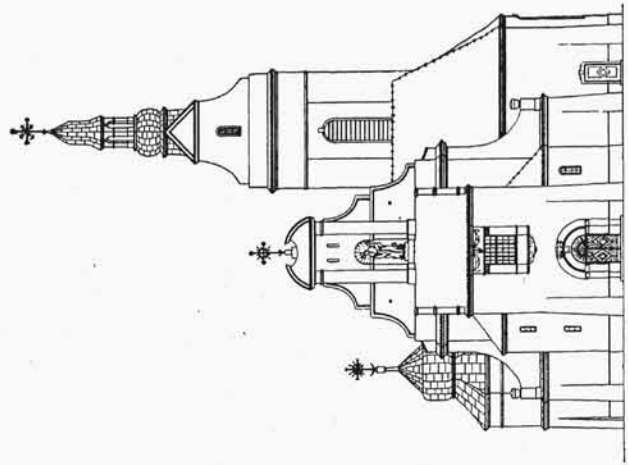
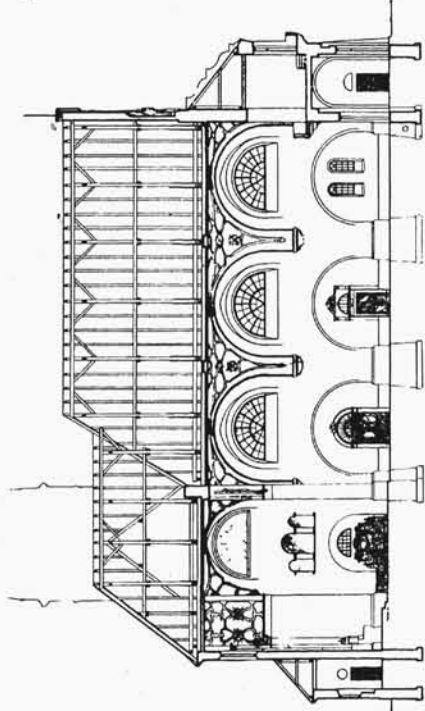
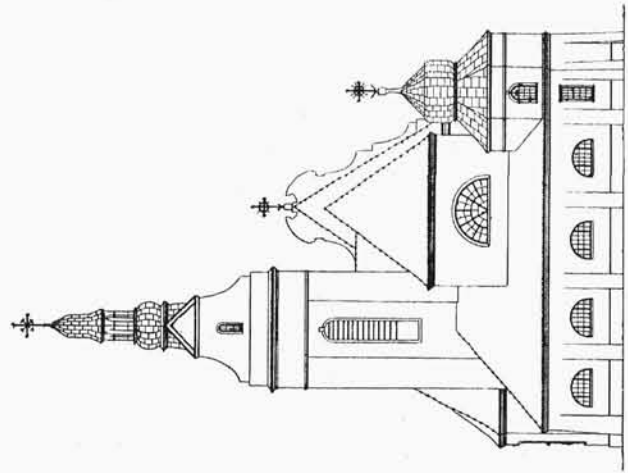
ARCH. JÓZEF KABAN (ŁÓDŹ). KOŚCIÓŁ W BĘDOMIU, GM. GALKÓWEK,  
 POW. BRZEZIŃSKI. 1921 r.



ARCH. KONSTANTY JAKIMOWICZ (WARSZAWA).

KOŚCIÓŁ W JAZGARZEWIE. 1927 r.

Rzut w skali 1:1000.



ARCH. KONSTANTY JAKIMOWICZ (WARSZAWA)

KOŚCIÓŁ W JAZGARZEWIE. 1927 r. Skala 1:1000.

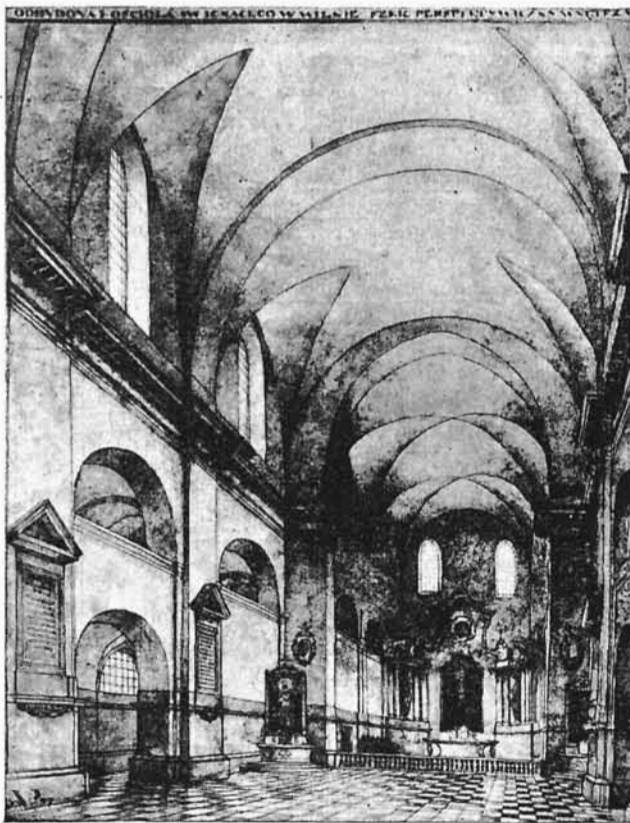
ODBUDOWA KOŚCIOŁA ŚW. IGNACEGO W WILNIE. SZKIC PERSPEKTYWICZNY PROJEKT



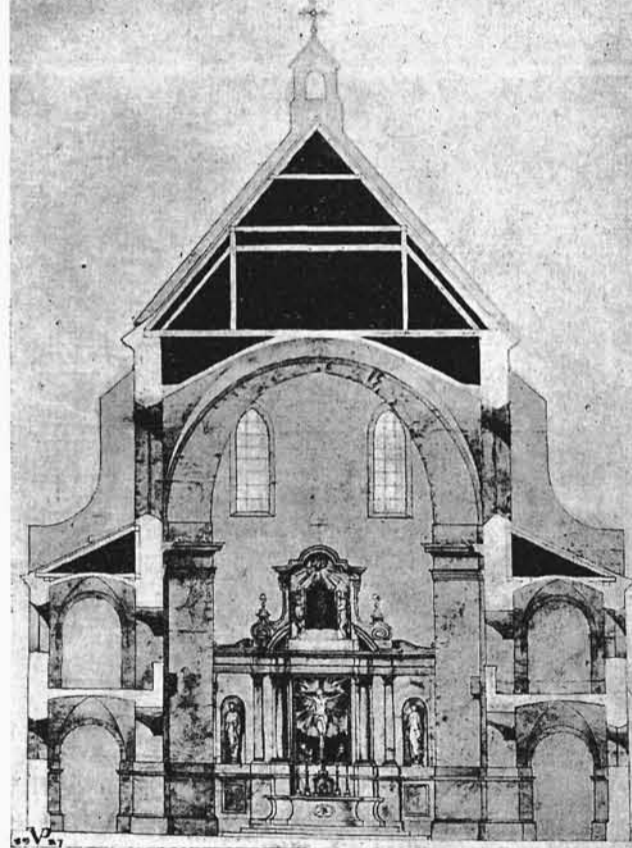
ARCH. PAWEŁ WĘDZIAGOLSKI  
(WARSZAWA).

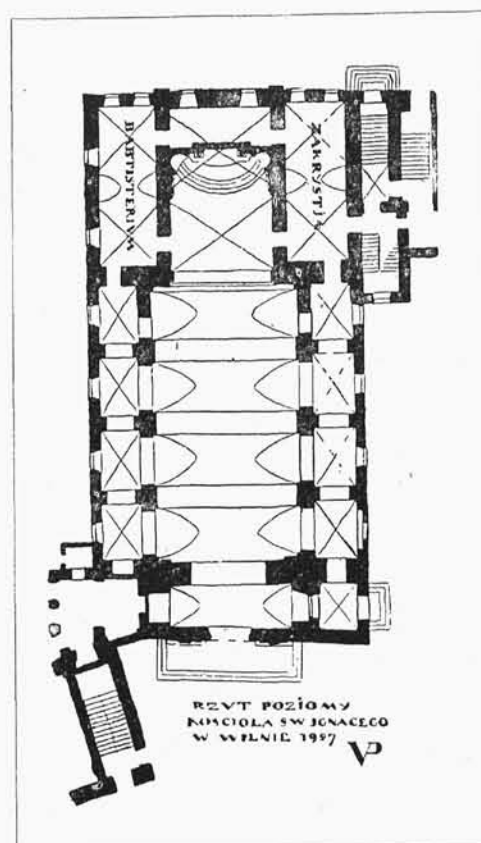
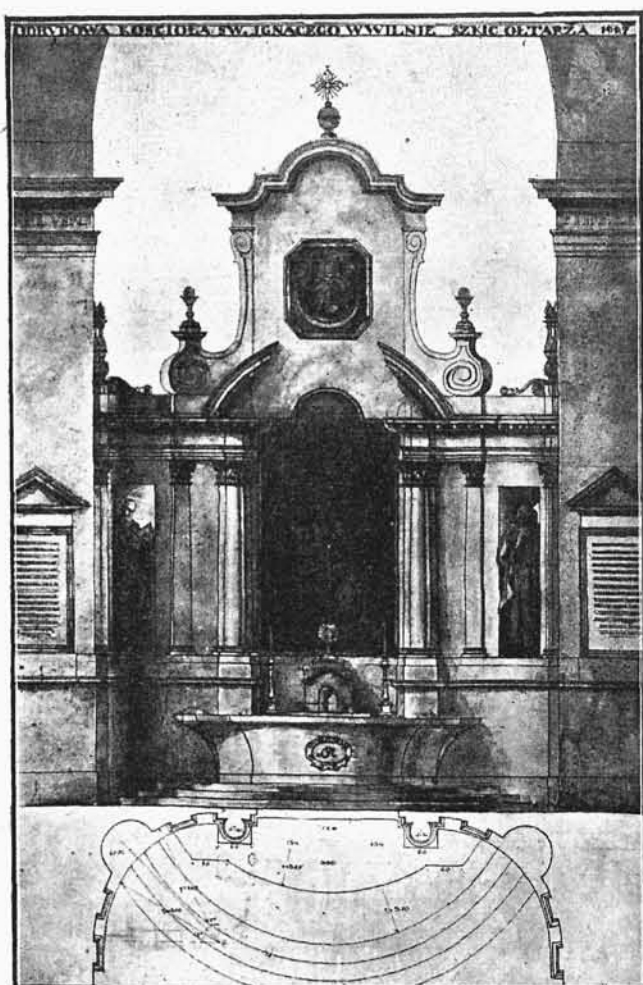
ODBUDOWA KOŚCIOŁA ŚW.  
IGNACEGO W WILNIE. 1926 r.

ODBUDOWA KOŚCIOŁA ŚW. IGNACEGO W WILNIE. PRZEJ. POJĘT. OS. ST. PAŁ. C. 1927



ODBUDOWA KOŚCIOŁA ŚW. IGNACEGO W WILNIE. PRZEJ. POJĘT. OS. ST. PAŁ. C. 1927





ARCH. PAWEŁ WĘDZIAGOLSKI (WARSZAWA).  
 ODBUDOWA KOŚCIOŁA ŚW. IGNACEGO W WILNIE. 1926 r.  
 Rzut przyziemia w skali 1:600.

ARCH. KONSTANTY JAKIMOWICZ (WARSZAWA).  
 KOŚCIÓŁ W BŁACHOWNI.



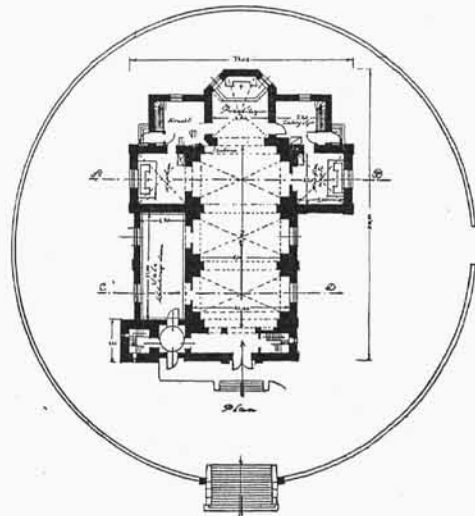
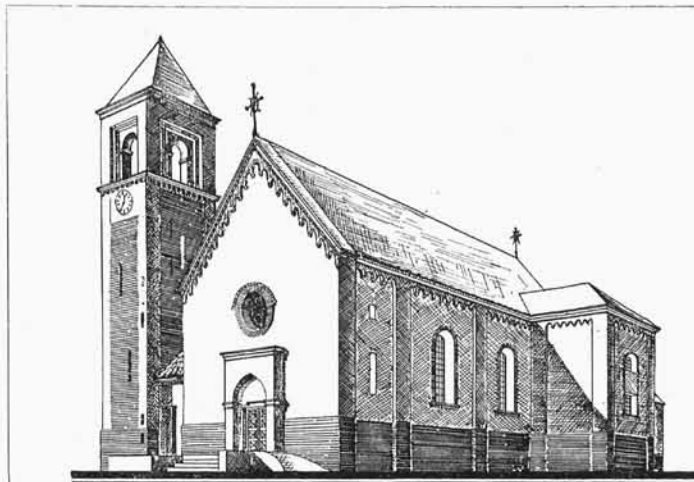
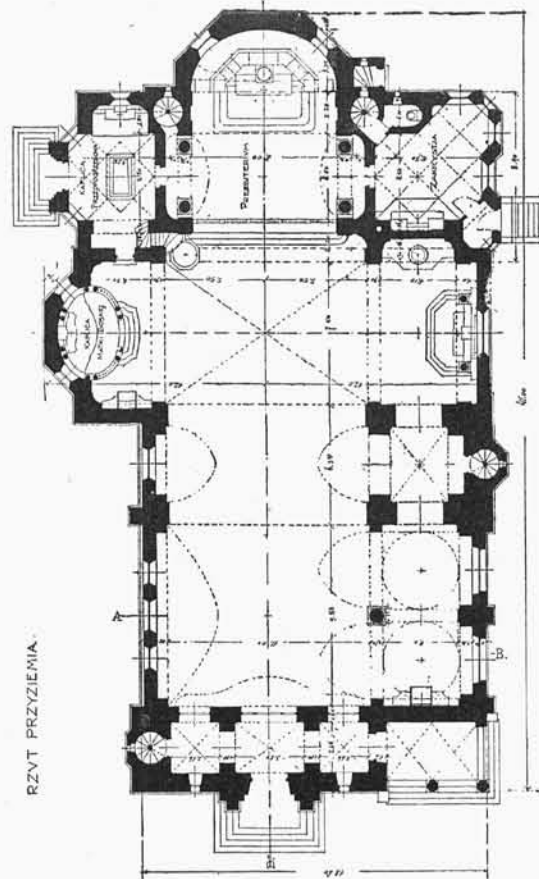


W nowomianowanym mieście powiatowym Kostopolu na Wołyniu, przy niezmiernie rozległej parafii, bo sięgającej do 30 kilm. w promieniu, — postanowiono wybudować kościół rzymsko-katol. na darowanym przez Rząd dwuhektarowym placu, przy głównej ulicy Warszawskiej, gdzie obecnie stoi prowizoryczna kaplica drewniana.

Kościół zaprojektowany o dwóch nawach, transeptach, presbiterjum, zakrystji, kaplicy przedpogrzebowej, dwóch wieżyczkach na froncie i wieży-dzwonnicy, nieco w głębi przy transepcie, na osi nawy bocznej, w stylu polskiego renesansu.

Na wzór świątyń na zachodzie przewidziano w podziemiach kościoła urządzenie ogrzewania centralnego, co powinno w naszym kraju być rzeczą normalną, by pobożni, przebywając po parę godzin podczas nabożeństw, nie marzli od zimnych posadzek i murów. Koszt budowy obliczono na 300.000 zł.

ARCH. FELIKS MICHAŁSKI (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA W KOSTOPOLU NA WOŁYNIU. 1927 r. Rzut przyziemia w skali 1:400.

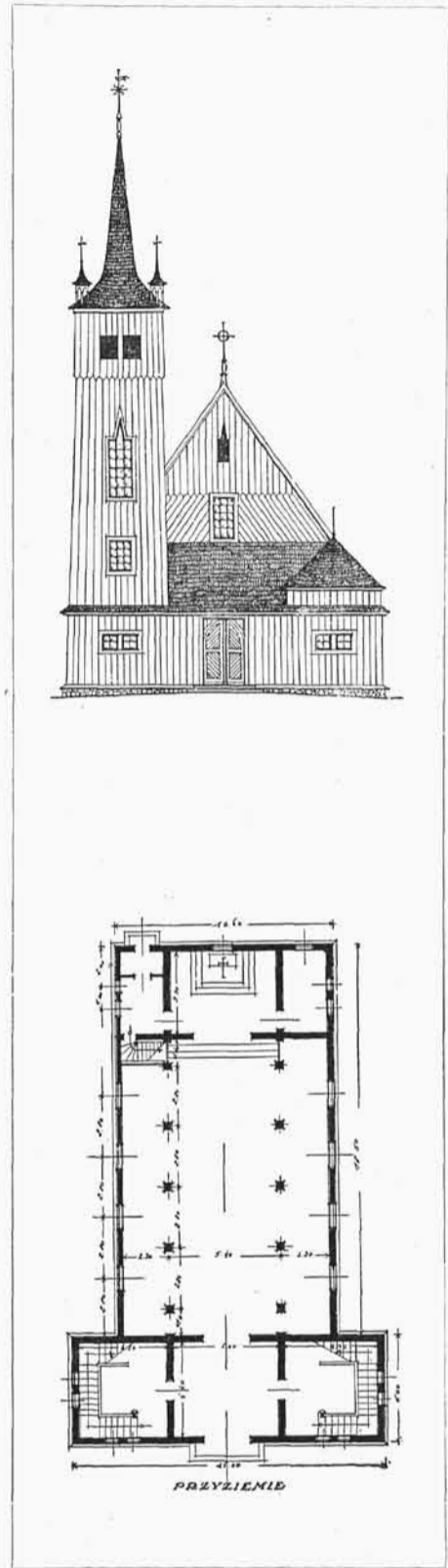
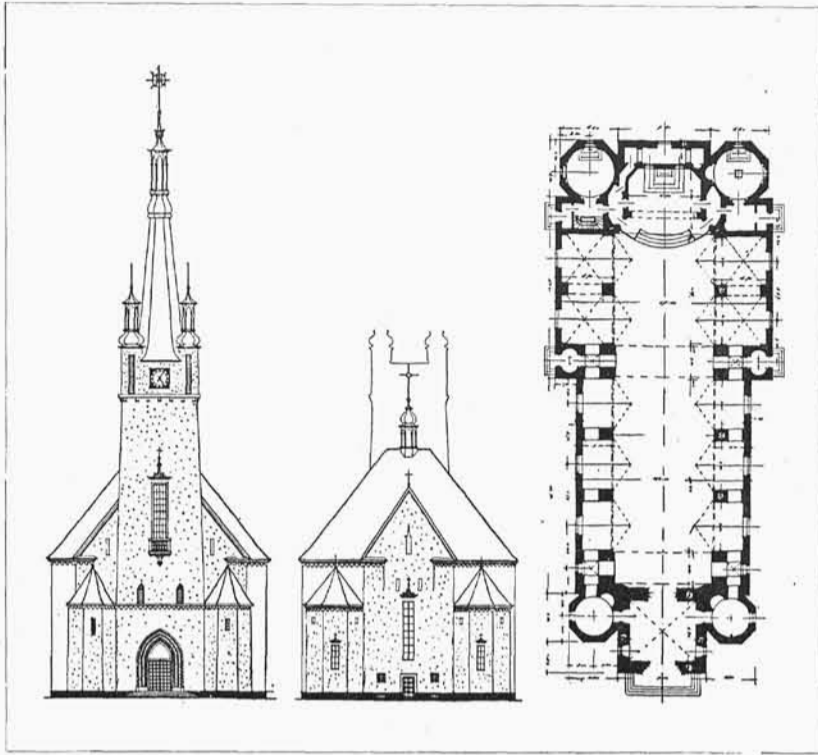


Projektowany kościół jednonawowy, z salą katechizacji dzieci z boku, sytuowany będzie na starym cmentarzu, położonym na wzgórzu, i otoczony murem w formie koła.  
Lice zewnętrzne kościoła

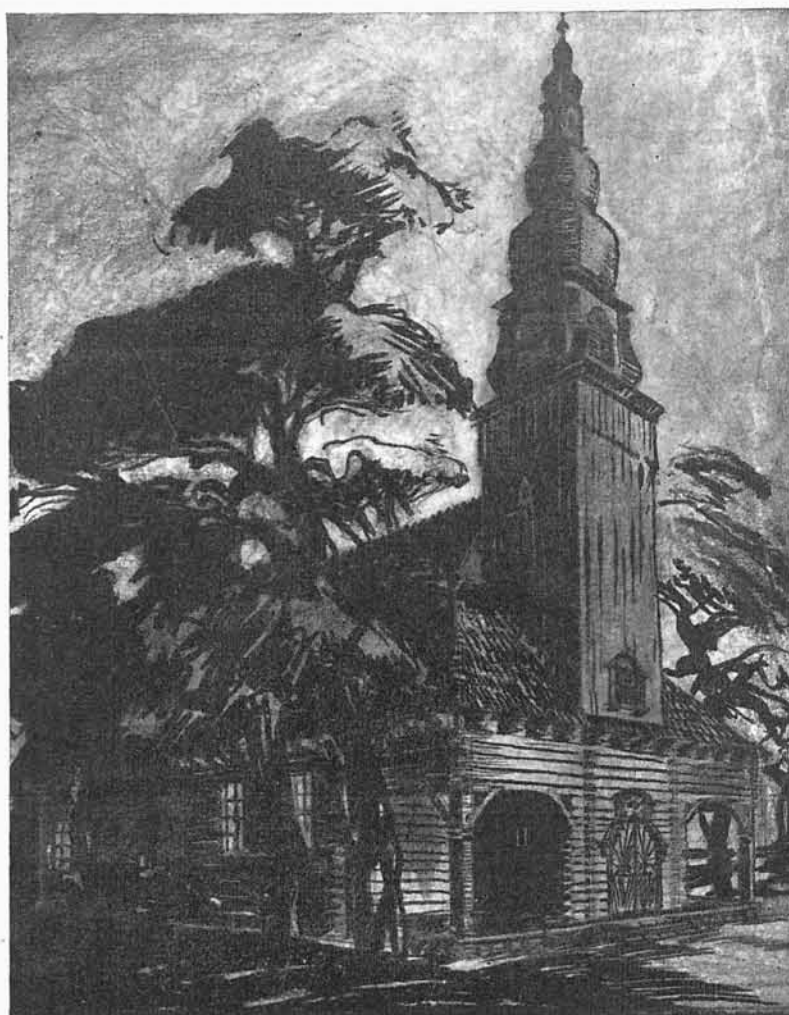


wyłożone będą cegłą piaskowo cementową, natomiast niektóre części traktowane będą w cegle czerwonej. Polichromja dwu kolorów cegieł będzie motywem dekoracyjnym architektury zewnętrznej.

ARCH. MIECZYŚLAW ŁOKCIKOWSKI (WARSZAWA). PROJEKT SZKICOWY KOŚCIOŁA W RÓŻU, POW. RYPIŃSKI. Elewacja i rzut poziomy w skali 1:800.



ARCH. TEODOR BURSZE (WARSZAWA). PROJEKT KOŚCIOŁA EWANG.-AUGSBURSKIEGO W RUDZIE PABJANICKIEJ (na prawo, skala 1:600) i PROJEKT KOŚCIOŁA EWANG.-AUGSBURSKIEGO W KOSTOPOLU NA WOŁYNIU (na lewo, skala 1:300).



ARCH. RUDOLF MACURA (BIAŁYSTOK). KOŚCIÓŁ DREWNIANY NA KURPIACH.

## O WSPÓŁPRACY ARCHITEKTA Z HISTORYKIEM SZTUKI

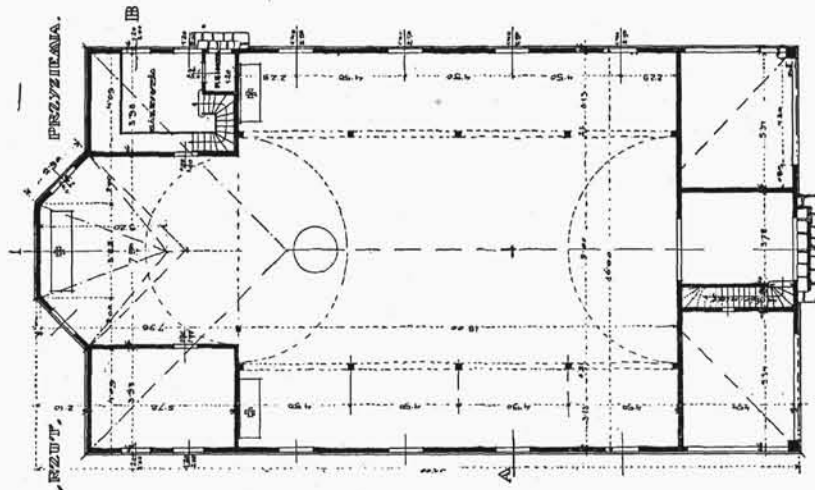
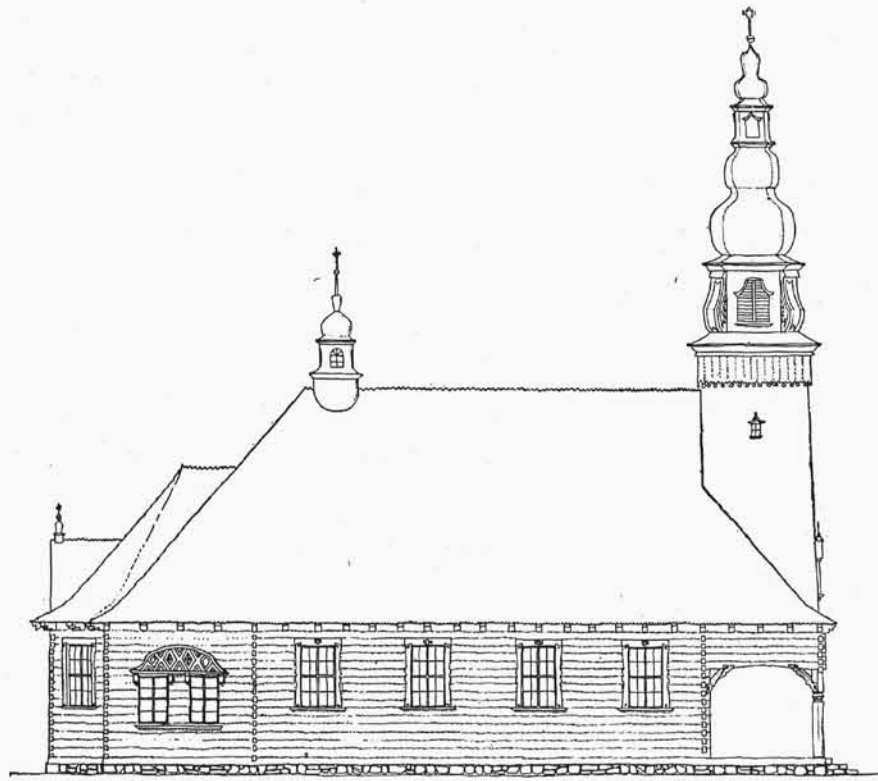
TADEUSZ SZYDŁOWSKI

W dziedzinie badań nad architekturą dawnych wieków jest niezmiernie pożądaną, a nawet konieczną, współdziałanie architekta z historykiem sztuki. Gdy bowiem pierwszy z rozlicznych przekształceń, jakim ulegała budowla, zdoła na drodze ścisłych pomiarów i poszukiwań pierwotnego wątku wyprowadzić jej kształt początkowy i oryginalny, to drugi na podstawie porównania z innymi budowlami analogicznymi, przy znajomości dziejów architektury na danym obszarze i oparciu się o źródła historyczne, ustala czas powstania i pochodzenie budowli.

W Polsce wykonano jeszcze bardzo niewiele prac w tym kierunku, i znajomość dziejów naszej architektury jest jeszcze bardzo powierzchowna. Prawda, iż szereg cenniejszych zabytków doczekał się gruntownych studjów tak ze strony architektów, jak historyków sztuki, lecz studja te nie objęły jeszcze szerszego zakresu i ani jedna z epok rozwoju naszego budownictwa nie została dotąd systematycznie i wyczerpująco zbadana i przedstawiona.

Czynione są wysiłki bardzo owocne, do których należy np. działalność Zakładu architektury polskiej przy politechnice warszawskiej, gromadząca przez swe umiejętne i dokładne zdjęcia pomiarowe budowli zabytkowych duże zasoby materiałów dla przyszłej pracy historyka architektury, a dalej działalność uniwersyteckich zakładów historii sztuki. Gromadzą również konserwatorzy w wojewódzkich oddziałach sztuki poważne materiały, ilustrujące przeszłość architektury w ich okręgach, lecz brak dostatecznych środków nie pozwala tym wszystkim instytucjom rozwinąć ich działalności na szerszą skalę i dojść do upragnionego celu, t. j. zupełnej i gruntownej inwentaryzacji wszelkich ważniejszych zabytków architektury, o jaką się już postarał każdy kulturalniejszy naród w Europie. Podnoszono niejednokrotnie, iż jedynie na tej drodze dałoby się założyć rzetelne podwaliny naukowe dla badań w dziedzinie historii sztuki, dla nakreślenia wiernego obrazu dziejów sztuki w Polsce, jakiego do dziś jeszcze nie posiadamy. Skutkiem braku





ARCH. RUDOLF MACURA (BIAŁYSTOK). KOŚCIÓŁ DREWNIANY NA KURPIACH.  
Skala 1:300.

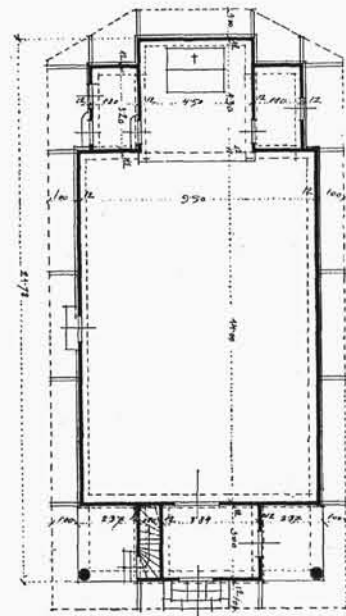
fachowej inwentaryzacji, o duchu i właściwościach polskiej architektury są dziś w obiegu najczęściej mętne wiadomości.

Pisałem już przed laty kilku \*) o potrzebie stworzenia Instytutu inwentaryzacyjnego z historykiem sztuki i architektem na czele, których zadaniem byłoby skupienie i skoordynowanie wszelkich dotychczasowych wysiłków, przyłączenie wszystkich tych, którzy działają w tej dziedzinie, do celowo obmyślanej i jasno wytyczonej wspólnej pracy

\*) „O zadaniach polskich historyków sztuki”—Przegląd współczesny, 1923, № 13.

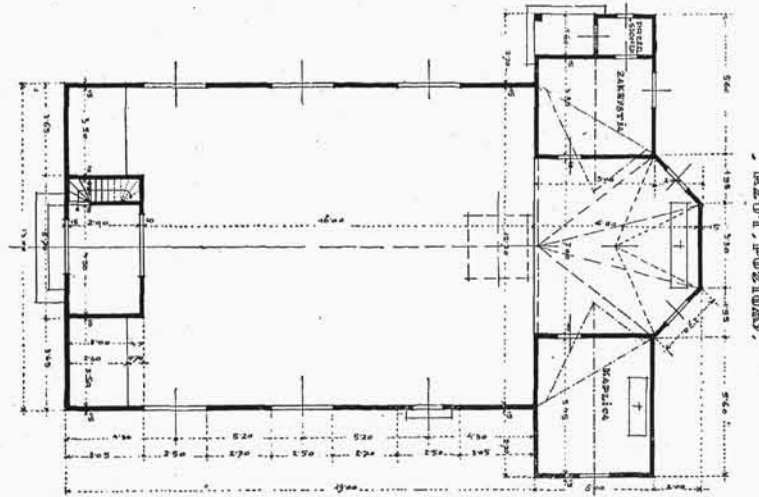
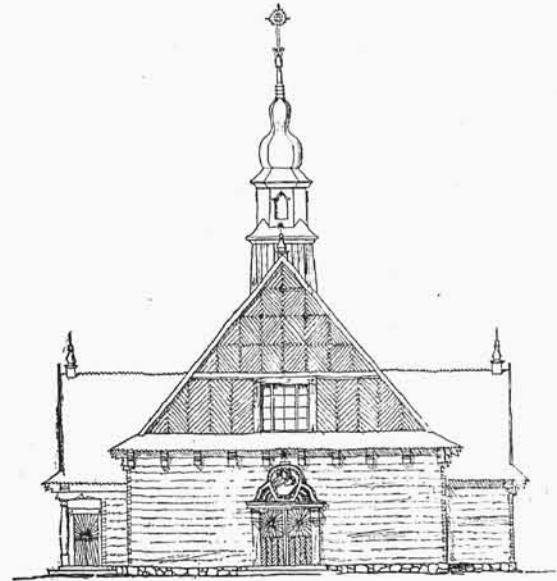
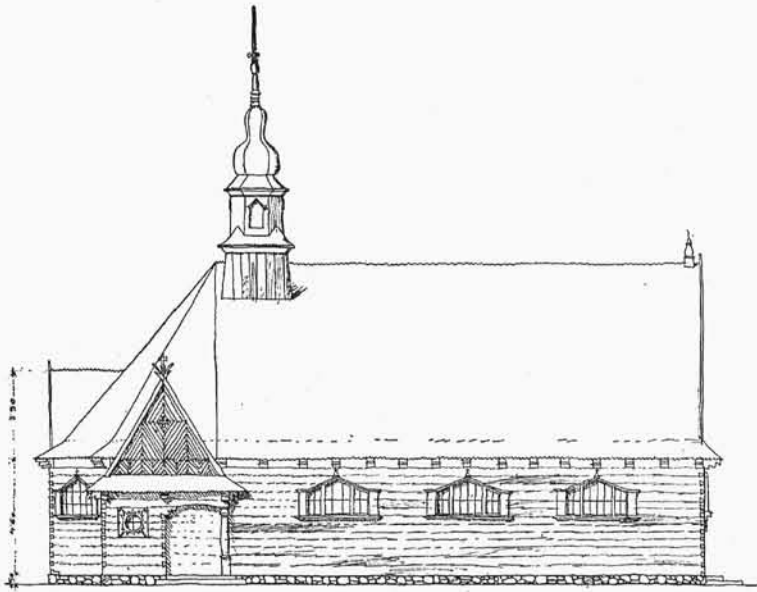
nad dokonaniem i wydaniem artystycznej topografii całej Polski. Ile nowego światła przynieśćby mogły takie badania dla znajomości dziejów polskiej kultury, niech będą dowodem dwa przykłady interesujących odkryć naukowych, dokonanych niedawno na terenie mej działalności konserwatorskiej dzięki współpracy z arch. Zygmuntem Gawlikiem z Krakowa.

Z nich jednym jest fachowe zbadanie znanego wprawdzie, lecz niedocenianego kościółka w Grzegorzewicach, u stóp gór Święto-Krzyskich, które doprowadziło do wyniku, iż jest to jedna z najstarszych zachowanych w Pol-



ARCH. RUDOLF MACURA (BIAŁYSTOK). PROJEKT KOŚCIOŁA DREWNIANEGO W BRONOWIE POD ŁOMŻĄ.

Rzut przyziemia w skali 1:300.



ARCH. RUDOLF MACURA (BIAŁYSTOK).

Skala 1:300.

PROJEKT KOŚCIOŁA W CZARNI, POWIAT KOLNEŃSKI.

sce budowli kościelnych; drugim – wydobyte na jaw części pierwotnego przedcysterskiego kościoła w Jędrzejowie, pochodzącego również z czasów najodleglejszych.

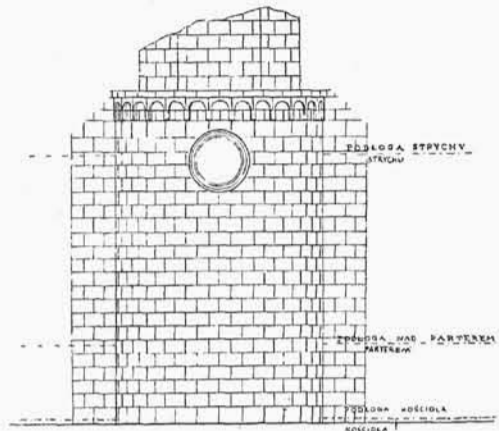
O kościele w Grzegorzewicach wiadomo, iż jego dzisiejsze prezbiterium jest pierwotną okrągłą budowlą, lecz czas jej powstania przypisywano początkowi XIV stulecia, na podstawie relacji Długosza. Wykonany przez arch. Z. Gawlika pomiar budowli ujawnił, iż składa się ona z okrągłej nawy i półkolistej, niższej apsydy ołtarzowej. Zbadanie wątku budowlanego, którym jest dziki kamień o prymitywnej technice łamania, brak wszelkich wyrobionych szczegółów architektonicznych, nasunąć musiały wątpliwości co do możliwości powstania budowli tego typu w początkach XIV w., t. j. w okresie dość już silnego rozkwitu gotyku w Polsce. Zachowane konchowe sklepienie apsydy zniewalało do przypuszczenia, że początkowo także nawa, przykryta dziś płaskim stropem, była sklepią kopulasto i wy-

stępowała nazewnątrz, jako znacznie wyższa od apsydy. Rotund tego rodzaju zachowało się w sąsiednich nam Czechach dwadzieścia kilka i są one tam najstarszym kościelnym typem budowlanym, powszechnym od końca IX do połowy XI wieku i poprzedzającym późniejsze budowle podłużne. Zapewne więc z Czech przyszedł do nas ów pierwszy kształt kościoła w czasach, gdy stawialiśmy pierwsze spóźnione kroki na polu budownictwa. W wieku XI i najpóźniej w początkach XII powstało u nas prawdopodobnie więcej takich budowli, a zachowany jedyny znany nam przykład jest tem cenniejszym historycznym dokumentem, wprowadzającym nowy ważny szczegół do dziejów naszej architektury.

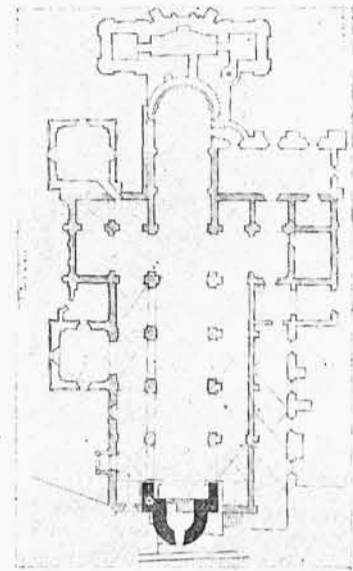
Badając kościół w Jędrzejowie, przy okazji robót konserwatorskich, prowadzonych celem wzmocnienia dwu frontowych, splekanych wież, doszliśmy do niespodziewanego odkrycia resztek romańskiego kościoła XII wieku, które



Rekonstrukcja pierwotnego wyglądu  
(rys. arch. Z. Gawlik).



Odkryta część kościoła romańskiego z XII w.  
(rys. arch. Z. Gawlik).



Rzut kościoła:  
Pola, zakreśkowane czarno—mury z XII w.  
Pola, zakreśkowane szaro—mury z XIII w.  
Pola, obwiedzione kreską—mury z XVIII w.

KOŚCIÓŁ W JĘDRZEJOWIE.

tkwią dotąd między dzisiejszym kościołem a przylegającym doń od strony zachodniego chóru muzycznego budynkiem poklasztornym. Kościół w Jędrzejowie ma dziś zewnątrz i wewnątrz szatę barokową, nałożoną na pierwotne ściany ciosowe, pochodzące z pierwszych lat XIII wieku. Pragnąc, celem odczytania zawikłanych dziejów budowli, oprzeć się o jak najdokładniejsze zdjęcia architektoniczne, zwróciłem się o ich wykonanie do kierującego technicznie trudną restauracją wież arch. Gawlika. Przy badaniach i pomiarach, okazało się, że na głównej osi kościoła znajduje się od zachodu, jako zamknięcie, półkolistą wnęką, rodzaju romańskiej apsydy z emporą, wewnątrz przesklepiona. Po odbiciu tynku wyszło na jaw, iż owa apsyda wzniesiona jest z ciosowego kamienia i oświetlona okrągłym oknem oprofilowanym.

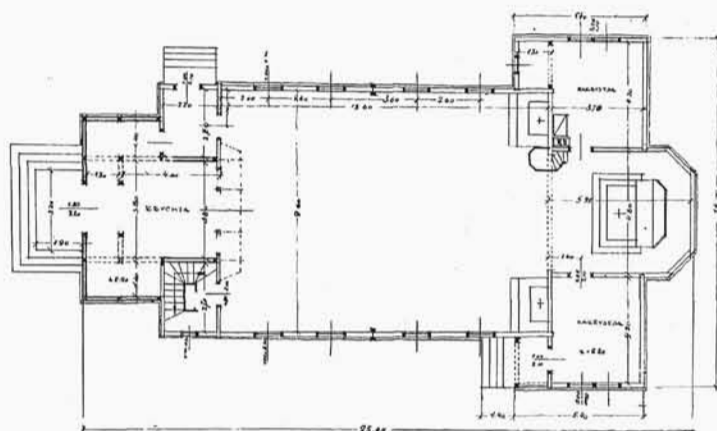
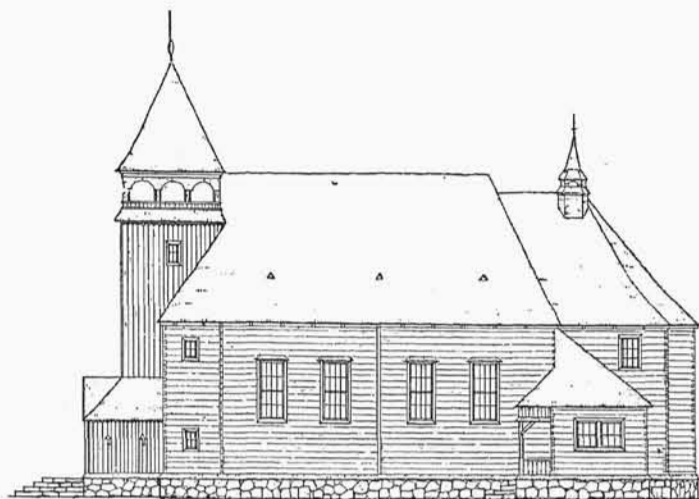
Przy dalszych poszukiwaniach na strychu budynku, zakrywającego apsydę, ukazał się jej wierzch w kształcie dochowanej tylko w dolnej części wieżyczki wielobocznej, a nadto resztki gzymsu, koronującego apsydy, i pod nim arkadkowego fryzu. Znając kościół w Prandocinie pod Słomeńkami, gdzie od strony zachodniej wznosi się apsyda półkolistą z piętrową emporą,

a nad nią wieża ośmioboczna, zdobyłem pewność, że odkryta przez nas została zachodnia część podobnego romańskiego kościoła, pochodzącego z tej samej epoki, t. j. mniej więcej z połowy XII wieku. Prócz wieży zachowały się w Jędrzejowie narożniki nawy, której resztę ścian zburzyli Cystersi, stawiając z pocz. XIII wieku okazałą trójnawową świątynię. Apsydę zaś zachowali i dopiero w późniejszych czasach została ona obstawiona i zniekształcona przez różne przeróbki i skutkiem tego niedostrzeżona przez dotychczasowych badaczy. Rozpoznanie jej, wzbogacając zasób zabytków naszej najstarszej architektury, przyniosło pewien ciekawy szczegół także dla kościoła w Prandocinie. O wieżycze tego kościoła przypuszczał Łuszczkiewicz, iż została ona nadstawiona w czasach późniejszych dla celów obronnych. Budowla jędrzejowska wskazuje, że mamy do czynienia z typem kościoła wieżowego, o konstrukcji oryginalnej.

Współpraca historyka sztuki z architektem przyniosła więc wyniki dosyć interesujące. Ileżby ich mogło być więcej, gdyby badania tego rodzaju zostały systematycznie przeprowadzone przy budowlach zabytkowych w całej Polsce.



REKONSTRUKCJA PIERWOTNEGO WYGLĄDU KOŚCIOŁA  
W GRZEGORZEWICACH. Rys. arch. Z. Gawlik (Kraków).



ARCH. BRUNO ZBOROWSKI (WARSZAWA). PROWIZORYCZNY K ŚCIÓŁ W WOŁKOWYSKU.

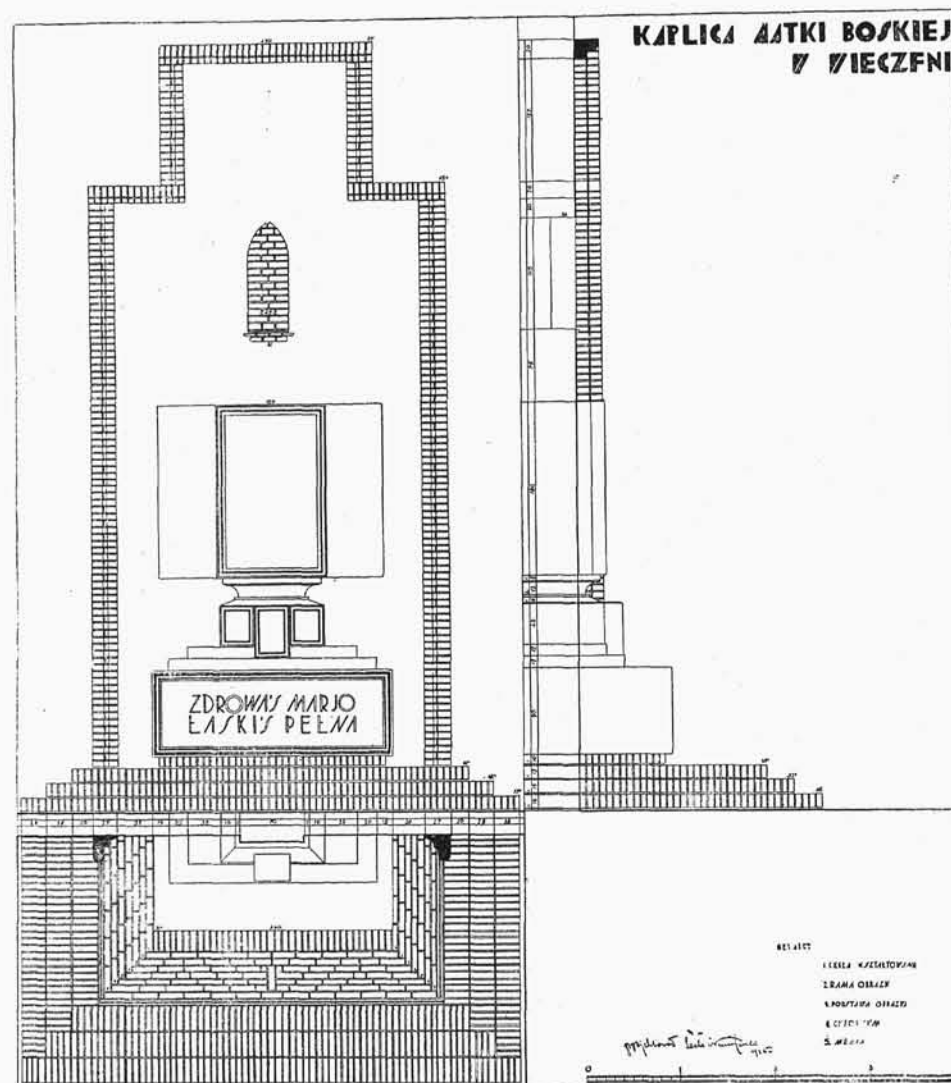
Skala 1:300.

DANE STATYSTYCZNE, DOTYCZĄCE BUDOWNICTWA KOŚCIELNEGO W POLSCE W LATACH 1919—27.

Wykaz zatwierdzonych przez Ministerstwo Robót Publicznych projektów budowy oraz rozbudowy kościołów Rzymsko-katolickich na terenie b. zaboru rosyjskiego w latach od 1919 r. do 1927 r. włącznie.

Województwa	1919		1920		1921		1922		1923		1924		1925		1926		1927	
	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane	nowo budowane	rozbudowane
Warszawskie . . . . .	2	1	3	3	4	5	9	2	4	10	3	4	2	5	3	5	3	—
Kieleckie . . . . .	1	—	1	—	3	1	1	3	1	1	5	—	4	1	4	2	6	2
Łódzkie . . . . .	—	—	3	1	3	1	5	2	1	—	1	—	2	1	5	—	3	2
Białostockie . . . . .	2	1	1	1	2	2	3	3	1	—	2	2	2	—	4	1	2	1
Lubelskie . . . . .	—	—	—	—	4	1	6	2	4	4	1	1	—	1	—	1	3	—
Wołyńskie . . . . .	—	—	—	—	—	1	4	1	4	—	3	—	—	—	2	1	5	—
Poleskie . . . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	—	—	—	1	—	3	1
Nowogródzkie . . . . .	—	—	—	—	—	—	—	—	1	—	1	—	1	—	—	—	2	—
Wileńskie . . . . .	—	—	—	—	—	—	—	1	1	—	—	1	—	—	5	—	3	1
	5	2	8	5	16	11	28	14	17	16	16	8	11	8	24	10	30	7

Razem zatwierdzono projektów kościołów nowych — 155, projektów rozbudowy kościołów — 81.



ARCH. LECH NIEMOJEWSKI (WARSZAWA). PROJEKT OLTARZA W KAPLICY MATKI BOSKIEJ W WIECZFNI.  
Skala 1:100.

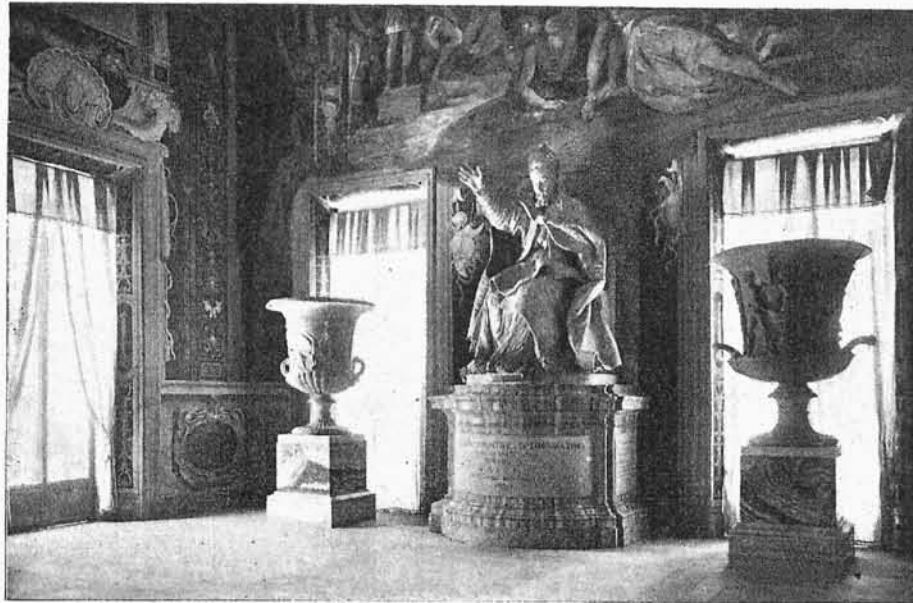
Liczba odbudowanych kościołów, zniszczonych przez działania wojenne na terenach b. zaborów austriackiego i rosyjskiego, do końca roku 1920, na podstawie danych, otrzymanych z b. Generalnej Dyrekcji Odbudowy, wynosi:

Województwo	Ilość odbudowanych kościołów	Województwo	Ilość odbudowanych kościołów
Warszawskie . . .	16	Krakowskie . . .	2
Białostockie . . .	2	Lwowskie . . .	33
Lubelskie . . .	1	Stanisławowskie .	38
Wileńskie . . .	14	Tarnopolskie . .	22
Nowogródzkie . .	6		
Wołyńskie . . .	20		
	59		95

Razem odbudowano 154 kościoły.

W latach 1919—1927 zatwierdzono poza tym przez Ministerstwo Robót Publicznych następującą ilość projektów nowowznoszonych kościołów innych wyznań chrześcijańskich:

Ewangelicko-augsburskich . . . . .	7
Baptystów . . . . .	3
Cerkwi prawosławnych . . . . .	5
Marjawickich (rozbudowa) . . . . .	1
Razem . . .	26



POMNIK PAPIEŻA URBANA VIII (BERNINI).

PAŁAC KONSERWATORÓW W RZYMIE.

## POSAGI PAPIEŻY NA KAPITOLU

ERNEST STEINMANN.

### LEON X.

Wzniesienie posągu na Kapitolu należy uważać za najszczytniejsze i najrzadsze wyróżnienie, jakim Senatus Populusque Romanus mógł rozporządzać<sup>1)</sup>. Jedynym królem, który się okazał godnym takiego zaszczytu, był Karol Andegaweński<sup>2)</sup>. Z niezliczonego szeregu następców Piotra, dzierżących przez stulecia pełnię władzy na Stolicy Apostolskiej, jedynie ośmiu zostało uwiecznionych w marmurze lub brzozi na Kapitolu. Papięz florentyńczyk był pierwszym z rzędu, który w ten sposób został zaszczycony, i dziwnym zbiegiem okoliczności ostatnim z rzędu był również papięz z florenckiego rodu.

Oto imiona papięz, których błogosławiące prawice wznosiły się ongiś w pałacu Senatu, w pałacu Konserwatorów i w muzeum Kapitoluńskim:

Leon X Medyceusz (1513—1521),  
 Paweł III Farnese (1534—1549),  
 Paweł IV Caraffa (1555—1559),  
 Grzegorz XIII Boncampagni (1572—1585),  
 Sykstus V Peretti (1585—1590),  
 Urban VIII Barberini (1623—1644),  
 Innocenty V Pamphili (1644—1655),  
 Klemens XII Corsini (1730—1740).

Kwestją wzniesienia posągu Leonowi X na Kapitolu zajmował się już senat rzymski na posiedzeniu 10 lipca roku 1518<sup>3)</sup>. Z powodu braku zasobów piędziężnych powięztego zamierzenia nie uskutecznilo, i 22 lutego roku 1520

konserwator Prosper d'Acquasparta był zmuszony przed zebraniem senatem raz jeszcze wspominać zasługi Leona X, polożone dla Rzymu i dla ludu rzymskiego, celem prędszego urzeczywistnienia projektu<sup>4)</sup>. Tym razem jednakże słowa mówcy odniosły požądany skutek, i jednogłóśnie wybrano czterech posłów z najstarszych rodów, aby zajęli się sprawą postawienia pomnika Ojcu Świętemu. W tym samym roku 24 sierpnia zebrano 100 dukatów w złocie, które miały być wypłacone rzeźbiarzowi Domenico Aimo z Bolonji, zwanemu „il Varignana”<sup>5)</sup>.

I oto po różnych perypetjach Domenico Aimo wykonał posąg marmurowy<sup>6)</sup>. Niewiadomo jednak, kiedy ustawiono pomnik, gdyż brak daty na napisie, zachowanym do dziś dnia na postumencie posągu. Twierdzić można z całą pewnością, że odsłonięcie pomnika nie odbyło się podczas Natale di Roma w roku 1521, jak twierdzi anonimowy autor w swej mowie, wydanej przez Ridolfino Venuti'ego w roku 1735 w Rzymie<sup>4)</sup>. Jednakże Leon X jeszcze za życia swego mianował Francesco de Branca nadzorcą swego posągu, wyznaczając mu zadziwiająco wygórowane honorarium w wysokości 160 dukatów<sup>5)</sup>, tak samo, jak po niespełna dwudziestu latach służący Michała Anioła Urbino został przez Pawła III mianowany nadzorcą fresków w Sykstyńie<sup>6)</sup>.

1) G. A. Borboni, *Delle Statue*, Roma 1661, str. 242. Por. Rodocanachi, op. cit. uw. 6, który jednakże wcale nie znalazł tego rzadkiego i cennego dzieła Borboniego.

2) Dokument z Arch. sec. Capitolino wydrukowany jest u Gaetano Marini, *Lettera...* a Monsignor Giuseppe Muti Papazurri, nella quale s'illustra il ruolo de' professori dell' Archiginnasio Romano per l'anno 1514. Roma 1797, str. 115-16. W tem samym dziele opublikowany jest wiersz C. Silvano Germanico na cześć posągu Leona X, w którym Aimo jest wymieniony, jako uczeń Sansovino. Co do dzieła Aimo por. Thieme i Becker, *Künstlerlexikon* I, str. 152.

3) Rodocanachi, op. cit. str. 110, uw. 5.

4) D. Gnoli, *Un giudizio di lesa Romanità sotto Leone X*, Roma 1891, str. 35: „Veramente, checchè ne dicano gli storici, l'inaugurazione non ebbe luogo e l'orazione non fu letta”. Dzieło anonimowe, składające się z 134 stron duku, jest zatytułowane, jak następuje: „Oratio totam fere Romanam historiam complectens habita Romae in aedibus Capitolinis XI. Kal. Maii 1521 ab anonimo auctore die qua dedicata fuit marmorea Leonis X P. M. statua ed. R. Venuti, Romae 1735. Por. L. v. Pastor, *Geschichte der Päpste*, IV., str. 453, uw. 4.

5) R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma*, I, str. 206 i 208.

6) Steinmann, *Sixtinische Kapelle*, II, str. 757 i 758.

1) „Neque existimes vulgarem eum honorem aut a servili adulatione profectum esse”, pisze J. H. Pflaumern w swoim „*Mercurius Italicus*”, Augusta Vindelicorum, Lugduni, 1625, str. 356.

2) R. Lanciani, *Storia degli scavi di Roma* I, (1902), str. 206. Karol Andegaweński piastował dwukrotnie godność senatora rzymskiego w latach 1263 i 1284.

3) Rodocanachi, *Le Capitole Romain*, Paris 1904, str. 110, uwaga 3. Frediani, *Ragionamento storico su le diverse gite fatte a Carrara da Michelangelo Buonarroti*, Massa 1837, str. 72, ogłosił dokument, który rzekomo 18 kwietnia 1514 roku konserwatorzy Rzymu wystosowali do Margrabiego de Massa, aby poleciał jemu mistrza Domenico z Bolonji, który miał łamać marmur w Karrarze dla wykonania posągu Leona X. Ponieważ jednakże Leon X wówczas dopiero od roku zasiadał na tronie papi kim, jest prawie wykluczone, aby już się troszczono w Rzymie o wzniesienie mu posągu. Nasuwa się raczej przypuszczenie, iż jest to błąd drukarski.

Frankfurcki uczoney Joh. Fichard podziwiał w roku 1536 ten pierwszy posąg papieża, stojący na Kapitolu. Widział posąg, umieszczony pośrodku ściany w wielkiej sali starego pałacu Konserwatorskiego, wznoszący się na postumencie w kształcie ołtarza<sup>1)</sup>.

### PAWEŁ III.

O ile istnieje materiał archiwalny o wzniesieniu posągu Leona X, o tyle brak zupełnie wiadomości, dotyczących posągu Pawła III. Borboni zadowolnić się już musiał jedynie podaniem do dziś dnia istniejącego napisu, gdyż w archiwum Kapitolu znaleźć nie można żadnych dokumentów ani o pomniku, ani o uchwale Senatu, ustanawiającej wzniesienie posągów, ani też o artyście, któremu polecono wykonanie posągu<sup>2)</sup>. Napis na pomniku sławi rozliczne zasługi Pawła III przy uregulowaniu i rozszerzeniu rzymskiej sieci dróg, poza to podaje do wiadomości, że Latino Giovenale i Girolamo Maffei byli wykonawcami uchwały Senatu i ustala datę wzniesienia posągu na rok 1543<sup>3)</sup>. Jedynie Marcello Alberini potwierdza i uzupełnia w swych „Ricordi” to oświadczenie, wskazane w napisie, dodając, że posąg wzniesiono „in la Sala del Campidoglio”<sup>4)</sup>.

Owa „Sala del Campidoglio” nie jest jednakże salą pałacu Konserwatorskiego, gdzie Fichard i Schrader podziwiali posąg Leona X. Przypuścić raczej należy, iż jest to wielka sala pałacu Senatorów, gdzie Borboni widział posąg Pawła III. Tu również znalazł pomieszczenie posąg Karola Andegaweńskiego<sup>5)</sup>.

### PAWEŁ IV.

Żaden posąg papieża nie przechodził tak dziwnych kolei losu, jak posąg Pawła IV. Papież Caraffa zasiadł na tronie papieskim dopiero dnia 26 maja 1555 roku, a już w październiku tego samego roku konserwatorzy postanowili wnieść mu posąg na Kapitolu<sup>6)</sup>. Urzeczywistnienie projektu uległo zwłoce, tak samo, jak pozostało opóźnione wzniesienie posągu Leonowi X. Protokół posiedzenia ustala, że w trzy lata później, 28 października roku 1558 z czterech członków, którzy się mieli zająć postawieniem pomnika, dwaj zmarli, a jeden był nieobecny. Mistrz Vincenzo, który wyrzeźbił posąg, prosi codziennie, aby wreszcie za-



PAWEŁ IV. SZTYCH FRANC. AQUILA.  
Z RACCOLTA DI STATUE DI MAFFI.

brano się do oceny jego dzieła. Wobec tego koniecznym było zakończyć sprawę<sup>1)</sup>.

Nareszcie w wilgę Świętego Jana w roku 1559 odsłonięto posąg Pawła IV, a następnego dnia Kapitol został rzęsiście iluminowany<sup>2)</sup>. Posąg umieszczono w drugiej sali Konserwatorskiego pałacu, przylegającej do wielkiej sali, gdzie widniał już posąg Leona X. Jednakże miał tam pozostać tylko kilka miesięcy. W djarzyszu rzymianina Coli Colleine (1521—1561) znajdujemy niniejsze lakoniczne wzmianki, dotyczące losów tego posągu<sup>3)</sup>:

„Dnia 18 sierpnia 1559 roku zmarł Paweł IV—nos i ręka zostały obłupane”.

„Dnia 20 sierpnia roku 1559 odbito głowę od posągu papieża, poczem ją ulicznicy wśród płasów po ulicach Rzymu obnosili”.

Po znieważeniu i obłuczeniu, głowa posągu papieża Caraffy znalazła nareszcie wieczysty spoczynek w nurtach Tybru<sup>4)</sup>. W cztery lata później zakonnicy z Aracoeli uprosili konserwatorów o wydanie ozdób z posągu Pawła IV, celem przechowywania w nim Sakramentu i obrazu Matki Boskiej<sup>5)</sup>. Ponieważ dziś nie pozostało nawet śladu z dzieła mistrza Vincenzo, nie możemy obecnie powiedzieć, co rozumie zakonnicy z Aracoeli pod słowem „ornamento”. W każdym razie prośbie ich uczyniono załość.

Po przeszło stu latach, Silos w gniewnej poetyckiej apostrofie karcił wandalizm, popełniony „a nefariis tenebrionibus” na posągu Pawła IV<sup>6)</sup>. Dziwne koleje, przypadające pomnikowi, nie były jeszcze ukończone.

### GRZEGORZ XIII.

Posąg Grzegorza XIII jest pierwszym dziełem z szeregu papieskich pomników, które rzeźbiarz zaopatrzył w swój podpis. Po lewej stronie na dole cokółu, służącego za podstawę stopom papieża, wyrzyte są następujące słowa: „P. Pauli Oliverii opus”. Dwudziestego trzeciego lutego roku 1576 przyjęto projekt konserwatorów del Bufalo, Mancini’ego i Bernardo Cavalieri’ego wnieść posąg papieżowi Boncompagni<sup>7)</sup>. Zasluga bowiem Grzegorza XIII było wystawienie Campanile na Kapitolu. W miesiąc później, 29 marca, powołano rzymianina P. P. Olivieri do wykonania posągu, zaznaczając konieczność trzymania się ściśle proporcji, wskazanych przez delegatów, aby Ojciec Święty jak najwierniej był odtworzony. Pompeo Strozzi 25 maja 1577 roku pisze już do księcia Mantui, że posąg, którym naród rzymski postanowił uczcić papieża, już wznosi się na Kapitolu, że w Araceli będzie odprawiona uroczysta msza i że trzy dni trwać będą uroczystości w Rzymie na cześć papieża i jego posągu<sup>8)</sup>. Posąg Grzegorza XIII ustawiono w wielkiej sali pałacu Senatorskiego, gdzie się już mieściły posągi Karola Andegaweńskiego i Pawła III. Baglione podaje, że Giacomo del Duca, uczeń Michała Anioła, upiększył zdobinami

1) A. Schmarsow, Excerpte aus Joh. Fichard's „Italia” von 1536, w Repert. f. Kunstwissenschaft, XIV, 1891, str. 136. Por. D. Orano „Il sacco di Roma”, Roma 1901, I, str. 202. Napis, który Fichard zamierzał podać, lecz opuścił, został wydrukowany najpierw u Schradera w Monumentorum Italiae libri quatuor. Helmaestadii 1592, str. 203 v., później zaś przedrukowany przez Galletti’ego, II., str. XIII, i Forcella, Iscrizioni delle chiese e d’altri edifici di Roma, I., 1869, str. 32, No. 40.  
2) Delle Statue, str. 245.  
3) Forcella, I., str. 33, No. 46. Galletti, I., str. LV, No. 72. Ponieważ posąg był już w roku 1543 skończony, nie mógł być wykonany, jak to Rodocanachi na str. 111, uw. 2 mylnie przypuszcza, że starożytnej kolumny, która dopiero w roku 1548 zabrana została z Kapitolu.  
4) Orano, Sacco di Roma, I., str. 489. Wzmianka owa znajduje się u Alberini’ego w „quadernuccio di memorie del 1548”.  
5) „Spiccano sopra tutti gli ornati della medesima Sala la Statua di Carlo d’Angiò Re di Sicilia, che fu Senatore di Roma e quelle di Paolo III e di Gregorio XIII, sommi pontefici”, czytamy u G. Gaddi, Roma nobilitata nelle sue fabbriche dalla Santità di nostro Signore Clemente XII. Roma 1736, str. 136. M. Silos, Romana pictura et sculptura. Romae 1673, n. 197 utworzył panegiryk na cześć posągu Pawła III na Kapitolu. Napis, uwieczniający ponowne wzniesienie posągu Karola Andegaweńskiego w roku 1481, jest podany u Schradera, op. cit., str. 203.  
6) Rodocanachi, op. cit., str. 111, uw. 3.

1) Lanciani, Storia degli scavi di Roma, II., str. 306. Lanciani przypuszcza, że mistrz Vincenzo był florentryńskim rzeźbiarzem Vincenzo de Rossi.  
2) Scatassa, Le vicende della statua di Paolo IV in Campidoglio. W Rassegna Bibliografica dell’arte italiana, XVII, 1914, str. 179. (Wyjątki z Diario di Cola Colleine Romano, 1521—1561).  
3) Scatassa, op. cit. str. 170. Napis na tym pierwszym posągu Pawła IV na Kapitolu nie dotrwał do chwili obecnej.  
4) Pastor, Geschichte der Päpste, VI., str. 620-21 i uw. 1.  
5) Rodocanachi, op. cit., str. 111, uw. 5, por. Casimiro, Memorie storiche della chiesa e convento di Araceli, 1736, str. 56.  
6) Silos, op. cit. str. 199.  
7) Pastor, Geschichte der Päpste, IX., str. 825 i uw. 3.  
8) Pastor, op. cit., str. 871 (niedrukowane akta).



nisze, w której miał stanąć nowy pomnik papieża<sup>1)</sup>. Temuż Giacomo del Duca, jak twierdzi Baglione, powierzono powtórne wzniesienie posągu Leona X w pałacu Konserwatorskim Michała Anioła.

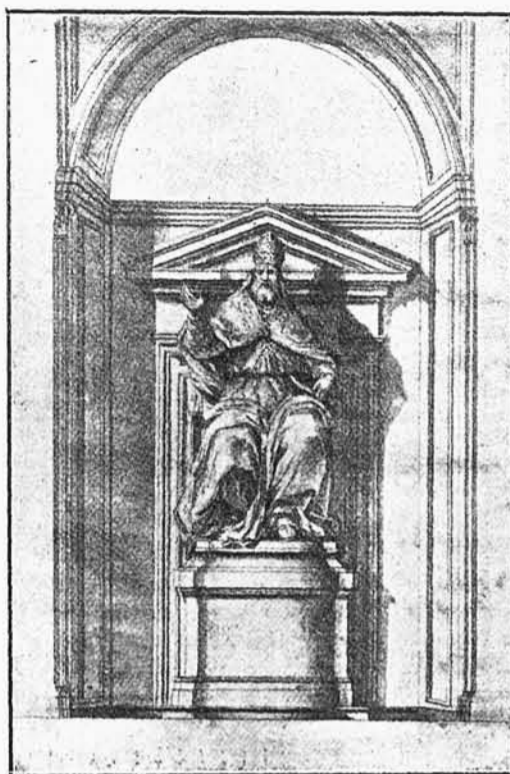
Na posągu Grzegorza XIII unaczyniały się ongiś dwa długie napisy, sławiące zalety charakteru i zasługi tego papieża; z biegiem czasu napisy te wraz z postumentem zaginęły, lecz Schrader i Borboni przechowali je dla potomności<sup>2)</sup>.

### SYKSTUS V.

Grzegorzowi XIII, gorliwemu opiekunowi sztuk pięknych, wzniesiono posągi nie tylko w Rzymie, lecz i w jego rodzinnym mieście Bolonji oraz w Ascoli-Piceno<sup>3)</sup>.

Żadnego papieża w tak krótkim przeciągu czasu tylu nie uczczono pomnikami, jak Sykstusa V. Posągi papieża do dziś dnia wznoszą się jeszcze w Loreto, Camerino i Fermo<sup>4)</sup>. Bronzowe popiersie papieża dłuta Bastiano Torrigiani znajdowało się ongiś w willi Montalto na Eskwilinie, obecnie zaś ustawione jest w katedrze w Treja Macerata<sup>5)</sup>. Popiersia jego dłuta przechowały się jeszcze w Pałacu Królewskim w Berlinie i w Victoria and Albert Museum w Londynie<sup>6)</sup>. Posąg brązowy Sykstusa V w Perugji został w roku 1798 splawiony „per far moneta”<sup>7)</sup>. Zaginął natomiast całkowicie ślad popiersia, za którego twórcę podaje się Aurelio, syn znanego odlewnika Paolo Lombardi'ego<sup>8)</sup>.

W styczniu roku 1587 odsłonięto na Kapitolu posąg Sykstusa V<sup>9)</sup>. Borboni podaje imiona konserwatorów, którym powierzono pieczę nad pomnikiem<sup>10)</sup>. Jako wynagrodzenie za wspaniałe dzieło, otrzymał Taddeo Landini 26-go czerwca 1587 roku 1300 dukatów, sumę tę jednakże uważał



PAWEŁ IV. RYSUNEK Z WINDSOR-CASTLE.

za niedostateczną<sup>1)</sup>. Imię tego artysty jest do dziś dnia znane rzymianom, jako twórcy Żółwiej fontanny na Piazza Mattei. Model tego posągu widział Bastiano Torrigiani w pracowni Landini'ego<sup>2)</sup>. Baglione podaje, że posąg został umieszczony w wielkiej sali pałacu Konserwatorskiego<sup>3)</sup>. Na tem samym miejscu widział również pomnik Schrader, który w swem dziele po przytoczeniu napisu na posągu Leona X podaje następujące słowa, wyrzeźbione na posągu Sykstusa V: „Ad statum Sixti V aeneam inauratam”<sup>4)</sup>. Pierwszy brązowy posąg papieża na Kapitolu był więc również złocony. Ten sam Baglione przedstawia zwięźle, jak w epigramacie, wszystkie zalety posągu brązowego: „Schyla głowę jak na posłuchaniu, wznosi prawicę, aby błogosławić, a jedną stopę do pocałunku nieznacznie wysuwa, ruchy piękne i pełne godności, jak przystoi arcykapłanowi”.

Niewiele brakowało, aby posąg Sykstusa V podzielił losy Pawła IV. W pięć dni po śmierci papieża Peretti'ego — 1 września roku 1590 — donosi wenecki poseł Doży, że nazajutrz po zgonie Sykstusa V lud rzymski napadł na Kapitol, aby zrzucić posąg z postumentu. Z wielkim trudem udało się connetablowi Colonna uśmierzyć wściekłość ludu i pomnik ocalić<sup>5)</sup>.

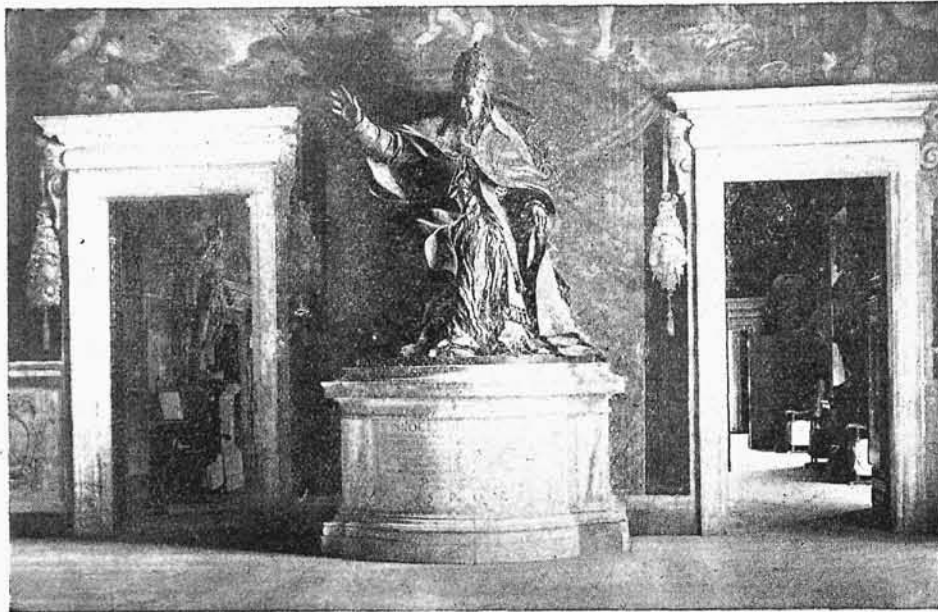
Jak wysoko ceniła potomność brązowy posąg Landini'ego, wnioskować można z następującego faktu: Franzini w wydanem w roku 1643 dziele „Roma antica e moderna” umieścił reprodukcję tego pomnika — narówni z Mojżeszem Michała Anioła — wśród najsłynniejszych dzieł antycznych<sup>6)</sup>. Posąg papieża jest pozatem jeszcze zachowany w różnych mniejszych lub więcej wiernych rycinach<sup>7)</sup>.

### URBAN VIII.

W tem samym piśmie do Doży, w którym wenecki poseł donosi o zaburzeniach na Kapitolu, znajdujemy jeszcze wzmiankę o postanowieniu Senatu rzymskiego, aby w przyszłości żadnemu papieżowi za życia pomników nie wznosić, i dopiero po jego śmierci rozstrzygać, czy w istocie okazał się godnym tak wysokiego szacunku<sup>8)</sup>. To postanowienie, które powzięto już w ostatnich dniach sierpnia, potwierdzone zostało napisem, wmurowanym w marcu następnego roku w sali dei Fasti pałacu Konserwatorskiego<sup>9)</sup>. Papież Urban VIII, następca Sykstusa V, który tylko 12 dni na Stolicy Apostolskiej rządy sprawował, zmarł dnia 15 września, a już 27 września uchwalono wzniesienie je-

- 1) Baglione, Le vite de' pittori, scultori et architetti dal Pontificato di Gregorio XIII del 1572 infino a' tempi di Papa Urbano Ottavo nel 1642.
- 2) Schrader, op. cit., str. 204, v. Borboni, str. 253. Por. Forcella I, str. 39. Forcella i Galletti znali tylko jeden napis. Również na część posągu Grzegorza XIII ułożył Silos wiersz panegiryczny, op. cit., str. 201. Codex Barberinianus, XXX., 89, który powstał w ostatnich latach Cinquecento (Ed. Lanciani in Arch. della Società Romana, VI., 1885, str. 233) podaje tylko jeden napis i nadmienia jeszcze, że posąg Grzegorza XIII ustawiony został „in capo” sali pałacu Senatorów, gdzie autor widział również posągi Karola Andegaweńskiego i Pawła III.
- 3) Posąg Menganti'ego, wznoszący się ponad wejściowemi drzwiami w Palazzo Comunale w Bolonji, jeszcze do dziś dnia istnieje. Por. bieg losów owego pomnika u Cavazza, Della statua di Gregorio XIII sopra la porta del palazzo publico in Bologna 1888. Posąg Girolamo Lombardi i Antonio Calcagni w Ascoli Piceno został zburzony przez francuskich żołnierzy w grudniu 1798 roku. Por. Giov. Pauri, I Lombardi—Scolari e la scuola Recanatense di scultura, Milano, 1915, str. 32 i 33.
- 4) Corrado Ricci, Statue e busti di Sisto V. W L'arte, XIX, 1916, str. 163.
- 5) Popiersie owe przewieziono zostało do Paryża, i tam umieszczono je na wystawie w roku 1807. Por. Statues, bustes, bas-reliefs, bronzes etc. conquis par la Grande Armée dans les années 1806—1807, dont l'exposition a eu lieu le 14 octobre 1807, str. 32, No. 277. Prawdopodobnie popiersie powróciło do Rzymu z innemi dziełami sztuki w roku 1815, o ile ścisłemi są szczegóły, podane przez Sobotkę o biegach losów brązowego posągu. Por. G. Sobotka, Bastiano Torrigiani und die Berliner Papstbusten, in Jahrbuch d. k. pr. Kunstsammlg. XXXIII (1912), str. 267.
- 6) Por. Sobotka, op. cit., str. 261. Popiersie w Londynie jest pozostawione, jako warunkowy dar, przez panią Wilkinson.
- 7) Barbier de Montault, Oeuvres complètes, III, str. 314—315.
- 8) Ricci, op. cit., str. 165. Marmurowe popiersie Sykstusa V znajduje się dziś jeszcze w S. Girolamo degli Schiavoni w Rzymie. Por. Ricci, op. cit., str. 174, uw. 1.
- 9) Fakt ten podaje Gregorio Leti w Vita di Sisto V, Amsterdamo, 1721, III., str. 158.
- 10) Op. cit. str. 259. Borboni podaje błędnie rok 1585, jako datę odsłonięcia pomnika.

- 1) Rodocanachi, op. cit., str. 112.
- 2) A. Bertolotti, Artisti Bolognesi, Ferraresi ed alcuni altri in Roma, Bologna, 1886, str. 83.
- 3) Baglione, op. cit., 1642, str. 63, 1733, str. 60.
- 4) Schrader, op. cit., str. 263; por. Forcella I, str. 43, No. 84.
- 5) A. de Hübner, Storia di Sisto V, versione dal francese del P. M. Filippo Gattari, Napoli, 1892, II, str. 176.
- 6) str. 582.
- 7) Borboni (1661), op. cit., str. 258. Ciacconio, Historiae Pontificum Romanorum, IV, (1677), str. 139 i 140, i Leti, Vita di Sisto V (rycina na okładce III tomu) mniej więcej wiernie odtwarza posąg papieża. Możliwe, iż najwierniejszym wizerunkiem posągu Sykstusa V na Kapitolu jest rysunek rzekomo wykonany przez Federico Zuccari, wydany przez Corrado Ricci'ego, który, nie znając innych rycin posągu, w subtelny sposób wydał sąd o pomniku, słusznie go oceniając. Op. cit., str. 172—73. Silos, op. cit., str. 200, również i ten posąg uczcił wierszem.
- 8) Hübner, op. cit., II, str. 176.
- 9) Rodocanachi w swej dziwnej książce o Kapitolu, w której najcenniejsze uwagi znajdują się obok zupełnie niezrozumiałych błędów, — chaos błędów piętrzy się np. na str. 113, gdzie mowa o posągu Klemensa VII, — zebrał cały godny uwagi materiał, dotyczący tego napisu, na str. 112, uw. 4.



ALGARI. POMNIK PAPIEŻA INNOCENTEGO X. PAŁAC KONSERWATORÓW W RZYMIE.

go posągu. Projektu tego jednakże nigdy nie urzeczywistniono<sup>1)</sup>.

Już w roku 1626 zwrócili się konserwatorzy do Urbana VIII z prośbą, aby im pozwolił zdjąć pamiątkową tablicę, zabraniającą wznoszenia pomnika żyjącemu papieżowi. Najpierw odpowiedź brzmiała odmownie, jednakże na posiedzeniu 23 czerwca roku 1634 postanowiono za zgodą Ojca Świętego usunąć tablicę<sup>2)</sup>.

Na tajnym posiedzeniu 13 października roku 1635 powzięto uchwałę o wzniesieniu papieżowi Barberini'emu posągu na Kapitolu<sup>3)</sup>. Wiele zdziałał papież dla dobra Wiecznego Miasta: ochronił Rzym od morowej zarazy i wojny, do kościelnego państwa przyłączył księstwo Urbino i wśród największej klęski i niebezpieczeństwa umiał zapewnić państwu całkowity spokój<sup>4)</sup>.

W pięć lat później ukończył Bernini swoje arcydzieło, i 15 lipca 1640 roku uzyskano zezwolenie ludu rzymskiego na wzniesienie pomnika na Kapitolu<sup>5)</sup>. Już dnia 24 czerwca przeniesiono posąg na kapitoliańskie wzgórze. Nocą przy świetle pochodni wybrano drogę, wiodącą przez Forum Romanum, i jeszcze tej samej nocy wciągnięto posąg przez główne okno do wielkiej sali pałacu konserwatorskiego i ustawiono na postumencie.

Pierwotnie zamierzano poczekać z odsłonięciem pomnika do 29 września, chcąc uczcić rocznicę koronacji papieża, lecz z szczególnych powodów uroczystość odbyła się o dwa dni wcześniej<sup>6)</sup>. W Aracoeli odprawiono mszę, i cały Senał był obecny na uroczystości kościelnej, nadto pomiędzy lud rozdzielono chleb. Starym zwyczajem w listopadzie tego samego roku odbyło się specjalne poświęcenie posągu, a na cześć tej uroczystości w całym mieście urządzono festyn. Bernini otrzymał jako wynagrodzenie

za pracę swoją 2000 dukatów, z których 900 wypłacono mu już 10 lipca 1640 roku<sup>1)</sup>.

Szytych pomnika Urbana VIII z postumentem, ozdobionym pszczołami, zachowany jest nie tylko u Borboni'ego, ale również u Maffei—Raccolta di statue antiche e moderne<sup>2)</sup>. Forcella zebrał wszystkie napisy, kiedykolwiek wryte na posągu<sup>3)</sup>.

Gdy papież Urban VIII był umierający, przypomnieli sobie nadzorczy Kapitolu o zburzeniu posągu Pawła IV i o niebezpieczeństwie, w którym znajdował się pomnik Sykstusa V. Zaryglowali pałac Konserwatorski i tylko w ten sposób uratowali posąg Urbana VIII<sup>4)</sup>. Wzburzony tłum, nie mogąc wyrzucić swego gniewu na marmurowy posąg na Kapitolu, zdemolował posąg ze stiuku Urbana VIII w Collegio Romano. Dziwnym zbiegiem okoliczności ksiądz podlegał motłoch do zburzenia, a był nim Monsignor Cesari<sup>5)</sup>.

## INNOCENTY X.

Pięć papieskich pomników wznosiło się już na Kapitolu, gdy przedstawiciele ludu rzymskiego dnia 15 marca roku 1645 postanowili uczcić posągiem również papieża Pamphili'ego. W pałacu Senatorów stały pomniki Pawła III, Grzegorza VII i Karola Andegawskiego. W wielkiej sali pałacu Konserwatorskiego wznosiły się uroczystości pomniki Pawła III, Sykstusa V i Urbana VIII, a kadłub posągu Pawła IV leżał gdzieś zagrzebany w kapitoliańskich piwnicach.

„Lud rzymski postanowił wzniesić papieżowi (Innocentemu X) marmurowy posąg, aby go w nowym budynku (Kapitoliańskie Muzeum) na Kapitolu umieścić. W tym celu wydobyto z podziemi kadłub posągu Pawła IV, który lud tam po śmierci papieża zakopał. Posąg, jakkolwiek bez głowy i rąk, posiadał wysokie zalety artystyczne, jest to dzieło dłuta ucznia Michała Anioła. Tors zostaje obecnie uzupełniony głową i rękoma panującego papieża”<sup>6)</sup>. Powyższe uwagi czytamy u Deonego w djarjusz z roku 1645, a inny rzymski autor djarjuszów, Gigli, podaje do wiadomości

1) Rodocanachi, str. 112, uw. 5.

2) Rodocanachi, str. 130 i Fraschetti, Il Bernini, Milano. 1900, str. 151.

3) Borboni, op. cit., str. 265.

4) Borboni, op. cit., str. 266.

5) Gigli, Diario carte, 203, wydrukowane u Fraschetti'ego, op. cit., str. 152, uw. 1. Poprzednio już Fr. Cancellieri, Notizie storiche delle chiese di S. Maria in Julia etc., Bologna, 1823, str. 56, uw. podał o tem wzmiankę.

6) Fraschetti, op. cit., str. 152, uw. 3. Lelio Guidicconi z powodu tej okoliczności ogłosił drukiem broszurę, której jeden egzemplarz posiada Biblioteka Vittorio Emmanuele w Rzymie: Adlocutio Capitolina Laelii Guidicconi, statuum positam Urbano VIII Pont. Max. vetere instituto Maiorum, quamquam sere, nec prius anno Pontificatus XVIII., Quiritibus gratulandis. Impressa a Consulibus S. P. Q. R., Laelio Allio, Co. & Equite Julio Caesare Panico, Petro Mutio, C. R. P. Flaminio Picchio, Romae, Ex. Typ. Rev. Camerae Apostolicae 1640.

1) Fraschetti, op. cit., str. 151, uw. 2.

2) Raccolta di statue antiche e moderne data in luce sotto i gloriosi auspici della Santità di N. S. Papa Clemente XI da Domenico de Rossi, illustrata colle sposizioni a ciascheduna immagine di Paolo Alessandro Maffei, Roma 1704. Tab. CLII.

3) Forcella I, str. 53, No. 126.

4) Deone, Diario anno 1645 u Fraschetti'ego, op. cit., str. 154, uw. 1.

5) Fraschetti, op. cit., str. 154.

6) Fraschetti, op. cit., str. 154, uw. 1.



KLEMENS XII.  
SZTYCH. ROCCO POZZI.

mości, że „wykopanie” pomnika Pawła IV miało miejsce dnia 27 września<sup>1)</sup>. Godną jest zaznaczenia okoliczność, że cofnięto się do zwyczajów starożytnych Rzymian, którzy posągom znakomitych mężów bardzo często zamieniali głowy<sup>2)</sup>. W tym wypadku jednakże chodziło tylko o tymczasowe zarządzenie, jak to wynika z uchwały Senatu z 15 marca 1645 roku, publicznie potwierdzonej 28 marca<sup>3)</sup>. W uchwale wyszczególniono zasługi papieża Pamphili’ego, a w końcu zaznaczono, że papież na Kapitolu zamierza zbudować nowy gmach Kapitońskiego Muzeum, i że należałoby tam właśnie uczcić papieża spżowym pomnikiem.

Pierwotnie wykonanie posągu papieża Pamphili’ego miało być powierzone Francesco Mocchi’emu. O ile wiadomości Passeri’ego są wiarogodne, to jedynie swym intrygom i zabiegom, uwieńczonym korzystnym rezultatem, zawdzięcza Algardi, że jemu właśnie udało się w ostatniej

chwili otrzymać zamówienie na wykonanie posągu, które właściwie miało być powierzone innemu artyście<sup>1)</sup>.

Współzawodnik jego miał chociaż to jedno zadośćuczynienie, że pierwszy odlew nie udał się autorowi dzieła, tak samo, jak nie poszczęściło się Michałowi Aniołowi przy pierwszym odlewie posągu Juljusza w Bolonji.

Druga próba okazała się szczęśliwszą. Algardi stworzył arcydzieło, które podziwiamy do dziś dnia w pałacu Konserwatorskim. Ogólne uznanie oraz najwyższe osobiste zaszczyty z ręki papieża stanowiły wynagrodzenie za dokonanie dzieła.

Zadokumentowane są dwukrotne odwiedziny Innocentego X na Kapitolu: 9 marca roku 1650 i 1 sierpnia r. 1654<sup>2)</sup>. O pierwszych odwiedzinach opowiada Gigli, co następuje: „Dnia 9 marca 1650 roku po obiedzie udał się Innocenty X

1) Cancellieri, Il mercato..., Roma 1881, str. 46, uw. 1.

2) Por. i tu podane przez Cancellieri’ego, op. cit., dane.

3) Borboni, Delle Statue, str. 272-3. Rodocanachi, op. cit., str. 131, uw. 3.

1) Giambattista Passeri, Vite de’ pittori, scultori ed architetti che anno lavorato in Roma morti dal 1641 fino al 1673. Roma 1772, str. 202 sqq. H. Posse, Alessandro Algardi, w Jahrb. d. k. Pr. Kunstsammlg. XXVI (1905), str. 193. Napis na prawo z boku u góry postumentu: „Opus Alexandri Algardi”.

2) Fr. Cancellieri, Il mercato... str. 53, uw. 1.

do San Francesca (Romana). Później wszedł na kapitoliańskie wzgórce, aby obejrzeć kolumnadę, która była prawie na ukończeniu. Posąg został wzniesiony na postumencie z cegieł wprost posągu Urbana VIII<sup>1)</sup>. Należy przypuścić, że wówczas posąg Algardi'ego był już na ukończeniu i że kadłub Pawła IV znów powędrował do piwnic. Jego Świętobliwość zaszczylił swą bytnością Kapitol nietylko, aby zwiedzić nowe gmachy, lecz również, aby zobaczyć swój posąg, który najpierw był umieszczony w pałacu Konserwatorskim nawprost Urbana VIII, gdyż piękny budynek Muzeum Kapitoliańskiego nie był jeszcze ukończony.

Gdy Innocenty X w cztery lata później jeszcze raz odwiedził Kapitol, aby obejrzeć już ukończony pałac, udał się również do pałacu Konserwatorskiego — prawdopodobnie dlatego, aby tam raz jeszcze podziwiać swój własny wizerunek, mistrzowsko przez Algardi'ego odтворzony<sup>1)</sup>.

Terrakotowy model pomnika Algardi'ego znajdował się niegdyś w zbiorach Messingera w Rzymie<sup>2)</sup>. Papież jest tu młodszym i nie ma tak surowego wyrazu twarzy, jak na posągu. Napis został ułożony przez P. Guglielmo Dandini'ego<sup>3)</sup>. Posąg dłuta Algardi'ego stał już w nowym pałacu Konserwatorów wówczas, gdy Bellori w roku 1672 wydał życiorys malarzy, rzeźbiarzy i architektów<sup>4)</sup>. Tu też został posąg oddany na sztych przez Dorigny'ego w roku 1704<sup>5)</sup>. Na tem samem miejscu w 30 lat później widział i opisał posąg Giambattista Gaddi<sup>6)</sup>. Obecnie pomnik Innocentego X powrócił na swe pierwotne miejsce w wielkiej sali Konserwatorów, nawprost pomnika Urbana VIII.

### KLEMENS XII.

Następca Innocentego X, Chigi, obrany papieżem, przybrał imię Aleksandra VII. Ojciec Święty nie zgodził się, aby mu wzniesiono pomnik na Kapitolu i na prośby konserwatorów oświadczył, że mu wystarczy, gdy obraz jego utkwie głęboko w sercach Rzymian<sup>7)</sup>. To wspaniałomyślne zrzeczenie się tak wyjątkowego w Rzymie zaszczytu uwieczniono napisem, wyrytym na płycie marmurowej, która jeszcze obecnie jest wmurowana na dziedzińcu Kapitoliańskiego Muzeum<sup>8)</sup>.

Po śmierci zasłużonego papieża lud rzymski ostygł, zda się, w zapale stawiania papieżom posągów na Kapitolu. Innocenty XII—Pignatelli niechętnie przychylił się do proś-



SVKSTUS V. Z BORBONI, STATUE DI ROMA.

by, aby mu wzniesiono pomnik w Innocenziana — dzisiejszym pałacu Montecitorio<sup>1)</sup>. Klemens XI—Albani polecił wydobyć z Orti Capitolini kadłub posągu Pawła IV, dokąd tenże powrócił, będąc już zbyt cennym po wykończeniu przez Algardi'ego pomnika Innocentego X. Francesco Valesio podaje w swych notatkach następujące uwagi<sup>2)</sup>. „W poniedziałek 9 lipca roku 1708 wciągnięto posąg Pawła IV do wielkiej sali nowego pałacu Konserwatorskiego. Ojciec Święty kazał posąg znów odrestaurować rzeźbiarzowi Vincenzo Felice”. Tak więc po raz trzeci został wzniesiony w Kapitoliańskim Muzeum posąg Pawła IV, który już poprzednio dwukrotnie uświetniał Kapitol, jako pomnik Pawła IV i jako pomnik Innocentego X. G. P. Rossini w swym *Mercurio errante* z roku 1715 podaje dokładnie miejsce, gdzie się wznosił ów posąg. W opisie jego starożytnych i nowoczesnych rzeźb w wielkiej sali Kapitoliańskiego Muzeum czytamy dosłownie, co następuje: „Wprost tego posągu (brązowego pomnika Innocentego X) widnieje obecnie marmurowy posąg Pawła IV, który został z rozkazu obecnego papieża odrestaurowany i na tem miejscu postawiony<sup>3)</sup>”.

W zbiorach Maffei przechował się sztych Francesco Aquila, unaczynający odrestaurowany pomnik<sup>4)</sup>. Rysunek posągu z planem miejsca, gdzie stał pomnik, znajduje się w Windsor Castle<sup>5)</sup>. Poznajemy z sztychu Aquili, że głowa papieża

została ściśle odtworzona z jego grobowca, znajdującego się w S. Maria sopra Minerva.

Jednakże tulaczce losy posągu Pawła IV nie dobiegły jeszcze końca.

Gdy w roku 1736 Monsignor Giambattista Gaddi opracowywał dzieło o budowach Klemensa XII w Rzymie<sup>6)</sup>,

1) Tak podaje również Gigli; wydrukowane u Cancellieri'ego, *Il mercato...* str. 53, uw. 1.  
 2) P. D' Achardi, *La collection O. E. Messinger*, Rome 1910, str. 272, ryc. 131. A. L. Mayer, *Sammlung Messinger*, München 1918, str. 24, tab. 52. Ten zbiór był sprzedany u Helbinga na licytacji, i terrakotę nabył antykwaryusz Drey. Do tegoż zbioru należał średniej wartości obraz, przedstawiający Algardi'ego, stojącego obok zmienionego zupełnie posągu Innocentego X, i Duquesney'ego przy posągu Sw. Andrzeja (Sw. Piotr). Por. *L'Arte*, XI, 1908, str. 54—55.  
 3) Cancellieri, *Il mercato...*, str. 46. Forcella, I, 57, No. 142.  
 4) Bellori, *Le vite de' pittori, scultori et architetti moderni*. Roma 1672, str. 396.  
 5) *Raccolta di statue antiche e moderne*. Tab. CLIII.  
 6) *Roma nobilitata nelle sue fabbriche dalla Santità di Nostro Signore Clemente XII*, Roma 1736; por. również Galletti, op. cit., I, CXXI, No. 234.  
 7) Rodocanachi, op. cit., str. 131—32, uw. 4, ogłasza owe ciekawe układy. Mimo to twierdzi Rodocanachi, że Aleksandrowi VII wzniesiono brązowy posąg na Kapitolu. Nie mniej fantastycznymi są twierdzenia Rodocanachi'ego o wzniesieniu na Kapitolu posągu Innocentemu XII.  
 8) Forcella, op. cit., str. 62, No. 157.

1) Por. u Scatassy wyciągi z Djarjusza Valesia w *Rassegna bibliografica dell' arte italiana*, XVI, 1913, str. 67. Posąg wzniesiony został w roku 1702 przez Monsignora Giori, a w kwietniu 1798 r. wyrzucony na dziedzińiec pałacu Montecitorio i „venduta come un pezzo di marmo”, jak podaje Sala. Por. G. Cugnoni, *Della vita e degli scritti di G. A. Sala* w *Miscellanea della R. Società Romana di storia patria*. Roma, 1888. *Diario Romano*, I, str. 145.  
 2) Francisci Cancellieri, *Elegia sub nomine marmorei simulacri Pauli IV P. M. ad Leonem XII, Romae 1824*. Dwa nienumerowane arkusze. Wyciąg z Valesio znajduje się na stronie 3, uw. 5. Elegia owa, dostarczająca ciekawych szczegółów nie tylko o posągu Pawła IV, ale przede wszystkim o posągu Leona X, popadła w zupełne zapomnienie.  
 3) *Il Mercurio errante delle grandezze di Roma tante antiche che moderne*, Roma 1715, str. 6. W wydaniu z roku 1725 jest powtórzona owa wzmianka. W wydaniu z roku 1741, str. 23—24, wspomniany jest tylko posąg Innocentego X z pominięciem posągu Pawła IV.  
 4) *Raccolta di Statue antiche e moderne*, Tab. CLXII. Dzieło jest poświęcone odnowicielowi pomnika Klemensowi XI (1700—1721). Objaśnienie sztychu posągu Pawła IV można również uważać za ówczesny dokument, to też podajemy go in extenso w dosłownem brzmieniu: „Giacquè per lungo corso di secolo e mezzo. in sito ignobile degl' Orti Capitolini questa bella statua di Paolo Quarto, creduta di mano di Piero Ligorio; perchè essendo ella rimasta senza testa, e senza il braccio dritto, non era stata per tanto tempo considerata, se non come un tronco, non meritevole di essere collocata a fronte di tante altre ragguardevoli statue, che nel Campidoglio risplendono: E forse a disastri maggiori coadotta l'avrebbero le ingiurie del tempo, se il Santissimo Pontefice Clemente XI, emulando le gloriose gesta del B. Pio V, non avesse con saggio consiglio determinato di restituire a quest'onore la memoria d'un suo Predecessore, col riparla sovra nobil basamento, ristorata dall' induttre scarpello di Vincenzo Felici, sotto la cura, e direzione di Monsignor Nicolò Giudice, Prelato, in cui si vede, e si ammira, congiunta alla chiarezza de i natali, non meno la dottrina, che l'intelligenza, e l'amore per tutto ciò, che alle belle arti appartiene”.  
 5) Windsor A—14. Cod. 188, No. 10586. Wnioskując z rysunku, znajdującego się w Windsorze, posąg Pawła IV był umieszczony przed „porta finta” we wnętrzu. Dzisiaj wszystko to już nie istnieje.  
 6) *Roma nobilitata*.

widział w nowym pałacu Konserwatorów, noszącym dziś nazwę Muzeum Kapitolńskiego, unaoczniające się trzy pomniki papieży. Posąg Pawła IV nie stał już w wielkiej sali naprost posągu Innocentego X, lecz „con magnificenza singolare” wznosił się w przylegającej komnacie<sup>1)</sup>. W głównej sali pod mniejszymi ścianami, pomiędzy przebitymi a zamurowanymi drzwiami widniały wznoszące się naprzeciw siebie posągi Innocentego X i Klemensa XII<sup>2)</sup>. Zupełnie naturalnym wydaje się, że Klemens XI w wielkiej sali naprost Innocentego dał to jeszcze wolne honorowe miejsce podziwianemu przez siebie „catholicae fidei acerrimo propugnatori”; nie zadziwia również, że w dwadzieścia siedm lat później, gdy lud rzymski postanowił uczcić pomnikiem papieża Corsini’ego, Paweł IV miejsca ustąpić musiał Klemensowi XII.

Klemens XII ze znakomitego florenckiego rodu Corsinich może być uważany za założyciela wspaniałego zbioru antycznych rzeźb, dla których Innocenty X wybudował nowy pałac Konserwatorski<sup>3)</sup>. To też obu papieżom zupełnie słuszenie należało się miejsce w głównej sali Kapitolńskiego Muzeum. Dziesiątego września roku 1734 senat uchwalił wzniesić posąg w Muzeum Kapitolńskim Klemensowi XII<sup>4)</sup>; 20 maja roku 1735 otrzymał Pietro Bracci od senatu polecenie „wykonać z możliwie największym pośpiechem metalowy posąg, stosując się do skali wymiaru modelu znajdującego się już w Pałacu<sup>5)</sup>”. Model wzbudził ogólny zachwyt i miał być odsłonięty w rocznicę wyniesienia Ojca Świętego na Stolicę Apostolską. Przez długi okres czasu znajdował się naprzeciw brązowego pomnika dłuta Algardi’ego w wielkiej sali nowego pałacu<sup>6)</sup>, aż wreszcie w roku 1740 model z gliny Bracci’ego musiał ustąpić miejsca brązowemu posągowi w wykonaniu Giardoni’ego.

Odlewnik Francesco Giardoni zobowiązał się umową, zawartą z konserwatorami Massimo i Grassi 10 września roku 1737, model Bracci’ego w przeciągu 8 miesięcy odlać w brązie<sup>7)</sup>. W rzeczywistości jednakże dopiero Benedykt XIV dnia 14 grudnia roku 1740 dał sankcję na wzniesienie posągu<sup>8)</sup>, który odsłonięto w kilka dni później, a mianowicie dnia 19 grudnia<sup>9)</sup>.

O dwa lata wcześniej wzniesiono również w Rawennie marmurowy posąg Klemensa XII dłuta Bracci’ego, który jeszcze do dziś dnia jest przechowywany w muzeum<sup>10)</sup>. Pomnik Klemensa XII na rynku ankońskim już w XVIII stuleciu wzbudzał podziw podróżnych<sup>11)</sup>. Na dziedzińcu Ka-

pitolińskiego Muzeum unaocznia się popiersie papieża Corsini’ego. Herby papieży z rodu Pamphilich i Corsinich dziś jeszcze zdobią salę, gdzie pierwotnie znajdowały się posągi. Jedynie sztych Rocco Pozzi daje nam wyobrażenie o nieistniejącym już brązowym posągu dłuta Bracci’ego.

#### KRYTYCZNY ROK 1798. OSTATECZNE USTAWIENIE.

Ośmiu papieży przez więcej aniżeli pół wieku rościło pretensję do Kapitolu, i Pius VI z rodu Braschi byłby się, jako dziewiąty, przyłączył do ich szeregu, gdyby się przychylnie odniósł do prośby rzymskiego senatu<sup>1)</sup>. I nic prawdopodobniejszego nad to, że i ten pomnik padłby ofiarą republiki Rzymskiej w roku 1798, podobnie jak zburzony został w Anconie posąg papieża Braschi dłuta Varlęgo<sup>2)</sup>.

Posągi papieży na wzgórzu kapitolńskim nie uniknęły straszliwego losu, który w roku 1798 spotkał rzymskie zabijki po wejściu Francuzów pod dowództwem Berthier’a. Niemiecki uczone Fernow podaje z Rzymu dnia 14 kwietnia 1798 roku do czasopisma „Der neue Deutsche Merkur” następujące wiadomości: „Gwałtowna sprzeczką z dziedzińca sztuki miała miejsce niedawno w senacie, w sali Kurjaczuszów (tak nazwanej od wielkiego malowidła freskowego pędzla Giuseppe d’Arpino, unaoczniającego walkę Horacjuszów i Kurjaczuszów i zajmującego całą przestrzeń ścianą sali Senatu). W tej sali stoją cztery brzydkie olbrzymie marmurowe posągi papieży: Leona X Medyceusza, Sykstusa V Peretti’ego, Urbana VIII Barberini’ego i Pawła IV Caraffy (w tem miejscu Fernow popełnia błąd, gdyż pomnik Pawła IV znajdował się naprzeciwko w Kapitolńskim Muzeum), które, zajmując miejsce w sali, przeszkadzają zgromadzeniom. Chciano pozbyć się posągów i naradzano się nad tem, czy usunąć je, czy też pozostawić na tem samym miejscu. Wreszcie zawezwano kilku znawców sztuki, którzy mieli wydać sąd o wartości artystycznej posągów. Fachowcy rzeczowo ustalili, że ze względu na niską wartość artystyczną koszt przewożenia przewyższałby wartość posągów. Jeden z nich zaproponował głowę i ramiona odłupić i sprzedać, jako budulec, nadający się do innych robót. Inni uważali to za wandalizm i pragnęli, aby posągi pozostały na miejscu; w ten sposób przeciągał się spór przez pewien czas, wreszcie jeden z senatorów nazwiskiem Benedetti, aby spowodować usunięcie pomników, wyjął wydane przez francuski Dyrektorjat piękne miniatury papieży i zaczął odczytywać przemówienie. Zaledwie doszedł do połowy, wszyscy przyszli do wniosku, że nudnym jest słuchać znane już rzeczy i że czas pójść na obiad. Oto tak zakończył się spór artystyczny oraz posiedzenie<sup>3)</sup>.

Nie zaniechano wszakże myśli zniszczenia posągów papieży, tak samo jak kilka lat pierwej zburzono w Paryżu pomniki królów francuskich. Przeciwnie! Antoni Sala opisuje egzekucję posągu Innocentego XII, który rozbito w tyście kawałeczków i pozostawiono na dziedzińcu pałacu Montecitorio<sup>4)</sup>. W podobny sposób conajmniej pięć posągów papieży na Kapitolu zrzucano z postumentów. Dziwnym zbiegiem okoliczności nie posiadamy żadnych szczegółów, jak pozbyto się owych posągów. Jedynie o losach jednego posągu dowiadujemy się od naocznego świadka Anglika Duppa<sup>5)</sup>. „Dwudziestego maja rozpoczęto topić brązowy posąg olbrzymich rozmiarów papieża Corsini’ego, który znajduje się w pałacu Konserwatorów. I wówczas poważnie się zastanawiano, czy tegoż nie uczynić z innymi posągami na placu Św. Piotra, a Tabernakulum Św. Piotra z kręconymi kolumnami czy nie zamienić w pieniąż obiegowy, a to wszystko dla zaspokojenia nienasyconej chciwości komisji łupieżców”. Jakkolwiek nie tknięto u Św. Piotra Tabernakulum Bernini’ego, został jednakże splawiony posąg Sykstusa V dłuta Landini’ego. Uległ również temu losowi brązowy posąg Klemensa XII, dzieło Bracci’ego<sup>6)</sup>.

- 1) Cancellieri, Elegia, str. 4, podaje napis, którym uwieczniono to zrzeczenie się Piusa VI.
- 2) Amico Ricci, Memorie storiche delle arti e degli artisti della Marca di Ancona, Macerata 1834, II, str. 409.
- 3) Der neue Deutsche Merkur, II, 1798, str. 102 i 103.
- 4) Diario Romano, str. 145.
- 5) A brief account of the subversion of the papal government 1798. Second Ed. London, 1799, str. 145. W pierwszym wydaniu książki Duppa brak tej ciekawej wzmianki.
- 6) Wszyscy uczeni, którzy się do dziś dnia zajmowali Landini’ego posągiem Sykstusa V i Bracci’ego posągiem Klemensa XII, a mianowicie: Sobotka, Domarus, Gradara i inni, nie umieli rozwiązać zagadki nagłego zniknięcia owych pomników.

- 1) Gaddi, op. cit., str. 200: „Stanza a mano sinistra della Sala: Nella facciata dirimpetto alla finestra con magnificenza singolare adattata si mira sopra piedestallo in gran statua di Paolo IV, fatta qui restituire al suo antico decoro dalla gloriosa memoria di Clemente XI, come si riconosce dalla sua iscrizione”. Godła Klemensa XI (Albani) zachowały się do dziś dnia na stropie komnaty.
- 2) Gaddi, op. cit., str. 175 i 177. Posąg Klemensa XII: „Mirasi questa a sedere nel prospetto di man dritta, collocata nel mezzo di due porte una vera e l’altra finta, in maestoso e supremo atto di benedire”. Następnie napis. Posąg Innocentego X: „che ribatte quella del regnante nostro Clemente XII. Sta eretta sopra un simile maestoso piedestallo, e l’opera è del famoso Algardi”. Jak z powyższych wywodów wynika, nie widział Monsignor Gaddi brązowego posągu, lecz widział gliniany model posągu Klemensa XII. „Porta vera” i „porta finta” znajdują się jeszcze: obecnie w mniejszych ścianach tej sali.
- 3) Rodocanachi, op. cit., str. 157—159.
- 4) K. V. Domarus, Pietro Bracci in Beiträge zur Römischen Kunstgeschichte des XVIII. Jahrhunderts, Strassburg, 1915, str. 22, uw. 2. Tu podaje Domarus 4 dekryty o posągu Klemensa XII, które on odnalazł w Codex Corsinlanus, 1173, str. 62.
- 5) Domarus, op. cit., str. 23.
- 6) Costanza Gradara, Pietro Bracci, scultore Romano (1700—1773). Milano 1920, str. 40—41.
- 7) Domarus, op. cit., str. 23. Gradara, op. cit., str. 101.
- 8) Domarus, op. cit., str. 22, uw. 1.
- 9) Fabio Cori, Archivio storico, archeologico e letterario IV, 1880, str. 32. Bertolotti podaje notatkę z djarjusza, znalezionej w państwowym archiwum w Rzymie, podług której odsłonięcie posągu ustalono na dzień 19 grudnia. Posąg unaocznia na swym postumencie datę dekretu 1734 roku. Napis jest podany u Cancellieri’ego, Il mercato..., str. 249, u Galletti’ego, II., str. CXII, No. 219: „In musaeo Capitolino sub aenea statua” i u Forcella, I., str. 79, No. 235.
- 10) Pierwotnie stał pomnik na głównym placu w Rawennie naprzeciw pomnika Aleksandra VIII, i lud żartem mawiał, że obaj papieże grają w morze.
- 11) K. Ph. Moritz, Reisen eines Deutschen in Italien, 1786—88, I., str. 69—70: „Gewiss konnte einem Papst nie eine ehrenvollere Statue als diese errichtet werden”. Patte, Monuments érigés en France à la gloire de Louis XV, Paris 1765, str. 84, podaje ciekawą, choć niewyczerpującą listę pomników papieży w XVIII stuleciu we Włoszech. O brązowych posągach papieży por. również Juljusza v. Schlosser, Werke der Kleinplastik in der Skulpturensammlung des A. H. Kaiserhauses, Wien 1910, I., str. 15, tab. XL., 112.

Jednocześnie usunięto marmurowe posągi Urbana VIII i Leona X z sali Kurjaczuszów<sup>1)</sup>. Nie wiemy, jaki cud uratował posąg Innocentego X przed takim losem. Prawdopodobnym zdaje się być przypuszczenie, że wówczas nie tknięto go wcale.

Posąg Pawła IV uległ natomiast zniszczeniu. Kadłub posągu w roku 1824 poniewierał się gdzieś w kapitołińskich ogrodach. Nie odniosły skutku próby Cancellieri'ego, skierowane do Leona X, aby zezwolił na odrestaurowanie pomnika, który tak dziwne przechodził koleje losu. Kadłub sprzedano dopiero później jakiejś pracowni marmurów<sup>2)</sup>.

1) Cancellieri, *Elegia*, str. 3, podaje, że usunięcie pomnika nastąpiło dopiero w roku 1799. Cancellieri przyczynił się w znacznej mierze do ponownego ustawienia posągu. Był on też autorem napisu, który miano umieścić na postumencie, jednakże wybrano inny napis, krótszy, który jeszcze do dziś dnia z lewej strony widnieje na cokole: „Leonis X Pont. Max. optimique principis statuum cum basi marmorea per summam licentiam iniuriamque prostratam ac diu neglectam Pius VII Pont. Max. restituit an. MDCCCXVIII”.

2) Lanciani, *op. cit.*, III, str. 208.

3) Tofanelli, *Catalogo delle sculture antiche e de' quadri esistenti nel museo e gallerie di Campidoglio*, parte I, II., Roma 1818. Skorzystano z francuskiego wydania z roku 1833, gdzie na str. 129 są wymienione trzy posągi papieży: „1) Urban VIII, du Bernini, en marbre, colossal restaurée et replacée par ordre de Pie VII, l'an 1816. 2) Léon X, statue colossale en marbre, replacée par Pie VII, l'an 1818. 3) Innocent X., oeuvre de l'Algardi. Statue colossale en bronze transportée du Musée”.

4) Przy tej okazji posąg Grzegorza XIII pozbawiono nawet postumentu i napisu. Natomiast fakt przeniesienia do Aracoeli na wszystkich trzech cokółach uwieczniono specjalnym napisem. Posąg Karola Andegaweńskiego został wówczas również przeniesiony do pałacu Konserwatorskiego. *Por.* Lanciani, *Il Codice barberiniano*, XXX, 89, w *Archivio della Soc. Romana di Storia patria*, VI., 1893, str. 238—239.

W katalogu kapitołińskich muzeów, wydanym w roku 1818 po raz pierwszy przez Tofanelli'ego, wymienione są w wielkiej sali pałacu Konserwatorów trzy posągi: Urbana VIII, Leona X i Innocentego X<sup>3)</sup>. Katalog zaznacza, że posągi Urbana VIII i Leona X ustawione tu zostały w latach 1816—1818 z polecenia Piusa VII i że posąg Innocentego X przeniesiony został z Kapitołińskiego Muzeum. Marmurowe posągi Pawła III i Grzegorza XIII pozostały na tym samym miejscu w pałacu Senatorów—przypuszczalnie nienaruszone—podczas katastrofy z roku 1798. Z ośmiu posągów papieży, znajdujących się na Kapitolu, pięć więc tylko przetrwało najstraszniejszą klęskę, jaka kiedykolwiek spadła na stolicę świata, mającą tak zmienny bieg losów.

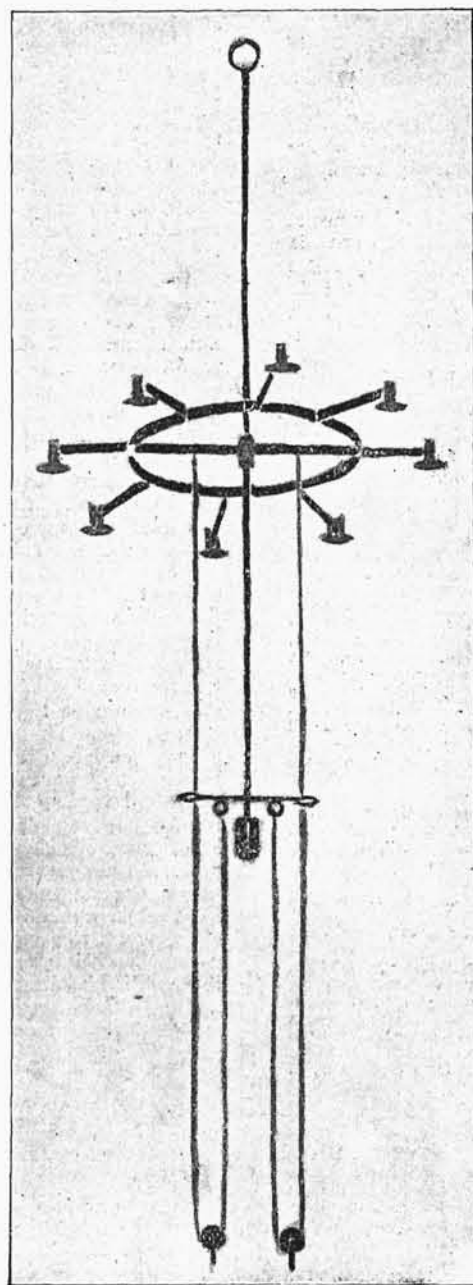
Dzieje narodu raz jeszcze rzuciły swe cienie na Kapitol i na posągi papieży. Po utracie przez papieństwo władzy świeckiej nowy rząd miasta uznał za niewłaściwe, aby w pałacu Senatorów i Konserwatorów stały posągi papieży. Jedynie Urban VIII i Innocenty X pozostali na dawnym swoim miejscu w pałacu Konserwatorów, lecz był to hold nie tyle złożony papieżom, jak raczej genjuszowi Bernini'ego i Algardi'ego. Posągi Leona X, Pawła III i Grzegorza XIII zostały wyrugowane „curante Pietro Venturi syndico urbis” w roku 1876 do Aracoeli<sup>4)</sup>.

Na tym miejscu, gdzie tak często senat rzymski w chwilach wielkiego niebezpieczeństwa na poważną naradę się zbierał, gdzie najstarsze rody italskie znalazły wieczysty spoczynek, tu, gdzie ze wszech stron cisną się do duszy wspomnienia wielkich przejęć dziejowych,—tu wznoszą dziś jeszcze błogosławiące prawice nad życiem i śmiercią trzej najwybitniejsi papieże Odrodzenia.

*Autoryzowany przekład  
EMILJI SZENWICOWEJ.*



JAN SZCZEPKOWSKI (Warszawa).  
ANIOŁ MUZYKUJĄCY.  
(Rzeźba w drzewie. Fragment z kaplicy).



ARCH. LECH NIEMOJEWSKI (WARSZAWA).



JAN SZCZEPKOWSKI (Warszawa).  
ANIOŁ MUZYKUJĄCY.  
(Rzeźba w drzewie. Fragment z kaplicy).

PROJEKT ŻYRANDOLA.

## DOKOŁA PLACU WOLNOŚCI W POZNANIU.

Ukształtowanie Placu Wolności, stanowiącego centrum miasta Poznania jest bezsprzecznie jednym z najpoważniejszych i najtrudniejszych zadań z zakresu urbanistyki.

Sprawa ta była już tematem częstych i długich obrad w radzie miejskiej, w magistracie, nie mniej była w komisjach przedmiotem poważnych dyskusyj.

W szczególności zajmowała się już trzy lata temu, nim plac Wolności otrzymał oblicze, ukształtowaniem placu i jego regulacją magistracka Komisja Artystyczna.

Wysunąłem wówczas przy tych debatach rozwiązanie regulacji w ten sposób, żeby plac sam obniżyć, przyjąwszy pewną warstwicę przy bibliotece Raczyńskich jako podstawę, zostawiając jednak ul. 27 Grudnia, oddzieloną skarpą od placu Wolności, na obecnej wysokości. Propozycja ta nastąpiła już po rozstrzygnięciu I konkursu, rozpisanego swego czasu na ukształtowanie placu Wolności przez Magistrat, a była to myśl śmiała, i o niej też, zdaje się, wspomina między wierszami ś. p. Drozdowicz w swoim artykule: „Wokoło placu Wolności” w Kronice Miasta Poznania w dniu 5. 6. 1923.

Pomysł ten spotkał się wprawdzie z ogólnym uznaniem Komisji Artystycznej, nie został jednak wykonany, raz ze względu na tempo, z jakim roboty musiały być wykończone wówczas (miasto liczyło się ze zbliżającymi się uroczystościami z okazji przyjazdu marszałka Francji Focha), a powtóre, do zaniechania tej propozycji przyczyniły się skrupuły natury materialnej.

Istotnie, przepracowanie regulacyjnego planu, opartego na wyzyskaniu efektywnym różnic terenowych — bez szkody dla komunikacji — jest zadaniem trudnym, skomplikowanym, wymagającym do samego przestudjowania dużego nakładu pracy i czasu. Jeżeli jeszcze dochodzą do tego „skrupuły o charakterze materialnym naprzeciw wszelkiemu śmielszemu polotowi myśli i hamują twórczość, natenczas zrozumiałą

będzie rozbieżność zdań, jaka panowała wśród techników na temat przemiany placu” (Drozdowicz, 1923. Kronika Miasta Poznania 5. 6.).

Jednak z rozpisaniem ponownego konkursu na regulację placu i na pomnik Wolności temat ukształtowania placu Wolności wraca i skoro zależy nam na tem, aby stworzyć centrum monumentalne, z piętnem charakterystycznym, pomyślane na skalę europejską, to rozwiązanie tego zadania nie załatwi się bez odpowiedniego gestu, i na to trzeba będzie się raz zdobyć.

Z dniem dzisiejszym mija termin oddania prac konkursowych na projekt pomnika Wolności, regulacji placu.

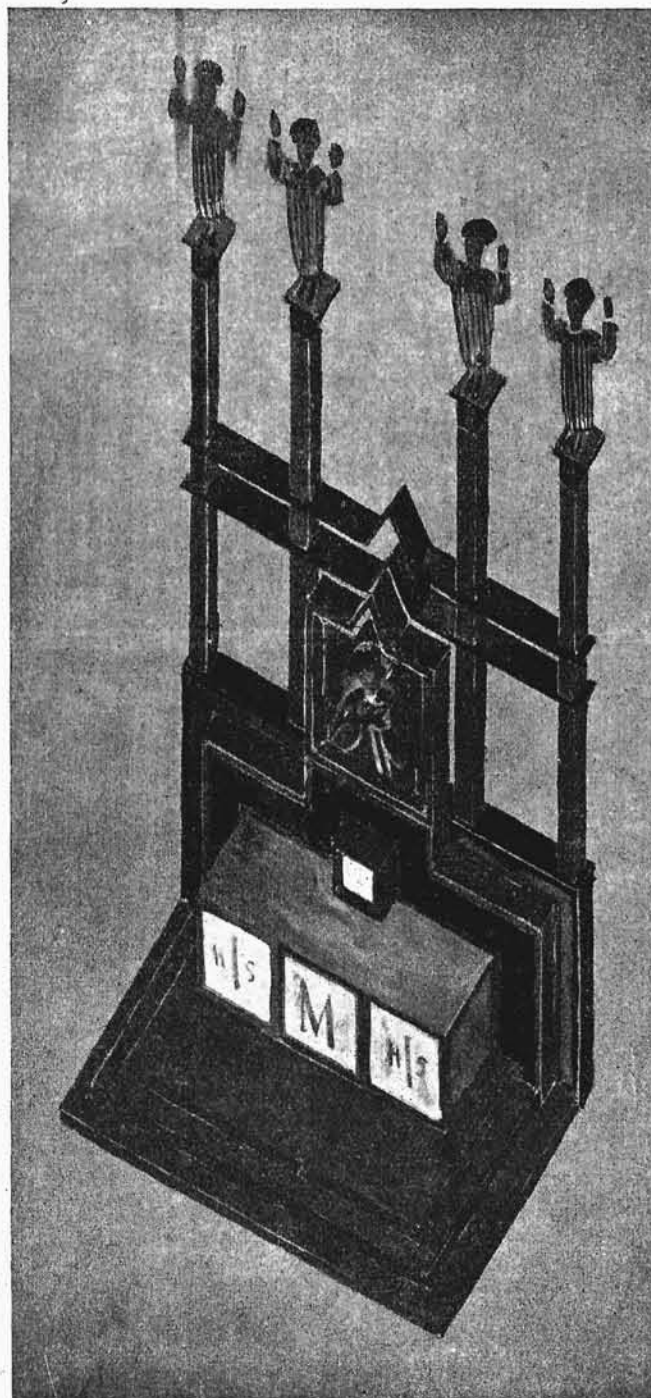
Sądzę, że warto w sprawie, tak żywo obchodzącej miasto, zabrać głos i pragnąłbym wypowiedzieć na tem miejscu, skoro mi to w innej formie zostało uniemożliwione.

Wychodzę z założenia uchwały, powziętej swego czasu jednogłośnie przez Komisję Artystyczną, że „Plac Wolności, stanowiący dla Poznania na długi okres czasu (a może na zawsze) główne środowisko wielkomiejskiego życia, winien otrzymać charakter monumentalny”.

Postulat ten wyraźny i jasny, odsuwający wszelką rodzajową koncepcję, bezsprzecznie określa tem równocześnie plac Wolności jako plac komunikacyjny, jako plac bity, jako plac brukowany!

Literatura budowy miast nie wykazuje się ani jednym placem, który, nosząc piętno monumentalne, nie byłby równocześnie rozszerzeniem przestrzennym komunikacyjnym, wyposażonym odpowiednią, stałe na takie cele nadającą się powłoką.

Słyszę tu zastrzeżenie, jak to zrobić, skoro warunki lokalne są wprost nieszczyśliwe i do tego stopnia zawile, że samo wysunięcie propozycji, choćby odpowiednich, spotka się na samym wstępie z poważnymi wątpliwościami, jeżeli nie z góry z energicznym sprzeciwem.



ARCH. LECH NIEMOJEWSKI (WARSZAWA). PROJEKT OLTARZA.



LUDOMIR ŚLĘDZIŃSKI (WILNO). MUZYKA.  
Płaskorzeźba w drzewie, polichromowana temperą.

Plac jest wiatrowaty, spada od „Esplanady” przy ścianie słonecznej silniej, jak przy ścianie północnej.

Powstała skutkiem tego przy przeprowadzonej w roku 1923—prowizorycznej—regulacji dosyć poważna dyferencja terenowa między ulicą, przyległą do Biblioteki Raczyńskich, a placem: *czyli ulica leży niżej, a plac wyżej*. Takiego placu, jako centralny punkt założonego, z podobnymi niewłaściwościami, nie posiada żadne miasto, i w takiej re-

gulacji tkwi cała dyskwalifikacja placu Wolności, jako ośrodka wielkomięjskiego, a krytyk, który oświadczył pochwalnie, że w tem jest oryginalność placu, stwierdził tem właśnie jego błąd, jego najsłabszą stronę.

Miejsce centralne w wielkim mieście, skoro ma być placem monumentalnym, winno poza otoczeniem związłem (t. j. zwarte ściany przy niezbędnych ulicach) posiadać teren, możliwie równy poziomo, bez garbów, zakrywających choćby częściowo prospekty przeciwległych stron. Na to nie ma innej rady, skoro rezultat ma być osiągnięty!

Z ulicy 27 Grudnia, vis-à-vis „Esplanady” ruch wielkomięjski jak brzydtko się przedstawia około Biblioteki i Muzeum Wielkopolskiego, uwidaczniając się tylko częściowo,—do pasal

Warunki te należy zmienić zasadniczo, skoro plac ma stać się ośrodkiem monumentalnym, skoro ma otrzymać kondycję centrum wielkomięjskiego. Plac trzeba obniżyć przy regulacji, planowanej łącznie z wzniesieniem pomnika, zachowując jednak niezbędne arterje komunikacyjne, nie dopuszczając już obecnie zmiany generalnej ze względu na otoczenie już istniejące.

Regulację placu formułuję następująco:

Warstwica na głównej osi Biblioteki Raczyńskich (+69,5) niechaj stanowi nowe główne niveau placu Wolności. Cały teren wzdłuż ulicy 27 Grudnia aż mniejwięcej do linii wytycznej ulicy Rzeczypospolitej—sięgający do przekątni, połączony z tego miejsca do Biblioteki Raczyńskich, znosi



LUDOMIR ŚLĘDZIŃSKI (WILNO). BIUST PORTRETOWY.  
(Rzeźba w drzewie, polichromowana).



się na tę warstwicę. Dyferencję między tą warstwicą a ulicą 27 Grudnia, która pozostaje nietknięta, odgranicza szeroki mur oporowy, złożony z bloków, z górnym zrębem, położony na 70,5 nawprost „Obozu Warownego“ przy „Esplanadzie“ i na drugim końcu nawprost Biblioteki Raczyńskich przerwany stopniami, na plac prowadzącymi.

Chodnik wzdłuż placu po stronie słonecznej kasuje się i plac rozszerzony, sięgając aż pod obecny chodnik placu przy ścianie słonecznej, wznosi się lekko (od przekątnej wyżej określonej) z 69,5 przy Bibliotece Raczyńskich do 69,55 przy wejściu do Palais Royal, do 69,72 przy „Grandce“, do 69,9, przy Wielkopolsce, do 70,65 i 70,9 przy „Obozie Warownym“.

Dystanse od przekątnej do tych miejsc chodnika są coraz większe, tak, że różnice pochyłości terenowych — coraz mniejsze — będą prawie niewidoczne.

Cała więc ta połać, lekko wznosząc się, będzie rozszerzała wąski obecnie plac i równocześnie stanowiła dla nowej ulicy, przerzuconej przez plac wzdłuż Esplanady ku ul. Rzeczypospolitej, łagodny zjazd na brukowany plac monumentalny i komunikacyjny.

Na obecnym zaś tarasie „Esplanady“ stanąć może gmach, użytkowany na cele miasta, otwartym perystylem zwrócony do placu, z wejściem przez atrium, stanowiący dla zachodniej strony placu zwartą ścianę, której brak obecnie dotkliwie się odczuwa. Gmach ten, fluchtowany linią wytyczną frontu Banku Spółek Zarobkowych przy ul.



ROMUALD ZERYCH (WARSZAWA). ŚW. FRANCISZEK Z ASSYŻU.  
Rzeźba polichromowana.



STEFAN DAUKSZA (WARSZAWA). UKRZYŻOWANIE (obraz olejny).

Rzeczypospolitej, zredukuje korzystnie obecną nieproporcjonalną długość placu Wolności.

Plan ten, zaprojektowany w głównych zarysach, winny uzupełnić dalsze szczegóły.

Trzy punkty wymagają jeszcze zastanowienia raz ze względu na luki, pozostałe w regulacji proponowanej, a powtórnie ze względu na swe znaczenie.

Pierwszy punkt, mniej doniosły dla kompozycji przestrzennej, to jest miejsce, gdzie nowa arteria komunikacyjna, proponowana jako łącznik z ulicą Rzeczypospolitej, zderza się swoim wschodnim rógiem ze skomasowaną do placu ulicą naprzeciw Obozu Warownego. Powstające tu dyferencje zamaskuje blok z większym kandelabrem, oraz słabsze zgięcie w dół terenu, wznoszącego się ku podmurowaniu.

Dwa inne punkty są ważniejsze, bo predestynowane jako miejsca pod wzniesienie pomnika, wymagają dłuższej rozprawy. Znajdują się one na końcach muru oporowego, o którym wyżej była mowa — dzielącego ul. 27 Grudnia od obniżonego na 69,5 placu.



MARJA GORZELÓWNA (WARSZAWA). KROPIELNICZKA.  
(Kość i czarny dąb).

Z jednej strony, w górnej części silniej spadająca nowa ulica, zaprojektowana wzdłuż obecnego tarasu ku ul. Rzeczypospolitej, począwszy od muru oporowego, oraz przyległe 12—15 m. szerokie schody stwarzają ciekawy punkt, w dyferencje obfitujący, a z drugiej strony zejście na plac naprzeciw księgarni św. Wojciecha, pomyślane w nieznacznych tarasach z 70,5 na 69,5, niemniej domaga się swym ciekawym ukształceniem odpowiedniego wyróżnienia.

Oba punkty prezentują się wdzięcznie i odpowiednio pod ustawienie pomnika. Jednak za wzniesieniem pomnika na górnym końcu muru oporowego, t. j. między nową ulicą a schodami, czyli w oddaleniu 37,5 m. od narożnika Esplanady — przemawiają warunki przestrzennej natury.

Pomnik, między nową (ul. „łącznikową“ z placem i ul. Rzeczypospolitej) i schody, prowadzące na plac, wsunięty jako wielki blok, podnóżem o plac oparty i zachodzący na stopę w północny chodnik ul. 27 Grudnia, lepiej się zrównoważy na przestrzeni, będąc widoczny od ul. Gwarnej i reszty ulic po wschodniej stronie placu, a przytem zamaskuje swym cokołem szczęśliwie zderzające się tam w odmiennych kierunkach pochyłości. Różnice poziomów, zręcznie wyzyskane przy osadzeniu cokołu, przyczynią się nawet w wysokim stopniu do stworzenia kompozycji, wyróżniającej się oryginalnym usytuowaniem.

Miejsce to, przy podobnie przeprowadzonej regulacji placu, szczególnie nadaje się pod pomnik Bolesława Chrobrego (konnego). Wyjątkowo pomyślnie składają się na to, poza różnicami warstwicowymi, także warunki dogodnych i dalekich perspektyw.

Dobrem również miejscem pod pomnik wydaje się punkt przy zejściu w tarasach, zaprojektowanych naprzeciw księgarni św. Wojciecha, jednak sytuacja przestrzenna

monumentu w stosunku do widoków nie byłaby tak korzystna. Wielkie różnice w widokach z odległych punktów są zbyt znaczne. Wydaje się wątpliwym czy trudności, z tych przyczyn powstałe, dałyby się pokonać szczęśliwie.

W miejscu tem mógłby stanąć pomnik o konturach, czysto architektonicznych.

Poznań, 1 października 1927 r.

Adam Ballenstedt.

W dniu 22. VIII. 27 r. został rozstrzygnięty ogłoszony przez Dyрекcję Kolei Państwowych w Katowicach konkurs na projekt przystanku Szarlej-Piekary.

Sąd konkursowy, w skład którego weszli: prezes inż. Bogusław Dobrzycki, wiceprezes inż. Mieczysław Niebieszczanski, radca inż. Krzyża, architekt Przyłuski, arch. dypl. Władysław Schwarzenberg-Czerny, delegat Związku Architektów na Śląsku,—przyznał nagrody 3-em z pośród nadesłanych prac.

I nagrodę (1000 zł.) otrzymał arch. dypl. LECH NIEMOJEWSKI z Warszawy.

II nagrodę (750 zł.) otrzymali: arch. dypl. STANISŁAW PAWLICKI i WŁODZIMIERZ WINKLER z Warszawy.

III nagrodę (500 zł.) otrzymał arch. STANISŁAW RUTKOWSKI z Krakowa.

Wszystkie nadesłane na powyższy konkurs prace zostaną—w myśl decyzji Sądu konkursowego—wystawione na przeciąg 3 dni (7, 8, 9 września r. b.) na widok publiczny w sali konferencyjnej Dyrekcji Kolei Państwowych w Katowicach (od godz. 12-ej do godz. 17-ej).



ARCH. BRUNO ZBOROWSKI (WARSZAWA). CHRZCIELNICA  
W KOŚCIELE W ŁOMNIE. (Dąb czarny częściowo złożony).

Wszelkie prawa autorskie, dotyczące zamieszczonych w niniejszym zeszycie projektów — zastrzeżone.

Redaktor naczelny Zygmunt Wójcicki.

Adres Redakcji: Warszawa, Wspólna 40, telefon 303-08.

## TREŚĆ № 8—9.

Kościół jako budowla—JAROSŁAW WOJCIECHOWSKI . . . . . Str. 227 O konserwacji historycznej i romant.—ALFRED LAUTERBACH . . . . . 261 O współpracy architekta z historykiem sztuki—TADEUSZ SZYDŁOWSKI . . . . . 288 Posągi papieży na Kapitolu—ERNEST STEINMANN (przekład EMILJI SZENWICOWEJ) . . . . . 295 Dokoła Placu Wolności w Poznaniu—ADAM BALLENSTEDT . . . . . 303 Konkurs na projekt przystanku Szarlej—Piekary . . . . . 306	Arch. OSKAR SOSNOWSKI (Warszawa). Projekt odbudowy i powiększenie kościoła parafjalnego w Siennie . . . . . 266—267 Arch. OSKAR SOSNOWSKI (Warszawa). Projekt kościoła św. Rocha na Przeprawnej Górze pod Łęgonicami . . . . . 268—269 Arch. ADAM BALLENSTEDT (Poznań). Projekt kościoła parafjalnego w Jankowie Przygodzickim . . . . . 270—271 Arch. IGNACY KĘDZIERSKI (Warszawa). Projekt kościoła i kolegium OO. Jezuitów w Lublinie . . . . . 271 Arch. JERZY SIENNICKI (Lublin). Kościół paraf. św. Marji Magdaleny w Puszczy Solskiej . . . . . 272 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Przebudowa kościoła w Różanach . . . . . 272 Arch. ZYGMUNT GAWLIK (Kraków). Projekt kościoła i klasztoru w Wawrze pod Warszawą . . . . . 273 Arch. JÓZEF KABAN (Łódź). Kapliczka w Nowem Złotnie . . . . . 274 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Projekt kościoła . . . . . 275 Arch. ROMUALD GUTT (Warszawa). Projekt kościoła w Rohożnicy Wielkiej . . . . . 276—277 Arch. JERZY SIENNICKI (Lublin). Projekt kościoła parafjalnego w Majdanie Sopockim . . . . . 277 Arch. ZDZISŁAW MĄCZENSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Hucie Stepańskiej . . . . . 278 Arch. ZDZISŁAW MĄCZENSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Siedcu pod Łęczycą . . . . . 279 Arch.: JÓZEF SEREDYŃSKI i JULIUSZ ZALESKI (Warszawa). Projekt kościoła parafjalnego w Jabłonie . . . . . 280 Arch. JÓZEF KABAN (Łódź). Kościół w Będomiu . . . . . 281 Arch. PAWEŁ WĘDZIAGOLSKI (Warszawa). Odbudowa kościoła św. Ignacego w Wilnie . . . . . 284—285 Arch. KONSTANTY JAKIMOWICZ (Warszawa). Kościół w Blachowni . . . . . 285 Arch. FELIKS MICHAŁSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Kostopolu na Wołyniu . . . . . 286 Arch. MIECZYSLAW ŁORCIKOWSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Rózu . . . . . 286 Arch. TEODOR BURZE (Warszawa). Projekt kościoła ewangelickiego w Rudzie Pabjanickiej i projekt kościoła ewangelickiego w Kostopolu na Wołyniu . . . . . 287 Arch. RUDOLF MACURA (Białystok). Kościół drewn. na Kurpiach . . . . . 288—289 Arch. RUDOLF MACURA (Białystok). Projekt kościoła drewnianego w Bronowie pod Łomżą . . . . . 290 Arch. RUDOLF MACURA (Białystok). Projekt kościoła w Czarni Kościół w Jędrzejowie . . . . . 291 Rekonstrukcja pierwotnego wyglądu kościoła w Grzegorzewicach . . . . . 292 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Prowizoryczny kościół w Wólkowysku . . . . . 293 Arch. LECH NIEMOJEWSKI (Warszawa). Projekt ołtarza w kaplicy Matki Boskiej w Wieczfnie . . . . . 294 6 ilustracji do art. „Posągi papieży na Kapitolu” . . . . . 295—300 JAN SZCZEPKOWSKI. Anioł muzykujący (rzeźba w drzewie) . . . . . 302 Arch. LECH NIEMOJEWSKI (Warszawa). Projekt żyrandola . . . . . 302 Arch. LECH NIEMOJEWSKI (Warszawa). Projekt ołtarza . . . . . 303 LUDOMIR SLENDZIŃSKI (Wilno). Muzyka (płaskorzeźba w drzewie) . . . . . 304 LUDOMIR SLENDZIŃSKI (Wilno). Biust portretowy (rzeźba w drzewie) . . . . . 304 ROMUALD ZERYCH (Warszawa). Św. Franciszek z Assyżu (rzeźba polichromowana) . . . . . 305 STEFAN DAUKSZA (Warszawa). Ukrzyżowanie (obraz olejny) . . . . . 305 MARJA GORZEŁOWNA (Warszawa). Kropielniczka . . . . . 306 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Chrzcielnica w kościele w Łomnie . . . . . 306
--	---

### ILUSTRACJE.

Arch.: WŁADYSŁAW SCHWARZENBERG-CZERNY, JAN KARZEWSKI i JERZY WOYZBUN (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku. Nagroda I . . . . . 227—229 Arch.: JADWIGA DOBRZYŃSKA i ZYGMUNT ŁOBODA (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku Nagroda II . . . . . 230—231 Arch. JAN STEFANOWICZ (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku. Nagroda III . . . . . 232—233 Arch.: BOHDAN LACHTER LECH NIEMOJEWSKI i JÓZEF SZANAJCA (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku. Nagroda IV . . . . . 234—235 Arch.: TYMOTEUSZ SAWICKI i PIOTR KOZIŃSKI (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku . . . . . 236 Arch. ALEKSANDER BOJEMSKI (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku . . . . . 237 Arch. ROMUALD GUTT (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku . . . . . 238—239 Arch.: JERZY BEILL i ZYGMUNT TARASIN (Warszawa). Projekt konkurs. kościoła Opatrzności w Białymstoku . . . . . 240—242 Arch. OSKAR SOSNOWSKI (Warszawa). Projekt kościoła Opatrzności w Białymstoku (przeznaczony do realizacji) . . . . . 243—245 Arch. CZESŁAW PRZYBYLSKI (Warszawa). Projekt konkurs. katedry w Katowicach . . . . . 246 Arch. ADOLF SZYSZKO-BOHUSZ (Kraków). Projekt konkurs. katedry w Katowicach. Nagroda II . . . . . 247 Arch. ROMUALD GUTT (Warszawa). Projekt konkurs. katedry w Katowicach. Nagroda III . . . . . 248 Arch. FRANCISZEK KRZYWDA-POLKOWSKI. Projekt konkurs. katedry w Katowicach. Nagroda III . . . . . 249 Arch. ADAM BALLENSTEDT (Poznań). Kościół i zakład wychowawczy XX Misjonarzy w Bydgoszczy . . . . . 250—251 Arch. STEFAN CYBICHOWSKI (Poznań). Kościół w Cilczy pod Jarocinem . . . . . 252 Arch. STEFAN CYBICHOWSKI (Poznań). Klasztor OO. Redemptorystów na Bielanych . . . . . 253 Arch. ADOLF BURACZEWSKI (Warszawa). Projekt kościoła parafjalnego w Golinie . . . . . 254—255 Arch. ADOLF BURACZEWSKI (Warszawa). Projekt kościoła św. Stanisława we Włocławku . . . . . 255 Arch. ZDZISŁAW MĄCZENSKI (Warszawa) przy współpracy arch. STEFANA SIENICKIEGO. Projekt kościoła św. Szczepana w Krakowie . . . . . 256—257 Arch. ZDZISŁAW MĄCZENSKI (Warszawa) przy współpracy arch. STEFANA SIENICKIEGO. Projekt kościoła w Krajinie . . . . . 258—259 Arch. ALEKSANDER RANIECKI (Warszawa). Projekt kościoła św. Antoniego w Łodzi . . . . . 260—261 Arch. OSKAR SOSNOWSKI (Warszawa). Proj. kośc. w Goniądzu . . . . . 262—263 Arch. KONSTANTY JAKIMOWICZ (Warszawa). Kościół w Jazgarzewie . . . . . 264 i 282—283 Arch. RUDOLF MACURA (Białystok). Przebudowa kościoła w Nowogrodzie pod Łomżą . . . . . 265	Arch. OSKAR SOSNOWSKI (Warszawa). Projekt odbudowy i powiększenie kościoła parafjalnego w Siennie . . . . . 266—267 Arch. OSKAR SOSNOWSKI (Warszawa). Projekt kościoła św. Rocha na Przeprawnej Górze pod Łęgonicami . . . . . 268—269 Arch. ADAM BALLENSTEDT (Poznań). Projekt kościoła parafjalnego w Jankowie Przygodzickim . . . . . 270—271 Arch. IGNACY KĘDZIERSKI (Warszawa). Projekt kościoła i kolegium OO. Jezuitów w Lublinie . . . . . 271 Arch. JERZY SIENNICKI (Lublin). Kościół paraf. św. Marji Magdaleny w Puszczy Solskiej . . . . . 272 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Przebudowa kościoła w Różanach . . . . . 272 Arch. ZYGMUNT GAWLIK (Kraków). Projekt kościoła i klasztoru w Wawrze pod Warszawą . . . . . 273 Arch. JÓZEF KABAN (Łódź). Kapliczka w Nowem Złotnie . . . . . 274 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Projekt kościoła . . . . . 275 Arch. ROMUALD GUTT (Warszawa). Projekt kościoła w Rohożnicy Wielkiej . . . . . 276—277 Arch. JERZY SIENNICKI (Lublin). Projekt kościoła parafjalnego w Majdanie Sopockim . . . . . 277 Arch. ZDZISŁAW MĄCZENSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Hucie Stepańskiej . . . . . 278 Arch. ZDZISŁAW MĄCZENSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Siedcu pod Łęczycą . . . . . 279 Arch.: JÓZEF SEREDYŃSKI i JULIUSZ ZALESKI (Warszawa). Projekt kościoła parafjalnego w Jabłonie . . . . . 280 Arch. JÓZEF KABAN (Łódź). Kościół w Będomiu . . . . . 281 Arch. PAWEŁ WĘDZIAGOLSKI (Warszawa). Odbudowa kościoła św. Ignacego w Wilnie . . . . . 284—285 Arch. KONSTANTY JAKIMOWICZ (Warszawa). Kościół w Blachowni . . . . . 285 Arch. FELIKS MICHAŁSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Kostopolu na Wołyniu . . . . . 286 Arch. MIECZYSLAW ŁORCIKOWSKI (Warszawa). Projekt kościoła w Rózu . . . . . 286 Arch. TEODOR BURZE (Warszawa). Projekt kościoła ewangelickiego w Rudzie Pabjanickiej i projekt kościoła ewangelickiego w Kostopolu na Wołyniu . . . . . 287 Arch. RUDOLF MACURA (Białystok). Kościół drewn. na Kurpiach . . . . . 288—289 Arch. RUDOLF MACURA (Białystok). Projekt kościoła drewnianego w Bronowie pod Łomżą . . . . . 290 Arch. RUDOLF MACURA (Białystok). Projekt kościoła w Czarni Kościół w Jędrzejowie . . . . . 291 Rekonstrukcja pierwotnego wyglądu kościoła w Grzegorzewicach . . . . . 292 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Prowizoryczny kościół w Wólkowysku . . . . . 293 Arch. LECH NIEMOJEWSKI (Warszawa). Projekt ołtarza w kaplicy Matki Boskiej w Wieczfnie . . . . . 294 6 ilustracji do art. „Posągi papieży na Kapitolu” . . . . . 295—300 JAN SZCZEPKOWSKI. Anioł muzykujący (rzeźba w drzewie) . . . . . 302 Arch. LECH NIEMOJEWSKI (Warszawa). Projekt żyrandola . . . . . 302 Arch. LECH NIEMOJEWSKI (Warszawa). Projekt ołtarza . . . . . 303 LUDOMIR SLENDZIŃSKI (Wilno). Muzyka (płaskorzeźba w drzewie) . . . . . 304 LUDOMIR SLENDZIŃSKI (Wilno). Biust portretowy (rzeźba w drzewie) . . . . . 304 ROMUALD ZERYCH (Warszawa). Św. Franciszek z Assyżu (rzeźba polichromowana) . . . . . 305 STEFAN DAUKSZA (Warszawa). Ukrzyżowanie (obraz olejny) . . . . . 305 MARJA GORZEŁOWNA (Warszawa). Kropielniczka . . . . . 306 Arch. BRUNO ZBOROWSKI (Warszawa). Chrzcielnica w kościele w Łomnie . . . . . 306
--	---

## KONKURS WILEŃSKI URZĄD WOJEWÓDZKI—Okręgowa Dyrekcja Robót Publicznych OGŁASZA KONKURS na obsadzenie w Wilnie etatowej posady inżyniera-architekta w VII stopniu służbowym w Okręgowej Dyrekcji Robót Publicznych.

Podania należy składać do Wileńskiego Urzędu Wojewódzkiego z załączeniem: a) dokładnego własnoręcznie napisanego życiorysu, b) metryki urodzenia, c) dyplomu, d) zaświadczenia o odbytej praktyce, e) poświadczenia obywatelstwa polskiego, oraz świadectwa o stanie zdrowia, wydanego przez lekarza rządowego.

Termin dla wnoszenia podań do dnia 1-go grudnia 1927 roku.

Za Wojewodę  
w.z. Dyrektor Inżynier (—) A. PRZYGODZKI.

<p><b>WARSZAWA</b></p> <hr/> <p>ZARZĄD: NOWY-ŚWIAT Nr. 36, Tel. 74-06.</p>	<p><b>BIURO TECHNICZNE</b></p> <p><b>INSTALATOR</b></p> <p><b>E. BOBER-MILEWSKI i S<sup>ka</sup></b></p> <p>(ZJEDNOCZENI TECHNICY).</p>	<p><b>MONTAŻ i MAGAZYN</b></p> <p><b>NOWY-ŚWIAT Nr. 34,</b></p> <p>Tel. 264-98.</p> <p><b>SKŁADY:</b></p> <p><b>GRÓJECKA Nr. 60.</b></p> <p>(pos. własna).</p>
<p>Ogrzewania centralne wszelkich systemów, Przewietrzania, Kuchnie parowe, Suszarnie, Ciepłarnie, Pralnie mechaniczne, Dezynfekcje.</p>	<p>Nowe urządzenia, Gruntowne reperacje, Konserwacje, Projekty, Kosztorysy, Plany, Ekspertyzy.</p>	<p>Kanalizacja, Wodociągi, Kąpiele, Natryski, Łaźnie, Stacje biologiczne, Pompy, Filtry, Zakłady lecznicze i t.p. Urządzenia sanitarne.</p>



Falszywym przesądem ludzi starych jest, że komunikacja powietrzna jest niebezpieczna.

Samoloty pasażerskie Polskiej Linji Lotniczej, kursujące od 4-eh lat, przebywszy drogę 2.000.000 klm., przewiozły przeszło 15.000 pasażerów i 200.000 kg. towarów bez żadnego nieszczęśliwego wypadku.

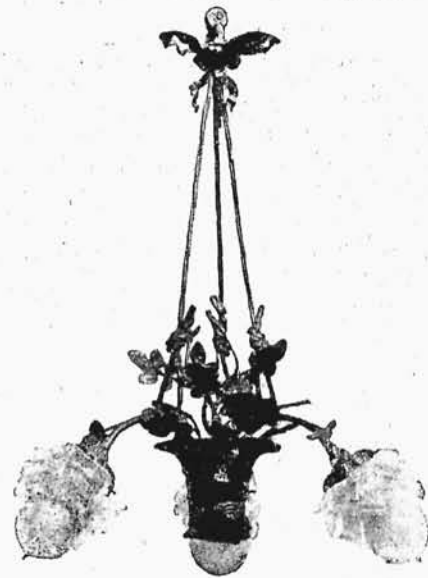
Samoloty kursują codziennie na linjach:

Warszawa — Łódź — Kraków, Warszawa — Lwów.  
Warszawa — Gdańsk, Kraków — Wiedeń i Kraków — Lwów

**INFORMACJE:**

Warszawa Nowy - Świat 24 19-88 9-00 8-50	Kraków Św. Anny 4 32-22 47-37	Lwów Hotel George 6-10 22-75	Gdańsk (Danzig) Wrzeszcz 415-31
Wiedeń (Wien) Tegetthoffstrasse 7 78-3 95 78-4-95 48-5-60	Łódź Zawadzka 11 3-11 26-15	Czerniowce (Cernauti)	

**Fabryka Żyrandoli Elektrycznych**  
**„A. MARCINIAK i S-ka“**  
SPÓŁKA AKCYJNA  
**WARSZAWA.**



ZARZĄD, ODDZIAŁ SPRZEDAŻY i WZOROWNIA  
ZŁOTA 49, Tel. 260-76 i 260-06.  
**FABRYKA — WRONIA 23.**

**Fabryka Wyrobów Stolarskich**  
**L. PISARSKI i S-WIE**

WARSZAWA,  
STAROŚCIŃSKA № 1. TELEFON 113-14.

ROBOTY BUDOWLANE  
URZĄDZENIA WNĘTRZ  
ROBOTY KOŚCIELNE  
 MEBLE

**PAWEŁ BITSCHAN**

Warszawa, Kredytowa 18.

TELEFON № 6-13.

SZYLDY,  
TABLICE,  
LITERY,  
STEMPLE,  
NAPISY WSZELKIEGO RODZAJU.

●● Rok założenia fabryki 1828. ●●

**BETONIARKI**

SYST. AMERYKAŃSKIEGO

**WINDY BUDOWLANE**

MASZyny DO WYROBU

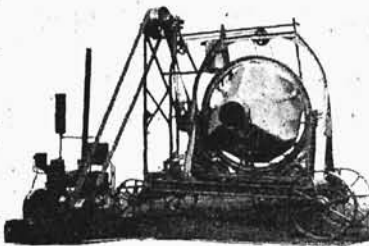
STROPÓW BETONOWYCH

POLECA

**Fabryka Maszyn RZEWUSKI i S-ka**

SP. AKC.

Warszawa, ul. Ordynacka 7. Tel. 28-95.



**Artystyczna Wytwórnia**  
**ROBÓT KOŚCIELNYCH**  
**I SALONOWYCH**

**ZYGMUNT WĘGRZECKI**

Warszawa, Puławska 42.

Budowa Ołtarzy, Ambon,  
Chrzcielnic, Konfesjonatów oraz  
wszelkich umeblowań kościel-  
nych z rozmaitych gatunków  
drzewa. Wybór Stacyj Męki Pań-  
skiej z trwałej masy chemiczn.

Ceny przystępne.

# FOTOGRAF POLSKI

WYTWORNY ILUSTROWANY MIESIĘCZNIK, ORGAN POLSKIEGO TOWARZYSTWA MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI I STOW. FOTOGRAFÓW ZAWODOWYCH W WARSZAWIE, LWOWSKIEGO TOWARZYSTWA FOTOGRAFICZNEGO, STOWARZYSZENIA FOTOGRAFÓW WIELKOPOLSKICH, KLUBU MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI W ŁODZI, TOW. MIŁOŚNIKÓW FOTOGRAFJI W WILNIE

POD REDAKCJĄ PREZESA PTMF, *STANISŁAWA SCHÖNFELDA*.

FOTOGRAF POLSKI — przynosi najświeższe wiadomości i sprawozdania z dziedziny przemysłu i praktyki fotograficznej na całym świecie, korzystając ze współpracy wybitnych autorów, pracujących naukowo, i artystów polskich i zagranicznych.

Dział początkujących amatorów prowadzony jest przez wybitnych i wytrawnych znawców.

Fotograf Polski powinien się znaleźć w rękach wszystkich polskich amatorów i zawodowców.

Przedpłata: Kwartalnie z przesyłką w kraju 5 zł., za granicą 6 zł.

Nr pojedynczy 2 zł.

Adres Redakcji: Marszałkowska 53 m. 6, tel. 136-66.

Adres Administracji: Czackiego 5 m. 30, tel. 56-34.

Konto P. K. O. 48-32.

„FOTOGRAF POLSKI”

ADMINISTRACJA

**WARSZAWA**  
**CZACKIEGO 5.**

**FOTOGRAF POLSKI.** Ruchliwe Polskie Towarzystwo Miłośników Fotografii w Warszawie, — mające na celu krzewienie i popularyzowanie sztuki fotograficznej wśród najszerszych mas społeczeństwa — używa do tego celu między innymi swego organu fachowego: Fotografę Polskiego. Jest to wytworny miesięcznik, zawierający artykuły najpoważniejszych autorów i fotografów polskich, a także cieszący się współpracą wybitnych i znanych na polu fotografii autorów zagranicznych, jak Gen. mjr. KARNITSCHNIGG z GRAZU, Inż. A. NIKLITSCHKEK z WIEDNIA i innych. Dzięki temu treść pisma, omawiająca wszelkie tematy, dotyczące fotografii, odznacza się różnorodnością i oryginalnością ujęcia i oświetlenia. Nad wysokim poziomem pisma, tak pod względem treści, jak i artystycznym, czuwa wytrwały redaktor, prezes Pol. Tow. Mił. Fotografii, p. St. SCHÖNFELD, oraz komitet redakcyjny, w którego skład wchodzi znani fotografowie, pracujący już to na polu naukowym, już to artystycznym, jak Inż. kpt. BARZYKOWSKI, Inż. JAROSZYŃSKI, Inż. DEDERKO, Art. Fot. Z. MARCINKOWSKI i inni.

Pomimo zwykłych obecnie trudności finansowych, z którymi skutecznie boryka się oddana piśmie administratorka, p. H. JULSKA, Fotograf Polski powoli, ale stale rozwija się, zwiększając ilość kolumn druku, a w niedalekiej przyszłości może powiększyć też ilość artystycznych plansz ilustracyjnych.

Dowodem ciągłego rozwoju pisma jest mianowanie go przez szereg zrzeszeń fotografów amatorów i zawodowców we Lwowie, Poznaniu, Warszawie, Łodzi i Wilnie, swym organem oficjalnym, w którym mogą się wypowiadać członkowie tych zrzeszeń, oraz czerpać wiadomości konieczne, a coraz szersze zataczające kręgi.

Sztuka fotograficzna staje się z każdym rokiem bardziej niezbędna we wszystkich niemal dziedzinach nauki i od każdego uczonego, a nawet niejednokrotnie zawodowca w wielu działach przemysłu, wymaga się znajomości obchodzenia się z aparatem fotograficznym. Dla wszystkich fotografów amatorów i zawodowców pismo takie, jak Fotograf Polski, jest składnicą wiadomości, gdyż informuje stale o wszystkich nowościach, i ulepszeniach, zarówno w dziale przemysłu fotograficznego, jak i w dziale praktyki. Wybitne znaczenie umiejętności fotografowania potrafią ocenić w wysokim stopniu architekci, którym aparat bardzo często oddaje nieocenione usługi jako szkicownik, notujący szybko, a z dokumentarną ścisłością, zaobserwowane szczegóły — na których utrwalenie drogą rysunku trzeba często poświęcić wiele czasu.

Nie można też pominąć jednego wielkiego i ważnego działu: fotografii artystycznej. Obecnie stanowi ona jeszcze sposób wypowiedzenia się dla tych artystów, których Bóg nie obdarzył zdolnością rysunku czy malarstwa — ale dał im subtelne zmysły, czujące piękno.

Fotograf Polski sporo miejsca poświęca działowi fotografii artystycznej, rozumiejąc dobrze, że jest to jeden z doskonałych środków popularyzowania zamiłowania do piękna i sztuk plastycznych wogóle.

Na niedawno zakończonej wystawie Foto-Kinematograficznej w Warszawie mieliśmy możliwość obserwowania prac fotograficznych w I-szym Międzynarodowym Salonie Fotografii artystycznej. Poziom wystawy dowiódł, że dziś sztuka fotograficzna stoi na bardzo wysokim stopniu, i w niczem nie ustępuje najszlachetniejszym formom grafiki i innych pokrewnych sztuk plastycznych.

Fotograf Polski, jako najpoważniejszy z polskich organów fotograficznych, powinien się znaleźć w rękach wszystkich fotografujących.

Ostatnio ukazał się numer wrześniowy, obejmujący następujące artykuły: Sprawozdanie z otwarcia I-go Międzynarodowego Salonu Fotografii artystycznej, oraz przemówienie prezesa St. SCHÖNFELDA, w chwili otwarcia wystawy. Początek treściwego a ciekawego artykułu D-ra Wład. BIERNACKIEGO o Mikrofotografii bez aparatów specjalnych, szczegółowe sprawozdanie i krytykę prac, nadesłanych przez fotografów, reprezentujących 28 państw świata, na I-szy Międzynarodowy Salon Fotogr. art. — pióra nestora i asa polskiej fotografii, J. BUŁHAKA i Inż. DEDERKI.

Przegląd czasopism polskich omawia ostatni numer lwowskiego MIESIĘCZNIKA FOTOGRAFICZNEGO ze wstępnym artykułem D-ra T. CYPRIANA „Jak powstaje obiektyw fotograficzny”. W dziale z życia Stowarzyszeń znajdujemy krótkie zawiadomienie o zjeździe miłośników Fotografii z całej Polski wraz z programem narad, zawiadomienie o kursach fotograficznych, które PTMF zamierza zorganizować z dniem 10/X i 14/XI r. b. Ponadto znajdujemy wzmiankę o mających się odbyć międzynarodowych Salonach Fotografii, oraz opis działania zimnej bezwonnej kąpieli tonującej.

Dział ilustracyjny przynosi 8 plansz wykonanych na kredowym papierze, — a przedstawiających reprodukcje najcenniejszych obrazów autorów polskich i zagranicznych z międzynarodowego Salonu Fotografii w Warszawie. T. B.

## Z A M Ó W I E N I E.

*Niniejszym zgłaszam prenumeratę na pismo „FOTOGRAF POLSKI“ na kwartał, pół roku, rok, proszę o nadesłanie bezpłatnie egzemplarza okazowego.*

*Należność Zł. .... przesyłam równocześnie czekiem na P.K.O. Nr 48.32, — proszę pobrać za zaliczeniem pocztowym.*

*(Niepotrzebne wyrazy proszę przekreślić).*

*Imię, nazwisko i dokładny adres:*

Wyciąć, nakleić na pocztówkę i nadesłać do Administracji Fotografę Polskiego według drugostronnego adresu.