

ARCHITEKT

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY

BUDOWNICTWU ARCHITEKTURZE I PRZEMYSŁOWI
ARTYSTYCZNEMU

ROZWÓJ NOWOCZESNEGO TEATRU.

(Ciąg dalszy).

Da pytanie, jakie przyczyny powodowały to zerwanie z tradycją starożytną, łatwo znaleźć odpowiedź. Późny renesans lubował się w efektach perspektywicznych na wszystkich polach sztuki. Sklepienia kościołów pokrywały malowidła z najśmielszą perspektywiczną architekturą, podziwienią godne dla objawiającej się w nich technicznej brawury, chociaż poważnie przekraczające już granice malarstwa. Efektu perspektywicznego stosuje się w architekturze w najgenialniejszy sposób, wkrótce jednak wyradzają się one w zabawę. Ulubione były bardzo architektonicznie malowane perspektywy, które otaczały wielki ołtarz podczas wielkich uroczystości kościelnych, a których ciekawe przykłady przechowały się do naszych czasów w znanym dziele zbiorowym Giuseppe'a Galli Bibiena. W podobny sposób wyobrażam sobie łuki tryumfalne i przyozdobienie ulic podczas uroczystości świeckich. Bliskiem było przeniesienie tych dekoracji na scenę. Dodać do tego trzeba, że zamiłowanie do pompatycznych tłumnych pochodów wkradło się już do dawniejszych kościelnych przedstawień uroczystych, a stamtąd rychło przeniosło ono się na scenę. Weszło w zwyczaj, że między pojedyncze akty starożytnej komedii wtrącano allegoryczne utwory, które były, według dochowanych opisów, wyposażone we wielkie pochody tłumne, niesłychane efekta sceniczne, zmiany, zlatywanie i znikanie figur itd.; zwiastuny występującego wkrótce potem z dramatem muzycznym baletu. Łatwo być może, że dla wielkiej masy widzów te międzyakta stanowiły właściwą

przyjemność przedstawienia. Dla tych to pochodów tłumnych musiano też stworzyć przestrzeń większą, niż ją przedstawiała scena starożytna.

Już w pierwszych początkach nowego urządzenia scenicznego, podstawowego dla dalszego rozwoju budowy teatralnej, wprost powiedziałby fatalnego, istniała rozwinięta maszynerya górna i dolna. Bardzo szybko rozwinęły się szczegóły aparatu scenicznego, które w zasadzie stanowią i o naszej sceneryi. Krótko scharakteryzowane są one szeregiem ram perspektywicznych, stojących za sobą i zasłaniających jedna drugą przed wzrokiem widza, częściowo pionowych (kulisy) częściowo poziomych (sufity); jako zamknięcie służy płótno stanowiące tło, zwane prospektem.

Nazwałem to przejście do nowoczesnej głębokiej sceneryi krokiem fatalnym. Początek jego leży w nieartystycznej potrzebie pompatycznego rozwinięcia sceneryi, dla całego zaś późniejszego rozwoju sceny, i w następstwie dla samychże utworów scenicznych stworzył niebezpieczeństwo, że na koszt efektu dramatu za wiele miejsca wyznaczono stronie zewnętrznej. Trzeba niezapominać, że nowoczesna budowa teatru ze swem urządzeniem scenicznym jest owocem kultury późniejszej; piętno na niej wyryło już nie delikatne uczucie Cinquecenta, lecz nieco już surowsze i w płytką manierę przechodzące życie artystyczne okresu późniejszego. Dalszy jej rozwój w najbliższych 150 latach spoczywa w ręku specjalnych artystów, u których śmiało uznawać można brawurę i zręczność, ale nie głębszą dążność artystyczną. Sztuka

baroku i rokoko nigdy nie była prawdziwą sztuką ludową, lecz służyła w pierwszym rzędzie do uświetnienia ówczesnego życia dworskiego i miała też wyryte na sobie wszelkie rysy tegoż: przepych, elegancję, zewnętrzny blask obok małej treści; w najkorzystniejszym wypadku zewnętrzną zręczność posunięto do mistrzostwa.

Ten rys główny ciągnie się przez cały pierwszy okres budowy teatru, który tedy żadną też miarą nie obfituje w prawdziwe dzieła twórcze. Cała jego działalność wyczerpywała się istotnie na wykształcenie widowni; i przytem, na prawdę, stawia przeważnie tylko problemy, nie rozwiązując ich wcale. W każdym razie warto przypatrzeć się krytycznie temu pierwszemu rozwojowi widowni!

Nowy kształt sceny rychło podzielał bardzo stanowczo na wielkość i kształt widowni:

1. Nowa scena okazała się najpierw bardzo niekorzystną dla akustyki. Mocno napięte płótno prospektu mogłoby jeszcze poniekąd stanowić płaszczyznę odbijającą głos, o ileby nie wisiało zdaleka za mówiącym lub śpiewakiem. Nagromadzone jednak luźno wiszące masy płócien sufitów i kulis mają właśnie zabijającą własność głuszenia głosu. To też stale przywiązane są do większych budowli teatralnych skargi na brak akustyki. Wnet się też pokazało, że gmachy mogące pomieścić ponad 2500 osób prawie że nie mogą posiadać doskonałej akustyki. Pojawiały się wszelkie możliwe próby co do formy widowni, okazały się one jednak oprócz uzyskania kilku praktycznych zasad empirycznych, szarlataneryami. To jednak jest pewnem, że się jeszcze nie udało zbudować widowni o pojemności starożytnego teatru.

2. Na formę jednak widowni jeszcze większy wpływ wywierał wzgląd na możliwie najlepsze objęcie wzrokiem sceny. Podczas gdy starożytnej scenie odpowiada proste i naturalne półkolisty założenie widowni, to nowa scenerya, dająca się dobrze widzieć tylko w osi sali, zmusza do ściśnięcia masy widzów ku osi środkowej. Tak powstało najpierw przedłużenie półkola, a że i w ten sposób mało jeszcze dało się umieścić osób blisko linii środkowej, zaczęto budować galerie nad sobą, co znowu spowodowało tę niedogodność, że miało się z miejsc wyższych wcale niepożądany nadmiernie pochyły widok na scenę. U schyłku tego pierwszego okresu mamy już prawie wszystkie formy widowni, jakie jeszcze dziś są stosowane, z wyjątkiem sali teatru Wagnera.

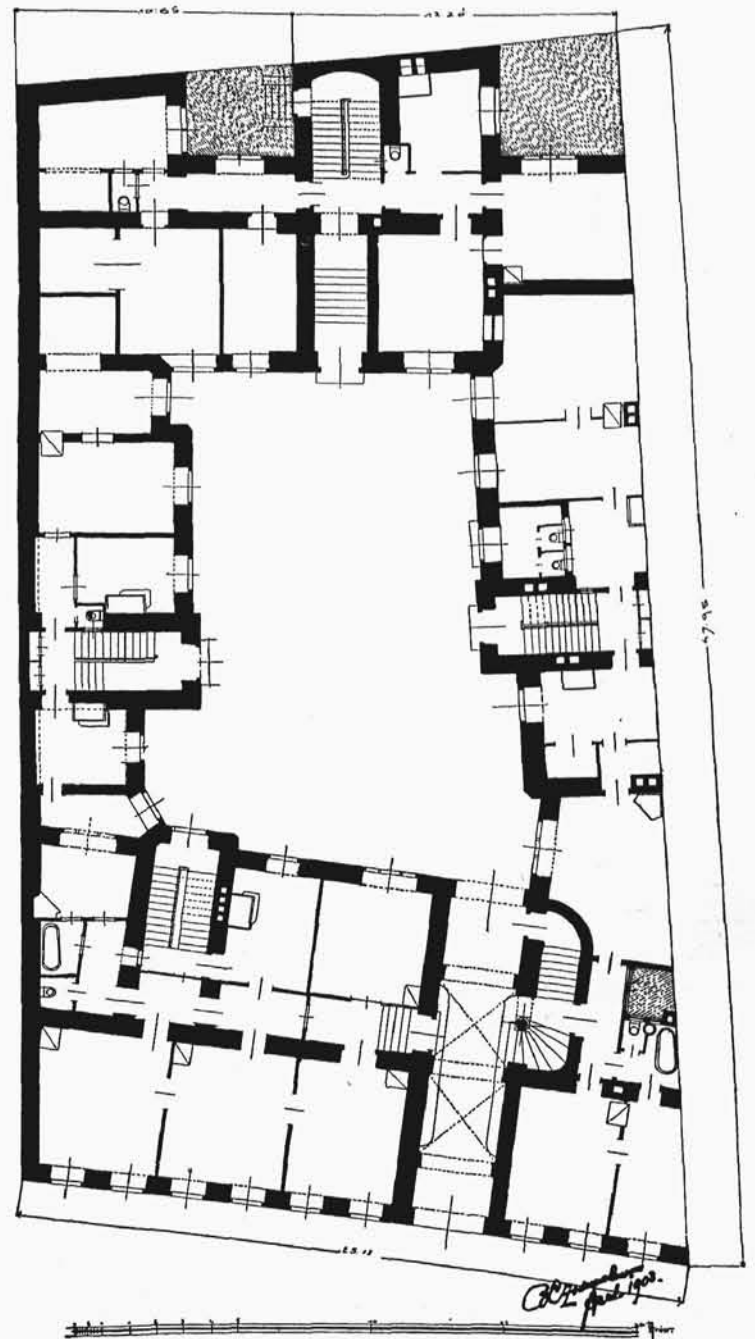
Co do sposobu podziału na piętra wyrobiły się do tego czasu dwa typy, odpowiednio do różnic narodowych i potrzeb społecznych publiczności teatralnej: 1) typ włoski, 2) francusko-niemiecki.

Włosi dzielą piętra za pomocą ścianek przedziałowych na małe loże (przeciętnie dla 4 osób), które w liczbie 5—6 zbudowane są prostopadle nad sobą. Widzieć mogą wygodnie naturalnie tylko ci, którzy siedzą na przodzie przy parapecie.

Francuzi zachowują podział na loże, przynajmniej dla dolnych pięter, przyjmują atoli do połowy tylko sięgające ścianki przedziałowe, to też z reguły wystają piętra ze ścian jako balkony.

Wyższe piętra mają przeważnie ciągłe rzędy siedzeń, a najwyższe wychodzi częstokroć po za mury zamykające salę, i przerwane jest kolumnami lub arkadami. W jedynym większym niemieckim teatrze tej wczesnej epoki, w operze berlińskiej wprowadził Langhaus sen. wielkie, praktyczne i estetyczne ulepszenie systemu francuskiego, polegające na tem, że cofał piętra względem siebie mniej więcej o jeden rząd siedzeń. Także co do formy parapetu pojedynczych pięter, która większe ma znaczenie dla wyglądu sali, niż własna jej linia konturowa, powstały już w tej wczesnej epoce wszystkie kształty, jakich jeszcze dzisiaj używamy.

— RZUT PRZYZIOMU —



Dom przy ulicy Pięknej w Warszawie.

arch. B. Czosnowski.

Dotychczas mówiłem wyłącznie o scenie i widowni. Rzut oka na rys poziomy nowszego teatru wskazuje całą pełnię ubikacji, które się rozsiadły około tych głównych przestrzeni i przewyższają je wielokrotnie co do powierzchni. W teatrach z tej wczesnej epoki mało co się mieści poza temi przestrzeniami głównymi; boczne ubikacje dla sceny w najskąpszej mierze, foyer rzadko i to tylko małe, korytarze strasznie ciasne, bez miejsca na garderoby; schody nieliczne, wciśnięte w jakiś kącik dobrze czy źle, jak tam właśnie wypadło. Dopiero pod koniec okresu wprowadziło kilku francuskich architektów, przede wszystkim Louis i Debret, nieco rozleglejsze założenia schodów.

Co do zewnętrznego kształtu nie znaleziono jeszcze żadnej formy charakterystycznej jaką już posiadali Rzymianie; przypominam tylko teatr

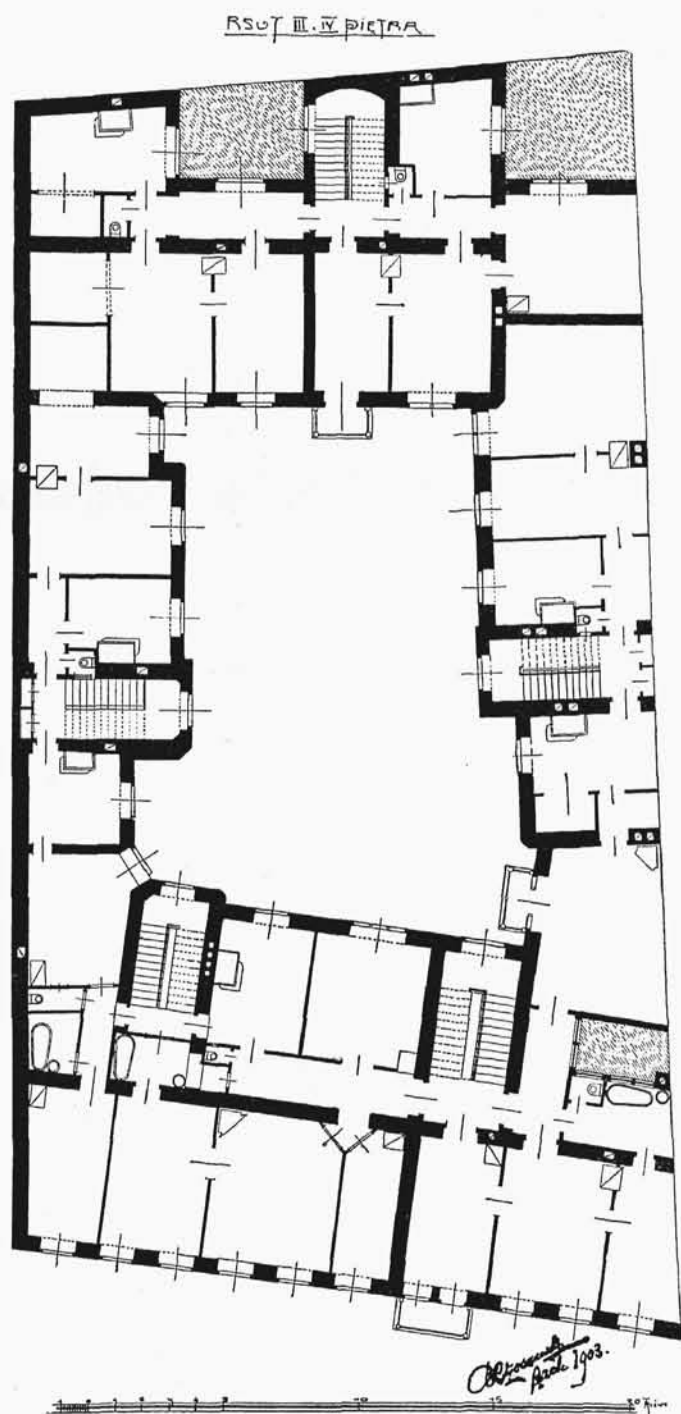
Marcella. Jako jedyny wyjątek utrzymał się teatr miejski w Moguncyi, przy którym Moller charakterystyczną półkolistą formę widowni przeprowadził także we fasadzie. Wszystkie inne teatra z tej epoki traktowane są na zewnątrz jako budowle pałacowe, przyczem przeznaczenie ich nie znajduje wcale wyrazu na zewnątrz; w tem znaczeniu odnosi się to i do teatru berlińskiego (Schauspielhaus).

Inaczej rzecz się ma z opracowaniem widowni. Posiadamy dwa niezrównane, nadzwyczaj wdzięczne przykłady włoskiego typu lożowego w Residenz-Theater w Monachium i w starym teatrze w Bayreuth, prawdziwe klejnoty o nader delikatnie wyrobionych szczegółach, chociaż bez organicznej idei w przeprowadzeniu budowy.

Przy typie francusko-niemieckim nastęrczały ułożone nad sobą, wolno ze ściany wystające balkony wielkie trudności w osiągnięciu lepszego wrażenia. Langhaus zadowolnił się w słusznym sławionem wnętrzu opery berlińskiej, stworzeniem trójosiowej, bogatej prosceniowej architektury, po zatem jednak pokazał balkony takimi, jak są, oparte na lekkich konsolach, przyczem wymagana wielka, środkowa loża dworska nastęrczyła mu w każdym razie tę korzyść, że mógł długie linie poziome w środku jeszcze raz przerwać.

U Francuzów pojawiają się u schyłku okresu rozmaite próby, by surowo nieco i niepewnie wyglądające balkony artystycznie razem ująć. Kwestyę tę stara się w sprytny sposób rozwiązać architekt Louis przy swoim teatrze w Bordeaux, stawiając przed balustradami pięter wielkie kolumny, z których cztery, umieszczone w rogach sali dźwigają strop zapomocą łuków koszykowych. O dalszy krok rozwojowy posuwa myśl tę Bernard w swoim teatrze w Marsylii, grupując kolumny parami i łącząc je, jako podpory stropu, zapomocą czterech większych i czterech mniejszych łuków. Ta sama myśl powtarza się w najbogatszej formie w teatrze „des arts“ w Paryżu, w starej operze w „Rue Lepelletier“, skąd ją Garnier przeniósł do swojej nowej opery. Założenie to ma w sobie coś zdrowego, wymaga jednak bardzo ostrożnego ocenienia mas, by nie zepsuć efektu przestrzennego, a trudno je też w ten sposób przeprowadzić, by nie przynieść uszczerbku możliwości dobrego widzenia. W małym dziełku Doneta i Orgazziego o dawniejszych teatrach paryskich zawarte jest całe jeszcze mnóstwo oryginalnych idei, które słuszenie zasługują na uwagę.

Z drugą połową XIX wieku rozpoczyna się okres świetności budowy teatru; na krótki przeciąg czasu 1860—1880 przypadają nowe budowy opery wielkiej w Paryżu, teatrów nadwornych we Wiedniu i Dreźnie i miejskich teatrów we Frankfurcie i Lipsku. Niemcy i Austria obejmują przewodnictwo na polu budowy teatru, przede wszystkim na tle genialnej działalności Gotfryda Sempera. Stworzony przez Sempera typ teatru polega na klasycznej formie architektury zewnętrznej, na doskonałej harmonii wyglądu ze-



Dom przy ulicy Pięknej w Warszawie.

arch. B. Czosnowski.

wewnętrznego z wewnętrzną treścią, we wyraźnym zaakcentowaniu głównych części i oddzieleniu ich od siebie. Jeżeli nawet się nie uznaje starego dreźdeńskiego teatru nadwornego za najpiękniejszy ze wszystkich budynków teatralnych — ja bo nie znam piękniejszego — to musi się mu jednak bez zastrzeżeń przyznać, że jest teatrem najcharakterystyczniejszym, pierwszym i nieprześcignionym jeszcze budynkiem teatralnym, który w zupełności pokazuje na zewnątrz cel i znaczenie gmachu.

Racyjalnie przez Sempera przeprowadzona łukowa forma widowni posiada — prócz swego znaczenia estetycznego — wielkie także korzyści dla należytego skierowania fal wchodzących ludzi, które wstępując w środku idą za łukową formą audytorium, rozplywają się niejako dokoła filaru rzeczynego i rozdzielają w naturalny sposób na obie strony. Przy prostokątnym załamaniu korytarza, otaczającego salę widzów nie osiągnięto nigdy tak jasnej i przejrzystej komunikacji.

W rozwoju samej widowni nie przynosi Semper w swoich teatrach nadwornych nic istotnie nowego, tylko rzeczy stare w najgustowniejszym opracowaniu. W swym jednak projekcie na monachijski teatr wagnerowski, stworzył typ zgoła nowy, który ostatnimi czasy znowu żywo zajmuje koła teatralne. Należy bardzo żałować, że nie było danem Semperowi wykonać tego okazałego planu. Teatr w Bayreuth zanadto nosi cechę prowizorycznego gmachu i w kształcie widowni estetyczną niemożliwość. Pokrewieństwo z teatrami semperowskimi wykazuje lipski teatr miejski *L a n g h a u s a*. Niestety dobra myśl rysu poziomego nie została jasno przeprowadzona w nawierzchniej budowie. Z innych wielkich budowli tej epoki stawiam operę paryską bezpośrednio po dziełach Sempera, chociaż poziom ich artystyczny znacznie jest różny. Ale wykazuje przynajmniej również tę zdrową zasadę, że główne części uwydatnia na zewnątrz. Westybul i założenie schodów, a zwłaszcza oddzielenie pieszych od nadjeżdżających jest przy tym budynku sprytnie obmyślane, za długą nieco jest tylko droga z powozu do krzeseł. Za wiele też przestrzeni użyto w podłużnej osi przed widownią, wskutek czego wygląd zewnętrzny ma tę ujemną stronę, że budowę widowni i sceny widać dopiero z odległego stanowiska.

W ogólnem założeniu odpowiadają operze paryskiej opera we Frankfurcie n/M i opera nadworna w Wiedniu. Pierwsza wcale jeszcze nie jest bez zarzutu co do komunikacji i bezpieczeństwa publiczności, wykazuje jednak po raz pierwszy w jasnym założeniu po obu stronach symetrycznie ułożone schody oddzielne dla każdego piętra o bezpośrednim wyjściu na zewnątrz. W swej nawierzchniej budowie stanowią obie budowle wobec paryskiej opery i teatru semperowskiego krok wstecz, gdyż scena i widownia nie występują na zewnątrz oddzielnie.

Przy wszystkich tych budowlach kwestya bezpieczeństwa publiczności jest naprzód posunięta, ale jeszcze nie rozwiązana. Trzeba dopiero było

pożaru Ring-teatru, by nastąpił zwrot na tem polu. Słusznie datuje Seeling od tego zdarzenia nowy okres budowy teatru.

Okres ten przynosi przejrzystość i ład w ukształceniu sceny i jej bocznych ubikacji. Wzorową jest opera nadworna wiedeńska, podczas gdy opera paryska odznacza się pewną przesadą, we Frankfurcie zaś za małą częścią łożonego olbrzymiego kosztu ogólnego pozostała na scenę i boczne ubikacje. Zresztą pozostaje jeszcze urządzenie sceniczne i założenie schodów całkowicie pod wpływem nieostrożności tej epoki i znajduje tu jeszcze drzewo zastosowanie w rozległej mierze. Także i na tem polu powoduje zmianę dopiero katastrofa Ring-teatru swymi strasznymi skutkami.

Wkraczamy obecnie w ostatni okres nowoczesnej budowy teatru, w okres architektów jeszcze tworzących. W myśl kilku nowoczesnych przewrotowców powinienem rozpocząć słowami: „Z dumnie wzniesioną głową wkraczamy w ten okres podziwienia godnego postępu, największych zdobyczy, niezrównanych dzieł“. Nie! Dobrze zrobimy, jeżeli wystąpimy skromnie. Techniczne postępy na polu budowy teatru każdy uznać musi. Także i pod względem artystycznym znać dążność do nowego wyrażenia idei teatru, ale potęgę i szlachetną równowagę starego nadwornego teatru w Dreźnie jeszcze powtórnie nie osiągnięto, nowo stawianych wymagań nie przeniesiono jeszcze bez zarzutu do budowy zewnętrznej. Przy pytaniu, w jakich dziedzinach wykazać można postępy, natrafiamy wnet na całkiem nowe pojęcie: Bezpieczeństwo publiczności w związku z rozumnym poprowadzeniem komunikacji i wygodą: to była strona w starym teatrze najbardziej pomacoszemu traktowana.

Pod wrażeniem pożaru Ringteatru powstał szereg projektów idealnych i teoretycznych wszelkiego rodzaju, z których wyłoniły się później nieco przepisy policyjno-budowlane, różne w różnych krajach, ale wszystkie kierowane tą samą ideą przewodnią. Początek dały postanowienia pruskie i są one z małemi zmianami dotychczas ważne i, co więcej znaczy, dziś jeszcze we wszystkich istotnych punktach trafne i zdrowe. Mimo to byłoby już teraz na czasie obrobić nowe, bo przecież niektóre szczegóły nie stoją już na wysokości spotęgowanych dzisiaj wymagań, inne natomiast nakładają niepotrzebne ograniczenia.

Nowo ustalone poglądy obejmują wszystkie części budynku teatralnego, wpływając najbardziej przekształcająco na założenie korytarzy i schodów w części teatru dla widzów przeznaczonej, w związku z tem stoją jednak i nowe próby przekształcenia widowni. Stosownie do tego zajmę się najpierw częścią dla widzów, potem przejdę do sceny i jej bocznych ubikacji i zakończę krótkim omówieniem nowoczesnych technicznych instalacji.

Dla założenia schodów i korytarzy w części dla widzów przeznaczonej uznano powszechnie i przyjęto też do przeważnej ilości od-

nośnych przepisów policyjnych następujące zasady: dla każdego piętra dwoje symetrycznie ułożonych schodów, o bezpośrednim wyjściu na zewnątrz; na każdym piętrze ciągły, obiegający dookoła korytarz¹.

Wprowadzeniu w życie tych nowych zasad utarowały drogę przede wszystkim dwie firmy architektów: Seeling w Berlinie oraz Fellner i Helmer we Wiedniu. Tym dwóm firmom odpowiadają też dwa nawskróś różne typy założenia schodów; różnicę polega głównie na odmiennym traktowaniu schodów prowadzących na parkiet i I piętro, podczas gdy dla schodów na wyższe piętra, natura rzeczy, lub wyraźne przepisy policyjne, z góry sprowadziły jednolitość.

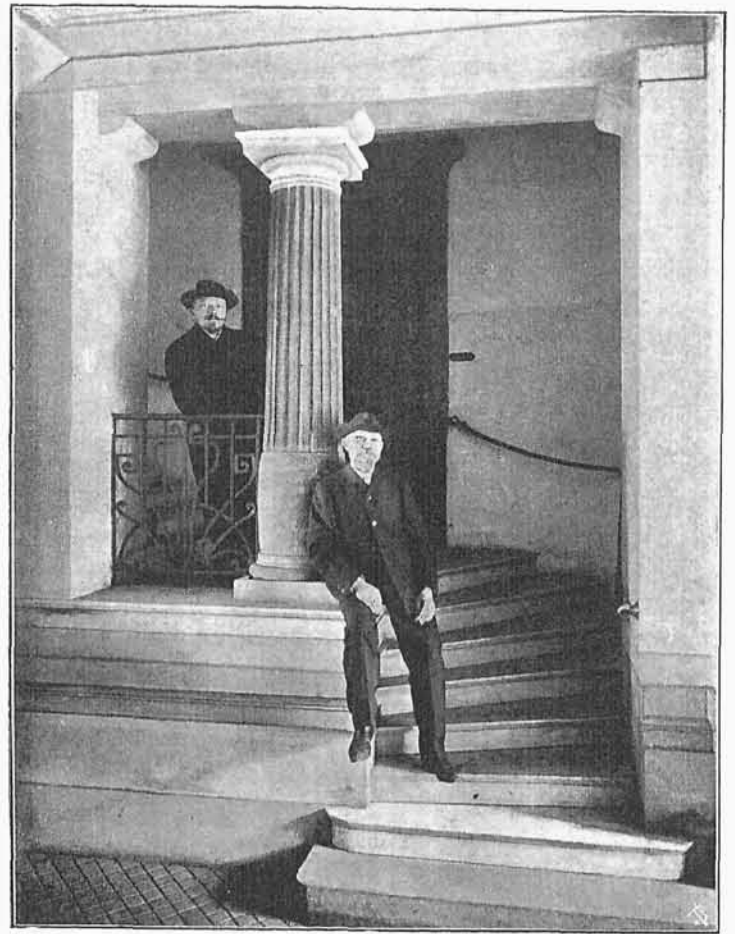
Przewodnią myśl Seelinga polega na tem, że łączy on ściśle parkiet z I piętrzem zapomocą schodów I piętra. Podczas gdy w pierwszym swem dziele, słusznie chwalonym teatrze miejskim w Halli, schody na I piętro ustawia w ten sposób, że odpowiadają one tej idei, równocześnie jednak są dostępne bezpośrednio z westybulu, rezygnuje przeważnie z tej dobrej strony przy późniejszych budowach. Co prawda zyskuje przez to zaciszne położenie schodów I piętra, które w zupełności działają, jak schody przedsionkowe. Uzyskał on w ten sposób nawskróś praktyczne, proste, rzeczowe rozwiązanie, które najlepiej może oznaczyć można jako typ teatru mieszczańskiego, w przeciwieństwie do teatru dworskiego okresu poprzedniego. Czy to założenie dla wystawnych budowli we Frankfurcie i Norymberdze nie jest przecież nieco za proste — nie chcemy orzekać.

Fellner i Helmer wyrobili sobie zupełnie odmienny typ założenia schodów, o ile nie podejmuje idei Sempera lub Garniera. W teatrach ich przeważnie schody I piętra prowadzą bezpośrednio z westybulu w jednym ciągu na I piętro; przy czem po większej części w zupełności zrezygnowano z tego, by widzowie z parkietu mogli bezpośrednio dojść do tych schodów, nie wchodząc zupełnie do westybulu, chociaż nie trudnoby było brak ten usunąć. W dwóch szykownych teatrach, w Salzburgu i Karlsbadzie, wprowadzają Fellner i Helmer myśl, która zasługuje na szczególną uwagę: westybul jest półkolisty i posiada promieniste wejścia na parkiet i piętra. Jest to najidealniejsza forma do osiągnięcia szybkiej orientacji dla wchodzącej publiczności.

Podczas gdy Fellner i Helmer przy niektórych swoich budowlach, a przede wszystkim przy wspomniałym teatrze miejskim w Odessie, rozwijają semperowską myśl przewodnią, mianowicie dają widowni i na zewnątrz formę okrągłą, to Seeling zupełnie nie trzyma się tego kształtu. — Pozornie wydaje się, jakoby prostokątny kształt

¹ Nadarza się tu może sposobność do wtrącenia pewnych uwag w sprawie ustępu pruskich przepisów policyjnych, odnoszących się do schodów:

Przepisana minimalna szerokość 1,5 m. dla schodów nie wydaje mi się szczęśliwie wybraną. W czasie paniki bezpiecznie i bez narażenia poruszać się będą mogły po schodach tylko te osoby, które się mogą trzymać poręczy po obu stronach, osoby idące pośrodku łatwo mogą upaść. Minimalna tedy szerokość



Dom przy ul. Pięknej w Warszawie.

arch. Br. Czosnowski.

teatru lepiej nadawał się do umożliwienia budowy oszczędnej i odpowiednio do tego taniej. Przy bliższem rozpatrzeniu się przychodzi się jednak do przekonania, że przy kształcie prostokątnym powstają przecież w różnych miejscach, zwłaszcza na wyższych piętrach, martwe kąty, podczas gdy formę okrągłą użytkować można w zupełności. Obie firmy architektów akcentują stale w zewnętrznej budowie scenę jako wystającą, odrębną budowę, Seeling daje jej przeważnie kształt kopuły, i to w mistrzowski sposób; podobnie Fellner i Helmer, którzy atoli stosownie do okoliczności używają i kształtu prostego dachu szczytowego, co mojem zdaniem więcej odpowiada istocie rzeczy.

Seelinga uznaję za najznakomitszego na tem polu współczesnego architekta, stawiam go też co do poważnego sposobu pojmowania wyżej, niż Fellnera i Helmera, chociaż bynajmniej nie zamykam oczu na zgrabne i szykowne formy przez tychże tworzone. Jak wysoko stawiać należy dzieła Fellnera i Helmera, mimo że wydają się tak tylko rzucone z elegancką niedbałością, poucza rzut oka na Wiesbaden, gdzie mimo nakładu znacznych środków nadaremnie wysiłono się przy budowie foyer, by dorównać świeżością artystyczną głównej budowie.

schodów powinny być zredukowaną do 1,1 m. do szerokości dwóch osób. Jeżeli potrzebna większa szerokość ogólna, to wziąć dwoje schodów po 1,1 m. między poręczami, lub podzielić szersze schody przez ustawienie pośrodku poręczy podwójnych, na strefy po 1,1 m. szerokie. Ma to, rozumie się samo przez się znaczenie tylko dla schodów, które prowadzą przez kilka pięter; dla schodów na pierwsze piętro przedstawia większa niepodzielona szerokość mniejsze niebezpieczeństwo.

Większość młodych architektów idzie w rysie poziomym, zwłaszcza w założeniu schodów i odpowiednio do tego w głównych rysach zewnętrznej nadbudowy za sposobem Seelinga — często, a mogę śmiało powiedzieć, przeważnie nieco zbyt mechanicznie naśladowując rozwiązania dane przez Seelinga. Dziwną natomiast jest rzeczą, że idea przewodnia Fellnera i Helmera nie znalazła, o ile wiem, żadnego naśladowcy.

Jeżeli naszej budowie teatralnej grozi wpadnięcie w pewien stan skostnienia, to leży to nie tak bardzo we woli naszych architektów, jak w częstokroć nader schematycznie wypracowanym programie budowy, zwłaszcza przy konkursach, a jeszcze więcej we wyborze miejsca pod budowę. Nie mogę się opędzić tej myśli, że ważna ta i dla budowy miarodajna wstępna praca odbywa się często w ten sposób, że się z wyciętym w kartonie rysem poziomym teatru Seelingowskiego odpowiadającego żądanej wielkości, tak długo jeździ się po placach stojących do wyboru, aż się znajdzie miejsce odpowiednie. W ten sposób i budowla następnie jest w głównych rysach również ustalona. Mogę tylko gorąco polecić, by pod budowę teatru nigdy nie wybierano miejsca, bez porady architekta, a w budowie teatrów doświadczonego.

Przy swych własnych budowlach w Kolonii i Barmen miałem w tym względzie tę dogodność, że posiadałem dostateczny wpływ na ustalenie programu. Tym sposobem mogłem się swobodniej poruszać, użytkować z większą samodzielnością zdrowe myśli przewodnie Seelinga oraz Fellnera i Helmera a zachować zarazem semperowski kształt zasadniczy. Przez to połączenie nowoczesnych wymogów z formą, według mego przekonania pod względem estetycznym najwłaściwszą, powstał typ, który może ma prawo domagać się samoistnego stanowiska obok innych nowoczesnych rozwiązań. Wstrzymuję się od wydania własnego sądu tem, o ile to połączenie i artystycznie zostało ujęte, wyrażam jednakowoż przekonanie, że także na drodze przemienne obranej dalej jeszcze naprzód zajść można.



rzeźb. F. Roth.

arch. L. Panczakiewicz.

Do typu teatru semperowsko-wagnerowskiego, który zajmuje miejsce stanowczo samodzielne, przejdę po uczynieniu poprzednio wzmianki o nowszych dążeniach do dalszego wykształcenia widowni w teatrach piętrowych. Nie wyrobiły się tu typy przeciwne sobie — dążności różnych architektów idą zupełnie równoległe i kulminują głównie w żądaniu ograniczenia ilości pięter. Heilman & Littmann zadawalniają się oryginalnym teatrze monachijskim jednym piętrem przy 730 siedzeniach. Trzy piętra uważa się za maximum nawet dla największych teatrów; pomagają sobie w ten sposób, że dają najwyższemu piętru znaczną głębokość i dzielą je w danym wypadku na dwie grupy o oddzielnych schodach. W dążeniu do otrzymania w parkiecie i dwóch piętrach 1600 miejsc, doszło się we wiedeńskim Raimund-teatrze do tego, że się utworzyło 15, względnie 11 rzędów w parkiecie i na I piętrze. To już chyba nie jest dobrem.

Odnosnie do estetycznego przekształcenia widowni nie pojawiły się wcale myśli z gruntu nowe. Wiele jeszcze pozostaje na tem polu pracy, jeżeli się nie uważa z góry artystycznego przekształcenia widowni za zadanie zupełnie nierozwiązalne.

Bezsprzeczna trudność estetycznego opanowania teatru piętrowego i niezbite przekonanie, że w rachubę brać się musi i te miejsca, które mają ograniczony, albo przynajmniej zbyt stromy widok na scenę, wywołały na nowo żywy ruch za teatrem semperowsko-wagnerowskim. Jeżeli się jednakowoż ten typ uważa za jedynie ważny, to leży w tem bezwątpienia pewne zboczenie mody i zupełne zapoznanie wyjątkowego celu, jaki sobie postawił Wagner, a urzeczywistnił Semper. Wagner starał się o audytorium, w któreby widzowie swą niepodzielną uwagę kierowali na utwór sceniczny; stąd pierwsze żądanie: uczynić orkiestrę niewidoczną, a widownię pozostawić bez ozdób. Semper wyprowadził z tego konsekwencję, usunięcie wszelkich łóż bocznych oraz pięter i stworzył teatr parkietowy.

Ciąg dalszy nastąpi.



Z INSTYTUCYJ NAUKOWYCH.

Dnia 21 stycznia 1905 r. odbyło się posiedzenie Komisji do badania historii sztuki w Polsce pod przewodnictwem prof. Dra Maryana Sokolowskiego.

Na wstępie odczytano protokół z XIII i XIV posiedzenia lwowskiego grona członków Komisji

historii sztuki. Na jednym z nich prof. Dr. Jan Bołoz Antoniewicz zakomunikował pierwszą część swych badań nad dziełami Rembrandta w Polsce p. t. Lisowczyk Rembrandta w posiadaniu hr. Tarnowskich w Dzikowie i jego wzór. Referent utrzymuje, że portret przedstawia jakiegoś mło-

dzieńca w polskim stroju, prawdopodobnie z kół bliskich Rembrandtowi, a nie Lisowczyka, a nadto w obrazie dopatruje się silnego wpływu rycin Stefana della Belli, na których często pojawiają się postacie jeźdźców w strojach polskich.

Następnie sekretarz Komisji przedłożył ilustrowany fotografiami komunikat p. Józefa Smolińskiego o fragmencie ściennego malowidła w kościele poddominikańskim w Lublinie i obrazie olejnym z XVII w., który się znajduje w dawnej unickiej cerkwi Narodzenia Matki Boskiej w Słucku. Malowidła te są interesujące głównie ze względu na ich treść, gdyż obydwa ilustrują prześladowanie reformatorów religijnych. Malowidło lubelskie przedstawia sąd ostateczny. Na drodze wiodącej do nieba, widzimy królów senatorów i duchowieństwo. Na drodze do piekła rozgrywają się sceny, świadczące o pomysłowości malarza. Nie brak tu szlachciców potępionych za sprzyjanie ideom reformatorskim, za hazardową grę w karty i rozwóz życia; nie brak Aryusza lutra, Zwinglego, rabina żydowskiego, księdza świeckiego itp. Sceny te, inspirowane niezawodnie przez mnicha dominikańskiego, odtworzone są z domieszką satyryczną i humorem. Obraz z dawnej cerkwi unickiej w Słucku, również w XVII w. malowany, przedstawia pierwszy sobór powszechny w Nicei, na którym w obecności biskupów z całego państwa, potępiono naukę Aryusza. W dyskusji, która się wywiązała nad referatem p. Smolińskiego, zabierali głos pp. prof. M. Sokołowski i J. Pałaczkowski. Prof. Sokołowski zauważył, że w obydwóch tych malowidłach pojawia się Aryusz, tak często przedstawiany w sztuce średnich wieków, co w XVII w. wynika do pewnego stopnia z reakcji, ze zwrotu do nastroju średniowiecza, wywołanego reformacją. P. J. Pałaczkowski, nawiązując do komunikatu p. Smolińskiego, zwrócił uwagę Komisji na szereg interesujących pod kulturalnym względem obrazów klasztornych o treści dydaktyczno-allegorycznej, których zestawienie i objaśnienie byłoby bardzo wskazane. Tego rodzaju malowidła, których wartość artystyczna jest niewielka, znajdują się w Mogile pod Krakowem, oraz w klasztorach Augustyanów, Klarysek, Wizytek, Reformatorów i Karmelitów w Krakowie. Wszystkie inspirowane przez duchowieństwo klasztorne, pochodzą z XVII w., wszystkie też można związać z reakcją, którą wywołała reformacja. Niektóre jak np. wielka



rzeźb. F. Roth.

arch. L. Panczakiewicz.

kompozycja o moralizującej treści, zawieszona nad kapitularem w krużgankach św. Katarzyny, stoją już na pograniczu tańców śmierci, inne znowu np. obraz mogiński, są jakby ilustracją dydaktycznych przedstawień t. zw. moralitetów.

Z kolei sekretarz przedłożył komunikat p. Michała Witanowskiego o obrazie nagrobkowym z portretem Stanisława z Łowicza z 1548 roku, który się znajduje w kościele parafialnym we Wrociezu pod Pińczowem. Obraz malowany na drzewie lipowym, przedstawia klęczące u stóp krzyża dwie postacie: kapłana w komży z godłem Miechowitów u kolan i kobiety modlącej się z różańcem w ręku. Przed nią umieszczona tarcza z h. Piława. Modlących się polecają Ukrzyżowanemu Chrystusowi, Matka Boska i św. Jan. Jest to więc epitafium, sprawione przez Stanisława z Łowicza w roku — jak świadczy napis — 1548, ku uczczeniu pamięci matki, Heleny z Łęczkowic h. Piława. Stanisław z Łowicza był bakałarzem nauk wyzwolonych i filozofii w Uniwersytecie Jagiellońskim, następnie profesorem na Wydziale lekarskim i filozoficznym. Po wstąpieniu do zakonu Miechowitów, otrzymał probostwo we Wrociezu.

Przewodniczącym Komisji na r. 1905 wybrany został prof. Dr. Maryan Sokołowski, zastępcą przewodniczącego p. Leonard Lepszy, a sekretarzem na r. 1905 i 1906 p. Julian Pałaczkowski.

Następne posiedzenie tejże Komisji odbyło się dnia 26 lutego 1905 r. pod przewodnictwem prof. Dra Maryana Sokołowskiego.

Po odczytaniu protokółów z XV i XVI posiedzenia lwowskiego grona Komisji, p. Marcele Nałęcz Dobrowolski przedłożył swój komunikat o czterech mało znanych zabytkach malarstwa w Krakowie. Pierwszy z nich — to obraz Madonny z Dzieciątkiem, malowany temperą na drzewie bukowym w pierwszej ćwierci XVI w., a znajdujący się w t. z. Palatium klasztoru Kanoników Laterańskich przy kościele Bożego Ciała na Kazimierzu. Madonna ubrana w różową suknię i ciemnogranatowy płaszcz, prawą ręką tuli do piersi Dzieciątko Jezus, a lewą przytrzymuje karty rozwartej księgi, iluminowanej gotyckimi inicjałami. Całości kompozycji dopełniają dwa aniołki, które zagląдают z poza ramion Matki Boskiej. Obraz zarówno ze względu na dobrą kompozycję, rysunek i subtelny modelunek, ma — mimo częściowego przemalowania — bardzo niepospolitą

wartość i należy bezwątpienia do najlepszych za-
 bytków krakowskiego malarstwa z czasów prze-
 łomu z gotyku w Odrodzenie. W dalszym ciągu
 referent zwrócił uwagę komisji na dwa interesu-
 jące obrazy, znajdujące się również w tym samym
 klasztorze. Są to „Pietà“ z r. 1510 i Madonna
 z Dzieciątkiem. Pierwszy z nich choć nieudolnie
 przemaalowany, zdradza jednak rękę wprawnego
 malarza, który do pewnego stopnia podlegał wło-
 skim wpływom, widocznym głównie w postaci
 Chrystusa, ugrupowaniu figur, a zwłaszcza w trak-
 towaniu krajobrazu. Drugi obraz — Madonna
 z Dzieciątkiem, znajdujący się w Oratorium —
 zasługuje na uwagę głównie ze względów techni-
 cznych, bo tylko twarz i ręce są malowane a stroje
 aplikowane z kawałków tkanin we wzory o typie
 ludowej ornamentyki. Obraz ten miała darować
 Katarzyna Misiecka, wójtowa kazimierska. W koń-
 cu p. Dobrowolski zwrócił uwagę na obraz w ko-

ściele św. Piotra w Krakowie, który przedstawia
 Madonnę z Dzieciątkiem na złotym tle.

Z kolei p. Dr. Ignacy Bett przedłożył fotografię
 najdawniejszego — jak się zdaje — portretu ks.
 Maryi Ludwiki Gonzagi, późniejszej żony Wła-
 dysława IV i Jana Kazimierza. Portret ten wy-
 konany bardzo subtelnie pastelami w 1672 r. przez
 Daniela Dumonstier, słynnego rysownika z cza-
 sów Ludwika XIII, dostał się do zbiorów Luwru
 z kolekcją rysunków bar. Schwitzera. Przedsta-
 wia księżniczkę w młodym wieku, bo zaledwie
 16 lat liczącą a więc z czasów, w których Marya
 Ludwika wczesnie do dworu i najznakomitszego
 towarzystwa zbliżona, przebywa w Paryżu pod
 opieką p. de Longueville.

Wreszcie prof. Dr. Maryan Sokołowski obja-
 snił plany kaplicy św. Trójcy w Lublinie, nade-
 słane przez p. Pokryszkina dzięki interwencji ces.
 Komisji archeologicznej w Petersburgu.



OBJAŚNIENIA TABLIC.

■ Budowa domu przy ul. Pięknej Nr. 60 w War-
 szawie.

Załączoną odbitkę rzutu przyziomu objaśniam w ten
 sposób, że część budynku licowego, a mianowicie sześć
 okien z lewej strony na wysokość 2 pięter egzystowała
 przed budową. Zadaniem architekta było dopełnić w rzu-
 cie resztę licowej linii, zaprojektować przejazd, klatkę
 główną schodów i zabudować plac wokół na 3 piętra.
 Ze względu na szczupłe granice części frontu niezabu-
 dowanego, nie można było pomieścić przejazdu i klatki
 bez uszczerbku dla mieszkań. Rozwiązałem więc to za-
 danie w sposób widoczny z rzutu i odbitki wejścia —
 sposób nie nowy, ale w tym wypadku bardzo dobry i po-
 stawilem sobie za zadanie, aby wejście to na klatkę
 (pomieszczoną nad bramą), nie zajęło nic miejsca w mie-
 szkaniu na I. piętrze, co w naturze zupełnie dobrze wy-
 padło. Co do rozwiązania rzutów, to nie są one takimi
 jakimibym je chciał mieć, gdyż 1) zakorzenione prze-
 sądy warszawskich gospodarzy, 2) egzystująca część bu-
 dynku — stanęły po części na przeszkodzie. Będąc zwo-
 lennikiem np. świetlików dla klozetów i wanien — za-
 stosowałem je tylko w małej części, jednak z ogromnem
 powodzeniem. Co do rozwiązania elewacyi (lica) domu,
 to naturalnie trzeba było pozostać przy istniejącym po-

dziale i osi okien, jak również uwzględnić istniejące
 otwory balkonowe etc.; stara elewacya była zupełnie
 niepodobna do obecnej, którą traktowałem w stylu spo-
 kojnego Odrodzenia „moderne“.

Br. Czosnowski.

■ Dworek we Finkenkrugu wybudowany w roku
 1902/3. Staralem się skromnymi środkami malowniczo
 zastosować się do otoczenia. Większe ornamentalne upię-
 kszenia zastąpiłem jaskrawem pomalowaniem facyat.
 Cokół facyaty murowany czerwoną licówką, parter ma-
 lowany białą, drzewo widoczne niebiesko, pola pomiędzy
 drzewem, tynkowane nieregularnie, żółto. Dach jest kryty
 czerwoną dachówką. Wnętrze domu zastosowane jest
 do zewnętrznego nastroju. Na parterze są umieszczone
 4 pokoje, kuchnia, łazienka, toaleta i t. d., na piętrze
 3 pokoje. Koszta budowy domu i oficyny wynoszą 28
 tysięcy marek.

Sylwester Pajzderski.

■ Tablice 41 i 42 przedstawiają fragmenta z Rothen-
 burgu nad rzeką Tauber; mały objaśniający artykuł pióra
 p. Franciszka Mączyńskiego umieścimy w jednym z naj-
 bliższych zeszytów.

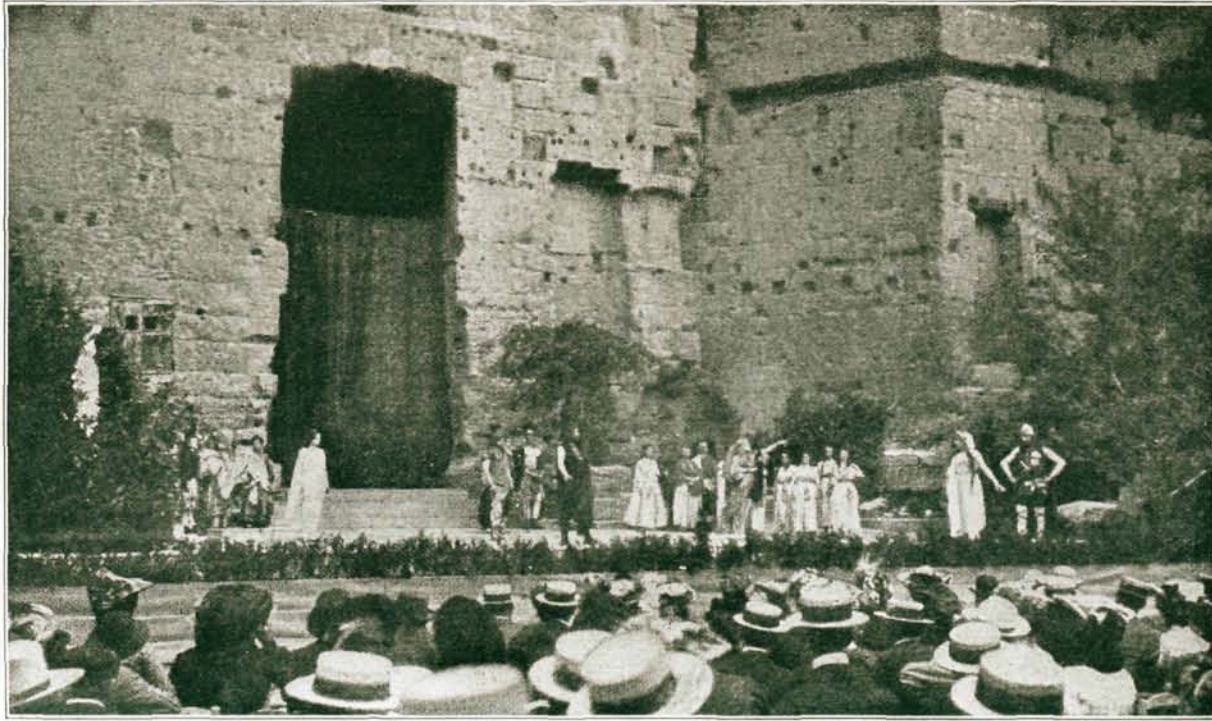
NAŚLADOWNICTWO ARTYKUŁÓW I RYCIN ZASTRZEŻONE.

KLISZE WYKONANO W ZAKŁADACH:

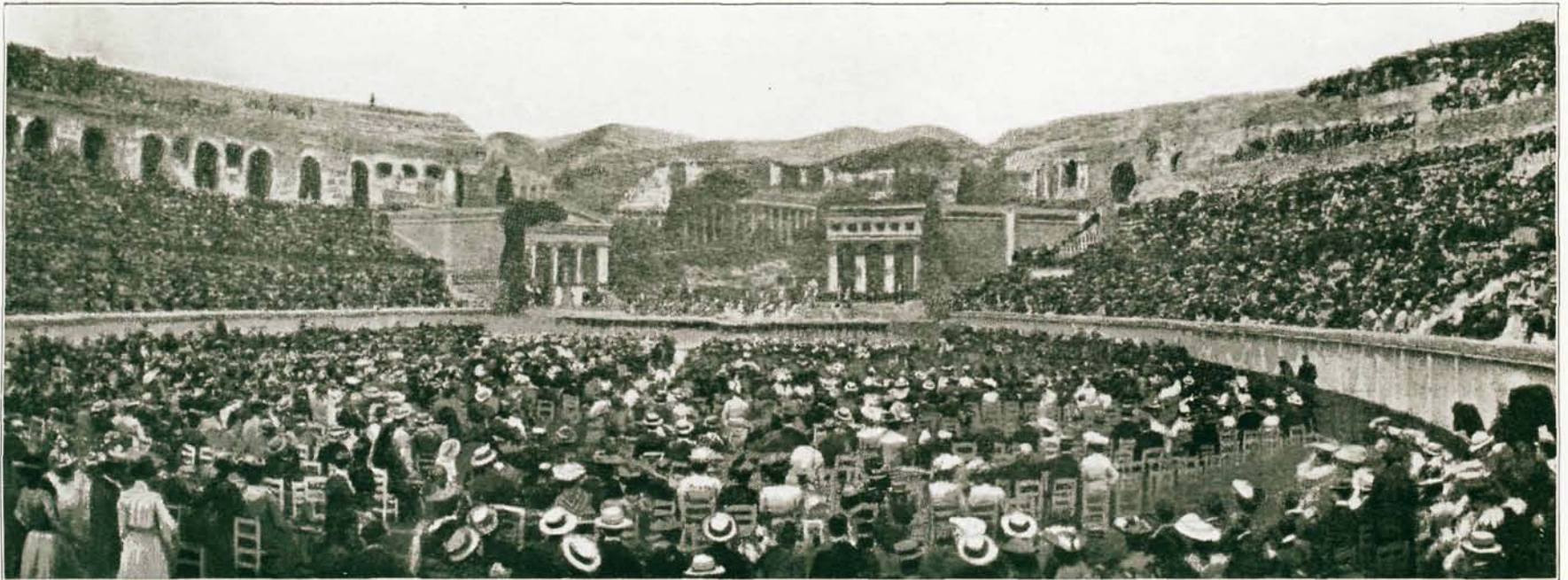
T. JABŁOŃSKI W KRAKOWIE i „GRAPHISCHE UNION“ W WIEDNIU.

Redaktor główny i odpowiedzialny: WŁADYSŁAW EKIELSKI.

Komitet redakcyjny składają pp.: ALFRED BRONIEWSKI, JÓZEF POKUTYŃSKI, EUSTACHY ŚMIAŁOWSKI, DR. JAN ZUBRZYCKI.



PRZEDSTAWIENIE TRAGEDYI „CITHARIS“ W STAROŻYTNYM TEATRZE W ORANGE.



PRZEDSTAWIENIE „KRÓLA EDYPA“ W STAROŻYTNYM TEATRZE W NIMES.

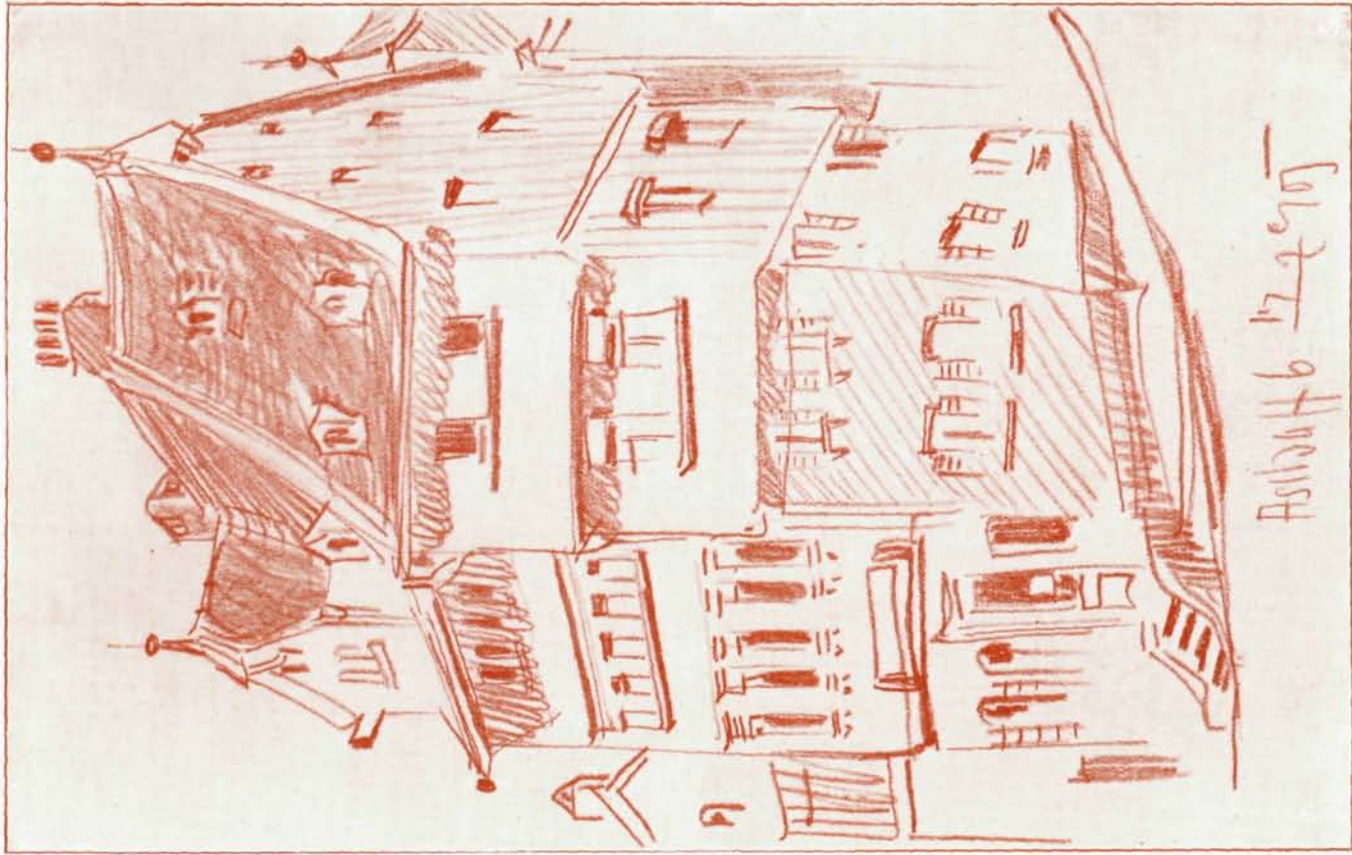
PRZEDSTAWIENIA PASSYJNE W OBERAMMERGAU.



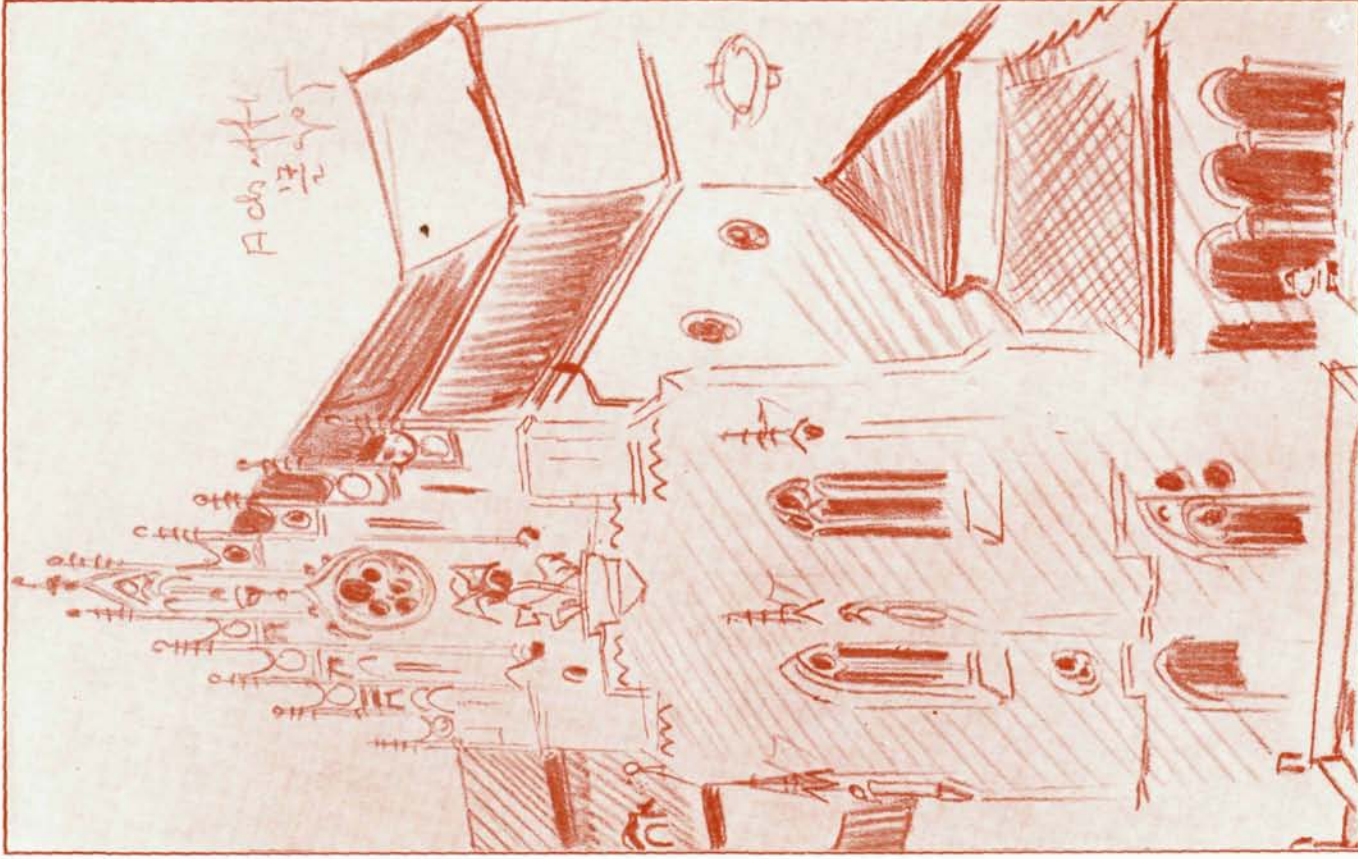
CHRYSTUS PRZED PILATEM.



SKAZANIE CHRYSTUSA NA ŚMIERĆ KRZYŻOWĄ.



Z ASCHAFFENBURGA.

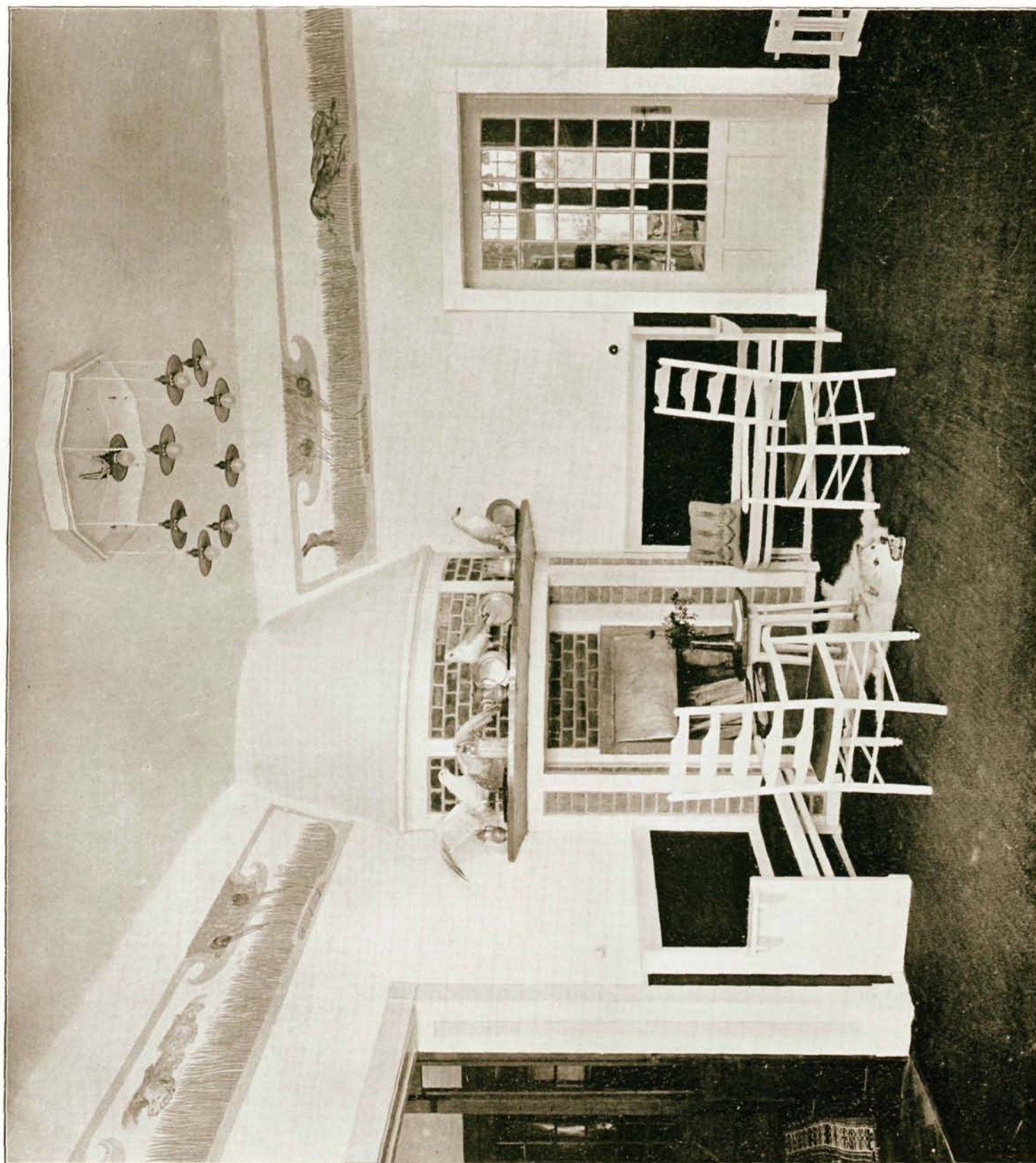


Z ASCHAFFENBURGA.

WYCIECZKA ARCHITEKTONICZNA.



ROTHENBURG NAD RZEKĄ TAUBER. — DOM BUDOWNICZEGO.



WNĘTRZE DWORKU W TIEFENSEE.

ARCH. S. PAJZDERSKI.