

kompozycji na dwie symetryczne części, a jest zakończony jakąś mylnie na nim umieszczoną bazą — wtenczas możnaby pomieścić gdzieś pomiędzy św. Rodziną zprzodu naszego klęczącego młodzieńca.

Nie miałem tu pretensji do zrewolucjonizowania dzisiejszego układu ołtarza bamberskiego, a wysunąłem tylko obiekcje, które mogłyby przyczynić się do lepszego zrozumienia założenia całej kompozycji. Będę może miał kiedyś jeszcze sposobność do dokładniejszego sprecyzowania ważnej tej kwestji, naświetlającej nam drogi twórczości artystycznej Stosza w końcowym jej okresie, przez omówienie stosunku ołtarza z kościoła Karmelitów norymberskich do krakowskiego projektu, co dotychczas nie zostało dokonane w sposób wyczerpujący.

Oto kilka spostrzeżeń i uwag, które mogłyby przyczynić się, szczególnie przez wywołanie dyskusji, do pogłębienia aktualnych wciąż jeszcze badań nad twórczością jednego z największych mistrzów, zamykających dzieje rzeźby średniowiecznej.

LECH NIEMOJEWSKI (WARSZAWA) — „WYSPIAŃSKI-ARCHITEKT”.

Począwszy od bieżącego rocznika, Biuletyn zamieszczać będzie artykuły dotyczące wzajemnego stosunku sztuki dawnej i współczesnej oraz omawiać zasadnicze zagadnienia historii sztuki: pragniemy w ten sposób zaktualizować treść pisma oraz zwiększyć jego dydaktyczne znaczenie.

Komitet Redakcyjny.

Korzystam z gościnności Redakcji „Biuletynu”, ażeby skreślić kilka uwag o wartościach architektonicznych dzieł Stanisława Wyspiańskiego. Nie umniejszając wartości jego jako poety, dramaturga i malarza, pragnę się upomnieć o należne mu prawa jako architektowi. Nikt przecież nia ma wątpliwości, czy należy uważać Stanisława Noakowskiego za architekta, chociaż działalność tego genialnego artysty ograniczała się wyłącznie do... papieru! Stanisław Wyspiański tworzył nie tylko na papierze, co więcej, dzisiaj możemy zauważyć to zupełnie wyraźnie, stworzył nie tylko dzieła rzeczywiste, jak np. wnętrza gmachu Izby Lekarskiej w Krakowie, ale stworzył szkołę.

Jeżeli tego dotychczas nie stwierdzono, to tem bardziej wydaje mi się koniecznem zwrócić uwagę badaczy na tę stronę oblicza artystycznego znakomitego artysty.

Hasła „secesyjne“ przypadły w Krakowie na moment bardzo intensywnego rozwoju życia kulturalnego i ożywionej działalności, zarówno w literaturze, jak w teatrze, jak i w malarstwie i rzeźbie. Był to okres kiedy prężność artystyczna Krakowa nie tylko promieniowała na całą Polskę, ale nadto z łatwością przekraczała jej granice. Wystarczy wspomnieć, że wtedy mniej więcej, malarz krakowski Mehofer zdobył pierwszą nagrodę w konkursie na projekt witraży dla Fryburga. Witraże te, nawiasem dodam, dopiero niedawno zostały wykończone całkowicie.

Secesja, w pierwszej fazie swego rozwoju, była reakcją przeciw bezwolnemu podporządkowaniu się presji historyzmu. Był to wysiłek, aby za wszelką cenę uniezależnić się od jarzma „stylów“ i zdobyć własny indywidualny wyraz, godny stulecia, tak świetnie zapisanego na wszelkich innych odcinkach produkcji ducha ludzkiego.

Ponieważ źródłem, z którego wyszły te hasła był Wiedeń, a Kraków współczesny dość blisko ze stolicą Austrii związany, a nawet niezbyt od niej odległy, przeto nie byłoby w tem nic dziwnego, gdyby skutki tego sąsiedztwa zaznaczyły się jeszcze silniej, niż to możemy dzisiaj zauważyć.

Wpływ ten poszedł wszakże po linii specjalnej, nie bezpośredniej. Secesja, jak wspomniałem, szukała wyrazu współczesności. Krakowska, t. zw. „Młoda Polska“ też chciała ten wyraz znaleźć, ale przeciwstawiając się ciężacemu nad nią autorytetowi uniwersytetu, zwalczała przeciwnika nie tyle jego własną bronią, ile poniekąd jego metodą.

Odwracając się od grobów polskiej przeszłości, zwracała się ku żywej, nieskażonej obcym wpływem, Polsce i w sztuce ludowej znalazła punkt zaczepienia. Gdyby wszakże poprzestano na interpretowaniu sztuki ludowej, byłaby to tylko zmiana frontu interpretacyjnego. Tymczasem secesja krakowska, jak to dzisiaj po 30 latach widzimy całkiem wyraźnie, zdobyła własny, głęboki ton, stawiający ją wyżej od natchnień wiedeńskich! Ba, wyżej od wszelkich innych, francuskich lub angielskich, prób w tym kierunku. Należy wprost ubolewać, że okres ten tak słabo stosunkowo jest znany i zbadany. Może dlatego, że pamięć jest zbyt świeża, a wielu uczestników i działaczy tego kierunku chodzi jeszcze między nami? Niewiadomo. W każdym razie, na podstawie posiadanego materiału możemy z całą stanowczością twierdzić, że właśnie w Krakowie, styl secesyjny znajduje najsilniejsze argumenty na swoją obronę. Nie tylko obronę. Kraków, dzięki Stanisławowi Wyspiańskiemu, stał się punktem, którego rola historyczna powinna być jak najprędzej ujawniona.

Kim był Wyspiański? O tem powiedziano ostatniemi czasy bardzo wiele, pisząc o Wyspiańskim-malarzu i Wyspiańskim-poecie. Ale nikt nie oddał mu należnego hołdu jako architektowi. Nie temu budowniczemu, który biega po urzędach i zatwierdza plany kamienic czynszowych, lecz temu, któremu snuły się po głowie plany na miarę wielkiej, krakowskiej tradycji! Wyspiański był architektem z Bożej łaski. Był człowiekiem, który jak nikt inny rozumiał nie tylko ducha swego ukochanego miasta, ale nadto przeniknął ducha polskości w sztuce. Miłośnik kultury klasycznej, z przedziwnym czarem poetyckim umiał tchnąć liryzm słowiański do wznawianych przez się wizyj helleńskich. W dziełach jego bogowie olimpijscy stają się Lechitami z krwi i kości, a forma antyczna staje się naszą polską formą. Jak niegdyś Rzymianie, później Włosi Odrodzenia, a jeszcze później Francuzi, umieli stworzyć własny, rdzennie narodowy, a równocześnie bliski całemu światu kulturalnemu wyraz klasyczny, tak teraz Stanisław Wyspiański, zaczerpnawszy ze źródła kastalskiego, wybranego napozór już zdawna do ostatniej kropli, umiał wykazać, ile w niem jeszcze drzemie niewyczerpanych możliwości, jak niespożyta jest inwencja klasyczna i wreszcie, jak wielkim jest on sam artystą, jeśli zdołał, w oparciu o natchnienie antyczne, skryształizować ducha odradzającej się polskości.

Jego krakowscy poprzednicy, oparli się o erudycję i pedanterję, próbowali wskrzeszać ducha przeszłości, pozostawiając na wieczną rzeczy pamiątkę raczej smutne eksperymenty Sukiennic, czy Biblioteki Jagiellońskiej. Droga zimnej koncepcji i ostrożnej hipotezy starali się podejmować zadania, które on chwycił bezpośrednio. Jeśli tamci byli interpretatorami epok minionych, on, sam przez się, był jakby Feniksem Odrodzenia, gdyż, podobnie wielkim mistrzom Renesansu, nie mieścił się w dyscyplinie jednego rzemiosła. Miał umysł nawskroś syntetyczny architektoniczny, a fakt, że twórczość jego w zakresie architektury, zaznaczyła się zaledwie stosunkowo drobnemi dziełami wykonanemi, nie powinien mieć znaczenia istotnego dla badaczy rozwoju polskiej myśli architektonicznej. Gdyby nawet nie wykonał wnętrza Krakowskiej Izby Lekarskiej, gdyby nie wymalował wnętrza krakowskich kościołów, nie zrealizował szeregu kompozycji drobniejszych, ale natomiast poprzestał na wysnuciu wspaniałych wizyj urbanistycznych, związanych z fantastycznym niemal pomysłem przebudowy całego wzgórza wawelskiego, aby z „narodowego pamiątki kościoła“ uczynić polską Akropole, gdyby także pozostawił tylko niezrównane pomysły dekoracyjne dla napisanych przez siebie dramatów, już tem samem i tylko tem tworzyłby „szkołę“ o wartościach niezapomnianych, trwałych.

Nietylko zresztą szkołę.

We wspomnianych szkicach widzimy ów właśnie styl epoki wyrażony i zaznaczony z niezwykłą siłą.

Dalszy rozwój wypadków jest tylko potwierdzeniem słów tutaj powiedzianych. Zresztą historia zna podobne wypadki. Nie poraz pierwszy się zdarza, że jedno dzieło, napozór drobne, wywiera wpływ donioślejszy niż najpłodniejsza twórczość popularnego architekta. Wystarczy przypomnieć architekta francuskiego Blondel'a, któremu Paryż zawdzięcza właściwie jedną jedyną Portę S. Denis, a który mimo to znaczy dla dziejów architektury francuskiej i jej roli w rozwoju sztuki światowej więcej, niż dorobek oficjalnego architekta królewskiego Mansart'a. Blondel, podobnie jak i później Wyspiański, umiał sięgnąć do głębin klasycyzmu, przechodząc ponad wartościami powierzchownymi m o t y w u. To też Porta St. Denis jest z ducha dziełem klasycznym, a równocześnie z ciała i kości — francuskim.

Nielicznym jednostkom dana jest możność odegrania zwrotnej roli w twórczości swej epoki. Ażeby to zadanie wypełnić z całkowitem powodzeniem, muszą one mieć w sobie pierwiastek wartości wieczystych, niezmiennych, wolnych od przemijającej mody, czy smaku. Posiadać to „coś“, czego tak mało zamykał w sobie styl „secesyjny“, zbyt dbały o „oryginalność“, będącą zawsze wręcz przeciwieństwem pojęcia klasycyzmu. Owem „czemś“, muszą być wartości oderwane od tła historycznie określonego, niezależne od przygodnych okoliczności, przetopione w indywidualności silnej, syntetyzującej.

Tym warunkom najzupełniej odpowiada sztuka Wyspiańskiego. Ucieleśnia ona ducha Secesji, a więc swój wiek, łącząc go nadto z podłożem klasycznym, odbierając efemerydzie stylowej (Secesji) posmaczek przemijającej „mody“, zastępując go natomiast wartościami silnej i niecodziennej indywidualności.

Gdy jesienią r. 1904 Zamek Królewski na Wawelu przeszedł na własność kraju, zwrócił się Wyspiański do architekta Władysława Ekielskiego z propozycją opracowania wspólnie projektu użytkowania wzgórza wawelskiego. Była to chwila niezwykła, bowiem po stu latach z górą starożytny zamek i całe wzgórze wracały do rąk społeczeństwa, którego obowiązkiem odtąd było troskać się o nadanie zniszczonej budowli wyglądu, odpowiadającego ambicjom i uczuciom związanym z tak cenną pamiątką. Powszechnie znana była cześć, z jaką Wyspiański odnosił się do przeszłości, a w szczególności do Wawelu; wszakże tłem jego poematu „Akropolis“ jest Wawel. Na Wawelu rozgrywa się akcja „Bolesława Śmiałego“, „Legendy“ i „Wyzwolenia“. W tekach jego szkiców

znajduje się mnóstwo szczegółów zamku i wzgórza. Podobnie jak na Ateńskiej Akropoli, mieszczącej w sobie wszystką wiarę i wszystkie świętości Greków, Wawel mieści w swych murach wszystkie polskie świętości „i nasze wiary“, jak pisał w r. 1908 Władysław Ekielski (Akropolis — Pomysł zabudowania Wawelu, obmyśleli Stanisław Wyspiański i Władysław Ekielski, w latach — 1904 — 1907. Kraków MDCCCXCVIII. Drukarnia Uniwersytetu Jagiellońskiego).

Wyspiański twierdził, że obowiązkiem współczesnych ewakuacji Wawelu artystów, jest dać widomy, rysowany wyraz, jak sobie można wyobrazić przyszłe zabudowanie Wawelu. Praca podjęta wspólnie z Ekielskim, nie miała podkładu restauracji istniejących budynków, lecz przekształcenie całego wzgórza w „Akropolis — polską“. Wyspiański uważał, iż Wawel powinien zogniskować życie narodu, najwytworniejszy wykwit jego państwowej i umysłowej kultury i być jej widowym znakiem w kształcie architektonicznym szeregu budowli, jakie się wyłonią z jego twórczych przesłanek. Niemniej wszakże, autorzy szkiców darzyli pełnym szacunkiem nakaz historii i restytuowali w swym projekcie niektóre całkowicie zatracone budowle „z pietyzmu dla przeszłości“, jak mówili. O tyle jednak tylko, jak zaznaczał Ekielski, „o ile one mogły im służyć dla celów artystycznych“. (Chodziło o nieistniejące kościoły św. Michała i św. Jerzego).

Zamek Królewski nie wchodził w rachubę. Nie chciano naruszać go w jego istotnych formach. Wiedzano zresztą o tem, że będzie i tak restaurowany. W pojęciu zarówno Wyspiańskiego jak i Ekielskiego sprawa ta stanowiła zagadnienie sama przez się i oddzielne zagadnienie i dlatego w planach ich o tyle tylko była dotknięta, o ile sąsiedztwo budowli projektowanych tego wymagało. To samo odnosiło się do Katedry i do Muzeum Djeceżalnego. W zdecydowanej formie wypowiedziei się jedynie przeciw adaptacji Zamku na rzecz Muzeum Narodowego, nad czem wówczas się zastanawiano. Opracowanie wzgórza wawelskiego, zakrojone na tak szeroką skalę, było pierwszą od czasów zamysłów Stanisława Augusta co do przebudowy placu Zamkowego w Warszawie, koncepcją prawdziwie urbanistyczną.

Olbrzymi plac, powstały przez zburzenie budynków zbudowanych na użytek wojsk austriackich, podzielony na trzy części, jakby osobne dziedzińce: Katedralny, Zwycięstwa oraz Izby Posłów — celem — jak wyjaśniano — uzyskania dla oka korzystnych odległości. Pomysł restytucji wspomnianych wyżej kościołów, których położenie i najogólniejsze zarysy znaleźli u Odrzywolskiego w monografii Wawelu na planie z r. 1796, powstał z pietyzmu dla przeszłości,

a dał autorom „osobliwe” — jak sądzili — „architektoniczne motywy układu”.

Motyw ów polegał na tym, że kościół św. Michała stał prawie centralnie i stanowił ważne ogniwo ujęcia placu przed Katedrą; położenie zaś kościoła św. Jerzego, będąc asymetrycznym, łagodziło ścisłość układu placu zwycięstwa.

Kompozycja utrzymywała istniejącą ogólną sylwetę wzgórza wawelskiego, wprowadzała od strony wschodniej obejście podcieniowe, skąd roztacza się wspaniała panorama okolicy z wstęgą Wisły w dole. Dla ożywienia sylwety, utrzymania charakteru Zamku, a także „jako expijację błędu z r. 1820”, projekt przewidywał restytucję w kształtach dwóch wież obronnych miejskich wówczas zburzonych, na planie oznaczonych literami P' (Spustoszałą) i P''' (Mieczników), zachowując nadto istniejące: P'' (Złodziejską) i P'''' (Sandomierską).

Styl Odrodzenia, z gęstym użyciem motywów attykowych, których polska odmiana właśnie wówczas była ustalona, miał nadać przyszłej grupie budynków odrębny charakter, wzorowany na zamkach w Baranowie i Krasiczynie. Autorowie zastrzegali się, że: „na wprowadzenie modernizmu na Wawel zabrakło im odwagi”... co „naturalnie nie przesądzało, że i on z chwilą, kiedy przestanie być polem prób i doświadczeń, uzyska wszelkie prawa”.

Projekt obejmował: starożytną Bramę Złodziejską P'', leżącą na miejscu owianem legendą opodal Smoczej Jamy, stanowiąc poniekąd punkt wyjściowy dla całej kompozycji.

Naprzeciw niej, nad Wisłą, miał się znajdować „Grób Bolesławów” z sarkofagiem Bolesława Śmiałego. Pod trzema bramami wjazdu do środka, patrzące osiowo na kolumnę, stojącą po środku podwórza zwanego „Placem Zwycięstwa”. Na szczycie kolumny skrzydlata Nike, bogini Zwycięstwa. Postument kolumny na rozległym podmurowaniu: na jednym z narożników Rostra, mównica. W osi baszty „Złodziejskiej” kościół św. Michała pomyślany jakby na wzór paryskiej St. Chapelle, jako jednopiętrowy, kamienny. Przed nim ołtarz polowy. Z boku, kościół św. Jerzego, z kształtu planu pomyślany jako dwunawowy, na wzór kościoła św. Krzyża w Krakowie, gdzie Wyspiański wykonał polichromję. Było to bowiem cichem marzeniem Wyspiańskiego, ażeby gdzieś, kiedyś, powtórzyć kwadratowe założenie tego kościoła (nasuwa się uwaga, że kwadratowa koncepcja kościoła św. Krzyża w Krakowie ma pewien, bardzo wyraźny posmak klasycznej prostoty, jeśli wolno się doszukiwać walorów klasycznych w dziełach gotyku — przyp. autora). Niejednokrotnie, mówiąc o dziełach architektury, wyrażał

się Wyspiański, że lepiej dobrą starą rzecz skopjować, niż nową źle postawić. Ekielski, który przekazał nam te słowa, dodaje od siebie, iż zdanie takie brzmi dość oryginalnie w ustach „modernisty”, za jakiego uważał Wyspiańskiego. Wszakże szkice, na których Wyspiański zaznaczył w najogólniejszych zarysach swą koncepcję, noszą ten sam charakter co i inne dzieła tego artysty, tak trafnie podchwycony przez Tadeusza Żuk-Skarszewskiego w odniesieniu do teatru Wyspiańskiego:

„Teatr Wyspiańskiego nie jest szekspirowskiem zwierciadłem natury. Jego teatr służy idei i tej służbie podporządkowuje wszystko, poczynając od odzwierciadlania prawdy życiowej, na jego scenie zbytecznej, bo ta jego scena nie kusi się nawet o udawanie prawdy. Ona jest czemś samoistnem, pośredniem między życiem a marzeniem, jest złudą, świadomą tego, że jest złudą”.

„O tem należy pamiętać by zrozumieć jego teatr. Bo on wprowadzi na scenę figury nie prawdziwe, lecz teatralne, sztuczne i okaże je nam nie w prawdziwych, lecz w sztucznych sytuacjach, a jednak i figury i sytuacje staną w naszej wyobraźni prawdziwe, gdyż tkwić w nich będzie prawda, wynikająca z logiki artyzmu. Wyspiański nie dostraja swych postaci do naszych pojęć o prawdzie życiowej; on urokiem poezji dostroi nasze pojęcia do sztuczności swych postaci, tę sztuczność nam narzuci i tym sposobem znajdzie najkrótszą drogę do wrażenia w naszą świadomość idei dramatu. Złudę wywoła na scenie, a nastrój na widowni i z ich spotkania tryska dramat”.

„Z poetą i inscenizatorem idzie zawsze ręka w rękę artysta malarz, komponujący sceny jako obrazy tak pomyślane, by linją i barwą niewoliły oko widza, gdy słowo niewoli równocześnie jego myśl”...

Otóż podobnie jak dramaty inscenizuje Wyspiański ujęcia architektoniczne wzgórza Wawelskiego. Za każdym poruszeniem się, przed oczyma widza grupują się nowe sylwety gmachów, związanych wspólną ideą założenia: w okół Placu Zwycięstwa miały znaleźć się budynki Sejmu, Senatu i Izby Poselskiej, pomiędzy nimi apartament królewski. Półkole arkadowe z łukiem tryumfalnym tuż obok kościoła św. Jerzego zamykało plac Izby Posłów. Baszta Tenczyńska miała oddzielić Izbę Poselską od Akademii Umiejętności, nazwanej przez Wyspiańskiego Kapitołem, Walhallą: „poświęcona czci tej najszanowniejszej polskiej instytucji”. Dalej miało się znajdować coś w rodzaju starożytnego Gimnazjum dla

adeptów nauki, pałac biskupi, a wreszcie teatr Grecki na 700 osób wykuty w skale (!), który to pomysł ma u nas swą własną tradycję w postaci teatru Stanisławowskiego w Łazienkach, na którego scenie, mówiąc nawiasem, rozgrywa się jeden z obrazów „Nocy Listopadowej”, dramatu przecież także napisanego przez Wyspiańskiego, dramatu w którym Wyspiański zaadoptował ducha neoklasycznego Łazienek na rzecz wspaniałej wizji, w której poszum skrzydeł orłów polskich łączy się z szumem skrzydeł greckich Nike. Sugestia nowej treści, jaką wszczepił Wyspiański w mury łazienkowskie jest, co do mnie, tak wielka, że w wyobraźni mojej kojarzą się one lepiej i ściślej z nocą listopadową niż obiadem czwartkowym, pomimo iż oceniam nierealność tego wrażenia...

Oprócz teatru greckiego, przewidywał Wyspiański jeszcze inne budowle o greckim charakterze, jak Stadium Sokole, lub Lapidaria. Zresztą nie tylko kształt wzgórza Wawelskiego, bo nawet cały układ topograficzny Krakowa z Kopcem Kościuszki jako odpowiednikiem Lykabethu, narzucał reminiscencje Akropolu Ateńskiej. A gdy uprzytomnimy sobie, jak żywo Wyspiański się wczuwał w świat helleński, który przestał być dla niego mitem, historią, przebrzmiałymi wspomnieniami, stając się najzupełniej realnym, bliskim, musimy podziwiać przede wszystkim to, że nie będąc architektem, nie znając zapewne niektórych dzieł specjalnych, a co może najważniejsze, nie będąc na miejscu w Atenach, umiał podchwycić ducha architektury greckiej i malowniczą obrazowość jej koncepcji.

Niewątpliwie, pomysły, które może zbyt szeroko tutaj omówiłem, nie miały tych podstaw realnych, jakich od dzieł architektury mamy prawo wymagać. Trudno było oczekiwać zrealizowania mrzonek artysty w czasach, gdy nie znajdowano pieniędzy na drobne chociażby remonty! Kiedy z trudem zdołano zaledwie zdobyć fundusze na wykupienie wzgórza Wawelskiego z rąk administracji wojskowej. Ale w tych kilku szkicach było coś więcej niż wizja artystyczna, była dyspozycja kierunku artystycznego w jakim należało iść, chcąc zdobyć własny wyraz architektoniczny, do czego wszyscy wówczas w Krakowie nawoływali.

Było to niewątpliwie „barokowe” ujęcie architektury, ale barokowe z ducha, nie zaś z formy. Wszak Jezuici, będąc mistrzami w zakresie sugestji, nie inaczej pojmowali zadania swojej architektury, z tą różnicą, że mieli zadanie łatwiejsze, gdyż działali koncentrycznie: równocześnie na myśl, na wzrok, na wyobraźnię.

Architektura Wyspiańskiego ma niewątpliwie zacięcie dramatyczne. Barok przekonał nas, że takie podejście do spraw architektury daje kapitalne wyniki. Gdy oglądamy szkice Wyspiańskie-

go, dzieła przezeń wykonane, wnętrza i sprzęty, wnet chwytny owo napięcie dramatyczne, którem przeniknięte jest do głębi wszystko czego się dotykał. Udzielało się to najzwyczajszym sprzętom, jeśli były przezeń projektowane. Toteż gdy uprzytomnimy sobie, że przecież najistotniejszym dążeniem Secesji było właśnie zdobycie właściwego wyrazu, wobec rozpanoszonej u schyłku stulecia bezbarwności i jałowizny stylowej, Wyspiański jawi się nam jako ten, który ideę ekspresji w architekturze podchwycił z przedziwną siłą i to po raz pierwszy w Polsce.

O wartości ekspresjonizmu w architekturze można mówić rozmaicie i długo się na ten temat sprzeczać. Różne są na to zapamiętania. Nawet w łonie grupy wiedeńskiej różnie tę sprawę oświetlano. Wiemy, że ekspresjonizm, jako wytyczna, prowadził zawsze, również i tym razem, na manowce. Szczególniej w Niemczech osiągnął szczyt absurdu. Exemplum: wieża Einsteina w Potsdamie.

Ale Wyspiański miał ekspresję we krwi. Wytryskała ona z jego talentu naprzekór hasłom, które już tutaj cytowałem, gdy zalecał kopjowanie starych, dobrych rzeczy zamiast tworzenia nowych, złych.

Ale, w gruncie rzeczy jak te kopje Wyspiańskiego wyglądały? Jak inne były od pierwowzoru!

To również jest całkiem zrozumiałe. Wszak i Michał Anioł oparł się na „dobrych” wzorach antycznych w oblicowaniu absyd S. Pietro w Rzymie też, a jakże mało jest w nich w gruncie rzeczy ducha antycznego.

Łatwo było przewidzieć, że po przedwczesnej śmierci Wyspiańskiego niełatwo zdołał ktoś pochwycić jego chimery. Pozostały szkice. Idea zakłęta na świstku papieru...

Dalszy rozwój wypadków nagiął się do realnych możliwości. Chimere ściągnięto na ziemię. Tron Bolesława Śmiałego wstawiono do kawiarni krakowskiej ku tem większej uciechu „Zielonego Balonika”. „Miarę Wyspiańskiego” przykrojono do „miary krawca”.

Nikogo za to winić nie można. Niepodobna. Takie jest życie. Dzieło Wyspiańskiego zbyt było wspaniałe, ażeby obojętnie mieli przejść koło niego współcześni mu artyści. Chciano je naśladować, ale krakowski dzień powszedni nie spotykał na swej drodze olbrzymów zmarłej przeszłości.

Myślę jednak, że tembardziej, wobec szarzyzny dnia powszedniego, która dzisiaj dokucza nam kto wie czy nie jeszcze bardziej, niż przedwojennym Krakowianom, dobrze byłoby zwrócić nieco uwagi na tę kartę twórczości Stanisława Wyspiańskiego. Takich kart niema zbyt wiele w historii naszej architektury...

RECENZJE

HENRYK JASIEŃSKI: „Dawna kamienica krakowska jej układ i wnętrze”. Biblioteka krakowska Nr. 83. Kraków 1934.

W ocenie krytycznej książki Henryka Jasieńskiego o dawnych domach krakowskich sprawia dużą trudność znalezienie właściwego podejścia nie do samego tematu, ale do sposobu w jaki ten temat został ujęty. W tytule mamy zapowiedziany pewnego rodzaju szkic historyczny. W treści natomiast, konkretny współczesny problem mieszkania tak silnie pociąga autora, że strona historyczna służy mu raczej za punkt wyjścia, za pryzmat, w którym przełamują się jedynie poglądy jego na dzisiejsze mieszkanie w współczesnym organizmie miejskim i na rolę architekta w tej dziedzinie.

To sprawia, że książki tej nie można ujmować jako studium historycznego. Brak tu należytego związania rozpatrywanych obiektów już nie tylko z datami, lecz nawet z bliżej określoną epoką.

Terminem „dawna kamienica krakowska” zostały objęte pewne zgrupowania domów raczej terytorjalnie według ich rozmieszczenia, a nie wedle dat ich powstania. Z całego ich kompleksu wyrwano i wzięto pod obserwację bądź pojedyncze obiekty, bądź całe zespoły, szeregując je obok siebie na podstawie podobieństwa w rozwiązaniu pewnych elementów.

Nie otrzymujemy więc chronologicznego obrazu losów kamienicy. Mówiąc o chronologicznym obrazie nie mamy na myśli ustalania pewnych dat jedynie dla usystematyzowania w czasie powstania lub przebudowy tego czy innego budynku, lecz związanie się z pewnym okresem historycznym, co pozwoliłoby na zrozumienie przyczyn zewnętrznych, warunkujących powstawanie lub przemiany w wykształceniu przestrzennem budowli.

Ponieważ zaś zarówno materiał zebrany przez autora, jak i sprawy poruszone przez niego są zbyt poważne, by można traktować je jako zbiór luźnych obserwacji, przeto wysuwa się konieczność założenia jakiejś koncepcji programowej, pozwalającej na krytyczną ocenę tej pracy.

Te właśnie względy skłaniają nas do ujęcia omawianej książki jako usiłowania zaktualizowania dawnych rozwiązań domu mieszkalnego, przez wybranie z nich pewnych wartości stałych, niezależnych od epoki, a tem samem mogących wejść do opracowań architektonicznych dzisiejszego mieszkania, jako czynniki pozytywne i twórcze.

Mam poważne wątpliwości, czy właściwem jest szukanie na tej drodze praktycznych rozwiązań zadań wysuwanych przez zagadnie-

nie mieszkaniowe. W każdym razie stwierdzić należy, że jest to metoda bardzo trudna. Przy wyborze bowiem wartości naprawdę niezmiennych, a więc noszących znamiona praw rządzących twórczością architektoniczną, łatwo jest popaść albo w jałowe abstrakcyjne względnie szablonowe formuły, albo nie docenić wagi tych czynników, ściśle związanych z daną epoką, które decydują o przydatności rozpatrywanego konkretnego pomysłu architektonicznego.

Autor zupełnie słusznie wychodzi z założenia, że „masowość rozwiązań przeciętnych, a właśnie przez to typowych, jest najważniejsza”. Słusznie również zarzuca, iż w dotychczasowych badaniach dawnych domów mieszkalnych zbyt wielki nacisk kładziono na stronę dekoracyjną budowli i przez to zanadto wielką uwagę poświęcano elementom zdobniczym z uszczerbkiem dla wewnętrznej koncepcji architektonicznej.

Jednak w książce p. Jasieńskiego nie znajdujemy spełnienia zapowiedzianego odmiennego podejścia do zagadnienia. Wprawdzie szablon przeładowania książki materiałem fotograficznym został przełamany i rozważania oparte zostały nie na wzrokowym, fotograficznym wrażeniu wyglądu zewnętrznego, lecz na rzutach poziomych i przekrojach — co pozwala znacznie głębiej wnikać w samą istotę architektoniczną badanych obiektów — tem niemniej w rozważaniach nie został należycie wyczerpująco wyzyskany zebrany materiał pomiarowy. Ściślej mówiąc, został on wykorzystany tak samo jednostronnie, jak jednostronnie ujmowane, wyzyskiwane bywają walory plastyczne dawnych budowli w przeciętnych publikacjach architektonicznych.

Autor ograniczył się właściwie do zbadania dwóch elementów: sieni i schodów. Są to bezsprzecznie bardzo ważne elementy. Ich funkcja komunikacyjna ma dla budowli mieszkalnej duże znaczenie, przesądzając nieraz o wartościach zasadniczych, jakimi są wartości użytkowe. Same one jednak dla siebie luźno związane z resztą elementów nie tłumaczą się należycie i stają się w kompozycji architektonicznej domu mieszkalnego raczej ujemną niż dodatnią wartością¹⁾.

Dlatego też nadawanie tym elementom tak pryncypalnego znaczenia, jak to czyni autor, musi budzić poważne zastrzeżenia. I to nie tylko ze względu na usuwanie relatywne w cień naczelnej funkcji, jaką ma do spełnienia budynek mieszkalny, ale również ze względu na sam sposób podejścia do zagadnienia. Motywy zresztą tych zastrzeżeń zalegają się do tego stopnia, że trudno jest orzec, który z nich jest tutaj przyczyną, a który skutkiem.

Ograniczenie pola badania i skupienie prawie całego zainteresowania na jednym elemencie wywołuje z konieczności wyelimi-

nowanie go z całego organizmu, a tem samem oderwanie go od przyczynowego związku z resztą elementów. W tych warunkach trudno jest zachować właściwy punkt widzenia, lub raczej obiektywną wielorakość tych punktów, konieczną dla należytego przeświecenia badanego przedmiotu. Łatwo natomiast jest wpaść w jednostronność, zwłaszcza jeśli do tego skłania obserwatora jego psychiczna predyspozycja.

Ma to właśnie miejsce w danym wypadku. Badający, będąc architektem raczej praktykiem niż teoretykiem, dał się pociągnąć swoim upodobaniom plastycznym, które przesłoniły mu organiczną rolę, jaką sień i schody mają do spełnienia w organizmie budynku mieszkalnego. Momenty plastyczne wywierają na niego tak silny wpływ, iż nie pozwalają mu na krytyczne ustosunkowanie się do rozpatrywanego fragmentu. W dodatku autor nie potrafił obronić się przed urokiem romantyzmu, jaki rzuca na nas każda dawna budowla, co tem bardziej nie sprzyja trzeźwej obserwacji. Tak więc mimo własnych zastrzeżeń w tym względzie nie zdołał daleko odejść od obrazkowo-opisowych metod przedstawienia tworów architektonicznych. Dlatego też synteza oparta na tego rodzaju analizie nie posiada dostatecznej siły przekonywującej.

Nie można bowiem zapominać, że głównem zadaniem, najistotniejszą przyczyną powstania domu mieszkalnego — niezależnie od tego, czy rozpatrywać będziemy dzień dzisiejszy, czy jakąkolwiek inną epokę — jest dostarczenie pewnej powierzchni użytkowej, pewnej przestrzeni mieszkalnej. Jest to pierwsza i naczelna funkcja, jaką ma do spełnienia tego rodzaju budowla.

Zapominanie o tej podstawowej prawdzie musi się zawsze zemścić.

Gdybyśmy nawet zgodzili się przyjąć pod szerokim tytułem „dawna kamienica krakowska” węższą treść i rozpatrywali pracę p. Jasieńskiego jako studjum o sieniach i schodach dawnej kamienicy krakowskiej, to i wtedy między opisową stroną a wnioskami końcowymi otrzymujemy przerwę, próżnię nie wypełnioną należyte argumentacją²⁾.

Nie mam zamiaru ani danych po temu, by poddać krytycznemu rozpatrzeniu ilustracyjną stronę dowodową. Przyjmuje, iż przedstawione zdjęcia pomiarowe i uzupełniające je teksty wyjaśniające są zupełnie bez zarzutu.

Prawdziwość lub nieprawdziwość takiego założenia nie posiada dla mego dalszego rozumowania zasadniczego znaczenia. Nie chodzi mi bowiem w tym wypadku o prawdę historyczną, albowiem jak poprzednio zaznaczyłem i omawiane studjum nie może być uważane za pracę historyczną.

W badaniach natomiast nad sprawą mieszkaniową temat obrany przez p. Jasieńskiego, wyrażony w tytule, stanowi dla niego jedynie substrat, podkład, na którym rozwija on pewną spekulację myślową. Chcąc więc krytycznie przejść bieg myśli autora, mogę swobodnie bez obawy popełnienia błędu przyjąć z nim razem podawane przez niego założenia, w tym wypadku pomiary i teksty pod nimi, jako pewnik.

Charakterystycznym elementem, rzucającym się w oczy przy rozpatrywaniu rzutów przyziemi przedstawionych w książce p. Jasieńskiego, jest bészprzecnie część komunikacyjna.

Składa się ona z dwóch partyj: z sieni położonej od strony ulicy i z przejścia (ganku) łączącego sień z dziedzińcem. Zarówno bogactwo wykształcenia architektonicznego jak i wymiary skupiają naszą uwagę na sieni. Opisowi jej poświęcone zostało też w książce sporo miejsca. Drugą część natomiast, owo przejście na dziedziniec pominięto prawie zupełnie. A przecież już sam fakt tak rozmaitego wykształcenia w planie tych dwóch elementów, spełniających funkcje jednakowe co do jakości, wymaga głębszego zainteresowania się ich wzajemnym stosunkiem. Sień przedstawia węzeł rozprowadzający ruch na górne kondygnacje i w stronę dziedzińca zawsze, czasami zaś jeszcze dodatkowo do izby tylnej, sklepu frontowego i podziemi. Naczelną zaś funkcją „ganku” jest przeprowadzenie ruchu z sieni dalej na dziedziniec. W niektórych wypadkach zapewnia to przejście jeszcze dodatkową bliższą komunikację izby tylnej z dziedzińcem. Jasne jest zatem, że rozpatrując ilościowo funkcje sieni i „ganku”, otrzymujemy jako rzecz zupełnie uzasadnioną przewagę rozmiarów pierwszego pomieszczenia nad drugim. Nie rozstrzyga to jeszcze kwestji stopnia tej przewagi, tej dysproporcji między ich wymiarami szerokości i wysokości. Naprózno szukalibyśmy w książce p. Jasieńskiego wyczerpującego wyjaśnienia tej sprawy. Oceniając bardzo wysoko wartości kompozycyjne typowego założenia sieni, autor stwierdza jedynie, „że jest ono bardzo rozrzućne”. Zbudzony krytycyzm nie pozwala mu przejść nad sprawą tą do porządku. Wyczuwa, że wyjaśnień należy szukać w jakości ruchu. Jednak czyni to mimochodem, zadawalając się stwierdzeniem, że sienie naogół biorąc, były przejazdowymi, a niezależnie od tego, mogły służyć prawdopodobnie i jako wozownie lub składy towarów. Twierdzenie jednak o przejazdowości sieni w typowej dawnej kamienicy krakowskiej, a o taką przecież autorowi chodzi, jest w świetle przytoczonego przez niego materiału conajmniej wątpliwe. Trudno przypuścić, by tak gwałtownie zwięzające się w stosunku do wjazdowej sieni przejście miało z reguły służyć do przepuszczania ciężkich ładownych bryk,

a wreszcie jaki cel miało wprowadzanie tych wozów w dziedziniec. Chcąc odpowiedzieć na te pytania, a tem samem wyjaśnić podłoże, z którego wyrosło takie a nie inne wykształcenie przestrzeni komunikacyjnej, nie można nie zbadać zasadniczego celu, któremu służyć miała „kamienica”. Czy był to jedynie i wyłącznie dom mieszkalny, czy jednocześnie mieścił się tam i warsztat pracy właściciela, czy warsztat ten wymagał dodatkowych zabudowań względnie pomieszczeń, w formie bądźto budynków gospodarczych, mieszczących się w dziedzińcu, bądźże składów piwnicznych; czy ganek stanowił jedyne połączenie pomieszczeń, zajmujących budynek frontowy z dziedzińcem, czy może istniała jakaś inna dodatkowa komunikacja z nim dla górnych kondygnacji, czy wreszcie był to dom jednorodzinny, zajmowany przez rodzinę właściciela wraz z służbą i czeladzią, czy też mieściło się tam kilka rodzin. Szukając odpowiedzi na te pytania, moglibyśmy dopiero wytworzyć sobie pełny obraz roli, jaką miała do spełnienia sień i łączące się z nią przejście. Patrzenie bowiem na wykształcenie tych przestrzeni przez pryzmat dzisiejszych potrzeb i dzisiejszego zrozumienia ich zaspakajania musi nas doprowadzić do uczuciowego, a nie rozumowego ujmowania nawet strony plastycznej zagadnienia. Oderwanie się od podłoża gospodarczego i społecznego sprowadza nasze badania architektoniczne, jak w tym wypadku nad dawną miejską kamienicą — do romantycznego poddawania się subiektywnym, a zatem zmiennym wrażeniom i odczuwaniom, przyczem przypadkowość rozwiązania kompozycyjnego, a często i nieudolność wykonania nabiera cech zalety.

Że autorowi nie obce jest podejście do zagadnienia od strony gospodarczej, widzimy w rozdziale traktującym o ewolucji kamienicy. Dla wytłomaczenia procesu zanikania sieni pierwszego piętra nie waha się sięgnąć do argumentu zubożenia Krakowa po przeniesieniu stolicy do Warszawy i do zmian zachodzących w samej strukturze życia mieszczaństwa krakowskiego, jakkolwiek i te argumenty są tutaj zaledwie naszkicowane.

Tak jak w sprawie sieni parteru nie zostało wyjaśnione w jakim stopniu ten węzeł komunikacyjny należycie spełniał swe zadanie w stosunku do związanych z nim elementów (np. zupełnie nawet nie zaznaczona rola jego w stosunku do składów piwnicznych, stanowiących bezwątpienia bardzo ważny czynnik w zespole: sklep, izba tylnia), tak samo i znaczenie typowego, zdaniem autora, prowadzenia schodów dla pomieszczeń, obsługiwanych przez nie, nie znajduje należytego wyrazu. W wypadku tym pozostawienie zupełnie na uboczu sprawy izb mieszkalnych uniemożliwia wręcz rozpatrzenie tej kwestji.

Nawet w tym tak bardzo podkreślanym, a więc jak sądzić można ważnym i istotnym — przerwaniu ciągu schodów na poziomie pierwszego piętra i założeniu początku właściwej klatki schodowej na temże piętrze, widzi autor jedynie walory emocjonalne, twierdząc, że służyło ono do wrażeniowego skrócenia długości drogi, jaka czeka tu człowieka, stojącego na pierwszym stopniu schodów. Przyznam się, że taki argument nie bardzo może przemówić do przekonania, chociażby ze względu na naogół dość skąpe oświetlenie tych schodów, o subiektywnym zaś wrażeniu, jakie wywoływać mogła długość drogi do przebycia przy tych wedle współczesnej miary tak niewielkich wysokościach, mówić trudno. Trzebaby na to spojrzeć oczami ówczesnego człowieka. O ileż więcej przekonywującym byłby argument zaczerpnięty z funkcyjnego podziału całości domu. Na parterze mieścił się przecież przeważnie warsztat pracy, który wypełniał w całości tę kondygnację. Właściwy dom mieszkalny zaczynał się od pierwszego piętra, a zatem klatka schodowa stanowiła element wewnętrznej komunikacji, to co dzisiaj określamy jako schody wewnętrzne. Nic więc dziwnego, że dojście do właściwej części mieszkalnej mogło być i słusznie było wykształcone oddzielnie i potraktowane inaczej.

Nie chcę dalej rozwijać tego rozumowania. Przytaczam je jedynie dla zobrazowania mojego rozumienia tych zagadnień.

Jednocześnie przykładem tym posłużę się do wyjaśnienia nieporozumienia, jakie zachodzi we wnioskach wysnuwanych przez p. Jasieńskiego przy porównywaniu dawnej kamienicy typowej z dzisiejszym domem zbiorowym³⁾. Dawna kamienica w jej czystej formie nieskażonej późniejszymi przeróbkami, a przecież o taką chodzi, była raczej domem jednorodzinnym i tylko z tego typu domem może być porównywana. Dzisiejszy natomiast dom zbiorowy jest organizmem zupełnie różnym. Formalne podobieństwo niektórych elementów w domu zbiorowym i jednorodzinnym nie pokrywa się z ich istotnym znaczeniem i rolą, jaką mają do spełnienia w obecnym układzie stosunków społecznych i gospodarczych. Dlatego przeprowadzanie jakichkolwiek analogii zarówno między dzisiejszym, jak i dawnym domem jednorodzinnym, a domem zbiorowym mija się zupełnie z celem i prowadzić może do najbardziej fałszywych wniosków.

Dla przykładu przytaczam zdanie autora, zamieszczone w zakończeniu rozdziału drugiego zatytułowanego: „Opis i charakterystyka”⁴⁾. Czytamy tam: „...sien i klatka schodowa to w domu mieszkalnym dwie przestrzenie, w których architekt nieomal jedynie może wykazać umiejętność komponowania wnętrza. Zmarnienie sieni w nowszych czasach i zredukowanie jej do roli koryta-

rzyka, oraz wyłącznie prawie stosowanie klatki schodowej dwubiegowej, w której żadnego efektu przestrzennego i perspektywicznego uzyskać się nie da, to bodaj dwa główne powody usprawiedliwiające, że kamienica nowoczesna, z ostatnich stu lat, nawet fasadowo starannie opracowana, w porównaniu z najskromniejszą kamienicą starszą przedstawia się zwykle mizernie i nieciekawie, jako przedmiot zdecydowanie niższego rzędu". W innym miejscu (strona 35 i 36) autor, wypowiadając swój bezwzględnie ujemny sąd o współczesnym rozwiązywaniu wejścia do budynku mieszkalnego zbiorowego, pisze: „W gruncie rzeczy w dzisiejszej przeciętnej kamienicy czynszowej nie mamy wcale sieni jako przestrzeni o zdecydowanej właściwej sobie fizjonomji", a dalej omawiając tę samą kwestję stwierdza, iż obecnie: „usiłowania dania czegoś bardziej skomponowanego widać niekiedy w projektach gmachów publicznych, a także domów prywatnych".

Ze słów tych wyraźnie widać pomieszanie walorów i zadań domu zbiorowego i domów jednorodzinnych, bo chyba jedynie w tym znaczeniu można rozumieć określenie autora „domy prywatne". Do jakiego stopnia autor jest zasuggestjonowany romantyzmem wrażeń odebranych przy studjowaniu dawnych kamienic oraz chęcią przeszczepienia ówczesnych form na grunt dzisiejszy, widzimy z niemożności wyciągnięcia wniosków z własnych nadwyraz trafnych spostrzeżeń. W przytoczonym tekście znajdujemy stwierdzenie, że w dzisiejszym domu zbiorowym niema właściwie wcale sieni. Nie jest to bynajmniej zdanie, które jedynie przypadkowo wplątało się w rozważania. W tekście zamieszczone jest drukiem rozstrzelonym, a zatem wnosić wolno, że znaczenie jego jako obserwacji zostało gruntownie zważone. Czyż zatem nagminność tego zjawiska nie powinna wzbudzić, zamiast rekryminacyj pod adresem współczesnych architektów, refleksyj, że element dawnej sieni jest w organizmie dzisiejszego domu zbiorowego organem zanikającym lub wręcz zbędnym? W rzeczywistości też w współczesnym kompleksie jednakowych mieszkań szeregowanych obok siebie i nad sobą w powtarzających się elementach, klatka schodowa jest jedynie dalszym ciągiem zewnętrznej komunikacji, mieszkanie właściwe zaczyna się dopiero za progiem drzwi do niego prowadzących. W tym układzie sień dawna skurczyła się właściwie do ram przedpokoju, o ileby już koniecznie chodziło o przeprowadzanie analogji.

Jestem daleki od twierdzenia, że rozwiązanie dwubiegowej klatki schodowej, powszechnie dzisiaj stosowane u nas, jest rozwiązaniem kwestji przedłużenia komunikacji zewnętrznej jako komunikacji międzymieszkaniowej. Nie można bowiem pomijać usiłowań,

zmierzających do rozwiązania tego problemu, że wspomnę tylko o systemie galeryj otwartych, przy których często klatka schodowa zostaje wyrzucona poza obręb właściwego zespołu mieszkań. Jeszcze wyraźniej występuje to w systemie mieszkań kilkukondygnacyjnych w domach zbiorowych⁵⁾.

Wszystko to wskazuje, że ze sprawą inwencji architektonicznej dzisiaj w dziedzinie mieszkań zbiorowych nie jest tak źle, jak to chce widzieć autor.

Jestem również skłonny przyjąć, że zdanie autora, zważające zakres możliwości kompozycyjnych architekta do sieni i schodów, zostało raczej podyktowane chęcią nagięcia rozumowania do zgóry powziętej koncepcji, a nie wynikiem obiektywnej obserwacji i bez uprzedzenia prowadzonych rozważań.

Książka P. Jasieńskiego porusza zbyt wiele zagadnień, by wszystkie je można w szczupłych ramach sprawozdania omówić. Wybieram więc zatem jedynie te, które mnie osobiście wydają się najważniejsze.

Chciałbym wspomnieć jeszcze o jednym momencie, który stanowi przedmiot rozważań autora w rozdziale czwartym, zatytułowanym „ocena i wnioski”. Jest to sprawa ekonomiczności budowy. Efektu ekonomicznego nie można mierzyć jedynie wielkością powierzchni zabudowanej i stopniem naświetlenia ścian zewnętrznych. Stopień wyzyskania parceli nie jest równoznaczny z ilością metrów kwadratowych zajętych przez budowlę. Jest to tylko jeden z czynników, jedna ze zmiennych, bynajmniej nie najważniejsza w tym równaniu. Tak więc jak nie można rozwiązać równania o kilku zmiennych bez uwzględnienia ich wszystkich, taksamo nie można wnioskować — bez daleko idących zastrzeżeń — o efekcie ekonomicznym budowli mieszkaniowej, nie biorąc równolegle pod uwagę i nie analizując jednakowo wszystkich czynników, wchodzących tutaj w grę.

Również i naświetlenie zewnętrznych płaszczyzn budynku nie jest bynajmniej jednoznaczne z należytem naświetleniem wewnątrz. W planie zamieszczonym w omawianej książce na stronie 85 otrzymamy pomieszczenia w trakcie środkowym zupełnie ciemne, a klatkę schodową przy czterech kondygnacjach napewno co najmniej mroczną. Naświetlenie kuchni i pokoju służbowego budzi także poważne zastrzeżenia. Nie wchodzę w dalsze analityczne rozpatrywanie tego planu, w tem przeświadczeniu zresztą, że i sam autor nie uważa go za ostateczny wyraz swych dociekań w tym względzie. Parę uwag zrobiłem nie w celach krytycznej analizy, lecz jedynie dla zilustrowania nierównorzędności sprawy naświetlenia płaszczyzn zewnętrznych i przestrzeni wewnętrznej, ograniczonej niemi.

Uważam, że każdy kto interesuje się zagadnieniem mieszkaniowym powinien zapoznać się z książką P. Jasińskiego. Na skutek naznaczenia bowiem w niej w sposób szkicowy całego szeregu zagadnień stwarza ona w czytelniku ferment, który zmusza go do myślenia. Tak więc słabość jej w sensie osiągnięć pozytywnych, stanowi jej wartość w sensie wychowawczym.

PRZYPISY.

1. Wszak możemy wyobrazić sobie — co zresztą nie będzie wcale założeniem abstrakcyjnym — dom mieszkalny, składający się z jednej izby, natomiast sama sień czy też same schody nie mogą nigdy być podciągnięte pod pojęcie domu mieszkalnego. W kompozycjach architektonicznych o innym przeznaczeniu istnieje dla nich natomiast możliwość odegrania roli samodzielnej (schody uliczne, podcień).
2. Wynika to na skutek zatracenia przez autora dystansu stosunkowego między domem mieszkalnym jako całością i głównym jego zadaniem, a elementami oddzielnymi jako częściami spełniającymi rolę pomocniczą dla osiągnięcia właściwego celu.
3. Przez określenie „dom zbiorowy” zastępuję pojęcie domu czynszowego, jako niecharakteryzujące już w dzisiejszych czasach zespołu oddzielnych mieszkań, zgrupowanych obok siebie i nad sobą przy wspólnej klatce schodowej.
4. Strona 44, wiersz 9 od góry.
5. Zwracamy uwagę na próby rozwiązań, idących po linii oswobodzenia przyziemia, otwarcia go dla wprowadzenia przestrzeni otwartej pod budynek. Jest to dalszy moment rozwinięcia przestrzeni niezabudowanej jako rozszerzenia i uzupełnienia mieszkań w domach zbiorowych, do czego wliczyć należy również wszelkie urządzenia o przeznaczeniu ogólnym czy to otwarte, czy w pomieszczeniach zamkniętych. Są to momenty zbiorowości, przeciwstawiające się w sposób zdecydowany założeniu domu jednorodzinnego. Szukanie w tym kierunku analogji z gmachami publicznymi daje duże możliwości, natomiast wyciąganie wniosków z porównywania elementów budowl formalnie jedynie podobnych musi dać wynik bezwartościowy (schody w gmachu publicznym — schody w domu zbiorowym, wejście na klatkę schodową w domu zbiorowym — hall w domu jednorodzinnym, tu i tam początek schodów).

R. Piotrowski

A. GOLDSCHMIDT: Die Bronzetüren von Nowgorod und Gnesen. Verlag des Kunstgeschichtlichen Seminars der Universität Marburg a/Lahn. 1932. 4-o, str. 42 + 105 tabl.

Imponująca ta publikacja stanowi drugi tom zakrojonego na szeroką skalę wydawnictwa, poświęconego omówieniu wczesnośredniowiecznych drzwi brązowych. Inicjatorem całości jest wybitny współczesny historyk sztuki prof. Ryszard Hamann z Marburga.