

John Ruskina: „Siedm lamp architektury“.

(Dosłownie — ciąg dalszy).

VII. W budowlach publicznych historyczny cel winien być jeszcze dokładniej zaznaczony.

Jest to ogromną przewagą sztuki gotyckiej (słowa gotyckiej używam tu w najszerszym pojęciu, jako przeciwieństwo do klasycyzmu), iż posługiwała się nieograniczonym bogactwem kronik.

Drobnostkowość i wielorakość jej rzeźbionych ozdób pozwala na wyrażenie dosłowne lub symboliczne wszystkiego, co jest dobrem do zapamiętania z uczuć i z wielkich czynów narodowych.

Zapewne, iż trzeba będzie dekoracji więcej, niż te, które służyć mogą do wyrażenia tak wzniosłego celu; gdyż nawet w epokach najpoważniejszych wielka ich część zostawiona była swobodnej fantazji lub mięci w sobie proste powtarzanie herbów lub symbolów narodowych. Żle by się wybrał ten, kto by w samej dekoracji powierzchni wyrzekł się tej siły i tego przywileju, na jaki pozwala sobie styl gotycki; a cóż dopiero mówić o ornamentacji głównych części składowych, jak kapitele kolumn, rzeźb, linii gzymsów, a przedewszystkiem o płaskorzeźbach. Więcej znaczy praca najgrubsza, która opowiada pewną historię lub przypomina pewien fakt, niż dzieło niby bogate, bez znaczenia.

Wielkie nasze monumenta publiczne nie powinny mieć ani jednej ozdoby, pozbawionej pewnego duchowego znaczenia.

Przedstawienie historii naszej epoki natrafia na pewną trudność, niewątpliwie marną lecz nieuniknioną; jest to niemożebność przedstawienia ubioru. Pomimo tego, dzięki wyobraźni i szlachetnemu zastosowaniu przenośni i dostatecznie śmiałemu wykonaniu, można przeszkodę tę przezwyciężyć; może nie do tego stopnia, aby rzeźba była doskonałą samą dla siebie, lecz w każdym razie, aby stała się czynnikiem wyrażającym i doskonałym w dekoracji architektonicznej.

Weźmy jako przykład kapitele w Pałacu Dożów w Wenecji. Przedstawienie właściwe dziejów poruczono malarzom, którzy stroili wnętrze, lecz niemniej każda głowica w arkadach tegoż Pałacu przedstawia pewną myśl.

Wielki blok narożny przy wejściu poświęcony jest na przedstawienie Sprawiedliwości; nad nim rzeźba: »Sąd Salomona« godna uwagi, przez podporządkowanie rzeźby potrzebom dekoracji.

Gdyby same wyłącznie figury użytymi zostały dla wykonania tych kompozycji, byłyby niezręcznie przerwały ciągłość narożnika, zmniejszając wyraz siły widocznej; dlatego też wśród nich, bez żadnego związku z nimi, pomiędzy katem a matką, która błaga sprawiedliwości, wznosi się trzon drzewa sękaty a gęsty — którego masa zacienia i ozdabia wszystko, a który podtrzymuje i przedłuża w dalszym ciągu kolumnę narożną.

Głowica pod spodem mięci wśród liścia figurę samej »Sprawiedliwości«, umieszczoną na tronie: Trajan wymierza słusność wdowie, Arystoteles »che die legge« i jeden lub dwa inne epizody, które z powodu zniszczenia kamienia w tym miejscu — stały się niezrozumiałymi.

Głowice następne przedstawiają jedna po drugiej Cnoty, jako warunki pokoju i siły narodowej, lub powodujące utratę tychże — Występki, w końcu następuje: Wiara, z napisem »Fides optima in Deo est«.

Z drugiej strony tej głowicy widać osobę czczącą słońce. Po tych następuje jedna lub dwie głowice, dziwnie ozdobione ptakami, następnie idzie cały szereg z różnymi odmianami owoców, strojów narodowych, w końcu zwierząt z różnych krain, a podległych Wenecji.

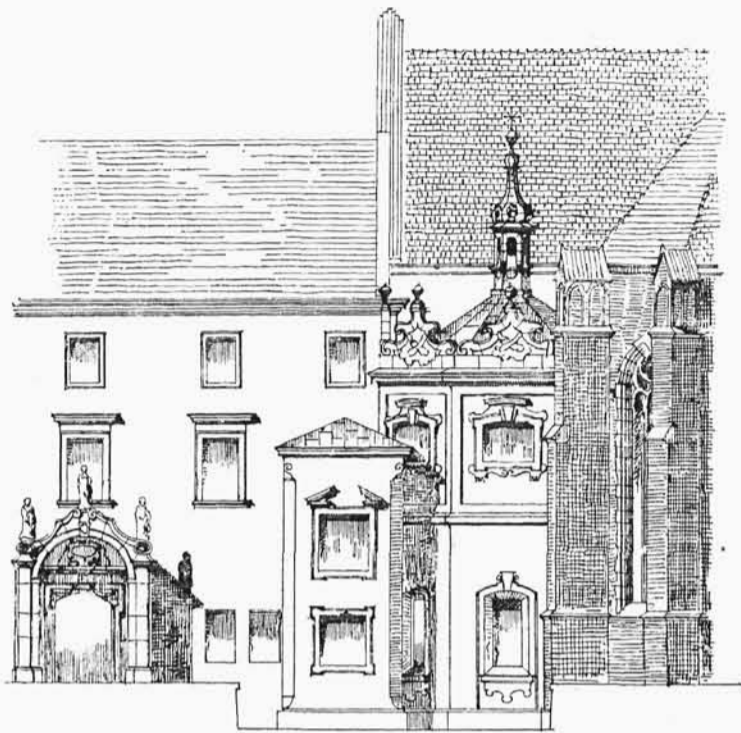
VIII. Otóż nie mówiąc już o budowlach ważniejszych, wyobraźmy sobie tylko nasze Ministerjum Indyi, ozdobione w ten sposób rzeźbami historycznymi lub symbolicznymi; najpierw wybudowany ciężko, poważnie, — następnie ozdobiony płaskorzeźbami, przedstawiającymi nasze walki w Indyach, z ornamentami z flory tamtejszej lub inkrustowane kamieniami Wschodu. Składałyby się zasadniczo dekoracje te z grup i widoków indyjskich, a mogłoby też wyrażać śmiało Widma kultu indyjskiego, podbite przez Krzyż.

Czyż budowla taka nie byłaby ciekawszą niż tysiące tomów historii? Gdy jednakże nie posiadamy potrzebnej wyobraźni do podobnego wysiłku, lub też co będzie prawdopodobnie jedną z najszlachetniejszych wymówek, które możemy przeciwstawić naszej niemocy w tym względzie, — że posiadamy najmniej w sobie tej przyjemności opowiadania o sobie samych, nawet w marmurze, niż wszystkie inne narody kontynentu, tem mniej posiadamy jakąkolwiek wymówkę, gdy na trwałość budowli nie zwracamy dostatecznej uwagi. Ponieważ tu dotykamy kwestyi bardzo ważnej, przez swój stosunek do różnych sposobów dekoracji należy ją rozważyć szerzej.

IX. Rzadko przypuścić można, ażeby pobudki i życzliwe zamiary zbiorowiska ludzkiego rozciągały się poza własne pokolenie.

Zdarzyć się może, iż przyszłość uważać będziemy za publiczność, będziemy więc zasługiwali się na jej uwagę lub pracować będziemy, aby zasłużyć na pochwały, możemy liczyć na nią, iż przyzna nam zasługi zapoznane, i możemy odwołać się do jej sądu z bieżącymi niesprawiedliwościami.

Lecz wszystko to jest czystem samolubstwem z naszej strony, i nie mięci w sobie żadnego względu, interesu, lub współczucia tych, których pragnęlibyśmy widzieć zwiększających koło naszych wielbicieli i na których powadze chętnie oprzeć chcemy zaprzeczone nam dziś prawa.



Projekt. oratorium u OO. Franciszkanów w Krakowie arch. W. Ekielski.

Myśl bezinteresowności dla przyszłości samej, myśl zarządzania pewnego rozkładu wewnętrznego w chwili bieżącej, na korzyść dłużników, mających się narodzić, sadzenie drzew, w cień których mogliby żyć nasi następcy, lub wzniesienie grodów, gdzie przyszłe ludy mogłyby zamieszkać, myśl taka nigdy, jak sądzę, w samej rzeczy zaliczoną, ni też uznaną głośno nie była, lub braną w rachubę pomiędzy uznaniami powszechnie pobudkami naszych wysiłków. A jednak nie przestaje ona być dla nas obowiązkiem.

Nie odegramy stosownie naszej roli tu na ziemi, o ile koncepcja naszej użyteczności odnosić się będzie li tylko do bezpośrednich towarzyszy, a nie do następców naszego pielgrzymstwa.

Bóg wypożyczył nam ziemię na przeciąg naszego żywota; jesteśmy zawezwani do dziedzictwa, z powodu braku prawdziwego właściciela.

Należy ona taksamo dobrze do tych, którzy przyjdą po nas, a których imiona są już wypisane w Księdze Stworzenia, jak i do nas samych; nie mamy więc żadnego prawa, czy to czynem, czy też niedbalstwem narażać ich na niepotrzebne kary, lub pozbawiać ich dobrodziejstw, które w naszej było mocy, nie naruszone im przekazać.

Piękność owocu jest w związku z czasem, który upływa między siewbą a żniwem; jest to jeden z przepisanych warunków pracy ludzkiej. Dlatego też im dalej odsuwamy nasz cel, tem mniej pożądamy osobiście korzystania z wyniku pracy naszej, tem wynik ten będzie obfitszy i bogatszy.

Ludzie nie mogą równocześnie czynić dobrze swym współczesnym nie czyniąc w równej mierze tak samo dobrze i swoim następcom, z pomiędzy wszystkich mownic, z których usłyszeć można głos ludzki, grób jest tą, z której dochodzi do nas najwyraźniej.

X. Względy te na przyszłość nie spowodują żadnej straty dla chwili obecnej.

Wszelkie czyny ludzkie nabierają pewnego nadmiaru zasługi, wdzięku i prawdziwej wspaniałości przez szacunek przyszłości. To odległe widzenie, ta spokojna cierpliwość, a zaufana w siebie, bardziej niż każdy inny przymiot dzieli człowieka od człowieka a zbliża go zarazem do Stwórcy.

Nie masz ani czynu, ani sztuki, której okazałości nie mogliśmy stwierdzić, zapomocą tego kamienia probierczego.

Gdy budujemy, powiedzmy sobie, że budujemy na zawsze.

Niech to nie będzie jedynie dla uciechy, ani też dla wyłącznej użyteczności chwil obecnych.

Niech będzie to praca, za którą następcy nasi będą nam dziękować; pomyślmy, kładąc kamień na kamieniu, że nadejdzie czas, że kamienie te uważane będą za święte, gdyż je dotykały nasze ręce, i że ludzie mówić będą: »Patrzcie! Oto praca ojców naszych!«

Największa sława budowli nie polega, ani w swych kamieniach, ani też w swem bogactwie; cała jej sława jest w jej wieku, we wrażeniu głębokiego wyrazu, w poważnej czujności, tajem-

niej sympatii, w sędzie nam przychylnym lub może potępieciu, które wieją z tych murów, tak długo oblewanych bystreml falami ludzkości.

W tem ich trwałem świadectwie wobec ludzi, w ich spokojnem przeciwieństwie, z cechą zmienności wszech rzeczy, w tej sile, która wśród zmian pór roku, czasu, zaniku i powstawania dynastji, zmian powierzchni ziemi i granic morza, zachowuje niezatarcie piękność swych rzeźbionych form, łączy z kolei wieki dawne z sobą, stanowi po części o tożsamości narodów, podobnie jak w tychże skupia ich sympatyje; w tej złotej powłoce czasu — szukać nam wypadu prawdziwego światła, barwy i wartości naszej architektury.

Tylko wtenczas budowla występuje w tym charakterze, gdy poświęcono jej sławę jednostek, gdy uświęcono ją ich czynami, gdy mury tej budowli były świadkami naszych boleści, a kolumny jej wynurzają się ponad topiel śmierci, tylko wtenczas egzystencja jej stając się trwalszą od egzystencji przedmiotów świata, który je otacza obecnie, staje się równie wymowną i żywotną jak one.

XI. Dla takiego to okresu trwałości, budować winniśmy.

Wątpliwości nie ulega, iż nie możemy odmawiać sobie pewnego natychmiastowego wykończenia, lub wahać się doprowadzenia pewnych części typowych, zależnych od finezyi wykonania, do najwyższego stopnia doskonałości, do jakiego są zdolne, nawet wiedząc, iż z biegiem czasu szczegóły te ulegną zniszczeniu; zachować nam jednak wypadu w takiej pracy całą staranność i nie zapominać o żadnym warunku jej trwałości i czuwać nad tem, aby siła budowli nie była zawisłą od cokolwiekby zniszczalnego.

Prawo dobrej kompozycji powinno być we wszystkich wypadkach następujące: układ mas większych powinien być kwestją ważniejszą, aniżeli wykonanie mas mniejszych.

Lecz w architekturze większa część owego wykonania jest udatną tylko wtenczas, gdy przewiduje możliwe skutki czasu; jest w tym efekcie (tak ważnym, że należy nań szczególną zwrócić uwagę) piękność, której nic nie zastąpi, i na którą wprawność naszą zważać winna i do niej dążyć.

Chociaż dotychczas mówiliśmy tylko o wrażeniu wynikiem z wieku czasu, jest w patynie wieków istotna piękność, tak wielka, iż stała się ona często przedmiotem umyślnych zabiegów pewnych szkół; one to charakteryzują je ogólnikowo jako »malownicze«.

Ważnym jest dla naszego celu, który osiągnąć w tym rozdziale chcemy, zdecydowanie właściwego tego wyrazu znaczenia, jakie mu dziś ogólnie dajemy; ze znaczenia tego otrzymamy zasadę, która służyć w znacznej mierze za podstawę prawdy i słuszności naszych spostrzeżeń, nie była dotąd nigdy zrozumianą w stopniu wystarczającym do otrzymania z niej całkowitej korzyści.

Słowo to, jak żadne inne (prócz wyrazów teologicznych) było przedmiotem najczęstszych i najdłuższych sporów, pozostało jednak najmniej określone.

Będzie to zadaniem najwyższej wagi, odkryć istotę tego pojęcia, które odczuwają (poźnie) wszyscy przez stosunek z przedmiotami malowniczymi, lecz wszystkie te definicje w rezultacie nie osiągnęły nic nad wyliczenie skutków i przedmiotów, do których słowo to bywa przywiązane, lub skończyło się na więcej jeszcze bezskutecznych próbach abstrakcyjnych — niż te w innych rodzajach myśli, które okryły sromotą niektóre poszukiwania metafizyczne.

I tak niedawno pewien krytyk utrzymywał całkiem poważnie teorię, iż istota malowniczości leży w wyrazie »ruiny«.

Ciekawem byłoby widzieć usiłowania, zastosowania teje definicji do malowania zwiędłych kwiatów lub nadpsutych owoców, jak niemniej ciekawem by było śledzić stopnie rozumowania, które według powyższej teorii usiłowało wytłumaczyć malowniczość osła, w porównaniu do żrebaka.

Największe niepowodzenie w osiągnięciu tego rodzaju definicji ma bądź co bądź tę wymówkę, iż jest ono w istocie zadaniem najtrudniejszym, wśród innych tego rodzaju, które rozum pod uwagę wzięść może bezkarnie.

Idea sama w sobie jest tak różnolitą, zależnie od umysłów różnych ludzi, przedmiotu ich badania, iż trudno wyobrazić sobie definicję, któraby pomieściła w sobie więcej nad pewną określoną liczbę ze swych niezliczonych form.

XII. Pomimo tego, szczególniejsza cecha, która odróżnia malowniczość od innych właściwych cech w rzeczach, należących do wyższych stopni sztuki (jedyna, na której nam w tej chwili zależy) może być przedstawioną krótko a w sposób stanowczy.

W tem znaczeniu malowniczość jest »wzniosłością pasożytną« (le sublime parasite).

Wzniosłość jak piękno, jest w czystem znaczeniu etymologi-

cznem, malowniczą, to znaczy gotową być przedmiotem obrazu. Wzniosłość jest nawet w szczególnem znaczeniu, które mu chcę nadać, malowniczą przez kontrast z pięknem.

Więcej malowniczości znajduje się w tematach Michała Anioła, aniżeli u Perugina, w miarę, jak czynnik wzniosłości przeważa nad pięknem.

Lecz cecha ta, o którą przesadna dbałość uważana jest za zwyczaj, jako poniżająca dla sztuki, wzniosłość pasożytnicza — to wzniosły niewolnik przypadków lub cechy najmniej istotnej przedmiotów, do których należy.

»Malowniczość rozwija się samoistnie, w ścisłym stosunku do swej odległości od tego całokształtu myśli, które są cechą właściwą wzniosłości«.

Malowniczość zależy od dwóch zasadniczych pojęć: pierwsze od pojęcia wzniosłości (piękno czyste jest najmniej w świecie malowniczym i nie stanie się niem dotąd, dopóki nie przymiesza się do niej odrobina bodaj wzniosłości), drugie, od stanowiska wzniosłości niższego czyli pasożytniczego.

Wszelka cecha linii, cienia lub wyrazu, który powoduje wzniosłość, spowoduje też malowniczość.

Postaram się dalej wykazać szerzej, jakie są jej cechy; a między temi, które ogólnie już przyjęto, mogę wymienić linie kątowe i łamane, silne kontrasty światła i cienia, jak i jędrne i śmiałe przeciwieństwa barw.

Wynik jest tem silniejszy, gdy przypominają, czy to przez podobieństwo, czy też przez skojarzenie się pojęć o przedmiotach naturalnych, nasyconych, jakby prawdziwą i istotną wzniosłością, jak skały lub góry, burzliwe chmury lub fale.

W wypadku, gdy te cechy lub inne wyższej wzniosłości a nawet więcej abstrakcyjnej, znajdują się w sercu przedmiotu lub staną się przedmiotem samym, który podziwiamy, tak jak o wzniosłości w dziełach Michała Anioła, która więcej zawisła jest od wyrazu moralnego charakteru figur, niż od szlachetności linii jego kompozycji; sztuka, która te cechy przedstawia w ten sposób, nie może mieć pretensji do malowniczości, osiągnięta malowniczość zostanie dopiero wtenczas, gdy cechy te znajdują się w obrazie jako przymiot zewnętrzny lub przypadkowy.

XIII. Tak więc w sposobie przedstawienia twarzy ludzkiej u Francia lub Angelica cienie mają za cel li tylko uwydatnienie linii konturu. Na te więc kontury (czyli na cechę istotną przedmiotu przedstawionego) zwraca się wprost uwagę widza.

Od nich tylko zależy siła i wzniosłość, cienie nie istnieją jak tylko z powodu linii konturowych. U Rembranta Salvator'a lub Caravaggi'a przeciwie linie nie istnieją jak tylko z powodu cienia.

Uwagę zwraca istota światła i cienia, przypadkowo ułożona na linie lub obok nich, na światłocien zwracała się też cała potęga artysty.

U Rembranta znachodźmy często istotną wzniosłość w twórczości i w wyrażeniu a równocześnie odkrywamy ją w wysokim stopniu w samym światło-cieniu. Lecz, w ogóle jest to wzniosłość — niejako w dodatku, lub zaszczerpiona w porównaniu do tematu obrazu, w tej też mierze są one malownicze.

XIV. W wykonaniu rzeźb Partenonu, używano cienia jako tła, na którym występowały kształty.

Widocznem to jest w wykonaniu metop, a stosowano również często przy wykonywaniu szczytów.

Cień ma za jedyny cel uwypuklenie konturu figur, oko i sztuka zatrzymuje się raczej na liniach figur, a nie na formie cienia będącego za niemi.

Same figury pojęte są o ile to tylko możliwe w pełnem świetle, podkreślone wspaniałymi refleksami; są one rysowane ściśle, jak bywają owe białe figury na tle ciemnych waz. Rzeźbiarze uwalniali się od wszelkiego niepotrzebnego cienia i robili wszystko, aby go uniknąć. W przeciwieństwie do sztuki gotyckiej, gdzie sam cień stał się przedmiotem myśli.

Uważano go za ciemną barwę, gotową do wytworzenia miłych grup. Figury wykonuje się na to, aby je poddać pewnemu układowi; a strój wzbogacony kosztem kształtów, które zakrywa, aby zwiększyć i więcej urozmaicić punkta cienia.

Zatem w malarstwie, jakoteż i rzeźbie, znachodzą się dwie szkoły niejako wprost przeciwne, z których jedna za przedmiot główny przyjmuje istotny kształt rzeczy, drugi zaś tylko światła i cienie, które przypadkowo z nim się wiążą. Istnieją między temi dwiema szkołami pewne stopnie różnic; stopnie pośrednie, jak w dziełach Correggia, jako też i stopnie wyższości i niższości w użyciu różnych sposobów; lecz pierwszą określa się szkołą czystości (linii) drugą malowniczości.

Znajdziemy wykonanie malownicze u Greków, jak i fragmenta wykonania czyste i w sztuce gotyckiej; tak jednych jak drugich mamy liczne przykłady, przedewszystkiem w dziełach Michała Anioła, gdzie cień stał się ciemnym sposobem wyrażenia i wchodzi przez ciągłość użycia w liczbę cech istotnych.



Okładka adresu.

arch. S. Barabasz, cz. Korosadowicz.

Nie podobna mi na teraz wchodzić w różnorodne te odmiany i rozliczne wyjątki; zajmuje mię tu tylko kwestya udowodnienia możliwości obszernego stosowania mej ogólnej definicyi.

XV. Różnice znajdziemy również nie tylko w przyjęciu formy lub cienia za przedmiot, lecz między użyciem kształtów zasadniczych a drugorzędnych. Zasadniczą różnicę odkryć można w dwóch szkołach rzeźby, dramatycznej i malowniczej, mianowicie w sposobie traktowania — włosów.

Artyści epoki Peryklesa uważali włosy, jako mało ważny szczegół, znaczyli je też zapomocą kilku grubych linii i pod każdym względem robili je podległemi liniom, które były zasadniczemi.

Zbytecznem byłoby to udowadniać pomysłem ściśle artystycznym, nie zaś obyczajem narodowym.

Dość tylko przypomnieć sobie zatrudnienia Spartów, tak jak je opowiada szpieg perski, w przededniu bitwy pod Termopilami, albo odczytać w Homerze opis idealnego kształtu, aby zrozumieć, jak wyłącznie »rzeźbiarskim« było prawo, które ograniczało przedstawienie włosów, z obawy, aby wobec koniecznej niższości, jaką przedstawiał pierwiastek materialny, nieszkodziło czystości kształtów samej twarzy.

Później, przeciwnie — artyści kładli całą swą uwagę na wykonanie włosów.

Podczas gdy linie kształtów i członki wykonane bywają niezgrabnie i grubo — włosy fryzowane, skręcone, wykonane w wypukłościach śmiałych i cieniujących się i grupują się w masach, o wyszukanej ornamentacyi.

Jest w tych liniach i światło-cieniach prawdziwa wzniosłość, lecz wobec przedstawionej twarzy — jest ona ozdobą zbyt kowną, tym samym malowniczą.

Według tego samego znaczenia zrozumieć można stosowanie słowa malowniczość, do malarstwa dzisiejszego zwierząt; odznacza się ono nakładem szczególniejszej uwagi na barwę, połysk i układ skóry.

Określenie to sprawdzić można nie tylko w zastosowaniu do sztuki.

Nawet u zwierząt, gdy ich wzniosłość zależną jest od ich form muskularnych, od ich ruchów, lub od ich przymiotów głównych, czy koniecznych, jak to ma miejsce szczególnie u konia, nie mówimy wtenczas, że one są malownicze, lecz uważamy je za szczególnie nadające się do kojarzenia wyłącznie z samą myślą przewodnią.

Odpowiednio zaś — w chwili, gdy cecha ich wzniosłości przenosi się na składniki drugorzędne — jak to ma miejsce z grzywą i wąsem u lwa, z rogami u jelenia, w nasrożonej sierści u osła — z przykładu poprzednio wspomnianego, w upręgowaniu zebry lub upierzeniu — będą one malownicze — i są niemi w sztuce istotnie w stosunku przeważania tychże czynników drugorzędnych.

Często zdarza się, iż przewaga ich może być pożyteczną, często zawierają w wysokim stopniu majestatyczność jak u dzika lub lamparta.

Użyte przez artystów tej miary, jak Rubens lub Tintoreto, właściwości te — pozwolą im na wypuklenie wrażeń najwyższych i najidealniejszych.

Dążność malowniczości rozpoznamy zawsze wyraźnie po tem, że się wiąże z zewnętrzną powierzchnią, raczej z cechami mniej istotnymi i ze źródła tego wydobywamy wzniosłość różną od tejże w samym stworzeniu.

Wzniosłość do pewnego stopnia wspólną jest wszystkim przedmiotom świata, a odpowiadającą swoim istotnym pierwiastkom, czy szukać jej będziemy w falistości włosów, czy w szczelinach lub rozpadlinach skał, czy w liściach gajów, lub w pochyłościach wzgórz, czy też kolejno smutnych lub radosnych odmianach muszli, piór lub chmur.

XV. Lecz wróćmy do naszego przedmiotu.

W Architekturze ta piękność dodatkowa i niejako przypadkowa jest prawie najczęściej nie do pogodzenia z chęcią zachowania cechy głównej; w jej zaniku szuka się malowniczości, wówczas to się twierdzi, iż leży ona w ruinach.

Nawet gdy się jej tam szuka, polega ona jedynie na wzniosłości złamań i dziur, na wspaniałości patyny lub roślinności — która czyni podobną Architekturę do dzieł natury, nadając jej kolor i kształty, któremi powszechnie napawają się oczy ludzkie.

Dlatego też w miarę, jak to się spełnia — czyli w miarę zanikania cech właściwych Architektury — staje się ona malowni-

czą i artysta zajmujący się więcej łądzą bluszczu, aniżeli trzonem kolumny, kroczy właściwie tą samą drogą, co i rzeźbiarz, który zwraca swoje dłuto raczej na wykonanie włosów zamiast twarzy. Lecz w miarę, gdy potrafimy ją pogodzić z cechą nierozłączną architektury, stanie się malowniczość — ta dziwna wzniosłość, czynnikiem architektury szlachetniejszym nad inne. Stanie się w istocie tłumaczem wieku, który to przymiot — jak już nadmieniałem, — stanowi najpiękniejszy tytuł do sławy budowli.

Zewnętrzne oznaki tej sławy, posiadające większą siłę, jak jakkolwiek z tych, które składają się na widoczną piękność budowli, zaliczone być winny do cech czystych i istotnych; a tak według mnie koniecznych, że piękno żadnego gmachu nie może zakwitnąć w całym przepychu przed upływem czterech lub pięciu wieków.

Dlatego też staranie się o ich wygląd, po upływie owego pe-ryodu czasu — powinno przewodniczyć nam w całkowitym wyborze i ustosunkowaniu jego szczegółów w ten sposób, aby nie można było nawet dopuścić możliwości zniszczenia, pochodzącego z niepogody i uszczerbku, który z konieczności jest wynikiem takiego okresu czasu.

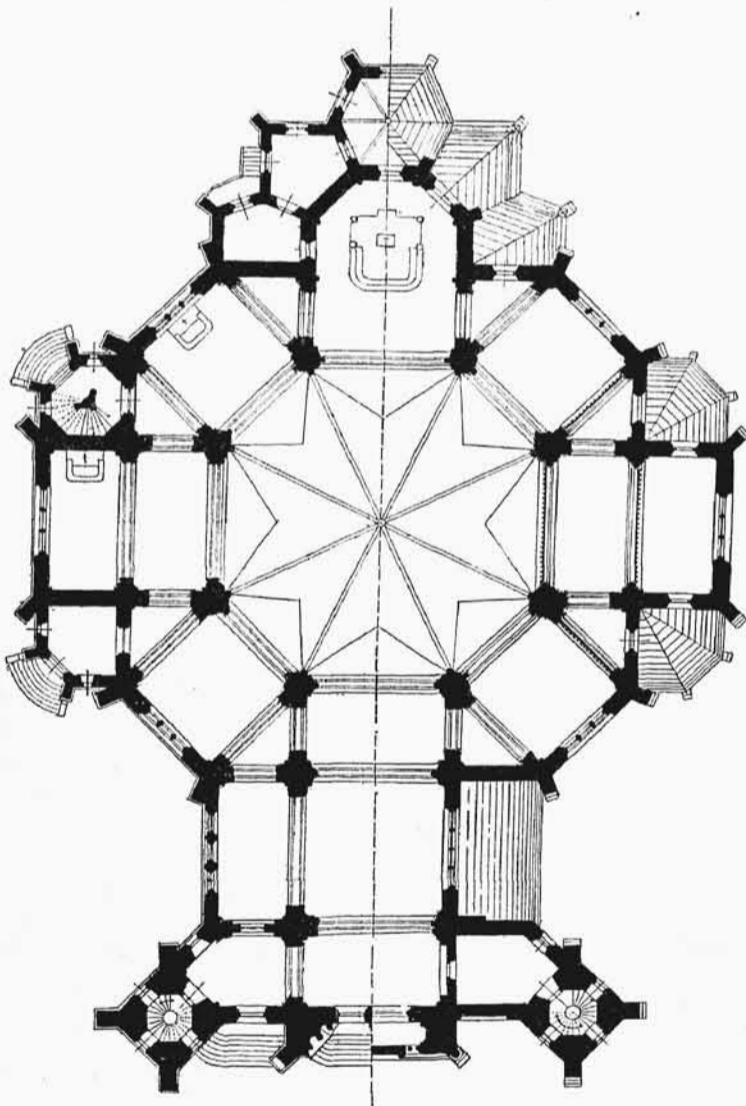
XVII. Nie leży w mym celu zajmować się tu wszystkimi kwestyami, które mieszczą w sobie stosowanie tej zasady.

Przedstawiają one zbyt wielką wagę i są zbyt zawite, aby je można bodaj dotknąć w granicach niniejszego studium; lecz zauważyć należy wogóle, iż style malownicze, według powyżej podanych definicji, w stosunku do sztuki architektury czyli te style, gdzie dekoracja podporządkowaną jest raczej pewnemu układowi cieni, niż istocie linii konturu, nietylko że nic nie ucierpią na tem, lecz nawet zaczerpną z niego pewne wzbogacenie się efektu.

Dlatego też używać raczej należy stylów malowniczych, szczególnie gotyku francuskiego, gdy materiał użyty wystawiony jest na częściowe zniszczenie — jest cegła, piaskowiec lub miękki wapień; style znowu, w których przeważa czystość linii — jak gotyk włoski — stosować wtenczas, gdy mamy do czynienia z materiałem twardym i wytrzymałym, jak granit lub marmur.

Natura materiału, którym rozporządzali budowniczy, wpływała niezaprzeczenie na utworzenie się tych dwóch stylów; tym konieczniej powinna wpływać na zastosowanie jednego lub drugiego przez nas.

(Ciąg dalszy nastąpi).



Konkurs na kościół św. Elżbiety we Lwowie



arch. W. Rawski.



RÓŻNE WIADOMOŚCI.

Konkurs na kościół św. Elżbiety we Lwowie. Na pięciu tablicach niniejszego zeszytu reprodukuje nagrodzone, część zakupionych i inne prace, nadesłane na ten ze wszech miar poważny konkurs. Najważniejsze warunki programu były następujące: projektowany kościół ma mieścić 2200 osób (w tem 500 miejsc do siedzenia) ma mieć trzy wejścia, jedno główne i dwa boczne. Koszta budowy bez wyposażenia wewnętrznego, urządzenia placu itd. preliminowano na 700.000 koron; styl romański, przejściowy lub wczesno gotycki; materiał: kamień lub cegła niewyprawiona. Ilość prac nadesłanych 19.

Szkoła miejska wydziałowa żeńska przy Rynku Kleparskim w Krakowie. Budynek dwupiętrowy na wysokich piwnicach, znajduje się na obszernym placu, w wysokim położeniu w jednej z najzdrowszych dzielnic miasta, zawiera 11 sal szkolnych, 1 salę gimnastyczną, 1 salę rysunkową, 4 gabinety, kancelaryę dyrektora, poczekalnie, łazienkę i mieszkanie terycyana. Wysokość sal w świetle 4 m., rozpiętość sal od 6-80 do 7-15 m.

Mury wykonane z cegły prasowanej, cokoł z kamienia makowskiego, dachy pokryte dachówką niepołomicką a w tylnych częściach blachą cynkową.

Wszystkie okna podwójne trójdziałowe, z mechanicznym urządzeniem do otwierania górnych skrzydeł. Wszystkie podłogi dębowe deszczułkowe, wszystkie drzwi w szpaletach. Podłogi w korytarzach przeszło 3 m. szerokie (!) mają posadzki z flizów wzorzystych.

Pokłady międzypiętrowe drewniane na żelaznych belkach (system Dörfla).

Sale ogrzane piecami kaflowymi, korytarze żelaznymi systemu Geburtha. Wszystkie sale naturalnie wentylowane zapomocą komór wentylacyjnych i kanałów w murach.

Wychodki angielskie, w całym gmachu wodociąg i kanalizacja. Fasada wyprawiona wapnem hydraulicznym — część cokołu niekamienna Portland-Cementem. Podwórze wybrukowane żwirem porfirowym, chodniki w bruku mozaikowym. Mały ogródek dla terycyana.

Dekoracja wewnętrzna ograniczona na malowanie ozdobniejsze o swojskich motywach korytarzy i klatki schodowej. Stopnie kamienne z kamienia makowskiego. Budynek ma, prócz westybulu szkolnego, osobny wjazd do podwórza.

Zabudowana powierzchnia około 760 m. kw. Koszt budowy 150.000 koron.

Główne roboty budowlane wykonała firma Kleinberger & Haber, stolarskie R. Muranyi, ślusarskie K. Uznański, szklarskie i lakiernicze K. Grünwald, malarskie K. Jachimowicz, kafłarskie Niedźwiecki i Ska, kamieniarskie M. Szczyrbała.

Budowę projektowałem i prowadziłem w roku 1901 i 1902. Uroczyste otwarcie odbyło się 27-go września 1902 roku.

Zawiejski, arch. miejski.

Z Akademii Umiejętności. Dnia 23 stycznia 1903 odbyło się posiedzenie komisji do badania historii sztuki w Polsce pod przewodnictwem prof. Maryana Sokołowskiego.

P. Tomkiewicz zdawał w dalszym ciągu sprawę z wycieczki swojej do Królestwa Polskiego w lecie 1902 odbytej. W Chełmie zbadał referent częściowo zachowaną, w roku 1573 przez Jana Leżyńskiego, kasztelana małopolskiego fundowaną kaplicę św. Anny, przybudowaną przezeń do tamtejszego murowanego czternastowiecznego kościoła. W kaplicy do dziś dnia zachował się okazały nagrobek Leżyńskiego. Pomnik ten z piaskowca przedstawia postać rycerza w zbroji, po bokach panoplie, a u nóg dwie syreny oraz kartusze z herbami: Nałęcz, Odrowąż, Łabędź i Ciołek — u szczytu wreszcie dwa delfiny ogonami związane. W szczegółach przypomina kilka pomników polskich z II. połowy XVI w., jest zaś zapewne dziełem Canevessi'ego, syna. W tejże kaplicy wmurowana jest tablica z herbem Szreniawa i napisem stwierdzającym, iż sprawił ją Stanisław Brzeski, zmarłej w r. 1636 swej matce.

W zakrystyi przechowują srebrny i złoty kielich, bardzo pięknej roboty, w stylu odrodzenia z reminiscencjami gotyckimi.

Dzwon kościoła z herbem: Brochwicz zaopatrzony jest datą 1488.

Kollegiata w Kurzelowie, wzniesiona około roku 1360 przez arcybiskupa gnieźń. Jana Skotnickiego jest dzisiaj od zewnątrz, restauracjami i tynkiem zeszpecona, wewnątrz natomiast bardzo dobrze zachowana. Ceglany ten częściowo ciosowy kościół składa się z presbiterium i nawy o jednym, ciosowym filarze w środku. Całość przypomina kościół św. Krzyża w Krakowie. W kaplicy bocznej znajduje się nagrobek z brunatnego marmuru z r. 1631, Maryanny z Pieniążków Baranowskiej. Ciekawą jest brązowa

chrzcielnica z roku 1417 z napisem w gotyckich minuskułach. W zakrystyi zwraca przedewszystkiem uwagę późnogotycka monstrancja, pamiątka po dwóch znakomitych Kurzelowianach: Musceniusu, tamtejszym duchownym i Jacobeusu, profesorze Akademii krakowskiej.

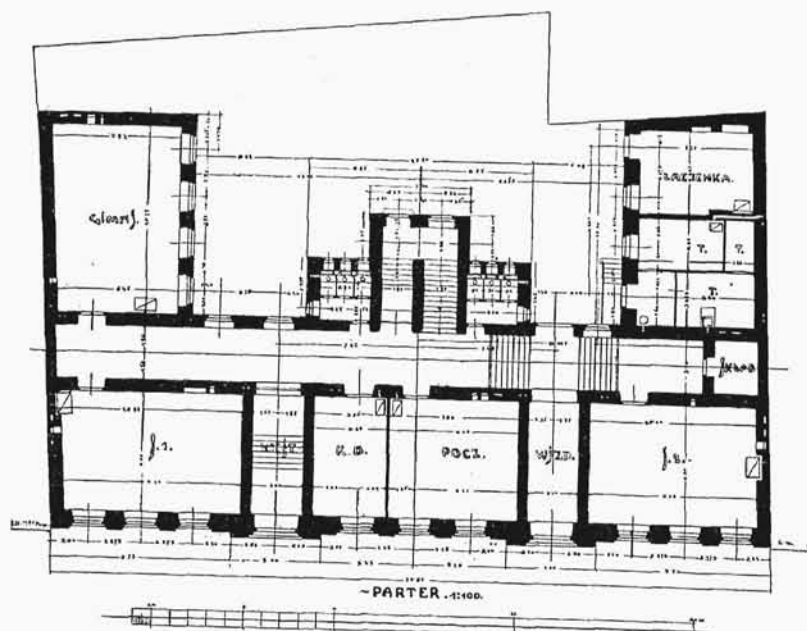
Prócz kościołów zbadał referent cały szereg nieznanych lub nieopisanych dotychczas zamków. I tak w Pukarzewie, gnieździe Pukarzewskich-Szreniawitów, zachowały się ślady dawnego, granitowego zamku, wzniesionego pierwotnie wśród bagnistych nizin. O średniowiecznym powstaniu świadczy położenie ruiny zamkowej w Bąkowej Górze nad Pilicą. Największa izba jej ma do dziś dnia ślady strzelnic. Wspaniale przedstawiają się zwaliska zamku w Majkovicach, stanowiącego niegdyś własność Floryana Szarego, a zwanego według Paprockiego »Surdega«. Jest to budowa z łamanego kamienia; ściany jej zawały się — została natomiast baszta o rozmaitych rzutach na piętrach. Prof. Piekosiński przedłożył następnie wypisany z ksiąg ziemskich pilzneńskich inwentarz spadku po Dorocie Latoszyńskiej, herbu Gryf z r. 1658, p. Lepszy zaś omówił niezwykle interesującą rzeźbę muzeum dycecyzalnego w Tarnowie, drewnianą grupę św. Anny Samotrzeciej, która zdaniem referenta jest powtórzeniem takiejże grupy Stwoszo-wskiej (z lat 1481—86) z kościoła OO. Bernardynów w Krakowie, a więc bezwątpienia również dziełem Wita.

Z kolei przedstawił p. Pagaczewski dwa komunikaty. W pierwszym wykazał referent, że emaliowany o romańskich formach krzyż z wizerunkiem Chrystusa, odkopany w Albigowej (pod Łańcutem) a od lat kilku będący własnością Muzeum narodowego w Krakowie, nie pochodzi z w. XVII, jak sądził Łuszczkiewicz, lecz że przeniesie go należy do drugiej połowy XII w., a uważać za wyrób z Limoges.

W drugim komunikacie zwrócił p. Pagaczewski uwagę na dochowane do dziś dnia ślady romanizmu w kościele św. Mikołaja w Krakowie. W ostatnich czasach, wskutek odpadnięcia tynku z południowej ściany presbiterium wspomnianego kościoła odsłoniły się fragmenty kamiennego, romańskiego muru, potwierdzając w ten sposób dawniej przez referenta wyrażone przypuszczenie, że kościół św. Mikołaja wystawiony był zapewne w epoce romańskiej z kamienia, sądząc zaś po anormalnej długości presbiterium, ograniczał się niewątpliwie do jego rozmiarów, tworząc osobny, mały kościółek, złączony później z kompleksem ceglanych przybudowań.

P. Cercha porównał następnie w ilustrowanym referacie kratę kaplicy Maciejewskiego z kratą kaplicy Gamrata. Motywa obu krat są pokrewne, tylko na kracie Gamrata piękniejsze, szczegóły zaś tak jednej jak i drugiej wykazują, zdaniem referenta, podobieństwo z ornamentyką kraty kaplicy Zygmuntowskiej. Na środkowej części kraty Maciejewskiego zwraca uwagę wzór o motywach ludowych.

P. Swieykowski wreszcie przedstawił znaleziony na Ukrainie bardzo ciekawy obraz z XVI w. przedstawiający »Pokłon pastuszków Dzieciątka Jezus«, a pozostający pod wpływem szkoły Albrechta Dürera.



Szkoła m. w Krakowie.

arch. J. Zawiejski.

IX. Konkurs Towarzystwa „Polska sztuka stosowana“ w Krakowie. Wydział Towarzystwa ogłasza dla architektów, malarzy i wogóle artystów polskich konkurs na projekt domu o charakterze polskim na warunkach następujących: 1. Dom ma być przeznaczony na szkołę wiejską, ochronę i mieszkanie dla dwóch nauczycielek, stanąć ma na gruncie równym, piaszczystym, stanowiącym obszerny czworobok, który od południa i zachodu zlewa się z łąkami, od wschodu przylega do chaty wiejskiej, a od północy do drogi; front domu ma być zwrócony na północ. Dom, na podmurowaniu do 1 metra wysokości, składać się ma z parteru i piąterka; piwnice niepotrzebne. Materiał — cegła, pokryta tynkiem; dach kryty dachówką; ganek, balkon, lub inne części dodatkowe mogą być z drzewa. Parter wraz z grubością murów ma wynosić około 250 metrów kwadratowych, w co włączone są wszelkie ubikacje wraz z klatką schodową. Parter ma obejmować: sień przeznaczoną na rozbiornię dla 100 dzieci, salę szkolną na 50 dzieci, salę ochrony na 50 dzieci, salę pauzową na 100 dzieci i ubikacje na umywalnię i ustępy. Sala szkolna i sala ochrony mają mieć po 54 metry kwadratowe w świetle; komunikacja bezpośrednia między nimi niepotrzebna; obie zaś sale mają się komunikować ze wspólną salą pauzową, mającą 51 metrów kwadr. w świetle. Wysokość pokoi na parterze około 4 metrów. Na piąterku mieścić się mają: dwa pokoje sypialne, nie komunikujące się ze sobą, jeden bawialny, kuchnia ze spiżarnią, pokój dla służącej i ustęp. Wysokość pokoi na piątrze do 3 m. 50 cm. Pokoje, zwłaszcza parteru, mają być widne, okna duże. Ściany domu na zewnątrz mogą być ozdobione malowaniem; taksamo i wewnątrz domu, przytem każdy wzór ma być zastosowany do wykonania zapomocą patronów nie więcej jak w trzech lub czterech kolorach. Dom ma mieć charakter skromnej wiejskiej szkoły. 2. Wymagane są: a) plan parteru, b) plan I-go piętra, c) dwie albo trzy fasady, d) przekrój budynku; wszystko w skali 1:100; nadto w skali 1:10 główne detale fasad, 4 do 5 cm. wzorów na fryzy. 3. Nagroda konkursowa wynosi 600 koron.

4. Nagrodzony projekt staje się własnością Tow. 5. W razie gdyby wymagane były do wykonania rysunki szczegółów budowy w naturalnej wielkości, autor projektu nagrodzonego obowiązany jest wykonać je za dodatkową cenę 200 koron. 6. Towarzystwo ma prawo pierwszeństwa w nabywaniu innych prac na konkurs nadesłanych. 7. Towarzystwo pośredniczy w sprzedaży prac konkursowych. 8. Sąd konkursowy stanowi komisja rozpoznawcza Towarzystwa, do której mają być zaproszeni architekci także z poza komisji. 9. Termin nadsyłania prac pod adresem Tow. (Kraków, Wolska 14) upływa 20 czerwca.

Rozstrzygnięcie konkursu. Dnia 24 b. m. został rozstrzygnięty konkurs na projekt firanki. Nadesłano 20 prac. Nagrodę (150 koron) uzyskał projekt p. Edw. Trojanowskiego z Krakowa pod godłem »Wianki«. Ponieważ następnie praca p. Tad. Kołomłockiego z Wadowic pod godłem »Wadowita« wyróżniała się znacznymi zaletami artystycznymi i charakterem swojskim, sąd konkursowy uchwalił polecić Wydziałowi Tow. wypłacenie autorowi tej pracy z fundusów Tow. 50 koron nagrody, z zastrzeżeniami przewidzianymi w warunkach konkursu. Nadto wyróżniono prace: 1. godło »Wisła« L, 2. »K R«, 3. »firanka« i 4. »T M«. — Oprócz wymienionych do nabycia polecono pracę pod godłem »Pisanka«. Projekty konkursowe będą niebawem wystawione na 7 dni kilka. Miejsce wystawy zostanie ogłoszone w pismach.

Rozstrzygnięcie IX-go konkursu Delegacji Architekt. na Dwór w Raszkowie. — Nadesłano prac 25. Nagrodę I-szą otrzymał arch. H. Stifelman z Warszawy, nagrodę II-gą arch. Bertrand i A. Gravier z Paryża. Zaszczytne wzmianki otrzymały prace z godłami: »Podole«, »Na kresach«, »Askaro«, »Dwór«.

Sprostowanie. W opisanu rycin przedstawiających plany prac konkursowych na hotel przy Morskiem Oku zamieniono autorów: plany opisane jako praca p. Łużeckiego należą do pracy p. Wesołowskiego i odwrotnie.



Meble dla Dzikowa.

arch. Z. Hendel.

Redaktor główny i odpowiedzialny: WŁADYSŁAW EKIELSKI.

Komitet redakcyjny składają pp.: ALFRED BRONIEWSKI, RAJMUND MEUS, KAROL KNAUS, JÓZEF POKUŃYŃSKI, TEODOR TALOWSKI, WINCENY WADOWISZEWSKI, JAN ZAWIEJSKI, JAN ZUBRZYCKI.

Nakładem Towarzystwa technicznego w Krakowie. — Tekst i tablice odbito w Drukarni Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządem Józefa Filipowskiego.