



CZTERY PIERWIASTKI SZTUKI BUDOWNICZEJ.  
PRZYCZYNEK DO PORÓWNAWCZEJ UMIEJĘTNOŚCI BUDOWNICZEJ

PRZEZ

GOTFRYDA SEMPERA

BYLEGO DYREKTORA SZKOŁY BUDOWNICZEJ W DREZNIE

1851

(Ciąg dalszy).

III. DOWÓD CHEMICZNY.

**D**ruga główna część pisma Kuglera poświęconą jest ocenie wiadomości o śladach farb znajdujących jeszcze w naszych czasach na pomnikach starożytnych.

Odpowiednio do założenia tego rozdziału interesować nas głównie musi z niego to, co się odnosi do zauważonych przez podróżnych śladów

dawnego pomalowania takich głównych części budynków, o których pan Kugler przypuszcza, że pozostały przy świątyniach marmurowych białemi t. zn. niepokrytemi farbą.

Należy tu najpierw wzmianka ustępu z mojego pisma: „Tymczasowe uwagi i t. d.“, w którym powiadam: „Nad szyją anty w tylnej hali tej świątyni (świątyni Tezeusza), na prawo od widza po tej jej stronie, która jest zwrócona ku kolumnom

in antis, — utrzymał się kawał niebieskiej powłoki, — którą, zdaje się, cała cella była pokryta — wielkości dłoni. — W konstrukcyi niży, którą, w czasach chrześcijańskich z ułamków stropu świątyni, zbudowano między antami hali przedniej natrafia się na kawałki, które całe jeszcze, albo w części pokryte są pierwotną szklistą barwną emalią. Autor przywiózł ze sobą kawał taki dla dowodu ad oculos dla wątpiących. Świątynia jednak była we wnętrzu celli, licząc od wysokiego cokołu aż do wysokości sześciu warstw kamienia, pokryta grubszą zaprawą, jak tego dowodzić się zdaje powierzchnia kamienia, regularnymi cięciami dłuta na szeroko obrobiona i znajdująca się na niej masa zaprawy, i t. d.“

Do tego cytatu dodam inny, nieznanym jeszcze powszechnie.

Znany architekt angielski i znawca starożytności pan T. L. Donaldson donosi o swych jeszcze w roku 1820 na tej samej świątyni robionych spostrzeżeniach co następuje<sup>1)</sup>:

„Rysunki Stuarta z tej świątyni są najzupełniejszymi w jego dziele, i bardzo mało tylko uwag dodać można do ich uzupełnienia. Tło kasetonów stropowych było niebieskie ze złotą gwiazdą. Wszystkie członki i wązkie pasy wewnątrz kolumnad były ozdobione malowanymi ornamentami. Sufit zewnętrznego Cornis w północno-zachodnim narożniku miał również ornament malowany, prawdopodobnie ornament liściasty, którego kontury po części jeszcze istnieją, jakkolwiek jest niemożliwem, dokładniej określić jego kształtu. Cienką powłokę materyalną (a thin coating of some substance) spostrzedz można na kolumnach i powierzchniach wszystkich wewnętrznych architrawów i fryzów i skłonny jestem do przypuszczenia, że cały budynek pokryty był albo zaprawą, albo cienką powłoką barwną. Sufity i głowy krokiew były niebieskie i przywiozłem nieco z tej farby ze sobą. Wszystkie wstęgi zewnętrznego architrawu i podstawa Cornisu były ozdobione, ale atmosfera działała na to w tym stopniu, że powłoka w większej części zniknęła. Można ją jeszcze atoli poznać, ustalić się jednak nie da żaden kształt. Wewnętrzne i zewnętrzne strony murów celli były obrobione od szpica, widocznie w tym celu, by położyć na nie powłokę zaprawy lub malowidła. Zagłębienia dla kraty, która oddzielała opisthodom od portyku, widoczne są na słupach i antach, jak również i łożysko, które wycięte jest w bazach tychże słupów i ant, dla przyjęcia plinty, jak na Parthenonie“<sup>2)</sup>.

Aby nie przerywać niepotrzebnie wątku rozprawy, przytoczę zaraz niektóre spostrzeżenia zrobione na pomnikach ateńskich przez Goury'ego i przezemnie w roku 1832.

Przekonałiśmy się, jak Donaldson, że zewnętrzna powierzchnia świątyni Tezeusza nie była gładko wyszlifowaną, lecz, choć z największą starannością, przecież obrobioną w pewnej mierze ziarnisto; to samo ziarno pokazuje się na wszystkich częściach starych świątyń marmurowych, tak, że okoliczność ta nie zwróciła w tym miejscu uwagi naszej więcej, niż gdzieindziej. Tylko powierzchnie stosug łożyskowych były na brzegach gładko na sobie oszlifowane; taksamo też i powierzchnie stosug dotykowych. W niektórych miejscach stosugi ledwo były widoczne. — Co się tyczy wewnętrznej powierzchni świątyni Tezeusza, to sposób jej obrobienia był zupełnie inny. Zagłębienia były grubsze i zawierały jeszcze szczątki wyprawy.

Kawałek niebieskiej emalii, o którym wyżej była mowa, znalazłem zupełnie przypadkowo przy badaniu głowicy anty. Nie może też tu być mowy o złudzeniu. Pan Schaubert nie był obecnym, kiedy z drabiny to miejsce badałem. Nie przedsiębrałem aż do naszych czasów i w tychże czasach żadnych poważnych badań tej świątyni, a rysunki dotyczące polichromii, które za pobytu swego w Berlinie (przed moim powrotem) pokazywał, były odrysowane i kopiowane według Goury'ego i moich. To samo odnosi się do różnych innych rysunków, których udzielił panu v. Quast'owi, a których tenże do swej znanej publikacji użył.

Jeśli p. Schaubert dopatrywał się na ścianie celli śladów żółtych, to musiało to być w innem miejscu, nie na antach, gdzie znalazłem niebieskie. Domyślałem się jednak, że wziął on rzeczywiście żółte martwe residuum, albo raczej przycień, który ze starożytnego stropu jeszcze przyświeca, za właściwą barwę.

Ale nigdy nie powinien pan Kugler tych dwóch orzeczeń tak zestawiać, jakoby się wzajemnie sobie sprzeciwiały, gdyż, jak powiedziałem, nasze spostrzeżenia robione były na różnych miejscach i wyrażam tylko moje domniemanie, że ściana celli, na której nie znalazłem żadnej żywej barwy, podobnie jak anty była niebieską. Kto jednak może wiedzieć jak i z jakim bogactwem barw ona była pomalowana? Może obrazami historycznymi.

Muszę jeszcze dać zapewnienie, że na architrawach (brusach) wewnątrz portyku świątyni Tezeusza odkryłem w wielu miejscach żywą czerwoną<sup>3)</sup> farbę, zawsze jednak w bardzo małych cząstkach na miejscach w bliskości stosug i kątów. Były one błyszczące jak lak do pieczęci i koloru czerwonych terrakot, przy tem cośkolwiek przeświecające. Z nowa były one może jaśniejszej barwy niż teraz.

Jeszcze trudniej było znaleźć ślady barw na kolumnach. Tam też po długim badaniu szczyrykiem znalazłem świecące czerwone punkty. Cdn.

<sup>1)</sup> Transactions of the institute of British Architects of London, Sept. 1835—36 Vol I. p. 1.

<sup>2)</sup> Na Parthenonie widoczne są takie ślady krat również między kolumnami zewnętrznej kolumnady po stronie zachodniej.

<sup>3)</sup> Potrzeba tu powtórzyć notatkę z mego pierwszego pisma,

mianowicie, że czerwone na wielkich płaszczyznach różnem jest od tego, które występuje na ozdobach. Czerwone albo żółto-czerwone na płaszczyznach jest soczystem, ale przeświecającem podobnie jak nasza „smocza krew“; czerwone zaś na członkownikach jest zaś ognistym „cynobrem“.



# JAK KONSERWOWAĆ ZABYTKI PRZESZŁOŚCI?

NAPISAŁ

DR. JOZEF MUCZKOWSKI.

**N**undus est perpetua ruinarum ruina, mówi Psalmista Pański, przywodząc nam na pamięć znikomość rzeczy ludzkich. Jest to więc nieubłaganym prawem natury, że każde dzieło ręki ludzkiej, chociażby w najtwardszym wykonane brązie lub kamieniu wcześniej, czy później uledek musi niszczącej sile żarłocznego czasu.

Ale jakkolwiek nieubłaganą jest jego destrukcyjna siła, to przecież na pociechę naszą powiedzieć możemy, że działanie jego jest powolne i nie takznów gwałtowne. Ząb czasu gryzie powoli i dużo potrzebuje czasu. Niebezpieczniejszym od niego i w środkach nie wybierającym wrogiem zabytków przeszłości jest człowiek, a zwłaszcza człowiek na pół wykształcony. Stroi on się w pozory legalności, uznaje tylko to co jest modnym, co wygląda nowo i czysto i trzyma się kierunku prostego. Nie znosi tego co wychodzi poza strychulec. Patynę, którą się tak rozkoszuje znawca sztuki, ma w pogardzie, uznaje jedynie tylko biały tynk. To tylko ładne, co się błyszczy i świeci. Wszystko co stare, jest brudnym i nieporządnym i przynosi wstyd postępowi czasu. To też korzysta on z pierwszego lepszego pozorów, aby usunąć stare graty, „obrzydliwe rudery“, „kupy gruzów“ itp. Jeżeli to jest mur miejski, lub stara wieża, to się mówi, że grożą one zawaleniem, jeżeli brama miejska, to że wzmożony ruch uliczny wymaga koniecznie jej rozszerzenia, a nawet zupełnego jej usunięcia.

Pomimo tych tu i owdzie jeszcze powtarzających się destrukcyjnych zapędów nowożytnego człowieka, stwierdzić przecież należy na pochwałę naszych czasów, że z każdym dniem budzi się w społeczeństwie coraz większe poszanowanie dla zabytków przeszłości. Rozbudzone w ubiegłym stuleciu zamiłowanie do nauk historycznych i wysoki rozwój tych nauk, a zwłaszcza archeologii i historii sztuki pogłębiły i rozszerzyły w szerokich warstwach znajomość ubiegłych wieków i nauczyły nas odczytywać tę mowę, którą saxa loquuntur.

Kult ten dla pomników przeszłości jest więc objawem nie bardzo odległej daty. Ubiegłe wieki, nie

wiedziały co to znaczy restaurować. Nie wynika stąd, aby przekazane im pomniki i dzieła sztuki własnemu pozostawiały losowi. I owszem naprawiano je i uzupełniano, tak jak to i dzisiaj czynimy, ale nie zastanawiano się wcale nad tem, w jakim stylu pomnik był wystawionym, nie troszczono się o czystość stylową i jednolitość. Znajomość stylów jest dopiero zdobyczą 19 stulecia. Dzisiaj uzbrojeni całym aparatem naukowej wiedzy, bogaci w doświadczenie badamy przede wszystkim styl zabytku i na jego znajomości opieramy jego konserwację.

Znajomość stylów i wysoko posunięta wiedza archeologiczna pozwalają nam dzisiaj prawie na każdym kamieniu budowli stwierdzić epokę, z której pochodzi, gdyż wszystkie epoki, które się na budowlę składały wycisnęły na gmachu właściwe sobie piętno.

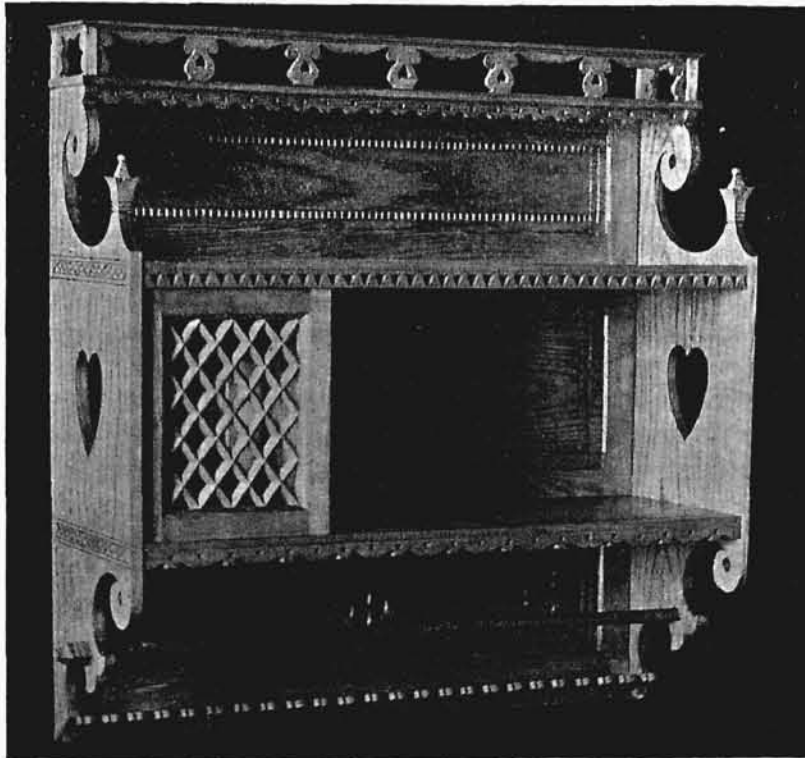
Pomimo namiętnych i zaciętych polemik, w których wzięły udział najznakomitsze nazwiska uczonych i ścierania się różnych zapatrywań na zasady nowożytnej restauracji, nauka nie ustaliła jeszcze zasad, jak restaurować należy.

Sądzę, że interesującym będzie poznać historyczny przebieg tej

walki i ewolucję pojęć o konserwacji pomników.

Po kierunku tzw. klasycystycznym, który wychodzi z zasady, że najdoskonalszymi dziełami sztuki, są twory Greków i że wzorów dla sztuki budowniczej szukać należy na Ateńskiej Akropolidzie, przychodzi reakcja. Klasycyzm znudził się wkrótce, bo był zbyt monotonnym i jednostronnym. Wzory greckie wnet się wyczerpały, a kościoła de la Madeleine i giełdy w Paryżu nikt nie odróżni, gdyż obie budowle są greckimi świątyniami.

Epoka ta ciężko zawiniła na tem co jeszcze pozostało po burzach rewolucyjnej. Zarówno we Francji jak i w Niemczech drugi i trzeci dziesiątek 19 st. splamiły się gwałtownym i bezlitosnym burzeniem i przekształcaniem najwspanialszych zabytków sztuki, ocalałych w rewolucyjnej i wojnach napoleońskich, a 15 lat rządów królewskich za Restauracji we Francji więcej krzywd wyrządziły starym zabytkom, niż całe panowanie repu-



arch. S. Barabasz.

bliki i cesarstwa. To samo co we Francji działo się także i gdzieindziej, a i u nas w Krakowie przebudowana kaplica Padniewskiego dzisiaj Po-

tockich w katedrze na Wawelu w stylu Schinklowskiego renesansu greckiego, jest świadectwem, że fale klasycyzmu i do nas doszły. Cdn.



## BIBLIOGRAFIA.

Kazimierz Mokłowski: „Sztuka ludowa w Polsce“, Lwów u H. Altenberga 1903. „Styl zakopiański“, zeszyt I. Tekst Stanisława Witkiewicza, tablice Stanisława Barabasa, Wojciecha Brzegi, Wiktora Gosienieckiego i Stanisława Witkiewicza. Lwów, u H. Altenberga 1904.

**L**iteratura nasza o ile zajmuje się badaniem sztuki ludowej i o ile daje wyraz artystycznym dążeniom do tworzenia na jej tle, wzbogaconą została w ostatnich czasach przez ukazanie się dwóch znamienitych dzieł o których zamierzamy mówić. Pierwsze z nich jestto rozległe (520 stron druku i 374 rycin w tekście) dzieło rozpadające się na 2 części: pierwsza traktuje o „dziejach mieszkań ludowych w Polsce“ druga o „zabytkach sztuki ludowej w Polsce“.

W pierwszej części rozbiera autor sprawę z punktu widzenia historycznego na tle zapytania, co wpływa na kształt domu: chcąc na to pytanie odpowiedzieć autor sięga do badań nad sposobem życia człowieka w najodleglejszych czasach, o ile to na tle istniejących śladów, znajomości życia człowieka w różnych fazach rozwoju kultury, da się ustalić, przyczem opiera się na wynikach badań ludoznawstwa w najrozleglejszym znaczeniu. Przechodzi więc epokę przedhistoryczną, epokę jaskiniowca, namiotowca stepowego, palowców, dalej epokę budownictwa leśnego a wreszcie budownictwa rolniczego. W epokach tych pojawiają się kolejno różne materyały, które stanowiły podstawę różnych technik noszących w sobie zarodki kulturalnych postępów: więc żelazo, krzemień, skóra, tkanina, znur, szew, kosz, ziemianka, pał i występuje życie pierwotnego człowieka w stosunku do otaczającej go natury, oswojonych, użytecznych, a tak dla rozwoju kulturalnego człowieka ważnych zwierząt jak konia itp. W braku dowodów ściśle rozumowych lub opartych na znalezionych resztkach kultury, posługuje się autor metodą porównawczej lingwistyki, która może nie zawsze jest przekonującą,<sup>1</sup> w każdym razie daje dowód bardzo głębokich i wielostronnych studyów autora. Szczątki budowli palowych w Europie i u nas, należących do bliższych nam czasów, dają już podstawę realniejszą do oceny ich wartości w rozwoju budownictwa — jeszcze w większej mierze budownictwo leśne i rolnicze, które dotąd żyje. Na tym tle i rozbierając poszczególne części konstrukcyjne (ściana, dach) w ich znaczeniu konstrukcyjnym i estetycznym dochodzi autor do pojęcia naszej chaty, objaśniając szeregiem rysunków przedstawiających, jak ona w różnych częściach naszego kraju i dawnej Słowiańszczyzny odpowiednio do klimatu i użytych materyałów się dziś przedstawia.

<sup>1</sup> Nie będąc zawodowymi, nie możemy jej ocenić krytycznie, wydajemy tylko osobisty sąd.

W drugiej części opisuje autor zabytki sztuki ludowej w Polsce: większość budowli w dawnej Polsce wykonaną była w drzewie a prototypami ich jest chata włościańska: rozumie się, że ze zmianą przeznaczenia budynku zmienia się jego plan i jego widok. Pierwszą lepszą chatą był dworek szlachecki, dalej pójdą: dwór obronny, zamek, kościół, cerkiew ze swymi dzwonicami, kaplica, krzyż przydrożny, bóżnica, zajazd — budownictwo drewniane wkracza nawet do miast: wiele domków a dworców podmiejskich istnieje dotąd w bliskości naszych stolic; wreszcie podaje autor szereg typowych i historycznie uchwyconych, form zewnątrz i wnętrza chaty odnoszących się do dachów, okapów, odrzwi, stropów itd. i sprzętów domowych. Wszystko objaśnione jest 374 wizerunkami w tekście według swych własnych, i brata autora zdjęć, nadto odтворzonymi rysunkami Matejki, Gersona i innych wreszcie posługuje się zdjęciami fotograficznymi.

Oto w krótkich zarysach treść książki p. Mokłowskiego, jestto więc, jak widzimy, pierwsza polska monografia budownictwa drewnianego w Polsce: autor z mrówczą zaiste skrzętnością zebrał rozproszone wiadomości i rysunki odnoszące się do przedmiotu i omawia rzecz z gorącą miłością i głębokim przekonaniem. Brak tej książki może niezbędnych w tym razie — naszym zdaniem —



arch. S. Barabasz.

koniecznej i bezwzględnej ścisłości w rozumowaniu, przeglądu i węzłowatości, jest może, zwłaszcza w pierwszej części, nieco rozwlekła, niemniej jednak musimy być autorowi za nią bardzo wdzięczni, gdyż ruch w kierunku usamowolnienia naszej sztuki, zapłodnienia jej naszymi rodzinnymi motywami rozrósł się już dosyć, brakowało dotąd tego, co daje autor: obrazu całości budownictwa drewnianego w Polsce. Czy ono dla przyszłości ma znaczenie? Odpowiemy słowami autora:

„Gdy sprawa sztuki ludowej dojrzeje, gdy olbrzymia liczba materiałów rysunkowych znajdzie drogę do publiczności, a zwłaszcza do naszych pracowni budowniczych, kto zakaże przysłemu talentowi stosować formy ludowe w budownictwie narodowym?”

„Stanie się zaś to wtedy, kiedy praca zbiorowa mrówcza ludzi dobrej woli zapisze w księgę majątku narodowego sporą część tego, co przeszłość nam we wszystkich pomnikach sztuki zostawiła, kiedy nie dwieście podhalskie, ale setki otworzą skarbnice form spragnionym oczom i wyteżonej myśli twórczej”.

„Początek w tej mierze zrobiony, a książeczka niniejsza niech będzie dalszą skromną cegiełką w tej przyszłej wspaniałej budowie sztuki polskiej”.

„Takie jest jej przeznaczenie”.

I oto treścią dochodzimy do drugiego dzieła, do: „Stylu zakopiańskiego”: właściwie jest to początek wydawnictwa większego, którego pierwszy zeszyt na 26 tablicach obejmuje prace pp. S. Barabasa, W. Brzegi, W. Gosienieckiego i S. Witkiewicza a których treścią meble do pokoju jadalnego.

Wydawnictwo poprzedzone jest wstępem p. St. Witkiewicza, stwórcy całej sprawy. Wstęp ten jest, jak u p. Witkiewicza, zawsze bardzo ciekawym ostatecznym rezultatem przemyślań nad tą sprawą, rezultatem po ukończonych walkach — nie prowadzonych wprawdzie przez autora — dążących do ustalenia wartości sztuki góralskiej; rozumie się — przemawia malarz. „Wydawnictwo to”, mówi przed-

mowa, „przeznaczone jest na to, żeby pomódz tym wszystkim, którzy z takim interesem i współczuciem chcieli pracować nad rozwojem samodzielnego pierwiastku naszej kultury, którzy chcą i mogą się przyczynić do Odrodzenia i dalszego rozwoju szczególnych naszych cech cywilizacyjnych. Chodzi więc nam o to, żeby najlepsze, jak się zdaje, dotąd wytworzone formy sztuki ludowej stały się powszechną własnością i pobudziły umysły twórcze do pracy nad dalszym ich rozwojem, a rzemieślnikom polskim dały możliwość, przez proste skopiowanie tych tablic, zaszczerpienia wszędzie upodobania do tych form. Można z podanego tu materiału iść w kierunku jeszcze większego ich zubożenia i wyrafinowania tam, gdzie środki materialne na to pozwolą, lub też zredukować je do skromniejszych jeszcze przejawów i oddać na użytek ludzi mniej zamożnych, lecz potrzebujących w życiu piękna”.

W kierunku ocenienia różnic, jakie istnieją w pracach tych czterech artystów, z podziwieniem bystrości jego oceny chętnie pójdziemy za p. Witkiewiczem.

„Tablice podane tutaj nie przedstawiają całkowitego dorobku Zakopiańskiego stylu, w jakimś historycznym ciągu i nie przedstawiają wszystkiego, co się pod tym imieniem dostało, do życia.”

„Kto przejrzy je, zauważy, że pomysły panów Brzegi, Gosienieckiego i moje, mają wybitne analogie, pewne konstrukcyjne i zdobnicze zasadnicze podobieństwo. W moich pomysłach, jako stanowiących jeden z pierwszych stopni rozwoju, jest pewna wstrzemięźliwość i surowość form, która w pomysłach pp. Brzegi i Gosienieckiego ustępuje miejsca bogatszemu, bardziej skomplikowanemu ich użyciu. Ja się już czuję jakby „klasykiem” w stylu zakopiańskim, podczas kiedy oni wkraczają już w fazę dalszego rozwoju i na podstawie własnych indywidualnych upodobań, silniej akcentują to, co w moich pomysłach jest bezpośrednim przejściem od pierwotnej prostoty, do bardziej rozwiniętych i ozdobniej przeprowadzonych kształtów.”

„Pomysły p. Barabasa, dyrektora zakopiańskiej szkoły rzeźbiarskiej, różnią się w niektórych punktach bardzo wyraźnie od pomysłów panów Brzegi, Gosienieckiego i moich. Uderza tu przede wszystkim zupełny brak gżemsu, który w naszych meblach jest tak silnie rozwinięty. Dalej użycie, obok prawidłowego półkola w konstrukcji obłęków, zdarzającego się niekiedy wiązania psów tak, że ono tworzy ostry kąt z zetknięciem się dwóch przeciwnych sobie części łuku. W pomysłach p. Barabasa czuć nowy pierwiastek, wkraczający w splot form, stanowiących dotychczasową całość zakopiańskiego stylu. Usprawiedliwione to jest historycznie, zwłaszcza, że jak to widać naprzykład w tak doskonałych, tak zasadniczo konstrukcyjnych i charakterystycznych krzesłach, pewna secesyjność nóg nie odbiera im charakteru. Co do kwestyi odrzucenia gżemsu i to również zdaje się wynikać z wpływu secesyi, która postąpiła bardzo rozumnie, redukując swoje meble i domy,



arch. S. Barabas.

do najkonieczniejszych form użytkowych, odrzucając to wszystko, co stanowiło dotychczasową ich stronę zdobniczą. Było to, jakby zmycie z mózgu wszystkiego, co się na nim odbiło dotąd i oczekiwanie na zbudzenie i potrzeby zdobienia i pozostania na nowej drodze, innych jego kształtów. Ponieważ w każdym stylu, gżems stanowi jeden z zasadniczych pierwiastków jego charakteru więc w secesyi odrzucono zupełnie prawie i ten motyw formy dotychczasowych stylów. Sądzę jednak, że niechybnem jest wytworzenie się, jakiegoś gżemu secesyjnego, gdyż psychologia sztuki wymaga tego zaakcentowania granicy górnej przedmiotu, jego zakończenia i wyodrębnienia się od reszty otaczających rzeczy. Z drugiej zaś strony, na meblach odbija się wpływ form budowniczych, w których gżems jest komiecznością użytkową a jego charakter zdobniczy zjawiskiem następczem. W pomysłach p. Barabasza tę stronę psychologiczną gżemu zastępuje ornament, biegnący krawędziem górnym brzegu kredensu i półki“.

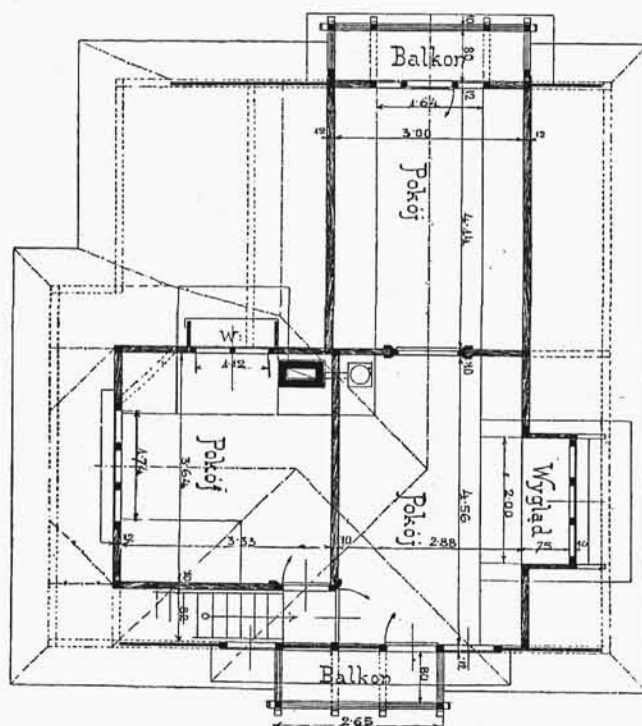
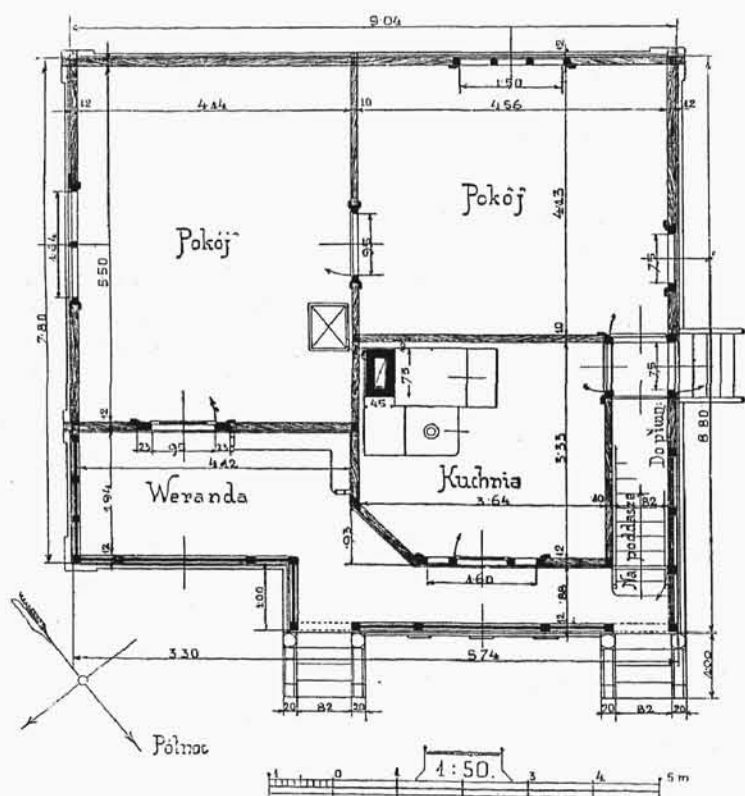
Dorzucimy tylko z naszej strony uwagę odnoszącą się do prac p. Barabasza, a to na tle rozmyślań p. Witkiewicza, które nas jednak do odmiennych prowadzą wniosków. Znajdujemy bowiem tam zdanie, że „dla odrodzenia sztuki ludowej dodatnim wpływem było to, że pierwsi ludzie, którzy próbowali tworzyć z materiału znalezionej na Podhalu nie byli fachowcami architektami. Architekt, wyuczony w ówczesnych szkołach, lub rutynowany w pracy nad historycznymi stylami, nawet uznawszy teoretycznie prawo rozwoju Stylu Zakopiańskiego nie ośmieliłby się z tą szczerością bezwzględną, z tą śmiałością bez zastrzeżeń tworzyć jedynie z materiału sztuki ludowej. Stan jej był taki, że projekcja jej na mózgu, na którym znajdowały się wyinkrustowane formy stylów hi-

storycznych wraz ze wszystkimi wynikającymi uprzedzeniami pojęciowymi, nie mogłaby znaleźć miejsca i utrwalić“.

Jeśli chodzi o genesis, to zdanie to będzie zapewne słusznem i zawsze podziwialiśmy samego p. Witkiewicza, jak bez studyów technicznych, tworzył wille i meble, niemniej jednak oglądając prace p. Barabasza, którego znamy jako wybornego znawcę stylów historycznych, możemy stwierdzić, że studium historycznych stylów nie wpływa bynajmniej, ani na wrażliwość umysłu, na formy inne, czy nowe, ani szczerść kompozycji. Należy tylko od stylów historycznych nie uczyć się co dawniej robiono, tylko jak dawniej robiono: w ten sposób pole do indywidualnego pojęcia rzeczy będzie zawsze otwartem; charakter prac p. Barabasza odróżnia od prac innych artystów bardzo wykwintne a skromne użycie ornamentu, wielka prostota a jasność konstrukcyi, które źródło swe mają niezawodnie w indywidualnym upodobaniu artysty, podpartym jednak studiami rzeczy dawnych, a wyborowych.

I jeszcze jedną uwagę nasunęły nam wywody p. Witkiewicza: wydawnictwo tak wzorowych rzeczy jak prace wszystkich czterech artystów jest ze wszech miar pożądanem, wszelako rozwój sprawy nie leży tylko w takich publikacjach, lecz raczej w warsztatach, które należałoby pod względem zwłaszcza artystycznego pojmowania rzeczy podnieść; kilka mebli skopiowanych rzeczy na przód nie posunie — trzeba by się postarać o to by stolarze nasi oprócz swej techniki posiadli w zupełności i swą sztukę, a wtedy z bezpośredniej styczności z publicznością na codziennych zadaniach mogą rzecz rozwinąć. Tam leży przyszłość całego ruchu odrodzenia polskiego rzemiosła.

Ekielski.



Willa prof. J. Boguckiego w Mikuliczynie.

## WILLA PROF. J. BOGUCKIEGO W MIKULICZYNIE.

**S**tyl zakopiański obejmuje coraz to szersze kręgi, rozprzestrzenia się i odradza nanowo po wszystkich ziemiach polskich, od Bałtyku aż do wschodnich kresów. Tu u stóp Karpat, w uroczej dolinie Prutu, stanęła w r. 1903 willa prywatna, której widoki i plany umieszczamy w tym zeszycie.

Autorem tych planów jest architekt T. Obmiński, który je opracował wspólnie z inż. Boguckim w ten sposób, że rzuty poziome, rozkład mas i fasada od gościńca są pomysłu p. Boguckiego, całość zaś ujął w architektoniczne ramy stylu zakopiańskiego arch. Obmiński. Motywy konstrukcyjne i zdobnicze, rozrzucone obficie po tej niewielkiej, lecz stylowej budowie, są znane częściowo skądinąd, w znacznej zaś części pochodzą ze studyów arch. Obmińskiego, który je zbierał w całej Galicyi, lecz odnalazł również, często w identycznych formach, nawet na Litwie.

Willą prof. Boguckiego, położona przy gościńcu między Tatarowem a Mikuliczynem, nieco od tegoż odsunięta, w świerkowym lasku, zajmuje sama zaledwie 76 m<sup>2</sup> powierzchni zabudowanej, mieści jednak mieszkania dla dwóch rodzin: w parterze dwa pokoje z wyglądami i balkonami — tak, że przestrzeń jest możliwie wyczerpaną. Pomimo to „ekonomia nie zabija estetyki“, jak powiada Stanisław Witkiewicz; w pokojach wszędzie pełno powietrza i światła, a szczyty i wyglądy dodają willi szczególnego uroku.

Słupy i półłuczne werandy, wzięte z domów podcieniowych naszych dawnych miast i miasteczek,

zawierają niektóre tam odnalezione, a obecnie nowo użyte motywy; słupy werandy i bramy wjazdowej przedstawiają jeden z najwłaściwszych typów słupa drewnianego, używanego w podcieniach polskich.

Wypełnienia poręczy, oryginalnie w balkonach przez p. B., w werandzie przez p. O. skomponowane, opierają się wprost o formy starych łyżników i stanowią nowość zastosowaniem w tym kierunku motywu ciągłego i płaskorzeźby „smreków“, w poręczach po raz pierwszy może użytych.

Willą, budowana wyłącznie na mieszkanie letnie, posiada jednak piec, tak przydatne w klimacie górskim; plenery ścian są zewnątrz surowe i prawie półokrągłe, wewnątrz gładkie i niewyprawione. Stropy w parterze są ułożone na sposób zakopiański. Potężne sosręby dźwigają szereg tramiaków, na których leżą fazowane deski powały, na obie strony naprzemian w ukosie ułożone. Nowością jest wprowadzone wcinanie belek w sosrąb na kilka cm. w celu lepszego stężenia stropu.

Urządzenie wewnętrzne z drzewa miękkiego o naturalnej barwie wykonano według skromnych, lecz stylowych wzorów. Rysunek łóżek jest oparty w całości na motywach „sąsieków“ z Zakopanego; niemniej korzystnie przedstawiają się stoły i szerokie ławy.

W tej samej gminie górskiej stanie niebawem nowy drewniany dom gminny według projektu arch. T. Obmińskiego, o poważnych surowych formach, dobrze zastosowanych do materiału drzewnego i przeznaczenia budowy na „radę gminną“.



## WPLYW CZASU NA WYTRZYMAŁOŚĆ DRZEWA.

SPRAWOZDANIE STACJI DOŚWIADCZALNEJ INSTYTUTU CHALMERA W GÖTEBORG

PODAŁ

TEODOR WIJKANDER.

(Dokończenie).

Na tabelkach I do IV podałem średnie wartości wyników badań z lat 1893, 1895 i 1901 a to by można uzyskać dobry pogląd na stosunki badań w poszczególnych latach.

Przy porównaniu rezultatów roku 1901 z rezultatami roku 1895 względnie 1893 wciągnąłem w rachubę sztaby z r. 1901, pochodzące z pniów, z których w r. 1895 względnie 1893 wycięte sztaby poddawane były badaniom. W tablicach oznacza:

s = ciężar gatunkowy.

f = stopień wilgotności.

k = wytrzymałość na ciśnienie.

k<sub>b</sub> = wytrzymałość na zgięcie.

δ = granicę sprężystości na zgięcie.

E<sub>b</sub> = współczynnik sprężystości.

$$\frac{Pl^3}{\lambda b h^3}$$

λ = strzałkę przed granicą proporcjonalności.

A =  $\frac{100}{b \cdot h} \int P \cdot d \cdot \lambda$  = Praca zgięcia odnośnie do powierzchni 10/10 cm i wyrażona z t/cm.

$$\eta = \frac{SP d \lambda}{P \lambda_1}$$

$$\beta = \text{giętkość} = \frac{\lambda_1}{P}$$

λ<sub>1</sub> = strzałkę przy złamaniu.

K<sub>a</sub> = wytrzymałość odcięcia.

TABLICA I.  
SOSNA.

	s	f	K	K <sub>b</sub>	A	E <sub>b</sub>	K <sub>a</sub>	η	β	Ilość prób
1901	0,526	9 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	475	760	8,5	105	89	0,58	1,13	14
1895	0,508	11 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	429	686	6,0	118	82	0,60	0,77	13
Różnica w %	+ 4	—	+ 11	+ 11	+ 42	- 6	+ 9	- 3	+ 47	—
1901	0,532	9 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	466	762	10,0	101	93	0,65	0,88	9
1893	0,518	11 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	420	634	6,2	64	72	0,59	0,90	9
Różnica w %	+ 3	—	+ 11	+ 20	+ 61	+ 60	+ 29	+ 10	- 2	—

TABLICA III.  
DĄB.

	s	f	K	K <sub>b</sub>	A	E <sub>b</sub>	K <sub>a</sub>	η	β	Ilość prób
1901	0,737	9 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	607	972	9,3	117	139	0,56	0,70	4
1895	0,691	11 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	507	860	10,8	108	112	—	—	5
Różnica w %	+ 7	—	+ 20	+ 13	- 14	+ 8	+ 24	—	—	—
1901	0,698	9 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	592	951	9,2	115	123	0,55	0,75	2
1893	0,627	14 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	354	683	8,0	91	102	0,63	1,07	2
Różnica w %	+ 11	—	+ 67	+ 39	+ 15	+ 26	+ 21	- 13	- 30	—

Tablica V. zawiera ostateczne wyniki odnośnie do wpływu czasu, które wynikają z wyz

TABLICA V.

	s	K	K <sub>b</sub>	A	E <sub>b</sub>	K <sub>a</sub>	η	β	Ilość prób
Sosna 1895	0,504	438	690	5,9	118	84	0,60	0,79	53
" 1893	0,559	414	664	7,0	112	86	0,61	0,86	—
Różnica w %	- 10	+ 6	+ 4	- 16	+ 5	- 2	- 2	- 8	—
Jodła 1895	0,444	398	595	4,1	111	85	0,58	0,80	24
" 1893	0,449	369	604	6,1	106	80	0,62	0,91	—
Różnica w %	- 1	+ 8	- 1	- 33	+ 5	+ 6	- 6	- 12	—

Autor wspomnianego sprawozdania kończy swe spostrzeżenia wnioskiem, że podczas gdy ciężar gatunkowy zachowuje się zupełnie zmiennie, moduł złamania i współczynnik sprężystości rośnie, zaś praca zgięcia η i β się zmniejsza: drzewo więc staje się sztywniejszem. Następuje więc wewnętrzne przekształcenie się drzewa.

Z tablic II—V widzimy dalej, że, jak podczas

TABLICA II.  
JODŁA.

	s	f	K	K <sub>b</sub>	A	E <sub>b</sub>	K <sub>a</sub>	η	β	Ilość prób
1901	0,433	9 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	414	739	6,9	109	87	0,61	0,79	12
1895	0,444	12 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	377	580	4,0	110	88	0,57	0,75	12
Różnica w %	- 2	—	+ 10	+ 27	+ 73	- 1	- 1	+ 7	+ 5	—
1901	0,423	10 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	393	730	7,7	116	84	0,77	0,79	3
1893	0,443	12 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	397	554	4,1	107	74	0,58	0,78	8
Różnica w %	- 5	—	- 1	+ 32	+ 88	+ 8	+ 14	+ 33	+ 1	—

TABLICA IV.  
BRZOZA.

	s	f	K	K <sub>b</sub>	A	E <sub>b</sub>	K <sub>a</sub>	η	β	Ilość prób
1901	0,682	9 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	657	1147	10,2	142	153	0,51	0,64	2
1895	0,698	12 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	539	1010	10,9	158	146	—	—	2
Różnica w %	- 2	—	+ 22	+ 14	- 6	- 10	+ 5	—	—	—
1901	0,682	9 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	657	1147	10,2	142	152	0,51	0,64	3
1893	0,708	12 <sup>o</sup> / <sub>o</sub>	469	947	10,7	121	140	0,66	0,71	3
Różnica w %	- 4	—	+ 40	+ 21	- 5	+ 17	+ 9	- 23	- 10	—

wspomnianego porównania prób z roku 1895 i 1893.

	s	K	K <sub>b</sub>	A	E <sub>b</sub>	K <sub>a</sub>	η	β	Ilość prób
Dąb 1895	0,645	478	799	9,8	103	110	—	—	—
" 1893	0,724	419	751	9,5	101	104	—	—	—
Różnica w %	- 11	+ 14	+ 6	+ 3	+ 2	+ 6	—	—	—
Brzoza 1895	0,685	57	912	9,2	143	133	—	—	—
" 1893	0,638	431	762	9,4	114	108	—	—	—
Różnica w %	+ 7	+ 18	+ 20	- 2	+ 24	+ 23	—	—	—

lat 1895 i 1893 moduł złamania przy ciśnieniach, zgięciach i ścięciach, tak też i moduł sprężystości przy zgięciu wzrastał. Praca zgięcia, która w ciągu pierwszych 2 lat stanowczo malała, wzmagala się w następstwie czasu; zaś η i β nie okazały przy ostatnich próbach żadnej regularnej zmiany.

Teknisk Tidskrift 6. II. 1904.

Redaktor główny i odpowiedzialny: WŁADYSŁAW EKIELSKI.

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

Nakładem Towarzystwa Technicznego w Krakowie. — Tekst i tablice odbito w Drukarni c. k. Uniwersytetu Jagiellońskiego pod zarządkiem Józefa Filipowskiego.