

7p. Grolwinski

P.389

RZECZY PIĘKNE



BIBLIOTEKA
WYD.
ARCHITECTURY

MIESIĘCZNIK
POŚWIĘCONY
ARCHITEKTURZE
RZEŹBIE · MALARSTWU
OCHRONIE ZABYTKÓW
KOŚCIELNICTWU
I RZEMIOSŁOM
KRAKÓW · 1918

R.I

N3



ZAKŁAD ARTYSTYCZNO-RYTOWNICZY
JAN WIDLIŃSKI

Kraków, Rynek, Linia A-B. 46/1.

— obok Hotelu Drezdeńskiego. —

rzeźbi i rytuje: herby, monogramy, napisy w srebrze, złocie
i w szlachetnych kamieniach, miedzi i drzeworyty, pieczętki
: kauczukowe, numeratory, tablice emaliowane i trawione. :

ODBUDOWA KRAJU

»»» miesięcznik poświęcony sprawom gospodarstwa narodowego. »»»
Organ obywatelskiego Komitetu odbudowy wsi i miast w Krakowie

MASKI

LITERATURA, SZTUKA i SATYRA

zamieszcza nieznanne dotąd dzieła Stanisława Wyspiańskiego, reprodukcje artystów polskich i francuskich,
podaje prace Telmajera, Orkana, Mirandolli i Romuna Rollanda. — Adres: Kraków, Wolska 19.

Pracownia cyzelersko art. — Henryk Waldyn

Kraków, ulica Lenartowicza L. 14

wykonywa prace w metalach oraz złocenia i emalie, odznaki i meda-
liony, odnawia antyki — mając za sobą wiele prac w tym kierunku.

KULTURA POLSKI

TYGODNIK NIEPODLEGŁOŚCIOWY

wychodzi w Krakowie pod redakcją L. Wasilewskiego, i H. Radlińskiej przy współpracow-
nictwie m. in.: Wł. Baranowskiego, dr. Z. D. Golińskiej, S. Daniłowskiego, S. Dubiela,
T. Hołówki, J. Krzesławskiego, dr. Bol. Limanowskiego, W. Lipińskiego, dr. J. Płaśnika,
— ks. Michejdy, dr. Rowida, B. Straszewicza, D. Wandycza, J. Wicza, B. Zahorskiego. —
Redakcja i administracja: Floryańska 53. Prenumerata roczna 20 K, kwartalna 6 K.

CZASOPISMO

KRAKOWSKIEGO TOWARZYSTWA TECHNICZNEGO

Kraków, ulica Straszewskiego 28

ZDRÓJ

dwutygodnik poświęcony sztuce i kulturze umysłowej
»»»»» Poznań, plac Wilhelmowski 7 »»»»»

FARBY

OLEJNE W TUBACH, AKWARELOWE
I W PROSZKU; PENDZLE, SZCZOTKI
ORAZ WSZELKIE INNE PRZYBORY,

GIPS

ALABASTROWY,
SZTUKATORSKI

POLECA PO CENACH FABRYCZNYCH FIRMA

FR. LENERT, Kraków, ul. Sławkowska 6.



P 389

BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

Adres Redakcji i Administracji:
Kraków, ul. Smoleńska I. 9
Muzeum techniczno-przemysłowe
Godziny urzędowe:
od 6 – 8 wieczorem.

Warunki prenumeraty:
zeszyt pojed. 7 K, 5 M kwartalnie 20 K, 14 M
półrocznie 38 K, 26 M rocznie 72 K, 52 M

Ogłoszenia wedle umowy.
Główny skład: GEBETHNER i SKA.

Wydawca i odpowiedzialny redaktor:
ADAM DOBRODZICKI

Treść zeszytu:

ADAM NIEZABITOWSKI: Warunki tkaniny. —
WIKTOR KUŹNIAR: Uwagi w sprawie naszych
materiałów budowlanych. ADAM DOBRODZI-
CKI: Pokrewieństwa. TADEUSZ SZYDŁOW-
SKI: Odbudowa starodawnego kościoła w Radłó-
wie. ADAM DOBRODZICKI: Wrażenie formy.
JERZY REMER: Artystyczne wartości dzwonów
kościelnych, (część II). FRANCISZEK MĄCZYŃ-
SKI: Fragmenta architektury romańskiej. FRAN-
CISZEK JANCZYK: Z zagadnień twórczości. —
KRONIKA: Rada Sztuki. Towarzystwo im. Sta-
nisława Wyspiańskiego. Opieka nad zabytkami. —
Konkurs.

Odbito w drukarni Przemysłowej w Krakowie.
Klisze z zakładu repr. T. Jabłoński i Ska.
Kolorową kliszę wykonał Stanisław Welanek.

JAN GUMOWSKI.

MOTYWY ARCHITEKTURY POLSKIEJ

— ZESZYT III. —

„LUBLIN“.

15 tablic autolitografii barwnych, dalszy ciąg wydawnictwa „MOTYWY ARCHITEKTURY POLSKIEJ“.

ZESZYT I., wydany w roku 1913, zawierający motywy architektoniczne z Galicji zachodniej wyczerpany zupełnie. (Niebawem ukaże się album z zeszytu pierwszego w formacie kartkowym, cynkotypy).

ZESZYT II., wydany 1917 roku zawiera motywy arch. zbierane podczas marszów w I. Bryg. Legionu polsk. w Królestwie polskiem. Jest do nabycia w Związku Artystów polskich, ul. Szpitalna I. 19.

Po ukazaniu się numeru drugiego, zwróciło się gal. Namiestnictwo do autora z propozycją użycia jego wydawnictwa do celów odbudowy i umożliwiło mu już systematyczne opracowanie następnych zeszytów. W ten sposób powstał: ZESZYT III. Lublin. W opracowaniu zeszytu następnego przyniosą dalsze zabytki Ziemi lubelskiej, Zamościa, Sandomierza i t. d.

Wartość artystyczną tego wydawnictwa oceniła prasa polska w rozlicznych artykułach najwybitniejszych naszych krytyków. W roku 1914, zostało to dzieło nagrodzone na konkursie litograficznym im. Grohmana w Warszawie. Wreszcie Ministerstwo Wyznań rel. i Oświecenia publicznego w Warszawie upoważnia nas do ogłoszenia następującego listu wystosowanego do autora:

Wydawnictwo Motywów architektury polskiej uznane zostało przez Królesko-Polskie Ministerstwo W. R. i O. P. pismem z dnia 12 lipca 1918 r. Nr. 51380, ze względu na niepospolitą wartość coraz bardziej znikających z ziemi naszej zabytków sztuki polskiej oraz ze względu na artystyczne wykonanie rysunków za zasługujące na rozpowszechnienie w zbiorach szkół średnich i seminarjów nauczycielskich.

Radca ministeryalny

Minister

m. p. J. Henrich.

m. p. A. Ponikowski.

Cena Zeszytu III-go „Lublin“ wraz z okładką barwną wynosi 350 koron, w stałej prenumeracie 300 koron, do nabycia w Redakcyi „Rzeczy pięknych“ w Krakowie ul. Smoleńska 9. lub w Związku Artystów polskich Kraków, ul. Szpitalna 19, gdzie jest skład główny wydawnictwa. Pozatem można nabyć we wszystkich oficjalnych Salonach Sztuki w Polsce.

WYDAWNICTWO

„MOTYWÓW ARCHITEKTURY POLSKIEJ“.

»RZECZY PIĘKNE«

MIESIĘCZNIK POŚWIĘCONY ARCHITEKTURZE,
RZEźBIE, MALARSTWU, OCHRONIE ZABYTEKÓW,
KOŚCIELNICTWU, TEATROWI I RZEMIOSŁOM

NUMER TRZECI

REDAKTOR: ADAM DOBRODZICKI

W SKŁAD KOMITETU REDAKC. WCHODZĄ:

ARCH. ADOLF SZYSZKO BOHUSZ, ARCH. WACŁAW KRZYŻANOWSKI,
ARCH. FRANCISZEK MĄCZYŃSKI, ARCH. TADEUSZ STRYJEŃSKI,
KONSERWATOR DR TADEUSZ SZYDŁOWSKI, DYR. INŻ. STANISŁAW
TILL, ART. M. KAZIMIERZ WITKIEWICZ

WARUNKI TKANINY.

Tkanina jest tą formą sztuki, w której najsilniej wyrażono, że przyozdobiona została jedynie dla radości oka. Bo radość jaką nam daje piękna tkanina, nie szuka swego źródła w żadnych innych zaletach ducha jak to bywa zbyt często wobec obrazu, lecz cieszy się tylko najprostszym zachwytem formy i barwy. I dlatego to najmniej nawet wyszkolone oko stoi tu niezawodnie wobec prawdziwego zagadnienia kształtu, a nie literatury czy innych duchowych względów.

To też oceniając tkaninę rozważamy ją przede wszystkim pod względem ornamentacyjnym jej celowości i przystosowania się do techniki.

Ornamentem nazwiemy takie ujęcie motywu, w którym wszystkie części składowe są w imię jednego wymagania przestyliżowane i w ten sposób przystosowane do zadań zdobionego przedmiotu, bez względu na to czy posłużono się w nim kontrastem czy wspólnotą charakteru linii. Bo ozdobienie, czy zapełnienie przestrzeni nie jest jeszcze jej ornamentacyjnym rozwiązaniem. Tu całe bogactwo motywu musi być poddane jednemu prawu. Wymaganiami będą w odniesieniu do tkaniny: przystosowanie rysunku do wymiarów wypełnianego pola i jego proporcji, tak aby się rysunek ten w zupełności mieścił w zajmowanej przestrzeni; utrzymanie się w typie przedmiotu zdobionego, a więc tu sprowadzenie form do płaszczyzny z uniknięciem wszystkiego co by tę płaszczyznę rozrywało, pogłębiało lub wprowadzało w nią niepokój. W tych tylko warunkach możemy uzyskać formę, w której wszystko podyktowane jest przeznaczeniem przedmiotu zdobionego, która podkreśla i uwydatnia te przeznaczenia i dlatego przedmiotowi jest potrzebna.

Ornament wiąże zatem przestrzeń aby ją oko od jednego rzutu mogło ogarnąć w tych wypadkach, gdy ma się płaszczyznę wyodrębnić zupełnie z pośród innych. Ornament dzieli zatem płaszczyznę aby oko na niej rozprószyć, lub uczynić ją dla oka obojętną celem skupienia uwagi na wartościach innych. Ornament może krajać tkaninę pasami celem podkreślenia długości czy szerokości wypełnianych pól, lub proporcji okrywanej nią formy. Dla udogodnienia orientacji, ornament może dzielić płaszczyznę pola, budując jego masy w sylwetach jednolitych, które odrazu pozwalają odgadnąć podział, a przy pomocy rytmyki i symetryczności ułatwić odebranie silnego wrażenia wprowadzaniem oka w znane formy, w których ono raz zorientowane nie szuka wciąż od nowa konstrukcyjnych linii, lecz oddaje się bez wysilania radości wrażenia jakie budzi całość.

W tkaninie cel, przeznaczenie i gatunek decyduje o wyborze formy jej przyozdobienia. Bo rytmiczne powtarzanie podziału związane jest z łamliwością materii: jej drobna falistość łączy się z drobnym podziałem, z szerokim fałdem zaś wiąże się rozarty podział i spokojny. Równowaga między grubością tkaniny i ornamentu, musi być zachowaną, jeśli efekt niema być mylny lub nudny.

Rodzaj tkaniny narzuca formę ozdobie.

Dlatego to motyw kwiatowy czy zwierzęcy inaczej musi być stylizowanym gdy jego przeznaczeniem jest aby być częścią sukni, inaczej gdy nakrycia czy dywanu, inaczej zaś gdy ma być częścią buta czy abażuru. W pospolitem użyciu płące się cała masa roboty wadliwej. A więc mamy dywany z wypukłymi bukietami na ciemnych tłach głębokich, które w ścianie czy w podłodze roztwierają dla oka zdradliwe lochy, to znowu dzbany w dywanie modelowane tak wypukłe, że wzrokowo się człowiek przez nie przewraca lub ściana pod ich ciężarem obrywa. Mamy wadliwe dywany i kilimy ze scenami częstokroć odtwarzanymi w perspektywie, która dziurawi ściany, roztwiera w nich jakby okna, lub niszczy sylwetę nakrytych przedmiotów. Mamy w tkaninach tani ornament naturalistycznych kwiatów, które swymi splotami i wygięciami liści wprowadzają niepokój powierzchni.

I wszystkie te błędy spotykamy stale; prześladowają one szlachetniejsze oko zarówno w tkaninach, jak w ozdobach talerzy, lamp, popielniczek, sukni czy tapet ściennych, jako objawy upadku smaku i zdżiczenia kultury.

Przystosowanie ornamentu do właściwej techniki łączy się ściśle z wymaganiem poprawnej tkaniny. Nie można, nie wolno by kilim imitował dywan czy wycinankę, skoro kilim posługuje się podłużną nicią, dywan węzłem a wycinanka płatkami nie może być aby aplikacja udawała, że jest haftem, a haft zaś rywalizował z malarstwem. Bo nie decyduje o rzeczy możność nagięcia robotnika do wykonania plagiatu odmiennego efektu, przeciwnie, obowiązuje bezwzględnie podjęcie każdej formy w jej istocie bez pomniejszania skali różnorodności rzeczy, którymi człowiek otoczyć się może. Każda technika ma swe właściwości, i mieć musi własny świat odpowiedniego wyniku. Tkanina, która jest produktem mechanicznego ruchu krosien musi mieć formy, któreby



KILIM

wykonany na krosnach poziomych



KILIM

wykonany na krosnach poziomych

najlepiej ukazywały jej sposób powstania, jak przeciwnie znowu karygodnym jest wtlaczanie żywego robotnika w szablon nudy pracy przy tapetowym powtarzaniu tego samego motywu, przy zastosowaniu techniki obcej mechanicznemu powtarzaniu tego samego ruchu. I jak byłoby obłędem, aby haftem wydobywać prostolinijność charakteru roboty n. p. kilimowej, a równą niedorzecznością kilim dzielić kostką właściwą dywanowi — tak samo nieporozumieniem z masą sukna byłoby w aplikacji naśladować włókna nici, a mozolnym haftem wydobywać szerokie płaszczyzny.

Poprostu uszanowanie życia i pracy dyktuje tu prawa.

Wyroby stare wzruszające prostotą konstrukcyi lub poprawnością bogato zmiennej symetrii, nie wnoszą w dom hałasu form sklejonych z fragmentów wzajemnie się przecinających. Zamknięte w związku ornamentu poważną, szoroką linią pełną energii, stylu i nieklamanej zamaszystości, ujęte są w jasne podziały zrównoważone i uzależnione sąsiedowniem ze sobą odpowiednich motywów. Dlatego mimo, że są w formie bezwzględne, przecież w szlachetności oczom się nie narzucają, ze ścian nie wrzeszczą i żyć w swobodzie obok siebie pozwalają.

Najdoskonalsze nawet opracowanie techniczne nie okupi wadliwości kompozycyi, bezładu w zestawieniu nietrzymających się z sobą rozmaitych stylizacyi i zlekceważenia wymogów jednolitości płaszczyzny.

Barwie tkaniny należy poświęcić specjalną uwagę.

Kolorystyczne rozwiązanie tkaniny ma tem niezmiernie znaczenie dla życia, że one wnoszą w dom barwę.

W miejsce wielobarwności wschodniej tkaniny, w której zresztą częstokroć zdecydowany kolor równoważono jednym przedzielającym je podstawowym tonem, wprowadzano wadliwe barwy łamane we wspólnym tonie, aby w ten



KILIM UKRAIŃSKI własność Muzeum t. p.

wykonany na krosnach pionowych

sposób zyskać zharmonizowanie, obce kolorystycznemu rozwiązaniu, polegającemu na zestawieniu odpowiednim zdecydowanych plam. Dopiero ryzykowne zestawienia barw ludowych wyrobów, szlachetne w swym zdrowiu, sprowadziły odrodzenie, zaniechanie zabójczej monotonii, pokrywającej zazwyczaj braki kompozycyjne i niemożność przyznania się do słabej, niedoleżnej lub szablo-

nowej linii rysunku. Skoro zaś barwie przypadło wytłómaczyć przestrzeń mieszkania i podanie oku form w jasnym objęciu ich właściwych wymiarów, więc też należy uważać za dodatni objaw zwrot ku kolorom silnym i z decyzją zestawionym, jako najniezawodniejszy środek prowadzący ku stworzeniu wnętrza z wyrazem pełnym, jasnym, radosnym i żywym.

Wszelka zorganizowana praca w tym kierunku u nas będzie mieć za zadanie przede wszystkim wyplenienie produkcji liczej w formie, z równoczesnym podniesieniem wymagań u ogółu odbiorców.

ADAM NIEZABITOWSKI.

UWAGI W SPRAWIE NASZYCH MATERIAŁÓW BUDOWLANYCH.

Wśród trudów niebotycznych poczynamy odchodzić od rydwanu obcych interesów, w który wprzagnięci rozeszliśmy się, politycznie i ekonomicznie zamknięci w granicach dzielnicowych. Poczucie geograficznego związku dzielnic naszego kraju, jego przyrodniczej i wogóle fizycznej jedności, poczyna się dopiero odradzać.

Zaniedbaliśmy wiele.

Wiele z naszego dobra wyrwała wojna z korzeniem.

Ale im cięższe jest obecne położenie, tem czujniej musimy ogarnąć podstawy naszego dobra fizycznego.

Ogromnie zniszczony kraj czeka odbudowy.

A stoimy wobec tego zagadnienia w znacznej mierze bezradni. Brak nam nawet znajomości materiału, jakim w kraju rozporządzamy. A jakże inaczej moglibyśmy się zabrać do pracy, gdybyśmy mieli odpowiednie zestawienie tego materiału i jego wartości. Brak nam w dziedzinie kamieniarstwa podręcznika nieodzownego, któryby obejmował doskonale stronę teoretyczną i był zarazem dla każdego praktyka czemś niezbędnym. Gdybyśmy mieli choć jeden instytut, jedną jakąś stycję doświadczalną, któraby mogła natychmiast dać potrzebne a należyte wyjaśnienia o właściwościach mającego się użyć materiału. Niema wreszcie organizacyi przedsiębiorstw kamieniarskich i choćby elementarnej szkoły zawodowej. A są to warunki, które pozwoliłyby, aby słuszne żądania społeczeństwa na dziś i na dalszą przyszłość mogły być względnie łatwo spełnione. Tak zaś jak dziś rzeczy stoją, będziemy mieli zadanie ogromnie utrudnione.

Brak nam przede wszystkim jednolitych, rzetelnych, danych o tem wszystkim, co było a czego dziś już niema, i wiadomości o tem wszystkim, co się zachowało.

Co w tej dziedzinie straciliśmy, to uzmysłowi sobie każdy, gdy przypomnę, że nie mamy nawet spisu porządnego, obejmującego te budowle stare, które przez wojnę zmarniały. Wprawdzie od dawna istnieje Komisya historyi sztuki przy Akademii umiejętności, ale ani jej, ani innym towarzystwom czy instytucyom o podobnych celach, spisu takiego niestety, nie możemy zawdzięczać. Z punktu widzenia społecznego byłaby to zaś połowa zadania, bo spis taki musiałby być koniecznie uzupełniony szczegółowymi notatkami o pochodzeniu materiałów budowlanych i stanie ich zachowania w różnych warunkach samej budowli. Jest jasnym, że ta druga połowa pracy musiałaby pochodzić nie z pod pióra historyka sztuki, ale zawodowego znawcy skał. Stałyby się wtedy niemożliwymi nietylko spory znawców sztuki — przypomnę choćby spór o to, czy grobowiec Łokietka na Wawelu jest sztuczną masą z odlewu, czy też kamieniem przywiezionym z Włoch, spór który w kilka minut rozstrzygnął geolog, pokazawszy, że jest to nasz wapień pińczowski — ale co ważniejsza nasi praktycy: budowniczy

i inżynier, mieliby w rękę coś nieodzownego, coś co oddawałoby im nieocenione usługi, a przy wszystkich budowach publicznych chroniłoby społeczeństwo od marnowania sił i pieniędzy.

Praca taka musiałaby przedstawić bogactwo krajowych materiałów.

A jest ich wielka różnorodność.

Dość wiele wiadomości o nich tula się po różnych pismach, a wiele więcej zna ich tradycja ustna. Są to jednak wiadomości ułamkowe, niedostateczne i mało ścisłe.

Wiemy, że na przykład piaskowiec szydłowiecki z ziemi kieleckiej, jako znakomity materiał budulcowy, rozszedł się po wielkich szerokościach geograficznych: od Krakowa po Petersburg. Ale gdy w Krakowie są tylko luźne jego bryły, które tu i ówdzie rozoznaje kamieniarz w starych murach, to przeciwnie w Petersburgu zbudowano z niego niemal cały Newski Prospekt. Nie mamy jednak żadnych wiadomości koniecznych a pewnych o tem, jak się on w tak różnych warunkach klimatu zachowuje, jak po latach kilkudziesięciu czy kilkuset wygląda w warunkach samej budowli. Tak zwany „czerwony kamień“ zawędrował aż po Moskwę. I znowu wiemy, że tam wykonano z niego wielkie, wspaniałe budowle, gdy u nas znajdziemy luźne tylko bryły w murach Skalki, Wawelu i t. p. Wiemy, że to nietylko świetny materiał budowlany, ale że nadaje się mocą swych własności także do innych celów przemysłowych. „Dolomit“ chrzanowski (właściwie wapienie i wapienie dolomityczne średniego tryasu, a nie dolomity) rozszedł się znowu w kierunku przeciwnym, bo od Krakowa wzdłuż toru kolejowego aż po Wiedeń, gdzie kilka pięknych gmachów publicznych wykonano z niego w całości lub częściowo. Wapienie pińczowski, wapienie jury krakowsko-częstochowskiej, jury kieleckiej, to materiały, które wprawdzie poza Polskę etniczną się nie rozeszły, ale za to wieleż to kościołów, gmachów publicznych i prywatnych, wszelakich obiektów budowlanych, wieleż to ruin naszych starych zamczysk świadczy o dobroci i ogromnej wytrzymałości tego materiału w naszym klimacie w najrozmaitszych warunkach budowli. Nie można pominąć materiałów paleozoicznych i trzeciorzędnych Podola, Rostocza i Niżu galicyjskiego. To są te piaskowce „trembowelskie“, które jako płyty chodnikowe dojechały do Tarnowa, piaskowce „putiatyckie“, które w dowolnych ilościach można widzieć we Lwowie, owe wapienie litotamniowe z różnych miejscowości. Nakoniec mamy piaskowce karpackie, które przecież tworzą podglebie prawie trzeciej części powierzchni Galicyi, a z których zbudowano mosty, tunele, kościoły, szkoły, domy prywatne, jazy na rzekach, różne obramienia, podmurowania, krawężniki i bruki. Pobieżny ten przegląd naszych skał osadowych wskazuje jednak na różnorodność tych materiałów u nas i na ogromny ich zapas.

Z krystalicznych materiałów naszych znamy powszechnie granity, trachity, (podobno także andezyty) porfiry, malafizy, diabary i bazalty śląskie, wogóle te wszystkie skały, które w starym budownictwie polskim nie były używane, bo poznano je dopiero bardzo niedawno, przeważnie w drugiej połowie XIX wieku. Znamy je zaś pod względem petrograficznym bardzo dobrze, a niektóre z nich wypróbowano już nawet praktycznie.

Nie brak nam również i materiałów zdobniczych. Jedne z nich były od wieków w użyciu, inne zaś do dziś nie były nigdzie stosowane. Wiadomo ogólnie, że dębnickie, chęcińskie, kieleckie ciemne marmury zastosowano do zdobnictwa i architektury wewnętrznej w kościołach i pałacach, i że one tam od wieków trzymają się znakomicie. Ale nie wszędzie — gdzieby należało — wiadomo, że użyte na zewnątrz budowli do zdobnictwa, zachowują się już znacznie gorzej, że jednak mimo to wiele przetrzymują marmury obce sprowadzone do nas. Prócz tych, mamy masy marmurów kolorowych, czerwonych w różnych odcieniach, cytrynowo-żółtych, ciemno-sinych i białych, których nigdzie dotąd nie wyzyskano, a w które tak obfituje Podhale, przedewszystkiem Szaflary, Rogoźnik i regle tatrzańskie. A można z nich otrzymywać ciosy, wielkie płyty i kolumny, a zatem nadają się nietylko do zdobnictwa w rzeczach drobnych, ale i do budownictwa

monumentalnego. W najbliższym sąsiedztwie naszych dzisiejszych granic, w Ziemi spiskiej, mamy trawertyny tak znakomite, jak i starorzyskie. I były one dawniej, i powinny być nadal stosowane w budownictwie, gdzie chodzi nie tylko o wytrzymałość materiału, ale w równym stopniu i o jego piękno.

Rzecz prosta, że każdy materiał musi być oceniony pod względem jego użytkowych własności. Pod tym względem teoretyczne badania, miałyby kontrolę w doświadczeniu, którego dostarczają nasze cenne zabytki. Taki Wawel z jego tysiącletnim budownictwem, stare zamczyska i kościoły, to jest nasza ogromna, bogata choć mimowolna stacya doświadczalna. Nie tylko budowniczowie nasi i historycy na tem by zyskali, bo wszyscy poznalibyśmy, co mamy dla siebie, i co możemy szczerze a rozumnie polecać obcym, i co w jakich celach wywozić.

Aby zadaniu sprostać, potrzeba nam jednak organizacji wielkiej, wszechstronnej, teoretycznie i praktycznie zarówno sprawnej, nie oglądającej się na jakieś szranki polityczne, na jakieś imponderabilia w życiu ekonomicznym.

Trzebaby pracę zacząć przedewszystkiem od strony handlowej. Kamieniarstwo musi być interesem wielkim, poważnym, ale przedewszystkiem zdrowym interesem. Wiadomo powszechnie, co to oznacza.

Tymczasem na „drogach urzędowych“ zaprzepaszczano każdą inicjatywę.

Mamy w Tatrach praktycznie niewyczerpalne ilości granitu. Ale po długoletnich przygotowaniach jego eksploatacyi, inicjatywę ludzi starannych, rzeczowych, zniszczono na urzędowych rozważaniach. Mamy kamieniołowy porfiru w Miękini nabyte przez związek miast, ale pracę w nich znowu się osłabia „drogą urzędową“.

Sprawna organizacya przemysłu kamieniarskiego musi wespół z rządem powołać do życia instytut dla badania naszych skał i dla służenia wskazówkami nie tylko teoretycznymi, lecz i praktyczno-technicznymi. Wymaga tego interes przemysłu. Nie śmie to być jakiś „urząd“ ale instytucya naprawdę żywa, twórcza, nie tylko umiejąca się stosować do potrzeb życia, ale i mądrze je przewidująca. Instytut taki miałby wielki zakres działania, wielkie znaczenie praktyczne i — co z istoty rzeczy wynika — wielkie znaczenie naukowe. W praktyce technicznej, tam zwłaszcza, gdzie chodzi o budowę publiczne, powinien być sądem bez apelacyi. Instytut taki mógłby uchronić od błędów podobnych jak przy ujęciu Wisły obmurowaniem. Używa się bowiem do tego celu „dolomitu“ chrzanowskiego, a w większej ilości granitu ze Śląska niemieckiego, przyczem dla „oszczędności“ zastępuje się go na znacznych przestrzeniach karpackim piaskowcem. W podobny sposób nędzny materiał piaskowy dostał się do budowy kolejowego podkopu w Krakowie. Bo przy znanej naszej gospodarce o wyborze materiału decyduje nie wartość kamienia, lecz przynależność partyjna właścicieli kamieniołomów.

Obok instytutu takiego musiałoby istnieć muzeum centralne. Nie mamy na ziemiach naszych ani jednych zbiorów, gdzieby można było przynajmniej obejrzeć nasze materiały budowlane! A dopiero takie zbiory pozwoliłyby zorganizować obok szkołę majstrów i niezbędną pracownię kamieniarsko-artystyczną.

Raz przecie powinno się wiedzieć jak wyglądają te nasze materiały i powinno się wiedzieć, że można z nich mieć nie tylko użytek techniczny, architektoniczny, ale że można ich spokojnie użyć w pracy artystycznej.

Nakoniec potrzebna nam samym reklama naszych własnych rzeczy.

W tem byłyby podstawy poznania bogactwa naszego kraju, skarbów, których starczy nam nie tylko dla siebie, ale na bardzo długo i na wywóz dla obcych.

WIKTOR KUŹNIAR.

LUŻNE KARTKI.

Jest zarówno śmiertelnem dla ducha mieć system jak i nie mieć żadnego; — trzeba oba złączyć.

SCHLEGEL.

POKREWIEŃSTWA.

Usiłowania ostatniego pokolenia w sztuce mają w minionych kulturach artystycznych swych wielkich poprzedników. W pracy europejczyka mamy takie pierwowzory w sztuce etruskiej i wczesnym gotyku.

Nie znaczy to aby dziś było dopuszczalnem naśladowanie tej, lub jakiegokolwiek innej zamierzchłej sztuki, choćby najwspanialszą była. **Forma zapożyczona z przed wieków nie może być w żaden sposób wyrazem człowieka współczesnego.** Gdyby się człowieka dzisiejszego chciało wtłoczyć w ramy życia z przed tysiąca lat, to w gwałtownym odczuciu ciasnoty, poznałby najniezawodniej jak bardzo przerasta te ramy i jak potrzeba mu innej skali i formy dla wypowiedzenia swych potrzeb i tęsknot.

Okazuje się, że analogia różnych epok polega na pokrewieństwie podstawy, na której twórczość zupełnie odrębna wyrósł musi. Podobieństwo dnia ostatniego do pracy z przed szeregu pokoleń, polega wyłącznie na tem, że sztuka nasza szuka wyrażenia swego sposobu odnoszenia się do natury, jak to czynił n. p. Etruryjczyk, w przeciwstawieniu do minionego okresu, w którym starano się odtworzyć samą naturę.

Przypatrzmy się bliżej różnicy jaka zachodzi między odtwarzaniem rzeczy, a oddaniem naszego sposobu odnoszenia się do tych rzeczy.

Właściwie zawsze i wszędzie — tworzyć rzeczy ludzkie, znaczyło nie co innego jak przeciwstawić się naturze.

Ale naturalista zapomina, że przystępuje do pracy z własnym rozpoznaniem. Naturą zwie to co mu przed oczy podpada. Jednak dusza jego nie może być ciemnią, optyczną; więc pozornie, najbardziej obiektywne wrażenie jego oczów, nie jest li tylko mechanicznem odbiciem. Każdy przedmiot przez niego określany jest przekształcony rodzajem jego wrażliwości, a jego odczucie i nastrój jest wynikiem odrębnego zainteresowania jego wyobraźni. Jego wiedza o rzeczach jest unormowaną zawsze odczuciem ich kształtu. Zawsze rzeczywistość zlewa się z jego fantazją. Twórczość mijającej epoki jest zatem wrażeniowem odtworzeniem rzeczy jaką ona przedstawia się w ramach konwencyonalnych prawd. Dlatego też obraz impresjonistyczny przedostatnich czasów jest ujęciem tego co artysta uważa jako charakterystyczne dla danego motywu.

Człowiek dzisiejszy zdaje sobie sprawę z tego, że jego poznanie ma tylko wartość względną. Sądy swoje o naturze uważa za ustosunkowanie pojęć przez samego siebie wytworzonych, które potomność obali dla nowego wyrazu swej treści wewnętrznej. Nie stara się więc dać bezwzględnych obrazów prawdy czy piękna. Swobodę swoją buduje na poczuciu przemijania. Treść tej swobody wypełnia — cegła po cegle — jeno wysiłkiem własnej wynalazczości, własną pracą. Prawem jego musiało się zatem stać samowolne posłużenie się rezultatami pracy minionych pokoleń dla konstruowania z nich nowych kształtów, nowych wartości, jako jedyny krok możliwy w obliczu przemijania, jako jedyne dopuszczalne pozostawienie po sobie śladu własnego przez świat przejścia. Tak uczucie budowania musiało się stać źródłem jego wzruszenia estetycznego. Wypełniając tę jedyną możliwość pracy twórczej, dzisiejszy człowiek szuka formy dla swej treści wewnętrznej. A że jej nieprzewidziane bogactwo poznać możemy jedynie w bezpośrednim odczuciu, które jest zawsze czemś niepodzielnem więc i forma, w której chce je utrwalić, staje się niepodzielnie jednolitym rysem. Ten rys jest zmysłowem zjawiskiem tego, co artysta odczuwa jako charakterystyczne dla swego wewnętrznego stanu. Zabiegliwość jego zajęta jest odszukiwaniem form dla tej treści wewnętrznej, ponieważ wszystko co posiada, cały jego świat, jest tylko tym własnym wysiłkiem w kształtach utrwalonym.

Więc w przeciwstawieniu do obrazu impresjonistycznego, który jest odtworzeniem charakterystyczności danego motywu, obraz wyrosły



FRESK ETRUSKI

rys. Adam Dobrodzicki

z usiłowań ostatniego pokolenia, jest zjawiskiem charakterystyczności odczucia.

Przeciwstawiają się tu obrazy dwojakiego rozpoznania: pierwszy jest przedstawieniem rzeczy zewnętrznych, drugi zjawiskiem przeżycia wewnętrznego.

O ile człowiek swoje sądy uważa za ujęcie istotnych prawd niezależnie od niego istniejących, o tyle twórczość swą może ograniczać do odtwarzania tych, wedle jego mniemania, coraz głębiej poznawanych zjawisk. O ile człowiek swoje sądy uważa za wartości z siebie tylko wysnute, które narzuca na powierzchnię nieprzebytej tajemnicy życia, o tyle twórczością swą może w dalszym ciągu tylko pomnażać sumę tych konstruowanych przez siebie prawd i form.

I wszędzie i po wszystkie czasy, gdzie sztuka wyrasta z takiego gruntu, jest przez tą twórczą podstawę, między sobą pokrewna.

Ekspressywnizm wyrasta z tak właśnie pojętej twórczości i dlatego jest wartością odwieczną, a nie wymysłem ostatniego czasu.

Sztuka etruska stoi z dzisiejszą naszą pracą w bliskim pokrewieństwie.

W Etruryi wszelkie formy przynieszone z zewnątrz — a przewalało się ich tam wiele — odruchowo były przez każdego pracownika uważane jako odosobnione zjawiska. Styl tracił tam w nich swoje znaczenie jako wyraz prawd stałych i uogólnionych. Formy pozbawione oparcia o szablon ogólnego stylu, stawały się luźnymi przedmiotami. Wpływało to stąd, że wiara tego narodu, nie poddawała go pod prawa jakiejś skończonej idei, lecz wskazywała na wartość życia w służbie nieustannego rozwoju ku nieprzewidzianym celom. Wszystko dla Etruryjczyka było tylko wytworem jego umysłu i serca. Dlatego to jego naturalnym stanem był ciągły głód coraz to nowych wcieleń. Ukojeniem tak czującego serca mogło być tylko formowanie coraz to nowych przedmiotów, które przychodziły z własną pięknnością żadnym zewnętrznym wymaganiom nie podporządkowaną. **Gdy bowiem człowiek nie znał pojęcia o skończonych drogach życia, nie mógł też mieć pojęcia piękna jako wartości skończonej, do której jako do ideału możnaby zdążyć. Tak sztuka jego nie mogła być dociąganiem form ku jakiemuś z góry określonemu chara-**



FRESK ETRUSKI

rys. Adam Dobrodzicki

cterowi, lecz była pościgiem za odnalezieniem wyrazu dla coraz to innego odczucia.

Rozpatrzenie ich pracy najlepiej tę prawdę oświetli.

Zestawmy choćby kilka ich fresków.

Na jednym z nich przedstawione jest zebranie. Między sprzętami, ludźmi i szatami do siebie podobnymi, wytwarza się jakby towarzyska atmosfera dobrze ze sobą zżytego kola, jakby się tu wszystko zasluchiło w samej obecności, która słów nie potrzebuje. Żadna tu rzecz nie jest luźnym ozdobnikiem, albowiem na każdej z nich wy ciśnięto jednolite piętno. Obraz już nie rozbudza wrażeń, któreby odwoływały widza ku jakimś literackim opowieściom, a tylko zatrzymuje uwagę, aby oko wzbogacić tem nowem zestawieniem linii i barwy, które w ramach obrazu zostało przedstawione jako odrębna charakterem rzecz. Radości oglądania nie wprowadzają w błąd tu środki techniczne, które sprowadzono do prostoty zestawionych plam barwnych. Obce tu bowiem były artyście sztuczki, które służą ku zhaftowywaniu sposobami malarskimi czy wspólnym tonem barwy rzeczy pod względem formy swej luźnych.

Znowu na innym fresku są tańczący. Ale to już nie powieść o radości, lecz sama radość i oczarowanie. I niema tu drzewek przygodnie przy drodze spotkanych, jako malarski temat lecz odrębny z nich wystylizowano las. Ta sama tęsknota, to samo ożywienie ciąży tu na twarzy, szacie i drzewie i przetwarza je wszystkie w odpowiednie sylwety. Rytm, ruchem szat i gałązek drzew jak i wyrazem twarzy wytworzony, wszystko otacza. Ta sama linia wyrazu ima się i szat i twarzy. Namiętność w kształt wszystkie swe barwy przelewa. Wrogiem jej wszystko co jej nie wyzwala. Wrogiem mu wszystko co nie dopowiada jego charakteru. Tak jednolitość formy po krańce ram wypełnia obraz jakby zasluchany był we własnej barwie. Zapach kwiatów i brzoskwiń piersi dziewczęcych wszystko pochłania. Swoboda tańca szaty rozwiewa a taktem pieśni fujarek chwieją się liście i rozkwitają kwiaty. Każden ruch inny, a wszystkie jak dłoń przylegająca do dłoni. Wszystko tu niesie ten sam pierwiastek w jednej zrodzonej sferze, załamania obramień obrazu kładą się w rytm kształtu głowy, i ten sam charakter fałduje ubrania i w nim rozkwita drzewo, i ta radość, która wykreśla tu postać człowieka, formuje również roślinę.

Znowu na innym malowidle przedstawiono pocałunek. To samo oddanie krągłości policzki, fałdzistą szatę rozściela, ręce spleta, karbuje włosy i ścienny ornament wy-

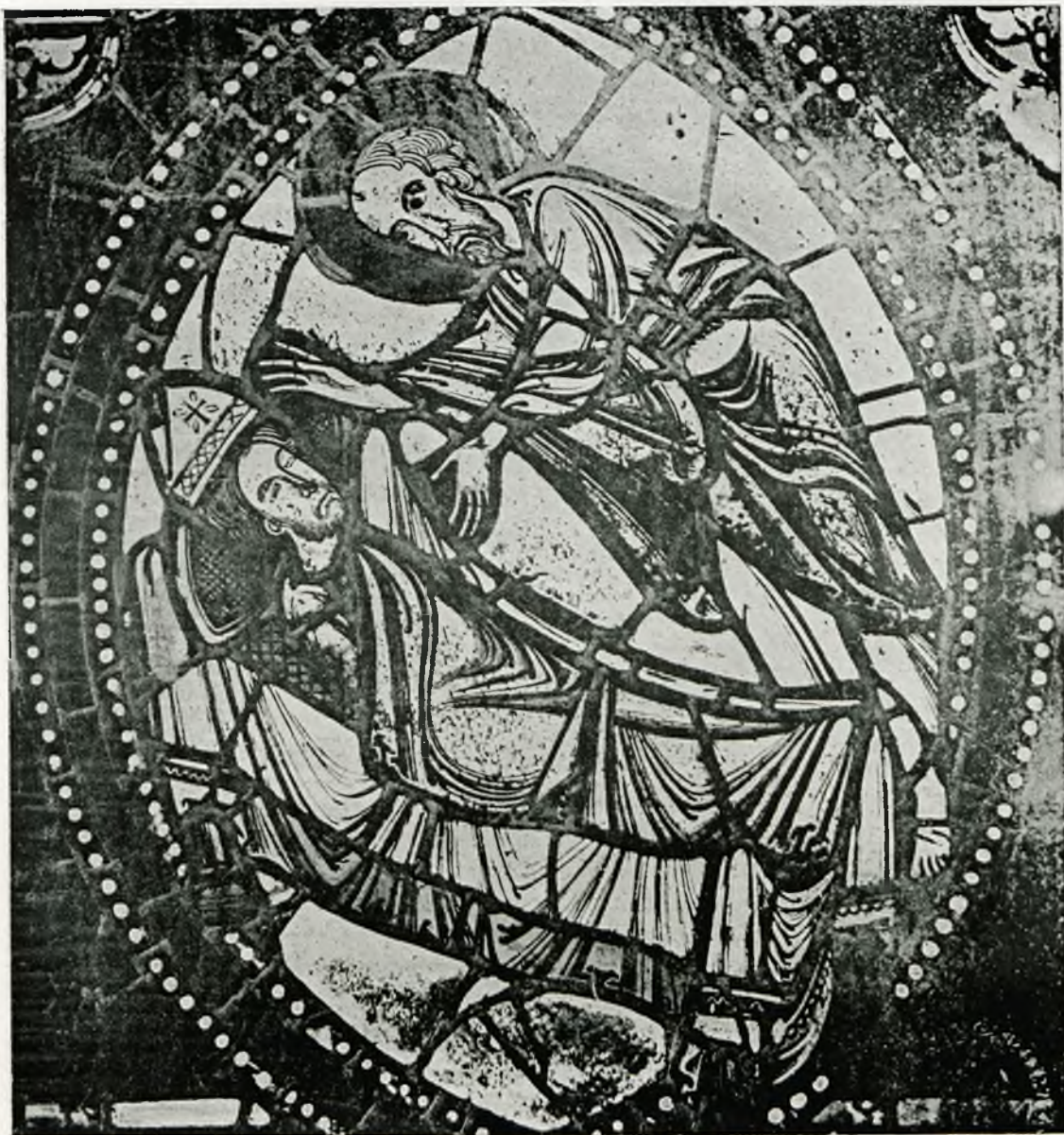


WITRAŻ W LE MANS

wykonany w warsztatach andegaweńskich

pełnia zarówno, jak rozszerza oczy. I już przestaje to być sceną: obraz całuje oczy urokiem ornamentu.

Na innym znowu uczują. Ludzie, sprzęty, naczynia przestały być luźnymi formami. Uczta wyraża się w kształtach kwiatu i tym samym rozmachem perli się wino i rozsypują osłony; ta sama radość wiąże się w drzewku i rośnie, przekształca ręce człowieka i pije, formuje ruchy i skacze, rozmarza oczy i gestem swym krzywi; ta sama radość rzeźbi postania i ogon wykręca psom pod stołami, pierś im rozsadza i nogi im dłuży. Tak charakter głowy uczującego bohatera wszystkim formom narzuca swe wymiary. I znowu na innym wiodą zwierzęta. Cała rodzina towarzyszy. Mały synek siedzi na karku konia. I koń tu jest podobny do twarzy idących. Do twarzy podobne są szaty. Taka bliźniacza rodzina. Tak znika tu niezależna od siebie zmienność rzeczy, która właściwą jest życiu. W obrazie ciśnięto jakby znak zaklęcia, który ujął uwagę naszą. Bo nieukozone pragnienie kształtu pojętego jako jednolity charakterem przedmiot, pozwoliło z rozmaitych motywów wydobyć ten sam rys pokrewieństwa. Zaakcentowaniem tego wspólnego charakteru w całości obrazu, kształt jego nie będąc ani stylem ani naturą, jakby i naturę i styl w sobie kojarzy.



WITRAŻ W LE MANS

wykonany w warsztatach andegaweńskich

I znowu fresk inny. Tańczą wojenny taniec. Nosy się krzywią w zadzierzystość walki a oczy rozbiegają rozmachem, brody jak tarcze im sterczą, szczęki jak miecze, miecze jak usta i spojrzenie oczów, stopy jak czoła odważne, a palce jak zawadyactwo form nosa.

I znowu na innym leży umarły. Smutek cieknie tu przez wszystkie linie, smutek zieje z barwy. Leży w tem entuzjazm pożegnania. Ta jedna myśl określiła każdą tu sylwetę. Wzajemnem tylko zapatrzeniem na siebie wszystko się tutaj zwięźle trzyma, tak, że raz przykrojone motywy do wymagań tej określonej płaszczyzny obrazu, nie mają już możności aby się ostać mogły jako samodzielne kształty. Tak zakłęto formy w krytycznym momencie wzajemnego oddania, gdzie rami obrazu stają się niezbędnem dopełnieniem każdej z osobna sylwetę. Jeden to jest krzyk. Łoże jest tu tak straszliwie podobne do leżącego, jakby dusza jego wsiąkla w postanie; broda się krzywi jak i fałdy szat i ten sam wyraz co oczy, mają rozpaczające szaty towarzyszy.



WITRAŻ W LE NANS

wykonany w warsztatach andegaweńskich

Tak kreślić musiał artysta, którego pracy nie ograniczały wymagania przyjętego stylu. Szukając jednolitego wyrazu dla swych stanów wewnętrznych, odnajdywał uze-wnętrzenie wzruszenia, którego kształtem nienazwane przedtem odczucia w plasty-ycznej formie utwalał. Ciągłość jego pracy tak pojętej, stawała się pomnażaniem stopni na drodze budowania coraz większego bogactwa zjawisk i pojęć w swoim życiu. Kreśleniem wyłączających się kształtów w coraz to innym dziele, utwalał w sztuce nie-kończące się drogi swego rozwoju i przedtem nie przezuwane zestawienia linii i barwy. Ojczysty to był wysiłek jego, skłonność narodowa i ducha jego objawienie wypowia-dające się rzucaniem kilku plam, których barwa wyznaczała sobie sama formę na miarę swej siły i wyrazu.

I tak możnaby wylizczać bez końca.

Niektóre czyny skupiają pomysłowość narodu u najgłębszej podstawy. One ją określają w najjaśniejszej wartości i są głów-nym rysem jego twórczej mocy. Takie czyny łączą w sobie całą narodową przeszłość i wytyczają drogi przyszłym pokoleniom. Dla etruska takim czynem było zbudowanie kopuły.

Budowa okrągła była samorodną zdobyczą pierwotnych ludów Europy, a choć



WITRAŻ W LE MANS

wykonany w warsztatach andegaweńskich

znana w Egipcie i najstarszej Babilonii, gdzie Gudea kładł sklepienia, w mykańskiej Grecji i Akarnanii, Azji Mniejszej i Etrurji jako wyraz ducha ludów alarockich, weszła nową wartością w kulturę człowieka. Ogromne wysiłki wielkich sklepień i mostów, potężnych kanałów i tuneli przez Etrusków podjęte, stały się ich w dziejach czynem. Oni bowiem w tej formie Rzym zbudowali, a przez Rzym w kulturze ludzkiej utrwalił na zawsze własnego ducha.

W sklepieniu tem dali równanie najtęższych swych zdolności. W niem wyrzeźbili najwyższą wynalazczość swoją. Ono zogniskowało w sobie całą ich kulturę.

Kopuła bowiem powstaje przez rozmieszczenie na wszystkie części budowy zarówno tego samego zadania. **W równomiernem rozłożeniu ciężaru sklepienia budowa tak pojęta znajduje swój cel konstrukcyjny. Efekt jej, tak jak we fresku etruskim, jest wynikiem pracy wszystkich części budowli zarówno. Dopełnianie się w tej pracy wszystkich części murów, aż do najgłębszego fundamentu, narzucało każdej części tę samą potrzebę istnienia. I to właśnie dopełnianie się wzajemne, stanowi źródło ogarnia-**

jącego piękna kopuły. Niema tu miejsca na rzeczy o znaczeniu pozornym, zewnętrznym i od tej wspólnej fundamentalnej pracy niezależnym. Czar tak pojętej całości jest utrwaleniem tego czynnego udziału wszystkich części muru w jednej roli dźwigania sklepienia. Wszystkie części podporządkowane są tej jedynej czynności, która określiła sposób ułożenia każdego kamienia pod odpowiednim kątem.

Uczucie radości i swobody jakiego doznać się musi na widok tak pojętej budowy, jest osiągnięte ofiarnym poddaniem swobody części na rzecz jedyngo wyrazu, jedyngo rysu.

Sklepienie uchyleniem od budowy wszelkiego przypadku i luźnej dowolności, związało kamienie tworząc ognisko, które do swego utrzymania wymaga równomiernego przykrojenia składowych części, kamieni i rozłożenia ciężaru. Odczucie uroku tego nowego piękna obrobić tu musiało każdą kostkę kamienną.

Jak w obrazie podporządkowaniem jednemu charakterowi całego bogactwa rozmaitości motywów, zyskało się nowe linie i wyraz, tak tu w szeregowaniu grup kamieni na służbie wspólnej odpowiedzialności, znalazło się zadośćuczynienie w nowym uroku i prawdzie.

W ten sposób kopułę należy uważać za najistotniejszy objaw tej potrzeby twórczej, która etrusyjczykowi kazała budować kształty wyodrębnione w formie, od żadnego stylu niezależne, ale na wszystkich swych częściach jednym charakterem wsparte.

Pomysł kopuły był najwyższym wypowiedzeniem ekspresywności etruskiego.

Religia etruska pozwala nam wglądnąć w podstawy ich twórczości. Ona dostarcza najgłębszego i najbezwzględniej niezawodnego dowodu, dlaczego w charakterze ich leżała potrzeba takiej sztuki, w której każde dzieło przychodziło z własnym stylem. Ich religia jak sztuka jest zaklęciem w formie tej samej przewodniej myśli.

Etrusyjczyk nie posiadał pojęcia o świecie jako o formie skończonej, danej człowiekowi w granicach już określonych, do których jako do ideału mogłoby się zdążyć. **W zrozumieniu zjawisk stał wobec wartości, które się dopiero stopniowo urzeczywistniały, ujawniane w czynie człowieka.** Życie było czynnym stosunkiem z rozwojem boskiej powszechności, która wykwiatała z ciemnych otchłani niebytu w formach określanych dopiero trudem ludzkim. Nienazwana i niedostępna, a wszystko rodząca siła, opanowując bezład elementów przejawiała się w świecie przez czyn ludzki.

Człowiek był jedynym okazielem tej siły powszechnej a bezimiennej. On zdobywał dla życia tę siłę, lub ją zaprzepaszczwał w swoim zaniedbaniu. Tak stał między niebytem a zanikiem. Wynalazczość ludzka w ten sposób stawiała się podstawowym czynnikiem wyzwolenia sił.

Etrusyjczyk odczuwał świat jako ciało boże w czynnym narastaniu.

Życie wewnętrzne człowieka było myślą boga.

Nadawanie form temu życiu wewnętrznemu było więc pomnażaniem tego świata.

Ziemia była matką urodzin nieustannych i bez końca. Jedynie przez pracę pokoleń przejawiało się w tworach ziemi niewyczerpane źródło życia.

Wyteżoną swoją wolą zdobywał człowiek moc odwracania od siebie przemijania, gdy w czynie swym się utrwał. Odklinał od siebie moc ziemi, która go wzywała do powrotu w nicość. Czynem swym odzęgnywał od siebie to przemijanie, które go prowadziło do zaniku.

Kształtem swego czynu utrwał moc skazaną w beczynie na zagładę.

Tak stawał się odmodlonym od potęg podziemnych.

Był dzieckiem gieniusza.

A gienusz był jedynym okazielem mocy tajemnej, która urzeczywistniała się w świecie.

I ta na wskroś praturylna wiara etruska i ich wyjąca cecha w porównaniu do innych współczesnych sobie ludów, odsłania ich twórczą spekulację.

Posłannictwem człowieka było, aby utrwalić w kształtach swej pracy tę moc tajemną, która się nigdy nie wyrażała bezpośrednio. Zaniedbanie tego trudu skazywało go na bezpowrotne przemijanie. Bo moc była w Bogu, materyał w przyrodzie, ale w człowieku kierunek. Bóg powoływał do życia, przyroda rozwijała a człowiek kształtował. Bóg ciskał wyroki zasadniczych potęg, przyroda wyroki rozrostu a człowiek wyroki dróg. Tak szli w nierozzerwalnym łańcuchu.

Z tego można poznać jak bardzo silną potrzebą twórczości etruskiej musiało być odnajdywanie kształtów takich, któreby wyrażając wewnętrzne ich stany, były rysami coraz to w innych zestawieniach linii i barwy, w coraz nowych nastrojach i jak bardzo tej pracy musiało być wrogiem i obcem dociąganie pracy do wymagań z góry postawionych zasad stylu. **Nie mieli przed oczami ideału, lecz niekończące się drogi nienazwanych możliwości, którym imiona musieli budować własnym dopiero wysiłkiem.**

Te same cechy, chociaż z innych źródeł one wypłynęły, stanowią charakter sztuki wczesnego gotyku.

Na innym miejscu zostanie przedstawionym ogrom żywotności tajemnic cechu andegaweńskiego, który wydał najdzielniejszych pracowników i najwspanialsze w swej odrębności dzieła gotyku. Tu wypada tylko zwrócić uwagę na ich różnaitość formy między poszczególnymi obrazami (których przykłady załączono) i na ich bezwzględne przykrojenie form do charakteru jednego a w każdym obrazie odmiennego. Ale ta zwartość konstrukcyjna nie wyczerpuje bynajmniej ich ogromnego znaczenia dla wykazania jak owocnemi są drogi ekspresyji gotyku, dlatego też omówione będą w innym zestawieniu.

Przedstawienie tych i szeregu innych jeszcze pokrewieństw sztuki dzisiejszej z twórczością dawną, pozwoli nam poznać jak z tych samych źródeł wypływają formy tak bardzo odmiennie a odpowiadające potrzebom epoki i rasy.

Bo wszelka forma nie normowana względami na równowagę wpływów obcych, wyraża z ścisłością tylko nasze odczucia. Dlatego też sztuka nie ujarzmia lecz w swobodzie tworzy życie.

ADAM DOBRODZICKI.

LUŻNE KARTKI.

Patronem malarzy jest Łukasz św.; symbolem jego: wół. Bydłęcej trza cierpliwości zanim się dojdzie do zaorania roli sztuki; o jakże dobrze się mają te woły, które z przekletem malarstwem nie mają do czynienia.

Nie znoszą straszliwości w naszych obrazach, poza tem, że drogę wskazują. Koniecznością jest, abyśmy tego sami nieznosili, a tem bardziej innych ku temu napędzali.

Ożywić musimy wielkich artystów i dlatego sztuka nasza winna być względną.

VINCENT VAN GOGH.

Różnica pomiędzy słowem ludu a słowem pisanem i uczone jest ta, że lud myśli postaciami.

A umiejętnik postacie do myśli swych dorabia.

Że więc tylko przez harmonię tradycyjną pracy narodu ten dyalog, ta rozmowa myśli ludowej z myślą społeczeństwa odbywa się. Rozmowy tej ujęcie w harmonię sztuki, rękodziel, rzemiosł i rolnictwa stanowi zdrowie narodowe — stanowi przytomność i obecność — byt.

Naród, tracąc przytomność, — traci obecność — nie jest — nie istnieje...

Głos prawdy — ludzie prawdą żyjący i dla prawdy — mogą znowu powołać go do życia.

Lud — ręczną pracą zdobywa wiedzę, i dlatego nie potrzebują już tłumaczyć, czemu on myśli postaciami. Jużć on tylko ciągle postaciuje pracą plastyczną myśląc...

NORWID, Promethidion.



ODBUDOWA STARODAWNEGO KOŚCIOŁA W RADŁOWIE.



FRYZ ROMAŃSKI

Radłów

Z pierwszych, najodleglejszych wieków naszej historii przetrwały do obecnych czasów jedynie zabytki architektury kościelnej. Przywiązana do nich cześć religijna sprzyjała ich zachowaniu i ochronie. Nadto prawie tylko kościoły wznoszone były wówczas z trwałego materiału, t. j. z kamienia, a do budowy zamków i grodów używano najczęściej jeszcze drzewa. Także późniejsze murowane budowle świeckie ulegały rychlej zupełnym przeobrażeniom, stosownie do potrzeb zmiennego i ruchliwego prądu życia, a z tego powodu nie zostały z nich jak tylko okruchy do naszych czasów. Tembardziej cenne są wszystkie zachowane starodawne świątynie, jako najwcześniejsze wyrazy myśli architektonicznej, najpierwotniejsze artystyczne kształty i najstarsze dokumenty rozwoju kultury na polskich ziemiach.

Na tych budowlach kościelnych kształciła się polska myśl ówczesna. W budzeniu umysłowości odgrywała wtedy sztuka religijna pierwszorzędną rolę. Pomieszczone na ścianach kościoła figuralne obrazy i rzeźby były księgą otwartą dla ogółu: „scriptura laicorum“, jak ją zowie biskup Durandus, pisarz średniowieczny. Całe dzieje od stworzenia świata i wszystkie zagadki życia i śmierci usiłowano zawrzeć tu w obrazowych przedstawieniach, by dać pokarm dostępny dla dusz prostaczków. A choć w polskich kościołach malarstwo i rzeźba dosyć tylko niedołąźnie umiały się wywiązać z tego zadania, przecież próby i usiłowania w tym kierunku są ważnymi, bo jedynymi prawie świadectwami twórczości duchowej; wszak na polu literatury wydaliśmy w odległym średniowieczu bardzo niewiele.

Stąd, że głównie na zabytkach sztuki kościelnej śledzić możemy dzieje rozwoju naszej kultury duchowej i materialnej, urastają one do dzieł wagi wyjątkowej i ubytek któregośkolwiek z nich stanowi stratę niepowetowaną. Tymczasem nietylko wojna wyraziła tu znaczne szkody, lecz wywołują je także często potrzeby kultu.

Kościół nie są bowiem wyłącznie zabytkami sztuki i świątyniami piękną, lecz przede wszystkim służą celowi religijnemu. Z uczuć wiary i potrzeb kultu rośnie wciąż żywa potrzeba przekształcania wnętrza świątyni, a to powoduje pewne zmiany w jej historycznym wyglądzie. Kościoły możnaby nazwać żywymi pomnikami, że oto każdorazowej współczesnej sztuce oddają pewne pole, a nie zostają skamieniałe i niezmiennie, jako skończony i zamknięty na zawsze wyraz minionych czasów. W ten sposób jednak epoki artystycznie niedojrzałe mogą spowodować spustoszenia w dotychczasowej wewnętrznej i zewnętrznej dekoracji. Ważniejsze jeszcze od tych przeobrażeń jest, że rozrost parafii wywołuje często potrzebę rozszerzenia i przebudowy kościoła. W tych wypadkach już nieuniknione są zmiany w starodawnym kształcie, a za tem idzie niebezpieczeństwo całkowitej zatury wybitnie nieraz artystycznego, zabytkowego charakteru. Szczególnie właśnie te najdawniejsze, przed kilku wiekami stawiane, niewielkie

kościółki po wsiach i miasteczkach nie mogą już dziś pomieścić znacznie zwiększonej w ostatnich czasach liczby ludności, tak, że uzyskanie większej świątyni staje się w tych wypadkach nieodzowne i naglące.

Zdawałoby się, że najprostszą i najwłaściwszą drogą do ochrony zabytku, byłoby dążenie do budowy nowego kościoła na innym miejscu. Tego rodzaju rozwiązanie napotyka jednak w praktyce na bardzo znaczne trudności. Przedewszystkiem występuje kwestya miejsca pod nową budowę. Odgrywają tu rolę nietylko materialne względy, lecz także okoliczność, że w dawnych wiekach wybierano zawsze dla kościoła teren najodpowiedniejszy n. p. na wzgórzu, dokoła którego rozrastała się dana osada. Ze starem miejscem i pięknem otoczeniem drzew odwiecznych zazwyczaj zrosło się silne przywiązanie i przyzwyczajenie. Jeżeli nawet mimo wszystko uda się doprowadzić do budowy nowego kościoła w innym punkcie, wtedy stary kościół ulega z natury rzeczy zaniedbaniu, gdyż parafia niema możliwości i ochoty utrzymania dwóch budynków i pozostawia stary swojemu losowi.

Widok zaniedbania i opuszczenia zwolna rosnącej ruiny kościoła nie jest estetycznie bynajmniej dodatni i u miłośnika zabytków nie może budzić miłego uczucia. Dla roztoczenia opieki i racjonalnej konserwacji trzebaby jednak specjalnych funduszków państwowych, krajowych, czy zebranych przez społeczeństwo, a to napotyka oczywiście na trudności, tem więcej, że potrzeby takie są dosyć liczne. Trudności te w najbliższych czasach chyba się tylko zwiększą. Funduszków publicznych starczy co najwyżej dla celów ochrony zabytków cenniejszych o wartości historycznej i artystycznej bardzo wybitnej. Tylko więc w tym wypadku, gdy starodawny kościół posiada ten szczególniejszy charakter, możemy dążyć z całą usilnością do bezwzględego zachowania go w niezmienionej i nienaruszonej postaci, a odpowiedzieć potrzebom kultu przez budowę nowego kościoła. Gdy zaś chodzi o kościoły, malownicze wprowadzie i interesujące, przez ten lub ów szczegół ciekawe, ale pozbawione pierwszorzędnej, wyjątkowej wagi, z konieczności wypadnie wejść nieraz na drogę kompromisów i chcąc ratować kościół, dopuścić do pewnych adaptacji i przekształceń.

Zadaniem opieki nad zabytkami zostaje naówczas troska o to, by charakter starego kościoła z tem, co w nim istotnie cenne, zagładzie nie uległo, a kształt ewentualnej dobudowy nie przygniatał zabytkowej reszty, ani nie spychał jej na plan dalszy. Rozwiązanie tego skomplikowanego problemu, wymaga od architektki wielkiego taktu i kultury i bezsprzecznie jest trudniejsze od stworzenia projektu na rzecz całkiem nową. Nie zawsze wystarczy n. p. dostawienie większej kaplicy, przedłużenie nawy lub prezbiterium, nieraz zachodzi potrzeba tak znacznie większej przestrzeni, że zadość uczyni temu tylko dobudowa nowego niejako kościoła przy starym tak, że stary schodzi właśnie do roli kaplicy, a nawet jakieś części ulegać przytem muszą zburzeniu. Rodzaj i ugrupowanie mas starej budowy, konfiguracja terenu i tym podobne okoliczności odgrywają tu swą ważną rolę i wywołują szereg przeróżnych kombinacji, że trudno by teoretycznie rozważać, jakimi drogami winno iść dopuszczalne powiększenie, czy przekształcenie kościoła, a raczej realnego gruntu przykładów jąc się należy, by problem oświetlić. Weźmiemy tu jeden z przykładów chwili obecnej, któremu aktualności przydaje i ta okoliczność, że chodzi o rozszerzenie kościoła zniszczonego przez wojnę, wyłonią się więc przytem także kwestye racjonalnej restauracji zabytku architektury.

Kościół w Radłowie (opodal Tarnowa), o którym tu będzie mowa, posiadał artystycznie-historyczną wartość tak znaczną, że mimo wojennej dewastacji nie przestał być objektem bezwarunkowo godnym zachowania, wbrew opinii miejscowych mieszkańców, którzy sądzą, że już teraz ze strony konserwatorskiej przeciw zburzeniu smętnej ruiny, żadna nie zajdzie przeszkoda.

Zapoznajmy się najpierw z przedwojennym wyglądem radłowskiego kościoła. Presbiterium pochodzące z wieku XIV i zamknięte ścianą prostą o charakterysty-

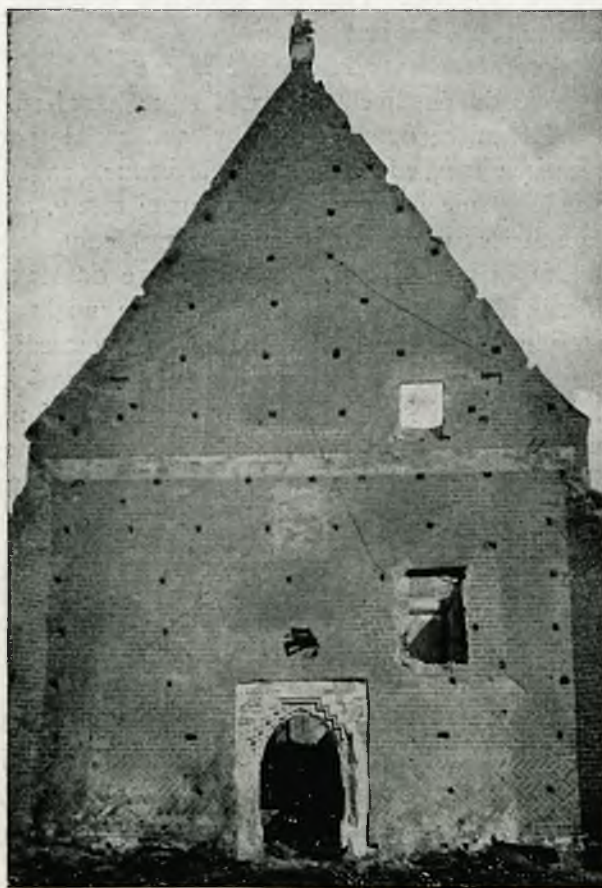
cznym szczycie z trzema wnękami, miało wewnątrz sklepienie krzyżowe. Nawa zapewne nieco późniejsza, na co wskazywałyby odmienny wykrój okien, przykryta była pułapem. Do jej drzwi głównych przylegała drewniana dzwonnica, zbudowana już w w. XVII, obok bocznego zaś wejścia wzniesiona była kruchta, w której ścianie frontowej tkwił najcenniejszy artystyczny klejnot kościoła: tablica erekcyjna z piękną figuralną rzeźbą z r. 1337. Odnowy kościoła wykonane w r. 1643 przez biskupa Gębickiego i w XVIII w. przez ks. prob. Duwała, zatęrzyły znacznie jego pierwotny gotycki wygląd. Ściany zewnętrzne z surowej cegły zostały zatynkowane, a ostrołukowe okna gotyckie zamieniono w prostokątne wykroje. Przybyły również barokowe portale i nowe urządzenie wewnętrzne, gotycką zaś zakrystię zasklepiiono barokowo i ozdobiono sztukaterijnymi podziałami. W XIX w. otrzymała zakrystya i przylegający do niej skarbiec piętrową nadbudowę, pseudogotycką, w której pomieszczono łożę kolatorską.

Zachowany nie w najczystszej już formie, posiadał przecież kościół radłowski dużo wdzięku, a z poza przekształceń późniejszych wydobywał się jeszcze silnie jego zabytkowy charakter. Przez wypadki wojenne uległ pożarowi 11 kwietnia 1915 roku, tak, że zostały tylko nagie mury. Spłonęły dachy, dzwonnica i sygnaturka, spłonął strop nawy i całe wnętrze. Pociski uszkodziły ścianę szczytową presbiteryum, prawie zburzyły piąterko nad zakrystyą, w której ścianie otwarły olbrzymi wyłom; runęło od nich jedno przeszło sklepienne w presbiteryum, a z drugiego zostały tylko resztki; rozpadła się kruchta boczna (fig 5), grzebiąc w swych gruzach tablicę erekcyjną (fig. 2). Z wydobytych kawałków tablicy da się jeszcze złożyć całość. Brak tylko prawego ramienia głównej stojącej figurze św. Jana Chrzciciela. Biskup krakowski, Jan Grot, który klęczy przed św. Janem, przedstawiając mu model kościoła i postać klęczącą po drugiej stronie poza pewnymi otluczeniami, zachowały się w całości. Bardzo potłuczone i poszczerbione są gotyckie ramy architektoniczno-ornamentacyjne, lecz mimo to tak w nich, jak również w napisie dokoła kompozycji biegnącym, nieznaczne tylko są luki. Płaskorzeźba ta jest bardzo ciekawym i rzadkim okazem wczesnej rzeźby średniowiecznej i rozbicie jej stanowi dużą szkodę. Kształt tablicy wskazywałby na to, że była kiedyś tympanonem gotyckiego portalu. Kompozycja jej zręcznie się nagina do obranych ram. Rysu-



RADŁÓW

tablica erekcyjna



RADŁÓW

frontowa ściana kościoła



RADŁÓW — kościół gotycki po zniszczeniu



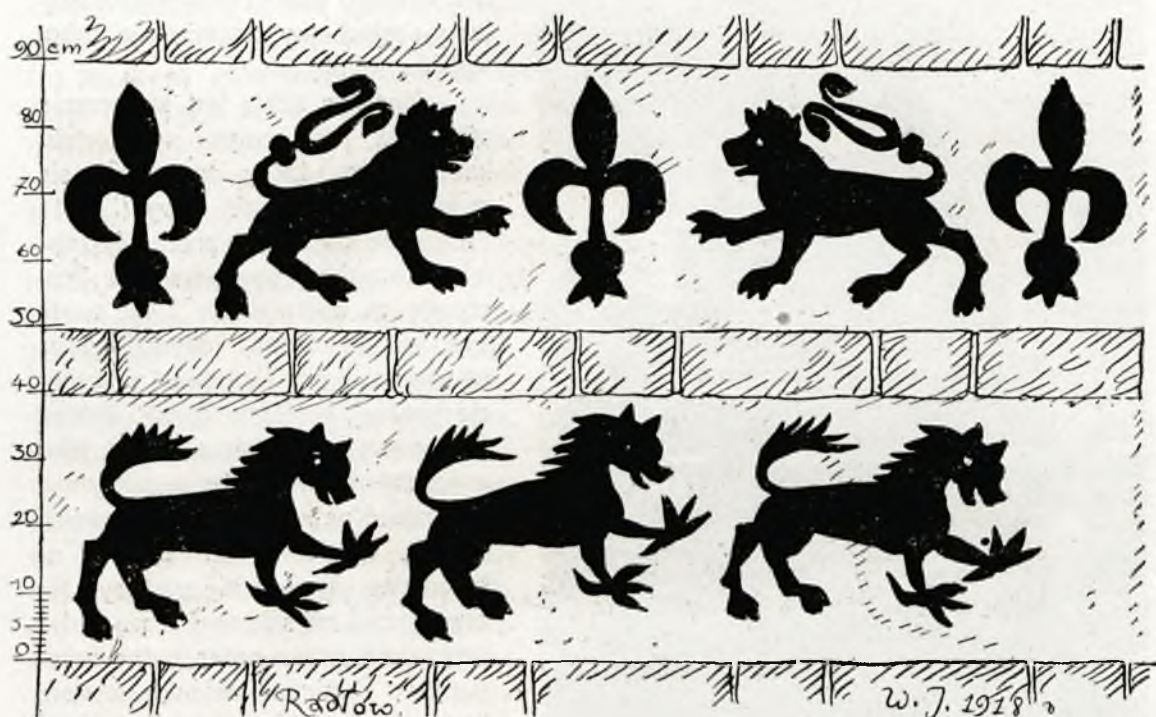
RADŁÓW

ściana boczna

nek każdego szczegółu nawskroś subtelny i szlachetny, znamionuje dobrą stylową szkołę.

Znaczną stratą jest zniszczenie pięknego, późnogotyckiego portalu kamiennego, który znajdował się w zachodniej ścianie nawy (fig. 4). Płomienie tak bardzo przepaliły subtelną koronkę jego oprawy, że kruży się za dotknięciem i nie może być już utrwalona, jedynie chyba na nowo odkuta. Natomiast w kruchcie bocznej, kamienie innego dobrze narysowanego portalu z r. 1643, jako mniej zniszczone, dadzą się utrzymać i wprawić na nowo. U barokowych odrzwi, wiodących do zakrystyi, uszkodzone są znacznie gzymsy. Na zewnętrznej zaś ścianie skarbcza widać przepalone przez pożar ładne renesansowe kamienne okienko ze starą kratą. Sztukaterska dekoracja sklepienia zakrystyi zachowała się częściowo, acz zczerniała przez pożar; z pod niej widoczne są ślady żywego w barwach ornamentu, o motywach będących prymitywnem echem renesansu.

Urządzenie wewnętrzne było, zdaje się, przeważnie barokowe; w niem wyróżniać się miały stalle biskupie bogato rzeźbione, z malowidłami w zapleckach. Boczny ołtarz św. Antoniego pochodził podobno z XIV. lub XV. wieku. Brak inwentaryzacyi nie pozwala ocenić wszystkich tych szkód, jakie wywołało doszczętne zniszczenie wnętrza. Według wiarogodnych relacyj miejscowych, jeszcze przed pożarem miała tu miejsce profanacya, nie jedyna zresztą w czasie wojny. Wojska, które w Radłowie kwaterowały rozwłóczyły część paramentów, sreber i utenzyliów kościelnych, dały chorągwie i niszczyły sprzęty. Odnaleziono np. potem szczątki dwóch kielichów, z których jeden był pięknej roboty XVIII. wieku. Cztery dzwony przy pożarze trochę nadtopione, zostały zabrane. Wśród nich był bardzo cenny dzwon z r. 1337, t. j. z roku



FRYZ ROMAŃSKI

(Fig. 5.)

rys. Wojciech Jastrzębowski

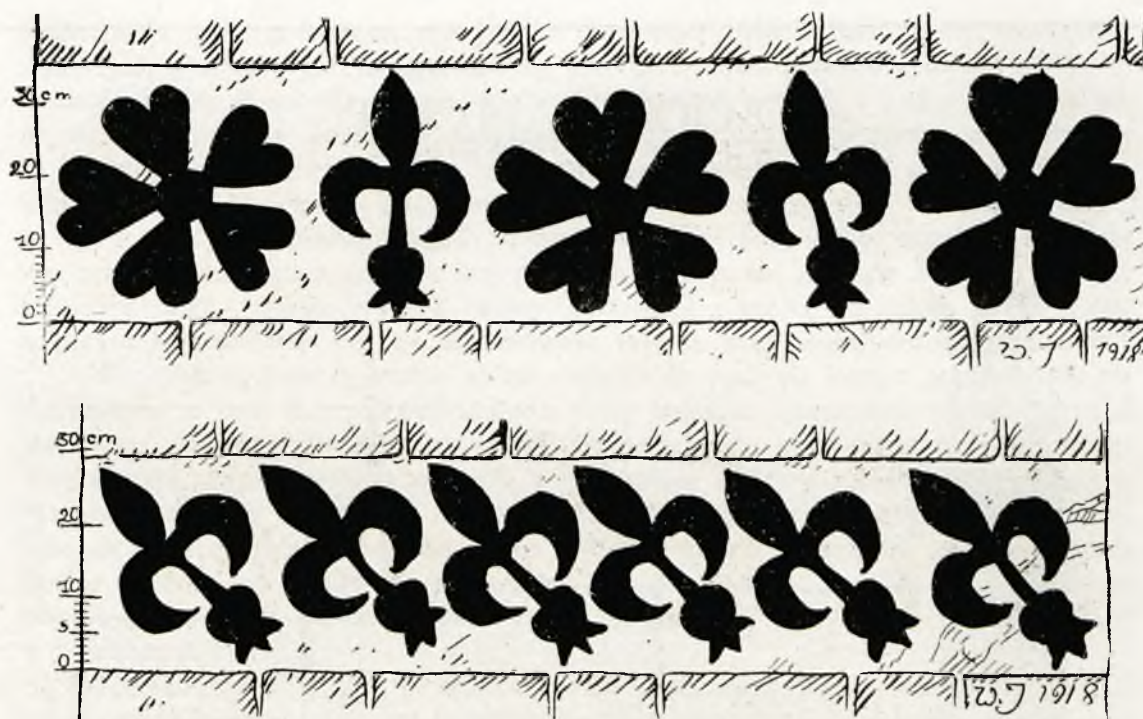
erekcyi kościoła; były także dwa inne z dawniejszych czasów; razem tworzyć miały wyjątkowo piękną harmonię.

Z całego strojnego kościoła został tylko szkielet murów, jeszcze szacowny i cenny jako niepośledni zabytek, co właśnie po pożarze i ogołoceniu wnętrza silniej wyszło na jaw. Po odpadnięciu bowiem tynków znaleziono przy oknach ślady dawnych gotyckich wykrojów i resztki kamiennych maswerków; zewnątrz wystąpił staranny układ cegieł we wzorzyste pasy idące dołem ścian, zaś pod gzymsem ukazał się zachowany wcale dobrze, a wzdłuż całego kościoła biegnący, niesłychanie ciekawy fryz średniowieczny (fig. 5). Powtarzają się tu naprzemian motywy lewków i koni o rysunku rytym w tynku i założonym ciemnym kolorem, odbijającym od jasnego tła. Szeregi tych bestyi przerywają od czasu do czasu jakby andegaweńskie lilie. Trudno dociec, jakie mogło być symboliczne znaczenie fryzu, jaką treść ideową chciał wyrazić artysta średniowieczny w swej prostotliwej plastycznej kompozycji, którą udekorował kościół naokół. Sens i cel jakiś musiał mieć niezawodnie ten fragment wspomnianej we wstępie „biblii prostaczków“, fragment dla nas dziś bardzo osobliwy i cenny, gdyż drugi tego rodzaju przykład nie prędko dałoby się przytoczyć.

I oto dla tego niezwykłego fryzu, dla pięknych szczegółów architektonicznych, dla cennej tablicy erekcyjnej, której miejsce jest tam gdzie została ufundowana, okazała się bezwzględna potrzeba i powinność zachowania starych murów, acz poszarpanych i opalonych.

Że zaś nie można było zostawić ich w stanie zniszczenia, gdyż i jako ruina kościoła i jako smutna pamiątka wojny, nie przedstawiałyby miłego widoku, przyjąć więc musiała konieczność odbudowy kościoła, a z nią wyłonił się równocześnie problem jego powiększenia, gdyż oba te zadania najpraktyczniej było wziąć odrazu jako całość i dążyć ku ich wspólnemu urzeczywistnieniu.

Dzieło to objął architekt Tadeusz Stryjeński, znany z szeregu restauracji budowli zabytkowych, a stąd dający gwarancję, że i odbudowa kościoła radłowskiego właściwie znajdzie rozwiązanie.

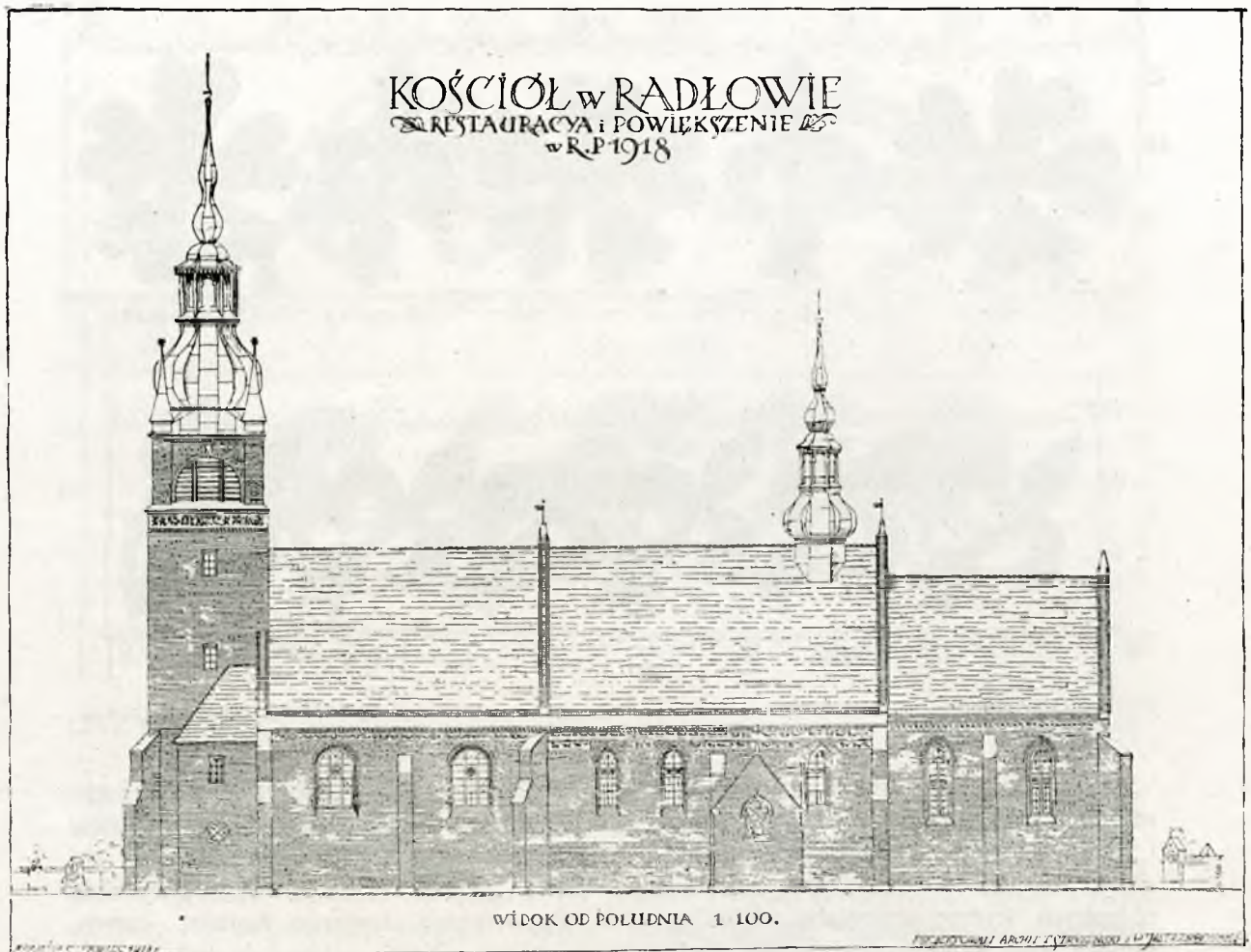


FRYZ ROMAŃSKI

rys. Wojciech Jastrzębowski

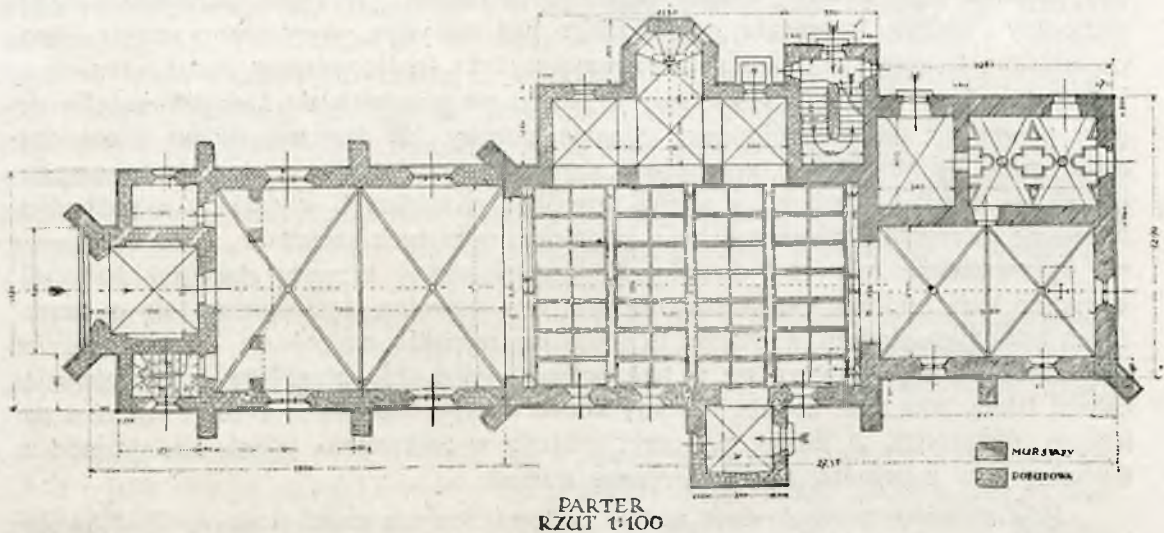
Zaczęto od najpilniejszych robót ochronnych, od pokrycia murów dachem i zamurowania najgroźniejszych wylomów, równocześnie wprawiono nowy pułap nad nawą i zrekonstruowano sklepienie w presbiterium ściśle według dawnego, zachowując, co się jeszcze dało z pozostałych części uszkodzonego przęsła. Odkryte ślady gotyckich okiennych framug wywołały naturalną chęć przywrócenia dawnego kształtu, czemu nic nie stało na przeszkodzie, ile że barokowy wykrój okien pozbawiony był artystycznej wartości. Okna presbiterium ubrano w kamienne laski i pomiarki o wzorze, jaki musiały mieć dawniej według znalezionych resztek. Również odrobiono gzyms pierwotny według fragmentu zachowanego nad zakrystią, wyrównano szczyty, uporządkowano kamienny cokół pod presbiterium. Fryz średniowieczny został odświeżony i uzupełniony w miejscach gdzie były braki, co nie przedstawiało żadnych wątpliwości gdyż powtarzają się tu szablonoowo jednakie motywy. W tem wszystkim przewodniczyła myśl, by przywrócić kościołowi staranne wykończenie w każdym szczególe, jakim się niegdyś odznaczał, a wśród przeróbek późniejszych wieków je zatracił. Odtworzenie szczegółów pierwotnych na podstawie odkrytych szczątków, było właściwsze niż wprowadzenie nowych i dowolnych, któreby trudno przyszło dobrać i harmonizować ze starą budową. Rekonstrukcja nie była dowolną, lecz opierała się na wyraźnych odkrytych śladach, a chociaż tu i ówdzie wypadło czegoś się raczej domyśleć niż dopatrzeć, ograniczono się w tem przecież tylko do szczegółów, nie zmieniając całości takiej, jaka nam została. Roboty konserwacyjne usiłowano przeprowadzić z należnym pietyzmem, a jeśliby się nawet znalazły w wykonaniu jakieś niedociągnięcia, tłómaczą je w zupełności obecne wojenne warunki.

Równocześnie przygotowana została budowa nowych części kościoła. Zachowując w całości stary korpus prócz drewnianej i nieciekawej zresztą dzwonnicy, należało dojść do takiego rozwiązania, by jego zabytkowy charakter jak najmniej został uszczuplony. Problem ten opracowywał arch. Stryjeński od szeregu lat, przechodząc kolejno różne nasuwające się tu możliwości. Z chwilą, gdy wartość starej architektury przy robotach konserwacyjnych występowała coraz silniej, zaprojektował najpierw przybu-



RADŁÓW

projektował Tadeusz Stryjeński i Wojciech Jastrzębowski



RADŁÓW

rzut poziomy

dowę dużej kaplicy do północnej ściany nawy, by w ten sposób od strony południowej, frontowej, t. j. od dojścia i od głównej ulicy miasteczka, została dawna niezmienną sylwetą i wrażenie starego kościoła, a to co nowe, kryło się za nim dyskretnie.

Rozwiązanie takie, jakkolwiek dla zabytku korzystne, było jednak raczej usunięciem zasadniczej trudności, niż jej pokonaniem. Chodzi bowiem przede wszystkim o powiększenie wnętrza w sposób jak najlepiej odpowiadający celowi, t. j. dopuszczający jak największy tłum do udziału w nabożeństwie. Przylegająca do nawy, a wydłużona w prostopadłym do niej kierunku kaplica, nie dozwoliłaby widzieć głównego ołtarza większej ilości ludzi w niej stojącym. Z artystycznych zaś względów możnaby zarzucić, że otwarcie ściany wielką arkadą ku owej kaplicy, zmieniłoby zupełnie charakter wnętrza. Wreszcie rozwiązaniem tem podrażnione były nie na żarty ambicje parafian, którym chodziło zawsze o nowy, wspaniały kościół z wielką i z daleka widną wieżą, a którym taka skromna od tyłu dobudowana kaplica była niedostateczną „namiastką“.

Wszystkie te powody razem wzięte skłoniły do podjęcia innego pomysłu, tj. nie rozszerzenia w bok, lecz przedłużenia nawy kościoła. Zniszczenie portalu uczyniło już ścianę zachodnią mniej nietykalną i dopuszczało do wyprucia z niej dla nowego wnętrza całej dolnej części aż po sufit, a zostawienia z niej w całości jedynie szczytu. Przedłużenie nawy musiało iść dosyć daleko, by uzyskane powiększenie przestrzeni było na dłuższy już czas wystarczające. W ten sposób powstawał korpus kościoła bardzo wydłużony i chudy, i koniecznym się stało zakończenie go wyniosłą wieżą dla przeciwwagi. W tym kierunku opracowano nowy projekt, który będzie już wykonany w najbliższym czasie.

Dobudowa (fig. 6 i 7) nie ma oczywiście naśladować starej architektury, przeciwnie, od razu się odróżniać. Jest bowiem obecnie tendencją konserwatorską, by wszystko co nowo wzniesione, o ile możności jasno i dobitnie odbijało od zabytkowych części, by tu nie było żadnych łudzeń, żadnych imitacji, żadnego dostrajania się do historycznego stylu, lecz by nowa epoka wypowiedała się wyraźnie po swojemu, własną artystyczną mową i dążyła przy jej pomocy do doskonałego rozwiązania, — wtedy najlepiej szarmonizuje się z dawną epoką. Nowa część kościoła nie będzie więc bynajmniej tak koniecznie jak najbardziej „gotycka“, jakby ją w tym wypadku pojął przeciętny dzisiejszy budowniczy i jakiejby żądał prawie każdy ksiądz, gdyż wiadomo, że niewykorzenione jest dotąd fałszywe pojęcie o gotyckim stylu, jako najwięcej sakralnym i do budowy kościołów najodpowiedniejszym.

Jeżeli ściany zewnętrzne dla harmonii całości mają być utrzymane w surowej cegle, podobnie jak w starej budowie, to jednak wzorzysty ceglany pas nie będzie już obiegał spodu ścian, a fryz podgzymsowy jakkolwiek w zasadzie przeprowadzony dookoła całego kościoła, pomyślano odmienny, czysto ornamentacyjny i jako nowy od razu widoczny. Przede wszystkim zaś okna nie są projektowane wąskie i gotyckie, lecz szerokie i pełne okna nowoczesne o rysunku oryginalnym. Nowa nawa nie będzie zapewne wewnątrz zasklepioną, wtedy odpadną także i szkarpy, jako przydatek dla naszej epoki bynajmniej nie charakterystyczny. Także kształt wieży i jej szczegóły nie są wcale specjalnie gotyckie, a mają formy skromne a poważne. Uderza piękny rysunek hełmu wieży i sygnaturki.

Dosyć monotonna płaszczyznę całej tej tak długiej południowej ściany bocznej przerywają na zewnątrz jedynie szkarpy i odbudowana kruchta. Natomiast po stronie przeciwnej można było sobie pozwolić na urozmaicenie przez dobudowę kaplicy do dawnej części nawy, którą otwarto trzema arkadami, by jak najmniej usuwać starą ścianę i nie zmieniać szerokości wnętrza. Kaplica ta zgrupowana będzie wraz z sąsiednimi dobudówkami w malowniczą całość, ożywioną w masach i sylwecie. Piętro nad zakrystią, częściowo zburzone przez pociski, a które potem runęło do reszty, nie przedstawiało w swej pseudogotyckiej, z połowy XIX wieku pochodzącej szacie, osobliwej wartości, to też nie będzie odbudowywane, natomiast nad sąsiednim skarbczykiem wyrosnie znów piętrowa nadbudowa dla pomieszczenia łoża kolatorskiej. Prowadzące do niej schody wystąpią na zewnątrz jako dalsze urozmaicenie całości.



EDWARD MANNET.

Śniadanie.

Wewnątrz zaprojektowane zostało zasklepienie nowej części nawy sklepieniem krzyżowym w duchu gotyckim. W ten sposób dwie sklepione partje wnętrza, dzielące presbiterium, mieściłyby w środku między sobą starą część nawy przykrytą płaskim pułapem. Nie wydaje się to korzystnym dla jednolitości wnętrza. Nadto sklepienie tej dobudowy, choćby tylko przypominając gotyckie, może wprowadzić nieświadomego w błąd, co do czasu swego pochodzenia. Że zaś tego staramy się obecnie unikać i co nowe wyraźnie odznaczyć od starego, więc właściwsze wydawałoby się sklepienie nie krzyżowe, nie gotyckie, ani nawet wykonane w duchu bliższego nas okresu baroku, lecz raczej żelazno-betonowe, jak chcą dzisiejsze czasy. Wreszcie zwykły pułap kasetonowy, podobny jak nad starymi ścianami nawy, byłby może najodpowiedniejszy. To jedyna kwestya wątpliwa, w projekcie zresztą dobrym, który trudne zadanie powiększenia zabytkowego kościoła rozwiązuje w sposób także miłośnika zabytku zadowolający.

Stronę dekoracyjną i całe przyszłe urządzenie wnętrza objął artysta malarz Wojciech Jastrzębowski. Nie będzie w niem ani ołtarzy, ani witrażów „stylowych“ „gotyckich“, lecz szczerzy artyzm naszej epoki będzie tu szukał swego wyrazu i stworzy zapewne całość istotnie godną i dostojną tak, by rozszerzenie kościoła i odbudowa nie były stratą artystyczną, lecz nawet poważnym zyskiem.

TADEUSZ SZYDŁOWSKI.



EDWARD CEZZANNE.

Kąpiel.

WRAŻENIE FORMY.

Wewnętrzne stany poddają się właściwej rytmice żaru naszej duszy. Ale na drogi po jakich żar ten płynie, rzucają swe światła i cienie formy, które mamy dookoła.

Wystarczy trzymać postawę swą niezdarnie, założyć bezradnie ręce, aby nas odpowiednio mdle ogarnęły nastroje. Wystarczy siedzieć w sali rozmiarami i proporcją ścian przystosowanej do licznego zbiorowiska ludzi, aby w myśli nasze wkradło się rozproszenie. Wystarczy ubrać się nieodpowiednio do chwili, aby popaść w skrępowanie swobody myśli. Zacisznie urządzone mieszkanie, gdzie poszczególne formy nie pozostają z sobą w sprzeczce, musi skupiać. Ale wystarczy wprowadzić w nie kilka kontrastujących obco obrazów i mebli, kilka niedostosowanych kolorów, aby oko po nich biegło, aby one stale oko nasze ku sobie odciągały, a tem samem zabijały zdolność skupienia się, pozostania z własnymi przeżyciami. Niewłaściwość wrogich sobie kolorów, przesada proporcji, wykluczanie się charakterów linii, stale prowadzić muszą destrukcyjną pracę, gnębić jednostkę. Zgrane barwy, zestawienie form łatwe do ogarnięcia jednym spojrzeniem, uporządkowanie linii wiodące do skupienia oka, wyzwalać muszą naszą fantazję, budzić naszą siłę, rozwiązywać swobodę.

Inne stany dają nam szerokie horyzonty równi, a inne zamknięte górskie doliny, bo zawsze stosunek proporcji wysokości i szerokości naszego otoczenia narzuca nam swój ciężar, równowagę, wdzięk, lekkość, szlachetność, czy niezdarność.

Inaczej się czujemy, gdy nad głową naszą rozlata się ciężki kolor sufitu lub zbyt wielka wisząca lampa; innym krokiem przystępujemy do grubej ławy, aniżeli do subtelnej krzeselki. Inne myśli nami owładają na widok szerokich czy dalekich



ARNOLD BÖKLIN.

Ruina.

perspektyw, które wyobraźnię naszą pociągnąć mogą lub utopić ją w marzeniach tajemniczości, a inne gdy tępa ściana zamyka nam swobodę zbyt małym swym wymiarem.

Te same prawa panują nad obrazem.

Kanciaste w obrazie formy nie dadzą wrażenia spokoju bez względu na przedstawianą treść; zjadliwe barwy nie dadzą radości, gdyby nawet opisywały najbardziej swobodne wesele; nieodpowiednia wielkość sylwet w stosunku do ram obrazu, nieda wrażenia swobody, gdyby nawet przedstawiały najbardziej niekrępowane ruchy. Bo przedstawiana rzecz nie odgrywa tu roli, jeno proporcye i charakter linii i barwy.

Usiłowaniem współczesnej sztuki, (której obrazy tu załączono), jest właśnie postawienie tego wymagania w odniesieniu do obrazu, aby ten poddanym był zasadom właściwym urządzeniu wnętrza naszego mieszkania.

Obraz niema być już więcej malowanym nastrojem, lecz tak skonstruowaną płaszczyzną, aby w duszy widza wywoływała pożądany nastrój; obraz już niema się starać, by uduchowić formy zmysłowe, lecz uzmysławiać wartości duchowe; obraz już niema przedstawiać teatru dziejących się przygód, lecz uporządkować w budowie swej pewną ideę, pewne odczucie, stanowiące następstwo tej przygody. Tak działanie obrazu przez swą konstrukcyę staje się rdzeniem zagadnienia kształtu.



PAUL. CEZANNE.

Krajobraz z Pirenejów.

Obojętnem się staje co obraz przedstawia, gdy wartością jego jest narzucanie się naszemu odczuciu jedynie przez ustosunkowanie linii i barwy. Obojętną jest apelacja do naszego intelektu, gdy zgodność linii i barwy zmysłom naszym narzuca w formie ujętą treść ducha. Obojętnem jest indywidualizowanie form, gdy obraz wypowiedzieć się musi jedynie przez odrębną a sobie właściwą prawidłowość budowanej łączności wprowadzanych motywów. Obojętnem jest podkreślanie typowości przedmiotów, gdy posłużyć się nimi trzeba dowolnie dla wykreślenia nowego wyrazu konstrukcji obrazu.

Bo nie idzie o uduchowienie form, które już mamy (co robił renesans) lecz: o wyodrębnienie w zmysłowym kształcie tych treści wewnętrznych, których form jeszcze nie posiadaliśmy.

Arnold Böcklin, w załączonym obrazie dla wydobycia wrażeń opuszczenia musiał do pomocy powołać cmentarną samotność cyprysów, sentyment wieków związanych z ruiną rycerskiego zamczyska, smutek kwilenia mew morskich i grozę posępnych barw.

Paul Cézanne daje nam kawał ślepego muru bezimiennego, kilka plam drzew bez pni i konarów, jakby mdle kopy siana, które nie walczą o prawa swego życia, które jakby żadnej już pracy nie wykonują; szary płat nieba związany z szarym szmatem

ziemi. W równowadze żadna część obrazu nie panuje nad inną. Odrzuciwszy malowanie sentymentu, konstrukcją obrazu wtrąca w stan, który rodzi w nas ten sentyment

Edward Manet dla wyrażenia spokoju sięga do wygasłej w nastroju sielanki, do charakteryzowania wyrazów twarzy i rąk, do skwaru lata i jednolitej masy zacisznego cienia.



PORTRET BOZNAŃSKIEJ. ¶

Stanisław K. Ostrowski.

Paul Cézanne w przesycającej świeżością barwie, skupia dookoła jednej osi obrazu drzewa, ludzi, wodę, ziemię, gdzie obojętnem staje się wyraz twarzy, kształty ciał i odrębności kolorytu. Wszystko doskonale opanowane jedną radością życia. Budowa obrazu stanowcza, wyrazista, jasna, niemal ograniczona w swych krzywiznach, rozciąga

urok spokoju, a równomierny rozdział światła i cienia naprzemian, roztacza swą monotonią wrażenie ogarniającego spokoju.

W ten sposób forma zdobywa znaczenie symbolu psychicznego wrażenia, a obraz przestaje być wymalowanym nastrojem, gdy poczyna być tak skonstruowanym, aby ten nastrój wywoływać dopiero w duszy widza.

ADAM DOBRODZICKI.

ARTYSTYCZNE WARTOŚCI DZWONÓW KOŚCIELNYCH.

CZEŚĆ DRUGA.

Na podstawie dotychczasowych, niedokładnych wiadomości i zapisków o giserniach i ludwisarzach, trudno wyrobić sobie historyczny pogląd na sztukę odlewniczą w Polsce. — Wiemy, że ludwisarnie istniały w Krakowie np. już w XIII wieku a sztuka ta była uprawianą tutaj przez długie wieki o czym świadczą same zabytki, dzwony, z napisami „Kraków me fecit“ (dzwon w Krasocinie pow. włoszczowski z r. 1270) a następnie wyobrażenia ludwisarzy, trudniących się odlewnictwem dzwonów np. w Kodeksie Balt. Bema z r. 1505. Prawdą jest, że odlewnictwo wymagało odpowiednich warsztatów i właściwych sobie warunków rozwoju, które istniały w pewnych miejscowościach i krajach np. Flandryi, Niemczech półn. zwłaszcza w Norymbergii — a jednak trudno przypuścić, by tylko z obcych krajów sprowadzano do nas tak ogromną ilość dzwonów, liczących się na tysiące. Ludwisarnie były u nas z pewnością porozrzucane po całym obszarze Rzpltej. Same zabytki tej sztuki, dewastowane w ciągu wieków mieczem i ogniem, potwierdziłyby najlepiej nasze przypuszczenia, gdyby oznaczały wyraźnie miejsca takich odlewni chwilowych lub nawet stałych. Dopiero gdy materiał inwentaryzacyjny obejmie komplet dzwonów na ziemiach polskich a zostanie poparty zapiskami archiwalnymi, będzie można z pewnością twierdzić, że ludwisarnie własne mieliśmy we Lwowie, w Warszawie, Wilnie, Poznaniu, Lublinie, Toruniu, Gdańsku, Gnieźnie, Sandomierzu, Koniecpolu, Wrocławiu, Lesznie, Brzeżanach, Czersku, Nieświeżu i t. d. w miastach i miasteczkach, o których wspomina pierwszy inwentaryzator Julian Kołaczkow-

ski, w „Wiadomościach tyjących się przemysłu i sztuki w dawnej Polsce“ (Kraków 1883, ustęp p. t. Odlewnictwo dzwonów str. 392 – 419). Pobożnemu życzeniu jego:



Fragment dzwonu z Pobiedza.

Fig. 6.



Dzwon z Pobiedza r. 1645.

Fig. 6.

„Niechaj nas drudzy badacze uzupełniają byśmy z czasem mieć mogli dokładny spis dzwonów, po kraju naszym porzucanych, a może niejedno nazwisko odlewacza Polaka tym sposobem się odkryje“ — nie stało się do tej chwili zadość;



Dzwon ze Szczawnika r. 1742.

Fig. 9.



Dzwon ze Zdynia r. 1818

Fig. 8

dopiero obecna wojna umożliwiła częściową inwentaryzację dzwonów, kiedy niebezpieczeństwo rekwizycji stało tuż przed nami, dobierając się i do tych skarbów spiżowych. Poszukiwania za polskimi ludwisarzami nie wykryły, niestety, zbyt wiele nazwisk. Snać sztuka odlewnicza opanowana była przez obcy żywioł, pośród którego przez całe stulecie spotykamy Niemców, Włochów, Francuzów, Nederlandczyków i innej narodowości mistrzów. Jak silnym musiał być napływ, obcych giserów nawet w XVIII wieku, o tem świadczy charakterystyczny podpis na dzwone z Dziekanowic: „Polonus me fecit — non Germanus“. — Polak, podpisujący się także Baltasar Polonus albo Baltasar Rośkiewicz Polonus, akcentował wyraźnie, że on a nie obcy był twórcą dzwonu! — Przecież tu i owdzie między nazwiskami Benninghów, Bellmannów, Brevieltów, Briostów, Costienów, Delamarsów, Erlicherów, Freodintalów, Getzów, Knaufów, Lagustinich, Lubitzów, Litkensów, Scholtzów, Schmiederów, Ulrichów, Weidnerów, Wagnerów, Wierdów, i t. p., przewija się polskie lub słowiańskie nazwisko lub samo imię: Żmuda Wojciech (1658), Wodzirejowicz (1619), Wagnerowicz z Lublina (1617), Sobota Maius (1736), Sagowič Błażej (1771), Stefcovič Martinus „Contrifusor Casimiriensis“ (1616), Smilnyak z Bardyowa (1866), Skora Jakób ze Lwowa (1341), Swoboda z Koniczpoli (XVI w.), Polański z Krakowa (XVIII w.), Pietrzykowski z Przemyśla (XIV), Przybyłko Andrzej z Lublina (1658), Olszewscy (XIX), Ostrowski (1694), Maciej „mosiężnik“ (1485), Kołodziej Urban (1595), Koplak z Rygi (XVIII), Komorczyński (vel Komarzyński XVIII), Jaroszewski (XIX), Hawicz (XVIII), Fortoński (XIX), Dilaczko-wicz (1574), Borowski „ludwisarz brodzki“ (1745), Bożemierski „magistr. Cracow.“ (1719), Brochwicz, Bazylewski a nie wiele więcej nazwisk możnaby dodać do tego spisu.

Tymczasem poszukiwania obcych badaczy dowiodły np. że miasto Gdańsk i Malborg były głównymi siedzibami odlewaczy dzwonów już w wieku XV,

że sztuka ich osiągnęła największy rozkwit w XVI i XVII wieku a była prowadzoną przez znanych mistrzów niderlandzkich jak Simon Wagehevens (1502), z Mechelu, Hinrich von Campen (1505), pomocnik odlewacza późnego średniowiecza Gerda de Won von Campen. Przy żywych stosunkach handlowych Gdańska z Niderlandami napływali oni do bogatego i kupieckiego miasta, osiedlali się w niem i stąd zasilali całą Polskę w wyroby swej sztuki. Tem tłumaczy się ogromna ilość ich dzieł, spotykanych w najdalszych kątach naszego kraju. Obok znanej rodziny Benningków znajdujemy tam znakomitą rodzinę giserów Wittwercków: ojca Absalona, pracującego w XVII w. i prawdopodobnie dwóch synów jego, starszego Michała i młodszego Immanuela. Dziełem tego ostatniego jest z pewnością dzwon (Fig. 6) z Pobiedza, (obecnie w muzeum narod.), sygnowany literami „I W Gedani 1745“. — Dzwon ten niewielkich rozmiarów (śr. 43, wys. z koroną 46 cm.) o regularnym kształcie jest wykonany w całym tego słowa znaczeniu artystycznie tak pod względem układu plastycznych ozdób, jak ich wyrazu dekoracyjnego. Górną część szyi okalają liście akantu, misternie złączone w koronkę ornamentacyjną; między dwiema parami wałków, które tworzą głębokie rowki, rysuje się wyrażenie wstęga z napisem: SIT NOMEN DOMINI BENEDICTUM i cytowany powyżej monogram gisera. Dla podniesienia plastyki liter nałożono je na tło pojedynczych a płaskich tabliczek. Bezpośrednio pod tem umieścił rzeźbiarz festony z kwiatów i owoców, spięte wstążkami lub podtrzymywane przez skrzydlate putta. Subtelność cyzelatorską, miękkość prawie malarską podziwiamy tutaj w odtworzeniu najdrobniejszych szczegółów, zwłaszcza listków i pnączy owocowych, a radość z naturalistycznego oddania jagód, gron winnych, jabłek, gruszek, kukurydzy itd. Widzimy zarazem jak z wielkiej sztuki Rubensa przedostawały się motywa czy fragmenty (aniołki), jaki wpływ na sztukę plastyki odlewniczej wywarli malarze kwiatów i owoców Adrian von Utrecht, Jan Da-

wid de Heem i flandryjscy mistrze. Lecz nie tylko w ornamentacyi. Płaskorzeźby, z postaciami Madonny z Dzieciątkiem i Chrystusa Zmartwychwstającego, dadzą się wywieść od figuralnego rzeźbiarstwa Flandryi XVII wieku, przedewszystkiem zaś można je zestawić z utworami na amsterdamskim ratuszu Artusa Auellinusa młodszego. Dzwon z Pobiedza ma również pewne znaczenie dla numizmatyki (Fig. 8). Między wspomnianymi M. B. a Chrystusem umieszczone są 4 medale: z popiersiem Karola XI szwedzkiego, medal na pamiątkę chrztu z XVII wieku z niem. napisem, na pokój w Oliwie 1660, medal z widokiem m. Gdańska z r. 1653 i jedna plakieta okrągła, wyobrażająca zbrojnych izraelitów, Kaleba i jego towarzysza, niosących bujne i ciężkie grono (vide Wiadom. numizmat. Nr. czerwcowy b. r.). Piękny, kielichowy kształt dzwonu wieńczy korona, harmonizująca w proporcjach, z lekko wypukłą czapką opoflowaną, zamyka zaś szeroka listwa pierścienia sercowego, łagodnie opadającego w dół. Całość i szczegóły obmyślano tutaj z poczuciem i umiarem artystycznym tak, że bogactwo motywów zespala się z formą nie przypadkowo. Inne okazy warsztatów wittwerck'owskich znajdują się w kościele OO. Bernardynów w Leżajsku, w Trześni, Jędrzejowie, Szańcu, Cmolasie, a poznać je można zawsze po charakterystycznych festonach i typie Madonny.

W zupełnie inny świat wprowadza nas dzwon z kościoła filialnego w Szczawniku (Fig. 9). Spotykamy się bowiem tutaj z motywami sztuki ludowej z t. zw. parzenicą, która służy jako dekoracja szyi, zaś ornament z drobnych jagód czy szyszek, tudzież z wątlých listków podgórskiej flory, zdobi krawędzie a zarazem tworzy ramki medalionów i plakię. Dzwon datowany 1741 DIE I. AUGUSTI z błędnym napisem DEMETIUS. MARTYR. PROCONSULIS. GRECIAE. ET GLORIOSUS. DO SZCZAWNIA mógłby uchodzić za dzieło rodzimej sztuki, gdyby nie przeświadczenie, że został ulany najprawdopodobniej na Węgrzech, gdzie znajdują się dzwony tego samego typu ludo-

wego, wykonywane w XVIII w. w odlewni w Epperies. Bądź jak bądź jest on ciekawym okazem sztuki ludwisarskiej, która jak z tego przykładu poznajemy, czerpała motywy dekoracyjne zewsząd, nie pomijając swojskich a wykorzystując je oryginalnie i świadomie.

Ostatni dzwon, jaki tutaj publikujemy, pochodzi ze wspomnianej odlewni w Epperies a wykonany został, jak mówi łaciński napis, przez Pawła Schmitza i Franciszka Lecherera w 1818 roku „PRO ECCLIA CRECI SDINIENSI SUB PAROCHO N. N. OBUSKOWITZ ET PROVISORE ECCLIE IVAN PADUA (Fig. 10). Wybitne cechy stylistyczne występują na nim znów w dekoracji górnej części „płaszcza“, pokrytego ornamentem empirowym, złożonym z kandelabrow, powiązanych linią w kształcie kabłąków. Środek elipsowatych pól wypełniają wazy, do których przytykają po obydwóch stronach dziobami fantastyczne ptaszki, łączące się stylizowanymi skrzydełkami w ten sposób, że każda para zamyka dwa owalne pola. Nad tem obiega wokół wstęga napisu z nazwiskami odlewczy, krawędź zaś szyi zdobią wianuszki, oddzielone strzałkami. Modelacja jest miękka, płynna, kanty są złagodzone a przez to mało plastyczne, jakby były cyzelowane w podatnym materiale, techniką zapożyczoną z innego

rzemiosła artystycznego. Podobnie płasko-rzeźba, przedstawiająca św. Marcina z żebrakiem ma pastelowo-rzeźbiarski charakter, zbyt wyszlifowany i wygładzony w płaszczyznach. To też szeroka krawędź dolna, pełną formą i liniami wałków i wklęsłów architektonicznie ujętych, zbyt kontrastuje z resztą falistego korpusu, pokrytego tak misterną dekoracją.

Okolo połowy XIX w. upada sztuka ludwisarska, schodząc do rzędu wyrobów fabrycznych; z rozwojem techniki wogóle udoskonala się wprawdzie także technika odlewnicza, lecz szablony i modele zaczynają brać górę nad indywidualną wynalazczością giserów przeszłych wieków, którzy tajemnice swej sztuki i warsztatów pozostawili jedynie rodzinie. O ile istotna t. j. muzyczna wartość dzwonów podniosła się bezsprzecznie dzięki współpracownikom fachowych sił, o tyle znów inne wartości, przyczyniające się do zewnętrznego wyglądu dzwonów, wyposażenie ich formy, zeszyły na drugi plan jako nieistotne. To też dzwony po r. 1850 nie przedstawiają prawie żadnego interesu dla badacza sztuki: są dla oka neutralne, „bezbarwne“ w najlepszym razie, gorzej, jeśli ich zewnętrzna forma, pokryta najczęściej niedorzecznymi napisami i nudną, bezwyrazową ornamentyką, nie zawiera pięknej duszy dzwonu — dźwięku.

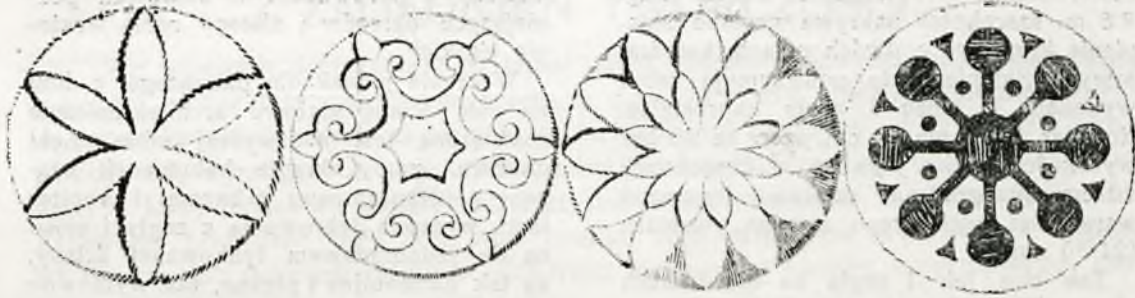
JERZY REMER.

FRAGMENTA ARCHITEKTURY ROMAŃSKIEJ.

Struktura dawnej budowli to jej historia żywa, równa pisanej. Czas każdej budowli dawniejszej wyciska piętno, toż samo każda jej przebudowa czy zmiana techniczna tylko swą strukturą, użyciem materiału, czy sposobem stosowania, określa czas i ludzi, którzy ją przeprowadzili. Podczas restaurowania starszego zabytku odkrywać części składowe lub przebudowane — nieraz zaledwie pod cieńką warstwą pobiałą lub tynku się znajdujące — jest równoznaczne z zapoznaniem się z epoką, w której je dokonywano i nie trudno czasem przychodzi związać tych odrębnych sposobów technicznych w jedną całość historyczną. Historia ta jest często bezosobową a li tylko z faktów niewątpliwych po sobie dających się uszeregować;

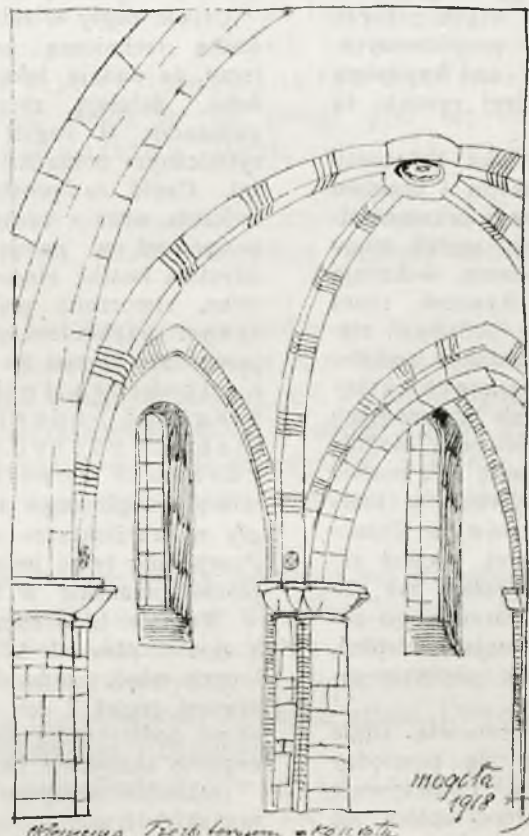
spleciona, tak że w sumie daje obraz rozwoju i sztuki budowania a równocześnie charakterystykę danego czasu. Wiadomo, iż każda epoka stosując pewne materiały ma swe dość wybitne cechy i właściwości techniczne. Materiały te mają pewne kształty właściwe epoce ubiegłej, więc suma ich znaków typowych wskazuje i określa czas budowy nawet przy braku zapisków historycznych, które raczej mają cechę stwierdzenia faktu.

Przy sposobności oczyszczenia tynków na ścianach i sklepieniach kościoła OO. Cystersów w Mogile pod Krakowem powyższe uwagi stwierdzały się niejednokrotnie. Szczególniej ciekawem architektonicznie okazało się żebrowanie sklepienia w presbiterium kościoła. Presbiterium to



ROZETY ROMAŃSKIE.

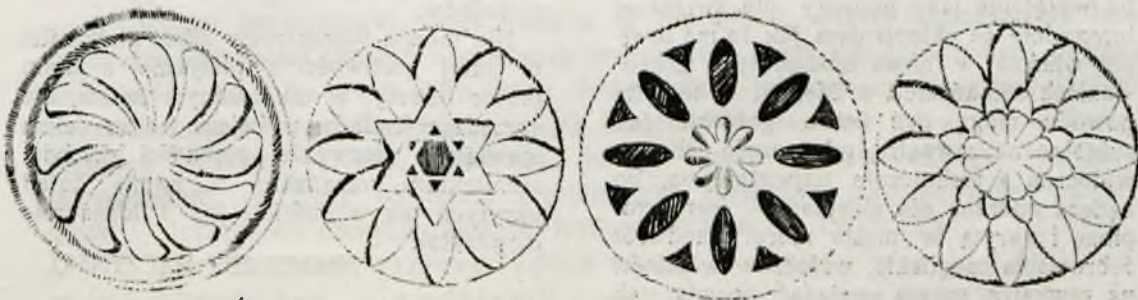
Rys. Franciszek Mączyński.



*Sklepienie
o o. Gieseler w Mogile*

SKLEPIENIE.

Kościół w Mogile.



ROZETY ROMAŃSKIE.

Rys. Franciszek Mączyński.

czworoboczne o rozmiarach 15 m. dług. 8'5 m. szerokości nakrywa ceglane sklepienie krzyżowe o dwóch polach kwadratowych. Sklepienie to podtrzymują żebra wykonane z ciosu i cegły naprzemian. Rozmiar żebra ma 24 cm. szer. na 30 cm. wysokości; ciosy jego są w długościach 70 cm. przegradzane czterema fugowemi warstwami cegieł tego samego rozmiaru (24/30 cm.).

Tak cios jak i cegła na narożnikach otrzymały profile ogrągłego wałka.

Żebra wiążą się w kluczu ciosowym, okrągłym, zdobnym w rozetę, a opierają się na ciosowych kapitelach wybitnie romańskich, które podtrzymują biegnące od podstawy posadzki kościoła wiązki pełnych i półpełnych kolumnien przysściennych. Każdy pierwszy cios żebra nad kapitelem zdobi wcinana rozeta, której rysunki tu podaję.

Już na pierwszy rzut oka te rozety swym prymitywnym rysunkiem i brakiem wszelkiej zawilej komplikacji ornamentalnej, wreszcie wyraźnie ciętą wgłęb ciosu oraz prostą techniką wykonania, wskazują ich dawne pochodzenie. Rysunek rozet porównać się daje tylko z ozdobami ciętymi i używanymi w drewnianej architekturze. Wreszcie użycie piaskowca, który powtarza się we wszystkich fragmentach romańskich klasztoru i kościoła w Mogile, wskazuje dowodnie na epokę ich pochodzenia. Piaskowiec ten używany w pierwotnych budowlach Cystersów w Polsce właśnie z epoki romańskiej, okazał się niezbyt wytrzymałym materiałem tak, że późniejsza epoka gotycka, zarzuca go zupełnie, stosując w jego miejsce wapien, który okazał się materiałem pierwszorzędnej wartości.

Żebra te same w sobie stanowią silnie związaną całość i wiążą się pomiędzy sobą technicznie doskonale. Podtrzymują one ceglane sklepienie, które opiera się dotykając jednego z boków żeber. O ile żebra gotyckie stanowiły nierozłączną całość ze swoim sklepieniem, którego pola opierały się na zaciętym w kamieniu oporze, to wcześniejsze od nich sklepienie romańskie żeber tych używało naiwniej, bo wyłącznie jako podpory nie związanej integralnie ze sklepieniem jak to ma miejsce właśnie w nowo odsłoniętych żebrowaniach romańskich w Mogile. Z tego to powodu mogą być żebra gotyckie tak subtelne na zewnątrz, gdyż część ich niewidoczna a technicznie najważniejsza, bo będąca oporem dla sklepień — jest wtopioną i ukrytą w masie muru. Naodwrot żebrowania mogiłskie, widoczne w całości na zewnątrz, muszą posiadać rozmiar tak

znaczny w porównaniu do żebrowań późniejszych okresów i dlatego robią wrażenie ciężkich.

Wrażenie jednak dla patrzącego z dołu na całą ścianę stylowo architektonicznie rozwiązana jest nadzwyczaj silne. Łęki ciosowe, grupy okrągłe kolumnienk wiązane z półkolumnami z bazami i kapitelami, wreszcie żebrowania z cegły i ciosu na tle jednotonowem tynkowanej ściany, są tak harmonijne i piękne, tak wymowne i przejrzyste swą prostą strukturą, iż po przeprowadzeniu tylko koniecznego oczyszczenia z pobiałej, utrwalonej i nienaruszonej w swym pierwotnym wyglądzie pozostaną wspaniałą ozdobą kościoła.

Użycie cegły w żebrowaniach niepodyktowane żadną techniczną koniecznością, dzięki temu, że nadają łękom wyraz siły i stałości, działają raczej jako dekoracja zwłaszcza, iż cegieł użyto tu w pewnym rytmicznym porządku z myślą o zdobności. Część ta presbiterium mogiłskiego kościoła wraz z zachowanymi łękami i ich podporami w nawie poprzecznej, gdzie użyciem kostki ciosowej i cegły naprzemian, stworzono piękny ornament, będąc żywym przykładem, często dziś powtarzającego się niemal ze frazesu, iż wątek i struktura techniczna w ręku biegłego budowniczego sama dla siebie wydobyć może i powinna zdobność zupełną. Przykładów tej miary szczęśliwego połączenia ciosu i cegły w architekturze nie posiadamy wiele. Przypomnę tylko jeden. Są to słupy i sklepienia romańskie w kościele St. Lorencio w Weronie. Słup romański budowano tam z ciosów płaskich 17 cm. wysokich, dzielonych między sobą dwoma cienkimi warstwami cegieł 7 cm. grubości. Pręgowane słupy podtrzymują ciosowe łęki i ciosowo-ceglane sklepienia bez żeber.

Dokładne studium architektoniczne romańskich fragmentów w Mogile, z pewnością pociągnie naszych historyków sztuki i architektów do poświęcenia im najczujniejszej uwagi.

Na dziś stwierdzić można, iż presbiterium to z podziwem będzie oglądanem przez przyszłe pokolenia kształcących się techników.

Nie można dostatecznie silnie podkreślić tu całej gorliwości i pietyzmu z jakim przeor obecny, w tak trudnym czasie, nie szczędząc środków poświęca troskę celem ujawnienia niezwyklej piękności skarbów architektury romańskiej — hojnie dotąd ukrytych tak w kościele jak i klasztorze mogiłskim.

FRANCISZEK MACZYŃSKI

Z ZAGADNIEŃ TWÓRCZOŚCI.

We wszelkich dociekaniach na temat sztuki, bierzemy zazwyczaj pod uwagę dzieła z zakresu architektury, rzeźby i malarstwa, a opuszczamy prócz niezmiernie licznych dokumentów artystycznych zawartych w formach już uznanych, wszystkie inne przejawy, wyrażające uczucie ludzkie, takąż psychikę, lub materiał dostępny zmysłom naszym, które jednak nie zdołały jeszcze uzyskać miana form sztuki, lub form twórczości. Zazwyczaj powodem tego jest albo poziom tych przejawów uważany za niedość artystyczny, lub uzewnętrznianie w nich treści nie według kanonu, nieprzepisowo, zbyt prosto, zbyt jasno i zbyt bezpośrednio.

Z zimną krwią, (która tak często bywa przywilejem niewiedomości), rezygnujemy równie łatwo z dorobku w zakresie filozofii, jak i ze zdobyczy w wyrażaniu, poczynionych n. p. przez bająstwo lub mimikę. Przez pomijanie zaś takie popełniamy błędy, wskutek których o poznaniu całokształtu twórczości ludzkiej mowy być nie może.

Przyczyną pomijania owych form twórczości jest zapewne fakt, iż żadna z nich nie jest kulturowana tak wybitnie, jakby tego typowość wymagała, wskutek czego też do potęgi typu nie urosły i nie wzbudziły kapłanów-profesjonistów takich, jakimi są artyści malarze w malarstwie, wirtuozi w muzyce i t. d.

A zatem w naszym przekonaniu, o przynależności do świata twórczości artystycznej, a temsamem do świata sztuki, decydują względy przeważnie formalne, a więc niesłuszne.

Z równym bowiem brakiem słuszności a z tymi samymi względami dla strony formalnej, możnaby postawić twierdzenie n. p. takie: człowiek, może być tylko wzrostu średniego; wyższy lub niższy już nim nie jest, bo formalnym warunkom nie odpowiada. Byłby to ten sam nieuzasadniony ułkon w stronę formy, który kosztem treści i istoty rzeczy tak często wykonujemy, pytając najpierw o formę, o znak, o fetysza! Duszy i treści szukamy od strony zewnętrznej. Usiłujemy je poznać okiem, uchem, dotykiem i niemal zębami.

A przecież wiadomo, że strona formalna nie przesądza i nie warunkuje ostatecznie ni treści, ni istoty rzeczy, nawet w encyklopedycznym, a nie dopiero w potocznym pojmowaniu przedmiotu. Podobnie, strona formalna, sposób i technika wykonania, jakość tworzywa i poziom artystyczny w dziele twórczości artystycznej, nie stwarzają, ale też i nie obalają przynależności do świata sztuki. Dowodem tego, t. zw. prymitywy, twórczość starochrześcijańska i bizantyjska.

Być może, że „sukienka“ czyli wygląd dzieła sztuki dla tego dochodzi do nadmiernego znaczenia w t. zw. sztukach pięknych, że absorbuje świadomość naszą za pośrednictwem zmysłów, mających swe własne upodobania. Widz nie zawsze o tem pamięta; a mając przeciw swemu krytycyzmowi (uśpionemu urokiem piękna) zewnętrzność dzieła, zapomina o istnieniu jeszcze innej formy twórczości, skoro jej dzieła swym, wyglądem nie wbijają się w uwagę dość silnie.

Ulegając fetysyzmowi, który sprawia, iż nie widząc artysty zapominamy łatwo o rodzaju twórczości przezeń uprawianej, przestaliśmy liczyć się z istnieniem pewnych form twórczości z tą chwilą, gdy umarł słynny mimik lub bająz; nie przypuszczamy, by sztuka przez niego uprawiana mogła istnieć oderwana od artysty — oddzielnie. Najpierw szukamy artysty, człowieka, formy, znaku ...fetysza. Dzięki tym samym skłonnościom, patrzymy na taniec i gimnastykę rytmiczną, jako na nowe przejawy sztuki — dopiero od czasu ukazania się Izadory Duncan i J. Dalcroze'a.

Z faktu, że prawie wszyscy ludzie ulegają czarowi muzyki i kultuwują pieśń i melodyę, nie zdajemy sobie dostatecznej sprawy, lecz dalej

brniemy w tych samych błędach, które wreszcie doprowadzają do cudacznego poglądu na wartość ludzi, do cudacznej klasyfikacji i w konsekwencji do dzielenia ludzkości na kategorie filistrów z jednej, a artystów z drugiej strony. Urobiliśmy sobie przekonanie, że tworzenie artystyczne jest bezkrytycznym uleganiem naporowi popędu twórczego i że krytycyzm jest śmiertelnym wrogiem twórczości. Stąd wszelką kalkulację i refleksję usuwa się poza obręb sztuki zacieśniając go do rozmiarów koteryi. A przecież przyjdzie ten dzień, gdy zauważymy, że każdy, dosłownie każdy człowiek, uczestniczy w pracy twórczej, uprawiając wyłącznie lub okazyjnie, stale lub epizodycznie, ten lub ów rodzaj twórczości artystycznej, posługując się formą uznaną za formę twórczości, lub formą o uznanie walczącą, albo zgoła nową. Wówczas zgodzimy się też i na pogląd, że każdy człowiek jest artystą, bo jest twórcą. Różnicę stanowi jedynie stopień wirtuozostwa, opanowania formy i środków wypowiedzenia, oraz stopień aktywności w reprodukowaniu (nie zaś w przyjmowaniu) wrażeń.

Artystyczna twórczość ludzka jest najwyraźniejszym synonimem człowieczeństwa, zgodnie z ogólnie zaobserwowanym zjawiskiem, że gdzie zaczyna się życie ludzkie, tam też powstaje twórcza praca dla sztuki. Wyciągnijmy jeden z nasuwających się wniosków. *Sztuka powstaje, gdy się budzi człowiek, umiera zaś, gdy w człowieku rodzi się zwierzę.* Artystyczna i twórcza praca, podejmowana w imię sztuki, a będąca wyrazem (najczęściej) bezwiednego hołdu składanego jej majestatowi, jest codziennie i tak powszechnie zachodzącym zjawiskiem, iż tylko zbytnej śmiałości przypisać trzeba usiłowanie uzurpowania sobie godności ambasadorów sztuki, jak to jeszcze niektórzy z pośród t. zw. patentowych i dyplomowych artystów czynią, zwąc w następstwie tego swego przekonania, całe masy ludzkie filistrami. Jest to objaw megalomanii, która nie pozwala widzieć wielkości sztuki, przesłanianej wielkością jej wyznawców. Sztuka musiałaby być mniejszą niż jest, gdyby wybrańcem mógł być tylko „on“ lub „ty“, gdyby dla jej kultu wystarczała pewna, ograniczona, szczupła liczba wtajemniczonych. Tymczasem wielkość jej wymaga hołdu ogólnego, odwiecznego jeśli odwiecznym jest człowiek i wiekuistego, o ile wiekuistą będzie ludzkość. To też każdy człowiek, szczęśliwy czy cierpiący, miłując czy nienawidząc, milczący lub rozgłośny, mozoląc się nad stworzeniem harmonii kolorystycznej lub nad zrozumieniem przyczyn i skutków, źródeł i celów, gestem czy okrzykiem, spojrzeniem lub uśmiechem, wśród pieśni albo wśród westchnień, podniecony uczuciem wzniosłem jak i miazdżony klęską, hołd jej składa.

Pomiędzy formą najtreściwszej mowy, a formą najwymowniejszego milczenia, pomiędzy mową milczenia, wyrazistością gestu, wreszcie pomiędzy tępem milczeniem bezmyślności, a milczeniem filozofii, jest wielkie, nieprzejrzone, nie pojęcie różnorodne bogactwo form ekspresji, wypowiadających bezmiar dusz ludzkich; bezmiar rozciągający się od praczłowika, po ludzi dzisiejszych i jutrzejszych.

Czemuż więc człowieka umiającego mówić słowem żywym, kolorem, linią, formą, gestem, zwiemy śmieie artystą, odmawiając podobnego miana temu, kto umie równie wiele powiedzieć milczeniem, spojrzeniem, uśmiechem, lub jękiem. Czyż to tylko „Laokoon“ dał nam poznać ból ludzki i ojcowski? Spójrzcie na ulicę. Co krok spotkacie „Niobe“, „Maję“, „Umierającą lwicę“ lub znów „Prometeusza“. Co więcej jednak, co krok spotkacie ludzi, którzy to rozumieją, widzą i odczuwają, chociaż brak im patentu.

Wszyscy służą temu samemu celowi. Ci i ci są twórcami, różniąc się nie istotnie, bo tylko formą.

Typowy społecznik jest artystą ideologii praw i doli człowieka, doprowadzając swą twórczą pracę, też do wyżyn wirtuozostwa. Tworzy układem sił i wartości społecznych, ustosunkowaniem idei w odniesieniu do warunków rzeczywistych, a tworzy wedle przesłanek idealnych. Jest artystą, podobnie jak architekt tworzący ustosunkowaniem

masy i formy; jest artystą podobnie jak malarz, poeta, muzyk, lub aktor, tylko że operuje materiałem innym, wartościami odmiennymi, odrębnym tworzywem, lecz według tych samych praw logiki i harmonii. A ponieważ i logika i harmonia jako współczynniki prawdy są zarazem współczynnikami piękna, (boć bez nich nie dałoby się ono pomyśleć) przeto w rezultacie ostatecznym Solon, Savonarolla, Marx, Tolstoj i Bakunin, są podobnie artystami jak Ibsen i Bramante, jak Matejko i Chopin. Lecz nie tylko oni, którzy tworzą, ale i posepny muzyk, lub ekstazujący derwisz, tak samo jak milczący inteligent, lub protestujący robotnik, odczuwają i tworzą: melancholią swej dumki, nieruchomością postaci, zagaszeniem spojrzeń, zaciśnięciem szczęk i tworzą ten sam szereg zapytań nierozwiązanych i tej samej idei — choć jakże różny nieraz — stawiają monument.

Mielizbyśmy nie uszanować tych żarów i uczuć, które w każdej piersi płoną? Jakiemże prawem wyjątkom tylko udzielałoby się tytułu, do którego wszyscy prawo posiadają? Czy mniej pali ogień, którego nie widzimy? Czyż wolno przypuszczać, że jest on zimnym — jeśli wszystkie warunki pożarom właściwe — zachodzą?

Drogi i sposoby oraz formy, na których i w których ludzkość usiłowała i usiłuje wypowiedzieć swoje marzenia, porywy, sny, radości, zwątpienia i rozpacz, są na szczęście tak liczne, iż każdy człowiek znajdzie w nich tę, dającą wyraz jego uczuciom, jakimikolwiekby one były i jakimkolwiek byłby człowiek.

(d. c. n.)

FRANCISZEK JANCZYK.

Celem zapewnienia pismu naszemu dalszego współpracownictwa wybitnych sił artystycznych, literackich i fachowych, zwróciła się redakcja do szeregu osób i przedstawicieli świata artystyczno-literackiego i technicznego, zapewniając sobie ich współpracownictwo, oraz upoważniła artystę-malarza prof. Franciszka Janczyka, który obecnie pełnić będzie funkcje redaktora, do dalszego prowadzenia wszczętych w tym kierunku starań, oraz do prowadzenia całokształtu prac redakcyjnych. — Kierownictwo administracji pozostaje bez zmiany, podobnie jak godziny pracy (6-3) i lokal wydawnictwa (Kraków, Smoleńska 9).

KRONIKA.

RADA SZTUKI.

W ostatnich tygodniach ubiegłego miesiąca powstała w Krakowie na wzór znanych departamentów Sztuki — Rada Sztuki, w skład której weszli artyści polscy, których nazwiska (tj. dotychczasowa czynność artystyczna, publicystyczna, obywatelska, a także i polityczna) są niewątpliwą rękojmią skuteczności przedsięwziętego wysiłku.

Odkładając — z braku miejsca — szczegółowe sprawozdanie do następnego numeru, wyrażamy obecnie przekonanie, że szczęśliwej inicjatywie świadomych celu jednostek, oraz fortunnemu zespołowi ludzi ożywionych najlepszymi chęciami i kwalifikacjami, wreszcie ogromnemu kulturalnemu znaczeniu „Rady Sztuki“, powiedzie się skupić przy niej wszystkie siły intelektualne pragnące harmonijnej współpracy dla ogólnego dobra i pożytku.

Że praca ta będzie owocną, opartą na umiłowaniu sprawy, a wolną od kokieteryjnych dygów w stronę samolubnych „po-

tentatów“, bo nacechowana szczerością i obywatelskością uczuć, dowodzą: doskonałe szkice programu prac i organizacji (dla tworzącej się Rady) ujawnione przy wstępnych debatach, łatwość z jaką zaawansowane w odrębności działy np. architektura, malarstwo, muzealnictwo itp. podporządkowują się interesowi ogólnemu, przejrzystość i trafność rozdziału na sekcje, pamięć o rozliczności i różnorodności form, przejawów i dziedzin sztuki i w ślad za tem idące, powoływanie reprezentantów dla każdego działu.

Rada Sztuki mająca za sobą autorytatywną powagę kompetencji, pracy i organizacyjnego zrzeszenia, może być pewną, że jako rzeczniczka praw: Sztuki i twórców, stanie się cenioną ambasadą sztuki przy rządzie głównym. J.

TOWARZYSTWO IMIENIA STANISŁAWA WYSPIAŃSKIEGO.

Gdy praca nasza poczyna się szybko organizować we wszystkich kierunkach, naturalną jest zabiegliwość około tych

źródeł twórczości naszej, na której odrębność nasza oprzeć się musi. Powstaje więc i Towarzystwo Imienia wielkiego naszego twórcy, którego celem jest utrzymanie w żywotności tradycji jego teatru, zebranie jego dorobku malarskiego i uprzyśtępnienie idei jego jako człowieka i artysty na podstawie pracy jego, listów jak i wspomnień jego rówieśników i uczniów. Odczyty i rozprawy o nim, przystępne wydania reprodukcji jego dzieł malarskich i wzorowe wystawy teatralne utworów jego, będą środkami działania Towarzystwa zdążającego do zreformowania teatru na drodze przez niego zapoczątkowanej, do wydobywania dla plastyki zaniedbanych tak bardzo przez ogół wartości, z którymi przychodził i pogłębienia odradzającej się duszy narodu, której służył. Zbiorowe wydawnictwa prac o jego twórczości, zorganizowanie osobnego muzeum, wzniesienie należnego mu pomnika, będą środkami pomocniczymi dla popularyzowania jego myśli, a konkursy na projekty wystaw dzieł jego będą środkami rozszerzania zainteresowań się jego spuścizną.

Wszystkich ludzi dobrej woli, którzyby pragnęli w jakikolwiek sposób przyczynić się do skuteczności zapoczątkowanej tej pracy, prosimy o zgłoszenia na ręce redakcji naszego pisma.

OPIEKA NAD ZABYTKAMI.

KRASICZYN. Zamek, jeden z najwspanialszych w całej Polsce a najokazalszy z budowli świeckich ziemi przemyskiej, wzniesiony sumptem magnackiej rodziny Krasickich w latach 1598—1614, łupiony kilkakrotnie w pierwszej połowie XVIII. w. przez wojska moskiewskie i kozaków, zniszczony dotkliwie w 1852 r. pożarem, potem niefortunnie restaurowany, został także w czasie trwającej wojny znacznie uszkodzony. W czasie drugiego oblężenia Przemysła rozbił granat miśternie w kamieniu wykutą latarnię kaplicy czyli t. zw. Baszty Boskiej, wybijając zarazem duży otwór w jej kopule; dzięki jednak niezwykłej grubości sklepienia nieznacznie tylko nadwężył sztukaterie i malaturę wnętrza. Roboty około zestawienia rozbitej latarni zostały przeprowadzone w 1917 r. z funduszów rządowych a za staraniem Urzędu konserwatorskiego i pod jego fachową opieką. Mocno nadwężony, wskutek wyłomu muru, narożnik Wieży zegarowej naprawiono obecnie. Liczne ślady granatów i kul karabinowych, tkwiących jeszcze w ścianach zamku, usunięte będą wkrótce. Do definitywnej bowiem restauracji i konserwacji tej monumentalnej siedziby wielkopolskiej, przystąpią w najbliższym czasie

obecni właściciele XX. Sapiehowie, którzy w tym celu powierzyli już wygotowanie projektów odnowy zamku prof. Adolfowi Szyszko-Bohuszowi. Fakt ten zasługuje na szczególne uznanie ze względu na samo znaczenie zamku dla kultury i sztuki naszego kraju; wyjątkowy zaś talent, umiejętność i doświadczenie wspomnianego architekta dają zupełną pewność, że zaniedbany i zniszczony do tej chwili zamek krasiczyński podniesie się z upadku, nie tracąc nic z form i kształtów, jakie mu nadała miniona a świetna epoka. Z wiosną prz. r. projektowane jest przedewszystkiem utwalenie odpadających sgraffitów (które pokrywały zewnętrzne i wewnętrzne ściany), oraz ogólne zabezpieczenie murów i dachów trzech skrzydeł zamkowych i czterech baszt. — Opis zamku i artystyczny jego wygląd podamy w najbliższych numerach naszego miesięcznika. J. R.

FELSZTYN. Roboty konserwacyjne przy późnośredniowiecznym, ceglanym kościele parafialnym, bardzo zniszczonym przez wypadki wojenne, są już na ukończeniu. Prócz nowego przykrycia dachowego zrekonstruowano sklepienia w presbiterium i w kaplicach bocznych, naprawiono sklepienia nawy, zamurowano wyłomy w ścianach, zrestaurowano nadto dwa bardzo cenne późnorenesansowe ołtarze. Urządzenie wewnętrzne przez wojnę w większej części zniszczone: musi przyjść nowe; są już w robocie wielki ołtarz i dwa witraże do okien w presbiterium.

KOSINA. Drewniany kościółek parafialny, z XVIII. w. pochodzący, pięknie położony na wzgórzu w malowniczym otoczeniu drzew, musi być z powodu niemożności uzyskania gontów pokryty prowizorycznie papą. Zanik wyrobu gontów, które dla starych kościółków drewnianych były najwłaściwszym i najpiękniejszym pokryciem, sprowadza z punktu widzenia zabytkowego ciągłe szkody, coraz bowiem częściej tak cenne i charakterystyczne nasze drewniane kościółki i cerkwie pokrywane są blachą, co oszpeca i zniekształca sylwetę dachów.

KONKURS.

Niniejszem ogłasza się konkurs na posadę wermistrza stolarstwa meblowego i budowlanego w szkole zawodowej przemysłu drzewnego w Zakopanem. Konkurs ten ogłasza Rada szkolna krajowa za pośrednictwem dyrekcji szkoły zawodowej i przemysłu drzewnego w Zakopanem. Z tą posadą połączona jest remuneracja w kwocie 2 600 K rocznie, oraz aż do dalszego zarządzenia dodatek wojenny, zależny od stosunków rodzinnych.



MEBLI, KOMPLETNYCH URZĄDZEŃ, MEBLI KOSZYKARSKICH, KUCHENNYCH, OGRO-
DOWYCH, OZDÓB Z DRZEWA I WEŁNY, KILIMÓW, HAFTÓW I T. D. DOSTARCZA

LIGA POMOCY PRZEMYSŁOWEJ
W KRAKOWIE, UL. STRASZEWSKIEGO NR. 28.
CENY PRZYSTĘPNE. — DLA KUPCÓW ODPOWIEDNI RABAT.

JAKÓB WALENTA

RYTOWNIK, KRAKÓW, SŁAWKOWSKA L. 3, HOTEL SASKI
MONOGRAMY, HERBY, PIECZĘCIE KAUCZUKOWE I METAL, TABLICE EMALIOWANE
RYTE I ODLEWANE, NAPISY I GRAWIROWANIA W METALACH I KAMIENIACH

KSIEGARNIA I SKŁAD NUT G. GEBETHNERA i SKI W KRAKOWIE

POLECA:

Chłędowski K. Historye neapolitańskie	K 48'—	Wież i miasteczko. Materiały do archite-	
Rokoko we Włoszech	„ 32'—	ktury polskiej	K 32'—
Dębicki Z. Miasteczko	„ 5 60	w oprawie	„ 48'—
Ekielski. Odbudowa polskiej wsi — projekty	„ 15 —	na papierze kredowym	„ 64'—
Fassbender Eug. Zasady nowoczesnej nauki		Zubrzycki Sas J. Utwór kształtu	„ 50'—
o budowie miast	„ 4'—	— Związła historia sztuki	„ 28'—
O architekturze Warszawy	„ 1 60		
Odbudowa polskiego miasteczka — projekty	„ 10'—	Do nabycia we wszystkich księgarniach.	

*Reprodukcye włoskie, polskie, holenderskie,
niemieckie i t. p. — Odlewy gipsowe główek
Wita Stwosza, biustów, fryzów greckich itp.
Wzory do malowania, Farby olejne, Pastele,
— Pędzle, Palety, Kasetki kompletne i t. p. —*

~~~~~ polecają ~~~~~

Zjednoczone Firmy Drobner-Kraków.

AMBROŻY CHROBAK

KRAKÓW UL. KAZIMIERZA WIELKIEGO NR. 53.

PRZYJMUJE ZAMÓWIENIA
NA ROBOTY STOLARSKIE
— I BUDOWLANE.

KSIEGARNIA KRZYŻANOWSKIEGO W KRAKOWIE

POLECA SZTYCHY MISTRZÓW: CHODOWIECKIEGO, BARTOLOZZIEGO, KAUFMANA, LE PRINCE, PIRANESIEGO
GIOW. ORAZ INNYCH. SZTYCHY XVIII I XIX W. W RAMACH ORYGINALNYCH, ORAZ NAŚLADOWNICTWA STA-
RYCH RAM UTRZYMUJE NA SKŁADZIE, DRZEWORYTY JAPONSKIE I RZADKIE KSIĄŻKI POLSKIE I FRANCUSKIE.





KRAJOWE TOWARZYSTWO BUDOWLANE

SPÓŁKA Z OGRANICZONĄ PORĘKĄ

W KRAKOWIE, UL. PODWALE L. 7 — TELEF. 1504

WYKONYWANIE, URZĄDZANIE ORAZ REKONSTRUKCJE I ODBUDOWA BUDOWLI PRYWATNYCH I PUBLICZNYCH, FABRYK, ROBÓT ŻELAZO-BETONOWYCH, DRÓG, ULIC, KANALIZACJI MIAST, MOSTÓW KOLEI I WSZELKICH INNYCH — TAK NA RACHUNEK WŁASNY JAK I CUDZY

KRAKOWSKI
ZAKŁAD WITRAŻÓW
OSZKLEŃ I MOZAIKI
S. G. ŻELEŃSKI

W KRAKOWIE
ALEJA KRASIŃSKIEGO L. 23

WYKONUJE
OD NAJSKROMNIEJSZYCH OSZKLEŃ
DO NAJBOGATSZYCH WITRAŻÓW
TELEF. 137.

BIURO PRZEMYSŁU DRZEWNEGO

Gal. NAMIESTNICTWA (C. O. G.) i WYDZIAŁU KRAJOWEGO
W KRAKOWIE, ULICA KARMELICKA 1 — WE LWOWIE, ULICA 3-go MAJA 12
prowadzi i popiera produkcję mebli i innych wyrobów z zakresu przemysłu
drzewnego, nabywa projekty i reprodukuje we własnym wydawnictwie „Sprzęt“

EDMUND KOROSADOWICZ

ART. RZEźBIARZ-CYZELER, UCZEŃ JÓZEFA HAKOWSKIEGO — KRAKÓW, TENCZYŃSKIEGO 6
KUJE W METALACH, WYKONYWA PŁASKORZEźBY, FIGURY, PORTRETY, MEDALIONY,
ORNAMENTA, KIELICHY, MONSTRANCYE I LICHTARZE SPOSOBEM „EN REPOUSSE“



BIBLIOTEKA
WYDZ.
ARCHITEKTURY

30-
865578/5374



Przedsiębiorstwo elektrotechniczne - Inż. Piotr Król

WYKONYWA URZĄDZENIA ELEKTRYCZNE, BUDOWY CENTRAL, INSTALACJE DOMÓW I MIESZKAŃ, ŁĄCZY Z SIECIĄ MIEJSKĄ, PRZENOSZENIA SIŁY, WYCIĄGI ELEKTRYCZNE, SYGNALIZACJĘ, GROMOCHRONY ITP. UTRZYMUJE NA SKŁADZIE: ŚWIECZNIKI, ŻARÓWKI I WSZELKIE MATERIAŁY ELEKTROTECHNICZNE ETC.

PORADY TECHNICZNE I KOSZTORYSY NA ŻĄDANIE
FIRMA WYKONAŁA SZEREG PIERWSZORZĘDNYCH URZĄDZEN W KRAJU
KRAKÓW, UL. WIŚLNA 2 — TELEFON 3030

MALARZ I DEKORATOR JÓZEF WOŁOWSKI

PRZYJMUJE
WSZELKIE ROBOTY,
WCHODZĄCE W ZAKRES MALARSTWA
POKOJOWEGO I KOŚCIELNEGO
KRAKÓW, ULICA ZACISZE 16
TELEFON Nr. 3051

BAZAR KRAJOWY KRAJOWEGO ZWIĄZKU PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE, RYNEK GŁÓWNY 33.

Utrzymuje na składzie i poleca:

Kilimy, Portyery, Dywany perskie, Serdaki, Guńki zakopańskie, Serdaki barankowe, Kosze podróżne, Bonboniery, Żardiniery, Meble koszykowe, Rzeźby, Majoliki, Kufry, Walizy, Torebki, Portfele, Pularesy, Zabawki, Szczotki, Pantofle sukienne i słomiane, Sandały, Krakowskie kostiumy, Jedwabie, Pończochy, Skarpetki, Sweatery, Kwiaty, Mydła i t. d. i t. d.



**WYDAWNICTWA
MIEJSKIEGO MUZEUM TECHNICZNO-
PRZEMYSŁOWEGO W KRAKOWIE:**

- Album ozdób z kaplicy Zygmuntowskiej i z dwóch nagrobków w katedrze krak. tablic XVI . . . K 1'50—
Ozdoby budownicze z cerkwi w Kurtea D'Argyisch na Wołoszczyźnie, jako wzory do nauki rysunku cyrklowego, tablic 44 K 12'—
Bartolomeo Berecii, architekt kaplicy Zygmuntowskiej, oraz wiadomości do Albumu ozdób w kaplicy Zygmuntowskiej, skreślił Wład. Łuszczkiewicz K 4'—
Nagrobki, materyał z konkursu ogłoszonego przez Tow. sztuka stosowana i Muzeum techn.-przemysł. K 2'—
H. Muthesius: Sztuka stosowana i architektura K 3'—
Jan Wdowiszewski: Sztuka w plakatach. . . . K 2'50
Wystawa w plakatach, przewodnik z uwagami o rozwoju plakatu, charakterystyka wybitniejszych artystów plakatu K 1'50
Dr. Adolf Vetter: O znaczeniu idei związku uszlachetnienia pracy K 1'50
Zakładanie ognisk dla młodzieży rękodzielniczej i przemysłowej K 1'50
Inż. Jan Weber: Wybór motoru w przemyśle drobnym K 3'—
St. Batko: Reklama w handlu i w przemyśle . . K 1'50
St. Batko i W. Ostrowski: Podręczniki do odbywania egzaminów czeladniczych K 2'—
Dyplomy czeladnicze według projektu Karola Maszkowskiego K 1'50

BIBLIOTEKA
V/937
ARCHITEKTURY