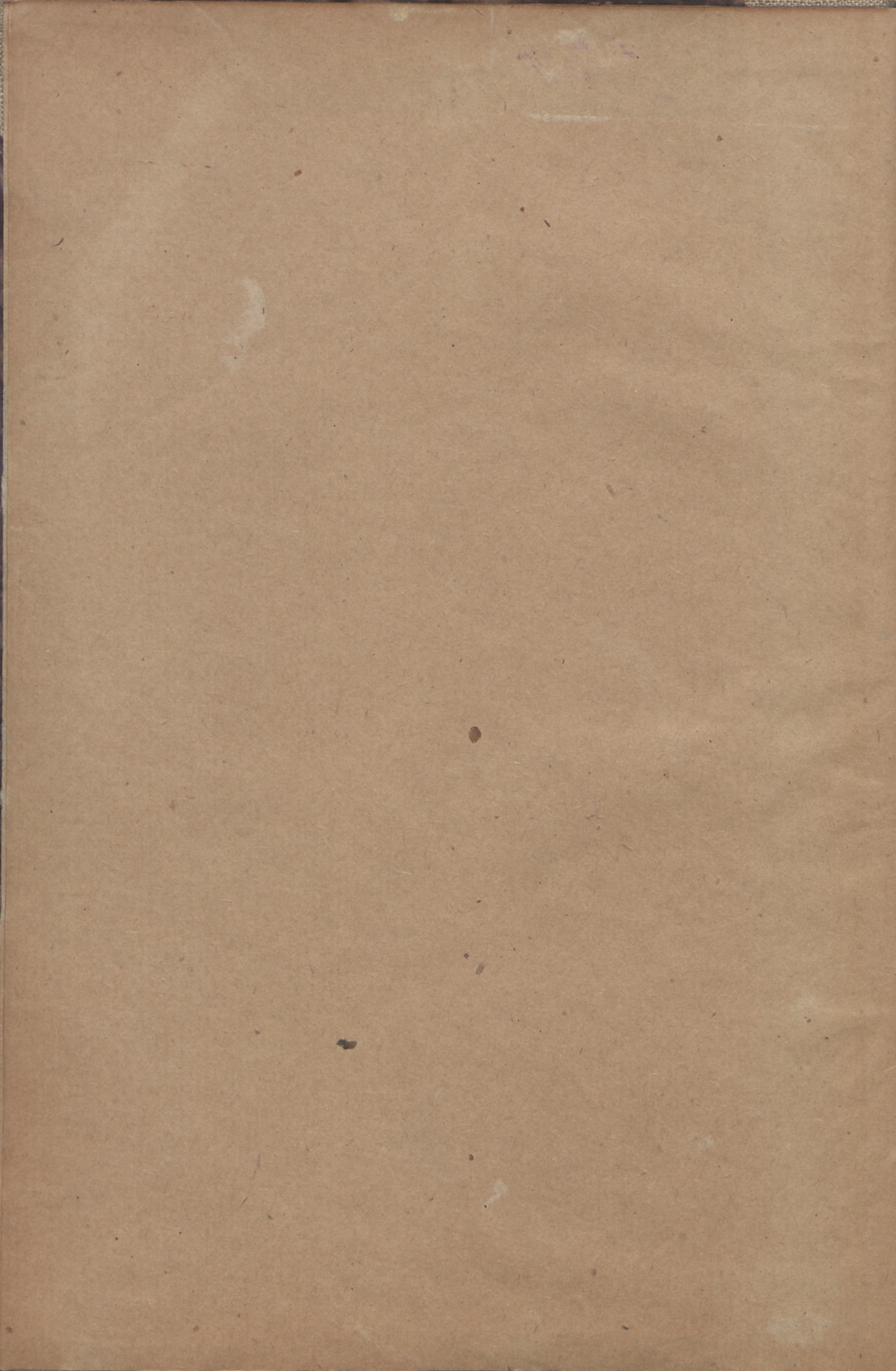


PEDAGOGICZNA  
BIBLIOTEKA  
WOJEWÓDZKA  
Gdańsk - Wrzeszcz  
K. Marksa 14

~~4342~~







OKRĘGOWA  
BIBLIOTEKA  
PEDAGOGICZNA  
KURATORIUM  
O. S. GDAŃSK.

4342

LECH NIEMOJEWSKI

SIEDEM  
CUDÓW  
ŚWIATA

4842

WARSZAWA — 1948

---

NAKŁADEM WYDAWNICTWA „EX LIBRIS“









W CIENIU WIELKOŚCI  
SIEDEM CUDÓW ŚWIATA

161

LECH NIEMOJEWSKI

DOCTEUR ES SCIENCES TECHNIQUES  
PROFESSEUR A L'ECOLE POLYTECHNIQUE DE VARSOVIE

LES SEPT  
MERVEILLES  
DU MONDE

L'ART ET TECHNIQUE . BANALITE ET  
PERFECTION . L'ARCHITECTURE ET LA VIE  
MESURES REELLES ET GRANDEURS RELATIVES  
UN PEU DE THEORIE

EDITION II

VARSOVIE - 1948

---

LIBRAIRIE „EX LIBRIS“

LECH NIEMOJEWSKI

SIEDEM  
CUDÓW  
ŚWIATA

W CIENIU WIELKOŚCI . SZTUKA I TECHNIKA  
BANALNOŚĆ DOSKONAŁA . WIECZNOŚĆ I CHWIŁA  
WZGLĘDNOŚĆ WIELKOŚCI . TROCHĘ TEORII

WYDANIE II

WARSZAWA — 1948

---

NAKŁADEM WYDAWNICTWA „EX LIBRIS“

R. Księg. „Fregata”  
26.13 50

Opracowanie tekstów francuskich  
DR MARIA KOSKO  
prof. uniwersytetu w Saskatoon  
(Canada), lektor uniwersytetów  
w Lugdunie i Grenobli

Opracowanie rysunków  
Studenci Wydziału Architektury  
Politechniki Warszawskiej  
pod kierunkiem asystentów Zakładu Historii  
Architektury i Sztuki Inż. arch. Zygmunta  
Skibniewskiego i Piotra Biegańskiego



Inw. 4349

Dz. 72

# W S Ł O Ń C U P O D L A S I A

Przed jedenastu laty M'S „Batory“ wyruszał z Triestu w swoją dziewiczą podróż na Madere. Gromadka artystów polskich kładła ostatnie retusze na obrazach pokrywających ściany salonów, najpiękniejszego z naszych nielicznych liniowców transoceanicznych. Tadeusz Pruszkowski deptał im po piętach i tubalnym szeptem kładł do ucha ostatnie słowa krytyki i otuchy. Jeremi Kubicki kończył portret kapitana Borkowskiego, w roli dowódcy oddziału kawalerii szturmującej zdobytymi pałaszami miasto, które nigdy nie istnia'ło, i tym zdobył sobie na zawsze, poczciwe, chociaż mocno przesiąknięte winem, serce weterana naszej Żeglugi Wielkiej.

W chwilach wolnych od pracy wałęsaliśmy się po zaułkach Wenecji szukając starych ram dla Kubickiego, który wierzył, że prawdziwy obraz namaluje wówczas, gdy dostanie takie właśnie pokrętne, rokokowo wdzięczące się ramy. Znaleźliśmy je w końcu i prześliczny obrazek dwustronny, jaki mi w te ramy wmalował Jeremi, ostał się wszelkim burzom wojennym, ale nie ostał się polskiej pasji grabieżczej szabrowników popowstaniowych... Bolesław Cybis z pasją rzucał na papier coraz nowe szkice somnambulicznych zjaw Czarnego Łądu, które miały swym niesamowitym czarem zachęcać ofiary morskich dolegliwości do tym gorliwszego topienia rozterki ducha i ciała w niezawodnych mieszankach alkoholowych, przyrządzanych nieomylną ręką barmana barmanów rezydującego w zacisznym barze przedniego pokładu.

Życie było piękne. Słońce przygrzewało jakby to był czerwiec i wtedy, ściśle 25 kwietnia, w dzień św. Marka, zrodziła się nad blaszanym stolikiem weneckiej kawiarni myśl, ażeby napisać tę książkę.

Pewietrze wibrowało słońcem, grzmotem dzwonów i łopotem

skrzydeł polatujących gołębi, a z pogodnego nieba rozjaśnionego blaskiem, zapożyczonych od Tiepoła, obłoków, spływał na plac żar kwietniowego poranka.

Gdzież jesteście ówczesne dni kwietniowe? Gdzie jesteś Jeremi? Gdzie jesteś Tadeuszu? Po jakich bezdrożach tułacie się Bolkowie? A pan, drogi Kapitanie?

Wszystko mija. W rok później moi przyjaciele święcili największe swoje triumfy na Wystawie Paryskiej, kiedy to Jeremiego przyrównano do Benozzo Gozzoli, do Paolo Ucello, a także do innych arcymistrzów florenckiego quattrocenta. Obsypano go zaszczytami najwyższych odznaczeń. Bolesław Cymbis wykonał swoje najlepsze, tym razem pozłociste, sklepienie. Tadeusz Pruszkowski napisał mi na pudełku zapalek jedno tylko słowo: „Dziękuję“, ale to słowo mówiło wszystko, bo stanowiło najmiłą sercu nagrodę za cały trud, jaki włożyłem, aby wydobytą przez nas z warszawskiej sutereny m'odzież malarską, pokazać zblazowanemu światu, jako arcymistrzów wytworności, godnej najświetniejszych parkietów Paryża, Wersalu, New Yorku.

Wszak to o gobelinie Szymańskiego (którego ojciec miał warsztat stolarski na Siennej), wyhaftowanym przez uczennice miejskiej szkoły zawodowej, François Carnot powiedział z zachwytem: — Ten pański „malec“ nauczy Flamandów przez kij skakać! I dał mu „Grand Prix“.

Sędziowie Jury International stanąwszy przed olbrzymią deską Jeremiego Kubickiego (która dzisiaj niszczy się w kawiarni na Gubałówce, zamiast być ozdobą Muzeum Narodowego), malowaną „al prima“ przez chłopca, który „nic nie widział“, bo był synem portiera w warszawskim hotelu, zawołali: Nie podobna, ażeby on malował to bez szkicu, tak jak trudno w to uwierzyć, aby ten człowiek nie miał trzydziestu lat! Przecież on mówi nam tutaj rzeczy, o których my nic nie wiedzieliśmy, a które rozumiemy od pierwszego rzutu oka. I dali mu „Grand Prix“.

Cóż to za ludzie te Dzieci Warszawy.

Tacy zrobili Powstanie czterdzieści i cztery.

Potem była wystawa w New Yorku. Cybis pojechał do Ameryki i już stamtąd nie wrócił. Jeremi namalował jeszcze „Staroświecki Sklep“ Wedla i wpakował sobie kulę w czaszkę. Dlaczego? Może mu było pilno pogadać z Benozzem o „Pochodzie trzech królów“ z pałacu Medyceuszów?

A potem przyszła wojna.

Pruszkowskiego rozstrzelano w „Bramie Śmierci“.

Zmieniło się tak wiele.

Znowu mamy wiosnę. Znów patrzę w słońce. Ale nie zasłoni mi go tym razem złota gałka Campanilli. Witam tę wiosnę wśród zapadłej wsi podlaskiej, a ciszę kontemplacji przerywa jedynie nagły furkot rozzuchwalonych sikerek wpadających do pokoju, by dać im pożywienia.

Przed jedenastu laty pisałem:

„W takiej chwili, może jedynej w życiu, dojrzewają idee...“

Idee dojrzewały, ale gdzież są te żniwa?

Były i żniwa.

Było przed innymi żniwo śmierci. Ale przecież to Wyspiański nas pouczał o tym, że to, co ma żyć, musi najpierw umierać. Przeszła nad nami chmura gradowa. Z posiewu śmierci zrodzą się nowi Tadeusze, nowi Jeremiowie, nowa brać artystyczna, która pójdzie w szeroki świat aby głosić wielkość polskiej sztuki.

Gdy to nowe pokolenie podrośnie, zaduma się być może nad nie-spożytym głazem Wielkiej Piramidy, ostatnim cudem świata starożytnego. Przejdzie pod bramą świętego Dionizego z podniesionym czołem, witając jeden z siedmiu ocalałych szczęśliwie cudów ery nowej. Rozważy cuda techniki sceptycznym okiem, bo technika dała światu nazbyt wiele zdobyczy. Wszak do nich należy Nagasaki, Hiroszima i Oświęcim. Zmęczony pychą wielkich dyktatur zwróci się, daj Boże, ku banalnej przeciętności małego człowieka, którego Włosi nazywają: uomo qualunque. Człowiek ten, idąc śladem Cieśli z Nazaretu, będzie, jak obiecuje Pismo „wywyższony“ ponad króle i ksią-

żęta. Zachowa w pamięci, że kruchą i krótkotrwałą była gigantyczna potęga ucisku totalnego totalnych ustrojów, stawiających Państwo ponad Cz'owiekiem. Dlatego, chętnie przeczyta, tak mi się przynajmniej zdaje, o tym jak względna jest wielkość tego świata. Liczę na to, że zamyśli się nad kruchością szczęścia opartego o dobra materialne wydarte bliźniemu, a pomnąc jak śmierć jest długa, uwierzy, że wszystko przemija i że najbardziej wzburzone fale, zawsze w końcu się wygładzą. I wtedy powie zapewne: Wieczność i Chwila to jedno.

Dziesięć lat temu ukazało się pierwsze wydanie tej książki. Zostało wyczerpane niemal w ciągu roku. W czasie wojny można je było nabyć jedynie w handlu antykwarskim.

Korzystając z ciszy wiejskiej przeczytałem je jeszcze raz i przyznaję szczerze, że jest mi ona dzisiaj bardziej bliska niż wtedy, kiedy ją pisałem.

Wyszedłem na słońce. Wiosna na Podlasiu późno przychodzi, ale wybrawszy miejsce osłonięte ścianą od północy, można przysiąc na chwilę by pogrzać się na słońcu. Klasyczne kolumny pałacu cieleśnickiego, mogą, przy odrobinie dobrej woli, popartej komentarzem patriarchy Akwilejskiego — Daniele Barbaro, przerzucić nas siłą wyobraźni na marmurową Piazzettę Królowej Mórz. Szklanka wody, zaprawiona amerykańskim „Limon juice powder synthetic“ spełni rolę sprimuty.

Gong zadzwonił po trzykroć na obiad. Może to echo olbrzymów z Oroggio? W dali rozległ się wystrzał. Wiem, że to ćwiczący się żołnierze ochrony pogranicza, ale wrony zrywają się z pobliskich topoli z tym samym lękiem, który podrywał gołębie San Marco na odgłos wystrzału na San Giorgio.

Słońce splywa strumieniami na trawniki i stawy cieleśnickie...

Południe...



W takiej chwili, może ostatniej w życiu, budzą się z letargu wspomnienia, które długo drzemały w głębi serca, wybuchają płomienie, które pozornie wygasły w popiele.

W cieniu ożywających, pokrzepiających wspomnień prawdziwej wielkości, która czasem wplata nawet zapadły kąt podlaski w orbitę swego działania, powziąłem postanowienie, ażeby to wszystko, co napisałem przed laty gorącym sercem, poddać raz jeszcze pod roz wagę zmęczonego wojną czytelnika.

Cieleśnica nad Bugiem, 25 kwietnia 1947 r.

1871  
1872  
1873  
1874  
1875  
1876  
1877  
1878  
1879  
1880  
1881  
1882  
1883  
1884  
1885  
1886  
1887  
1888  
1889  
1890  
1891  
1892  
1893  
1894  
1895  
1896  
1897  
1898  
1899  
1900

# W CIENIU WIELKOŚCI

Dzwony św. Marka huczały...

Po spalonych solą „wysokiego morza“, splukanych wodą deszczową, a obsuszonych palącymi promieniami słońca flizach Piazzetty, biegł szelest gorączkowych kroków gromadzącego się zewsząd tłumu.

Jedni szli od Mercerii, inni od Salizzady S. Moisè, jeszcze inni spod Prokuracji, od Calle dei Fabbri, a wszyscy kierowali swe kroki ku portykowi kościoła.

Z masztów Leopardiego rozpinały się na szafirowym tle nieba łopocące wiatrem i migocące słońcem wspaniałe chorągwie Republiki i Królestwa. Balkony Starych i Nowych Prokuracyj przystrojono odwiecznymi, pamiętającymi wielkie czasy, haftowanymi oponami, zdobnymi w herby, godła, znaki.

Było podniosłe, świąteczne, uroczyście.

Olbrzymy na wieży zegarowej poruszyły się i uderzyły godzinę. Wraz spotężniał huk dzwonów, bo przyłączyły się do nich inne: od Salute, od S. Giorgio Maggiore, od San Zaccaria, od San Moisè, że otoczyły rozdzwonionym wieńcem całą Piazzę, a wtedy, spod portyku kościoła wysunął się długi, pozłocisty, przetykany purpurą orszak procesji, prowadzonej przez patriarchę.

Powietrze wibrowało słońcem, grzmotem dzwonów i łopotem skrzydeł polatujących gołębi.

Dołem mrowił się podniecony, radosny, upojony tłum wenecki...

25 kwietnia. Dzień św. Marka Ewangelisty. Uroczyste święto patrona Wenecji.

Piazza, nazwana przez Napoleona najwspanialszym salonem świata, przesklepiona olśniewającą kopułą italskiego nieba, o ścia-

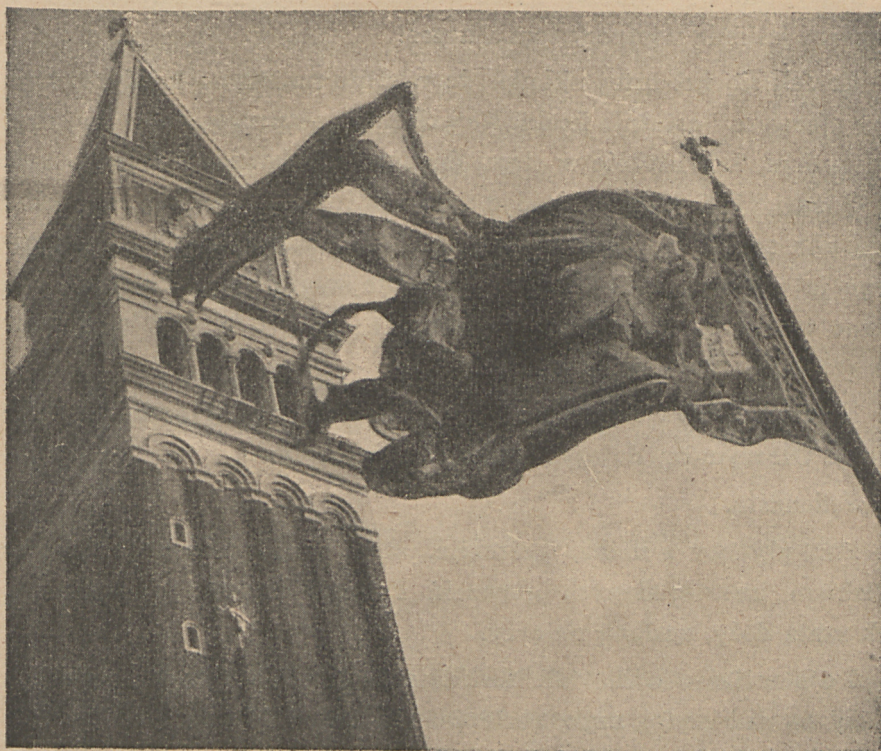
nach zdobionych przez tysiąclecia najwykwintniejszą architekturą obrzeżnych pałaców, wiecznie żywa, pulsująca, jakże inna od ziewających nudą „prawdziwych“ salonów wielkiego świata! Tutaj, zamiast marszałków, włada radośnie piękny lud wenecki, on jest mistrzem ceremonii, i on oto wyroił się w tej chwili na Piazzę, wypełniając ją rozgwarem sepleniącej mowy, budzącej swym wdzięcznym szelestem wspomnienie odgłosu zapóźnionych wśród zaułku, tajemniczych kroków...

Z pogodnego nieba, rozjaśnionego jeszcze blaskiem zapożyczonych od Tiepoła obłoków, spływał na plac żar kwietniowego poranka.

Przed starymi Prokuracjami, wokół jednego ze stolików Laveny (a może Quadri?), wyległych na Piazzę, jakby zamierzały rozegrać partię szachów z przeciwległym Florianem, przysiadła garstka polskich włóczęgów, oszołomiona nawałem wrażeń, barwnością widowiska, podniosłością ceremoniału, ogłuszona hukiem dzwonów, wytrącona całkowitą zmianą wyrazu, tak dobrze na pozór znanego, a mimo to innego, tak coraz innego, mniającego się tysiącem barw istotnie i bezsprzecznie „perlącego“ się oblicza Królowej Adriatyku, Perły Morza, Wenecji, ubóstwionej nie tylko na plafonie Veronesa w Pałacu Dożów, ale zwyciężającej i tryumfującej każdym nowym obrazem, stawianym przed oczy wędrowca rano, w południe, wieczorem i w nocy. Każdy z tysięcy *rio, rio terra, cale, calletto, calessello, campo, campillo, campazzo*, każda *scalizza* i wszystkie fundamenta, Canareggio i Canalazzo, śpiewają przecież na jej cześć rozkochaną serenadę.

Na gondoli pod Mostem Westchnień i westchnieniami na wszystkich mostach, w promieniach słońca i w mroku kościołów, rozbrzmiewa hymn ku jej chwale, a radość przebywania tutaj łączy świadomość nieuniknionej rozłąki, która kiedyś wreszcie przyjść musi.

Więc też przy polskim stoliku zapadło milczenie. Głowy się pochylały, a leniwie płynący wątek myśli nizał zebrane wrażenia



FOT. 1. VENEZIA-FESTA DI S. MARCO

w naszym wspomnień, które rozjaśniać będą później mroczne, siąpiące jesienią wieczory tam... u nas!

Bo tak się już tutaj układa, że właśnie na Piazzę każdy kieruje swe pierwsze i ostatnie kroki. Natychmiast po przybyciu i tuż przed rozstaniem. Trzykrotnie w ciągu dnia zasiada bądź u Floriana, bądź u Quadri, jak wskaże słońce, aby odświeżyć zeschnięte gardło szklanką sprimuty, uporządkować myśli, a biorąc miarę z bezspornego jej piękna, ocenić świeżo poznane wartości, przemierzyć doznane wrażenia. Zwłaszcza w południe, gdy ciało słabnie, a krew gorącą lawą rozsadza skronie...

Milczenie trwa i przerwać go nie może nawet ponowne uderzenie Olbrzymów, dających znak, że czas upływa.

Jedenasta.

Żar, płynący z nieba, gęstnieje, staje się materialny, zalegając uciskiem na rozpalonych głowach. Powieki zapadają purpurową, jak szata doży, zasłoną na oczy.

I oto w tej chwili, tak bliskiej nieomal całkowitego omdlenia, kiedy w czerwonej mgłę roztapiał się obraz zalegających w koło cudów, blask ściemniał... O radości! Powieki się podnoszą...

Krąg słoneczny znikł za wierzchołkiem Campanilli, z którego spłynął błogosławiony cień na polski stolik, czyniąc go jedynym spośród tysięcy!

Przez moment, przez krótką chwilę, ochładzającą jak refleksja, smuga cienia związała w matematycznie ścisłym układzie doskonałej linii prostej blaszany stolik Laveny, okolony polskim zwątpieniem, hardo dźwigniętą ku niebu złocistą gałkę Campanilli i... słońce, dokoła którego wszystko przecież się obraca...

Krótką, lecz jakże cenna, niezapomniana chwila, przeżyta w cieniu wielkości!

Okragły, blaszany stolik. Śmieszne, niedołączne naśladownictwo boskiego, doskonale wykreślonego kręgu słonecznego, urósł,

spotężniał w pierścieniu cienia, rzuconego przez dwakroć złocistą galkę Campanilli. Potrojony zarys słoneczny: sam w sobie, w smudze cienia i w blasze stolika, spłynął w rozpalone umysły przestroga, ale i otuchą. Wszystko jest prochem, niczym, stolikiem blaszanym od Laveny, ale to wszystko łączy się, wiąże na mgnienie oka, chociażby raz w życiu, nieskazitelnie prostą, doskonale wytkniętą, niewątpliwą linią promienia słonecznego z wartościami niepojętymi, nieodgadzionymi.

Zdarza się, jak wtedy nad szklanką sprimuty, że w zestawieniu tych wartości odmiennych i niewspółmiernych to, co wydawało się nam niezbadane, dalekie, obce, staje się zrozumiałe, bliskie i swoje.

Myślę, więc jestem! — powiedział w takiej chwili Kartezjusz.

Olbrzymy po raz trzeci uderzyły w dzwon. Rozległ się strzał na San Giorgio, zerwała się chmura spłoszonych gołębi. Jak co dzień, jak zawsze.

Słońce ponownie spływało strumieniami na Piazzę, która powoli pustoszała.

Południe...

W takiej chwili, może jedynej w życiu, dojrzewają idee, które przedtem długo kielkowały, wybuchają płomienie, które zaledwie tliły w popiele.

W cieniu ożywczej, ośmielającej, prawdziwej wielkości, która wplata czasem nawet blaszany stolik w orbitę swego działania, wyznaczając łącznie z nim wielkie szlaki kosmiczne, zrodziła się myśl, aby zebrać w tej książce wszystkie myśli i obrazy, które wówczas przewinęły się pod powiekami.

*Wenecja, 25 kwietnia 1936 r.*

# S Z T U K A I T E C H N I K A <sup>1)</sup>

W roku bieżącym wkraczamy w drugi tercjał dwudziestego wieku. Epoka znajduje się w pełni rozkwitu i odsłania przed nami niemal całkowicie swoje oblicze. Patrząc w nie, przypominamy sobie, iż wiek ubiegły nazwano stuleciem pary i elektryczności. Nazwa ta nie wydaje mi się szczęśliwa. Stwarza bowiem sugestię, jakoby postęp techniczny miał być najistotniejszą zdobyczą tamtych czasów. A przecież tak nie jest. Historia stulecia wskazuje momenty piękniejsze i o wartości trwalszej, budzące głębsze wzruszenia, niż pierwsza lokomotywa lub pierwsza żarówka. W ciągu 33 lat naszego wieku, bardziej ujarzmiono zarówno parę, jak i elektryczność, niżeli w tamtych czasach. I nie poprzestano na tym. Wiedza techniczna poszła dalej, wzbogacając się niesłychanie. Gdybyśmy więc pokusili się o znalezienie odpowiedniej nazwy dla czasów, w którym żyjemy i działamy, wątpię, czy potrafilibyśmy dobrać słowa o właściwej skali porównawczej. Zresztą, jest to chyba obojętne. Postęp techniki, a rozwój wiedzy technicznej — to dwie całkiem różne sprawy.

Głód wartości niewątpliwych, bezsprzecznych i trwałych, stanowi rdzeń naszej psychiki. Szukamy ich świadomie lub po omacku, ale szukamy stale i bez wytchnienia. W tym leży tajemnica trwałego postępu wiedzy i nieustannego pięcia się ku górze, której szczyt ciągle jeszcze pozostaje spowity chmurą tajemnicy...

Filozof powiada: wiem, że nic nie wiem. W tym powiedzeniu zamyka konkluzję pracowitego żywota. Ta smutna na pozór świadomość nie zniechęca ani jego samego, ani też jego uczniów, czy następców, chociaż przed każdym z nich świeci groźnie memento

<sup>1)</sup> Wykład inauguracyjny, wygłoszony w auli Politechniki Warszawskiej dnia 8 października 1934 roku.



podobnej konkluzji. Głód wiedzy okazuje się jednak silniejszy, to też dzieło rozpoczęte trwa dalej, zawsze znajdują się gorliwe dłonie, które trud podejmą na nowo. Świat nauki, z pasją najszaleńszych romantyków, błędnych rycerzy, wznosi wysoko ponad głowę szarą mitycznej bogdanki, której na imię: P r a w d a.

Proszę nie sądzić, iż mówiąc tak, pozwalam sobie na dygresję poetycką, nie szukałbym skomplikowanych zwrotów dla określenia rzeczy prostych, przeciwnie! Pragnę jedynie zwrócić uwagę na fakt, co do którego istnienia jestem najmocniej przeświadczony, że chociaż nauka posilkuje się metodami jak najbardziej ścisłymi, to jednak impulsem, który popycha uczonego ku badaniom, związanym nieraz z narażeniem życia lub chociażby zdrowia, jest świat uczuć.

Dobrych czy złych — to obojętne, ale uczuć. Czyż mam dla poparcia tych słów szukać przykładów i przypominać bohaterskie walki łowców mikrobów, drogę krzyżową rentgenologów? Romantycznych rycerzy, podejmujących bezkresną walkę z plagami trapiącymi ludzkość, lub tragiczne postaci chemików, wytwarzających coraz to nowe gazy trujące?...

Chyba nie — o tym wszyscy aż nazbyt dobrze wiemy. Ale nie każdy zdaje sobie sprawę, jak bardzo, jak mocno zazębiają się ze sobą owe dwa światy: świat uczuć i świat wiedzy.

Mógłby się komuś wydać sztucznym związek, jaki łączy w murach jednej uczelni, królowę sztuk plastycznych — architekturę z prozą świata technicznego. Bo przecież sztuka — to wolność, całkowita swoboda nieokiełznanej fantazji. A technika? To dyscyplina konsekwentnych rozważań, to liczby... suche liczby.

Czy istotnie sztuka to chaos? I czyż istotnie liczby są oschłe? Zarówno jednego poglądu, jak i drugiego, nie mogę uznać za słuszne. Należy je sprostować, a uczynić to powinien właśnie architekt, jako poniekąd wysłaniec, na gruncie technicznym, owego rozrzuconego świata sztuki. My właśnie powinniśmy się pokusić o rzucenie właściwego światła na tę pozornie sztuczną, a w gruncie rzeczy jak najsłuszniejszą symbiozę.

Ten, kto zada sobie chociażby odrobinę trudu, ażeby cofnąć się nieco dalej, poza wspomniany już dzisiaj przeze mnie wiek pary i elektryczności, zauważy bez trudu, że wiele problemów, które dzisiaj przeszły całkowicie do pracowni technicznej, należały wówczas niepodzielnie do sztuki. Miałyby to znaczyć, iż domena sztuki kurczy się? Zanika? Bynajmniej. Sztuka istnieje sama przez się i występuje wszędzie, gdzie chociażby strzępek uczucia może znaleźć zaczepienie.

Sztuki nie oddziela od techniki żadna zaporą. Nie stanowią one ani dwóch światów, ani dwóch żywiołów. Sztuka to nie zanikający ład, pochłaniany przez ocean techniki. Chcąc szukać przeciwstawięń, należałoby raczej zwrócić się ku n a u c e. Ale i to byłoby pozorne. Bo wnuknąwszy w istotę kolosalnego postępu wiedzy technicznej, łatwo przekonamy się, że pozorne uszczuplenie zakresu wpływów sztuki w produkcji technicznej w niczym nie umniejszało roli, jaką sztuka odgrywa w odniesieniu do tejże produkcji.

Bowiem produkcja ma na celu zaspokojenie potrzeb człowieka, a jakość tych potrzeb mierzy się stopniem jego kultury. Każdy wie dobrze, iż sztuka jest jednym z podstawowych czynników kultury. Powrócę zresztą do tego.

Osąd pobieżny podsuwałby nam mniemanie, iż statyka, oraz nauka o wytrzymałości materiałów, powinny całkowicie usunąć t. zw. „wyczucie“, jakim kierowali się ongiś genialni budowniczo- wie ubiegłych stuleci. Arcydzieła inwencji renesansowej, kopuły florenckie lub rzymskie, stanowić mogłyby wedle takiej przesłanki, w czasach dzisiejszych co najwyżej temat do ćwiczeń dla studenta politechniki. Lecz sąd taki byłby co najmniej powierzchowny, wybaczyć go można by jedynie komuś, kto nie wnikał w istotę rzeczy i nie zastanowił się nad podłożem psychologicznym warunków, w jakich formułka matematyczna zmienia się w obliczenie statyczne. Inżynier, wstawiający liczby na miejsce sakramentalnych X, Y lub Z w równaniu matematycznym, musi się okazać czymś więcej, niż biegłym rachmistrzem, musi dać wyraz swej woli twórczej, opartej w równej mierze na świadomych, wynikłych z do-

świadczenia przesłankach, jak i na pełnej polotu inwencji. W zasadzie postępowaniem jego kieruje indukcja, ale zdarza się, ot chociażby w obliczeniu sklepień, które są statycznie niewyznaczalne, że trzeba odwołać się do dedukcji, a wtedy? Wtedy, mówiąc po prostu, działa on jak artysta z krwi i kości.

Bo cóż to jest sztuka?

U podstaw nauki psychologicznej znajdujemy podział zjawisk psychicznych na trzy kategorie: wyobrażenia, uczucia i akty woli. Nasza organizacja psychiczna jest nazbyt złożona, wskutek czego wyłania się trudność wskazania zjawiska psychicznego, które, będąc pierwiastkowym, należałoby całkowicie do jednej z tych trzech kategorii.

Problemat, nad którym zastanawiam się dzisiaj, stanowi po temu typowy przykład.

Mimo nasuwających się trudności, psychologowie nie wahają się w podobny sposób klasyfikować zjawisk złożonych, uzależniając tylko klasyfikację od przewagi w nich jednej z trzech kategorii. Mówią więc o zjawiskach noszących „przeważnie“ charakter uczuciowy, albo wreszcie o takich, które zawrzeć można niemal całkowicie w dziedzinie woli.

W zakresie poznania dążymy do osiągnięcia ideału prawdy. Całkowity zaś dorobek zdobytych poznawczych, w których objawia się siła magnetyczna tego ideału, nazywa się n a u k ą.

W dziedzinie uczuć przyświeca człowiekowi ideał piękna. Zespół ucieleśnień tego ideału w twórcach naszego ducha nosi miano sztuki.

Zakres dorobku naukowego powiększa się stale. Jest on powszechny i bezosobowy.

Prawda istnieje wiecznie, mimo, iż ciągle jeszcze dalecy jesteśmy od całkowitego jej poznania.

Ale życie stawia uczoneму doraźne zadania, których często nie podobna rozwiązać na podstawie już zdobytej wiedzy. W takich wypadkach r o z u m ustępuje miejsca w y c z u c i u.

Każdy więc uczony jest po trosze artystą.

Jeżeli nauka stopniowo odsłania kotarę, za którą kryje się posąg prawdy, to sztuka dłonią artysty kreśli na kotarze hipotetyczny wizerunek nieodsłoniętej części posągu. Pozwalam sobie uczynić to, niezbyt zresztą szczęśliwe, porównanie, chcąc wykazać, jak ściśłą, w moim przynajmniej pojęciu, jest współpraca nauki ze sztuką.

Móglby ktoś powiedzieć: zgoda! Lecz wyobraźmy sobie, że kiedyś zasłona opadnie, cóż wtedy? Wtedy? Rzecz prosta, zespolą się wszystkie ideały i wtedy okaże się tym bardziej słuszność mojej tezy wobec zniknięcia całkowitego granic między wiedzą a pięknem. Pełnia wiedzy okaże się tak doskonała, że aż w swej doskonałości piękna.

Ale do tej jedności doskonałej mamy jeszcze bardzo daleko.

Na razie nie są odosobnione głosy wręcz przeciwne. Spotykamy wielu takich, którzy nie chcą doszukiwać się związku między nauką i sztuką, a nawet, uważając sztukę za chimere, zaś artystom odmawiając poczucia rzeczywistości, godzą się co najwyżej, aby sztuka mogła być przedmiotem badań naukowych.

Trzeźwą ocenę rzeczywistości pozostawiają technice, boć dla niej rzeczywistość jest tym, czym woda dla ryby. Technika to rzeczywistość. A sztuka? Chyba tylko Bóg jeden wie na pewno, co to takiego.

A jednak ci, którzy wygłaszają podobne zdania, mylą się. Gdyby tak było, jak przypuszczają, to technika nie święciłaby dzisiejszych tryumfów.

Skoro chwyciliśmy się metafory, to powiedzmy, że chimera wytyka drogi chwały, na których technika ustawia później słupy milowe. Wizja artysty, który może mieć nawet wykształcenie techniczne, co jednak w danej chwili nie ma znaczenia istotnego, kreśli chimere zamierzeń. Ustami malarza renesansowego zapowiada tryumfy lotnictwa, radiofonii, żeglugi morskiej, a taki meteor natchnienia to coś, jakby wielkie święto. Potem przychodzi dzień powszedni. Dzień żmudnego, drepącego postępu technicznego, który ciągnie się tak długo, aż zostanie osiągnięty o tyle wysoki poziom sprawności technicznej, że okaże się możliwym zbudowanie silnika dość mocnego, a równocześnie dostatecznie lekkiego, ażeby mógł

unieść nie tylko siebie, ale samolot i pilota. Wtedy nastaje ponowne święto, ale tym razem święto spełnienia chimerycznych marzeń! Czyż można się więc dziwić, że w konsekwencji tak wytworzonego łańcucha faktów powstaje jakaś psychoza maszyny, bałwochwalczy kult mechanizmu?

Dla rozgorączkowanej wyobraźni nowoczesnego tłumu człowiek mechaniczny, robot, staje się mitycznym niemal bohaterem, nową wersją Herkulesa, który podejmie i wykona nadludzkie zadania, jakie nań włoży oszaląła z emocji fantazja tłumu.

Pamiętamy chyba wszyscy, co się działo, gdy gazety donosiły o przebiegu lotu wokół świata, podjętego samotnie przez jednego metysa, lotnika amerykańskiego, Willy Post'a?

Pierwsze komunikaty, donoszące o rozpoczęciu lotu, przyjęto obojętnie. Nie on pierwszy, nie on ostatni. Skok przez Atlantyki nie wzruszył nikogo. Już ciekawszym było to, że natychmiast po wylądowaniu samolotu, już w Europie, napełniono zbiorniki benzyną i lotnik niezwłocznie poszybował dalej. Ale mimo tak niewątpliwego hartu, wzruszano ramionami: Cóż metys, taki ma siły. Jednak po trzech dniach i trzech nocach lotu, przerywanego wyłącznie dla uzupełnienia zapasów paliwa, kiedy połowa drogi była już przebyta, zainteresowanie wzrosło: Jak to? Trzy dni i trzy noce? Cztery dni? Czwarta noc? Kiedyż ten człowiek śpi? Przecież nie tylko metys, ale nawet Indianin czystej krwi nie wytrzymałby czegoś podobnego. I nagle wszystko się wyjaśnia. Post nie leci sam, ma z sobą automatycznego pilota, który za niego czuwa, pilnuje kierunku, zapisuje trasę, szybkość lotu, spełnia wszystkie włożone nań obowiązki, nieustrudzenie, nieomylnie...

Z tą chwilą powodzenie lotu staje się ambicją całego świata. Najlepsze życzenia idą w ślad za drobnym punkcikiem, co, zawieszony wysoko pod niebem, z niezłomnym uporem opasuje ziemię nieprzerwanym lotem. Wszystkie myśli jednoczą się z nim!

Z nim? O nie! Z nimi! Z nimi obydwojma. Z człowiekiem i jego cieniem. Kto wie, czy nawet większej emocji nie budzi właśnie ów cień...

Wreszcie po ośmiu dniach lot skończony. Automat nie za-

wiódl. Rekord pobity. Tryumf maszyny zupełny. Ale czy dokonany wyczyn ma znaczenie praktyczne? Bynajmniej — zresztą nikt tego nie oczekiwał. Cały świat pragnął jedynie zwycięstwa dla zwycięstwa! *C o n a m o r e*, jak powiadają Włosi... Sztuka dla sztuki.

Śmiem twierdzić, że emocje, jakie wtedy przeżywalismy, trudno byłoby przyrównać do tych, jakich doznaje trzeźwo liczący umysł spekulacyjny.

W zachwycie, okazanym malutkiemu robotowi, wielbiła ludzkość wielkość swego geniuszu.

Zastanowiwszy się nad rolą, jaką odgrywa sztuka w świecie techniki, musimy stwierdzić, że nie jest ona mała. Precyzja wartości muzycznych, fenomenalna czułość ucha artysty, obdarzonego słuchem absolutnym, przyczyniły się w znacznym stopniu do rozwoju teletechniki. Z naukowego, a nawet poniekąd i praktycznego punktu widzenia, radiofonia i fonografia dawno zostały rozstrzygnięte w sensie pozytywnym. Mimo to wynalazcy nie spoczęli, gdyż rzeczoznawca muzyczny ciągle grymasił, że ton nie jest dostatecznie czysty lub głęboki. Osiągnięte dzisiaj możliwości techniczne sprawiły, że reprodukcja dźwięku może osiągnąć wyższą niemal klasę od wartości początkowej. W studiach radiowych, atelierach dźwiękowców, pracują magowie dźwięku, co, regulując działanie aparatów, pogłębiają, uwypuklają, wzmacniają, osłabiają, dodają, odejmują, słowem wyczyniają sztuki czarnoksiężskie aż wreszcie głos nabiera brzmienia tak wspaniałego, jakiego nigdy w zwykłych warunkach nie mógłby osiągnąć. W tym przykładzie znajdujemy dowód niezbity, że technika nie rutynizuje sztuki. To samo dotyczy wszelkich innych dziedzin sztuki, dla których technika stwarza nie tylko nowe możliwości, ale i nowe warsztaty.

Nie będę jednak próbował pominąć milczeniem walki, jaka rozgrywa się w naszych oczach. Walki dwóch światów muzycznych: rzemieślniczego, który produkował szarą muzykę kawiarzianą, z nowym światem muzyki, opartej o całkowity dorobek wiedzy technicznej w tym zakresie. Wynik walki przesądzono z góry. Ofiar nie zabraknie, bo gdzież ich nie ma? Zawiedzione ambicje półartystów, grafomanów lub snobów nie sprawią nam większego

zmartwienia, boleśniejszy będzie los bezrobotnego grajka, ale tylko dlatego, względnie tylko dopóty, dopóki nie zrozumie on, że to, co uprawia dotychczas, nie było sztuką, jeno rzemiosłem. Z rzemiosła musi więc przejść do przemysłu. Będą ciężkie chwile, ale mechanizacja produkcji, chociażby to była nawet uprzemysłowiona produkcja wrażeń artystycznych, zawsze zwiększa liczbę zatrudnionych.

Z chwilą, gdy przemysł, a wraz z nim idąca technika produkcji wkracza w jakąkolwiek dziedzinę sztuki, powoduje natychmiastowy wzrost liczby zwolenników tej sztuki, uruchamiając po temu całkowity arsenał środków reklamowych. Ale i bez tego wiemy, że czytelnictwo rozwinęło się prawdziwie dopiero po wynalezieniu druku przez Gutenberga. Z każdym nowym wynalazkiem, czy tylko nawet udoskonaleniem techniki drukarskiej, książki taniały, a zastępy czytelników rosły. Śmiesznymi wydałyby się nam dzisiaj jęki kaligrafa, że maszyna drukarska, czy też Remington odebrały mu zarobek... Przeżywalimy wiele takich nieuniknionych tragedij.

Czyż jest temu winien rozwój techniki, że w Brazylii topią całe pociągi kawy, że w Kanadzie niszczą zboże, a w Holandii zaprzęszczają zwierzostan bydłęcy w czasach, gdy połowa zaludnienia globu ziemskiego cierpi głód i niedostatek! Winien jest temu brak ludzi genialnych, którzy potrafiliby strupieszalały system ekonomiczny zastąpić jakimś innym systemem, przystosowanym do dzisiejszego układu sił duchowych i społecznych. Ludzkość nie tylko dusi się w przesądach, ale także dławi ją tępota rutyny myślowej. Gdybyż Descartes powstał z grobu i jeszcze raz zawołał: „Nie możecie uczynić nic lepszego, jak usunąć z głowy wszystkie mniemania, jakie wam dotychczas wpojono, i włożyć na ich miejsce albo inne, lepsze, albo też nawet te same, skoro je dostosujecie do miary rozumu“. Bo przecież ludzie nie dlatego chodzą bez butów, że je „Bata“ sprzedaje za bezcen.

Tak jest ze wszystkim; kryzys, jaki przeżywają teatry lub sale koncertowe, nie bierze źródła w rozwoju kinematografii lub radiofonii. Przeciwnie, sztuki te, będąc poniekąd surogatami, spełniają rolę dodatnią w kształceniu smaku artystycznego melomanów,

a także w przygotowywaniu zastępu nowych miłośników sztuki. Nigdy rzetelny artysta nie odmówi sobie przyjemności zjawiania się na scenie czy estradzie wobec swoich wielbicieli, ani też oni nie wyrzekną się bezpośredniego kontaktu ze swym ulubieńcem. A czyż w epoce, poprzedzającej kino lub radio, mógł który artysta marzyć o sławie światowej tak, jak się to dzisiaj dzieje? Kto słyszał o Talmie? Ciasne koło jego wielbicieli, a co obserwujemy dzisiaj?

Czyż to znamionuje upadek wpływów sztuki? O, nie! Raczej należy mieć żal do artystów, że zamiast wykorzystać ten wpływ, zamiast prowadzić swych wielbicieli w wyższe regiony sztuki i w ten sposób spełniać misję kulturalną, wolą uprawiać popłatne rzemiosło.

To wszystko wszakże stanowi dopiero jedną stronę zagadnienia. Rozrost produkcji stwarza, oprócz nowych rynków, także i nowe możliwości, nowe problemy. Człowiek o prawdziwym temperamencie i prawdziwej wrażliwości artystycznej może znaleźć ujście dla swych ambicji twórczych, wykonując prace nie objęte klasycznym rejestrem. Rejestr ów, sięgający odległej starożytności, otwierał bardzo szczupłe ramy dla plastyka lub muzyka. Porównując np. teatr grecki z nowoczesną sceną, widzimy znowu inwazję techniki we wszelkie najdrobniejsze tajniki wykonania sztuki. Wszystko to, co zwykliśmy nazywać oprawą sceniczną, a co tak często składa nam ręce do oklasku natychmiast po otwarciu kurtyny, cała tak zwana feeryjność widowiska, nie jest niczym innym, jak techniką oddaną w ręce artysty. Jakież cuda stwarza technik artysta, operując światłem, dźwiękiem... O tym wie tylko ten, kto zna tajniki sceny, radia lub kina. Żaden z tych pracowników nie zbiera oklasków, a jednak wszyscy oni niewątpliwie pracują dla sztuki i pracują pożytecznie.

Wymieniłem bardzo szczupły zakres przykładów, zmęczyłbym słuchaczy wymieniając wszystkie.

Przy tej sposobności nasuwa się pytanie, czy ci ludzie spoza kurtyny nie mieliby prawa czuć się zawiedzeni lub upokorzeni jako artyści? Bo wszak zawód ich wymaga talentu. Muszą mieć wyrobione oko, wyćwiczony słuch... Są więc jakby pariasami sztuki.



Gdybym chciał zabawić się w frazeologię, powiedziałbym: Jeżeli pracują dla sławy — to tak, jeżeli dla sztuki — to nie. Zamiast tego wolę przypomnieć, że mówiąc o ideałach pragnąłem wykazać, że odczuwanie piękna jest jednym z podstawowych składników naszej psychiki, a zakres odczuwania tego piękna daje świadectwo stopnia naszej kultury.

Sławę zdobywa się rozmaicie. Sztuce się służy tak jak nauce. Za prawdziwego artystę uważać należy nie tego, który umie zbierać oklaski, tylko tego, który najżywiej reaguje na wszelkie objawy życia, jakie go otacza. Jednym z przejawów życia jest postęp, a wszak sztuka jest uśmiechem życia.

Człowiek usiłuje znaleźć formy, które uczynią mu to życie łatwiejszym. Koncepcje swoje wprowadza w czyn. Z czynu powstaje dzieło. Dzieło to służy swemu przeznaczeniu. Lepiej lub gorzej. Jeżeli gorzej, to w krótkim czasie będzie musiało ustąpić miejsca innemu, lepszemu, a samo pójdzie na złom! W ten sposób narastające się stulecia pozostawiają następcom najlepszy kwiat swojej kultury.

Najlepszy i najpiękniejszy.

Aż oto pewnego dnia, po latach, przedmioty stworzone ku pełnieniu zadań ściśle określonych poczynają mówić o swej epoce, promieniować nieznanym poprzednio fluidem, budzić nowe, nieoczekiwane uczucia. Boć przecież Rzymianie, budując akwedukty lub wspaniałe mosty, nie szukali w nich ujścia dla swych temperamentów artystycznych. Taki efekt nie był brany w rachubę. Nie spodziewali się też, że w dwa tysiące lat później dziełu ich poświęcą daleko więcej uwagi podręczniki sztuki, niż inżynierii...

Albo piramidy? Już w epoce Aleksandra uchodziły one za jeden z cudów świata. Napoleon zaś domagał się od swych żołnierzy szczególniejszego męstwa w walce, jaką mieli stoczyć u ich podnóża. „Żołnierze! — wołał — czterdzieści wieków patrzy na was!...”

\*

Gdybyż człowiek mógł powiedzieć: Oto siadam, aby stworzyć arcydzieło! Niestety, tak mawiają tylko kabotyni i gratomani.

Prawdziwy twórca zabiera się do pracy dlatego, że trzeba wypełnić pewne jasno określone zadanie. Spełnia swą pracę mniej lub więcej dobrze. Mniej lub więcej kładąc w nią serca. Z mniejszym lub większym talentem. Maluje, rzeźbi, kreśli, liczy, pisze... tworzy! Bo moc twórczą otrzymał od Boga który wszak uczynił go na obraz i podobieństwo swoje. Ta właśnie moc twórcza jest najwyższą łaską, jaka na nas zstąpiła. Wobec niej rozgraniczanie wartości twórczych byłoby co najmniej śmiesznością.

Artysta? Uczony? Technik? Prawdziwy artysta musi dobrze znać technikę swego zawodu. Gdyby Michał Anioł był partaczem, nie podziwialibyśmy dzisiaj stropu Sykstyny, bo nie dotrwałby naszych czasów. Parthenon nie ugiął się wstrząsom ziemi, ani nie skruszał pod działaniem czasu, jeno rozsadził go turecki dynamit!

A czyż wielcy technicy nie są artystami? Krótkowzroczni scholastycy sztuki złamali swego czasu czarne świece nad głową Eiffla za to, iż wzniesieniem sławnej wieży skaził czystość sylwety Paryża! A dziś? Dziś specjalne komisje artystyczne rozważają kwestie, na jaki kolor należało by odmalować starą kokietkę...

Jakżeż nie podążyć wspomnieniami do przeżyć Benvenuto Celliniego, gdy wykonywał odlew swego Perseusza, czytając opisy przesuwania rusztowań w czasie budowy freyssinetowskiego mostu w Plougastel...

Każda karta historii wspaniałego rozwoju nowożytnej techniki dostarcza nam podobnych emocyj...

Jakże wielki błąd popełniłby ten, kto by sądził, że w murach naszej uczelni władza niepodzielnie i wyłącznie „mędrca szkiełko i oko“!

Oczywiście włada, ale wraz z nim włada także czucie i wiara! Gdyby czucia i wiary nie stało, to czyż warsztaty doświadczalnej sekcji lotniczej, zapoczątkowane w podziemiach tego gmachu, święciłyby niezapomniane chwile tryumfów na dwóch ostatnich challenge'ach?...

I czyż stutysięczne tłumy warszawian, a wraz z nimi cała Polska, przeżyłyby tyle radości?

\*

Ani technika nie jest oschłą, ani sztuka szaloną. Zarówno jedna jak i druga tworzą i kształtują formy, wyrosłe z koncepcji. Że posilkują się przy tym nieco innymi metodami, to nie powinno mieć większego znaczenia. Zdarza się nieraz, iż metody sztuki wydają pomyślnie wyniki w zastosowaniu do problemów technicznych, i odwrotnie. Zdarza się, iż dłoń artysty doskonali formę wypracowaną technicznie, ale bywa i tak, że technika, dążąc wciąż naprzód bez cofnięć i załamań, na jakie narażony jest indywidualnie pracujący artysta, poszukując form, które by posłużyły do ułatwienia bytu, stwarza, jak to już powiedziałem, nowy zakres możliwości dla artysty.

Gdy więc historyk spokojnie, bez uprzedzeń i zawiści, ogarnia wzrokiem dorobek minionych pokoleń, dostrzega łańcuch faktów, które wskazują, iż postęp kulturalny znaczyl się na przemian zdobywcami techniki, które następnie doskonaliła w ich wyglądzie sztuka. Wieczna płynność form, jaką swym dziełom nadawała ręka ludzka, świadczy o słuszności pięknych słów Poincaré'go:

„Natchnienie, mówi nam nauka, jest pracą mózgu poza świadomością. Poprzedzają ją jednak długie wysiłki celowe. Gdy rzecz dojrzała, wkracza w sferę świadomości i teraz następuje znowu celowe tych rezultatów porządkowanie...”



# BANALNOŚĆ DOSKONAŁA<sup>1)</sup>

(REGUŁA)

W roku 1937 upłynęło trzysta lat od chwili ogłoszenia drukiem „Prób filozoficznych“ Descartes'a, które zawierały między innymi „Rozprawę o metodzie“.

Dla nas, architektów, rocznica ta ma znaczenie specjalne.

„W czasie, gdy żył i działał Descartes — pisze Boy-Żeleński we wstępie do przekładu „Rozprawy“ — nauka i filozofia scholastyczna, ta sama, z której drwił sobie nielitościwie już stary Rabelais, a z której uśmiechał się pod wąsem Montaigne, panowała jeszcze w całej pełni. Mimo istnienia takich wielkich prekursorów, jak Kopernik, Leonardo da Vinci, Galileusz, urzędowa nauka tkwiła jeszcze we „właściwościach“ ciała i klasyfikacji Arystotelesa, w „celowości“, rozumowała dogmatycznie o wszystkim w próżni, nie odczuwając potrzeby otworzenia oczu na to, co jest, na żywy świat przyrody i mechanikę jego zjawisk. Dobrze ustawiony sylogizm był pierwszym i ostatnim argumentem mądrości...“

„...Przyszedł Descartes. Jednym uderzeniem pięści zwałił ten spróchniały gmach autorytetu i sylogizmów i, uczyniwszy tabularasa, począł budować sam, od nowa“.

Teraz oddajmy głos samemu Descartes'owi:

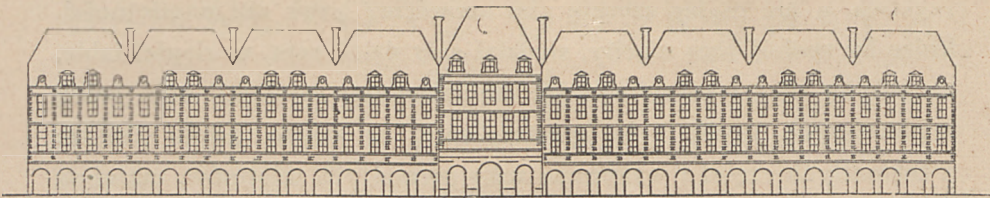
„...Jedną z pierwszych myśli (miało to miejsce w Niemczech, dokąd powołały go wojny, jak sam zaznacza, w powrotnej drodze do armii z koronacji cesarza, nie znajdując odpowiedniego towa-

<sup>1)</sup> Temat ten poruszałem kilkakrotnie. Po raz pierwszy dnia 19 listopada 1932 r. w odczycie radiowym, drugi raz 1 lutego 1935 na wykładzie w Uniwersytecie Warszawskim. Obecnie uzupełniam ten materiał danymi, zaczerpniętymi z odczytu, wygłoszonego w Oddziale warszawskim Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej przez p. Morton G. Shand'a na temat: „Tradycja a nowe budownictwo w Anglii“ „Komunikat S. A. R. P.“ nr 1, rok IV, styczeń 1937. Przygotowując obecny tekst do druku, starałem się pamiętać o przypadającym w roku 1937 trzechsetleciu „Rozprawy o metodzie“ Descartes'a.

rzystwa, a nie mając zresztą „na szczęście“ trosk ani namiętności, które by spokój jego mąciły, siedział cały dzień sam, w ciepłej izbie, za jedyną rozrywkę zabawiając się własnymi myślami) otóż jedną z pierwszych myśli było spostrzeżenie, że często dzieła złożone z rozmaitych części i wykonane ręką rozmaitych mistrzów, mniej są doskonałe, niż te, nad którymi pracował jeden człowiek. Tak widzimy, że budowle, które jeden architekt podjął i wykonał, są zazwyczaj piękniejsze i lepiej rozmieszczone, niż te, które wielu ludzi starało się skleić, posługując się starymi murami, zbudowanymi w innych celach. Tak owe starożytne grody, które, bywszy z początku jedynie warowniami, zmieniły się kolejną czasów w wielkie miasta, są zazwyczaj tak lichy rozłożone, w porównaniu do tych regularnych proporcji, które inżynier wytycza wedle swej fantazji na pustej równinie, że chociaż, zważywszy każdy budynek z osobna, znajduje się w nich często tyleż albo i więcej sztuki, niż w tamtych, wszelako widząc, jak są rozmieszczone, tu duży, tam mały, i jak ulice są przez to krzywe i nierówne, powiedziało by się raczej, iż to traf, a nie wola kilku ludzi, władających rozumem, rozłożyła je w ten sposób. A jeśli zważymy, że mimo to we wszystkich czasach było zawsze kilku urzędników obowiązanych z urzędu czuwać nad budowlami prywatnych osób, iżby służyły razem ku publicznej ozdobie, uznamy, że trudno jest, pracując jeno na dziełach cudzych, dokonać rzeczy bardzo doskonałych...“

Ale zauważa o kilkadziesiąt wierszy dalej:

„...Prawda, iż nie widzimy, aby w mieście burzono wszystkie domy jedynie w tym celu, aby je przebudować na inny sposób i upiększyć ulice; widzimy jednak, iż wielu burzy swoje domostwa, aby je odbudować na nowo: niekiedy nawet zmuszeni są do tego, kiedy dom grozi niebezpieczeństwem zawalenia i kiedy fundamenty nie są dość pewne. Zgodnie z tym przykładem uznałem, iż nie ma w istocie prawdopodobieństwa, aby pojedynczy człowiek powziął zamiar zreformowania państwa, zmieniając wszystko od fundamentów i burząc je, aby wznieść na nowo; ani też chciał zreformować



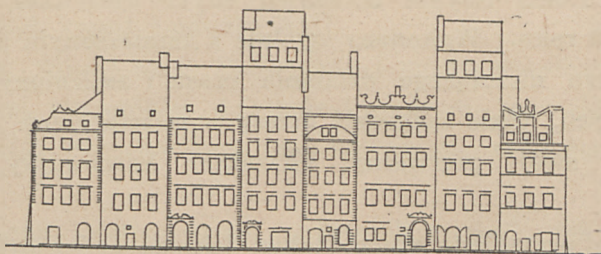
Rys. 1. Paris — Place des Vosges. Skala 1 : 1000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. Wars.

całokształt nauk lub porządek nauczania, ustanowiony w szkołach; ale że co do wszystkich mniemań, jakie we mnie dotąd wpojono, nie mogę uczynić nic lepszego, jak wziąć się raz do tego, aby je usunąć z siebie, iżby później pomieścić tam na nowo albo inne lepsze, albo nawet te same, skoro je dostosuję do miary rozumu“.

Jak z powyższego widzimy, natchnieniem, które skłoniło Descartes'a do całkowitej przebudowy swego światopoglądu, „zmieniając wszystko od fundamentów“, „...ażeby dostosować do miary rozumu“, było zastanawianie się nad dziełami architektury, zwłaszcza takimi, które okazały się „doskonałymi“ przez zamknięcie w nich pewnej myśli generalizującej, pomimo iż „zważywszy każdy budynek z osobna“, mogło być w nich mniej sztuki, niż w dziełach wielu różnych mistrzów“.

Kartezjusz napisał swą „Rozprawę“ w r. 1637, a więc w czasach Ludwika XIII. Najbardziej podówczas uczęszczanym miejscem w Paryżu, miejscem, które musiało być mu znanym, zbornym punktem eleganckiego świata był Place Royale (dzisiejszy Place des Vosges), żywa ilustracja jego teorii. W związku z tym, co pisał Kartezjusz o architekturze, warto zwrócić na ten plac nieco uwagi. Cóż nam powiada o nim historia?

Henryk IV, przenosząc dwór do Paryża, postanowił uczynić zeń „cudne miasto“, jak powiada współczesny poeta, a wyrażając się mniej górnolotnie, miasto prawdziwie nowoczesne, bardziej przystosowane do potrzeb „wielkiego świata“, niż stary, gotycki, oblepiony wokół antycznej Lutecji, Paryż mieszczański. Aby zamienić go w stolicę wielkiego państwa, godną przyjęcia w swe mury wielkich panów, świat finansów, parlament, należało wyrzec się



Rys. 1. Warszawa — Stare Miasto (Place du Vieux Marché), Skala 1:1000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. Wars.

niejednego, o tym i owym zapomnieć, mnóstwo rzeczy nabyć, a jeszcze więcej przyswoić sobie.

Raz po raz tedy znikał jakiś dom o spiczastym dachu i okrągłych wieżyczkach, aby ustąpić miejsca obszernemu „hôtel“, czasem burzono ich kilka dla pomieszczenia szerszej zakrojonej siedziby zasobniejszego mieszczanina lub bankiera.

Z nowymi potrzebami zjawiała się nowa moda w architekturze. Renesansowy kamień, niepodzielnie królujący dotychczas na fasadzie, dzięki tradycji, jaka przetrwała od czasów jeszcze gotyckich, musiał ustąpić nieco miejsca na rzecz cegły, której przyznano równe prawa, tworząc formę nową, weselszą, wdzięczną i bezpretensjonalną. Bardzo wykwintną w swej naiwnej prostocie, a równocześnie bardzo... francuską, całkowicie wyzwoloną zarówno z „italianizmu“, jak i ze staroświecczyzny gotyckiej.

Ów pogodny, biało-czerwony, kryty szarym łupkiem typ domu francuskiego z początku XVII wieku, nosi teraz zasłużoną nazwę stylu Henryka IV. Po dzień dzisiejszy można spotkać szeroko rozsiane, zatopione w pięknym, sielskim pejzażu francuskim, żywo odcinające się od ciemnej zieleni, jasne fasady rezydencji z tego czasu. W mniejszych i większych miastach północnej Francji widzimy sporo jeszcze domów tak właśnie budowanych. W samym Paryżu, rzecz prosta, znajdujemy również przykłady tej architektury na wybudowanym w tym czasie (choć zniekształconym) Place Dauphine, no i oczywiście na całkiem nieźle zachowanym Place Royale. Sobowtorem jego na prowincji francuskiej będzie plac książęcy w Charleville.

Budowę Placu Royale ustanowił edykt królewski, datowany w lipcu 1605 roku. Wykonany zgodnie z zamierzonym planem, zachował, mimo niszczącego działania czasu i zmienionych warunków życiowych, jakie zachodzić muszą w miastach tak żywotnych jak Paryż, swój pierwotny charakter harmonijny, pogodny i wdzięczny.

Założenie przyszłego placu, takie, jakiego żądał król, nie odznaczało się ani pomysłowością, ani rozmachem. Wokoło majdanu kwadratowego, liczącego 5184 sążni kwadratowych, postanowiono wybudować cztery rzędy domów, według jednakowego planu i rysunku. Domy te, w liczbie 38 pawilonów, otaczających plac, trzypiętrowe, pokryte czwórspadzystymi dachami, obrzeżone wysokimi kominami pięknie zwieńczonymi, wspierały się na arkadach rozpiętych nad filarami, tworząc w ten sposób długie, podcienione galerie, pod którymi biegły chodniki dla pieszych. Płaszczyzny ścian i kominy wymurowano z cegły. Do obramień, gzymsów, głowic i reszty dekoracji użyto białego kamienia. Dachy pokryto ciemnym łupkiem. W ten sposób powstała wesoła, trójbarwna, harmonijna, czerwono-biało-szara kompozycja, buńczucznie uczesana „na jeża“ strzelistymi dachami i nastroszona kominami.

Przedwczesna śmierć z ręki fanatyka uniemożliwiła Henrykowi oglądanie wykończonego dzieła. Nie omieszkał on wszakże polecić troskę o jego wykończenie niezawodnemu realizatorowi wszelkich zamierzeń królewskich — Sully.

Plac ukończono dopiero pod berłem królewskim Ludwika XIII, a uroczystej inauguracji dokonano 16 marca 1612 r.

W czasie tej uroczystości urządzono wspaniałą karuzel, w którym wzięła udział królowa-wdowa, regentka Maria Medici.

Tutaj skupiło się życie najwytworniejszego ówczesnego towarzystwa. Tutaj też zamieszkiwali chętnie członkowie wybitniejszych rodzin. Jeden z domów zakupił szef rodu de Rohan-Guéméné, polecając urządzić przy nim ogród w guście włoskim. Okólne podcienia stały się miejscem ulubionych przechadzek młodzieży, używając cienia w dni słoneczne i osłony w czasie deszczu. Ci zaś, którzy nie obawiali się promieni słonecznych, mogli przechadzać się po trawniku, zaścielającym środek placu.



W latach późniejszych kardynał Richelieu polecił wznieść pośrodku pomnik konny Ludwika XIII.

Plac ten, dzisiaj nieco zaniedbany i mocno opustoszały, świadczy o pewnej skrętności działania i mądrym, przewidującym łącznie myślenia kategoriami gospodarczymi reformatora Starej Francji.

Domy jego uszeregowane, „znormalizowane“, jak powiedzielibyśmy zapewne dzisiaj, odznaczające się piękną proporcją, umiarkowaną dekoracją, wolne są całkowicie od konwenansu „motywu“.

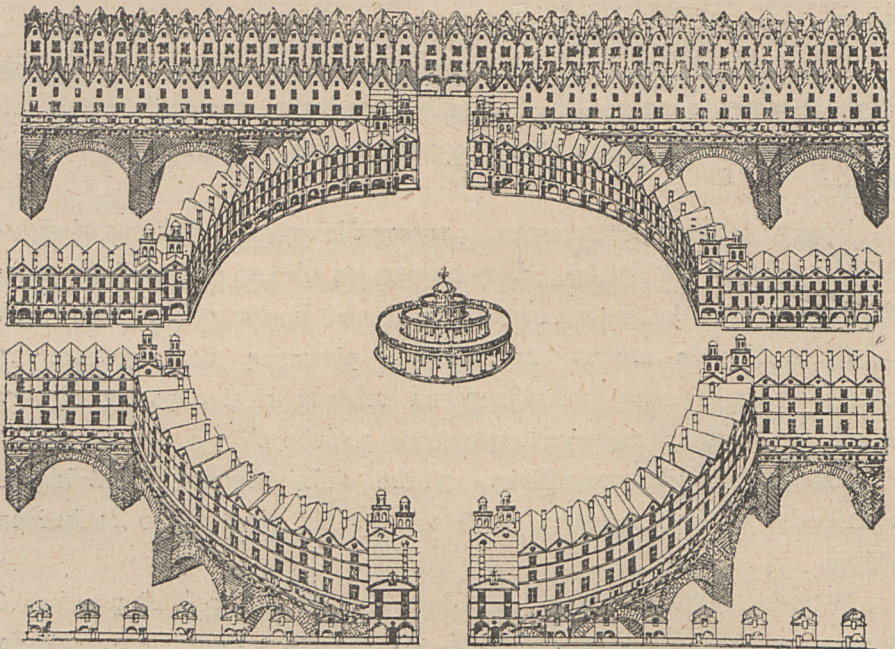
Place Royale można uważać za pierwszą urzeczywistnioną próbę urbanistyczną, zakrojoną na szerszą skalę, godną stolicy wielkiego, dobrze zagospodarowanego państwa.

Szczęśliwie przeprowadzona próba dała impuls do dalszych zamierzeń w tym rodzaju, które nie kazały zbyt długo czekać na siebie.

W roku 1607 pierwszy prezydent de Harlay polecił przekazać tereny wybrzeża Ile de la Cité, sąsiadujące z Pont Neuf, na cele budowlane, ażeby utworzyć całość architektoniczną w postaci placu o kształcie trójkątnym, który otrzymał następnie nazwę „Place Dauphine“ na cześć następcy tronu, późniejszego Ludwika XIII.

Henryk IV wyraził wówczas życzenie, ażeby fasady domów, jakie zamierzano wybudować na tym placu: „fussent toutes d'un même ordre“. Niestety późniejsze wieki znacznie gorzej obeszły się z placem Dauphine, wskutek czego, w przeciwieństwie do niemal nietkniętego, a jedynie zaniedbanego Place Royale, przedstawia on dzisiaj obraz nędzy i rozpacz, a tylko wtajemniczony potrafi odcyfrować ślady pierwotnej, bardzo pięknej myśli architektonicznej, jaka go ukształtowała.

Pomysł unifikacji fasad architektonicznych na placach publicznych datuje się znacznie wcześniej. Zachował się na przykład projekt Jacques du Cerceaux, sporządzony dla przebudowy Pont Neuf, pochodzący z czasów, nim ten piękny zabytek otrzymał swą dzisiejszą postać, zresztą również z inicjatywy Henryka IV. Du Cerceaux wyobrażał sobie most całkowicie zabudowany, zgodnie z tradycją, przyjętą w tym względzie w Paryżu, lecz pragnął budynki



Rys. 2. Du Cerceaux — Pont Neuf, Paris (projekt). Według dzieła V. Egon & Waldemar Hesling „Alt Paris“.

rozmieszczone na moście połączyć w jedną całość kompozycyjną z okrągłym placem, któremu przeznaczał ściśle to samo miejsce, które zajmuje dzisiaj Place Dauphine. Projekt pozostał w tece, i trudno było by orzec dzisiaj, do jakiego stopnia mógł on wpłynąć na późniejsze koncepcje okrągłych placów paryskich w rodzaju Place des Victoires lub de l'Odeon. W każdym razie, zastanawiającym byłoby porównanie go z wymienionymi, a nawet z Place Vendôme. Nie sugeruję w tej chwili działania bezpośredniego, lecz interesuje mnie pokrewieństwo duchowe myśli generalnej, jaka przyświecała twórcom wszystkich tych placów, działającym przecież na przestrzeni dwóch stuleci.

Jak powiedziałem, projekt pozostał w tece, gdyż Henrykowi IV nie dogadzała staroświecka myśl mostu zabudowanego. Być może, iż miał rację, gdyż projekt du Cerceaux zamykałby piękny widok, jaki roztacza się dzisiaj z mostu na miasto i Sekwanę.

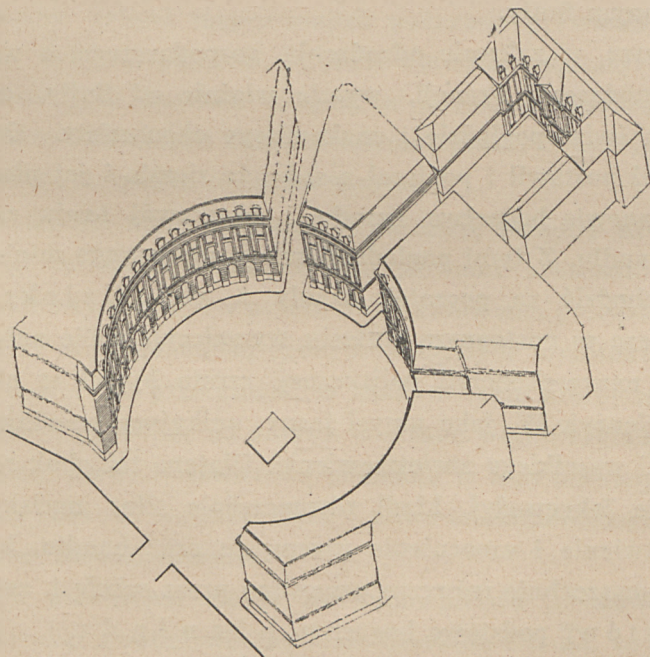
Pont Neuf ukończono w r. 1603. Był on dosłownie i w całym

znaczeniu tego słowa „nowym“. Słusznie też zaznaczają historycy, iż okazał się on pierwszym czynem Henryka IV w długim szeregu dalszych, mających na celu unowocześnienie stolicy i kraju.

Wszystko, co uczynił ten monarcha, pierwszy z Burbonów na tronie Francji, dla upiększenia kreowanej przez siebie stolicy, stało się jej istotną i trwałą ozdobą, a dwanaście arkad nowego mostu po dzień dzisiejszy zachwyca oko czystością szlachetnego rysunku.

Jak widać z dalszego rozwoju wypadków, pomysł generalizacji zabudowy miasta, zaczątek czegoś w rodzaju planu regulacyjnego, za jaki należy uważać projekty pierwszych placów nowożytnego Paryża, ze szkicem du Cerceaux na czele, nie pozostał bez echa, lecz przeciwnie, liczne później wydał owoce.

W dwa lata po narysowaniu przez du Cerceaux projektu przebudowy Pont Neuf, de Chastillon rysuje projekt Place Royale, a następnie, według tej samej zasady, przeprowadza się budowę Place Dauphine. Zarys tego przedsięwzięcia podał Sully (Maksy-



Rys. 3. Paris — Place des Victoires.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. Wars.

milian de Bethune, hr. de Rosny, obdarzony następnie przez Henryka IV tytułem księżym, przywiązany do nazwiska Sully, za zasługi położone na polu uporządkowania finansów państwowych). Według tego planu, plac, nazwany, jak powiedziałem, na cześć przyszłego monarchy Ludwika XIII, „Dauphine“, miał mieć kształt trójkątny, a wszystkie domy, przy nim wzniesione, zgodnie z życzeniem królewskim, cytowanym już na tym miejscu, jednakowe fasady.

Zamierzano utworzyć jeszcze trzeci plac „de France“ o założeniu wachlarzowym, z którego biec miały promieniście ulice, liczbą odpowiadające ilości prowincji francuskich. Dzisiejsze ulice de Bretagne i de Saintonge stanowią nikle przypomnienie tej niezrealizowanej, ale już na miarę wersalską zakrojonej idei.

Wszystkie te ambitne plany, łącznie z pięknym, acz surowym szpitalem św. Ludwika, wynikały logicznie z zarysu programowego polityki gospodarczej, zapoczątkowanej przez Henryka IV wspólnie z nieocenionym Sully.

Inicjatywa, w zakresie odrodzenia gospodarczego, a raczej reformy gospodarczej Francji, wyszła właśnie od Sully, człowieka o szerokim światopoglądzie i znakomitego ekonomisty. On pierwszy przecież postawił i popierał zasadę, że ziemia i jej plody przyrodzone stanowią bogactwo narodu i że rozwój kraju zależy od wolności handlu. Z tymi poglądami swego pierwszego ministra, mogącymi uchodzić za początek szkoły t. zw. „fizjokratów“, która dopiero w następnym stuleciu wywalczyła sobie należne stanowisko w nauce ekonomii politycznej, często bywał w niezgodzie sam król Henryk IV, jako umysł jasny, unikający wszelkiej jednostronności i wszelkiego zacietrzewienia. Dlatego też obok rolnictwa, którego nie lekceważył, kładł równocześnie silny nacisk na rozwój, poprawienie i umocnienie przemysłu oraz handlu, które pomnażały, powszechnie wówczas uznawaną przez szkołę t. zw. „merkantylistów“ podstawę bogactwa, p i e n i ą d z.

Na polu przemysłowym Francja w czasach Henryka IV poczyniła wielkie postępy. Powstał przemysł jedwabniczy w Lugdunie, sukienniczy w Rouen, zakładano fabryki szkła, kobierców i t. p.

Wstąpiwszy w okres m a n u f a k t u r y, Francja poczęła zwiększać swą ludność miejską.

Sam Paryż liczył już wówczas 400.000 mieszkańców i był stanowczo największym miastem na świecie.

Wszystkie więc wymienione tutaj inwestycje miejskie można uważać za pewnego rodzaju próbę uregulowania rozbudowy miast, za dążenie do wytworzenia pewnej metody, pewnej r e g u ł y, niezbędnej wobec nie tylko już przyrostu naturalnego, ale, co więcej, n a p ł y w u ludności do miast. Pojęcie planu „regulacyjnego“ nie było wówczas znane i zrodziło się znacznie później, ale próby Henryka IV świadczą o zdrowym rozumieniu rzeczy.

Miasto, skupiając w swych murach liczne rzesze ludności oraz ich majątek, samo przez się przedstawia równowartość olbrzymiego kapitału, uwięzionego w budynkach i urządzeniach gospodarczych.

Kapitał materialny i moralny, podporządkowane pewnej idei działania z b i o r o w e g o, albo raczej zasadzie kierowania ku wspólnemu celowi rozproszonych poczynań prywatnych, mógł i powinien był przy pomocy na pozór niewiele znaczących, ale tak zdyscyplinowanych budowli osiągnąć w wyniku ostatecznym wyraz prawdziwie wielkomiejski i nawet monumentalny. Taką jest nauka, jaką wynosimy z wizyty na Place Royale.

Zasada ta, nie ujęta wówczas w definicję formuły urbanistycznej, ale za to dobitnie podkreślona słowami królewskimi, dwukrotnie już na tym miejscu przeze mnie cytowana, polegała na tym, iż Henryk IV u progu nowej epoki klasycznej w architekturze, której może nawet nie przeczuwał, w każdym razie której raczej unikał, kierując swą uwagę od antyku w stronę wątku ceglano-kamiennego, pragnął utrwalić francuską poniekąd w nim odrębność, a wytworzywszy coś w rodzaju stylu „nowo-mieszczkańskiego“ znaleźć dlań wyraz monumentalny.

Styl ten przeniknął nawet do budownictwa pałacowego (stare partie Wersalu, Fontainebleau, Cany-Barville i t. d.), co może służyć najlepszym dowodem jego monumentalnych pierwiastków. Za główną wszakże jego zaletę uznać należy raczej to, iż domy budowane na miarę potrzeb najprzeciętniejszych i na miarę równie

przeciętnych możliwości finansowych, mogły, jak tego dowodzi Place Royale, w sprzyjających okolicznościach, stworzonych odpowiednim planem ogólnego działania, stać się elementem wysoko-wartościowym w kształtowaniu oblicza miasta.

Nie wydaje się możliwym, ażeby w momencie ożywionego ruchu budowlanego, co zwykle nie idzie w parze z dostatecznym dopływem talentów architektonicznych, znalazła się odpowiednia ilość budowniczych na tyle wartościowych i dojrzałych społecznie, aby opanować bieg wypadków własnymi siłami. Zarówno ludzie odpowiedniej miary, jak i zadania właściwie stawiane należą do wyjątków. Są to owe przysłowiowe „rodzynki w cieście“.

Tutaj nasuwałoby się pytanie o dalsze losy owego „ciasta“, zaznaczonych przez Henryka IV. Zależą one od wyniku dodatniego lub ujemnego, jakim podsumujemy całokształt takiej akcji. Zabudowa ulicy lub placu, zarówno z inicjatywy odgórznej lub oddolnej w rezultacie, po jej ukończeniu, musi być uznana za dzieło zbiorowe i wszelkie przepisy i ustawy budowlane mają na celu koordynowanie rozproszonych wysiłków poszczególnych osób w tym właśnie celu. Doktryna Henryka, tak prosta w ujęciu teoretycznym, przeniesiona na teren życia, nastrocza poważne trudności. Okazuje się, iż powtarzanie typu, bez wprowadzania doń zbyt licznych dodatków i bezcelowych najczęściej zmian, wymaga nie tylko daleko posuniętej karności społecznej, ale także specjalnego wykształcenia. Postaram się wykazać dalej, że nieraz ludzie wysokiej kultury artystycznej i estetycznej, nie tylko, iż nie pojmują waloru tej zasady, ale nawet namiętnie ją zwalczają.

Stanisław Niewiadomski („Wiadomości z muzyki zasadnicze i ogólne“) tak rozpoczyna swój wykład o muzyce: „Dźwięki ułożone prawidłowo w pewną całość nazywamy muzyką. A ponieważ całość taką utworzyć można jedynie przy nieustannej ich zmianie, przeto rytm (ruch) i melodię (następstwo rozmaitych dźwięków) uważamy za najgłówniejsze żywioły muzyki. Trzecim jest jednoczesne brzmienie kilku różnych dźwięków czyli harmonia“.

Według powszechnie przyjętego poglądu muzyka uchodzi za siostrzycę architektury. Obie nie posiadają wzoru w przyrodzie, nie

opowiadają, nie opisują, nie odmalowują niczego. Różnią się od siebie tym, że muzyka nie tworzy dotykalnych kształtów i rozwija się w czasie, gdy tymczasem architektura kształtuje formy przestrzenne.

Zacytowane wyżej słowa Niewiadomskiego można całkowicie transponować na użytek architektury, w danej chwili tym ciekawszy, iż znajdujący ilustrację w układzie Place Royale:

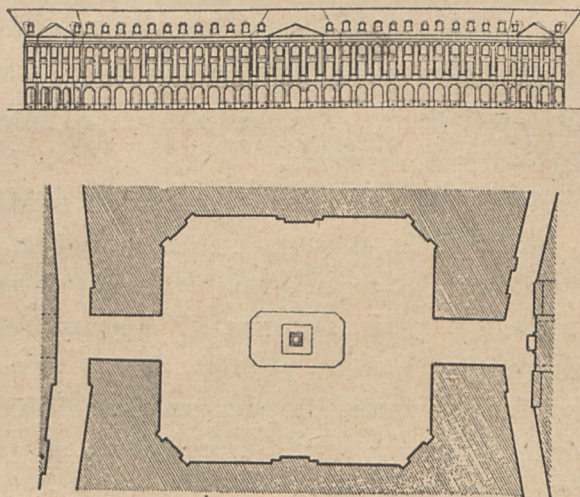
Elementy (formy plastycznej), ułożone prawidłowo, nazywamy architekturą. A ponieważ całość taką utworzyć można jedynie przy nieustannej ich zmianie, przeto rytm i styl uważamy za najg'ówniejsze żywioły architektury. Trzecim jest zestawienie kilku różnych wartości — czyli harmonia.

Harmonia zjawia się w stadium późniejszym rozwoju zarówno architektury, jak i muzyki. W muzyce prymitywnej wystarcza rytm i melodia, w architekturze prymitywnej rzecz ma się podobnie.

Zasada, wytknięta przez Henryka IV dla rozbudowy miast, nie wznosi się ponad prymityw, pomimo, iż miała w swych skutkach tak kapitalne znaczenie dla podstaw filozofii kartezjańskiej. Stara się jednak w ramach reguły prymitywnej osiągnąć najwyższą doskonałość efektu końcowego.

Działanie, zapoczątkowane w przytoczonych tutaj przykładach, podjęte, jak to ujmuje Descartes, „...przez jednego architekta, według jednego, z góry wytkniętego planu“ daje właściwą wskazówkę dla ułożenia reguły wiążącej. Rytmiczne powtórzenie tej samej fasady, której kompozycja oparta jest pionowo o rytm okien przeplatanych filarami, oraz dwugłós białej barwy kamienia z czerwienią cegły, całkowicie uzasadnione tym, że wszystkie budowle służą temu samemu przeznaczeniu, a więc dla pełnienia usług jak najbardziej typowych (mieszkania), przyczynia się do spotęgowania efektu monumentalnego całości. Działanie to nie różni się niczym (w zasadzie) od zestawiania poszczególnych kolumn w kolumnadzie, chyba tym, że, jak to zobaczymy w późniejszych rozwiązaniach tego typu, podejmowanych już przez Mansart'a dla Ludwika XIV, wprowadzenie kolumnady do takiej architektury podniesie jej wspaniałość, ale nie zmieni zasady. Skłonny byłbym na-

wet wyrazić pogląd, ale to już jest całkiem osobiste zapatrywanie, że koncepcja Place Royale wskutek braku unifikującej domy kolumnady, ma więcej patosu. W Place Vendôme poszczególne domy zacierają się w rytmie kolumnady, tutaj rolę kolumny bierze na siebie cały dom. Nie przestając więc być całością w sobie, staje się elementem zbiorowości. Dlatego takie rozwiązanie należy, jak sędzę, do wyższej kategorii architektury.



Rys. 4. Paris — Place Vendôme. Fasada. Skala 1:2000. Plan skala 1:4000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. Wars.

Wydaje się, że miasto, rozrastające się według tej zasady w dłuższej perspektywie lat, mogłoby w miarę zmiany typów, na skutek zmiany potrzeb, upodobań, metod konstrukcyjnych, czy też innych przyczyn, powodujących zmianę stylu architektury (wiek XX — żelazobeton, stal spawana i t. d.), a co zatem idzie, wyrazu architektonicznego poszczególnych ulic, s h a r m o n i z o w a ć poszczególne wartości prymitywu, dźwignąć się tym sposobem na wyższy szczebel kategorii architektonicznej. Niewątpliwie bowiem, działanie w kategorii Henryka IV możemy sobie przyswoić w drodze karności i dyscypliny społecznej, opartych o zdrowy rozsądek rozumnego architekta, gdy tymczasem stadium drugie wymaga już ciągłości kulturalnej i odpowiedniego poziomu artystycznego czynników



nadrzędnych. W tej też płaszczyźnie rysuje się nam dopiero doniosłość roli odegranej przez pierwszego Burbona. Trzeba przyznać, iż w rodzinie tej rozumiano bardzo dobrze podstawowe zasady architektury, a rozwijając je prawidłowo przez dwieście lat, osiągnięto wynik wspaniały, za jaki uważać trzeba niezwykle wyrównany poziom architektury paryskiej.

Opierając się na tym, co powiedzieliśmy, należy rozróżnić dwie kategorie architektoniczne:

Pierwszą ogólniejszą, dla tworzenia której wystarcza dyscyplina społeczna (kapitałny przykład w tym względzie daje nam Anglia); i drugą ściślejszą, jakby wyższą, opartą o umiejętność harmonizowania różnych wartości, polegającą w pierwszym rzędzie na wysokiej kulturze estetycznej. W tej drugiej kategorii celują Włosi i Francuzi.

Za przedmiot obecnych rozważań biorę, jak to można było łatwo zauważyć z szerokiej dyskusji na temat Place Royale, pierwszą z tych dwu kategorii, mającą dla rozwoju architektury znaczenie kapitałne i prowadzące do bynajmniej nie błahych wyników. Ale ponieważ czynnik inicjatywy twórczej winien być według tej zasady trzymany na wodzy, ograniczany raczej do powtarzania pierwotypów ustalonych, przeto dla określenia tej kategorii używać pragnę nazwy: *banalność doskonała*.

Określenie to, pomimo paradoksalnego brzmienia, przyjąłem z całą rozwagą i po głębszym namyśle. Miałoby ono oznaczać, że w architekturze ważniejszą od oryginalności formy byłaby tej formy doskonałość.

Osiągając pewien poziom tej doskonałości, nie porzucać go w obawie przed banalnością, lecz śmiało podtrzymywać to, co dobre i pożyteczne dopóty, dopóki jakaś istotnie poważna przyczyna nie nakłoni nas do poczynienia zmian w ustalonym typie. Zwielokrotnienie typu nawet stosunkowo małowartościowego nadaje mu wartości wyższej kategorii (kultura), jeśli zaś typ ten stopniowo się udoskonala, wartość zbiorowa proporcjonalnie wzrasta, podnosząc tym samym w kwalifikacji elementy składowe. Dom, żyjący własnym, całkowicie odrębnym, chociaż nikłym nawet życiem archi-

tektonicznym, stawszy się elementem układu założonego szerzej, urasta w znaczeniu, jak człowiek, biorący czynny udział w życiu społecznym. To są rzeczy, które powinny rzucać się w oczy same przez się, a jednak niewiele można wymienić narodów, które same przez się wkraczały na taką drogę. Jednym z najlepiej czujących te sprawy są Anglicy, których należało by uważać za rasowych krzewicieli „banalności doskonałej“.

Rozmiałowani w prostocie i dyskrekcji, są równocześnie sybarytami o bardzo mocnym instynkcie posiadania, zapewne dlatego, że kraj ich, z wyjątkiem wojny domowej w ubiegłym stuleciu, nie zaznał grozy najazdu i zniszczenia od czasów normandzkich. Wskutek tego ciągłość rozwoju kulturalnego zaznaczyła się tam wybitniej, niż gdziekolwiek indziej. Z pokolenia na pokolenie przekazywano tradycję i zamiłowanie do budownictwa. Wzrastał też ustawicznie dobrobyt i zamożność.

Ludzie, którym nie brak pieniędzy, wydają je z rozmysłem i nie lubią nimi zbyt świecić. Wytworzyło się nawet w Anglii coś, jakby hasło, w myśl którego „gentleman“ powinien wystrzegać się wszystkiego, co zbyt rzuca się w oczy. Znane jest powiedzenie Beau Brummel, odgrywającego w swoim czasie rolę arbitra elegantiarum w Bath, który miał się wyrazić, iż: „gentlemana poznaje się po tym, że nie można zapamiętać, jak był ubrany“.

Przestrzeżenie tego, aby się nie wyróżniać, stanowiło jedną z cnót anglosasów, która udzieliła się również ich architekturze. Morton Shand, wygłaszając w roku 1936 odczyt w Warszawie na temat związku, jaki zachodzi pomiędzy tradycją angielskiego budownictwa a nowoczesnymi hasłami standaryzacji elementów architektury, opowiedział anegdotę, którą pozwolę sobie tutaj przytoczyć:

„Proletariusz Carlyle, którego w żadnym razie nie podobna pomawiać o snobizm, zapytany, co sądzi o schronisku weteranów w Chelsea (londyński odpowiednik paryskich Inwalidów, budynek wzniesiony przez znakomitego Wreena, o prostej, trzeźwej, cegłą licowanej architekturze), miał odpowiedzieć, iż, aczkolwiek codziennie przechodzi obok niego, nigdy go nie zauważył. Nazajutrz

wszakże przyjrzał mu się dokładnie i wróciwszy do domu, zapisał w swoim notatniku opinię, jaką powziął w tym względzie, zawartą w trzech słowach: „oczywiście dzieło gentleman'a“.

Anegdotę opatrzył Shand ze swej strony takim komentarzem: „Budynek Wreena zdał więc ustanowiony przez Beau Brummel'a egzamin, z zachowaniem należnego dystansu pomiędzy sztuką budowlaną a krawiecką“.

Wiek XVIII ustalił w Anglii swoją normę budownictwa mieszkaniowego. To, co we Francji XVII wieku dojrzywało w atmosferze opieki, płynącej z góry, osiągając tak znakomite wyniki dzięki dekretom królewskim, tutaj, w Anglii, nawarstwiało się raczej automatycznie jako dorobek obyczajowy, co prawda sfer arystokratycznych, a następnie dopiero spływający w dół, ku szerszym masom, gdyż w Anglii sfery kupieckie chętnie i wytrwale naśladowały szlachtę (snobizm). W początku wieku XIX, ściśle około roku 1820, coraz liczniejsze zastępy wzbogaconego kupiectwa brały się do budowania sobie domów. W takich razach starano się, możliwie najwierniej, kopiować uświęcone wzory. Nieliczne wyjątki wykpiwano jako objaw barbarzyństwa i nieokrziesania.

Ze swej strony arystokrata angielski poczuwał się do obowiązku dokładnej znajomości architektury klasycznej, a rolę swoją wobec architekta pojmował jako hamulec bujnej fantazji, wypływającej z niewątpliwie podejrzanej jakości smaku. Tak samo zresztą traktował swego krawca.

Wyrażając mię w szukaniu przykładów „angielskiej banalności doskonałej“, czy też „doskonale angielskiej banalności“, Shand zwraca uwagę na pewien typ zabudowy, jaki się wytworzył w latach trzydziestych ubiegłego stulecia:

„Sposób zabudowy terenów miejskich, należących do arystokracji angielskiej, winien był odpowiadać całkowicie jej pojęciom, nie zaś poglądom przedsiębiorców lub architektów, uważanych przez nią (arystokrację) za organ wykonawczy, który należy krótko trzymać“.

„Dzielnice te należą do najlepiej rozplanowanych w Londynie“, mówiąc tak Shand, nie mógł sobie odmówić cierpkiej uwagi,

że zapewne dlatego burzy się je obecnie z wielkim zapalem; toteż ilekroć zdarzy mu się zauważyć zagładę jednej z tych ulic, myśli sobie: „Oto znowu znika kilka naszych nowoczesnych budynków, których mamy tak niewiele..“

Istotnie budownictwo angielskie z przełomu XVIII wieku na XIX zasługuje, bez żadnych zastrzeżeń, na miano nowoczesnego.

Tysiące domów, wzniesione równocześnie, jakby na rozkaz, lub chociażby tylko w myśl zaleceń Descartes'a wedle jednej generalnej myśli ujednostajniającej, „normalizującej“ ich formy, biorącej swe źródło w doktrynie „gentleman'a“: „nie rzucać się w oczy“, okazało się jawnym dowodem, że nowoczesność myślenia nie może uchodzić za przywilej naszego wieku, ani też nie płynie nawet z jednego źródła. Zamierzenia króla francuskiego spotkały się tutaj z *façon de vivre* angielskiego snoba. Wynik? Znakomity.

Oglądając domy, o których wspomina Shand, Walter Gropius miał się wyrazić, że są one tak do siebie podobne, jak dwie maszyny do pisania tej samej marki!

Aczkolwiek trudno szukać nici ideologicznej, wiążącej wskazania francuskiego filozofa z zaleceniami angielskiego dandysa, to jednak trudno również zaprzeczyć podobieństwa, jeśli nie hasel, to... skutków. Zresztą i hasła bywają pokrewne. Na początku XVII wieku Henryk IV obiecywał chłopom francuskim kurę do garnka z rosołem, a w trzysta lat później Lloyd George zażądał „hektara ziemi i krowy“ dla każdego Anglika.

Ciekawe, iż to, co tak cieszy dzisiaj Shand'a i skłania go do pewnego rodzaju gloryfikacji niektórych objawów rutynizmu architektonicznego w Anglii, psuło mocno krew jego znakomitemu rodakowi Ruskinowi.

Wygłaszając dnia 1 listopada 1853 roku w Edynburgu mowę na cześć gotyku, wyraził ubolewanie, że: „...idąc tego ranka wzdłuż Queen Street, naliczył po jednej tylko stronie tej ulicy 678 okien absolutnie tego samego typu, włączając w to York Place i Picadilly Place, przy czym nic nie przerywało tej jednostajności poza pewną nieznaczną zresztą, liczbą okien mających lekko zaznaczone obramienia.

Fakt ten kazał Ruskinowi dopatrzeć się upadku dobrego smaku i zarzucić swym słuchaczom obojętność dla spraw architektury:

„...Nie interesujecie się architekturą, nie lubicie jej! Co prawda, trudno ją polubić, mając ustawicznie na oczach takie przykłady“.

Był on zdania, iż bez żywszego zainteresowania się architekturą przez szersze masy obywateli, nie podobna wyobrazić sobie możliwości „upiększenia“ miasta. Dopóty, dopóki nie zjawi się siła, która potrafi wytrącić mieszkańców Edynburga z apatii i nie skłoni ich do porzucenia zwyczaju ustawicznego powtarzania tych samych motywów, nie podobna ludzię się, iż miasto stanie się ładniejsze nawet w tym wypadku, gdyby formy te były najpiękniejszymi na ziemi“. („Conferences sur l'Architecture“, str. 7).

Ów dziwny pogląd, jakże sprzeczny ze zdaniem Shand'a, opierał Ruskin na obserwacji różnorodności form w naturze: „...Czyż widzieliście kiedy dwa jednakowe zachody słońca? Czyż Bóg nie ukazuje wam coraz to innych, przedziwnego kształtu, obłoków? Każdego ranka? Każdego wieczora? Wydaje się, że zainteresowanie, jakie budzi w każdym z nas pojawianie się i znikanie gorejącej planety na horyzoncie wirującej ziemi, nigdy nie osłabnie, właśnie dlatego, iż za każdym razem widowisko to ukazuje się w zmienionej szacie.

„Widujecie fiołki, widujecie róże i widok ten nigdy was nie znuży. No tak. Ale nie spotykacie zbyt często dwóch róż podobnych, a jeśli nawet zdarzy się wam podobny wypadek, to chyba nie weźmiecie obu do tego samego bukietu? To byłoby nazbyt banalne!“

„Równocześnie dopuszczacie możliwość umieszczenia jedno obok drugiego 150.000 jednakowych okien i ludzicie się, że to może kogokolwiek zainteresować? Wiem, iż gdybym wam tłumaczył to nawet przez godzinę, nigdy nie przyznacie mi racji! Będziecie po dawnemu zalecali oglądanie się w lewo i w prawo, i powtarzanie wiecznie tych samych, od trzystu lat niezmienionych, kształtów!“

Oburzenie, z jakim Ruskin piętnował angielski konserwatyzm w architekturze, znakomicie potwierdza opinię, jaką wydał o swych rodakach Shand, dlatego też poświęciłem temu tak wiele miejsca, gdyż zapal Ruskina w obronie oryginalności form architektonicznych wydaje się nam dzisiaj mocno strupieszają, tym bardziej, iż znamy skutki jego apostołstwa. Jego „niebanalne“ bukiety ośmieczyłyby go z kretesem w oczach nowoczesnych piękności, nawykłych do tego, by składano u ich stóp tuzinami tuzinów płomienne róże...

Szukanie oryginalności „za wszelką cenę“ w architekturze domów i domków mieszkalnych doprowadziło do... obniżenia tej „ceny“. Efekty, na tej drodze osiągnane, aż nazbyt często nazywamy... „taniami“. (Corbusier bodaj porównywa je z „wierszykiem na karmelku“).

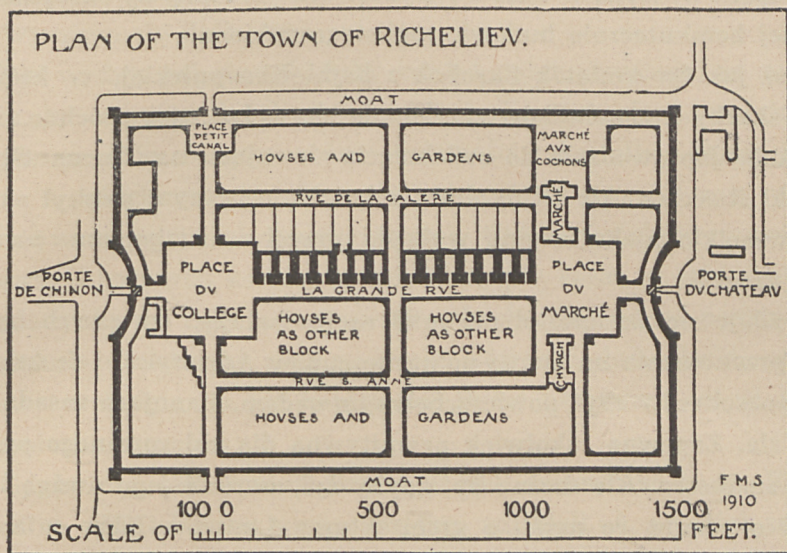
Warto wszakże zatrzymać się nad jedną zwłaszcza z uwag, wypowiedzianych przez Ruskina: „...Zapamiętajcie sobie, że miasto wasze może być upiękzone raczej dzięki inicjatywie prywatnej, niż na skutek działalności publicznej“.

„Nie będzie to miało większego znaczenia, jeśli się nawet wybuduje pewną ilość ładnych budowli publicznych, jeśli nie zdoła się równocześnie zespolic ich i szarmonizować z całokształtem otaczającego je miasta...“

Tę harmonizację widział Ruskin w poziomie artystycznym fasad domów mieszkalnych. Wydawało mu się, że każdy dom powinien stanowić owoc poważnego wysiłku artystycznego i twórczego, a jednym ze wskazań, jakimi należało się w takiej pracy kierować, było unikanie banalności.

Nie zamierzam polemizować z poglądami, wypowiedzianymi niemal sto lat temu, w zasadzie słusznymi, ale błędnie zastosowanymi, tym bardziej, iż cytuję dość dowolne poglądy człowieka, zwalczającego pewne właściwości swego narodu, które, zdaniem innych jego rodaków, stanowią jedną z najistotniejszych i najbardziej wartościowych cech charakteru narodowego Anglików.

Interesuje mię w danej chwili co innego. Oburzając się z takim ogniem na „bierność“ swych rodaków, tym samym stwierdzał



Rys. 5. Lemercier-Richelieu. Plan miasta (Plan de la Ville) według dzieła V. F. M. Simpson „A History of Architectural Development“.

siłę, jaka tkwi w tej rzekomej bierności. To już nie bierność, to raczej... świadomość.

Zwalczana przez Ruskina „obojętność“ dla spraw architektury, dawała w wyniku ów ład i porządek architektoniczny, który tak dalece zachwycał Descartes'a, iż zachęcił go do wprowadzenia „ładu“ w swój system myślenia! Ów ład, który tak czarował Henryka IV, tak pasjonował kardynała Richelieu, podsuwając mu zamysł zbudowania całego miasta według planu generalnego, przygotowanego przez architekta Lemercier<sup>1)</sup>.

Studia nad architekturą francuską skłaniają do nieco innych wniosków, niż te, jakie wyciągał Ruskin ze swych włoskich podróży. Oczarowany malowniczością krajobrazu Italii, wdziękiem, z jakim umieją Włosi wykorzystywać dla dobra architektury nierówności skalistego podłoża, wspaniałym kolorytem Wenecji, miżem jej złocień i marmurów, łudził się, iż zdoła ów czar zebrać,

<sup>1</sup> Warto zaznaczyć na marginesie uwag o mieście Richelieu, że podobną ideę zrealizował znacznie wcześniej, bo w r. 1580, kanclerz wielki koronny Jan Zamojski, zakładając miasto swego imienia, również według ogólnego z góry zamierzonego planu.

jak zapach kwiecia, w butelki, czyniąc zeń perfumę, by skrapiać nią później bezskutecznie budowle mglistego Albionu...

Coś jak ów kmiotek Skrobek z bajki Konopnickiej, w którego rękę skarby krasnoludków zamieniały się w świecące próchno...

Nuda doprowadzała do zwichnięcia ziewające na Queen Street szczęki Ruskina. Ale i Edynburg z kolei niechętnym patrzył okiem na „wszelkie niekulturalne wybryki przeciw ustalonemu porządkowi rzeczy“.

I zdaje się, że apostoł nie miał racji, żądając od swych rodaków przenoszenia na morze północne cudów Adriatyku, i że krzywdził poczciwców zbyt powierzchownym sądem. Panująca zasada nie była zła. Zapewne cokolwiek prymitywna dla zblazowanego południem smakosza. Ale można by, gdyby żył, zwrócić jego uwagę i zapytać o zdanie, co myśli o architekturze Ludwika XIV, co myśli o Wersalu, o dużym i małym Trianon, co o Place Vendôme?...

Styl Ludwika XIV określają jako „królewski“, „imponujący“, „wytworny“, „wspaniały“... Istotnie, gdy się przechadzamy po ogrodach wersalskich na każdym kroku wyczuwamy tę pańskość, ów majestat, wielkość... Na Place Vendôme czujemy większy rozmach, większy gest Króla Słońca, niż tam na placu Henryka IV, Króla-Mieszczucha. A przecież wniknąwszy głębiej w różnice i zbieżności architektury obu tych placów, łatwo zauważymy, iż Vendôme to jeno rozwinięcie tamtej kompozycji. Pomysł zasadniczy Chastillon'a wzbogacił Mansart, ale niczego więcej nie uczynił. To samo dotyczy Wersalu. O nim, jeśli się kto uparł, można by też powiedzieć, że jest nudny, ponieważ tak łatwo go zrozumieć, ponieważ tak przejrzyście i konsekwentnie tłumaczy się jego założenie, opracowanie i rozplanowanie.

W obydwu kierunkach, francuskim, płynącym z góry i angielskim, wyrastającym z podłoża temperamentu i charakteru najszerszych warstw społecznych, należy zrozumieć ujednostajnienie typu architektonicznego w budownictwie miejskim, jako objaw wyższej kultury i karności społecznej. Nie narzuca to, ani nie prowadzi ku stopniowi myśli architektonicznej, nie wtłacza jej w ramy szablonu. Ktoś, kto takie wnioski wyciągnąłby z niniejszych roz-



ważań, zmartwiłby mię bardzo, gdyż dalby mi do zrozumienia, iż nie wyrażam się dość jasno.

Nie wydaje mi się też, żeby istnieć mógł poważniejszy powód, który by nakazywał zabudowę prostej ulicy lub placu, rozłożonego na płaszczyźnie, domami różnej wielkości i kształtu. Dom, budowany w takich warunkach, spełnia doprawdy tę samą rolę, co kolumna w szeregu, lub drzewo w alei. Ceniśmy pięknie rozwinięte drzewa, o bogatych koronach, wówczas, gdy rosną w odosobnieniu, uwydatniającym całe bogactwo ich sylwety. Co innego podziwiamy w pięknie obsadzonej alei: zwartość, równość, jednolitość... Jedno drzewo uschnięte, to już katastrofa! Rytm przerwany, myśl architektoniczna zburzona.

Gdybyśmy, sadząc aleję drzew, chcieli zastosować to, co Ruskin mówił o architekturze, niewielebyśmy zdziałali. A przecież szpaler drzew to też architektura.

Paryż dzisiejszy, miasto tak bardzo nowoczesne, chociaż znacznie mniej nowoczesne, niż to się wielu wydaje, zawdzięcza, bodaj czy nie wszystko, dobrej szkole Henryka IV. Gdyby wypadło mi dać definicję paryskiej myśli architektonicznej, ograniczyłbym się do pokazania szkicu starego Du Cerceau na projekt przebudowy Pont Neuf.

Z szeregu mdłych elementów złożono żywą i rozumną całość, zespoloną jedną myślą generalną.

Zbieranina wartości, chociażby najlepszych, ale nie ujętych w karby dyscypliny architektonicznej, przypomina ów „barwny tłum“ karnawałowy, który, acz utworzony z mnóstwa pięknych kobiet, przystrojonych wspaniale i obwieszonych olśniewającymi klejnotami, okaże się w gruncie rzeczy nie tyle „barwnym“, co p s t r y m ! „...Tu duża, tam mała“, jakby powiedział Descartes...

Tłum nie tworzy architektury, chociaż każda z tych pań może być świetnie zbudowana, a suknie ich nawet modelami Schiaparelli, Lanvin lub Wortha...

Tymczasem oddział żołnierzy, poruszający się mierzonym krokiem w równym szeregu, bijący stopami takt marsza do wtóru orkiestrze, dobrany wzrostem, ujednostajniony mundurem, przyspie-

sza swym widokiem bicie serca, budzi w patrzących entuzjazm! Chociaż każdy z tych żołnierzy, wzięty oddzielnie, przedstawia się raczej skromnie, a nieraz nawet bardzo niezręcznie...

Jeżeli ktoś próbowałby twierdzić, że musztra uczyniła z nich manekiny, bezduszne automaty, to dalby dowód, że nic nie rozumie się na musztrze. Ileż wysiłku, ile dobrej woli trzeba włożyć w zespolenie ruchów tysiąca nóg, tysiąca rąk, ażeby wytworzyć rytm ciał, którymi przecież zawsze władają nerwy, biedne skołatane nerwy XX wieku...

Ileż poświęcenia musi okazać architekt, ażeby, podejmując budowę domu, rzucić okiem na sąsiada z lewej, na sąsiada z prawej i zdławić w sobie ochotę pokazania lepszej sztuki.

Gdy bowiem ktoś wybuduje dom o wątpliwej architekturze, trzeba wyrazić współczucie jego twórcy. Trudno. Stało się. Ale gdy obok niego ktoś drugi, zamiast gnębić sąsiada swą wyższością, powtórzy lojalnie jego błędy, powiemy o nim, że postąpił przyzwoicie, jak człowiek kulturalny, jak znany z wytworności król Edward VII, który zawsze naśladował niezręczności etykiety, jakie popelniali często zasiadający przy jego stole egzotyczni goście.

A jeżeli się zdarzy, że ktoś trzeci, budując dom z kolei, zastosuje się do swych dwóch poprzedników, wówczas, widząc trzy domy z sensem, choć nie bardzo ładnie zbudowane, powiemy z przekonaniem:

— To już architektura!

Pomniki architektury uważać trzeba za dary nieba, gdyż tylko niebo talentem obdarza ich twórców. Natomiast dobra architektura stanowi perłę w koronie kultury. Tylko prawdziwie kulturalne społeczeństwa mogą pozwolić sobie na dobrą architekturę.

A ponieważ kultura nawarstwia się jako dorobek pokoleń, przeto łatwiej znaleźć dobrą architekturę u starych narodów.

Historia Francji uczy, że postęp kulturalny w jej architekturze zrodzony w epoce komun gotyckich szedł w parze z rozwojem planowej gospodarki państwa, zapoczątkowanej przez Henryka IV, gdy układał menu niedzielnego obiadu dla swych poddanych. Generalna myśl architektury francuskiej, dziś powiedzielibyśmy: urbaniza-

cja myśli architektonicznej we Francji, szła konsekwentnie przez wiek XVII—XVIII, a nawet nadmiernie oskarżany XIX ku zdobyczom dzisiejszym. Równolegle kroczyła, acz bez wojen i rewolucyj, flegmatycznym krokiem i nie posiadająca może wskutek tego równie pięknych akcentów architektura angielska.

Bo chociaż w połaci ulicznej, w konsekwencji uproszczeń rysunku fasad, doprowadziła ją do roli niemal embrionalnej, podobnej zadaniu cegły w bloku muru, to jednak z małymi wyjątkami nie rozwinęła idei szerszej i nie pokusiła się o dzieło w rodzaju: Place Royale, Place Dauphine, Place Vendôme, Place des Victoires, Place de la Concorde, Place le l'Odeon, albo jeszcze ogólniejsze, bo już prawdziwie urbanistyczne, jak miasto Richelieu, Nancy lub Versailles.

Wszystkie te przykłady, zgromadzone na przestrzeni wieków, przedstawiają wysoką klasę architektury, a przecież, pokawałkowane skalpelem analizy krytycznej, rozpadną się na szereg drobnych, banalnych elementów, których jedyną zaletą okaże się **bezbłędnosc**.

Chwilami, gdy głębiej zastanawiam się nad istotą architektury białoczerwonych domów z Place Royale, gdy próbuję odgadnąć z ich oblicza przesłankę, na której oparł się ich twórca, gdy próbuję „z tej pieśni całą myśl wysłuchać“, wydaje mi się, że zarówno Chastillon na Place Royale, jak Mansart na Vendôme lub Servandoni w kręgu Odeonu raczej starali się uniknąć błędów, niż szukali zalet dla swej architektury.

Bezbłędna.

Być może, błada, banalna...

Ale w swej bezbłędnej banalności z wielokrotniona, staje się elementem statycznym zespołu architektonicznego, jak dobrze rozliczona, wyważona i wymierzona kolumna.

Nie mam zbyt wielkiego mniemania o swej wyobraźni, ale trudno mi oprzeć się wyciągnięciu pewnych wniosków z faktów, że Grecy nie przywiązywali wagi do różnorodności motywów w architekturze, poprzestając na dwóch czy trzech stylach zasadniczych, poświęcając cały trud cyzelerstwu ich zarysów.

Że Francuzi, od Piotra Lescot w XVI wieku aż do Lefueul, właściwie żadnych zmian zasadniczych w typie fasad nie wprowadzali. Że ani jedni, ani drudzy, ani... nikt, rozumiejący istotę architektury, nie szukał *coûte-que-coûte* nowego języka dla wyrażenia nowej treści. Zarówno Kochanowski, jak Montaigne, jak Descartes są zawsze zrozumieli i zawsze młodzi, bo duch, jaki wyrażały wypowiedane przez nich słowa, młodym pozostał.

Trzeba to zrozumieć. Trzeba zapamiętać.

Szukając „lepszey“ architektury, musimy mieć miarę jej sądzienia. Jeśli wybierzemy złą, dzieło nasze — będąc względnie lepszym — może w swej istotnej wartości okazać się zaledwie m n i e j z ł y m.

# S I E D E M C U D Ó W Ś W I A T A

## (W Y J Ą T K I)

Słońce skryło się za dachami Paryża, lecz niebo pełne było jeszcze światłości, mieniającej się nieuchwytnymi barwami palety Fragonarda. Od rzeki dźwigał się ku górze leniwy mrok, gęstniejący na cembrowinie nadbrzeża, rozpinający się na koronach platanów, wznoszący po zlasowanych, sędziwych murach katedry.

Gdy dołem było już niemal ciemno, wieżycy kościoła znaczyły się jeszcze miękką, zarumienioną białością w ostatnich blaskach i mgnieniach, nim niebo zbladło i zwolna zaciągnęło się szafirem nocy.

Mrok gęstniał, a w rzece zabłysły pierwsze gwiazdy. W powietrzu wisiała cisza, tym głębsza, że z oddali nadpływały stłumione dźwięki muzyki tanecznej, dochodził pogwar przejętego radością i zabawą tłumu. Tańczono...

Wreszcie Paryż pograżył się całkowicie w mroku. Zapadła noc 14 lipca.

### Święto Republiki.

W chwili, gdy kontury katedry zdawały się całkowicie rozpływać w pomroce, spłynęło na Nôtre Dame z okolicznych domostw, mleczne, pieściwe światło reflektorów, wyzwalając ze starych, czcigodnych, dołem omszałych, a zbielałych na przestrzeni stuleci górą murów, pozamaterialną, nieuchwytną wizję zamarłej przeszłości.

### Ujawniały duszę katedry.

Wydzielona snopami światel z tonącej w mroku współczesności, wyrwana z otaczającej i oblepiającej ją szarej codzienności, srebrzysta mara średniowiecza, zarysowała się w przepaścistym błękie nocy, jako doskonała abstrakcja, nieskazitelna gra mas, dźwi-

gających się hardo ku górze, złagodzonych zwartym szeregiem posągów świętych, tworzących niezawodny, kojący rytm poziomy.

Teraz, nad płasko ściętym zespołem harmonijnym pionów wykwita z cieniów wspaniała korona gwiazd, komet i meteorów, strzelających z dołu od rzeki śmigłymi łukami świec rzymskich, rozpryskujących się tysiącem kolorów ogni sztucznych. Gdy gasły jedne, wnet zapalały się inne, spadając złocistymi łzami w ciemne i ciche wody Sekwany.

Było pięknie, olśniewająco, porywająco...

Nigdy może, w żadnych innych warunkach czy okolicznościach, nie uwydatniał się z równie bijącą w oczy siłą, klasyczny wprost umiar układu architektonicznego odwiecznej katedry. Słońca, gwiazdy, meteory wypryskujące, strzelające, rozpadające się, szalejące wokół jej wieżyc, zdawały się być jedyną słuszną aureolą, jaką rozpięto i jaką rozpiąć kiedyś należało nad tym uśpiętym zazwyczaj w rozgwarze dnia powszedniego, w prochu ulicznym i w pyłe zapomnienia pogrążonym, klejnocie architektury!

Klejnot? Cud?

A może „cud świata“?

Może cud świata.

Snują się nam przecież w pamięci zamierzchłe, na pół zapomniane cuda starych wieków. A czymże byłby właściwie cud świata w nowoczesnym słownictwie? Czyż można go sobie wyobrazić w postaci rzeczywistej, uwarunkowanej pewną oceną, a więc jako coś biegunowo przeciwnego mitycznym, a jednak przysłowio- wym, a więc ciągle jeszcze żywym cudom antycznym?

Niewątpliwie.

Chyba bez trudu przyjdzie się zgodzić, że za cud architektury, a raczej ściśle ograniczony zespół dzieł architektury, stanowiących łączną grupę siedmiu cudów świata, uznamy takie, które łącząc w sobie najwyższy wysiłek wiedzy z najwspanialszym błyskiem talentu, stanowią łączny

splot całokształtu pojęć, poglądów i upodobań, a także osiągnięć i zdobyczy pewnej epoki.

Współczesnym przychodzi z wielkim trudem właściwa ocena ich pracy i to należałoby uważać raczej za okoliczność pomyślną, gdyż ona to powoduje nieustanny pęd naprzód ku nowym zadaniom, nowym zdobyczom, ku nowym... cudom.

Walor cudów, którymi szczyliła się starożytność aleksandryjska, przybladł w perspektywie stuleci, a jeśli okruchy, te co jeszcze pozostały, przejmują potomnych dreszczem wzruszenia, to może g'ównie dlatego, że pokrywa je patyna wieków, spowija tajemny urok odwieczności.

50 wieków patrzy na nas ze szczytu piramid.

Pięćdziesiąt wieków! A od 2400 lat spoczywa na nich stygmat cudu świata.

Zginęły, w proch się rozpadły wiszące ogrody Semiramidy, zgasł Faros Aleksandryjski, nie rzuca światu wyzwania Kolos Rodyjski. Leży w gruzach świątynia Artemidy w Efezie. Spłonął w Konstantynopolu Zeus Olimpijski Fidiasza (Sinko, „Od Olimpu do Olimpiii“, str. 386), British Museum przyjęło skwapliwie resztki zniszonego przez rycerzy św. Jana Mauzoleum w Halikarnasie.

One jedne pozostały, są, trwają, opierając się zachłannym piaskom pustyni i świadczą wiekom swą niespożytość!

A każdy, kto przed nimi stanie, musi, musi sobie powiedzieć:

— Oto cud starożytnego świata!

— Oto dzieło, które świat antyczny, bilansując swój dorobek, uznał za doskonały. Bilansem tym była właśnie lista, ułożona w czasach Aleksandra Wielkiego, na której, obok piramid, zajmujących pierwsze miejsce, znalazły się wspomniane wiszące ogrody babilońskie Semiramidy, następnie jako trzecia świątynia Artemidy w Efezie, jako czwarty Fidiaszowy posąg Zeusa w Olimpii, jako piąte Mauzoleum, jako szósty Kolos na wyspie Rhodos i wreszcie siódmy Faros w Aleksandrii.

Niewątpliwa i bezsporna wartość i magnetyczna siła widma piramid, w połączeniu z całkowitą niemal zagładą pozostałych arcy-

dziel sprawiają, iż wartość tego spisu cudów nie podlega właściwie krytyce. Wartość legendarna, bajeczna, dzięki której ileż to razy, w dowód najwyższego niejako uznania dla rzeczy, która rozmachem, ogromem lub świetnością kształtu, czy iskrą geniuszu w niej przejawionego, zdawała się być doskonałą, obdarzano ją imieniem ósmego cudu świata!

Więc może i Nôtre Dame, obsypana złotym pyłem ogni sztucznych w noc czternastego lipca, ponadmaterialna w świetle reflektorów, wspaniała w chwale stuleci, zasługiwałaby na tak piękne wyróżnienie: „Nôtre Dame, ósmy cud świata“?

Nie. To nic nie mówi. Ósmym cudów świata może być tysiąc. A Nôtre Dame jest tylko jedna. Być może, iż jest ona po prostu takim samym cudem jak piramidy, czy świątynia Artemidy. Cudem dla swego wieku, swojej ery, swego świata.

W swojej kategorii wedle swego kryterium. Ale żeby tak twierdzić, trzeba rzecz rozważyć od nowa.

Chwila, w której układano starą listę cudów, o której wiemy od pisarza bizantyjskiego S. Philo, który opisał je w dziele p. t. „De septem orbis spectaculis“, była wyjątkowo po temu sposobna. „Miała się pod koniec starożytnemu światu“. Najwyższy szczyt był osiągnięty. Nic nie stało na przeszkodzie, aby podsumować wyniki. Oczywiście, wybór mógł paść na inne dzieła i kto wie, czy dzisiejsza krytyka naukowa, tak bez słowa podpisałaby się pod tym bilansem.

Co do mnie, mam wrażenie, że wysunęłaby pewne zastrzeżenia. Niemniej fakt pozostaje faktem, i każdy, kto zatrzyma się u stóp „wielkiej piramidy“ musi, chcąc nie chcąc uprzytomnić sobie, że oto stoi wobec cudu świata.

Osądy w sztuce przychodzą z wielkim trudem, a sprawiedliwość popełnia b'ędy nawet w ocenie czynów ludzkich, pomimo olbrzymiego materiału doświadczenia. Toteż należało by się zastanowić przede wszystkim, czy wobec wątpliwej nieomyślności tak spreparowanej listy, można umieszczone na niej dzieła nazwać „cu-



dami świata“ i czy, gdyby udało się uniknąć błędu w wyborze, wolno w zasadzie dzieło ręki ludzkiej nazwać: „c u d e m“ ?

Nic, co czynimy, nie jest doskonałe. Każdą rzecz można poprawić, można zrobić lepiej. Ale czy to „lepiej“ dzisiejsze ostoi się po latach — to inna sprawa.

Jednym z najczęściej spotykanych w dziejach sztuki „podziałów“ na okresy bywa wskazywanie początkowego lub wczesnego, szczytowego i schyłkowego. W XX wieku z perspektywy kilkusetletniej dostrzegamy prawie na pewno najwyższy moment rozkwitu gotyku i może słusznie okres „płomienisty“ tego stylu nazywamy dekadencją. To samo dotyczy sztuki antycznej lub, bliższej już nam, renesansowej. I zdaje mi się także, iż próba wskazania dzieła, które by, jak szkło pałace, skupiło w sobie największą liczbę promieni, przyświecających rozwojowi tego czy innego okresu, chociaż niełatwa, miałaby wiele uroku. Oczywiście, to, co mnie może się wydawać „syntezą“ odrodzenia lub baroku, dla kogoś innego przedstawi się jako rzecz bez znaczenia. Ale nawet w takim wypadku ktoś trzeci, czwarty lub piąty, poprawiając mnie lub mego przeciwnika, wyprowadzi wreszcie, jako wypadkową z naszej dyskusji, wnioszek, który nie tylko przyczyni się do zaspokojenia pewnego rodzaju pasji sportowej, w której rolę „championów“ odegrają pomniki architektury, ale nadto, a o to chodzi mi przede wszystkim, ułatwi wytknięcie idei przewodniej architektury, wskazanie idealnego typu, kanonu ponadstylowego, który bez wątpienia występuje w różnych czasach i w różnych sobie na pozór niepodobnych dziełach. Istnieje z pewnością, mówiąc językiem matematycznym, jakiś współczynnik wartości architektonicznej, niezmienny, oparty na pewnych nieokreślonych prawach, którego poszukiwanie na próżno spędza sen z powiek architektów, będąc dla nich zmorą, jak kamień filozoficzny dla alchemików.

Owe „cuda architektury“, zawieszane gdzieś w czasie i przestrzeni są nie tylko dziełem ręki, która je wykonała, nie tylko ema-

nacją ducha swego twórcy, lecz przede wszystkim ogniwnem łańcucha przemyśleń i dokonań, jaki rozwijał się na przestrzeni stuleci. Może się zdarzyć, iż w takim uszeregowaniu faktów i czynów, dzieło, skąd inąd niemal pospolite, samo przez się może niewiele nawet znaczące, dalekie od tego, co nazywamy w takich razach „miarą Fidiasza“, już przez to samo, iż powstało w momencie zwrotnym, przy słupie milowym „szerokiej drogi“ historii, wyrasta do znaczenia symbolu.

Czym jest dzieło sztuki?

Czy tylko dowolnym „wypowiedzeniem się“ indywidualnym, a więc przypadkowym, w odniesieniu do całości zdarzeń? Sądzę, że nie. Na pewno nie. Wszystko, nawet dzieło najwybitniejszego artysty zazębia się i splata z okolicznościami, które rzadko kiedy są całkowicie przypadkowe. Tragizm największego w moim pojęciu indywidualisty nowych czasów, nieokielznanego i nie zrównanego Michała Anioła, polegał na tym także, iż wszystkie najlepsze swe dzieła stworzył *contre coeur*. Całe jego życie ułożyło się wbrew jego woli. Wypadki powodowały nim bardziej, niż niejednym z mniejszych artystów. Wszystko zależy od okoliczności, jak to dosadnie określił Pascal, mówiąc o nosie Kleopatry. Wszystko więc jest względne. Już nawet nauka ścisła weszła na drogę względności.

Sztuka jest irracjonalna. Tym przeciwstawia się ścisłej konstrukcji logiki naukowej. Jako przejaw uczucia, zabarwia rumieńcem wiośnianego uśmiechu promień światła rzucony w mroki niewiedzy przez naukę. Nauka prowadzi ludzkość wytrwale ku coraz zawrotniejszym szczytom wiedzy, a sztuka troska się o to, ażeby w momencie wielkiego utrudzenia szepnąć jej do ucha:

— Spocznij i popatrz.

Pomiędzy nauką a sztuką zachodzi nadto inny jeszcze związek. Sztuka może i jest przedmiotem badań naukowych, lecz równocześnie obok nauki jest ona równorzędnym przejawem kultury. Słusznie powiedziano (Alfred Lauterbach, „Pierścień sztuki“), że jeśli historia urabia sztukę, to i sztuka urabia historię. Dzieło historyczne bywa także i dziełem talentu, nie tylko metody, a wtedy

może się stać nawet dziełem sztuki. Lecz historia nie posiada prawa wyłączności w badaniu sztuki, i racę swą dzieli z estetyką. Do niedawna nawet dawała się zauważyć wyraźna niechęć wzajemna przedstawicieli tych dwu metod badania. Wynikało to, rzecz prosta, z odrębności metody. Były także i inne cele. Historia zadania swe lokalizowała, estetyka szukała uogólnień, ale w miarę postępu prac granica zanikała. Historia z nauki opisowej przekształca się w genetyczno-analityczną i niewątpliwie celem, ku któremu się zwraca, jest synteza, bowiem nie podobna poprzestać na teorii materialistycznej i, pomimo niewątpliwego znaczenia czynników zewnętrznych dla powstawania dzieł sztuki, całkowicie odrzucić znaczenie indywiduum w tworzeniu dzieła sztuki (tenże Lauterbach). Tymczasem, jak się zdaje, powstawanie dzieł sztuki jest jednym z najelementarniejszych przejawów kultury, jedną z najistotniejszych potrzeb duchowych. Gdyby było inaczej, nie istniałyby dzieła sztuki ludów półdzikich, pierwotnych lub jaskiniowych. Wszak pisano poprzedził rysunek, a do dziś dnia Chińczycy posilkują się alfabetem pojęciowym, który można uważać za pewnego rodzaju rysunek abstrakcyjny.

Znane są ogólnie uwagi Leonarda da Vinci na temat czytelności i jasności rysunku, paralela, jaką przeprowadza między malarstwem a poezją. Więc jeśli dzieło sztuki stanowi efekt pewnego procesu psychicznego, co nie ulega wątpliwości, to mamy prawo posunąć się do wniosku, oczywiście stąd wynikającego, że szereg dzieł sztuki, powstałych w pewnym określonym czasie, będzie stanowił sumę takich procesów, słowem, że oglądając pewne okresy z oddalenia historii, ujmując je możliwie najszerszym kręgiem, możemy wskazać jedno, stojące możliwie najbliżej celu, który prawdopodobnie przyświecał tej epoce. Ideały takie, jak się zdaje, zarysowały się dość jasno i nowsze badania niewiele już tutaj dorzucają. Ewentualna próba syntezy ma więc pewne widoki powodzenia, należy tylko ustalić wiążące kryteria. Otóż co do tego, mogą zajść pewne różnice poglądów.

Pozostawałoby jeszcze rozważyć, czy układanie takich list ma jakiś cel? Wydaje mi się, że byłoby słuszne podjąć próbę ułożenia

listy cudów świata, a to dlatego, że w pomyślnym wyniku udałoby się nam przerzucić coś w rodzaju pomostu pomiędzy estetyką, której zadanie polega na szukaniu wartości bezwzględnych, a historią, rejestrującą raczej, niż klasyfikującą formy.

Rozumiem ostrożność, jaką historyk przejawia, ograniczając się do stwierdzania pewnych tylko faktów, do ustalenia autorstwa dzieła, bez posuwania się do jego oceny. Określenie wartości, znalezienie miejsca dla dzieła sztuki wśród innych wymaga zajęcia pozycji subiektywnej, co grozi niebezpieczeństwem porzucenia klasycznej drogi naukowo-historycznej. Lecz w podobnej sytuacji znaleźć się musi także estetyka, szukająca podstaw metodycznych dla oceny wartości.

A przecież materiał historyczny pozwala nam łatwo stwierdzić np. tendencje dośrodkowe w architekturze wczesnorenansowej. Budowla centralna zdawała się być ideałem w oczach każdego wybitniejszego architekta, a nawet malarza tych czasów, o czym łatwo się przekonamy, studiując tak bardzo wówczas rozpowszechnione tła architektoniczne w obrazach. Gdyby uda'ło się Bramantemu urzeczywistnić projekt kościoła św. Piotra w Rzymie, byłby on niewątpliwie ucieleśnieniem tej chimery.

Można by obok tego warunku wskazać inne, równie żywotne, jakich spełnienia oczekiwano od architektów quattrocenta. Warunki te różniły się nieco między sobą, zależnie od tego, na jakim gruncie występowały.

Niektóre z nich pokrywały się, inne nie. Inne wyraźnie rozdzielały. Jeszcze inne dzieliły i łączyły jednocześnie. Takim właśnie czynnikiem jest chrystianizm. Przede wszystkim oddzielił on wyraźną granicą świat stary od nowego. Równocześnie zaś złączył olbrzymią masę ludów Europy, a następnie i innych części świata w jedną duchową rodzinę. A wojny religijne, jakie rozpały Europę XVI wieku, są raczej potwierdzającym dowodem tej łączności.

Rozumując dalej, nie podobna również zaprzeczyć, iż gdybyśmy się zdecydowali ograniczyć nasze zainteresowania do dorobku ery chrześcijańskiej, nowożytnej, a w niej do kultury euro-

pejskich ludów chrześcijańskich, opierając się na przesłance, że chrystianizm, obalwszy antyczny porządek rzeczy, dokonawszy przebudowy duchowej ludzkości, stworzył w jej dziejach istotnie nową erę i że w takim razie, skoro wskazano w swoim czasie siedem dzieł najbardziej znamienych dla ery starej, nazywając je „cudami świata“, to moglibyśmy pokusić się o wskazanie drugich siedmiu, równie znamienych dla świata nowego. Musiałyby stanowić one, to chyba jasne, możliwie najbardziej syntetyczny obraz rozwoju myśli plastycznej, jaki się zaznaczył w owym czasie, z tym wszakże zastrzeżeniem, i to mocno podkreślonym, iż dzieła te powinny stanowić nie tylko ilustrację, lecz nadto wizerunek epoki szczególnej, oraz idei ogólnej. Powinny odznaczać się wartościami bezspornymi i trwałymi, ot takimi, jakie reprezentowała z całą pewnością świątynia Artemidy, która, jak każda inna świątynia grecka z epoki wielkiej, pozostała niezmiennym, wielokroć powtarzającym i naśladowanym ideałem doskonałej formy architektonicznej, wyzwolonej z probierza czasu.

Nie sądzę, ażeby to było całkowicie wykluczone. Niewątpliwie takie dzieła istnieją, chociaż liczę się z tym, że zdania mogą się rozminąć i to, co mnie się wyda bezspornym, komu innemu nasunie wiele wątpliwości i zastrzeżeń. Z tym się liczę i liczyć powinienem, gdy warunki, jakie postawię *a priori*, a to uczynić muszę, nie mogą być całkowicie obiektywne. Chociaż, czy obiektywizm w odniesieniu do dzieł sztuki, mających za zadanie wzruszać, jest w ogóle możliwy?

Wydaje mi się, że nie, ale to zadania mego bynajmniej nie upraszcza.

Grozi mi tutaj także zarzut, iż nikogo nie obchodzi mój subiektywny sąd o dziełach sztuki. Słusznie. Ale ze swej strony zaznaczam, iż wniosku, jaki postawię, nie uważam za ostateczny i, co ważniejsza, udowodniony. Pragnieniem moim wszcząć dysputę, a z jej pomocą zbadać dwa momenty: pierwszy, czy zasada przeze mnie przyjęta jest słuszna, i drugi, czy wybór dokonany według tej zasady uważać należy za trafny.

Zbyt wcześnie byłoby już w tej chwili polemizować, wszak do-

piero rzucam tezę, ale jeżeli tak czynię, to niewątpliwie dodają mi po temu odwagi cierpkie słowa Anatola France'a („Zbrodnia Sylwestra Bonnard“), rzucone pod adresem rzekomego, jego zdaniem, obiektywizmu historycznego.

Są, nie przeczę, pewne możliwości utrzymania się w ryzach obiektywizmu. Znajdujemy je w sferze zjawisk najprymitywniejszych, jak na przykład odnośnie tworzenia się obrazu w oku i powstawania doznań wzrokowych i uświadczeń. Niewątpliwie mamy tutaj do czynienia z czymś więcej, niż z zasadami, bo z prawami przyrody tym ważniejszymi, że jako takie, niezmiennymi. Można by je nawet nazwać klasycznymi, chociażby dlatego, że twórcy architektury klasycznej uwzględniali w szerokim zakresie warunek wzrokowy, pojmując swe dzieła jako plastyczną interpretację koncepcji abstrakcyjnej (geometrycznej). Wielkie arcydzieła architektury greckiej, jako kompozycja, warunkowane były proporcjonalnym, geometrycznym stosunkiem elementów, a jako budowla, w ramach proporcji ogólnej, odkształceniem optycznym, polegającym na tym, że np. linia prosta w projekcie stawała się krzywą w naturze, albo prostopadła w projekcie pochyłą w naturze i t. d.

Podobne zjawisko występuje nie tylko u starożytnych. Obserwujemy je w niektórych pomnikach, datujących z epok późniejszych, co prawda nie zawsze jako czynnik działania świadomego, co zresztą nie ma znaczenia w tej chwili. Chodzi mi bowiem raczej o ustalenie zasady, której będę przestrzegał w dalszej dyskusji, wedle której słowem „klasyczny“ określać pragnę pewien walor, który można wskazać w pomnikach zarówno architektury historycznej „klasycznej“, jak i epok innych, a więc: bizantyjskich, gotyckich, renesansowych i t. d.

Jakiż to?

Wydaje mi się iż jest on czynnikiem pewnego rodzaju równowagi optycznej. Zadanie budowniczego (techniczne) polega na poruszeniu z miejsca pewnych mas muru, kamienia lub drewna i ustawienia ich wedle swej woli, ażeby służyły nowemu, określönemu przeznaczeniu. Jasnym jest, że nie mogą one zawisnąć w powietrzu, jak

trumna Mahometa, tylko trzeba będzie funkcje podzielić i jednym powierzy się zadanie wspierania, a innym spoczywania.

Wyraz optyczny tego podziału funkcyj będzie oczywisty: pion oznacza podpórę, poziom — spoczynek. Kierunki pośrednie, jak, dajmy na to, łuk, wyrażą jedną lub drugą funkcję, czasem obie, zależnie od strzałki ugięcia krzywizny lub jej załamania.

Jest to zasada podstawowa, najelementarniejsza. Łatwo sobie bowiem wyobrazić stworzenie rytmu poziomego przez zgęszczenie pionów (ex. kolumnada), ale wniosek stąd wypływa jasny: kompozycja architektoniczna, bądź prosta, bądź też złożona, okaże się związkiem motywów poziomych z pionowymi, dających przewagę jednym lub drugim, albo też starającym się zachować równowagę. Ideał takiej równowagi można by nazwać układem **k l a s y c z n y m**. Przeciwnie, jeżeli tej równowagi zabraknie (czasem robi się to umyślnie), wówczas wystąpi moment dynamiczny, i dzieło skądinąd nieraz bardzo piękne, emocjonalne (niektórzy mówią: romantyczne), wyłączamy z kategorii klasycznej. Przestrzeganie tego warunku wydaje mi się niezbędnym przy zaliczeniu jakiegoś dzieła w poczet cudów świata.

Drugim byłoby stwierdzenie waloru, syntetyzującego w danym dziele, możliwie najdobitniej, istotę dążeń ideowych, środków plastycznych i możliwości technicznych epoki, która to dzieło wydała.

Streszczając się, pomnik, który wpiszemy na listę siedmiu cudów architektury świata chrześcijańskiego (nowej ery), winien być: 1-o doskonałym wyrazicielem swego wieku i 2-o jako dzieło architektury mające uchodzić za doskonałe, odznaczać się wartościami klasycznymi w znaczeniu wyżej określonym.

. . . . .

Przystępując więc do ułożenia listy i pamiętając, iż obejmować ona będzie tylko takie dzieła, które powstały w nowej erze

i w orbicie kultury chrześcijańskiej, czyli tej, co obaliła antyczny porządek rzeczy, sądzę, iż należało by na czele listy umieścić dzieło, które byłoby zarówno doskonałym pod względem formy, jak klasycznie rozwiązującym grę mas, logicznym, a, co najważniejsza, dawało dobitny obraz przewrotu, jaki został dokonany w sferze życia duchowego, a także i w zakresie wiedzy i umiejętności konstrukcyjnej. Byłoby ono, jak można sądzić, czymś całkiem innym, niż to, co symbolizuje świat stary, musiałoby jednak podtrzymać łączność klasyczną z tym, co zrobiono dotychczas, a co trzykrotnie później odradzało się i powracało, świadcząc o nieśmiertelności antycznych podstaw kompozycyjnych. Wydaje mi się także, iż pamiętając o hegemonii greckiej w architekturze starożytnej i o tym, że nikt inny, jak Grecy właśnie ułożyli pierwszą listę cudów świata, umieszczając na niej także i jedną ze swych świątyń, przeto, gdyby się udało znaleźć na terenie greckim pomnik, odpowiadający powyższym warunkom, uzyskalibyśmy wówczas najjaśniejszy obraz dokonanego przewrotu.

Grecy mieli dane, ażeby dzieło takie stworzyć. Chrześcijaństwo przywróciło Grecji utraconą pozycję w świecie. Powstało cesarstwo wschodnie ze stolicą Konstantynopolem i nie potrzebuję chyba przypominać doniosłości roli, jaką we wczesnym średniowieczu zarówno państwo, jak i miasto odegrały. Niewątpliwie w Konstantynopolu ogniskowało się życie kulturalne ówczesnego świata.

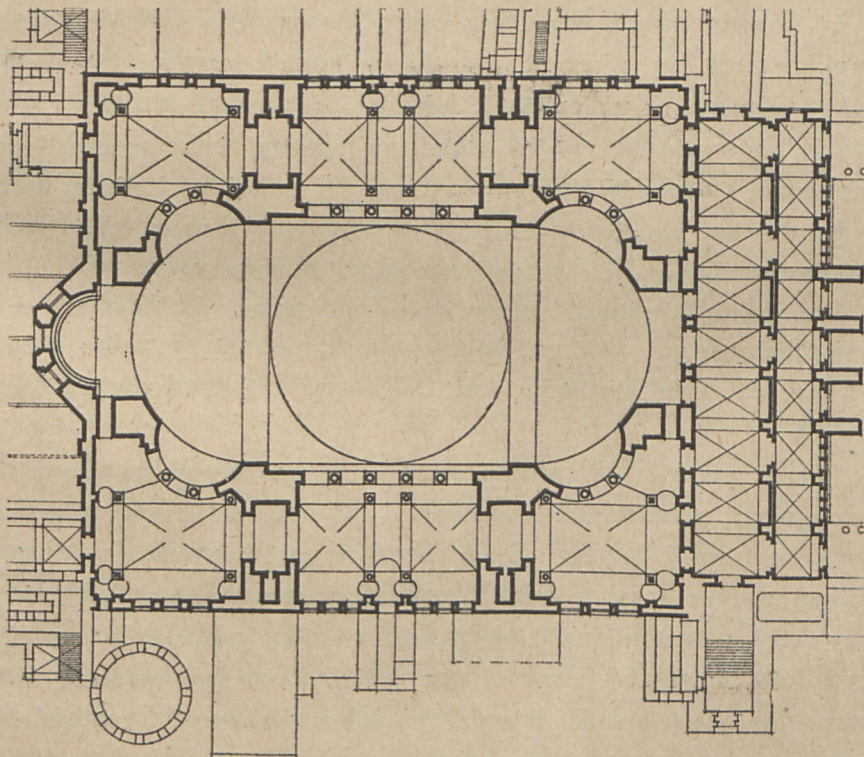
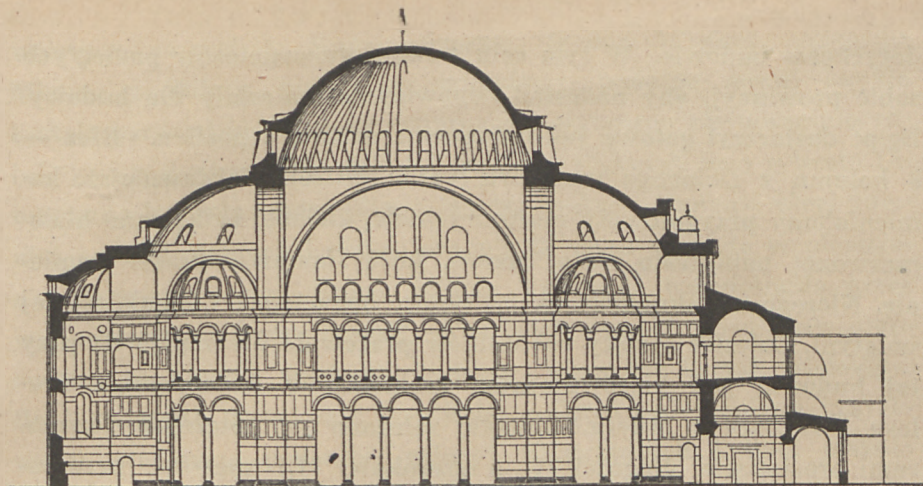
I właśnie tam, w Konstantynopolu, znajduje się gmach, którego wpisanie na listę, wydaje się wprost oczywistością. Jest nim:

#### Kościół świętej Zofii.

Niewątpliwie najwybitniejsze dzieło sztuki bizantyjskiej. Jej wzlot najwyższy, apogeum. Wzniesiona na miejscu kościoła Mądrości Bożej, zbudowanego przez Konstantyna na Forum Wielkim, a zniszczonego przez pożar w r. 404.

Justynian, aby podziękować niebiosom za szczęśliwe ocalenie w czasie straszliwego buntu Nika, postanowił ufundować kościół, który miał przewyższyć wspaniałością wszystkie istniejące





Rys. 6. Istanbul — Haghia Sophia. Plan, przekrój (plan, coupe). Skala 1:1000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

dotychczas budowle. W tym celu wezwał gubernatorów podległych sobie prowincyj, aby nadesłali odpowiednie materiały dla budowy. Egipt dostarczył gotowe już kolumny z granitu i porfiru. Efez — 8 kolumn z zielonego marmuru (verde antico). Najszlachetniejsze kamieniołomy przygotowały marmury białe, zielone, żyłkowane biało-czerwone; napływało złoto, srebro, kość słoniowa, drogie kamienie. Niczego nie skąpiono, by zwiększyć bogactwo i wspaniałość tej świątyni. Dziesięć tysięcy robotników pracowało przez pięć lat przy tej budowie pod kierownictwem architektów: Antemiosa z Tralesu i Izydora z Miletu. Bulowlę założono na potężnym rozmiarach prostokącie, długości 77, a szerokości 71,7 metrów, przedłużonym nadto podwójnym narthexem i atrium, poprzedzającym wejście. Z narthexu wewnętrznego wiodło do kościoła dziewięć drzwi.

W środku, ponad wspaniałą nawą kwadratową z dwiema apsydami, wznosi się olbrzymiej średnicy kopuła, rozpięta na 32,64 metry, dźwignięta na czterech łukach o tej samej średnicy. Dwa z tych łuków opadają półkopolami na apsydy, tworząc efekt rozpołowionej i rozsuniętej kopuły niższej, tej samej, co i górna, która ją przykrywa, wielkości. Forma i układ, nigdy niespotykane. Łuki boczne wypełnione prześwietem kolumnady wieloporządkowej.

Niezwykle trudności następczo podówczas zasklepienie tak skomplikowanego systemu kopuł, odznaczającego się nadto niedatowaną od czasu Panteonu (rok 27 naszej ery) rozpiętością konstrukcji.

Filary, na których oparto kopuły, wymurowano na zaprawie cementowej, umacniając dodatkowo ankrami żelaznymi. Do budowy zaś samej kopuły użyto, chcąc uczynić ją możliwie jak najlżejszą, a tym samym osłabić naprężenia poprzeczne, białej cegły rodyjskiej, o konsystencji gąbczastej, wskutek czego była ona pięciokrotnie lżejsza od zwykłej czerwonej. Jako usztywnienie konstrukcyjne, zastosowano czterdzieści żeber pionowych, rozdzielających się promieniście od wierzchołka kopuły ku oporom.

Mimo tak daleko posuniętych ostrożności i uczonej przezorności, kopuła runęła w roku 558 podczas trzęsienia ziemi, które

wówczas nawiedziło Konstantynopol. Izydor M'odszy, synowiec M'strza z Miletu, podjął się odbudowy, nadając nowej kopule kształt bardziej spłaszczony, eliptyczny, wznosząc równocześnie całość konstrukcji o jakieś dziesięć metrów. Wskutek tego sylweta zewnętrzna kościoła niewątpliwie jeszcze zyskała. Zmianie uległ również podział pionowy i mamy obecnie 24 okna przebite w pierścieniu wzmacniającym. Zarys półkola, tworzony wewnętrznie przez wspomniane już wyżej apsydy, w kształcie zewnętrznym ulega przerwaniu po stronie wschodniej, gdzie nadano mu kształt wielokąta. Boki świątyni wypełniają przejścia, pokryte sklepieniami krzyżowymi, stanowiąc podstawę galeryj, obiegających kościół wokół i przechodzących nawet ponad narthexem.

Ściany zewnętrzne zdobiła mozaika, którą z biegiem lat kościół utracił. Znikły również portyki ozdobione marmurem. Wewnątrz wysokie kolumny nawy oraz galeryj są uwieńczone wspinałymi kapitelami z białego marmuru, rzeźbionymi w misterną koronkę i wyłaczanymi. Jako ornament dominuje tutaj, nieco zmodyfikowany stylowo, klasyczny liść akantu. Widać go zresztą nie tylko na kapitelach, ale także i po obu stronach zewnętrznej i wewnętrznej łuków. Obramienia, opaski, gzymsy pokrywa motyw wschodni: kwiatony, rozety i t. p., przypominający w pewnym stopniu rzeźbioną dekorację z Mshata (miejsowość leżąca na wschód od Jordanu, na drodze wiodącej z Damaszku do Mekki).

Tym, co niewątpliwie najwyżej podnosi wspaniałość efektu, wywieranego przez wnętrze kościoła św. Zofii i co najbardziej podkreśla jego bizantyjski charakter, jest wielobarwna okładzina z najrozlicniejszych marmurów, jaspisów, alabastrów i porfirów. Znawcy kładą szczególniejszy nacisk na wystrój apsydy, gdzie artyści zdobnicy mieli wykazać najwężej pomysłowości.

Nie wchodząc w szczegóły, wystarczy zaznaczyć ogólnie, że całość dekoracji, wykonanej za Justyniana, stanowiły mozaiki na tle złocistym, które następnie w czasach ottomańskich ukryto pod tynkiem, gdy kościół przekształcono na meczet. Obecnie przywraca się im dawny wygląd.

Zdaniem współczesnych były to kompozycje w przeważnej czę-

ści ornamentalne. Sklepienie kopuły wielkiej pokrywały niezliczone roje gwiazd, które otaczały krzyż wielkich rozmiarów. Na mozaikach, pokrywających sklepienia apsyd, widniały girlandy splecione z kwiatów i owoców, na przemian srebrnych i złotych, przetykanych zielonymi liśćmi, tło było tym razem czarne. Natomiast w części środkowej miały być wizerunki przeróżnych zwierząt. Postać ludzka, jako temat dekoracji, występuje w VI wieku tylko na ścianie południowej sanktuarium, gdzie jeszcze dzisiaj można oglądać wspaniałego archanioła.

Ponieważ nie zamierzam w tej chwili szczególowo odtwarzać ówczesnego wyglądu kościoła, a jedynie pragnę rzucić sugestię wspaniałości, z jaką wyposażono jego wnętrze, przeto ograniczę się już tylko do nadmienienia, iż dekorację mozaikową, zapoczątkowaną za Justyniana, uzupełniano następnie kilkakrotnie, aż wreszcie całość osiągnęła przepych niesłychany. Toteż łatwo zrozumieć współczesnych, którzy tymi słowami opisywali wspaniałość wnętrza kościelnego: „...Wchodząc do tej świątyni, ażeby pograć się w modłach, musi się doznać uczucia, iż nie jest ona wyłącznie dziełem przemyślności i możliwości zwykłego śmiertelnika, ale raczej najprawdziwszym cudem Bożym! Dusza, wznosząc się ku niebu, wierzyć musi głęboko, iż tutaj Bóg staje się szczególnie bliski, gdyż niezawodnie chętnie przebywa w tym przybytku, który najwidoczniej upodobał sobie“.

Kościół św. Zofii-Mądrości Bożej, jak chociażby ze słów powyższych sądzić można, był najwyższym napięciem bizantynizmu, czyli wschodniego, greckiego, odgałęzienia rzymskiego cesarstwa. Bizantynizm stanowi w ogóle nader cenny i ważny etap w metamorfozie starożytnej formy budowlanej na drodze ku wytworzeniu typu już rdzennie zachodniego — romańskiego.

Warto sobie też uprzytomnić, iż kościół ten powstał na ziemi greckiej i rękami, a zwłaszcza pomysłem architektów greckich został wydzwignięty. Można go uważać niewątpliwie za największy i najbardziej zwarty, najmądrzej pomyślany i najrzęczniejszy zbudowany kościół bizantyjski. W stosunku do wcześniejszych budowli chrześcijańskich, oraz do współczesnych mu budowli wschodnich,

kształtem swym wzbija się ponad przyjęty szablon, nie tracąc podstawowych cech swego typu.

Łączy w sobie dwie jakby idee: centralną, którą wskazuje wyniosła okrągła kopuła, oraz osiową, jakby bazylikową, tak znaną dla chrześcijańskich kościołów, a osiągniętą tutaj przez dodanie dwu apsyd, nadających wewnątrz kształt podłużny o proporcjach 1 : 2.

Warunek jednokierunkowości wnętrza ten sam, którego brak w 1000 lat później zniweczył pierwotny, wedle pomysłu Michała Anioła zakreślony, kształt kościoła św. Piotra, święci tutaj swój podwójny tryumf: liturgiczny i architektoniczny. Aż dziw bierze, iż żaden z architektów renesansowych, tak usilnie poszukujących sposobu pogodzenia tych dwu sprzeczności, nie pokusił się o zbadanie tego pomnika. Wszak zdobycie Konstantynopola przez Turków nastąpiło dopiero w połowie XV wieku, a przecież nawet wtedy kontakt z tym miastem nie został całkowicie przerwany.

Toteż widząc, jak później borykano się z tym zagadnieniem i z jakim trudem przewyżczano piętujące się trudności, nie osiągając całkowicie zadowalających rezultatów, tym bardziej wypadnie cenić sukces greckiej mentalności architektonicznej.

Sukces w pełni zrozumiały, gdy się zważy, iż Grecy byli wszak narodem matematyków i filozofów. Dzięki spekulatywnym walorom, jakie ujawnili w swej pracy budowniczości św. Zofii, otrzymała ona kształt technicznie doskonały, plastycznie niezwykle, mądry, a nadto odpowiadający w zupełności wymaganiom liturgii.

Gdy zauważymy dalej, iż kształt jej oraz plan niczym nie przypominają typu świątyni antycznej (ex. kościół św. Magdaleny w Paryżu), lecz stanowi całkowicie odrębny i nowy kanon budownictwa bizantyjskiego, należy tym wyżej ocenić wynik ostateczny. Jest ona bowiem dowodem całkowitego oderwania się od motywu i przesłanki antycznej, z równoczesnym zachowaniem tego, co w architekturze greckiej skłonni bylibyśmy cenić najwyżej. p r o p o r c j i o g ó l n e j.

W przeciągu kilku zaledwie stuleci (Arthemision był budowany przez Deinocratesa, Demetriosa i Paeoniosa około r. 334 ery

wstecznej) nastąpiła wskazana wyżej gruntowna zmiana środków i metod budowlanych.

Rozmyślając nad tym dziełem, nie podobna oprzeć się zdumieniu, jak bardzo twórczymi, jak bardzo nowoczesnymi były umysły architektów bizantyjskich i jak głęboko sięgały one w głąb problemu architektury.

Zachowawszy całą istotę ducha greckiego, tradycję najlepszej architektury w doskonale plastycznym znaczeniu tego słowa, dorzuca do skarbnicy narodowej dorobek świeżej myśli konstruktywnej i to w postaci dojrzałej i trwałej. Dzieło to, całkowicie różne od pomników starej Grecji, nie nosi żadnych znamion architektury przejściowej, lecz przeciwnie, odznacza się prostotą i przejrzystością, a więc zaletami, jakich żądamy od dzieła doskonałego.

W zestawieniu z innymi, późniejszymi pomnikami bizantyzmu, zarówno wschodniego, jak i zachodniego, uderza zwartością i jednolitością, stawiającymi ją w jednym rzędzie z najlepszymi dziełami architektury starej i nowej.

Łączy w sobie wartości najogólniejsze, podstawowe i pozastylowe, cechujące dzieła prawdziwie wielkie i niewątpliwie można ją uznać wprost za aforystyczny wyraz swego wieku. Nie obawiam się rzucić twierdzenia, że obok Panteonu, nie mieszczącego się w ramach tutaj zakreślonych, jest ona niewątpliwie najwybitniejszym dziełem pierwszego tysiąclecia naszej ery.

Takie są przesłanki, na których się oparłem, by powziąć decyzję wpisania św. Zofii w Konstantynopolu na listę jako pierwszy wśród siedmiu cudów architektury nowożytnego świata.

.....

Pod numerem drugim zapisuję:

#### Nôtre Dame w Paryżu.

Na wstępie muszę zaznaczyć, że trzecie miejsce otrzyma również pomnik architektury gotyckiej. Wyjaśnienie pewne będzie więc konieczne, gdyż mógłby mnie spotkać zarzut, pominięcia pomników architektury romańskiej. Aby zatem uniknąć nieporozu-



FOT. 2. PARIS — NOTRE DAME

mień, względnie niezas'uzonych zarzutów, postaram się pokrótce uzasadnić powody, dla których nie wymienilem żadnego dzieła powstałego w międzyczasie dzielącym te dwie budowy.

Wydaje mi się zrozumiałe, iż uwzględniając ograniczoną liczbę siedmiu tylko miejsc, jakimi rozporządzam dla licznych pomników powstałych na ziemiach Europy w przeciągu ośmnastu stuleci, trzeba stosować szczególnie gęste sito. Nikt, kto czytał pracę o „Konstruktywizmie w architekturze“, nie posądzi mię o specjalną niechęć do romańszczyzny, gdyż w cytowanej książce dałem dowody żywego zainteresowania tym właśnie okresem dziejów architektury. Ale tym bardziej dlatego, że swego czasu bliżej zająłem się architekturą XI i XII wieku, mogę twierdzić, iż stulecia te, będąc okresem wyjątkowo intensywnych poszukiwań i badań możliwości konstrukcyjnych, a także racjonalizacji budownictwa, aczkolwiek wydały szereg dzieł bardzo pięknych, oddzielone zostały nieco sztucznie od gotyku. Podług mnie gotyk nie jest stylem nowym, lecz konsekwentnym rozwinięciem okresu poprzedniego, można by go uważać za coś w rodzaju odpowiedzi na pytania, zaprzęające mózgi architektów zakonnych, udzielonej przez franc-maçon'ów (świeckich budowniczych). Ani żebro, ani ostry łuk nie są własnością gotycką. Gotyk można uważać za dorobek romańszczyzny. Zamierzenia wówczas wytknięte, całkowicie urzeczywistniono dopiero w gotyku.

Romańszczyzna wynikła we Francji z konieczności przerwania się ze starej rzymskiej metody budowania betonowo-ceglanej na kamienną. Długi łańcuch pomników architektury francuskiej, jakie podówczas wybudowano, służy dowodem mozolnego przecięzania piętrzących się trudności. Wreszcie usunięto ostatnie zapory, wytwarzając system konstrukcji żebrowej, związany z tym system pracy filarów, przywrócono kolumnie jej dawne, greckie znaczenie funkcyjne, z tą zmianą, iż architrav zastąpiono arkadą, a następnie łukiem z'amanym. Zdaje się, że katedra gotycka, z całym arsenałem środków wykonawczych i obfitym zasobem nowych elementów architektonicznych, może być uważana, podobnie św. Zofii, za dzieło, stanowiące dalszy, znowu całkowicie odmieniony



i dojrzały etap na drodze rozwojowej nowoczesnej myśli architektonicznej.

Za jeden z najwyższych walorów gotyku można uważać jego całkowitą odrębność, ponowną reinkarnację ducha architektury w całkowicie zmienionej postaci. I dlatego wydaje mi się, iż stanowi on zdobycz równą co najmniej kopule bizantyjskiej.

W każdej budowli romańskiej znajdujemy bądź to wspomnienia czegoś, co minęło, bądź też zapowiedź tego, co przyjdzie. Tymczasem katedra gotycka to niewątpliwie moment szczytowy tej drogi. Oczywiście katedra z przelomu XII wieku na XIII, gdyż datowane później noszą cechy dekadencji, której czas przeciągnie się aż głęboko w stulecie XV, a nawet XVI.

Wchodząc *in medias res*, należałoby uznać, opierając się w tym względzie na miarodajnej opinii Choisy („Histoire de l'Architecture“), że konstrukcja pola sklepiennego oraz przekrój poprzeczny katedry w Chartres pod pewnym punktem widzenia mogą uchodzić za jedno z najoryginalniejszych dzieł, jakie wydało średniowiecze: wszystkie elementy tej architektury mają odrębne oblicze. Architekt, który rozporządzał jedynie wapniakiem, i to dość lichym, nie mógł się ważyć na zastosowanie wyszukanego szczegółu architektonicznego. Nadał więc masom, przez siebie spiętrzonym, rysunek pełny i szeroki. Przy czym Choisy zwraca szczególną uwagę na wdzięczny pomysł dwoistych łuków przyporowych, złączonych promieniście rozwiniętą kolumnadą.

Katedra w Chartres, zaczęta w r. 1194, ukończona została w 1220. Jest więc nieomal rówieśnicą Nôtre Dame. Ale twórca jej miał wolniejszą rękę i nie był związany względami retrospektywnymi, które zaciążyły w pewnym stopniu nad kościołem paryskim, czyniąc zeń dzieło starsze poniekąd stylem, niż wiekiem.

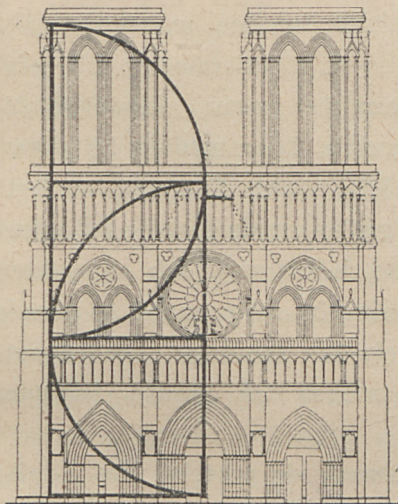
Wówczas gdy Chartres jest już kościołem trzynawowym, Nôtre Dame liczy jeszcze naw pięć. Konstrukcję wspierają kolumny z kapitelami, sklepienia mają po sześć pól, nawy przylegające do nawy głównej są także dwupiętrowe. Tymczasem Chartres ma nawy jednopoziomowe, sklepienia o czterech polach, wsparte na filarach wiązkowych. To zdawałoby się przemawiać przeciw Nôtre Dame.

Idąc jednak dalej, stwierdzimy również, że układ mas i proporcje stawiają te dwie katedry, łącznie z Reims, na pierwszym miejscu wśród katedr francuskich, przodujących architekturze gotyckiej całej Europy, łącznie z wyspami brytyjskimi.

Ale pomimo, iż nie podobna zaprzeczyć katedrze w Chartres prawa pierwszeństwa w zarysie przekroju poprzecznego i racjonalności konstrukcyjnej użytych elementów, to jednak w zakresie kompozycji architektonicznej, opracowania zewnętrznego, katedra Nôtre Dame wysuwa się bezapelacyjnie na czoło katedr francuskich.

Ogólnie biorąc, katedra gotycka typu francuskiego odznacza się ścisłą zależnością, jaka zachodzi między dyspozycją mas a układem wnętrza i planu. Nieodzowne wieżycy podkreślają odrębność typu. Katedra gotycka wytworzyła własną nową sylwetę i pod tym względem niewątpliwie upodabnia się do św. Zofii, która również jest całkowicie inna od wszystkich uznanych pomników. Lecz wieże katedry gotyckiej stanowią najtrudniejszy i najczulszy jej punkt. Częstym zjawiskiem jest tutaj rozbieżność rysunku dwu wież tego samego kościoła, podobnie, jak to ma miejsce w tak dobrze nam znanym Kościele Mariackim w Krakowie. Był nawet czas, kiedy przypuszczano, iż jednakowy rysunek obu wież katedralnych był jakby przywilejem zastrzeżonym dla szczególnie wyróżnionych budowli. Dzisiaj już niechętnie dajemy temu wiarę, raczej wolimy przypuszczać, iż istotną przyczyną tego zjawiska było to, że wieże zazwyczaj budowano kolejno, a często nawet wznosił je kto inny, komu ambicja nakazywała kusić się o rywalizację, rzecz prosta, zwycięską ze swym poprzednikiem. Otóż podobna skaza zniekształca klasycyzm zarysu katedry w Chartres, która i poza tym daleką jest od tego umiaru i wykwiutu, jakim czaruje Nôtre Dame. „Ze wszystkich fasad żadna nie olśniewa takim dostojenstwem, jakie bije z fasady Nôtre Dame“ — pisze słusznie Choisy. Warto jest zwrócić uwagę na jej sylwetę, na wzajemną zależność proporcji wież, naw, spostrzec, jak pięknie przenika między wieże nawa główna, ocenić umiar i smak, z jakim wpisano wielką rozetę pomiędzy fryz postaci świętych a kolumnadę górnej galerii. No i oczywiście pomyśleć nad wspaniałym umiarem dyspozycji poziomów i pionów

wzajem się równoważących. Dowodem wysokiej kultury bezimien-  
nego twórcy tej katedry, gdyż nazwisko Jean de Chelles, wyryte  
u dołu południowego portalu, nie może służyć za wystarczający do-  
wód do mniemania, iż on to był budowniczym całości, jest bardzo  
wykwintne i opanowane splecenie dwu zasadniczych kierunków;  
rozbicie poziomych fryzów szeregiem posągów stojących zwarto,  
wyciągniętym szykiem i odwrotnie, tam, gdzie element architekto-  
niczny lizeny lub skarpy dźwiga się pewną szerokością ku górze,  
właściwie wymierzona spoina kamienia przekreśla go delikatnym,  
wytwornym rytmem poziomym.



Rys. 7. Paris — Nôtre Dame. Proporcje (Proportions). Skala 1:1000.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

Całość proporcji wyprowadzono z zarysu koła (podobnie jak  
w Konstantynopolu, ale to podobieństwo jest przypadkowe). Wieże  
stanowią nadbudowę o wspólnej wielokrotnej. Poziomy, podobnie  
jak piony przekreślają budowlę na całej długości swego kierunku,  
czego już nie dostrzegamy ani w Chartres, ani w Reims. Szczegół  
ten nie jest obojętny, on sprawia, iż katedrę paryską cechuje iście  
olimpijski, klasyczny spokój. Nerwowość stanie się cechą znamiennej  
dla katedr okresu późniejszego, a nawet z biegiem lat będzie się  
wzmagać: Chartres-Reims-Rouen.

Wziąwszy więc to pod uwagę, gdy powrócimy na chwilę do sprawy wyższości elementu konstrukcyjnego, jaki zaznaczył się w przekroju katedry w Chartres, nasunie się nam przypuszczenie, nie pozbawione słuszności, że czystość jego w porównaniu do Paryża nosi w sobie zarazek przyszłej dekadencji i dlatego nie obawiam się, wobec konieczności wyboru pomiędzy tymi dwiema budowlami, zdecydować się na rzecz tej, która, pomimo pewnych archaizmów konstrukcyjnych, łączy w sobie najwyższe walory gotyku z tym czymś, co wyrывa ją z „partykularyzmu“ swego wieku i wprowadza do grupy dzieł o wartościach szerszych.

I tutaj może było by właściwe powiedzieć parę chociaż słów o katedrach angielskich; są one w swych sylwetach bez porównania bardziej „s m a r t“, niż niemieckie lub belgijskie. Narysowane śmiało, zdradzają wszakże pewną skłonność do przesady, zresztą w bardzo dobrym guście. Niezawodnie tej przesadzie zawdzięczają swój „renesans“ w XIX wieku. Rysunek ich jest tak oryginalny, że nie dziwiłbym się, gdyby reminiscencje ich odezwały się we współczesnej architekturze żelbetowej. Ich zdecydowany perpendykularyzm sprawia, że można by się posunąć do paradoksu, iż żadne inne budowle nie osiągnęły tak mocnego akcentu poziomego w partiach pionowych, i żadne nie są tak bardzo, jak one, pionowe w poziomach.

Ale to właśnie obraca się przeciw nim, gdyż powoduje w rezultacie coś w rodzaju akrobatyki rysunkowej, skutkiem czego zarówno katedra w Lincoln, jak Lichfield lub Ely odznaczają się przeciągnięciem akcentów. Wszystkie te budowle, a także inne mniej sławne, bardziej podobają się w pierwszej chwili, niż po pewnym czasie, kiedy lepiej i dokładniej się je pozna. Są żywe, przejmujące, zajmujące, ale... pomimo tych wartości nie mogą rywalizować z niepospolitą prostotą, kulturą i umiarem skromnej rozmiarami Nôtre Dame...

W porównaniu z somnambuliczną martwością budowli romańskich, w zestawieniu z wizjonerskim transem gotyku płomienistego, sprawia ona wrażenie jakiejś pięknej ody greckiej, wyśpiewanej przez bardów w pięknym narzeczu staro-francuskim...

To mając na względzie, nie żywię obaw, by miały mię spotkać poważniejsze zarzuty z racji przeznaczenia drugiego miejsca na liście cudów dla katedry paryskiej Nôtre Dame.

Dwie dotychczas wymienione budowle łączą dwa krańce Europy, gdyż zostały wybrane spośród najznakomitszych dzieł wschodniego i zachodniego średniowiecza. Stanowią też krańcowe przeciwieństwo z ducha, pomimo, iż oba w zarysie kompozycji układu mas mają pewną cechę wspólną: zarówno św. Zofia, jak Nôtre Dame stanowią interpretację kwadratu. Jest to, jak już powiedziałem, w moim mniemaniu przypadkowy zbieg okoliczności. I jeżeli można by na ten temat snuć pewne domysły, to raczej natury wyłącznie i ściśle teoretycznej. Kwadrat, jako forma geometryczna, o zarysie obojętnym, proporcja 1:1 daje z tej racji specjalne prerogatywy w opracowaniu szczegółów. Znają to dobrze wszyscy ci, co interesują się złudzeniami optycznymi, gdyż kwadrat można zinterpretować w pionach lub poziomach, i właściwie żadna inna forma, wskutek proporcji przesądzonych a priori, nie stanowi dla architekta tak wielkiej ponęty. Jeszcze kilka razy w ciągu naszej dyskusji spotkamy się z tym kształtem, który występuje przecież zawsze tam, gdzie pojawiają się tendencje centralistyczne kompozycji.

Św. Zofia to średniowiecze wczesne, Nôtre Dame — późne. Przeciwstawienie ducha greckiego francuskiemu, a raczej gallijskiemu, kieruje naszą uwagę ku całokształtowi kultury zachodniej, a więc łacińskiej. Rzecz prosta, że gdy mowa o kulturze łacińskiej, to przychodzi na myśl Italia.

Najwyższy czas ku niej się zwrócić. Tutaj wszak dokonał się przewrót duchowy, tutaj załamała się potęga najazdu barbarzyńców. W Rzymie zatryumfował niegdyś świat nowy i nowa tego świata filozofia. Pomimo ciężkich przemarszów hord północnych, nie wygasły tam nigdy całkowicie tradycje rodów murarskich, które wykonywały nieraz swój piękny zawód nieprzerwanie od najdawniejszych czasów. Na ziemi włoskiej splotły się następnie dawne tra-

dycje z wpływem północnym i zabarwiły osmozą wschodnią. Aczkolwiek Włochy nie przestawały promieniować tradycją i kulturą, to jednak, tak zazwyczaj bywa, ciągnęły równocześnie ku sobie z zewnątrz nowe wartości.

Jednym z najwybitniejszych centrów kulturalnych i gospodarczych średniowiecza włoskiego, jakimś Nowym Jorkiem tych czasów była, rywalizująca z Genuą, Wenecja.

Tutaj zgromadzono największe bogactwa, stąd wyruszano ku ziemiom afrykańskim i azjatyckim, stąd sięgano po władzę nad światem, stąd, gdyż tutaj, na lagunach zgromadzili się ludzie o charakterach niezłomnych, co potrafili stawić czoło Atylli.

Bogactwa, zgromadzone w Wenecji, zdawały się nieprzebrane. Ogrom ich pozwalał roztoczyć przepych architektury od dawnych lat niespotykany. Wobec ascetycznego niemal ubóstwa budowli romańskich migotliwy koloryt Wenecji wydawać się musiał ucieleśnieniem bajki z tysiąca i jednej nocy.

Wypadało by poświęcić wiele stron dla zobrazowania magnetycznej siły, z jaką Wenecja ówczesna zwracała ku sobie oczy całego świata. Zresztą, i bez moich argumentów, łatwo sobie to wyobrazić, skoro jeszcze dziś, w momencie całkowitego upadku jej potęgi, znaczenia i bogactwa, czaruje, olśniewa i onieśmiela wszystkich, co mają oczy otwarte, a serca gorące.

Nikt nie zdziwi się więc zapewne, gdy oświadczę, że tutaj właśnie, w „czarodziejskiej“ Wenecji szukać będę trzeciego „cudu“. Gmach taki jest, a nawet odznacza się cechą szczególnie dla nas ważną. Łączy bowiem poniekąd w sobie walory, właściwe obu pomnikom wymienionym uprzednio: przepych wschodu, bogactwo różnobarwnych marmurów, ścisłość i precyzję stawiania problemu, znamienne dla twórców pomnika konstantynopolitańskiego, z niezwykle wprost trafnym, intuicyjnym uchwyceniem walorów środowiska, zarówno w czasie jak i przestrzeni, nakazującego, ażeby dzieło, tutaj w Wenecji zbudowane, stało się zaprzeczeniem reguły ogólnej, przyjętej dla budowy gmachów, jak zaprzeczeniem powszechnych zasad, stosowanych przy zakładaniu miast, jest wycza-

rowana z lagun, perła mórz — Wenecja. Równie, jak ona, irracjonalny, zrodzony w świetle lampy Alladyna:

### Pałac Dożów.

Symbol chwały i potęgi Republiki. Zamyka w sobie całokształt jej historii. Zbudowany początkowo w r. 820 dla pierwszego doży weneckiego, spłonął, po czym został dźwignięty ponownie z gruntu przez dożę Ziani w XII wieku. W ciągu XIV stulecia stara budowla otrzymała liczne dodatki i uzupełnienia, aż wreszcie pałac przyoblekł dzisiejszą maskę, w której fasada od kanału św. Marka, wykonana w latach 1309 — 1340, jest dziełem Baseggio, skrzydło zachodnie (od Piazzetty) opracowali Giovanni i Bartolomeo Buon między rokiem 1424 a 1438, z jak najdalej idącą lojalnością w stosunku do kompozycji Baseggio, którą po prostu pociągnęli po swojej stronie. Wreszcie skrzydło ostatnie, wschodnie, od strony wzięcia (Ponte dei Sospiri), zaczęte w r. 1484 przez Antonio Rizzo, budował w dalszym ciągu Pietro Lombardo, a następnie wykończył ostatecznie Scarpagnino w 1549 roku. Wejście główne do pałacu stanowi słynna Porta della Carta, już sama przez się arcydzieło Giovanniego i Bartolomeo Buon, powstałe pomiędzy rokiem 1438 a 1443.

Dziedziniec pałacu należy stylowo do epoki Odrodzenia, o którą pod względem daty zahacza poważnie także i zewnętrzna część budowli (a więc znowu, jak w Paryżu, anachronizm). Architekturę dziedzińca łączymy z nazwiskami Antonio Rizzo, Pietro Lombardo i A. Scarpagnino. Splatają się tutaj w jedną wdzięczną całość motywy gotyckie (niższych pięter) z renesansowymi (piętra wyższe).

Można by postawić zarzut, który wolę uprzedzić, iż do grupy siedmiu cudów architektury nowoczesnego świata zaliczam dzieło niejednolite, jak to z moich własnych słów widać. Już przez to samo należało by odmówić mu nieskazitelności stylowej. Pod tym względem pałac dożów trudno uznać za doskonały. Wszak powodem dostatecznym do skreślenia katedry w Chartres z listy pretendentów do wyróżnienia tytułem „cudu architektury“ było także i to, że

każda jej wieża ma inny rysunek... Jeśliby więc dopuścić do współzawodnictwa pomniki przekraczające granicę swego wieku, to poważnie mógłby pretendować do miejsca na liście; sławny i piękny, jedyny w swoim rodzaju zespół pizański z głośną pochyłą wieżą, będącą z racji swej pochyłości niewątpliwym cudem... równowagi!

Nikt nie powinien wątpić, iż chętnie umieściłbym na swej liście znakomitą trójkę urbanistyczną z Pizy, ale niestety obok niej jest kilka jeszcze arcydzieł, dla których także braknie miejsca. Nie mam go też dla grupy pizańskiej z tej prostej przyczyny, że nie stanowi ona ucieleśnienia pewnej idei przewodniej, która dojrzała jedynie przez szereg lat, lecz że jest wynikiem raczej przypadkowym, a historia budowy wieży pochyłej wskazuje, iż ciągnięcie jej w górę miało wszelkie cechy wyczynu sportowego. (Budowę trzykrotnie wznawiano, a z każdym nadbudowanym piętrem „gubiono“ kąt nachylenia odpowiednimi „naprostowaniami“ ku pionowi). Także i niedorozwinięta kopułka na gmachu katedry wskazuje, iż raczej to zajmujące i piękne dzieło jest przykładem dla okresu poszukiwań, niż zdobyczy.

Tymczasem drugiej Wenecji nie ma na świecie.

Rolę w życiu średniowiecznej, nowożytnej, a nawet nowoczesnej Europy odgrywa Wenecja tak znaczną, że musi to zastanowić każdego. Niezawodnie posiada ona jakiś walor szczególny, który jest tego przyczyną. Wspomniałem już o nim zresztą, chociaż go nie omówiłem. Wenecja jest irracjonalna. Irracjonalna jak prawdziwe dzieło sztuki czystej. Z ruchliwego, drgającego podłoża tafli wód wydzwiga niezliczone masy kamienia, a czyni to z takim swoistym, nigdzie przedtem, ani potem nie spotykanym wdziękiem, że wprost naprasza się o zestawienie z bajecznymi wiszącymi ogrodami Semiramidy w Babilonie.

Wiszące ogrody — pływające miasto!

To chyba jasne i oczywiste.

Nie mogąc wszakże koronować całej Wenecji, chociaż Bóg mi świadkiem, jak chętnie poszedłbym w ślady Veronesa („Tryumf Wenecji“, Palazzo Ducale, Plafon Sali del Gran Consiglio) powi-





FOT. 3. VENEZIA — PALAZZO DUCALE.

nieniem wskazać dzieło, któreby możliwie jak najlepiej uosabiało jej ducha.

Wydaje mi się, iż pałac Dożów byłby najodpowiedniejszy do spełnienia tej misji.

Oglądany z morza od strony Lido w godzinach porannych, gdy słońce niskimi jeszcze promieniami pada na szachownicę jego marmurów, a z lekka zmarszczona toń laguny, gubiąc resztki szafiru nocy, przełamuje swą barwę szmaragdowymi błyskami, białoróżowe, świeże, wypoczęte oblicze pałacu wyłania się długimi, wytwornymi liniami swych podcieni z chybotliwych wód kanału. Piękny, filigranowy rysunek kolumnady, przywodzący na myśl niezrównane koronki z Burano, wije się przedłużonym odbiciem, tracając granicę pomiędzy kształtem rzeczywistym a urojonym, potęgując jeszcze wrażenie, jakby całość widzianego obrazu była czymś niematerialnym, zmartwiałym, lecz żywym i drgającym...

Nie podobna wyobrazić sobie pałacu przeniesionego na ląd stały, jego azurów zgęszczających się ku górze w zwartą, ścisłą masę murów, motywu misternej plecionki, łęków sklepiennych, transponowanego w „petit point“ marmurowego, barwnego haftu, udzielającego całości niezwykłego czaru, właściwego raczej istocie żywej, pełnej sprzeczności, niż dziełu martwemu, dźwigniętemu na przekór prawom natury, zbiorową i nieustępliwą wolą twardych, zaprawionych w boju i kupiectwie licznych pokoleń.

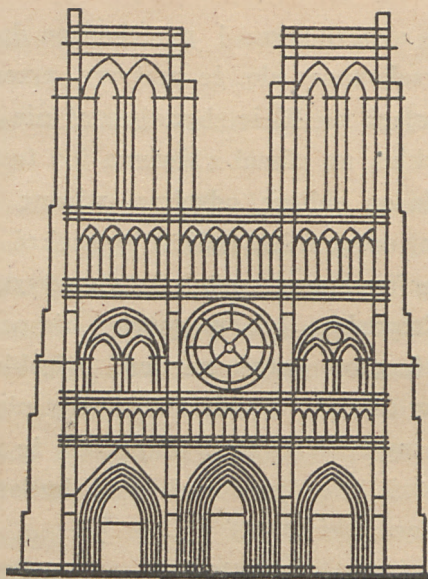
Tymczasem tutaj, wynurzający się z wód kanału św. Marka, jest oczywisty i niezastąpiony, a w świetnym zespole sąsiadujących z nim budowli tworzy najwspanialszy salon świata: Piazzę di San Marco, ozdobioną przysionkiem in antis — Piazzetą. In antis, gdyż jedną antę stanowi znakomita biblioteka Sansovino (nieomal że cud świata), drugą pałac, są nawet dwie przepisowe kolumny: jedna św. Teodora, a druga św. Marka, wspierające szafirowe sklepienie niebios.

Obraz niezwykle, choć tak bardzo znany, tak bardzo, że trzeba aż bronić się przed snobistycznie zblazowanym wzruszeniem ramion.

Porzucając ton superlatywu i przechodząc do ścisłej oceny architektonicznej, przekonamy się, że motywy, przemawiające za daniem pałacowi miejsca na liście, bynajmniej nie słabną. Przeciwnie. Przede wszystkim, na równi z dwoma już tutaj wymienionymi pomnikami, posiada on oblicze odrębne, własne, swoiste. Równocześnie, pomimo tej odrębności, próżno by szukać w nim cech egzotyizmu lub prowincjonalizmu, co tak łatwo wyczuć się daje w budownictwie muzułmańskim lub w gotyku hiszpańskim (mudejar). Warto to podkreślić, gdyż gotyk na ziemi włoskiej to produkt importowany, a jak w danym wypadku to nawet nie bardzo wiadomo skąd. Z Zachodu, czy ze Wschodu? Zapewne, że ze Wschodu, ale... przecież Niemcy też tutaj pracowali nad budową S. Maria Gloriosa dei Frari, więc... *chi lo sa?*

— *Tutti qui sono bastardi...* — zapewniał mię kiedyś pewien lombardzki barman, „skazany“ złośliwością losu na pracę w Wenecji.

Ustalanie czystości krwi w szkole weneckiej architektury wymagałoby specjalnych, przewlekłych studiów, o wątpliwym powodzeniu ostatecznym. Magnetyczna siła wielkiego, bogatego miasta, ciągnąc ku niemu żądnych przygód lub pracy, zawsze w końcu stwarza, poprzez pierwotną fazę kosmopolityzmu, swój typ odrębny. Wenecja stworzyła swoistą rasę gołębia, tycjanowską Afrodytę i marmurowy czarczaf, skrywający oblicza pałaców. Ostrołuk galeryj weneckich nazwałbym raczej stylistyką, niż stylem. Jest to motyw w pewnym stopniu obcy, który wypowiada treść kompozycyjną całkowicie swoistą. Spójrzmy na pałac Foscari lub Ca d'Oro, albo na którykolwiek inny z mniej znanych pałaców. Wenecja posiada tradycję sobie tylko właściwą, sięgającą jeszcze pierwszych budowli bizantyjskich, a która przetrwała aż po Renesans, że wspomnę taką chociażby S. Maria d. Miracoli Pietra Lombardo. Tradycja ta każe posilkować się motywem „inkrustacji“, ozdoby przyklepionej graficznie, jak ornament na dywanie, bez uciekania się do funkcyjnego uzasadnienia. Mozaikę stanowią zazwyczaj koła, kwadraty lub wielokąty z różnobarwnego marmuru, o rysunku przypominającym do złudzenia wspaniałe brosze bizantyjskie. Może się wszakże zdarzyć,



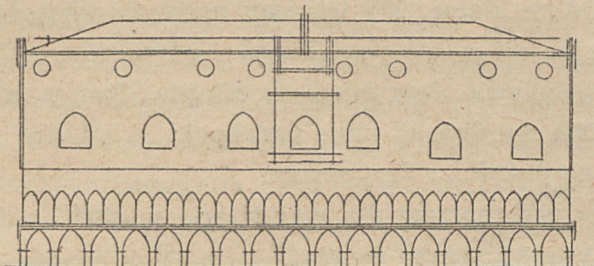
Rys. 8. Paris — Nôtre Dame. Zestawienie porównawcze. Skala 1:1000.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

iz rolę bezcennego klejnotu, spoczywającego na bujnym łonie piękności z Canalazzo, odegra dwupiętrowa loggia (Palazzo Foscari).

Toteż patrząc na fasadę pałacu Dożów nie trzeba się dać uwieść sugestią łuku kolumnady ostrołukowej, której znaczenie nie wychodzi z ram motywu. Istotę kompozycji stanowi tutaj rytmika, z jaką luźny azur oddolnej kolumnady przeradza się w pełną masę muru, której „fortissimo“ gaśnie, łagodnieje następnie wdzięcznym tryblem wieńczącej pałac koronki marmurowej.

Płaszczyznę fasady przecięto poziomo na dwie części, jakby na dwa „klucze“, pas dolny (basowy) o tonach głębokich światła ślizgającego się po lśniącej powierzchni wypolerowanych deszczem i wybielonych słońcem kolumn i cienia czającego się pod portykiem i przeciskającego między kolumnami. Idąc ku górze, mamy coraz więcej światła i coraz mniej cienia, ton się podwyższa, aż wreszcie, w drugiej części klawiatury, cień znika całkowicie, ustępując miejsca różowym marmurom. Białe pozostają nadal i ciągną się wytrwale ku górze, gdzie wreszcie pozostają same, niepodzielnie jako ton najwyższy, odcięty wspaniałym „finale“ wyłącznie białej ko-



Rys. 8. Wenezja — Palazzo Ducale. Etude comparative. Skala 1 : 1000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

ronki. Oto schemat kompozycji. To w niej jest najistotniejsze. Przejście fakturowe od akcentów najmocniejszych do najsubtelniejszych. Zagęszczenie dolnego pasa zostało osiągnięte w ten sposób, że ustawiono jedną nad drugą dwie galerie, z których górna liczy dwakroć więcej kolumn, skutkiem czego łęki arkady dolnej „zrastają“ się jak gdyby w stojącą w ich zworniku arkady wyższej. Z kolei łuk wyższy nie idzie już nową kolumną ku górze, lecz splata się w rozetę, która gasi dynamikę łodyg marmurowych i transponuje ją na dwugłos kolorów: białego splatającego się równomiernie z czerwonym. Tak pomyślana harmonia płynie swobodnie ku górze, już bez żadnych zmian, przerwana jedynie mocnymi akordami okien, oświetlających wielkie sale posiedzeń. Najsilniejszy moment kompozycji stanowią potężne monstrancje balkonów środkowych. Jak silnym jest efekt całości, niechaj posłuży dowodem to, iż rzadko komu udaje się zauważyć, iż na fasadzie od strony Riva dei Schiavoni (najstarszej) dwa wielkie okna od strony prawej są obniżone (patrz rys. 8). Gdyby „motyw“ brał tutaj miejsce przed „ideą ogólną“, błąd ten rzuciłby się w oczy natychmiast i unicestwiłby całość kompozycji. Tymczasem z fasadą pałacu ma się tak, jak z piękną twarzą, w której nie dostrzegamy pewnych nieregularności rysunku, obni-

żenia brwi lub innego nachylenia oka, wad, które udaje się stwierdzić dopiero w zwierciadlanym odbiciu.

Biorąc to wszystko, co wyżej powiedziałem, pod uwagę, jestem skłonny twierdzić, że fasada pałacu powstała w tym samym „klimacie“ co Nôtre Dame. Ma ten sam nerw, tę samą łatwość „opowiadania“ pionami rytmów poziomych i odwrotnie.

Jest ostrołukowa. Jest mimo to włoska. Jest w ujęciu całości klasyczna. Nie ma drugiej sobie podobnej.

*Unique au monde!*... Jest piękna.

I dlatego przeznaczam dla niej trzecie miejsce na liście cudów architektury nowożytnego świata.

Zbliżamy się chronologicznie do najwyższego napięcia emocji twórczej, czasów nowych w architekturze — do Odrodzenia. Zakwitło ono tutaj, na ziemi włoskiej, dźwigając się ku najwyższym emanacjom twórczego ducha, tworząc we Florencji podwalinę wielkiej szkoły architektury nowożytnej.

Czym jest Florencja dla architektury?

Czym w ogóle dla sztuki?

To chyba dla nikogo nie stanowi tajemnicy. Dziecko ze snu zbudzone powie, iż jest ona kolebką nowożytności.

Pojawienie się Giotta dało początek malarstwu nowożytnemu, opartemu o naturę, zamiast o kanon. Zwróciwszy się za wskazaniem św. Franciszka ku naturze, najlepszej nauczycielce i najtkliwszej kochance, malarze ujrzeni przed sobą rozległe horyzonty i wzmacniając stopniowo swe siły w oparciu o architekturę, oderwali się w końcu od niej, by pójść własną drogą. Podobnie stało się z rzeźbą, chociaż droga rzeźby niezupełnie ściśle powiodła śladami malarstwa. Nie jest to dziwne, bo przecież sztuka rzeźbiarska nie zerwała w okresie średniowiecza tak całkowicie ze swoją tradycją i nie potrzebowała nigdy zaczynać całkiem od początku. Podobnie architekturze, uległa jedynie lekkiemu omdleniu, którego nawet nie można nazwać uspieniem, a cóż dopiero letargiem! Prądy humanistyczne, jak prysnięcie wodą, ocuciły ją momentalnie. Natychmiast też stanęła do pracy i już w krótkim czasie osiągnęła dółtem

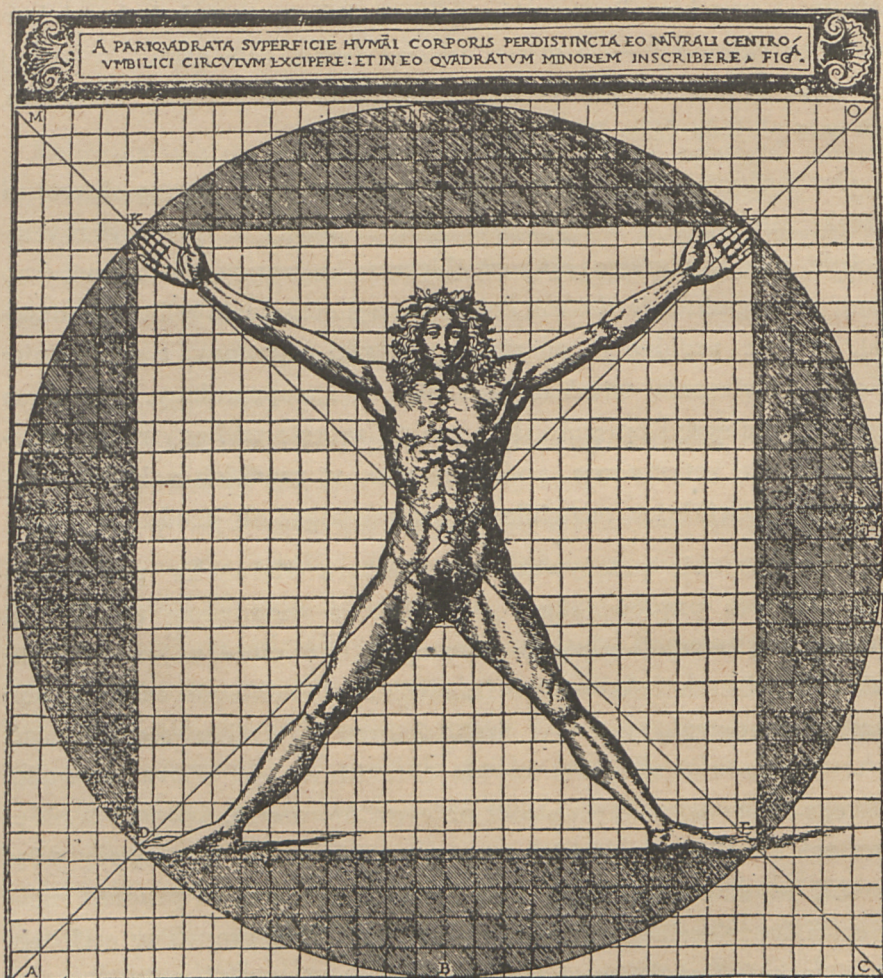
Pisanich i Donatella tryumfy na miarę najwyższą pod każdym względem.

Tak brzmiałby pokrótce tytuł genealogiczny Renesansu. Ogniskiem tego wszystkiego był Ponte Vecchio we Florencji. Z jego warsztatów pozłotniczych wyszli „ghirlandajo‘wie“ sztuki toskańskiej, wielkie nazwiska rzeźbiarskie Odrodzenia, nazwiska, których blask nie blednie wobec najwspanialszych imion arcymistrzów wszystkich czasów. Wystarczy wymienić kilku z nich: Brunelleschi, Donatello, Verrochio, Buonarotti... a przecież są to zaledwie niektórzy „generałowie“! — a gdzież reszta? Gdzie cała armia, w której nie będą unikatami ani Ghiberti, ani Mino da Fiesole, Rosselino, lub cała plejada della Robbiów.

Ów rozkwit sztuk wyzwolonych, w oparciu o naturę skierował wzrok architektów florenckich (prawie każdy z nich był równocześnie albo malarzem, albo rzeźbiarzem, a czasem i jednym i drugim), na zagadnienie doskonałej proporcji (człowiek w kole Leonarda), a więc problemat oparty w antyku o kanony, a w średniowieczu, zwłaszcza włoskim, zaniedbany i zapomniany. Skutkiem tego to, co niegdyś opierało się o prawa, zaczęto wykonywać w oparciu o czucie artystyczne, podświadomie, w rzadkich zaledwie wypadkach rozwiklując prawidłowo następujące się trudności.

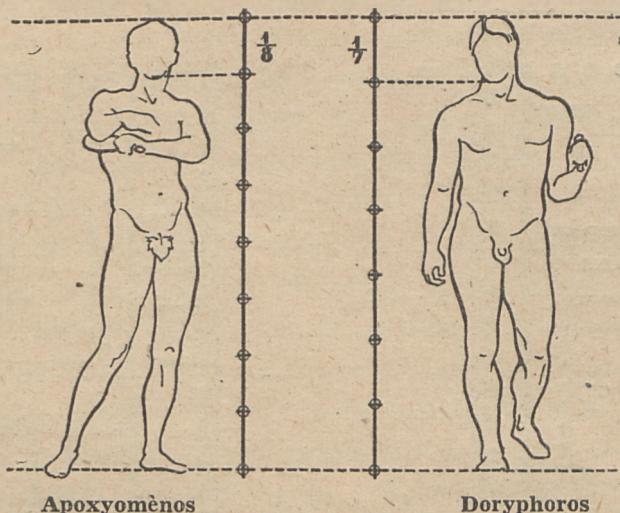
Zmiany, jakie przeżywała architektura florencka pod wpływem nowych prądów, okazały się bardzo znamienne, a Renesans kierunkiem zdecydowanie plastycznym, i to może najbardziej oddalało go od konstruktywizmu francuskiego średniowiecza. W swoim czasie („Konstruktywizm w architekturze“) starałem się wykazać, iż rzekomo renesansowa kopuła S-ta Maria del Fiore Brunelleschi‘ego jest w rzeczywistości najprawidłowszym, żebrowym sklepieniem klasztorным, założonym na ośmioboku. Nie należy więc uważać jej za objaw nowej myśli, lecz przeciwnie, za produkt mentalności średniowiecznej. Nawrót do haseł klasycznych w architekturze toskańskiej, który tutaj wystąpił najwcześniej, mógł i zaznaczył się na innym polu w dwojaki sposób: po pierwsze pod względem treści, a po drugie pod względem formy. Treścią zadań antycz-

nych w architekturze były proporcje. W dotychczasowej dyskusji zwracałem już na tén szczególny uwagę. Teraz dodam jeszcze parę tylko słów. Proporcje antyczne w architekturze oparte były na dwu przesłankach: geometrycznej i wzrokowej. Obie mają pozór niewzruszalności. Geometryczna, dla zrozumiałych względów, że 1:1 lub 2:3 oznaczają stosunki stałe i niezmiennie; wzrokowe znowu dlatego, iż oko nasze, aparat rozpoznania owych stosunków, jako dzieło natury zmianom nie podlega, a raczej jeżeli nawet pod-



Rys. 9. Vitruvius — Proporcje (Proportions). Według dzieła V. Lukomski, „I Maestri de l'Architectura Classica“.





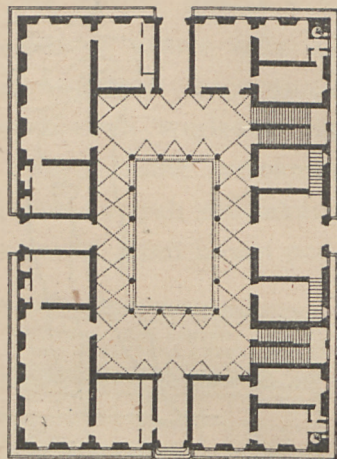
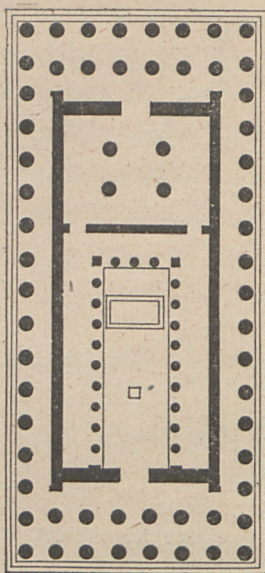
Rys. 10. Lysip i Poliklet. Kanony proporcji. (Proportions humaines).

lega, to tak minimalnym, że można uważać je za nieistniejące. Jedynie spostrzeżenia, czynione na podstawie obrazów tworzących się w oku, mogą się w miarę postępów kultury doskonalić. I właśnie pośrednim efektem tego doskonalenia się spostrzegawczości, wysubtelniania doznań wzrokowych jest powstawanie i płynność form stylowych w technice budowlanej.

Styl architektoniczny bierze swe źródło stąd, że na skutek zebranych w pewnym okresie historycznym doświadczeń technicznych, lub dojrzewania pewnych poglądów i upodobań, wysubtelnienia w pewnym określonym kierunku smaku poczną się ujawniać wyraźniejsza skłonność używania częściej jakiegoś jednego stosunku proporcjonalnego. Raz będą to proporcje wydłużone, kiedy indziej znów przysadziste, przewaga pionów, to znów poziomów i t. d.

Może się to skończy nawet ustanowieniem kanonu, lecz i kanon nie bywa wieczny lub niewzruszalny. Elastyczność jego dotyczy nawet proporcji człowieka. Jak wiadomo inny był kanon Lysipa (Apoxyomènos) a inny Polykleta (Doryphoros) \*

\* Pliniusz określa tak nowy „kanon“ Lysipa: „Lysip, jak powiadają, poczynił w rzeźbie znaczne postępy... czyniąc głowy mniejsze od tych jakie rzeźbili dawni mistrzowie, modelując ciała bardziej smukłe, suche, aby nadać posągom wygląd bardziej strzelisty... zmieniając tym sposobem bardziej krępa sylwetę spotykaną w dziełach starych mistrzów“.



Rys. 11. Świątynia grecka i pałac włoski, zestawienie porównawcze. (Temple grec et palais italien, étude comparative). Skala 1 : 1000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

Rozważając teoretycznie i poza orbitą „kwestii talentu“, możemy sobie stosunkowo łatwo wyobrazić możliwość replikowania dzieł klasycznych. Zresztą zadania takie podejmowano, wykonując jak najwierniejsze kopie antyków fragmentarycznie lub w całości. Ale dzieło tak powstałe nie wnosi żadnej wartości pozytywnej do ogólnego dorobku. Ani w odniesieniu do oryginału, ani tym bardziej samo dla siebie.

Natomiast zajmującym byłoby znalezienie takiego pomnika architektury, żeby będąc doskonale tokańskim, a więc wyrosłym w oparciu o dodatnie walory dorobku plastyki i techniki średnio-wiecznej, w dobrej tradycji artystycznej Florencji, przedstawiał, analogicznie do poprzednio wymienionych gmachów, podobne im wartości ogólniejsze, stanowiące tylko co omówioną istotę najszerzej pojętego dzieła architektonicznie klasycznego.

Spośród najróżniejszych zadań, jakie życie ówczesne stawiało do rozwiązania architektowi, jedno osiągnęło wyjątkowe wprost wyniki. Nie jest to dziełem przypadku, że właśnie pałac florencki szczególnie wydoskonił swój typ. Warunki życia ówczesnej Flo-

rencji uregulowały się na płaszczyźnie dość metodycznie uprawianej, t. zw. „walki ulic“. Wszyscy walczyli ze wszystkimi, toteż nie dziw, że domy zmieniły się w fortece. Wojna, która na równi z wielu innymi formami „współżycia“ społecznego posiadała wszelkie cechy „dzieła sztuki“ (porównaj Burckhardt, „Kultura Odrodzenia“), wypracowała metody walki i obrony. Stąd klasyczny plan pałacu florenckiego. Wydoskonalił się on z biegiem lat znacznie, osiągając kształt idealnie klasyczny, w syntezie swojej wprost narzucający porównanie ze świątynią grecką, w stosunku do której stanowi odwrotność. Gdy bowiem tamta była w zasadzie blokiem prostokątnym, otoczonym kolumnadą, pałac florencki okazał się kolumnadą dziedzińca, opierścienioną blokiem muru. Wysilek plastyczny prowadził koncepcję ogólną świątyni bardzo prostą, jak widać, ku doskonaleniu proporcji, bez naruszania planu zasadniczego. Wiemy, że ta „drobnostka“ zajęła Grekom kilkadziesiąt lat. Stanowiło to głębokie i trudne zadanie szkoły greckiej, uwieńczone w naszym przekonaniu Parthenonem Iktinosa i Kalikratesa, zaś według Philo — Arthemisionem.

Renesans wymienionej zasady antycznej pojawia się teraz we Florencji. Oblicze tokańskiego pałacu nie różniczkuje się, lecz, podobnie jak w Grecji, p r e c y z u j e, aż wreszcie wytwarza swój typ doskonały w postaci:

### Palazzo Strozzi.

Pałac ten przedstawia sobą dojrzały owoc kultury średniowiecznej. Kultury wysokiej, niedocenianej. Na szczęście przestałmy już mówić o „mrokach średniowiecza“, chociaż to brzmiało bardzo poetycznie. Ponure karty, jakie znajdujemy w historii wieków średnich, możemy wskazać w każdym rozdziale historii ludzkości, a błędną one wobec tego co my sami przeżywalismy w czasie drugiej wojny światowej. Lecz nadto, karty te nie wypełniają całej kroniki, bo przecież poza tym średniowiecze dało nam wielką poezję bardów i minstrelów, dało głębokich myślicieli i świętych Ojców Kościoła, wspaniałą sztukę Giotto i wielką dobroć św. Franciszka. Dało imponującą architekturę bizantyjską, pomniki romańskie i mądrość

wątku gotyckiego, dało nam wreszcie... renesans i humanistów, którzy przecież nie wyskoczyli, nagle całkowicie ukształtowani, jak Minerwa z głowy Jowisza!

Oto czym jest średniowiecze, wyrażone stylem telegraficznym. To środowisko, jakże bogate intelektem, wytworzyło godną tych wielkich myśli oprawę w postaci dostojnego, poważnego domu mieszkalnego.

Prawzoru tego domu szukać należy jeszcze w starożytności. Trudno bowiem oprzeć się pokusie porównania „cortile“, otoczonego kolumnadą, ze starorzymskim „atrium“. I tu i tam uderzyć nas musi dośrodkowość, ogniskującego się wokół dziedzińca, życia domowego. Obrazy, jakie przed nasze oczy przywodzi książeczka Dino Compagni, współczesnego Dantemu kronikarza wszystkich tych krwawych historyj, które przez dziesiątki lat trzymały ludzi w ustawicznym napięciu wzajemnych mordów, walk bez wytchnienia, żądzy władzy, obwarowującej domy, zamykającej barykadami ulice, zjeżdżającej ściany rustyką, zmieniającej gzymsy w blanki i hurdycje, dźwigającej wieże strażnicze, zapierającej kratami okna, kryjącej tętniące krwią gorącą życie w tak pracowicie urządzonej fortecy wokół dziedzińca, któremu jak na śmiech starano się nadać dla odmiany jak najwdzięczniejsze linie, ozdobić najwykwintniejszą kolumnadą, przystrojoną prześlicznymi, kokieteryjnymi kapitelami. Całą świetność, cały sens i poziom ówczesnego życia ukazywał swoje uwalniane z odrzuconej przyłbicy oblicze tutaj, na dziedzińcu, wśród kwiatów, muzyki i zabawy.

System ten, wytworzony koniecznością, utrzymał się i później w czasach spokojniejszych, bo człowiek południowy nie tylko kryć się musiał przed dokuczliwością sąsiadów, ale także gnębiło go nieraz palące niemiłosiernie słońce.

Tym dwu przyczynom przypisać można niezmienną prawie zupełną, starorzymskiego atrium. Dwa tysiące lat doświadczenia (bez mała) robi swoje. Dziedziniec kolumnowy osiągnął zarys doskonały, który nieznacznym już tylko ulegał wahaniom.

Rzecz inna, iż pałac średniowieczny różnił się znacznie od swego prototypu. Dom rzymski zabudowywał parcelę całkowicie,



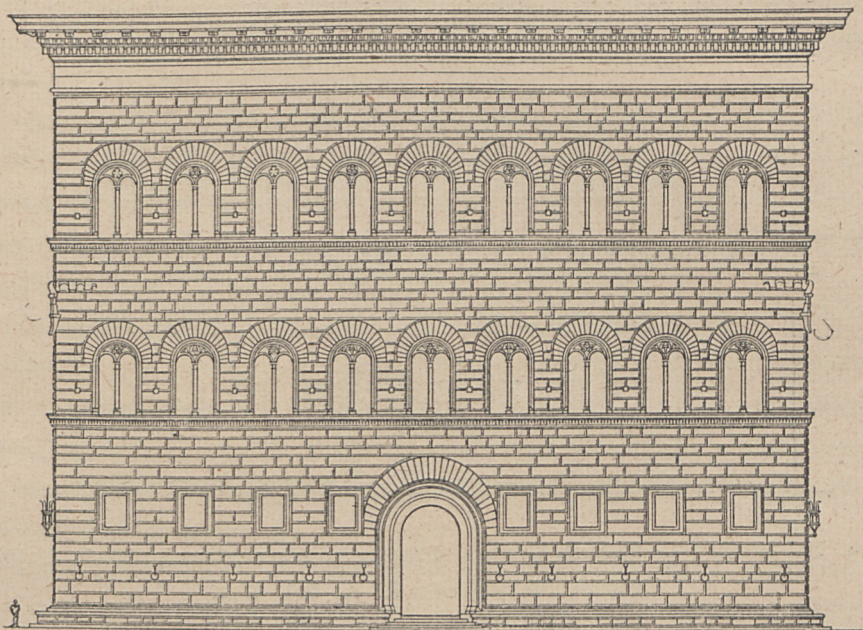
FOT. 4. FIRENZE — PALAZZO STROZZI.

przylegając szczytem do sąsiada, co sprawiło, iż nie wytworzył się typ jego fasady. Był nadto w zasadzie budowlą parterową. Wiemy wprawdzie, iż istniały pewnego rodzaju „kamienice“ w starym Rzymie, ale nie były to budowle o znaczeniu architektonicznym. Pałac florencki boczył się na sąsiada, stając się obiektem całkowicie izolowanym o czterech fasadach, czekających swego artysty. Pięknym przykładem typu pierwotnego tej architektury, z którego dopiero później wykształciła się forma klasyczna, jest florencki pałac stary, zbudowany przez Arnolfa del Cambio. Ogromny czworobok kamienny, podziurawiony z rzadka oknami w kształcie trójliścia koniczyny, opatrzony wielkim krajnikiem blanków wychylnych, mający z boku także wieżę wysoką, jak powiada Taine („Podróż do Włoch“), „...prawdziwa twierdza domowa, dobra do walki i na pokaz, broniąca się z bliska, zapowiadająca z daleka, słowem, pancierz zamknięty, uwieńczony przyłbicą widoczną“. Ratusz ten nosi na sobie ślady ówczesnego zaciebrzawienia, gdyż nieforemny swój kształt zawdzięcza temu, iż w zaciekłości zemsty zmuszono budowniczego do zostawienia „opustą posad nieszczęsnych“, na których wznosiły się domy zniszczone przez stronę zwycięską w walkach ulicznych.

Całość przedstawia się groźnie i ponuro, bo rustyki nie poddano jeszcze opracowaniu plastycznemu, nie nadano jej wspaniałej rytmiki fakturowej, która tak czarować będzie za lat dwieście u Giuliano da San Gallo. Okna przerywają połąć muru w miejscach nieoczekiwanych, co może przyczynia się do wzmożenia nastroju tajemniczej romantyki i świadczy przekonywująco o dostosowaniu ich rozmieszczenia do rozplanowania całości wnętrza, ale skutkiem tego leży odłogiem ich rola architektoniczna w układzie plastycznym kompozycji zewnętrznej, w której miejscem i miarą winny znaczyć rytm architektoniczny, decydujący o charakterze całej budowli.

Wszystkie te elementy łączą się w czarowną, imponującą, romantyczną całość, ukoronowaną, jedną z najśmielszych w sylwecie, obronną basztą włoską.

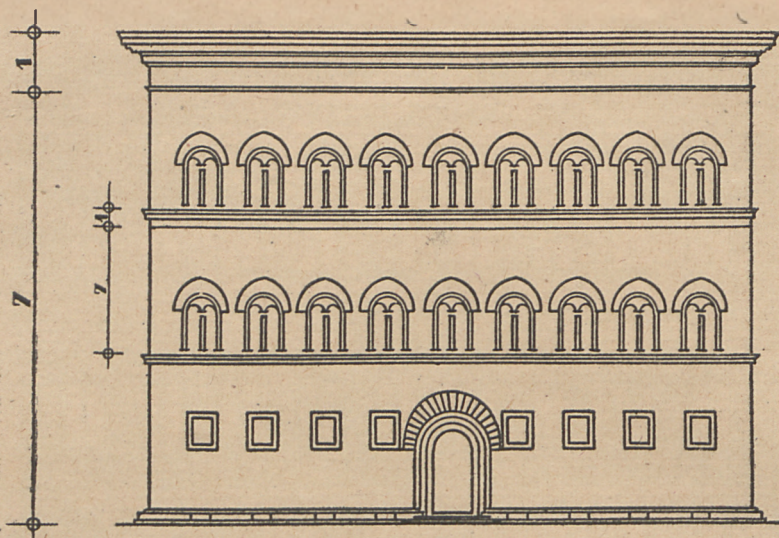
Po dwustu latach nie zmieni się prawie nic, a na pewno ni-



Rys. 12. Firenze — Palazzo Strozzi. Skala 1 : 400.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

czego nie przybędzie. Zniknie wieża, tak, pozostanie ona (a i to nie zawsze) jako przywilej, czy też serwitut odwiecznych budowli ratuszowych. Reszta z wolna zbliżać się będzie ku formie doskonałej i jak echinus kapitelu sycylijskiego przez dwieście lat piłował swój profil, nim się dopiłował Parthenonu, tak pałac florencki będzie przemierzał z mudnie, krok za krokiem, drogę, dzielącą Piazza Signoria od Piazza Strozzi, tę drogę, którą my dzisiaj przebiegamy w pięć minut.

W czasie tej drogi plan pałacu przybrał kształt doskonałego, umiarowego prostokąta. Średniowiecznej kolumnadzie, nierzadko wspartej na filarach, nadano teraz klasyczne kolumnowe proporcje. Jeżeli zostało w niej coś średniowiecznego, to arkady wspierające się na kapitelach, a co za tym idzie, filigranowy zarys portyku. Podobnie fasada zewnętrzna. Wiąże się ona harmonijnie z szerokością pasa wieńczącego (fryzu), ukoronowanego gzymsem, o proporcji wychylenia takiej, jakąby mieć powinien, gdyby zamiast



Rys. 13. Firenze — Palazzo Strozzi. Proporcje (Proportions), Skala 1:500.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

ściany pałacowej, dwupiętrowej, dźwigały się podeń od dołu, od samej ziemi normalnych proporcji kolumny klasyczne. Cała wieńcząca połąć budowli zajmuje wskutek tego aż  $1/89$  wysokości budynku, a więc ten sam stosunek proporcji, jaki nadał Lysip postaci Apoxyomenosa. Wyladowanie gzymsu dosięga trzech bez mała metrów. Łatwo sobie wyobrazić, z jakimi trudnościami było to połączone. Toteż nazwisko architekta, który tego dokonał dla Palazzo Strozzi, przeszło do historii na równi z nazwiskiem twórcy całości. Ponieważ poszczególne piętra oddzielono wzajem pasami poziomymi, więc i tutaj starano się przestrzegać zasady obowiązującej gzyms główny. Każdy z pasów poprzecznych szerokością odpowiada jednej ósmej swojej kondygnacji. Od pierwszego rzutu oka bądź na plan, bądź też na przekrój, przekonywamy się, iż każdy element tej budowli, czy to umieszczenie klatki schodowej czy pulpituwe nachylenie dachów ku środkowi budynku, czy doskonale zrównoważenie gzymsu, albo rozbicie proporcji przesklepień nadproży okiennych jest wynikiem nie tylko bardzo starannego przemyslenia, ale przede wszystkim wiekowego doświadczenia. Bowiem plan ten dojrzewał kilkaset lat i zmieni się zapewne dopiero wtedy, gdy i formy



życia ulegną zmianie. Dla tej formy, jaka istniała wówczas, która, jak powiada Burckhardt, sama przez się osiągnęła postać dojrzałego dzieła sztuki, stanowi on doskonały wyraz.

Oto czym jest Palazzo Strozzi, dzieło architektów: Benedetto da Majano, który zaczął go w r. 1489, i Cronaca, który zwieńczył go gzymsem. Całość wykończono znacznie później, a i to nie całkowicie, gdyż do dziś dnia gzymś obiega zaledwie połowę gmachu. Jako tę datę ukończenia prac wymieniają rok 1536.

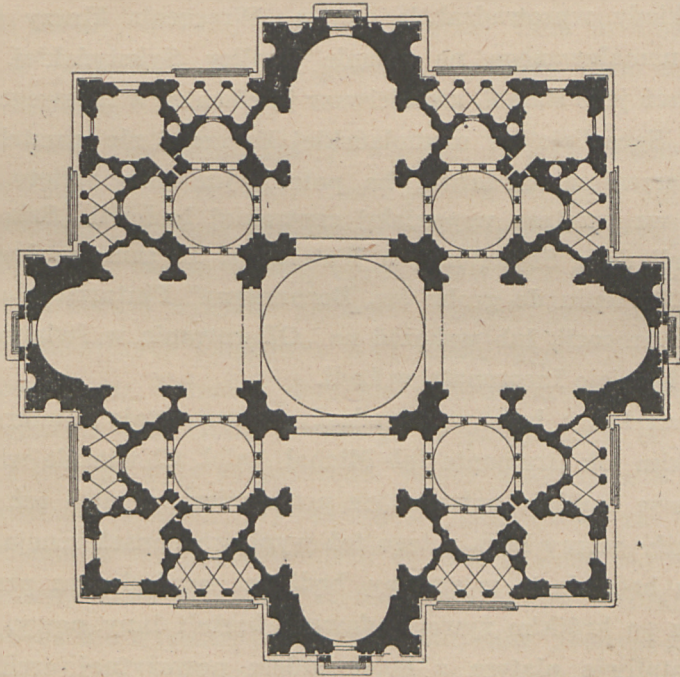
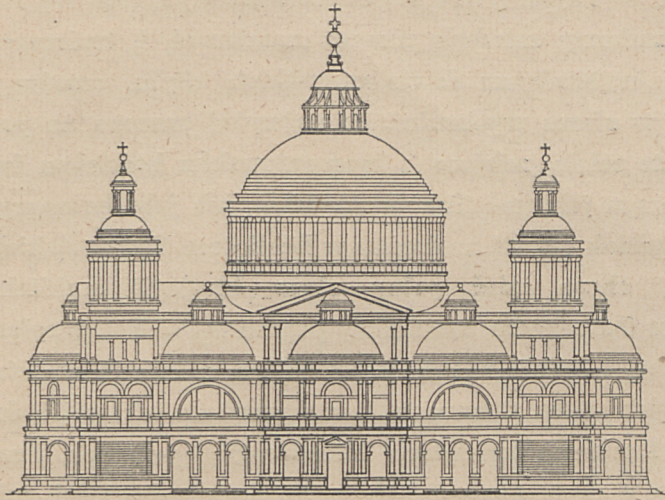
To byłby czwarty cud architektury nowożytnego świata.

Mogłoby się wydawać nieco dziwnym, że jako wynik poszukiwań najznakomitszego dzieła quattrocenta wysunąłem budowlę, której twórcami nie są gwiazdy pierwszej wielkości na firmamencie stulecia. Że nie Brunelleschi, nie Alberti, nie Bramante, a natomiast — da Majano.

Mnie to nie dziwi. Wydaje mi się oczywistością, że ci, tak zwani najwięksi, w ramach swego wieku największe umysły i talenty, wzięli na siebie trud inny, o znaczeniu na dalszą metę bez porównania ważniejszym, niż tworzenie doskonałych wyjątków. Ich zadanie polegało na prowadzeniu badań i poszukiwań, a następnie na wskazywaniu drogi mniej lotnym od siebie, wreszcie na tworzeniu szkoły. Na innym miejscu („Banalność doskonała“) starałem się wykazać, co to znaczy dobra szkoła. Brunelleschi skierował uwagę architektów na konieczność porządkowania fasady (porównaj Palazzo Pitti z Palazzo Vecchio), Alberti prowadził raczej studia, tak dalece wagi nie przywiązując do realizacji swych dzieł, że trud ten pozostawiał komu innemu zadowalając się komponowaniem i w tym zakresie przestudiowaniem szeregu alternatyw, które stanowiły później kapitał motywów dla stuleci następnych. Napisał także książkę p. t. „De re aedificatoria, Libri X“. Cały wiek XVI bardzo wiele mu zawdzięcza. Wreszcie Bramante. Najdonioślejszym jego dziełcm, pominiawszy S. Pietro in Montorio w Rzymie, jest założenie rzymskiej Szkoły Architektury, bo niewątpliwie „szkołą“ można nazwać fakt, iż z pracowni jego wyszli tacy ludzie, jak Rafael, Peruzzi, Antonio da San Gallo młodszy i Giulio Romano. Nawet Michał Anioł i Vignola dużo się od niego nauczyli.

Trzeba mąki, żeby upiec chleba. Olbrzymy, których tutaj wymienilem, byli dla swego wieku kimś jeszcze większym od młynarza, byli sie w c a m i. To, że plon zebrał kto inny, wynika z naturalnej kolejności rzeczy, a z dziejowego punktu widzenia wydaje się oczywistością. Zaznaczyłem na początku niniejszych rozważań, iż z natury zadania, jakie sobie postawiłem, będę zmuszony wymieniać dzieła, przedstawiające sobą wynik jak gdyby „sumaryczny“ zbiorowego wysiłku. Gdybym wziął za cel wskazanie siedmiu największych architektów naszych czasów, na pewno inne wymienilibym dzieła. Tutaj, jak to miało miejsce w odniesieniu chociażby do Nôtre Dame, autor może być nawet nieznan, oceniamy dzieło samo w sobie. Ponieważ Palazzo Strozzi okazał się takim jak gdyby „koronującym“ dziełem swego wieku, więc to stało się decydującym dla umieszczenia go obok trzech wymienionych poprzednio znakomitych budowli.

Już w okresie wczesnego Odrodzenia daje się zauważyć dążność do stworzenia dzieła o doskonale centralnym założeniu. Palazzo Strozzi posiada dwie osie symetrii, a nawet jednakowe fasady, niemniej założony na prostokącie, nie stwarza wrażenia „pomnika“ monumentu w rodzaju „mauzoleum“ o idealnej kwadraturze planu. Toteż takie budowle nie mogły nasycić ówczesnej ambicji, która, jak słusznie zwraca uwagę Burckhardt w „Der Cicerone“, przejrzyście ujawnia się w tłach współczesnych obrazów. Istotnie, malarstwo wczesno-renesansowe z wyjątkowym zamiłowaniem, biorącym swe źródło po trosze w świeżo odkrytych zasadach perspektywy liniowej, wprowadza do swych kompozycji tło architektoniczne. Czasem są to po prostu ruiny (Mantegna), czasem zaś sceneria uliczna (Giotto, Masaccio), czasem wnętrza (Filippo Lippi), czasem wszystko razem, ale przez wszystkie te ewentualności snuje się jak w preludium szopenowskim: „niespełnione marzenie i niewyśniony sen“ architektury. Taki już jej los,



Rys. 14. Bramante — Projekt kościoła św. Piotra w Rzymie.  
(Projet de l'Eglise Saint-Pierre de Rome).  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

że nawet w najpomysłniejszych czasach wykluwa się na światło dzienne znikomy zaledwie ułamek zamierzeń i twórczych możliwości! Najwybitniejsze dzieła wszystkich chyba czasów pozostały zapewne w sferze wyobraźni, co najwyżej rzucone na papier, lub tak, jak to miało miejsce z bramantowskim kościołem św. Piotra, na tło obrazu jakiegoś (Szkola Ateńska), lub jako kompozycja sama w sobie (widok całości na fresku w Bibliotece Watykańskiej).

Toteż, chcąc mieć pełny obraz ideologii architektonicznej wczesnego Odrodzenia, nie należy poprzestawać na przeglądzie tego, co zrobiono, i sądzić własną naszą miarą, z innych wzorów wziętą i dla innych celów stworzoną, lecz sięgnąć do tek, pójść do galeryj, obejrzyć freski po kościołach, klasztorach i pałacach. Przekonamy się wtedy, o czym marzyli i do czego dążyli ówczesi mistrzowie. Budowla centralna była pragnieniem wszystkich. Marzył o niej Perugino, kiedy wprowadzał ją do tła „Wręczenia kluczy św. Piotrowi“, namalowanego na ścianie kaplicy Sykstyńskiej, marzył o niej uczeń jego Rafael, umieściwszy ją również w tle swego obrazu, sławnej „Sposalizio“ w mediolańskiej Brerze, i nie rozstał się ze swym marzeniem tak łatwo, bo potem, już jako wzięty artysta, umieścił we wnętrzu wspaniałej centralnej budowli „Szkolę ateńską“ z sali della Segnatura na Watykanie. To samo można powiedzieć o „Złożeniu do grobu św. Bernardyna“ Pinturricchia w S-ta Maria in Aracoeli, lub wskazać na „Ofiarowanie w świątyni“ Borgogne w kościele Incoronata w Lodi.

Nie tak łatwo było wprowadzać w czyn swoje zamiary nawet tak wielkim jak Bramante lub Michał Anioł. Ci właśnie wielcy zakreślali swe ambicje najszerszym promieniem, w nich też najmocniej godziły gromy losu, z tego też wypływa konsekwencja, iż projekty ich bądź darto w strzępy, bądź też wzniesionym przez nich gmachom po krótkim żywocie dawano kształt inny, nowy.

Niewątpliwie piątym z kolei cudem nowożytnej architektury powinien być kościół św. Piotra według rysunku Bramanta, gdyby... gdyby go zbudowano. Bowiem bramantowski św. Piotr przedstawia się jako kompozycja „doskonale centralna“, mówię „doskonale“, gdyż mam na myśli niczym niezakłóconą dwuosiowość i znakomi-

cie wolne od jakiegokolwiek akcentu wyróżniającego wszystkie cztery fasady. Jest to monument nieomal idealnie centralny i mógłby ustąpić miejsca jedynie budowli w typie któregoś z średniowiecznych bazylik, a więc okrągłej lub wielokątnej. Niestety, projekt pozostał na papierze. Jeszcze raz później pokusił się o to inny olbrzym i ten sam opracowując temat, a mianowicie Michał Anioł, przedstawiając plan, z jednej strony może nawet bardziej zwarty centralistycznie, ale znowu uzupełniony portykiem w guście Panteonu. Ale nawet z tym drobnym zastrzeżeniem byłby kościół św. Piotra mógł pretendować do naszej listy, gdyby nie ten drobny szczegół, że... już w kilkanaście lat po wybudowaniu polecono Carlo Maderna zniekształcenie myśli Michała Anioła przez dobudowywanie przedłużenia nawy. *Sic transit...*

Najbliższym pierwotnej koncepcji bramantowskiej byłby kościół Matki Boskiej w Todi, zbudowany przez Cola di Caprarola, ale tutaj, w odniesieniu do tego pomnika, wypada nam wysunąć dalsze zastrzeżenie:

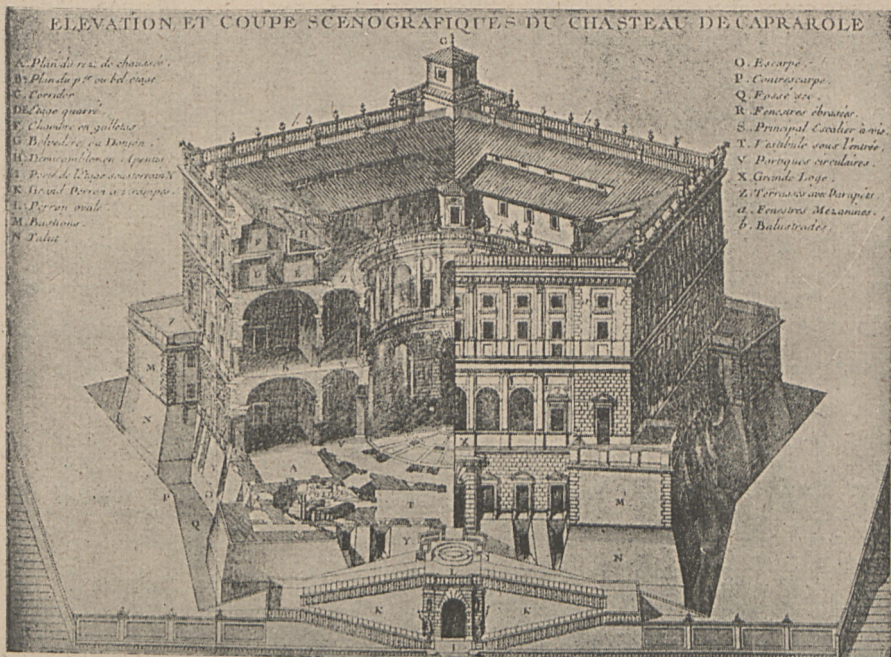
W XVI wieku centralizm był jednym z problemów, ale nie jedynym. Znajomość i kult antyku pogłębiły się wtedy znacznie, czyniąc, zdaniem (słusznym) niektórych historyków, tak wielkie postępy, że można spotkać opracowanie szczegółów architektonicznych na bardzo wysokim poziomie maestrii, że finezja detalu klasycznego niektórych pałaców z XVI wieku przewyższa pierwotne wzory. Exemplum: kolumny doryckie pałacu Farnese, rysowane przez Antonio da San Gallo Młodszego w porównaniu do Teatro Marcello, z którego były zapożyczone. Wtedy niewątpliwie kończy się *apprentissage* Włochów. Wyzwalają się całkowicie, zaś motyw antyczny spada w ich opracowaniach do roli alfabetu łacińskiego, a w najlepszym razie — reguły stylistycznej, którą posiłkują się z całą swobodą dla wyrażania własnych pomysłów. Jednym z takich założeń, dość luźno z antykiem związanych, bo nie stanowiących dla antyku najistotniejszego przykładu, było założenie centralne. Znamy wprawdzie, bo zachowały się nawet do dziś dnia, starożytne budowle centralne, są to: grobowiec Cecylii Metelli, świątynie w Tivoli, lub na Piazza Bocca della Verita, Minerva Medica, lub na

wet, choć już niezupełnie, Panteon. Ale czujemy, iż budowle te nie wskazują głównego kierunku ówczesnej myśli architektonicznej. Rzymianie potrzebowali architektury ekspresyjnej, imponującej ogromem, rozmachem, pięknem, bogactwem. Tymczasem budowla centralna ma w sobie coś abstrakcyjnego. Obwarowana mnóstwem zastrzeżeń przedwstępnych, pojawić się musi jako dowód przerostu intelektualizmu. Można ją uważać raczej za koncepcję mózgową. Renesans szedł wyraźnie ku temu. Druga połowa XVI wieku, pochynając od roku 1540, wpada w oczywisty akademizm.

Ów akademizm jest doskonały, stwarza podstawy, które pozwalają przekonać się, iż motyw antyczny to jeden z najelastyczniejszych motywów, motyw, który służyć może do wyrażania poczucia formy różnych czasów, różnych ras i różnych indywidualności, motyw, który w pozornej skostniałości kryje więcej żywotności, niż najromantyczniejsze przejawy gotyku. Wystarczy porównać t. zw. „pastiche“ klasyczne z neogotyckimi, ażeby przyznać mi rację. Choćby na naszym gruncie: „gotycką“ katedrę św. Jana, lub Uniwersytet krakowski z Teatrem Wielkim lub Łazienkami.

Toteż „akademizm“ był celem, do którego zmierzał każdy ówczesny architekt, pragnący poprawnie posiłkować się doskonałym językiem architektury. Może najwykwintniej używał tej mowy Vignola, a jego pięciokątny pałac Farnese w Caprarola świadczy o niezwykle przenikliwym zrozumieniu centralizmu nieparzystych wieloboków. Pięcioboczne założenie w Caprarola ułatwia architektowi „przyczepienie“ wejścia do jednego z tych boków, nie robiąc z całości jakiegoś „carefour“, jakby powiedzieli Francuzi. Nawiązany do tego wejścia system schodów, równi pochyłych i tarasów nadaje jednak całości wyraz romantyczny, wdzięczny, czyniąc ją czymś niesłychanie odrębnym, jedynym, ale pozbawiając równocześnie cech, któreby kreowały ją na dzieło koncentryczne w stosunku do wysiłku artystycznego swego wieku.

Najbardziej włoskim ze wszystkich architektów drugiej połowy XVI wieku, najbardziej niezależnym od sugestii wielkiej indywidualności Michała Anioła, a równocześnie bardziej od niego



Rys. 15. Vignola — Zamek Farnese w Caprarola. Le chateau Farnese à Caprarola. Według dzieła G. K. Loukomski „Vignola“.

klasycznym, najwięcej skupiającym w sobie tych niespożytych doświadczeń, jakich wiek XVI okazał się bogatą skarbnicą, z której tak hojną dłonią czerpały i czerpią późniejsze pokolenia, był Andrea Palladio.

Rysunek jego, pomimo nieskazitelnie czystej klasyczności, ujawnia, jak dalece w ramach tej poprawności można pozostać sobą. Jak wiele można zdziałać w tak pozornie suchym schemacie, jakimi są owe, tak niesłusznie zbanalizowane później dzięki tysiącnym niedołęgom „cinque ordini“. Michał Anioł, chwytając w potężne dłonie motyw klasyczny, miał go, zmuszając do wyrażania uczuć namiętnych, gorących, wypowiedania frazesów górnych i patetycznych, wydobywając z niego skalę, której możliwości nikt przed nim nie domyślał się w sferze architektury. Przed pojawie-

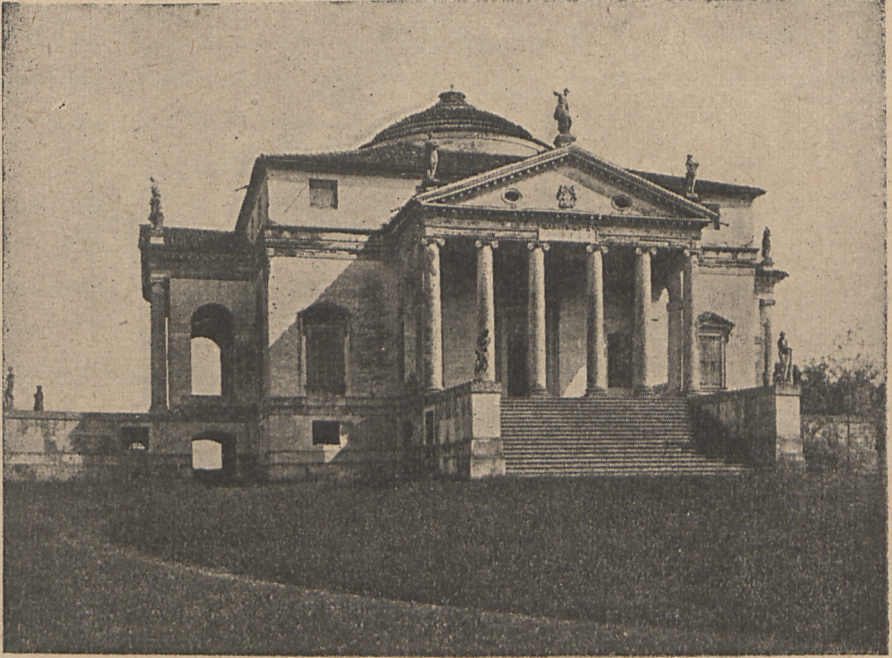
niem się Michała Anioła problemat wartości architektonicznych ograniczał się właściwie do dwóch tylko alternatyw: dobrych lub złych proporcji.

On wszystko zmienił. Pokazał, że architektura może wyrażać najsprzeczniejsze i najróżnorodniejsze uczucia. Może być groźna, wspaniała, żywa lub martwa, klasyczna albo barokowa. Jednym pchnięciem swej potężnej dłoni wtrącił, jak malowany przezeń Chrystus na sykstyńskim „Sądzie Ostatecznym“ potępieńców do otchłani, całą swą szkołę w odmęt baroku i byłby niewątpliwie potęgą swej indywidualności spowodował całkowity chaos w architekturze, gdyby nie Palladio, który wytrwałą pracą, skromnym, prowincjonalnym dziełem i nieśmiałym tego dzieła dorobkiem, zakwitłym dopiero na schyłku jego życia, pięknym kwiatem weneckich kościołów (1570—80) wskazał drogę, która pozwoliła architekturze wyjść z niebezpiecznego impasu. Michał Anioł był, jak sądzę, jednym z największych, jeśli nie największym artystą wszystkich czasów, ale szkoła jego przedstawiałaby się marnie, gdyby nie to, że wyszedł z niej także Vignola.

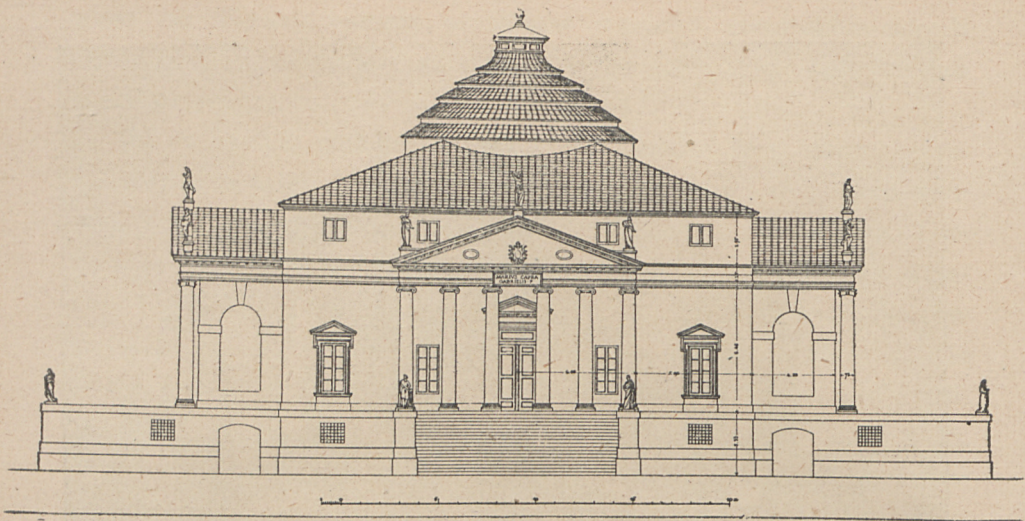
Tymczasem architektura palladiańska odznacza się niezwykle żywotnością i ponad wzburzonym żywiołem baroku sięga w stulecie XVIII, darząc je podstawami do stworzenia sztuki neoklasycznej. Bo nietrudno zauważyć, iż klasycyzm Palladia jest bliższy młodszemu odeń o lat dwieście neoklasycyzmowi, niż antykowi, do którego rzekomo się zwracał. Architektura palladiańska posiada wykwiint rysunku aż nazbyt przypominający finezję myślenia i precyzję wyrazu osiągnięte w stuleciu Oświecenia.

Wydaje mi się więc, że założywszy sobie, iż hasło wieku stanowiła koncepcja centralna budowli klasycznej, doskonale panująca nad rysunkiem i kompozycją, wydobywająca z antyku nowe wartości, akademicka, jak akademickimi można mienić tła obrazów Rafaela i Perugina, że budowla ta winna być dziełem człowieka, który umiałby przeciwstawić się raczej, niż poddać wyrwanej z całości kształtu wieku bujnej indywidualności Michała Anioła. Stwierdziwszy nadto, że takim architektem był Palladio, uwaga nasza skieruje się na:





FOT. 5. VICENZA — VILLA CAPRA.



Rys. 16. Vicenza — Villa Capra, według dzieła Georges Gromort „Choix d'Elements emprunté de l'Architecture Clasique“. Skala 1:400.

### Villa Capra pod Vicenżą.

Dla niej przeznaczam piąte miejsce na liście cudów nowożytnej architektury, w mniemaniu, iż jest najdoskonalszym wyrazem dążeń centralistycznych złotego wieku architektury.

Nie ma drugiego dzieła, które łączyłoby w sobie z równą doskonałością te warunki, jakich spełnienia żądano ówczesnie od dzieła, które miało być... wymarżonym:

- 1) Absolutnie centralne założenie w oparciu o dwie osie symetrii.
- 2) Centralności planu odpowiadają wszystkie cztery fasady niczym się nie różniące.
- 3) Wysunięcie, jako motywu głównego rozwiązania fasad, jak również i rzutu poziomego, elementu architektonicznego, któremu podporządkowano wszystkie inne względy, nawet natury użytkowej, wskutek czego plan, stawszy się niemal abstrakcyjnym, czyni z tej budowli raczej „monument“, niż willę w najszerszym nawet

znaczeniu tego słowa. Wskutek tego willa Capra, podobnie willom rzymskim z poprzedniego „złotego“ wieku, daje wyraz wielkiemu ciężarowi gatunkowemu, jaki zdobyła sobie ówczesnie architektura w odniesieniu do całości kształtu życia. Wszystkie te wille, jak: Farnesina, Madama, Giulia, Pia, miały na celu wytwarzać pewne nastroje, być raczej świątyniami sztuki, jakimiś salami koncertowymi czy rautowymi, piknikowymi wreszcie, ale nie domami mieszkalnymi.

4) Niepokalany rysunek szczegółu architektonicznego, daleki od zależności niewolniczej wobec antyku.

W projekcie willi Capra Palladio zachowuje niezależność i swobodę pomimo rygorów, jakie dobrowolnie i z całą świadomością sobie nałożył. Zauważyć to można zarówno w opracowaniu szczegółów, jak i ujęciu całości.

Najtrudniejszym momentem tej kompozycji było uzasadnienie sytuacyjne. Szkoła antyczna nie pozostawiła w tym względzie wyraźnych wskazówek.

Rzym, razem z jego imponującymi Forami i Termami, był zabudowany raczej chaotycznie, a Grecy, których zresztą Palladio nie znał, nie budowali rzeczy w całym znaczeniu tego słowa centralnych, natomiast kierowali się chwalebą zasadą harmonijnego „wtapiania“ budowli w otaczający je krajobraz. Wszystkie ich budowle miały symetryczne fasady, nawet Erechtejon, asymetryczny w grze mas, jest symetryczny w ujęciu fragmentów. Ale żadnej z tych budowli nie postawiono „centralnie“, główny widok każdej z nich wypada na narożnik, i wtedy znika sztywność kompozycji, pomimo, iż czuje się jej „ład architektoniczny“. Tylko oglądając z narożnika, możemy wczuć się w trójwymiarowość bloku greckiej świątyni. Podobnie, a nawet tym bardziej ten warunek obowiązuje w odniesieniu do budowli centralnej, a więc takiej, w której monotonia jest jeszcze większa. Toteż nie podobna wyobrazić sobie willi Capra ustawionej na środku jakiegoś placu na wzór ratusza średniowiecznego. To byłoby straszne! Natomiast w romantycznym tle zadrzewionych pagórków, okalających Vicenzę, ten zespół geo-

metryczny znaczyć się mógł szlachetnym kontrastem. Każdy miał możność zauważyć, jak pięknie wśród sielskiej swobody natury rysują się linie łuków mostów rzymskich, proste linie cembrowin, obrazujące zdyscyplinowaną myśl twórczą człowieka.

Architektura, z racji swego abstrakcjonizmu, posiłkując się prawie wyłącznie linią geometryczną, chętnie lgnie do romantycznego tła krajobrazu. Rzecz znamienita, w Odrodzeniu wczesnym, gdy cały ciężar twórczości spadł na budownictwo miejskie, wówczas całkowicie wyzute z zieloności, architekci podświadomie starali się zastąpić ten niewątpliwy brak bogactwem ornamentu i nie mając kwiatów żywych, zdobili swe budowle girlandami kwiecica marmurowego.

Podobnie ukwieconą była architektura gotycka. Tymczasem u schyłku wieku XVIII, kiedy odrzucono z architektury wszelki ornament, spowito kolumny parku Monceau wspaniałymi, romantycznymi girlandami bujnej, fragonardowskiej zieloności.

Wracając do willi Capra, widzimy, że centralność jej w planie sytuacyjnym ogranicza się do wytknięcia krótkiej linii dojazdowej od bramy. Jest to jedyna plama na tym słońcu, ów dojazd właśnie osłabia wrażenie, jakie się odnosi, patrząc na willę z narożnika, kiedy to z każdym krokiem tworzą się nowe skróty, nowe układy mas zawsze klasycznych, a mimo to romantycznie, coraz inaczej piętrzących się w krajobrazie.

Willi Capra nie jest banalna, ale niestety została zbanalizowana. Czyż można za to winić Palladia? Nie, ale trzeba liczyć się z objawami pewnego zdziwienia, iż „to“ zaliczyć można do „osobliwości“ architektury.

Licząc się z takim zarzutem, wolę go uprzedzić. Rozumiem, iż można czuć się zaskoczonym, że właśnie willę Capra wybrałem z bogatego dorobku Palladia, jeśli już on koniecznie ma reprezentować, bagatela — XVI wiek!

Tak bywa. Podobny los spotyka często malarstwo francuskie XVIII wieku, uginające się pod brzemieniem konsekwencji, jakie pociąga za sobą zbyt duża popularność. Było to bardzo dobre malar-



**FOT. 6. GIRGENTI — IL TEMPIO DI GIUNONE LACINIA.**

stwo, lecz miało tę słabą stronę, że poruszało tematy „łatwo strawne“. Patrząc na obrazy Watteau, jedni widzieli znakomitą kompozycję, inni niezwykły czar koloru, niemal muzyczną śpiewność, a inni wręcz i tylko ładne buziaki.

Toteż rozpleniły się ohydne kopie i naśladownictwa tych rzeczy, w których, celem uniknięcia nieporozumień, zagubiono czar, wdzięk, pogodę, kulturę, sztukę, pozostawiając dwuznaczność, która w tych warunkach stawała się jednoznaczna.

Podobny los spotkał Palladia. Architektura jego przebiegła w szablonowej reprodukcji wzdłuż i wszerz całą Europę: od Londynu do Moskwy i od Neapolu do Sztokholmu. Powtarzano ją wzorowo lub bezmyślnie, a nie każdy umiał przeniknąć ją do głębi i pochwycić z niej „to, co najważniejsze“, bo gdyby pochwycił, przekonałby się, że nonsensem jest naśladowanie kogoś, kto nam wskazuje bogactwo możliwości interpretacyjnych i permutacyjnych sztuki klasycznej. Ogarnawszy całość sztuki Palladia, łatwo można się przekonać, iż otwiera ona nieograniczone możliwości w sferze architektury, opartej, luźno zresztą, o motyw klasyczny. Nikomu z naśladowców Palladia nie przyszło zastanowić się, że nie ma dwóch jego dzieł jednakowych, że każde jest inne i że on na ich miejscu, mając przed sobą takie, jak oni zadanie, na pewno nie myślałby o tym, co już zrobił, tylko o tym, co ma zrobić, i na pewno zrobiłby co innego.

Więc, pamiętając o tym, spróbujmy zrzucić z siebie czad pseudo-klasycznego pastiche'u, który jak mgła przesłania nam reminiscencjami tonące w kwieciu, półsenne oblicze Willi Capra — sfinksa XVI wieku, Giocondę architektury.

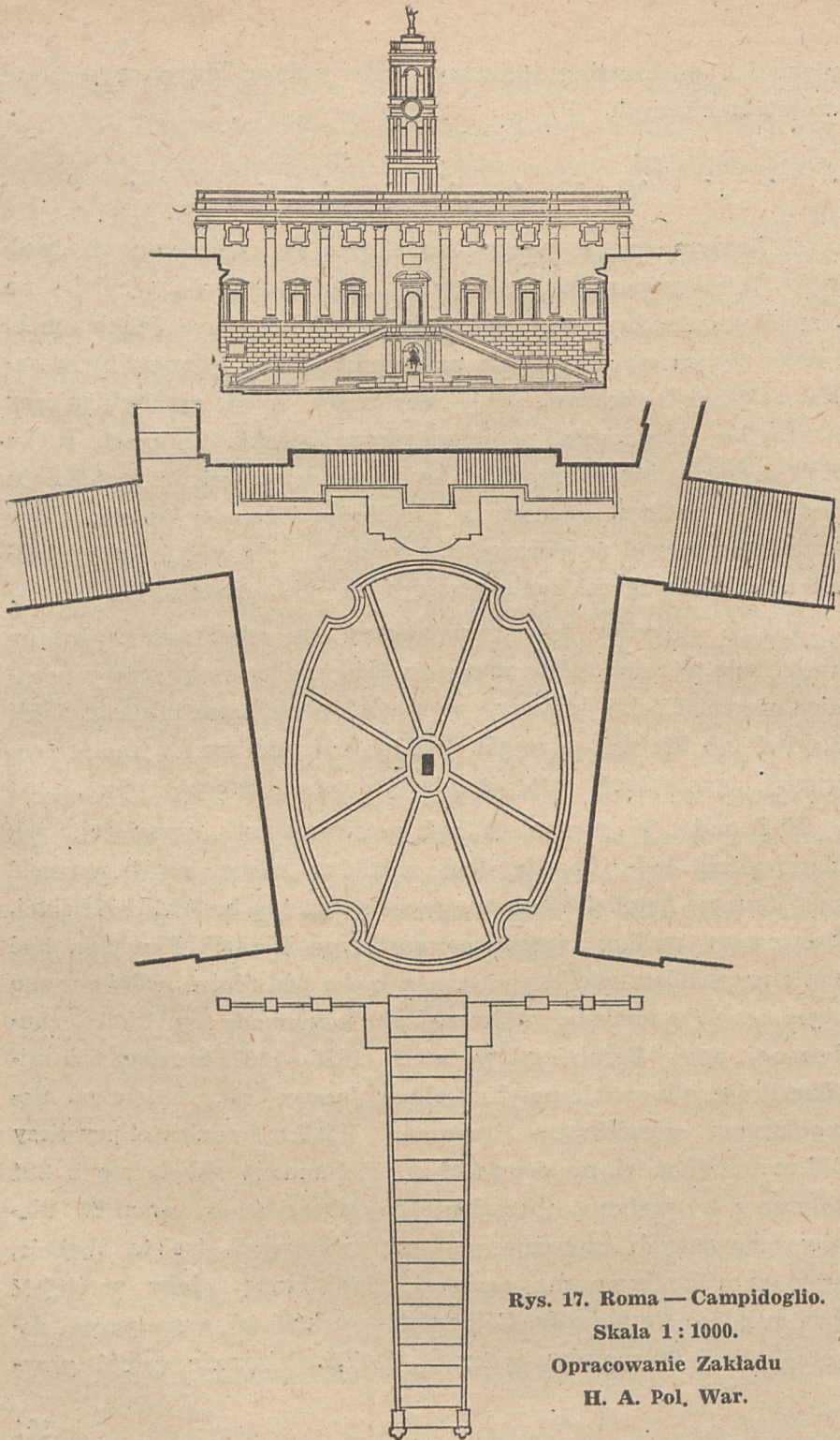
Patrząc na nią w cichy, zamglony przedwieczny, kiedy żaden pogłos współczesności nie mąci rytmu stuleci, mierzonego przez skryte wśród pachnących ziół cykady, gdy promienie zachodzącego słońca spłyną ciepłym rumieńcem na blade jagody palladiańskiej

piękności, pochwycimy tajemny szyfr waloru klasycznego form architektonicznych.

Z każdym nowym pomnikiem piętrzą się coraz większe trudności. W miarę posuwania się stuleci dzieł przybywa, a miejsc na „cuda“ poczyna brakować. Pozostały mi już tylko dwa. Jedno z nich, szóste, przeznaczyć wypadnie na pomnik, który jednocześnie w sobie całokształt prądów, jakie nurtowały świat architektoniczny u schyłku Odrodzenia, z pierwiastkami baroku. Zmierzch wieku XVI zaznacza się skłonnością ku rozszerzeniu granic problemu architektonicznego. Jednym z projektów Michała Anioła, który w dodatku powoli przyoblekał się w ciało, było ujęcie architektoniczne całości wzgórza kapitolńskiego. To już... urbanistyka.

Takich chwytów było coraz więcej i na coraz szerszą kreślonych skalę. A więc szóste miejsce wśród cudów architektury powinien otrzymać jakiś doskonały wykładnik o szerszym zakresie. Jakiś Kapitol lub Wersal — zespół architektoniczny, zwarty wokół centralnej, „generalnej“ myśli architektonicznej, kompozycyjnej.

Być może, iż winien to być przejaw woli nieugiętej, jak nieustępliwą była twarda dłoń jezuitów, którzy umieli narzucić całej Europie katolickiej obrany przez siebie typ budowli kościelnej, opracowany według rzymskiego prototypu Vignoli. Powinien być nadto przykładem wielkiego gestu, z jakim podówczas podejmowano zagadnienia budowlane, coś w rodzaju kolumnady św. Piotra, zbudowanej przez Berniniego w latach 1655—1667 kosztem 4<sup>1</sup>/<sub>2</sub> miliona lirów, o kształcie potężnej elipsy, łączącej się z kościołem nieregularnym czworokątem (trapezem). Wielka średnica elipsy liczy 273 metry długości, mniejsza 226 m. Kolumnada składa się z 284 kolumn z trawertynu o przeciętnej wysokości 15 m, oraz 88 filarów ustawionych czterema rzędami, tworzących troiste obejście, przy czym środkowe ma szerokość dostateczną, ażeby pomieścić dwa mijające się pojazdy. Całkowita wysokość tej gigantycznej dekoracji liczy 20 metrów, a szerokość 17,5. Wreszcie całość przy-



Rys. 17. Roma — Campidoglio.

Skala 1 : 1000.

Opracowanie Zakładu

H. A. Pol, War.



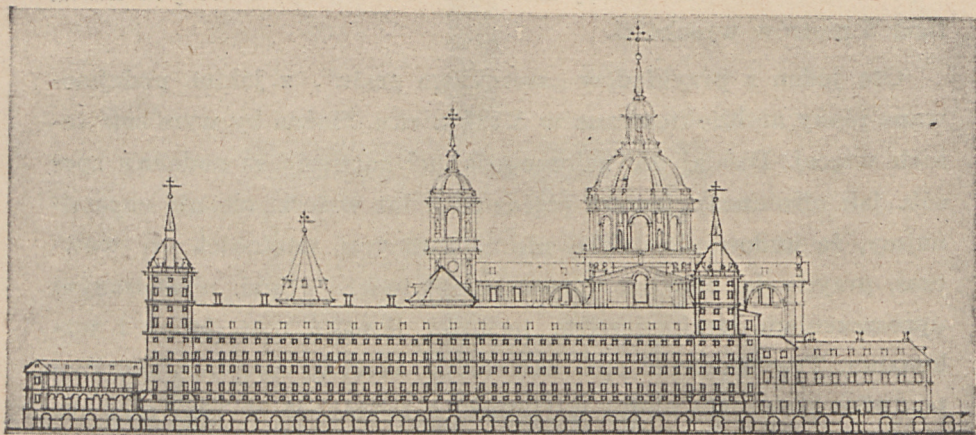
krywa balustrada, na której ustawiono 162 figury, z których każda liczy 5 metrów wysokości.

Oto jeden z przykładów „szerokiego gestu“, z jakim podejmowano plany architektoniczne w XVII wieku. Można by wym'enić takich więcej. Dzisiaj nie zaimponują już zapewne w podobny sposób, jak olśniewały jeszcze pięćdziesiąt lat wstecz, ale nie zapominajmy, że budowanie dzisiaj nie nasuwa tych trudności, co wówczas, przychodzi ono bez porównania łatwiej, dzięki niezliczonym uproszczeniom mechanicznym techniki, dowozu materiałów i wykonania. Trzeba czytać opis ustawienia obelisku na placu św. Piotra, albo po prostu obejrzeć rysunki urządzonych w tym celu rusztowań, aby pojąć, że owe niezliczone posągi kolumnady dźwigano po prostu rękami, posiłkując się najprymitywniejszymi narzędziami.

Pamiętając o tym, przeczytamy z zainteresowaniem cyfry, dotyczące pewnej budowli, dźwigniętej na kamienistej pustyni, a która posiada: „...16 wież, 1110 okien zewnętrznych, 1600 wewnętrznych oraz 1200 drzwi. Znajduje się w niej 40 ołtarzy oraz 86 klatek schodowych“.

Wyrasta ona jakby organicznie z tła na wskrós romantycznego, z dzikich skał Guadarramy, przypadkowo porozrzucanych przez ślepe siły przyrody. Wznosi swe dumne i nieuszkodzone po dziś dzień oblicze w samym sercu tragicznego kraju, który na schyłku XVI wieku władał światem, a dzisiaj spłynął krwią wojny domowej, straszliwej okrucieństwami, tym okropniejszej, że wznawiającej zamarłe bezpowrotnie, jak mogłoby się zdawać, dzikie i krwawe tradycje konkwistadorów.

Hiszpania istotnie była niegdyś potęgą światową. Na początku wieku XVII panowała przecież w Niemczech, podbite przez nią były Portugalia i obie Sycylie, zwyciężała Francję, skutecznie odpierała nacisk islamu, podbijała Amerykę, rzucała armadę przeciw Anglii, a wreszcie dla ukoronowania tych czynów, chcąc dać wyraz swej nieugiętej woli, ponury i niezwyknięzony Filip II podjął budowę klasztoru królewskiego



Rys. 18. El Escorial — Klasztor Królewski (Chateau Royal).

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

### El Escorial (o 50 kilometrów od Madrytu).

To byłby szósty z kolei dziw architektury nowożytnego świata. Przeciwstawia się on irracjonalnemu rozwichrzeniu, ku jakiemu zmierzał Barok, broniąc ginącej pozycji ładu i konstruktywności łacińskiej myśli architektonicznej przed inwazją bujnej elokwencji, aż nazbyt często popadającej w frazeologię. Zjawia się niemal jak meteor na ziemi hiszpańskiej, która, jak to słusznie zauważa E. Faure („Histoire de l'art“), nie miała właściwie nigdy własnej architektury w głębszym znaczeniu tego słowa, ale mimo to tym jednym dziełem zdołała wprowadzić ład w splątane kłębowisko wpływów gotyckich, arabskich i renesansowych, zabłąkanych na jej rozłogach. W niezawodnej mowie łacińskiej, klasycznego stylu architektury, w tym, rzekomo kosmopolitycznym, pięcioporzadkowym szablonie, ułożonym przez wyśmianego Vignole, wyśpiewała pieśń tragiczną, to prawda, ale zaczerpniętą z dna duszy hiszpańskiego artysty.

W granitowej symfonii plastyki murów klasztoru królewskiego dźwięczy ta sama nuta, snuje się ten sam motyw, który stanowi osnowę epepei Don Kichota, stos pacierzowy poezji Calderona, tragicizm malarstwa El Greco, wyciska łzy z oczu melancholijnie uśmiechniętych infantek Velasqueza, przeraża złowieszczym chichotem spiskowców Goyi.

El Escorial, to jeszcze jeden imponujący dowód bogactwa klasycznej klawiatury.

Zbudowali go na rozkaz Filipa II Juan Bautista da Toledo, który zaczął go w roku 1563, i Juan de Herrera, który budowę ukończył w 1584 r.

Bezpośrednim motywem podjęcia tej gigantycznej budowy było wypełnienie wotum, ślubowanego św. Wawrzyńcowi, w czasie oblężenia St. Quentin. Pomysł układu całości, opartej na prostokącie, liczącym 280 x 156 metrów, miał na celu upodobnienie budowli do narzędzia męki św. Wawrzyńca, którego, jak wiadomo, pieczono żywcem na ruszcie. Pałac królewski miał zatem symbolizować rekojeść, a cztery narożne wieże, każda o wysokości 55 metrów, były czymś jak gdyby przypominającym podstawę rusztu odwróconego do góry nogami.

Całą tę potężną i ponurą budowlę zbudowano z szarego granitu o błękitnym odcieniu (kamień brano z gór Guadarrama). Grozę nastroju, jaki budzi osamotnione wśród skał zamczysko, potęgują jeszcze szalejące w tych oklicach wichry, trzebiące wszelką roślinność, tworząc sugestię, jakby istotnie, tutaj właśnie, na tych wieżach rozpięto niegdyś umęczone ciało świętego.

Założenie planu kościoła, grającego rolę dominującą w układzie pałacu, słusznie nazwanego „klasztorem“, wzorowano na rzymskim S. Pietro i to w jego pierwotnych, lepszych alternatywach typu dośrodkowego.

Dokoła świątyni rozwinięto system dziedzińców, patio, basenów, kolumnad, tworzących architekturę skomplikowaną, zwierającą się w końcu w ów gigantyczny, nieprzystępny blok granitowy, nadający całości pozór wyniosły i smutny, przytłaczający ogromem, pychą i potęgą, a przejmujący smutkiem i współczuciem.

Nie podobna wyobrazić sobie budowli innej, która mogłaby wzbudzić równie szeroką gamę uczuć. Nie znając Escorialu, trudno byłoby przypuścić możliwość znalezienia środków technicznych, które pozwoliłyby poruszyć tak czule struny serca ludzkiego za pomocą spiętrzonych kamieni, kolumn i sklepień.

Kościół poprzedza „Patio de los Reyes“, ogniwo, łączące królewską pustelnię ze światem zewnętrznym. W głębi tego „patio“ rysuje się fasada kościoła, ujęta w dwa szeregi kolumn, a poprzedzona szerokimi stopniami, u szczytu których dźwiga się portyk, wsparty na sześciu kolumnach. Górą, ponad kapitelami, ustawiono na nich sześć posągów królów judejskich.

Całość szara, surowa, odmierzona.

Wnętrze dostraja się nastrojem do tej całości, jedynie Capilla Mayor czyni wyłom w posępnej zasadzie pewnym, dość nawet gwałtownym zwrotem ku żywsiemu motywom dekoracji. Ustawiono tutaj ołtarz o wysokości aż 30 metrów, budowlę spiętrzoną z kilku porządków architektonicznych, wykonaną w różnobarwnych marmurach przez Giacomo Terro da Milano. Marmury pokrył suty ornament złoty. Wprowadzono także do kompozycji architektonicznej mnóstwo posągów wielkości nadnaturalnej, powleczonej polichromią. Są one dziełem Pellegrino, Tibaldi i Francesco Zucaro. Po bokach ołtarza, na prawo i lewo otwierają się oratoria, zdobione podobnie, to znaczy nadmiarem marmurów i złocień. Tutaj umieszczono owe dwie sławne grupy rzeźbione i odlane w brązie przez Pompeo Leoni, przedstawiające wizerunki monarchów, po stronie Ewangeli Karola V w otoczeniu rodziny, a po przeciwnej (Epistoły), również w otoczeniu najbliższych, Filipa II.

Z tej samej strony, co pomnik Filipa II, urządzono rodzaj okna czy łoży, w której zasiadał król w czasie nabożeństwa, nie będąc zmuszonym opuszczać w tym celu swych apartamentów, nawet bez potrzeby dźwigania się z fotelu, do którego przykuwały go ostre ataki podagry.

Słynne groby monarsze, wykonane według projektów Crescenzi, powstały później, już w XVII wieku. Schodzi się do nich po wspólnych schodach poprzez t. zw. „Pudridero“, gdzie zwłoki królewskie przebywały przez lat pięć i skąd przenoszono je dopiero po upływie tego czasu, do grobowca właściwego, przepysznej, ośmio-kątniej celi z ołtarzem na wprost wejścia. Na pozostałych sześciu ścianach, t. j. z wyłączeniem wejściowej i ołtarzowej, urządzono wnęki po cztery, jedna nad drugą, dla umieszczenia w nich tru-

mien, zawierających prochy królewskie. Prostota, z jaką pomyślano sposób rozmieszczenia trumien, tworzy imponujący kontrast z bogactwem materiałów użytych do wykonania tego pomysłu i raczej potęguje pychę królewską, niżby miała wyrażać pokorę chrześcijańską wobec śmierci. Zresztą można się tutaj spotkać na każdym kroku z podobną krańcowością, tak znamioną dla pysznego Filipa II, który, wydawszy góry złota na zbudowanie pałacu, nie dopuścił, ażeby w jego osobistych apartamentach znalazł się najdrobniejszy nawet szczegół wygody lub komfortu. Gabinet królewski przypomina raczej celę przeora klasztoru, zaś królewska sypialnia to jakby wnętrze namiotu żołnierskiego. Opowiadają, że podczas budowy Escorialu zwrócił się do Filipa II, chętnie osobiście śledzącego postępy budowy, pewien poseł zagraniczny podczas oglądania objaśnianych przez króla planów, z uwagą, jaka nasunęła mu się na widok fantastycznych rozmiarów budowli. Gość sądził, iż wprawdzie kamieni wokół budowy jest pod dostatkiem, ale miał wątpliwości, czy tylko starczy złota na pokrycie kosztów wykonania. Kiedy już dzieło było gotowe, król miał, jak mówią, zaprosić tegoż posła i zaprowadzić go przed portal główny, na którym w miejsce kamienia wmurowana była bryła złota, mówiąc:

— Swego czasu uczyniłeś Wmość uwagę, iż kamieni do budowy mi nie zbraknie, ale złota może nie starczyć. Okazało się przeciwnie, właśnie zabrakło mi kilku kamieni i musiałem zastąpić je złotem, które mi pozostało! (Dzisiaj owej bryły złota już nie ma, gdyż wylamali ją rzekomo żołnierze napoleońscy w r. 1808, ale miejsce po nim pozostało niezamurowane). O!o jak wielką była pycha tego króla, o którym wówczas mawiano, iż w jego monarchii słońce nie zachodzi nigdy.

Wieść historyczna głosi, iż brał on osobisty i to bardzo czynny udział w przygotowaniu projektu i kierownictwie robotami budowlanymi Escorialu. Może więc słusznym będzie zacytowanie na tym miejscu uwag, jakie na ten temat kreśli monograf pomnika, Karl Justi (1881). Cytata będzie tym konieczniejsza, iż wyraża poglądy, które mogłyby powstrzymać nas od uznawania klasztoru królewskiego za znakomitość architektoniczną:



FOT. 7. EL ESCORIAL — CHATEAU ROYAL.

„...Escorial należy uważać za przykład tego, co może zdziałać silna wola jednostki, oraz... czego dokonać nie jest ona w stanie. Powiedziano, iż wola jest wszechmocna. Istotnie, w szerokim znaczeniu tego słowa jako synonim działania konkretnego, tak. Ale nie stworzy ona rzeczy genialnej. Owej iskry genialności brak dziełu Filipa II. Miał on nieszczęście należeć do epoki, która nie olśniewała ani siłą twórczą, ani zniewalała dobrym smakiem. Nie była zdolna stworzyć dzieła sztuki religijnej na wyższym poziomie. Tutaj narzucono całości styl rygorystyczny rysunku geometrycznego. Zniewolono architekta do nadania dziełu charakteru rzekomo szlachetnej prostoty, wyniosłego majestatu. Ale problematyczne wartości wydają się po prostu odpychającą oschłością. Całość dzieła bacznie była śledzona przez króla, wtrącającego się do najdrobniejszych szczegółów. Jego nadzór niespokojny, bezustanny, krytyka, często licha, chorobliwe skąpstwo, skłaniające do odrzucania wszystkiego, co mogło mieć pozór nadmiernego bogactwa lub pretensjonalności, wszystko to, a także wiele innych przyczyn, musiało z konieczności paraliżować wszelki zapał i pomysłowość twórczą“.

„Duch surowej etykiety, jaki narzucił Filip II dworowi hiszpańskiemu, duch, co zaciążył tak przemożnie i fatalnie nad umysłowością i psychiką jego następców, przejawia się również w tym dziele, które wprowadza widza niemal w osłupienie“.

„Jedyny, niewątpliwy czar Escorialu, stanowi przedziwne, wprost organiczne niemal zespolenie się posępnych jego murów z ponurym krajobrazem, czyli to, czego nie brali pod uwagę i nie przewidywali jego twórcy“.

Opinia powyższa, której, niestety, nie cytuję według oryginału, wygłoszona została przed 55-ciu laty. Były to zupełnie inne czasy, niż dzisiejsze. Kto wie, czy nie bardziej ponure, w kategorii architektonicznego myślenia, niż te, kiedy budowano królewski klasztor El Escorial. Rok 1881, epoka wszechwładnego rozwielenia się pastiche'u. Toteż słowa Justi'ego obracają się właściwie przeciw niemu samemu, rzecz prosta w naszym pojęciu. Dzisiaj wypowiadamy z większą ostrożnością poglądy na temat czynnika „genial-

ności“ w dziełach architektury, co ma w tej chwili zresztą mniejsze znaczenie. Natomiast, utrzymując się w kategorii rozumowania autora, trudno przyznać mu rację, skoro raz mówi, iż wola ludzka nie jest w stanie stworzyć rzeczy genialnej, a więc daje do zrozumienia, iż genialność jest czymś, czego nie podobna podporządkować woli, a kilkanaście wierszy dalej wspomina o wartościach, jakie dzieło ujawniło „wbrew woli swoich twórców“ i wskazuje na dowód swej słuszności przedziwne zrośnięcie się Escorialu z pejzażem.

Musiałem zacytować zdanie powyższe, gdyż Justi, jak dotychczas, uchodzi za głównego badacza zaniedbanego pomnika architektury, ale z kolei przeciwstawię tej opinii znacznie nam bliższą E. Faure'a („Histoire de l'Art“):

„...Hiszpania nie posiadała architektury. Ale, jeśliby szukać pomnika, któryby miał unaocznnić wysiłek, jaki uczyniła, ażeby zrzucić z siebie jarzmo stylów pogmatwanych i gadatliwych, zrodzonych ze spotkania gotyku z Arabami i renesansem, to jest nim niewątpliwie El Escorial. Oschły, to prawda. Jego długie, szare, nagie mury wydają się boleśnie smutne. Samotny wpośród kamienistej pustyni stawi czoło promieniom posepnego słońca. Filip II umarł tutaj w celi, z której nie było widać skrawka nieba...“

Ale za Filipa II nikt w ogóle nie widział nieba w Hiszpanii i nikt nie mógł dostrzec go w uciemionej Flandrii. Chmury powlekały firmament podbitego Meksyku. Ponury grymas królewskiego oblicza przyćmiewał nawet blask sycylijskiego słońca, a poprzez Neapol przenikał aż do samego Rzymu. Mapa ówczesnego świata przedstawia się nam, jakby nad obiema półkulami zawisła groźna, przesiąknięta nawałnicą i naelektryzowana piorunami chmura, z której wyłaniało się bezwzględne i nieubłagane dla wszystkich i dla siebie, szare jak granity Escorialu, oblicze Filipa II. Z tej symfonii beznadziejnej szarzyzny i tragizmu, pełnej grozy wyrosła wreszcie, jak definicja zwarta, jak synteza lakoniczna — sztuka toledańska El Greco.

Gdyby z całej sztuki hiszpańskiej został tylko klasztor królewski i przejmujące malarstwo tego dziwnego artysty, wystarczyłoby meteorycznego blasku owych dwu niesamowitych zjaw artystycz-



nych dla przesłonięcia niejednej konstelacji na firmamencie nowożytnej sztuki.

Przełom stulecia, bujnie rozkwitający wiek XVII, rzuciły Europie hojną dłońią garść arcydzieł, mnóstwo pięknych gmachów, szerokim gestem królewskim zakreśliło kilka imponujących, olśniewających założeń urbanistycznych. Plejada artystów, wyrosłych w dobrej szkole akademizmu późno-renesansowego, rozbiegła się dalekosiężną tyralierą po Italię, przekraczała jej granice, ogarniała Europę.

#### Rozkwitał Barok.

Ale przecież nie podobna sobie wyobrazić nic bardziej ekspresyjnego od Baroku. Nawet pełen radosnego, roześmianego szczybiotu renesans wczesny nie potrafi zrównać się z kaznodziejskim wprost oratorstwem Baroku. Chyba i jedynie gotyk płomienisty mógłby ekstatycznymi zrywami katedry w Rouen pokusić się o dotrzymanie placu bujnej, przelewającej się, nieprzebranej architektury, rzeźbie i malarstwu tryumfującego kościoła jezuickiego.

„Renesans wybudował kopułę, Barok — dodał wszelkie ozdoby, pomniki, ołtarze, obrazy, uświetnił miejsce gdzie miał być wielki Apostoł pochowany, kazał tysiącom aniołków i tysiącnym postaciom świętych roznosić chwałę papieżstwa...“ (Chłędowski, „Ludzie Baroku“). I rzeczywiście, kościół mógł tryumfować! Za ostatnich papieży renesansowych zdawało się, że runie cała, wiekami stworzona budowa, a mimo to w drugiej połowie stulecia odratowano dla religii katolickiej większą część ludów Europy.

„...Do tego tryumfu Kościoła przyczyniła się Hiszpania. (tenże j. w.) Karol V i Filip II, którzy się uważali za wyższych prawie naczelników chrześcijaństwa, aniżeli rzymscy papieże, przyczynił się zakon Ignacego Lojoli, a wreszcie inkwizycja, o której dość już napisano...“

Nową kartę w dziejach Kościoła otworzyły postanowienia Soboru Trydenckiego. Wykonawcami głównymi jego postanowień mieli się stać jezuici i inkwizycja. Nastąpiła epoka wojenna, nosząca, jak w ogóle wojny religijne, wszelkie cechy zawziętych, nieublaganych zapasów. „...Stan oblężenia — pisze tenże Chłędowski — roz-

ciągnięto na cały świat katolicki, dyktatura była w Rzymie, sądem wojennym stał się trybunał inkwizycji“. „Nuncjusze apostołscy, wyćwiczeni w dyplomatycznej strategii, tworzyli sztab generalny, będący w ciągłym związku z Rzymem i nieśli w najdalsze katolickie prowincje w jednym ręku błogosławieństwo papieskie, w drugim klątwę...“

Doskonałą ilustrację tych czasów stanowi sławna grupa w kościele jezuitów rzymskich, przedstawiająca Wiarę obalającą Odszczerpieństwo. Za herezję miano wówczas wszystko, co zbyt powolnie k'adło się w jarzmo obowiązującego szablonu. Heretyckimi obwołano nawet księżycę Jowisza, badane przez Galileusza przy pomocy sporządzonej przez czarta lunety. Albo Giordano Bruno... Ale po cóż wspominać o prześladowaniach, kiedy wystarczy przeczytać opis procesji biczowników, zachowany w pismach Montaigne'a, lub podany przez naszego Stanisława Reszkę, ażeby przyznać, że stokroć wierniejszym, prawdziwszym odbiciem tego wieku będzie zimny, szary, posepny i klasztorny Escorial, niż roześmiane, roztańczone, kozio'kujące po gzymsach, sypiące girlandy kwiatów putta rzymskich kościołów.

Barok, w interpretacji Madernów, Berninich i Borrominich, nie wyrażał tak ściśle swego wieku, jak tego dokonał klasycyzm hiszpański. Znakomite dzie'a wielkich mistrzów rzymskich raczej zapowiadały epokę, która miała dopiero przyjść i podjąć trud szukania form, aby udowodnić nimi później, w niedługim nawet czasie, jak wiele jeszcze kształtów nieznanymi, niewyzyskanych czeka swego Pygmaliona w tajnikach sezamu twórczej duszy artysty.

Powiadają, że Filip II nie zdołał dźwignąć swej posepnej dewocji na wyżyny namiętnej żarliwości, jaka wypełniła jednak całkowicie ściany małego kościoła toledańskiego postaciami o twarzach nigdzie dotychczas nie widzianych, z których spłynęła ostatnia kropla krwi w płomienne serca, oczach błyszczących, rozgorączkowanych ekstazą i ramionach wychudłych jak wiór, namiętnie wzniesionych ku niebu. Gdyby było inaczej spotkanie wielkiego króla z nieśmiertelnym El Greco musiałyby tchnąć w jego dzieło klasz-

torne wartości bezsporne, lub też wydobyć z tego, co zamierzył, obok koncepcji mózgowej drgnienie żywego, ludzkiego serca.

Tak powiadają, ale wydaje się, że w obrazach El Greco, jak chociażby w sławnym, znakomitym widoku Toledo od strony Tagu, nieuchwytna dla zwykłego oka tragiczna dusza Escorialu znalazła swoje wierne malarskie odbicie.

Trzeba by nie mieć oczu, nie czuć nic i niczego nie widzieć, żeby porównując granity Escorialu z płótnami barda tolekańskiego, nie pojąć organicznej, sjamskiej łączności tych dwu światów.

Niewątpliwie zbieżność El Greco z El Escorialem otwiera nam oczy zarówno na patos architektury królewskiego zamczyska, zagubionego wśród pustyni Guadarramy, jak i na rozległość wyrazu architektonicznego, jaki zdolna jest wypowiedzieć klawiatura klasycznego instrumentu. Wystarczy postawić w jednej linii wdzięczny Erechtejon z posępnym Escorialem, aby okazały się zbędnymi wszelkie słowa obrony klasycyzmu przed zarzutem ubóstwa środków.

I w tym zestawieniu wydaje się wprost niezbędnym wprowadzenie Escorialu do grupy arcydzieł architektury. Wszak stawiając go obok świętego, przetykanego słońcem pałacu książęcego w Wenecji, dziewiczo wzniosłej i szlachetnej Nôtre Dame, dogmatycznej jak teologia i jak logika ścisłej św. Zofii, wymierzonego jak strategia renesansowa, podniesioną do godności dzieła sztuki pałacu Strozich, i wreszcie akademicko-chłodnej, a wyczelowanej jak sonet Petrarcki Villi Capra, pokazujemy niezmierzone bogactwo twórczej potencji nowożytnego architekta. Przekonywamy się raz jeszcze o nieśmiertelności starożytnego aforyzmu: *Ars una species mille...*

I oto snując rozważania nad cudami nowożytnej architektury, przyszło nam wreszcie wskazać ostatni, który tym samym będzie musiał zawrzeć w sobie całokształt dorobku myśli architektonicznej dwu stuleci poprzedzających Rewolucję Francuską, zamy-

kającą ery nowej część pierwszą, zwaną nowożytną, w odróżnieniu do części drugiej — nowoczesnej.

Rewolucja była naprawdę... przewrotem. Z niej wyszła nowa Europa. Nowy, inny świat. Lepszy czy gorszy, to mniejsza, dość, że inny. Drobnny szczegół: Napoleon otwiera w Paryżu pierwszą szkołę politechniczną. Później nazwą wiek XIX stuleciem pary i elektryczności. Czyżby założenie politechniki było czynem jasnowidza? Być może, dość, że koleje ludzkości potoczyły się nowym torem, ciągnięte przez lokomotywę Stephensona.

Nie sędzę, abym się mylił, ale wydaje mi się, iż należy szukać owego siódmego cudu architektury we Francji. Dzieło, które miałyby usymbolizować dorobek dwu, jakże bogatych duchowo, stuleci, z których jedno nazywamy „wielkim“, a drugie „oświeconym“; znajdziemy na pewno we Francji dlatego, że jest ona krajem wielkich poczynań na wszystkich polach życia nowoczesnego. Francja, pierwsza wśród mocarstw nowej Europy zespolic umiała wielką politykę gospodarczą z nauką i sztuką. Francuski król, Henryk IV, zamierzył obdarzyć swój lud dobrodziejstwami dosytnego życia, wskazać mu jaśniejszą, uplanowaną, zabezpieczoną przyszłość, nauczyć żyć w poczuciu wspólnoty potrzeb i celów, w dążeniu do pogłębienia wiedzy i kultury. Zamierzył, zapoczątkował i rzec, na zdrowych zasadach wytknięta, poprowadziła Francję poprzez rządy jego następców w dobrym kierunku. Wrodzone ludowi francuskiemu poczucie ładu i porządku znalazło właściwe ujście, a wstrząs rewolucyjny, który obalił monarchię, nie pozbawił jednak narodu wyćwiczonego zmysłu rządności i pozwolił, przetrwawszy burze, powrócić na przodujące w kulturze światowej miejsce.

Warto o tym pamiętać, zwłaszcza wtedy, gdy śledząc rozwój wypadków w dziejach architektury, przyjdzie nam stwierdzić, iż w owym czasie szereg krajów europejskich poddawał się bezwolnie degrengoladzie barokowej. A tymczasem Francja, niezarażona tym, co się działo o miedzę, przeszedłszy zaledwie „miejscową infekcję“ flamandzkiego Baroku w okresie panowania Ludwika XIII, zwróciła się zdecydowanie ku sztuce klasycznej, dla której potrafiła znaleźć własny, nowy, inny wyraz.

Rzecz prosta, iż nie podobna rozpocząć dyskusji o sztuce klasycznej we Francji bez uprzedniego wyjaśnienia, co będzie ta nazwa określała. W historii architektury francuskiej „l'Art Classique“ oznacza okres t. zw. „Wielkiej Maniery“, czyli drugą połowę XVII wieku. Popularne to określenie stosuje się celem zaznaczenia odmienności dążeń programowych w architekturze francuskiej.

Ale poza tym nic w gruncie rzeczy ono nie określa i niczego również nie tłumaczy. Z jednej bowiem strony wiemy, że sztuka klasyczna, szukająca swych podstaw u starego Vitruwiusa celem zabezpieczenia się przed falą „italianizmu“, uderzającą na północną Europę, znaczy ślady swej pracy jeszcze za Philiberta Delôrme. Jego też należałoby uważać za właściwego twórcę szkoły neoklasycznej. Z drugiej strony, wiemy również, iż trudno byłoby znaleźć mniej samodzielny okres w historii architektury wnętrza francuskiego od epoki panowania pierwszych Burbonów. Zarówno styl Ludwika XIII, jak i XIV, noszą wszelkie cechy form zapożyczonych skądinąd, sprzecznych z tradycją aż nazbyt widoczną w społecznym im sprzętarstwie mieszczańskim. Zwłaszcza dla Lebruna, dyktatora smaku „wielkiej epoki“, za alfę i omegę uchodziły wnętrza pałacu Pittich, a twórca ich, Pietro da Cortona, budził w nim podziw pełen uwielbienia.

Tymczasem ujmując szerzej wartości twórcze ducha galijskiego, najbardziej cenimy we Francuzach umiejętność odnajdywania w rzeczy szczególnej wartości ogólnych, najogólniejszych, słowem, talent syntetyzowania.

Umiejętność uogólniania wnikliwego stanowi podstawę umysłowości francuskiej. Z tego wypływa naturalność, z jaką tworzą się formy nowe w ich architekturze.

Trzeba uprzytomnić sobie, iż przecież nikt inny, jak właśnie Francuzi, stworzyli tak odmienne sobie wzajem, a równocześnie wyodrębniające się także i od antyku wartości, jak: g o t y k i r o c o c o.

Wartości bezsporne i trwałe.

Jakimikolwiek pójdzie drogami dalszy rozwój architektury,

obie te wartości pozostaną w jej historii jako niewątpliwy dorobek w zakresie ekspresji formy.

Zdanie to nie wyszło ode mnie i dlatego tym chętniej odwołuję się do niego:

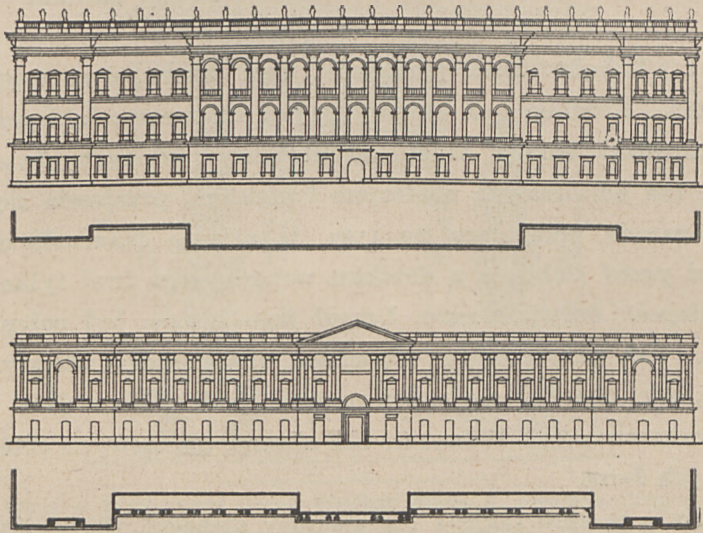
W myśl tego rozpowszechnionego zresztą poglądu, styl gotycki uchodzi za najdoskonalszy wyraz architektury kościelnej, za najbardziej żarliwy, nieomal ekstatycznie nabożny. Nieraz porównywano dwie wieże kościelne do ramion błagalnie wyciągniętych ku niebu. Styl ten powstał we Francji w czasach, gdy problematyki kościelne odgrywały rolę dominującą w architekturze. Gotyk budował zamki książęce na prowincji i kościoły po miastach. Pasja budowania niebosiężnych katedr sprawiła nadto, iż zapotrzebowanie „przestrzeni kościelnej“, mówiąc językiem fachowym, zostało zaspokojone na długie lata, wskutek czego przez półtora wieku następnie nie budowano w ogóle kościołów we Francji. Toteż nie zna ona właściwie typu kościoła renesansowego. Natomiast typ gotycki zrosł się tak dalece z tym tematem, iż dzisiaj wydaje się poniekąd świętokradczą świecka budowla gotycka.

Podobnie jak gotyk w budownictwie kościelnym, inny styl, równie francuski, równie swoisty i równie odrębny, zsyntetyzował się w atmosferze salonów.

Salon paryski! Oznacza to coś więcej, niż piękne, kremowe ściany pokryte wdzięczną sztukaterią, z lekka złoconą i obciążoną paliowym adamaszkiem, po których ślizga się miękki, wibrujący płomień świec woskowych, zatkniętych w kryształowe bras de murs.

W pojęciu „salonu“ zamyka się całokształt rokokowego życia francuskich sfer uprzywilejowanych. Tych sfer, które swą przynależność do „towarzystwa“ starały się opromienić wysokim poziomem kultury duchowej, literackiej i artystycznej, pięknem manier, wykwintem stroju, finezją dowcipu i bogactwem intelektu. Były to w całym, najlepszym znaczeniu tego słowa sfery dystyngowane. **T o w a r z y s t w o .**

Można tego nie uznawać, dała temu swoisty wyraz rewolucja, można to zwalczać, ale obiektywnie trzeba przyznać, iż salon francuski XVIII wieku był instytucją na tyle silną indywidualnie,



Rys. 19. Bernini, Perrault. Fasady Luwru. (Projets de la façade du Louvre).  
Skala 1:2000.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

że stworzył swój styl własny, że wycisnął piętno na całokształcie przejawu współczesnego życia kulturalnego, że nawet ci, co wypowiedzieli mu otwartą walkę, doceniać musieli siłę i klasę zwalczanego wroga.

Piętno, o którym mowa, wryło się głęboko. Zniewieściała rzekomo sztuka rokokowa posiadała tak mocny kręgosłup, że po dziś dzień, podobnie jak gotyku z kościoła, nie podobna wyplenić rokoka z salonu.

Dopóki ludzkość będzie posiłkowała się we wzajemnych stosunkach tym, co potocznie nazywa się „formami towarzyskimi“, dopóty z konieczności liczyć się będzie musiała z dorobkiem rokokowym.

Cała finezja ówczesnej kultury towarzyskiej, opartej o piękną, pełną wdzięku szermierkę słów, znajduje swe wierne odbicie w fotelu Verbreckta, na obrazach Bouchera, w czarownej causerie ornamentu Boffranda.

Rococo... Nowa linia, nowy kształt, nowy „klimat“, nowy świat.

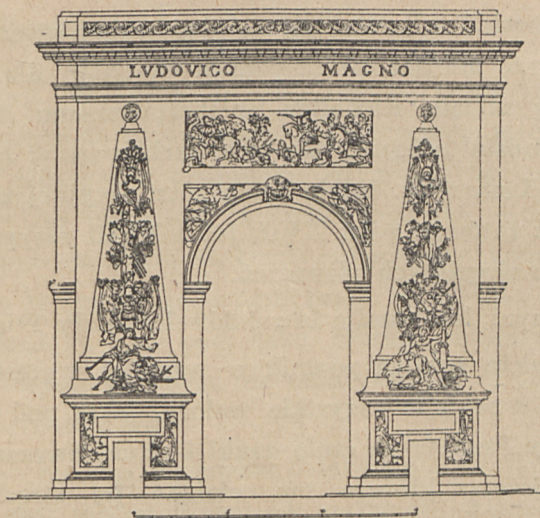
Gotyk i Rokoko. Dwa przykłady, dwa wzory, dwa typy i jedno źródło. Źródłem tym zdrowy pogląd na rzeczy, jaki przejawia duch francuski wobec zadań architektury. W tych dwu przykładach, tak odmiennych nastrojem i efektem, przejawia się jedna wspólna zasada, polegająca na tym, iż artysta francuski chętniej spoglądał przed siebie, a z dorobku wczorajszego brał tylko to, co najważniejsze: doświadczenie. Umysł jego zawsze był pełen racjonalizmu. Jak przystało na człowieka, obdarzonego zdrowym rozsądkiem, nie obawiał się zadań nowych, jeśli tylko widział w nich jasny i oczywisty cel. Wówczas, bez obawy, dla nowych celów szukał nowych form.

Wyjaśnia to nam także i ten ciekawy szczegół, iż nie jest rzadkim we Francji zjawiskiem podejmowanie zadań architektonicznych przez ludzi innego zawodu. Architektura bardzo prędko wzbija się tutaj ponad poziom rzemiosła, w sferę intelektualizmu i tym należy tłumaczyć fakt, że Pierre Lescot z rodziny d'Alissy był opatem Clagny i kanonikiem kościoła paryskiego, Claude Perrault — doktorem medycyny, a François Blondel posiadał wysoki stopień wojskowy, udzielając równocześnie lekcyj matematyki delfinowi, synowi Ludwika XIV. Do wymienionych dodajmy nazwiska: Philiberta Delorme, Ducerceau lub Lemercier, a dostaniemy niemal... ateńską szkołę filozofów-architektów.

W takim środowisku czuć się muszą świetnie Kartezjusz, który, jak można wnioskować z jego własnych słów, zawdzięcza architektom impuls do podjęcia „Rozprawy o metodzie“, lub komediopisarz Molière, autor ody na cześć kopuły Val-de-Grâce.

Metodyczna, myśląca szkoła klasyków francuskiej architektury rzuciła nawet rękawicę największemu architektowi swoich czasów, jakim był niewątpliwie Lorenzo Bernini. Szpady skrzyżowano podczas konkursu na projekt kolumnady Luwru. Cokolwiek historia powiada o intrygach, z jakimi miało być połączone odrzucenie projektu neapolitańczyka, nie powinno mieć znaczenia dla nas, potomnych, wobec możliwości porównania dwu projektów, gdyż oba się za-





Rys. 20. Paris — Porte Saint Denis. Według dzieła V. Georges Gromort, „Choix d'éléments emprunté à l'Architecture Classique“. Skala 1 : 490.

chowały po dzień dzisiejszy. W świetle krytyki historycznej i architektonicznej słusność musimy przyznać wyrokowi, który oddał wykonanie fasady Perraultowi.

Droga, którą wybrał intelektualizm francuski XVII wieku, prowadziła ludzkość przez „Encyklopedię“ ku „Prawom Człowieka“. To otworzyło na ścieżaj wrota nowożytnemu światu, a historyczna anegdota o „uczonych i osłach“ w środku walczącego pod piramidami czworoboku, tworzy dla tej sprawy odpowiednią pointę.

Gdy więc czasy szły ku oddaniu pierwszego miejsca w postępie ludzkości w nauce, gdy architektura szukała podstaw „niewątpliwych“ dla swego działania, słusnym wydaje się, ażeby ostatni cudowych czasów mógł dać świadectwo owej zarówno ścisłej, jak lotnej umysłowości. Dzieło, odpowiadające temu warunkowi, okazałoby się piękną klamrą, spinającą świetny naszyjnik klejnotów architektury.

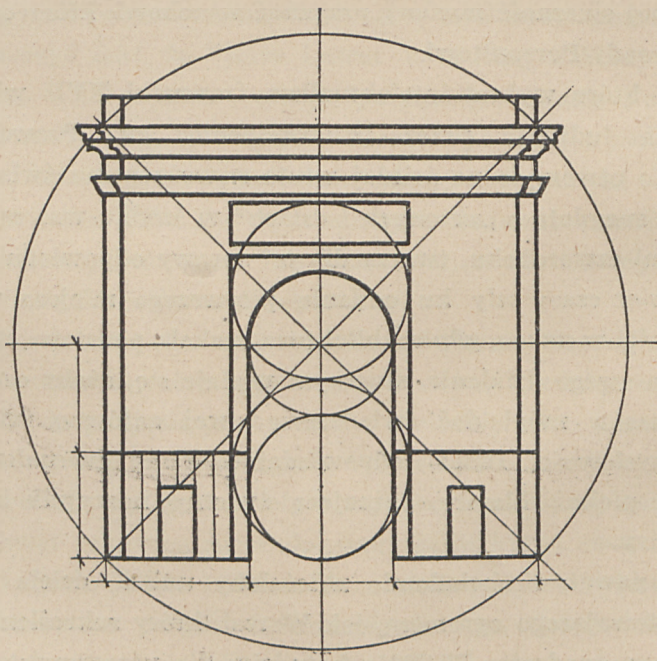
Sądzę nawet, iż świadomie należałoby unikać dzieła wspaniałego, olśniewającego ogromem, jak Wersal, który zakreślono z wielkim gestem, spędzając 30.000 robotników dla urzeczywistnienia gigantycznego planu. Zbytecznym byłoby rzucanie na szalę sumy wysiłku, jako odpowiednika legendarnych piramid. Dlatego też nale-

żałoby zrezygnować z szerokich założeń urbanistycznych, wśród których pierwsze miejsce, przez pamięć chociażby dla Kartezjusza, należałoby się miastu Richelieu, zniekształconemu dzisiaj, który niewątpliwie musiał odegrać rolę ojca duchowego w tym nieśmiertelnym dziele Lemercier. Wiele pracy eliminacyjnej należało tutaj wykonać, gdyż zarówno wiek XVII, jak i XVIII zasypują nas dziełami godnymi najwyższych odznaczeń.

Krzywdę czyni, kto pomija Inwalidów lub Mały Trianon.

Widzę wszakże pewien pomnik o wartości wprost aforystycznej, skupia on w sobie te wszystkie walory, jakie pod koniec wieku XVII wysunęły Francję na czoło nauki i sztuki ówczesnego świata, dając jej miejsce, z którego nie zdołano jej stracić po dzień dzisiejszy.

Dziełem tym jest:



Rys. 21. Porte Saint-Denis. Proporcje. (Proportions). Skala 1:400

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

## Porte Saint-Denis w Paryżu.

Posłuchajmy, co pisał o niej sto lat temu Quatremère de Quincy na wstępie do bardzo starannej i wyczerpującej krytyki tego dzieła: „...Le plus grand monument triomphal, qui eût jusqu'alors été élevé chez les modernes et même chez les anciens Romains“. Wysuwał on przeciw Porte St. Denis jeden tylko zarzut, uważając ją za zbyt wątlą w wymiarze poprzecznym, co wynika stąd, jak sam zresztą wyjaśnia, że była ona, jako brama, związana z całokształtem murów miejskich, a więc nie przeznaczano jej do innego widoku, jak tylko frontalnego.

Zarzut ten nie ma znaczenia istotnego, i de Quincy nie podtrzymuje go zbyt mocno. Można by nawet ów „mankament“ poczytywać za pewien swoisty wdzięk, który podnosi niematerialność całego zjawiska. Poza tym można wskazać szereg niewątpliwych wartości, zalecających Porte St. Denis jak dzieło:

- 1) nieposzlakowanie klasyczne,
- 2) rasowo francuskie,
- 3) całkowicie nowe i odrębne w kategorii łuków tryumfalnych,
- 4) znamienne dla swego wieku.

Klasycyzm Porte St. Denis nie wypływa z motywu, lecz z proporcji. Motywów, użytych do tej kompozycji, zbyt czerpnym byłoby szukać w albumie wzorów antycznych. O klasycyzmie tego łuku przesądza zarys jego sylwety i poszanowanie reguły antycznej w rozmieszczeniu otworów przetokowych. Można by pokusić się o paradoks i powiedzieć, iż: „Porte St. Denis jest łukiem Konstantyna widzianym przez pryzmat Nôtre Dame“.

O jej przynależności do Grand Siècle świadczy wytworna niedbałość, z jaką rzucono na tak pompatyczne dzieło, jakim musiał być oczywiście pomnik, poświęcony tryumfalnemu przekroczeniu Renu przez wojska francuskie Ludwika XIV, wykwintny motyw rzeźbiarski.

Czuje się tutaj swobodę obycia z dworem królewskim człowieka, który zapewne nieraz wlepił delfinowi z należnym dla majestatu królewskiego ucznia szacunkiem, dwóje z rachunków.

François Blondel, twórca tego dzieła, wysokiej rangi wojskowy, czuł się w etykiecie jak ryba w wodzie. Ani go olśniewała, ani mu wadziła. Wytworność leżała mu w ręku, w tym ręku, który niezawodnym gestem rachmistrza i geometry wytknął „tracées régulateurs“ bramy „ścisłej jak rachunek i lotnej jak mara“.

Nawet dzisiaj, zagłuszona otokiem przewyższających ją „immeubles“, wyrosłych w czasach trzeciej Republiki, Porte St. Denis nie straciła jednej uncji ze swej grandezzy, pouczając, kto wie czy nie dobitniej nawet, niż sam Wersal, o podstawowych walorach architektury swego czasu, jakie zamykały się w słowach: wielkość, wspaniałość i majestat. Właśnie tutaj, w otoku nadmiernie wybujałych mieszczańskich perweniuszów.

Stoi ona u szczytu krętej drogi, po jakiej wspinała się ówczesna myśl architektoniczna. Zachowawszy wielkość epoki Króla Słońca, wyzwolić się już zdołała z manowców, gdzie z konieczności błąkał się początek tego wieku, wyzwalając zarówno z flamandzkich, jak i włoskich wpływów. Wielkość, którą początkowo utożsamiano z rozległością, szukając dla niej wyrazu w kilometrowych dłuższych fasad wersalskich, tutaj zaznacza się skalą i lakonicznością szczegółu architektonicznego.

Czynnik „wielkości“ odgrywa w niej pewną rolę i dlatego trudniej byłoby bronić prawa do siódmego miejsca w naszym spisie dla gmachu zbudowanego w stuleciu następnym, które zrezygnowało ze „skali“, mając słuszne po temu powody.

Nie pozbawiony wdzięku szczegół przekonywa nas także o pewnej tradycji w zamilowaniu do niektórych stosunków proporcjonalnych. Otóż zarówno omawiana tutaj Nôtre Dame, jak i Porte St. Denis zakreślone zostały na kwadracie jako podstawie kompozycyjnej.

Prócz tego wystarczy przyjrzeć się trochę uważniej, aby dostrzec, iż oba te dzieła, rozdzielone pięcioma stuleciami wysiłku architektonicznego, zdają się być sobie dziwnie bliskie, siostrzane. Bliskie rasą, wykwintem i temperamentem.



FOT. 8. PARIS — PORTE SAINT-DENIS.

Zwarta kompozycja pomnikowej bramy blondelowskiej zamyka tedy proponowaną przeze mnie listę siedmiu arcydzieł nowożytnej architektury. Porte St. Denis zbudowano w r. 1672, można by więc wysunąć wątpliwość co do zbyt wczesnego zamknięcia listy, pomijającej zupełnie wiek XVIII. Starałem się wszakże wyjaśnić prościej jak gdyby związek, jaki tworzy ona pomiędzy swoim wiekiem a stuleciem następnym, które, jak wiemy, poprzez wizję rokoka skierowało swe kroki ku oschłości neoklasycyzmu. Ale, w gruncie rzeczy, klasycyzm francuski nie przedstawia ani tak wielkiej nowinki dla renesansu Henryka II, ani nie wydaje się więcej „empirowy“ od zegara Henryka III na Placu Sprawiedliwości. Nimfy, wyrzeźbione przez mistrza z Rouen na Fontaine des Innocents, nie czują się bynajmniej prowincjalkami wobec dekoracji podstawy kolumny Vendôme.

Toteż nie poczytywałbym sobie za zbyt wielkie przewinienie, ani też obawiał się wysunąć przypuszczenie, iż umiarkowana czuorność z lekka nastroszonej rzeźbami Girardon i Anguier Bramy św. Dionizego czyni z niej pryzmat, w którym promienie zachodzącego Słońca-Króla przelamują się w zalotną zorzę rumieńców wdzięcznej pasterki z gaju fragonardowskiego.

I trudno będzie wskazać inne dzieło, które, w podobnym co ona stopniu, zdołałoby połączyć w jedno wdzięk i siłę, owe na pozór sprzeczne walory dwóch światów, dwóch epok, znajdujące tutaj wspólny *modus vivendi*, bez zatraty cechy rasowej francuskiej i, co wydaje mi się naprawdę bardzo cennym, waleorem najwyższym tego pomnika, bez porzucania wielkiej drogi klasycznej, przynależnej z tradycji ludowi o prastarej kulturze i cywilizacji romańskiej.

Rozumiem i liczę się z tym, iż tak zestawioną listę siedmiu cudów świata nowożytnego można przekreślić, opierając się na innych przesłankach lub w inne uzbrajając się kryteria. Ale gdyby mię kto zapytał, jakiej za trud swój pragnąłbym nagrody, to popro-

siłbym o przeciwstawienie mojej, jakiejś innej listy cudów architektury \*).

---

\*) Nagroda przyszła ze strony najmniej oczekiwanej w postaci numeru dziennika paryskiego „Le Journal“ z dnia 31 marca 1939 r., w którym przeczytałem wzmiankę p. t.: „Szukamy i znajdujemy milion franków, ażeby zwrócić Paryżanom... bramę św. Dionizego“.

„Jutro upłynie sześć lat co do dnia, jak Porte St. Denis biorąc rzecz w jej istocie, znikła z krajobrazu paryskiego. Rusztowania, którymi omotano tę budowlę w początkach kwietnia 1933 roku, zdawały się zapuścić korzenie w asfalcie bulwarów, aby z kolei stawić czoło naporowi stuleci. Za jakiś lat dziesiątek powstała z przypadku owa „katedra“ z drzewa i z żelaza, strażnik jednego z najpiękniejszych legatów wielkiego króla, pocznie być może, rościć sobie słuszne skądinąd pretensje — jako pewnego rodzaju zabytek — do zaszczytu „klasyfikacji“.

Niemniej te rusztowania Porte St. Denis, osiągną jedyny w swoim rodzaju wyczyn: trwałości prowizorium. Gdy je wznoszono, przypuszczano, że po upływie kilku tygodni zostaną one zdjęte po ukończeniu naprawy niezbędnej dla zabezpieczenia przypadkowych uszkodzeń, jakim uległo słynne to dzieło François Blondel.

Upłynęło sześć lat; władza rządowa przechodziła z rąk do rąk; wojny i rewolucje wybuchały niemal wszędzie; Europa była niepokojona i przekształcana kilkakrotnie; upadały cywilizacje... ale palisada otaczająca Porte St. Denis trwała. Zeby chociaż roboty, jakie tutaj podjęto, były doprowadzone do połowy, ale jeśli będą się one posuwały w dotychczasowym tempie, aż do całkowitego ich ukończenia, to nie ujrzymy łuku triumfalnego Ludwika XIV, wolnego od rusztowań przed r. 1945...

Nawet Nostradamus oraz św. Malachiasz nie ośmieliliby się przewidywać podobnej ewentualności! Przypuszczam, że i te słowa poprzedzone tyłoma innymi wystąpieniami, nie odniosą zbyt wielkiego skutku i niczego nie zmienią.

Powiadają, że sprawy idą ku lepszemu i że trudności administracyjne, które były przyczyną owej beznadziejnej powolności, należą już do przeszłości. Oby ten błysk nadziei okazał się prawdą! O co właściwie się rozchodzi? O znalezienie miliona franków na opłacenie należności przedsiębiorców. Rachunek ten, w mniemaniu Dyrekcji Sztuk Pięknych, powinien być zapłacony przez Zarząd Miasta Paryża, reprezentujący Towarzystwo Kolei Podziemnej (Metro), która została obwiniona, iż na skutek prac związanych z wierceniem tuneli, naruszyła trwałość fundamentów pomnika (Porte St. Denis), ale Ratusz, odrzucając

Co za rozkosz podjąć dzisiaj dyskusję... akademicką! Skruszyć kopię o wieniec laurowy dla Palladia w czasach, gdy tyle i tak wyłącznie mówi się o „celowości“ lub „społecznym“ znaczeniu architektury. W czasach traktowanej poważnie i z namaszczeniem „maszyny do mieszkania“! Boże, co za uczta! Jakże byłbym szczęśliwy, gdyby mi się udało chociaż na chwilę oderwać moich kolegów od instrumentów sanitarnych, od minimum egzystencji i od kuchni lub łazienki „prefabrykowanej“. Gdyby w ogniu dyskusji spróbowano odpowiedzieć na pytanie, czy wychowanie kończy się na ucieraniu nosa przez matkę, czy też na tym się dopiero zaczyna?

Czy Corbusier jest sobą wtedy, gdy mówi, że „krzesło jest maszyną do siedzenia“, czy też wtedy, gdy woła z emfazą: „L'architecture est au delà des choses utilitaires!“

---

całą odpowiedzialność na ulicę de Valois, rzekł się zaszczytu zapłacenia należnej kwoty.

Spór przeciąga się w nieskończoność, pociągając za sobą dalsze zaniedbanie robót konserwatorskich, i poważny wzrost spustoszenia. Wreszcie, na ostatni głos dzwonu alarmowego, obie instytucje doszły do wniosku, aby „gruszkę przekrajać na dwie części“. Każda z nich poniesie połowę wydatku.

Czyż nie można było od tego zacząć? Czyż trzeba było aż sześciu lat, ażeby wpaść na ten pomysł? Pierwsze cesarstwo, stanąwszy przed podobnym zadaniem, znalazło wytworniejsze wyjście niż to, na jakie zdobyła się trzecia Republika swojego czasu. Wystarczyło Napoleonowi I-mu bowiem zaledwie kilka tygodni, aby przywrócić sędziwej bramie Ludwika XIV trwałość i wdzięk młodości.

Miejmy nadzieję, że ten szacowny zabytek Monarchii nie ucierpi zbyt wiele od tych strupieszalości administracyjnych. Pewien podręcznik zagraniczny, który, jak się zdaje, uchodzi za autorytet w sprawach architektury, zalicza Porte St. Denis do liczby pięciu najpiękniejszych pomników naszej stolicy, mogę zaś tutaj nadmienić, że uczony polski, p. Niemojewski, profesor Politechniki Warszawskiej, zaliczył ją do siedmiu cudów nowożytnego świata. Byłoby więc zbrodnią, gdyby zdrowy rozsądek nie miał wyciągnąć żadnych wniosków w tej sprawie, w gruncie małostkowej a trwającej nazbyt długo ze szkodą prawdziwych przyjaciół starego Paryża“.

Serge Hyb.



Bo wtedy, gdyby doszło do takiego zaciętrzewienia, może wybaczonoby mi, że, idąc wzorem nowoczesnych „speców“ od tenisa, układających swój doroczny Almanach Gotajski książąt rakiety, ośmieliłem się podjąć próbę wskazania siedmiu follblutów architektury. Prawda, podejmując to przedsięwzięcie, okazałem się 100<sup>o</sup>-wym tchórzem, gdyż najmłodszy z moich faworytów umarł przed dwustu pięćdziesięciu laty!

Na zakończenie słówko wyjaśnienia. Głównym motywem, upoważniającym mię do podjęcia tej pracy, było przeświadczenie, iż epoka, którą się zająłem, uległa naprawdę definitywnemu zamknięciu. Wspomniane przeze mnie otwarcie politechniki napoleońskiej w Paryżu przesuwają architekturę z orbity sztuki w sferę nauki. Nie wyklucza to potencjału talentu, z jakim architekt może rozwiązywać swe dzieła, ale nikt mi nie zaprzeczy, iż każdy architekt, poważnie traktujący swą pracę, musi jawnie lub skrycie złożyć daninę wiedzy statycznej. Bez tego ani rusz. Wszak co krok spotykamy się na rozmówkach z przeróżnymi specjalistami, których zdanie staje się dla niejednego naszego pomysłu rubikonem. Trudno! Sta'o się! Dawniej architekci uprawiali inżynierię, czasem nawet wojskową, teraz inżynierowie wciskają się do architektury z rekwizytem statyki, żelbetu lub stali wysokowartościowej.

Nawet kosztorys bije nas po palcach.

To, co dawniej stawiało intuicję usteru nawy architektury, teraz wysunęło na jej miejsce regułę i metodę naukową. Nie martwmy się tym nadmiernie! Dzięki sprawdzianowi matematycznemu inwencja twórcza nowego architekta uwolniła się od drobiazgów ku szerszym planom.

Dzisiejszy Dedal obdarza Ikara pięciusetkonnym płatowcem wychynowym, a kolos rodyjski przybiera na siebie postać nowojorskiego Brooklyn-Bridge...

Nowy, wspaniały świat...

Oszalamiający, ogłuszający, przytłaczający... inny.

I pomyślałem sobie, że może miłą, a nawet orzeźwiająco by-  
łaby taka wycieczka do źródeł wielkiej rzeki, z której wzięły po-  
czątek gromko huczące wodospady. Świat tak zawrotnie pędzi na-  
przód, a tak powolnie w gruncie rzeczy się posuwa, że kto wie, czy  
z tej na pozór jałowej, akademickiej dysputy o siedmiu śpiących  
królewnach nie wyciągniemy jakiej cennej nauki?

# WIECZNOŚĆ I CHWILA<sup>1)</sup>

(CAŁOŚĆ)

Głęboki, a równocześnie wykwintny znawca dziejów sztuki, Eliasz Faure, wypowiada następujące zdanie w czwartym tomie swej znakomitej „Historii sztuki“:

„...Świat się przekształca, płynność walorów plastycznych odpowiada niezdecydowanie wiedzy i zasadniczej podstawowej chwiejności życia, którą odkrywają nam biologowie, a próba ustalenia rytmu architektonicznego odpowiada zbiorowej obronie przeciw chwiejności...“

„...Oto wysokie kominy, podobne do kolumn świątynnych, żywe zwierzęta ze stali, mające serce, wnętrzości, nerwy i oczy... Oto milczący patrol kopuł astronomicznych, które idą za ruchem niebios, oto olbrzymie hale, nagie fasady fabryk, katedry poświęcone okrutnemu bożyszczu, które nie zna niczego, jak tylko produkcję bez końca!“

Zdanie to, tutaj na Górnym Śląsku, w samym sercu polskiego przemysłu ciężkiego, nabiera szczególnej wagi i znaczenia, a mnie, co o miedzę stąd, w sąsiednim Sosnowcu, ujrzałem światło dzienne, przywodzi na pamięć dzieciństwo, a zwłaszcza jedną z ulubionych piosenek mojej matki, śpiewaną przez robotnice fabryczne, zaczynającą się od słów: „Fabryki, fabryki to nasze pałace!“

I czyż nie dziwne, że te pełne prostoty słowa smutnej piosenki Zag'ębia stanowią jak gdyby refren patetycznej przemowy wykwintnego francuskiego estety? W oparciu o ten motyw pogląd Faure'a nabiera dla mnie głębokiej treści. Przestaje być zwrotem retorycz-

<sup>1</sup> Przemówienie wygłoszone dnia 5 stycznia 1936 r. w Katowicach na Zjeździe architektów.

nym, a staje się jakby drogowskazem nowoczesnej myśli architektonicznej. Najistotniejszym bowiem w słowach Faure'a, z punktu widzenia przyjętych w historii sztuki zwyczajów, pewnego rodzaju nowatorstwem, jest zwrócenie uwagi na walory plastyczne obiektów przemysłowych, porównanie wysokich kominów fabrycznych do kolumn świątynnych.

Utarła się bowiem w literaturze zasada, której nikt nie bronił, ani też nie atakował, tak bardzo wydawała się oczywistą, że należy uważać świat sztuki za coś wydzielonego z życia, będącego poza nim tak dalece, że pewne działy sztuki, mocniej bezpośrednio z życiem się łączące, określano jakimś mianem specjalnym, jak np. sztuki stosowanej lub grafiki użytkowej.

Powiem nawet więcej, zasłużony skądinąd dla spraw sztuki i architektury wiedeńczyk, nie żyjący już dzisiaj, profesor Adolf Loos, wypowiedział kiedyś zdanie, że dzieło sztuki powinno być całkowicie wolne od walorów użytkowych. Wszystko, co służy ku czemuś, co zaspokaja jakieś konkretne potrzeby, byłoby z tego punktu widzenia niegodne miana dzieła sztuki, dzieła architektury. Toteż w pojęciu Loosa rzadko który budynek zasługuje na miano dzieła architektury.

Oczywiście aforyzm Loosa, wzięty w oderwaniu od całości jego dorobku, przedstawiałby nam tego artystę w krzywym zwierciadle tendencyjnej krytyki. Dlatego należy wyjaśnić, iż cytowane przeze mnie słowa wygłosił Loos z zamiarem bronięcia tezy, że sztuka nie ma bezpośredniego związku z pięknem. Według niego dzieło podlega jedynie rygorom woli twórczej artysty i nie leży na nim obowiązek podobania się komukolwiek. Natomiast żąda się od architektów, ażeby budynki przez nich wznoszone oprócz innych przeznaczeń zaspokajały pewne upodobania estetyczne i to najszerszych mas. Winny one podobać się, ale w znaczeniu specjalnym. Piękno ich powinno być tak niewątpliwe, jak niewątpliwie pięknym dla każdego zdrowego człowieka jest słoneczny, wiosenny poranek. Jak pięknymi są kwiaty, owoce, ptaki...

Wiek dwudziesty, którego trzecia część już upłynęła, stawia nas wobec niebywałego postępu nauki i wiedzy. Techniki i produk-

cji. Wiele pojęć rewolucyjnych jeszcze przed rokiem, staje się w krótkim czasie anachronicznie śmiesznymi. Nigdy też ludzkość nie miała możliwości w tak krótkim stosunkowo czasie przekonywać się o nietrwałości niewzruszalnych rzekomo zasad i prawd naukowych. Nigdy też słowa starożytnego filozofa, który twierdził: „że nie wie“, nie były tak bardzo, jak w obecnej chwili, aktualne.

Toteż dzisiaj, większą, niż kiedykolwiek, winniśmy okazywać ostrożność w wypowiedaniu swoich poglądów. Oto przyczyna, dla której pozwoliłbym sobie wyrazić uczucie niepokoju na myśl, że przyjdzie mi zająć wam, łaskawi słuchacze, nieco czasu w imię polskiej wiedzy architektonicznej.

Skoro bowiem wypadło mi przemawiać do tak poważnego grona przedstawicieli najbardziej uprzemysłowionego terytorium naszego państwa oraz licznej rzeszy koleżanek i kolegów, należałoby szczególnie starannie rozważyć, co i jak mam powiedzieć, ażeby słowa moje stały się łącznikiem, który zwiąże możliwie jak najmocniej dwa, jakże na pozór dalekie, światy: Przemysł i Sztukę!

Czyż istotnie Przemysł i Sztuka są sobie obce?

Zacytowany przeze mnie Faure powiedział coś wręcz przeciwnego. Dla niego pewne obiekty przemysłowe noszą w sobie ponad wszelką wątpliwość znamiona dzieł sztuki. Ale to nie jest to samo. Możemy sobie łatwo wyobrazić zainstalowanie fabryki w starym pałacu, jak również nie podobna obalić hipotezy, ażeby budynek wzniesiony specjalnie dla celów przemysłowych, będąc użyteczny, nie miał być równocześnie także i piękny. Niemniej, zarówno jedno jak i drugie zdanie nie ma nic wspólnego z istotą produkcji.

Tymczasem historia, właśnie historia uczy nas, że wszędzie tam, gdzie umiano stworzyć zdrowe podstawy symbiozy przemysłu ze sztuką, przemysł rozwijał się szczególnie mocno, zakwitała sztuka. Przykład oczywisty, wszystkim znany: Francja i jej przemysł włókienniczy. Francja daje ów klasyczny przykład ludom świata, który każe pamiętać, że umiejętne zsynchronizowanie aparatu państwowego, społecznego, gospodarczego i artystycznego stanowi podwalinę niewzruszalności zarówno gospodarczej, jak i politycznej. Żaden z organizmów państwowych w Europie nie wy-

trzymał tyłu ciosów co Francja, poczynając jeszcze od wojen domowych Ludwika XI i zamieszek hugenockich za Walezjuszów, a poprzez rewolucję w. XVIII i epopeję napoleońską, na wstrząsach ubiegłego stulecia i na wojnie światowej kończąc, a mimo to jest ona zawsze świeża, mocna i zdrowa, jak wówczas, kiedy Henryk IV wkładał swym obywatelom historyczną i przysłowiową kure do garnka.

Ten sam właśnie Henryk IV zapoczątkował rozkwit gospodarczy dzisiejszej Francji, po czym jeden z jego następców, Ludwik XIV stworzył dzięki mądrej polityce Colberta realne podstawy organizacyjne dla współzycia przemysłu ze sztuką. Nigdy bardziej jaskrawie, niż dzisiaj, w dobie rozkwitu powszechnego uprzemysłowienia, nie przekonywamy się o doniosłości roli, jaką odgrywa sztuka i właśnie sztuka w rozkwicie przemysłu. Dzisiaj, w dobie normalizacji produkcji przemysłowej. Dzisiaj, właśnie dzisiaj, gdy na wszystko ogłaszamy normy, w czasach, gdy nawet kury muszą znosić stemplowane i znormalizowane jajka.

Prawda, zawsze zastanawiałem się nad tym, jak one to robią, ale robią.

I co z tego wynika? Że zawsze jedną zestandaryzowaną, czy skartelizowaną kure, która znosi siedemdziesięciogramowe jajka, pobije jakaś inna kura, która zniesie jajka osiemdziesięciogramowe...

Otóż są na szczęście pewne wartości, których ani „norma“, ani „standart“, ani „seria“ nie chwyta. Jakież to?

Wartości duchowe.

Element twórczy, element artystyczny, a w swej artystycznej twórczości autorytatywny, przesądza o niewzruszalności francuskiego prymatu w świecie. Łatwo bowiem wyobrazić sobie, że ktoś pośle do Londynu lepsze masło lub tłustsze bekony, ale któż potrafi wmówić w kobiety całego świata, że teraz, dajmy na to Berlin, a nie Paryż będzie ogłaszał komunikaty w zakresie... mody. W taki absurd uwierzyć może Dyktatura, ale nie uwierzy żadna kobieta!... I w tym pewniku opartym w gruncie rzeczy na fikcji, leży

potęga Francji. A przecież wymienione zjawisko stanowi zaledwie jedno tylko z ogniów prymatu intelektualnego Francji.

Minęły niestety czasy kapłanów egipskich, którzy posiadali w swym ręku dwa monopole: monopol wiedzy i opartej o tę wiedzę — władzy. Władali światem w imię autorytetu naukowego. Dzisiaj nastają inne czasy. Dzisiaj, jak to już przed chwilą powiedziałem, rządzi światem moda. Zjawisko socjologiczne bardzo ciekawe i najniesłuszniej lekceważone. Moda przenika wszystko, nie oparł się jej nawet świat nauki i gorzko za to płaci. W świecie naukowym panuje także moda na... skromność. Istotnie, wiemy bardzo mało, mamy nawet dowody na to, jak kruche są podstawy naszej wiedzy. Niemniej, wiemy więcej od tych, którzy zazwyczaj wysoko zwykli sądzić o swej mądrości. Zmarły niedawno prezydent Akademii Francuskiej, prof. Charles Richet, człowiek niezwyklej wiedzy, a równocześnie bardzo skromnego mniemania o sobie, przypomniał zadufanej w sobie ludzkości, jak chwiejne w gruncie rzeczy są niewzruszalne prawdy naukowe. Któż bowiem z nas uwierzyłby dzisiaj, że kiedy Wiliam Harvey oświadczył w swym dziele o cyrkulacji krwi o tym, że „słyszał bicie serca“, znalazł się pewien lekarz włoski, który z całą stanowczością oświadczył: „Złudzenie! Całkowite złudzenie! W Londynie, być może, słychać bicie serca, ale my, w Wenecji, nic o tym nie wiemy!“ Genialny i genialnie dowcipny Voltaire wyśmiewał się z Buffona i innych przyrodników, którzy stwierdzili, że w pewnych warstwach górskich znajdują się skamieniałe muszle... Któż przed Pasteurem mógł cokolwiek wiedzieć o istotnych przyczynach większości chorób? A przecież lekarze z całą powagą zapisywali chorym leki i kurację... Wszakże to, co powiedziałem, nie upoważnia nas bynajmniej do szyderstwa... Czyż mogę zaręczyć, że w przyszłości, kto wie czy nawet nie nazbyt dalekiej, nasze dzisiejsze teorie w zakresie fizyki, chemii, astronomii lub medycyny nie okażą się równie śmieszne i naiwne?

Oto dlaczego uczony dzisiejszy powiada: Bądźmy skromni! Nasi praojcowie wydają się nam dzisiaj śmieszni. A my? Jakże nas

sądzić będą nasi wnukowie? Zupełnie tak samo, jak my tamtych. Bo przecież wszyscy jesteśmy ulepieni z tej samej gliny.

W rezultacie, owo słuszne i jakże uzasadnione stanowisko osłabia naszą pozycję w świecie. Uczony z krańcową skromnością oddaje ludzkości do jej dyspozycji całkowity swój dorobek naukowy, zażenowany, że może jej dać tak mało, a równocześnie ludzie „życiowi“, ze strzępów tego dorobku tworzą podwaliny swego bogactwa, prowadzącego już prostą drogą do potęgi i władzy. Ileż inaczej postępowali kapłani egipscy, którzy zachowując dla siebie całokształt bardzo już wówczas rozległej wiedzy, ukazywali zaledwie rąbek tajemnicy tłumowi, umiając dzięki temu zachować w swym ręku wszystkie atuty gry. Byli więc równocześnie mę d r c a m i i... w ł a d c a m i. Dzisiejsze wstydlive stanowisko swoje uzasadniają uczeni postępowaniem kultury. Niemniej jednak w rezultacie mę d r c y ustąpili władzy mądralom. I ci istotnie władają światem. Na szczęście n a u k a, nieumiejętnie broniona przez swych kapłanów-uczonych, posiada pewien atut, o który rozbija się najpotężniejsza despotia. Tyran może zetrzeć na proch człowieka, może pognać cały naród. Może całą ludzkość wplątać w wir wojny, ale nauce rady dać nie jest w stanie, gdyż nauka jest b e z o s o b o w a!

Dorobek nauki należy do wszystkich i do... nikogo. Leży on poza człowiekiem. I pod tym względem geniusz nauki dźwiga się nawet wyżej, niż geniusz sztuki, który jest ściśle związany z indywiduum.

Dlatego też nauka każe uczonemu być wyrozumiałym dla ludzkiej słabości, każe mu nie przywiązywać wagi do zewnętrznych pozorów i form, w jakich ogół zwykł upatrywać walor szczęścia i powodzenia, ale właśnie w imię dobra rozumianego właściwie, każe mu, w momentach ku temu sposobnych, zwracać uwagę na wartości istotne i niewątpliwe, jakich my, zajęci codzienną troską o zaspokojenie potrzeb i ambicyj, nie dostrzegamy.

Cóż jest wartość istotna? Descartes powiedział: „M y ś l ę, więc j e s t e m“. Powiedzenie aż nadto znane. Niemniej przypominając je, chciałbym zwrócić uwagę na użytą w nim formę czasu



teraźniejszego, jaką obrał filozof francuski. Nie mówił on: „Jestem, ponieważ dokonałem tego a tego“, „ponieważ przemyślałem to a to“. Nie; Myślę! W tej chwili myślę i dlatego jestem. Za chwilę może mnie nie być. Kiedyś mnie też nie było. Najistotniejszym dla nas powinno być to, że w tej chwili jesteśmy. Teraźniejszość, dzień dzisiejszy, miejsce, w którym się w danej chwili znajdujemy, jest dla nas najistotniejsze. O krok ode mnie spadł kawał gzymsu z dachu. To, że znajdowałem się w tym właśnie miejscu, staje się dla mnie kwestią życia! Katastrofa, a może nawet śmierć, była ode mnie o krok.

Człowiek myśli o przyszłości. Przyszłość zaciekawia go swą tajemniczością. Jedną z podstawowych właściwości naszej psychiki stanowi ciekawość, którą tobie zawdzięczamy, nasza niezapomniana i jakże czarująca droga pramatko Ewo! Której nieodrodnymi wszak synami są wszyscy uczeni całego świata. Niemniej jednak, przyszłości poświęcamy zbyt wiele z naszej teraźniejszości. Wszyscy coś odkładają na później. Jedni pieniądze, inni pracę. Jedni są konikami polnymi, inni mrówkami, i tylko przemiły Walt Disney umie gorzką bajkę La Fontaine'a osłodzić pogodnym „happy end'em“ amerykańskim, każąc dobrej królowej mrówek zaprosić na bal zmarzłego na kość lekkomyślnego grajka polnego!

W życiu bywa inaczej i dlatego jest źle. Dzielimy tydzień na sześć dni pracy i jeden dzień wypoczynku. Słusznie. Ale wobec tego przez sześć dni skazujemy siebie na mnóstwo udręczeń, pracując w ponurych biurach lub fabrykach, donosząc do pracy podniszczonego ubrania i dopiero „w święto“ ubieramy się szykownie, kładziemy nowe buty, których odświętność polega często na tym, że cisną nasze obolałe w pracy nogi...

Dobrze! Ale cóż te raczej wielkopostne, niż karnawałowe refleksje mają wspólnego z architekturą? Czyż po to zjeżdżaliśmy się tutaj ze wszystkich stron Polski, aby poić się sentencjami?

Nie, nie dlatego przyjeżdżaliśmy, ale też i ja nie mam zamiaru morałem nadużywać cierpliwości słuchaczy.

Pragnąłem jedynie uzasadnić znaczenie pierwszej tezy, jakiej zamierzam bronić za chwilę.

Teza ta brzmi jak następuje:

Wszystko co budujemy, jest równie ważne.

Nie ma tematów odświętnych i tematów na codzień, jak nie powinno być ubrań odświętnych lub codziennych. Są tylko zarówno ubrania, jak i tematy w architekturze, stosowne lub niestosowne. *Savoir vivre* uczy nas, że w określonych porach dnia ubieramy się w określony sposób. Jeżeli jakieś ubranie przeznaczamy dla celów specjalnych, do pracy lub do zabawy, to o tym przeznaczeniu powinien decydować krój ubrania i materiał, z jakiego je sporządzono, nigdy zaś stopień jego zniszczenia. Donaszanie odświętności do pracy to oznaka albo nędzy, której trzeba współczuć, albo niedbalstwa, którym należy pogardzać. Ale w każdym razie nie wolno z tego wyprowadzać zasady. Właściwy człowiek na właściwym miejscu i na właściwym miejscu rzecz właściwa.

Świat jest piękny.

Niewzruszalność tej tezy uznaje każdy zdrowy człowiek. Ponieważ określeniem „piękny“ nazywa to wszystko, co mu dogadza. Rolnikowi pięknym wydaje się łąk żyta wolny od kłólu, piękną jest ćwiartka cielęciny dla kucharki. Przemysłowcy miewają piękne zarobki. Gdyby więc świat nie miał być piękny, chociażby w tak szczupłych granicach pojmowania, należałoby się chyba powiesić. Bo co robić na brzydkim świecie? Jak wspaniale wyraził to Leonardo da Vinci, dziękując Bogu, że obdarzył go życiem, „tym dobrodziejstwem, które należy błogosławić nawet w chwilach najboleśniej-szych“.

I oto wśród piękna otaczającego go świata człowiek wznosi domy, osady, miasta. Wystarczy przebyć trasę Sosnowiec — Katowice, ażeby stwierdzić, że niezbyt wielką przywiązano wagę do strony estetycznej tej drogi. Człowiek bardzo rzadko troska się o wygląd tego, co buduje. Przytoczonego przykładu bynajmniej nie należy uważać za wyjątek. Równie straszliwe i ponure są przedmieścia Warszawy. Błędy, jakie tutaj popełniamy, są dwojakie, chociaż zgodne w ostatecznym wyniku. Raz, zaszpecamy świat budowlami podejmowanymi bez zastanowienia i troski o ich wygląd,

a kiedy indziej grzeszymy nadmierną troskliwością. W czynach naszych tkwi błąd zasadniczy.

Zbyt wiele buduje się i nazbyt pośpiesznie, ażeby można było rozważyć celowość każdego wysiłku. Należałoby tutaj zastosować jakąś regułę, ponieważ w zasadzie: Piękno nic nie kosztuje.

Turyści, którzy jeździli trochę po świecie, lubią opowiadać o malowniczości włoskich lub francuskich miasteczek, a nawet u nas dostrzegają piękno wsi polskiej, chaty góralskiej, barwność księżaków łowickich. I zaznaczają, że piękno to trwa tak długo, dopóki nie zostanie skażone „gustem“ miejskim.

Więc dlaczego tak jest? Ludzie z miasta górują przecież nad chłopami kulturą, wykształceniem. Więcej widzieli, więcej umieją.

Czemuz więc góral dopóty ładnie budował, dopóki się do niego nie przyplątał miejski doradca?...

Odpowiedź nie nasunie nam trudności. Góral czy chłop, Polak czy Włoch podejmują swe zadanie z prostotą. Budują tak a nie inaczej, bo tak samo budował ich ojciec, dziad i pradziad. Posiłkują się formą dojrzałą, która posiada mnóstwo zalet i niemal wcale nie posiada wad.

Przed wszystkim zaś odpowiada znakomicie swemu celowi. Życie wsi lub małego miasteczka wyłobilo swoją kolej i dawno zostało uregulowane tak dalece, że osiągnęło niemal klasyczną jasność i doskonałość formy. Ubóstwo człowieka, żyjącego w tych warunkach, skazuje go na posiłkowanie się budulcem miejscowym, znanym i wypróbowanym, szczególnie w odniesieniu do miejscowych warunków klimatycznych, z którymi wiąże się organicznie. Żadnych nowinek, żadnych eksperymentów. Spróbujmy zastosować nowoczesną konstrukcję drzewną na Podhalu, tak zwaną oszczędnościową, a przekonamy się, ile to będzie kosztowało!...

Wskutek wymienionych przyczyn budownictwo ludowe jest tanie i trwałe, zarówno pod względem formy, jak i konstrukcji. Wreszcie jest piękne, gdyż jego dorobek estetyczny w nawarstwieniu epokowym dźwignął się wysiłkiem z b i o r o w y m w i e l u p o k o l e ń n a w y ż y n y d o s k o n a ł o ś c i, jakie w swoim zakresie osiąga, równie bezosobowa, n a u k a.

Jeśli nawet poszczególny cieśla wiejski nie grzeszy nadmiarem rozumu, to jednak ziarenko, jakim rozporządza, w złączeniu z ziarenkami tysiącznych jego poprzedników, zebrało się w potężną miarkę wartości bezspornej.

Jakąż z tego wyciągamy naukę? Czyż miałyby to znaczyć, że trzeba pogardzić postępowaniem technicznym? Wrócić do dawnych metod? Nie. Właśnie ta analogia sztuki ludowej z dorobkiem naukowym wskazuje, że nigdy czegoś podobnego radzić nie można, gdyż taka rada byłaby niewykonalna. Umysł ludzki jak woda szuka sobie najłatwiejszych dróg najprędzej i najwłaściwiej wiodących do celu. Byłoby to więc sprzeczne z prawem natury. Postęp techniczny przypomina ramkę bartniczą wstawioną do ula. Sprzecznym z prawem natury jest dzikie budownictwo. Co się bowiem dzieje dzisiaj, nie tylko u nas, lecz niemal na całym świecie?

Budownictwo ludowe rozwijało się w zgodzie z prawami natury, natomiast budownictwo miejskie reguluje się specjalnymi przepisami. Właściwością wszelkich przepisów jest ich bierność. Powiadają, że czegoś nie wolno, albo określają istotę rzeczy niezbyt ściśle. Zdarza się, że prawodawca nie był dość przewidujący układając przepis prawa i w rezultacie powstają luki, które są natychmiast wykorzystywane przez niezbyt skrupulatny czynnik spekulacyjny. Bo prawa ludzkie są bardziej elastyczne, niż prawa natury. Zadaniem prawodawstwa jest współdziałanie, ażeby budowano dobrze, w rezultacie buduje się źle... ale... zgodnie z prawem. Jednym z takich dziwolągów prawnych jest chęć zabezpieczenia praw sąsiedzkich, która głosi, że okna jednej posesji nie mogą wychodzić na posesję drugą. Celem prawa tego było 1) jak już powiedziałem, zabezpieczenie sąsiada, oraz w związku z tym 2) zmuszenie do budowania domów w pewnej granicy od sąsiedniej posesji. W rezultacie zaś powstała plaga ludzkości, jaką się okazała czeluść podwórka obudowana z czterech stron. Broniąc praw sąsiada, zapomniano o własnych. W dodatku prawo sąsiada do światła też zostało zgwałcone, gdyż „prawo“ pozwala zasłonić mu słoneczną stronę parceli szczytem swego domu.

Widzą więc szanowni słuchacze, że zaledwie tylko ruszyliśmy

naszą dyskusję z miejsca, zaraz wszystko wali się nam na głowy. Na szczęście jeszcze nie domy, lecz dopiero foliały prawnicze.

Jeśli więc staniemy na tym, że każda chwila naszego życia powinna być dla nas równie cenna, że piękno otaczającego nas świata podnosi urok życia, musielibyśmy przyjąć taką zasadę, żeby wszystkie budynki, przeznaczone zarówno do pracy, jak i ku rozrywce, miały minimum wad, a maksimum zalet. Było w rosyjskim języku straszliwe słowo, oznaczające schody kuchenne: „czornyj chod“! Nie potrzebuję go tłumaczyć. W architekturze nie może być odwrotnych stron medalu. Psychotechnika zaleca, aby człowiek, wykonujący szczególnie odpowiedzialną pracę, na przykład maszynista kolejowy lub kierowca samochodu, nie wykonywał swego zawodu w stanie afektu psychicznego, gdyż to osłabia jego spostrzegawczość. Powinien pracować w dobrym usposobieniu.

Dlaczego tylko oni, a nie każdy?

Nie przeprowadzono jeszcze statystyki przestępczości zależnie od piękna miast. Ale sędzę, że bez takiej statystyki można twierdzić nie popełniwszy zbyt dużego błędu, że miasto planowo, równo, ładnie zabudowane, pięknie zadrzewione, miłe, będzie sprzyjało dobremu usposobieniu swych mieszkańców.

Z powyższych rozważań wysuwa się dalsze pytanie: są bowiem miasta położone ładnie, są zaś inne, szczególnie w okręgach przemysłowych, gdzie fabryki stają się elementem decydującym dla oblicza miasta, a przecież trudno żądać, by budownictwo przemysłowe miało uwzględnić postulaty estetyczne.

Po co? Dla kogo?

Otóż nigdy bardziej, jak właśnie w dzisiejszych czasach powiedzenie takie nie brzmiało bardziej anachronicznie.

Powiedziałem:

„Wszystko, co budujemy, jest równie ważne“.

A teraz dodam:

„Nie ma tematów drugorzędnych“.

A jeżeli tak, to w takim razie cóż to jest budownictwo monumentalne?

Przyznam się, że nie umiem dać na to pytanie odpowiedzi. Wiem, że używa się takiego określenia, ale mnie ono nic nie mówi. Czy słowem „monumentalny“ określamy wielkość, czy też znaczenie budynku? Jeżeli wielkość, to w takim razie mnóstwo arcydzieł architektury starożytnej, średniowiecznej i nowożytnej nie mogłoby uchodzić za budowle monumentalne, gdyż są zaledwie perełkami architektury, a natomiast nowoczesne hale targowe, dworce kolejowe, silosy, magazyny i fabryki byłyby bezspornie budowlami monumentalnymi. Jeżeli zaś przeznaczenie budynku decyduje o monumentalności jego, to w takim razie każdy dureń, który wybuduje gmach teatralny, ma prawo brać za łokieć Palladia i mówić doń: „Kochany kolego“ z tego tytułu, że Palladio wybudował najpiękniejszy teatr świata w Vicenzy, a „kochany kolego“ zrobił kino na Wygwizdowie.

Z paradoksalności tego zestawienia widać, mam nadzieję dość plastycznie, że ani wielkość, ani temat nie przesądzają o wartości dzieła. Nie ma tematów drugorzędnych. Wszystko jest równie ważne. Architektura powstaje właśnie tam i tylko tam, gdzie nie starano się świata zadziwiać, lecz przeciwnie tam, gdzie w lojalnej współpracy osiągnano wynik zbiorowy. Za Henryka IV powstaje w Paryżu Place Royale, dzieło Philippa de Chastillon, zespół mieszkańskich budowli, lojalnie i rozumnie wzajem zestawionych, w sumie: poważny wynik architektoniczny.

Bo cóż to jest architektura? To ład i porządek. I to niekoniecznie w układzie budowli. Układ architektoniczny powstaje już wówczas, gdy gładko wyasfaltowaną jezdnię drogi publicznej ujmujemy w krawężniki chodników lub obsadzamy aleją równych drzew.

Kiedy Loos wypowiadał swą tezę o architekturze, to miał na myśli umiejętne operowanie pięknem zdawkowym. Niekoniecznie trzeba włożyć na szczydła, żeby być wielkim człowiekiem i można bez wyskubywania sobie brwi być piękną kobietą.

Są pewne wartości wiecznie świeże, nigdy nie powszedniejące, o zdrowym smaku, jak chleb i woda. I te wartości należy stosować. Zabudujmy ulice równymi domami, zharmonizowanymi ze sobą,

a nie wzajem zagłuszającymi się. Utrzymujmy je czysto, otoczmy girlandą kwiatów i szpalerem drzew, a każdy, kto je zobaczy, zawoła: „Ach, jak tu ślicznie!”

Wielki, wspaniały gmach budujemy z cegieł i kamieni. Sama w sobie cegła nie stanowi nic ciekawego. Kamień również, chyba dla geologa lub dla mineraloga. A jednak zespół tych kamieni ułożony z pewnym sensem tworzy dzieło architektury, które nazywamy potem pałacem lub kościołem.

Czymże jest właściwie dom w mieście?

Jest to również cegielka, sama w sobie niewiele znacząca, ale składająca się na całość, którą określamy mianem ulicy lub placu. Nie będąc więc sama przez się bezpośrednim celem działania architektonicznego w wielkim stylu, oddziaływa, dodatnio lub ujemnie, na czystość wyrazu architektonicznego zespołu. I dlatego właśnie, że tego uczą nas znakomite przykłady historyczne Francji, Anglii lub Włoch, powiadamy: „Wszystko, co budujemy, jest równie ważne“.

Nie ma tematów drugorzędnych!

Jeżdżą ludzie w góry zachłysnąć się krystalicznym powietrzem Tatr, by odświeżywszy płuca i krew balsamiczną wonią smreków, ze zwiększoną energią wrócić do pracy. Jadą do Gdyni, ażeby umocnić swą wiarę w energię i wytrwałość wielkich poczynań. Jeżdżą wreszcie na Górny Śląsk, ażeby zdrzeć przed ogromem ciężkiego przemysłu...

Byłem tu, byłem tam. Ale byłem także na stadionie sportowym i widziałem złożony aparat hodowlano-cieplarniany, w jakim się piastuje folbluty asów sportowych. Masaże, prysznice, diety, chocki, klocki, a w rezultacie... Coś niesłychanie ważnego: Depesze na cały świat, wypieki na twarzach, gratulacje, krzyże zasługi... Ktoś tam rzucił dyskiem o centymetr dalej, albo inny przebiegł dystans o 1/10 sekundy krócej.

Rekord świata!

Czemuż takiego ceremoniału nie zastosuje ludzkość chociaż w setnej części dla ludzi pracy? Czemuż tych, którzy siedzą przy biurkach lub gną się przy warsztatach, pozbawia się entuzjazmu

tłumów? Pozbawia radości pracy? Czyż rzeczywiście miasto fabryczne musi być ohydne? Są podobno i tacy, którzy powiadają, że praca nie hańbi!

Może być, że nie hańbi, ale, jak widać, nie przynosi też zbyt wiele radości.

W podręcznikach historii sztuki znajdujemy wizerunki akweduktów starożytnych, zamków średniowiecznych, kościołów i pałaców wzniesionych w czasach nowych. Cóż to znaczy? Znaczy, że przemija chwała legionów rzymskich, przemija moc i buta baronów feudalnych. Padają monarchie. Giną Burboni, Habsburgowie lub Hohenzollernowie...

Ale zarówno po legiach, jak po baronach, po księżętach, jak i królach i cesarzach pozostaje ślad. Pozostają łuki, akwedukty, pałace, zamki, pozostają pomniki, pozostaje ARCHITEKTURA. I te pomniki żyją. Żyją nawet wówczas, gdy popadają w ruinę. Żywotność martwych kamieni jest niesłychana. Kamienie z orłami polskimi i herbami polskich królów przetrwały najczarniejsze lata niewoli i terroru. Pozostały w Warszawie, nad którą górował dumnie krzyż w ręku Zygmunta III, pozostała w Gdańsku na ratuszu sylwetka Władysława IV na wieży i napisy Batorego na Wysokiej Bramie, „Janina“ na kaplicy Sobieskich. Z pomników architektury spogląda na nas wieczystość.

Wieczność piramid widziała żołnierzy napoleońskich w chwili, gdy walczyli z Mamelukami. A świadomość tak odwiecznego audytorium podnosiła w nich ducha.

Architektury nie robi się na łap-cap. Ona pozostaje. Dlatego nie wolno lekceważyć pewnych zadań, sądząc, że nie są one istotne. One po nas pozostaną i będą mówiły przyszłym pokoleniom o nędzy naszego ducha lub jego wzniosłości.

Nie lekceważmy naszej pracy, nie lekceważmy naszej sztuki.

Był sobie w czasach renesansowych pewien generał, którego żołnierze nazywali Gattamelata. Generał był dzielny. Ale wiemy, że dużo było różnymi czasy dzielnych generałów. Tymczasem tak się złożyło, że za zasługi wojenne, jakie poniósł dla dobra ojczyzny, postanowiono uczcić go po śmierci pomnikiem. I oto dzi-



siaj, przed katedrą św. Antoniego w Padwie, stoi najslawniejszy na świecie posąg, pomnik Gattamelaty wyrzeźbiony przez Donatella. Ciało generała rozpadło się w proch. Nikt dobrze nie pamięta, na czym polegały jego zasługi. A jednak wszyscy ludzie, roszczący sobie pretensje do miana kulturalnych, znają nazwisko generała Gattamelaty dlatego tylko, że pomnik jego jest arcydziełem. Imię jego stało się nieśmiertelnym przez sztukę rzeźbiarską, pomimo iż zasłużył się w sztuce wojennej.

Cokolwiek robimy, pracujemy dla wieczności.

Przed sądem historii odpowiadać będziemy za swoje czyny. Więc tym trudniej przychodzi nam wykonywać naszą sztukę. Tym trudniej dlatego, że jest ona w równej mierze sztuką techniczną, jak i plastyczną. Jako techniczna, powinna ustawicznie kierować swą uwagę ku postępom wiedzy. Jako plastyczna, spoglądać za siebie i z doświadczenia wielkich mistrzów uczyć się unikać błędów. W nowatorstwie swoim musimy być konserwatywni. Spieszyć się musimy powoli, jak mawiają Włosi. Ta pozorna kontrydykcja zawiera w sobie cały, jakże trudny problemat naszej pracy.

Musimy utrzymywać równowagę pod naporem tych dwu sił. Ilekroć bowiem równowaga ulegała zachwianiu, natychmiast ujawniał się spadek wartości dzieł architektury. Tego nas uczy historia, a w szczególności doświadczenia ubiegłego stulecia.

W rozwoju form architektonicznych dostrzegamy pewną kolejność faktów: Pierwsza faza polega na tym, że zależnie od warunków miejscowych kształtuje się pewien system konstrukcyjny budowli: drewnianych w lasach, ceglanych lub kamiennych tam, gdzie występuje kamień lub glina. Słowem taki, jaki nakazuje zdrowy chłopski rozum. Z biegiem lat technika się doskonali, aż wreszcie dojrzewa pewna forma tak dalece, iż nabiera nie tylko wartości technicznych, ale nawet wytwarza swój styl plastyczny. I oto rozchodzi się szeroko po świecie wieść, że tam a tam, w jakiejś przypoścmy Grecji, budują piękniej, niż gdzie indziej. Wówczas ci inni właśnie starają się naśladować styl owych Greków. Zdarza się wszakże, iż ci inni mają odmienne potrzeby i że dla zaspokojenia tych potrzeb muszą stosować konstrukcje

bardziej złożone od tych, jakie wystarczały ich mistrzom. Tak właśnie rzecz się przedstawiała w starożytnym Rzymie, który dla swych gigantycznych zadań potrzebował równie gigantycznych budowli. Toteż Rzymianie bardziej wydoskonalili się technicznie, niż ich mistrzowie plastyczni Grecy. Cóż wtedy? Życie nakazuje stosować lepsze metody konstrukcyjne, które wszakże nie zdołały jeszcze wytworzyć własnego stylu. Wobec czego, logikę nowej konstrukcji lukowej przesłania się frazeologią pseudokonstrukcyjnej logiki kolumn i belkowań greckich, pojętych na gruncie rzymskim jako rodzaj konstruktywistycznego ornamentu. To byłaby druga faza.

Niemniej jednak pod powłoką greckiego „maquillage“ dojrzywała w międzyczasie czysta forma rzymska, która wyłaniała się na wierzch w tych wypadkach, które współcześnie uważano za drugorzędne, jak np. mostach i akweduktach, bo te nie rościły sobie pretensji do miana architektury monumentalnej. Ale kiedy my z odległości tysiącleci spoglądamy na te dzieła, bez wahania przyznajemy im wyższe miejsce w klasyfikacji wartości architektonicznych aniżeli owym gmachom „à la greckim“. Tak więc moment, kiedy konstrukcja rzymska uwolniła się od greckiej przyprawy i wytworzyła własny „typ“ architektoniczny, nazwiemy trzecią fazą. Faza ta w zestawieniu z pierwszą odznacza się dwiema cechami znamienymi. Jedną o wartości bezspornej i drugą o wartości względnej. Wartością bezspornie dodatnią jest postęp konstrukcyjny. Zdobycz wiedzy technicznej. Wartością względną jest jej walor artystyczny. Trudno bowiem byłoby orzec z całkowitą pewnością, czy jako dzieło plastyczne możemy postawić rzymski akwedukt wyżej od greckiej świątyni. To zresztą jest mniej istotne w rozwoju wypadków. W sumie ogólnej stwierdzić możemy ponad wszelką wątpliwość, iż w ciągu tych trzech okresów zaznaczył się przyrost wartości architektonicznej. Dorobek się zwiększył.

W dalszym rozwoju faktów owe trzy fazy będą szły jedna za drugą w niezmienniej kolejności, tworząc łańcuch nieprzerwany aż do naszych czasów. Dopiero w ubiegłym wieku nastąpi załamanie, spowodowane tym, że wbrew ustalonej wiekami tradycji, chcąc osiągnąć wyniki absolutnie doskonałe, wolne od relatywizmu war-

tości plastycznych, architektura odwoła się do wiedzy historycznej, powierzając jej zadania, do których nie była bynajmniej powołana, ani przygotowana. Stąd tragizm epoki romantycznej.

Formy architektoniczne w oderwaniu od ich konstruktywistycznego uzasadnienia, w oparciu o historię przejawiają się nam jako wartości niezupełne. Historycy mniemali, że skoro gotyk wytworzył najpiękniejszy typ kościoła, renesans pałacu, a rokoko salonu, to architekt XIX wieku okaże bardzo wiele rozumu, jeżeli będzie budował przy użyciu swych nowych, o wiele lepszych metod konstrukcyjnych kościoły w stylu gotyckim, a wille w stylu Ludwików. Style te umiał na pamięć dzięki starannie przeprowadzonym studiom w Akademii Sztuk Pięknych. Czyniąc tak, wyskoczyłby ponad głowy swych wielkich poprzedników. Stało się przeciwnie, szeroka fala erudycjonizmu w architekturze, jaka rozlała się przed stu laty po Europie, nie pozostawiła po sobie prawie nic. Byłoby nawet lepiej, gdyby zupełnie nic nie pozostawiła. *Votiv-Kirche*, zbudowana przez Heinricha Ferstela w Wiedniu w latach 1828—83 nikogo nie zmyli pomimo, że dr Friedrich Haack napisze o niej, że jest „in ihrer Art ein Meisterwerk“. Nie była, nie jest i nie będzie gotyką, chociaż Ferstelowi mogło się zdawać, gdy ją projektował, że buduje coś w rodzaju paryskiej *Nôtre Dame*, lecz... poprawionej, bo *Votiv-Kirche* posiada obie wieże zakończone iglicami, których w katedrze paryskiej zabrakło. Ale po co szukać aż tak daleko w Paryżu, kiedy w tym samym Wiedniu, o trzy ulice dalej, stoi arcydzieło o wartości światowej: *Stephans-Dom*.

Kościół św. Stefana to architektura. *Votiv-Kirche* to pastiche!

Dla historiozofa sztuki psychoza historyzmu, jaka ogarnęła wiek XIX, jest całkowicie zrozumiałą, gdyż występuje nie po raz pierwszy. Jest to odmiana wspomnianej przeze mnie fali interpretacyjnej u starożytnych Rzymian. W rzeczywistości bowiem, na bocznych torze, z dala od zgiełku prądu głównego, dojrzewały nowe wartości konstrukcyjne, i logika faktów nakazywała tam szukać właściwego zrozumienia nowoczesnych zadań architektury. Wartości te zakwitły dzięki udoskonaleniu produkcji żelaza i odkryciu właściwości łączenia się betonu z żelazem. Wszystko, co nastąpiło po-

tem, było taranem w nonsens historyzmu. Nowe czasy szły z nieubłaganą siłą lawiny.

Równocześnie bowiem, gdy historycy klasyfikowali zabytki architektury, dzieląc je na kościoły, zamki, pałace, ratusze i tym podobne, gdy wykonywali swą żmudną i pożyteczną skądinąd pracę, powstawał nowy świat, dla którego zapomnieli przygotować przegródkę: Świat wielkiego przemysłu.

Baronów feudalnych zastąpili baronowie węglowi. Medyceusze florentyjscy ustępowali miejsca Rockefellerom nowojorskim. Postęp techniki wojennej już dawno odebrał sens strzelistym wieżom zamków średniowiecznych, które przecież wznoszono kiedyś nie dla zabawy. Jednak w działaniu dzisiejszych władców świata dostrzegamy pewną różnicę, gdy zestawiamy ich z ich wielkimi poprzednikami. Życie Medyceuszów było pełniejsze, niż ich nieudolnych naśladowców tam, za „wielką wodą“. Może to zresztą nie jest nawet winą Rockefellerów, Morganów czy Vanderbildtów, że wznosząc tak liczne budowle niezbędne dla ich rozległych interesów, szli drogą, jaką im wskazywał bakałarz na elementarzu historii sztuki. Grzebali się w drobiazgach, nie dostrzegając istoty rzeczy. Wszak los dawał im do ręki piękną kartę, a oni tej karty zagrać nie umieli.

Historia uczy, ale historia tej „szerokiej drogi“, że dziedziny twórczości plastycznej są nieograniczone.

Wszelkie podziały są fikcją. Nawet podziały tak zdawałoby się oczywiste, jak wydzielenie malarstwa od rzeźby lub rzeźby od architektury. Taki podział może mieć znaczenie pomocnicze podczas nauki w szkole, ale też i nic więcej.

Przeciętny królik przemysłowy z tej czy tamtej strony oceanu, to mniejsza, doszedłszy do majątku na mniej lub więcej ryzykownych spekulacjach, mniemał, iż okres zdobywania majątku był tą czarną robotą, owym „czornym chodem“ wiodącym ku lepszemu życiu, które pędzić będzie w zamku francuskim, przewiezionym cegła po cegle zawiniętej w bibulkę do jego świeżo nabytej posiadłości.

Praca była dla niego dorobkiem, nie upajał się jej twórczym

rozmachem, nie znajdował w niej ani podniety, ani energii, ani zadowolenia, nie umiał dopatrzeć się w niej patosu działania, o którym tak pięknie mówił później Faure: „Wysokie kominy, podobne do kolumn świątynnych, żywe zwierzęta ze stali“ może i miały serce, ale on idąc w ślady lekarza weneckiego: „nic o tym nie wiedział“!

Wielki przemysł!

Cóż za temat! Co zrobiłby z niego Palladio, gdyby żył! Ten nieśmiertelny Palladio, ów skromny architekt prowincjonalny, który miał odwagę przeciwstawić się miażdżącej wielkości Michała Anioła!...

Jakże wspaniałą symfonię okręgu przemysłowego wyśpiewałby Piranesi, gdyby mógł powstać z grobu...

Ale po cóż grzebać w historii! Żyją i pracują dzisiaj we Francji, Ameryce, Holandii, w Niemczech architekci, co umieją znajdować wyraz plastyczny dla owych „katedr“, poświęconych „okrutnemu bożyszczu“! Dzięki ich współpracy straszliwa i jak niestety aż nazbyt dobrze nam znana „tymczasowość i przypadkowość“, a właściwie po prostu bezplanowość budownictwa przemysłowego, zamienia budy fabryczne we wspaniałe zespoły plastyczne, pełne tajemniczej, a jakże fascynującej grozy.

Żałuję, że warunki techniczne nie pozwalają mi drogą pokazu przezroczy udowodnić słuszności słów moich, przekonałbym wówczas państwa, że wszystko, co powiedziałem, to zaledwie blade odbicie rzeczywistości.

Podstawowym warunkiem rozwoju architektury są pieniądze. Malarz może odwrócić się dumnie plecami do publiczności i jak poeta: „Sobie śpiewać, a muzom“.

Architekt buduje za cudze pieniądze. I to grube pieniądze. Wiemy z doświadczenia stuleci, że pomniki architektury powstawały tylko tam, gdzie te pieniądze były. Budowano dla książąt, dla królów, dla papieży, dla konsulów. Wznoszono kościoły lub cyrki, świątynie lub akwedukty, mosty, pomniki, ratusze, szpitale, halle; wznoszą dzisiaj fabryki, i wszędzie tam, gdzie talent sprzęgnie się

z kamieniem, powstaje dzieło prawdziwej, rzetelnej sztuki wielkiej architektury.

Bo piękno naprawdę nic nie kosztuje.

Trzeba tylko szukać owego piękna zdrowego, szczerego, jasnego, tego chleba i wody, które, jak powiedział Le Corbusier, są „bogactwem biedaka i radością królów!”

Powstające w takich warunkach okregi przemysłowe staną się „prawdziwymi pałacami robotników“, pałacami, których ściany będą wyzłoczone szlachetnym kruszcem promieni słonecznych, wpadających przez szerokie okna. Robotnik pracować będzie ze szczególniejszą wydajnością w przestrzeni jasnej, wesołej, bić będzie rekordy pracy bez bata i bez przymusu. Z zapalem sportowca. A jego szefowie znajdą radość życia w godzinach pracy bez potrzeby zabijania „jego szarzyzny“ w oparach alkoholu...

Ach, czemuż nie mam siły przekonywania, czemuż słowa moje są pozbawione plastyki trzech wymiarów przestrzeni?... Zamiast nadużywać cierpliwość mego audytorium ciężkimi i chaotycznymi z konieczności wywodami, pokazałbym państwu po prostu to, o czym muszę przekonywać.

Stałoby się wtedy dla wszystkich pewnikiem ponad wszelką wątpliwość, że bezsprzecznie wszystko, co budujemy, czy kościół, czy fabrykę, ratusz czy zespół mieszkań robotniczych, wszystko jest równie ważne i równie cenne w dorobku ogólnym, tym cenniejsze, że, jak powiedzieliśmy, piękno nic nie kosztuje, rzecz prosta to piękno, które jest bogactwem biedaków i błogosławieństwem królów, a więc tym bardziej Medyceuszów i Morganów.

A jeśli tak, jeśli wszystko jest równie ważne i jeśli piękno nic nie kosztuje, to w takim razie słusznie twierdzimy, że nie ma tematów drugorzędnych. Najdrobniejsza lepianka zbudowana z właściwym docenieniem jej znaczenia w dorobku ogólnym, staje się owym ziarnkiem, wchodzącym w skład przysłowiowej miarki, którą przykładamy do każdej epoki w dziejach ludzkości. Gdy tę miarę właściwą utrzymamy, gdy podejmując jedno tematy, odrzucimy szczydła, a innymi przestaniemy pomiatać, wówczas nauczymy się

cenić i szanować zasadę najpoważniejszą, wedle której cokolwiek budujemy, pracujemy dla wieczności.

Szanowne Koleżanki i drodzy Koledzy! Pamiętajmy o tym! Aby uzasadnić tę tezę przed wami, nie potrzebuję przezroczy, nie potrzebuję kunsztownie gromadzić motywów, jest to raczej nie teza, lecz jak gdyby przestroga, coś w rodzaju trapistowskiego: *Memento mori*.

Nie unośmy się namiętnością chwili, nie poddawajmy efemerydom. Architektura to nie damski kapelusz, o którym prorok nowoczesności Le Corbusier, nasz Le Corbusier powiedział: *C'est parfois joli, mais pas toujours, et . . . rien de plus*. Architektura to wieczystość, niech jej nie przyćmiewa chwila.

# WZGLĘDNOŚĆ WIELKOŚCI<sup>1)</sup>

(PRZESTROGA)

Znamy dwie miary w architekturze. Jedną wyznacza oko, drugą rozum. Nie znaczy to wszakże, iżby oko miało być bezrozumne. Nie. Miary te nie wykluczają się wzajemnie, przeciwnie, powinny się uzupełniać. Jeżeli podejmuję ten temat, to w pewnym stopniu dlatego, że w posiłkowaniu się tymi miarami panuje chaos, a do jego pogłębienia przyczyniają się potocznie używane frazesy, nie pozbawione uszczypliwości, a równocześnie całkowicie nieuzasadnione.

Mówi się na przykład o budowaniu na „oko“ i taki sposób traktowania swego zawodu przez architekta uchodzi w pojęciu jego kolegów za dowód lekceważenia sztuki. Innemu znów zarzucają, że jest architektem „papierowym“. W obydwu wypadkach występuje jednostronna przesada. Zarówno biegły praktyk, jak i teoretyk, jeśli tylko zasklepiają się, ten w swej praktyce, ów w rzekomej nieomyślności teorii, popełniają błąd jednostronności. Dwie miary architektury, oczna i faktyczna, winny uzupełniać się i sprawdzać. Każda z nich ma swój zakres i swoje znaczenie. Obie zaś mają na celu określanie wymiaru budowli, z tą różnicą, iż miara rzeczywista czyni to z zimną obojętnością i nieustępliwą ścisłością, natomiast miara oczna ujmuje rzecz krytycznie: wyolbrzymia lub umniejsza, współpracuje lub unicestwia zamierzenie twórcze architekta.

Miara rzeczywista może wystarczyć całkowicie wszędzie tam, gdzie zadanie można zamknąć wyłącznie w ramach budownictwa,

<sup>1)</sup> Wygłoszone 2 kwietnia 1936 r. na posiedzeniu Oddziału Warszawskiego Stowarzyszenia Architektów Rzeczypospolitej Polskiej.



ale z chwilą, gdy rozszerza się ono do rozmiarów problematu architektonicznego, pojawia się jako jedna z pierwszych trudności — sprawa wielkości.

Pojęcie dzieła architektury jako monumentu wiąże się nierozzerwalnie z rozmiarami zadania i dzieła.

W dzisiejszych czasach, gdy konieczność zarówno życiowa, jak i pewien uraz psychiczny każą nam odsuwać wstydliwie na plan dalszy zagadnienia plastyczne naszej pracy, którą coraz częściej nazywamy naszym „zawodem“, a nie naszą „sztuką“ trudno ustrzec się przed smętną refleksją, która wskazuje, że pomimo niewątpliwego przyrostu wartości technicznych w budownictwie zaznacza się równocześnie zanik podstaw kompozycyjnych i znieczulenie plastyczne wypływające z niedoceniań, a nawet w pewnych wypadkach, wręcz lekceważenia dorobku historycznego. Tymczasem nie wolno nam zapominać, ani też lekceważyć faktu, że aczkolwiek historia architektury wiąże się tylko pośrednio z zadaniami, wobec których staje architekt nowoczesny, to jednak historiozofia naszej sztuki, wskazując wspaniałe przykłady konsekwentnego historycznie działania, mogłaby i nadal, a może nawet bardziej, niż kiedykolwiek, okazać się pomocną towarzyszką i opiekunką architekta w jego ciężkiej i odpowiedzialnej nie tylko wobec współczesnych, ale także i potomnych, a więc... historii, pracy.

Nie można uważać zagadnienia plastyki w architekturze za jakiś zdobniczy anachronizm. Kto tak sądzi, popada zwykle w ostateczność uprawiania dekoratywizmu konstrukcyjnego, szukając efektownych, śmiałych konstrukcyj po to, ażeby... ażeby osiągnąć pewien efekt plastyczny. Postępując w ten sposób, zamienia ornament klasycznych akantów meandrem okien, co, w świetle krytyki estetycznej, okaże się wartością wyjętą z tej samej przegródki.

Motyw plastyczny nie utożsamia się z plastyczną przesłanką. Motyw dekoracyjny może w pewnych wypadkach służyć dowodem słabości charakteru, czy też lekkomyślności tego, kto się nim posługuje, zwłaszcza, jeśli odwraca uwagę od istotnych zadań naszej sztuki i służy mu wyłącznie do przykrywania błędów i niedociągnięć w sferze właściwej proporcji. Uważać go należy za błąd

kardynalny wówczas, gdy stosuje się go do „zahaftowania“ dziur, wypalonych w kompozycji papierosem niedbalstwa.

Zycie idzie swoją drogą i zmusza nas w pewnych momentach do podejmowania, a co gorsza, i rozwiązywania problemów, od których odzwyczailiśmy się zupełnie niepotrzebnie, wskutek czego nie umiemy sobie z nimi dawać rady i ulegamy im.

Jeden z pierwszych to zagadnienie wielkości i łączne z nim wycucie właściwej skali całości i szczegółu. Ponieważ zaś rzadko zdarza się nam tworzenie dzielnic całkowicie nowych, oderwanych od dnia wczorajszego, przeto niezbędną okazuje się sztuka nawiązywania do skali istniejącej. Znajomość tej sztuki, dawniej bardzo rozpowszechniona, dzisiaj zanikła. Ona wszakże stanowi jedną z tajemnic prawdziwej monumentalności.

Wspomniałem o dwu miarach, jakimi rozporządzamy: rzeczywistej i wzrokowej. Gdy więc stajemy wobec zagadnienia wielkości, musimy jasno sobie uprzytomnić, o jaką nam wielkość chodzi — rzeczywistą, czy też względną. Od tego zależy wybór metod działania.

Może się zdarzyć, iż budowla, zakreślona rozmiarami rzeczywistymi na miarę największą, jako koncepcja architektoniczna okaże się stosunkowo nikłą. Typowym tego przykładem mogą służyć piramidy egipskie, wyznaczone jako punkcik, czy też kwadracik, na bezmiernym obszarze pustyni. Kwadracik ten urasta, dzięki nieustępliwej woli faraonów, w górę kamieni, sumującą bezgraniczny wysiłek energii i trudu setek tysięcy niewolników, którzy, posiłkując się najprymitywniejszymi narzędziami, dokonali dzieła. Pozostawione następnie bez opieki przez czterdzieści stuleci, opierały się niszczycielskiej mocy wichrów pustyni i grabieżczym szponom człowieka. W rezultacie, nadszarpnięte potężnie, rysują się dzisiaj wśród skwaranych szafirów pustynnego nieba dramatyczną sylwetą niezwykłego widma niepojętej i nieogarnionej potęgi starożytnego, biblijnego świata. Wydaje się nawet, że dzisiaj niezmównie mimo tragicznego okaleczenia, nadal imponują i onieśmielają bardziej, niż wtedy, gdy olśniewały niepokalaną gładkością lśnią-

cej powłoki. Bo wtedy przedstawiały się zaledwie jako ubogi kształt czworogrannego ostrosłupa, ot, świeczka wbitego w bezmiar pustyni. Gdyby piramida Cheopsa była dziesięć razy większa, albo tyleż mniejsza, zawsze pozostałaby nikłą grudką piasku wobec morza pustyni.

Dzieło, dokonane przez faraonów, możemy porównać z trudem, jaki podejmuje Ralf Modrzejewski, rozpinając gigantyczny most nad cieśninami nowojorskimi lub zatokami w Frisco. W obydwu wypadkach uruchomiono wielkie środki techniczne dla zaspokojenia — raz ambicji, drugi raz konkretnych potrzeb — osiągając architektonicznie stosunkowo nikły wynik: tam kwadracik, tutaj niteczka w bezmiarze krajobrazu. Nikłość wyniku wypływa z braku skali porównawczej. Oba dzieła, piramidę i most wiszący, czcimy jako potężną emanację ducha, jakże przerastającego wątłe ciało twórcy tych kolosów, ale w świetle rzeczowej krytyki, oceniając przedłożony wizerunek, musimy stwierdzić niewspółmierność efektu i środków.

Oczywiście w obu wypadkach nie chodziło o rozwiązanie problemu architektonicznego. Zwłaszcza w drugim. Mosty wiszące buduje się nie dla przyjemności, wiemy nawet z doświadczenia, że mosty, o których piękno nie troskano się zbyt, okazały się pod względem plastycznym zdrowszymi, ale właśnie dlatego, że przy tak kolosalnych rozmiarach, które działają nie tylko w przestrzeni, ale i w czasie, prostota i czystość linii zakreślonej z kilometrowym rozmachem, ucieleśniają jak gdyby tchnienie owej prawdziwej wielkości ducha twórczego. Nie podobna sobie wyobrazić szczęśliwego opracowania szczegółu architektonicznego tak wielkich założeń. Żadna inna budowla nie może służyć lepszym przykładem dla zobrazowania powyższej tezy, jak wieża Eiffla w Paryżu. Szlachetność i czystość linii technicznie uzasadnionej skażono ongiś akroteriami, których celem było upiększenie nagiej, niezrozumianej wówczas jeszcze konstrukcji.

Można jednak obrać inną drogę i szukać rozwiązań monumentalnych z pomocą niewielkich stosunkowo środków, ale za to, kierując się pewną ideą ogólniejszą. Idea ta zespałałaby odosob-

nione i rozproszone zamierzenia drobne, wypływające z inicjatywy różnych osób, kierujących się własnym celem, własną korzyścią i własnym upodobaniem.

Historia zna takie wypadki, a wskazując na nie, uczy nas poznawać wielkość prawdziwą, wyrosłą z szarzyzny dnia powszedniego (porównaj „Banalność doskonała“). Przekonywa nas również, że dla wznoszenia budowli kolosalnych rozmiarami, o wielkości „bezwzględnej“, nie powinno się szukać motywów natury architektonicznej, kompozycyjnej. Aby to uzasadnić, należy wskazać jakieś inne przyczyny. Za istotnie architektoniczny walor takiej budowli można uznać tylko i wyłącznie koncepcję podstawową. A więc np. przesłankę, na której Le Corbusier oparł swój pomysł „miasta wieżystego“ (plan Voisin de Paris). Według tej koncepcji, opartej na obliczeniu procentu przestrzeni zajętej pod budynki w stosunku do otaczającej je zieleni, Le Corbusier wskazuje szczególnie przyjazne, wręcz pojętne okoliczności, które skłoniły go do rozważenia ewentualności zbudowania miasta, składającego się z 24 gmachów, mieszczących każdy po 10.000 osób na stu piętrach (300 m wys.). Nie byłoby celu zagłębiać się w danej chwili w szczegóły tego pomysłu, ponieważ myśl nasza biegnie w innym kierunku. Chodzi o jego wartość plastyczną. Architektonicznie pomysł przedstawia się dość prosto, jako układ 24-ch pionów (pylonów), rozstawionych rytmicznie. Ponieważ wokół tych pionów miały się znaleźć rytmy poziome budowli „zaledwie“ dwunastopiętrowych, przeto harmonizacja architektoniczna tak pomyślanej kompozycji przedstawiałaby się mniej więcej tak, jak plac Vendôme w Paryżu, podniesiony do trzeciej potęgi i pomnożony przez dwadzieścia cztery.

Pomysł zajmujący, ale mogący budzić sprzeciwy, w danej chwili i na danym miejscu nie mające znaczenia dla dyskusji.

Rozpiętość problemu architektonicznego można uważać właściwie za bezgraniczną. Może nim być równie dobrze wieża Eiffla lub Empire State Building, a także skromny wianek, ułożony z bagnetów na grobie nieznanego żołnierza francuskiego, poległego w służbie dla Ojczyzny.

Nasuwałoby się raczej pytanie: co większe sprawia wrażenie? Które z tych dzieł bardziej chwytą za serce, bardziej wzrusza.

A przecież moment emocji, wzruszenie stanowi dopiero o tym, czy dzieło, o którym mowa, można zaliczyć w poczet pomników architektury. Dlatego też umyślnie uderzyłem w tak krańcowe kontrasty, zestawilem tak wielką rozpiętość tematu i wymiaru.

Cel, w jakim budujemy, może być ideowy lub praktyczny. Dla zaspokojenia zadań praktycznych mamy cały arsenał wypróbowanych środków i sposobów. Mamy na usługi całą wiedzę, ogrom doświadczenia i bezmiar rutyny. Inaczej z problematem ideowym, z koncepcją architektoniczną, której nie podobna i nie potrzeba unikać. Ale... na koncepcji się nie kończy. Pozostaje jej realizacja: w z r o k o w a .

Rozpoznanie wszelkiej koncepcji architektonicznej, bez względu na jej rozmiar, leży w sferze zmysłu wzroku.

Wskutek tego, jako przedmiot badania i rozpoznania, zawsze przy pomocy niezmiennego aparatu psychicznego, którego jednym z narzędzi jest organ wzroku — oko, problemat plastyczny budownictwa można uważać — w pewnych granicach — za niewzruszalny, jak niewzruszalnymi są prawa optyczne, według których tworzy się odbicie światła zewnętrznego na siatkówce naszego oka.

W myśl tych praw możemy podzielić zadania architektoniczne na dwie grupy:

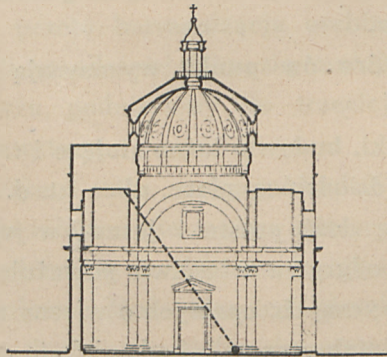
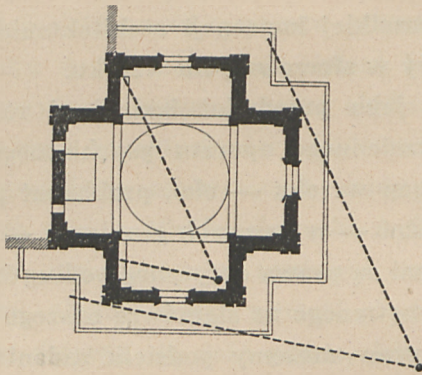
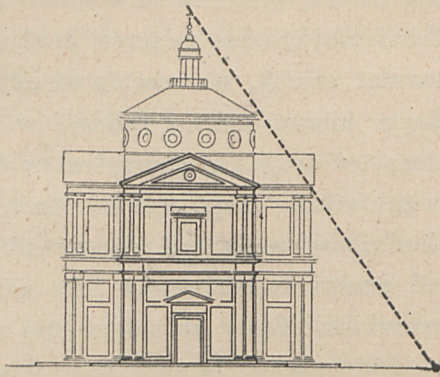
Do pierwszej należą takie, dla których punkt oczny znajduje się na zewnątrz układu.

Do drugiej te, które ów punkt wyznaczają wewnątrz kompozycji.

Pierwsza, to pomniki, budowle luźno stojące i t. p.

Druga — wnętrza, dziedzińce, place, ulice i t. d.

Pierwsza rysuje się dość prosto i jasno i w jej granicach wielkość rzeczywista nie odgrywa właściwie poważniejszej roli. Zwłaszcza w układach klasycznych, opartych o własny moduł proporcyj. Nikły stosunkowo wyjątek stanowić będą, jak to postaram się wykazać, dzieła takie, których skalę mierzymy wzrostem człowieka (echelle humaine).



**Rys. 22. Dwie zasadnicze grupy optyczne problemów architektonicznych.**  
**(Les deux principales groupes optiques des problèmes architecturaux).**

**Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.**

Problematy, zaliczone do grupy pierwszej, jako kompozycje wizualne, mieszczą się całkowicie w polu widzenia. Czy to będą piramidy, rysujące się sylwetą na horyzoncie, czy jakaś palladiańska willa, obiekt całkowicie zamknięty, zwarty, którego zarys architektoniczny chwytny jednym rzutem oka. Obiekt taki może być duży, lub mały, skromniej lub bardziej okazałe pod względem wystroju plastycznego opracowany, niemniej stanowi zawsze przedmiot, który całkowicie i bez reszty mieści się w polu naszego widzenia i poprzez wszystkie czasy, od prehistorii do chwili dzisiejszej, jest zjawiskiem, rysującym się niezmiennie na siatkówkach wszystkich oczu, które na tej wielkiej przestrzeni czasu nań spoglądały, ulegając jedynie ewentualnym drobnym odkształceniom, wynikającym z odmiennej budowy lub schorzeń, jakim to lub owo oko było dotknięte.

Wielkość rzeczywiŃsta takiego obiektu usuwa się na plan drugi wobec faktu, iż rozmiar obrazu, jaki odbicie jego tworzy na siatkówce oka, zależy od dwu przyczyn: pierwszą stanowi wielkość przedmiotu, drugą jego oddalenie. Skrót malejącej w perspektywie kolumnady dostatecznie rzecz wyjaśnia. Wskutek tego wystarczy zbliżyć lub oddalić punkt widzenia, ażeby rozmiar rzeczywisty tak ustawionego przedmiotu uczynić bez porównania mniej istotnym.

Sprawę tę poruszałem szerzej w książce „Architektura i złudzenia optyczne“, podając na str. 36 przykład ustawiania dwóch obelisków przed świątynią Luxor, z których jeden, cokolwiek niższy, przesunięto ku przodowi.

Drugi typ zjawiska przedstawia się w sposób bardziej złożony. Polega on na stworzeniu układu kilku obiektów luźno stojących lub nawet złączonych, lecz otaczających punkt obserwacyjny. Elementy te mogą, rzecz prosta, być różnych wymiarów, a wzajemny stosunek ich wielkości stwarzać będzie miarę porównawczą, co dopuszcza ewentualność, iż niektóre z nich, nie odznaczając się wielkością bezwzględną, mogą w zestawieniu z pozostałymi wypełnić warunek akcentu monumentalnego.

W tym wypadku pole widzenia nie ogarnia całości kompozycji, gdyż, jak powiedziałem, wskutek dośrodkowego (okólnego) układu elementów zespołu, z góry należy wykluczyć podobną ewentualność.

Zasięg oczny chwytą za ledwie część układu i dlatego, bez względu na to, czy koncepcja przedstawia się tak rozlegle, jak wersalska lub któraś z rzymskich, np. placu św. Piotra, czy, sięgając drugiej krańcowości, jak wewnątrz zacisznego buduaru, w obydwu wypadkach bez żadnej przenośni dosłownie ogarnia widza, panuje nad nim, uzależniając psychicznie i zmusza do podporządkowania się pewnej kolejności działania efektów. W tej chwili nie ma znaczenia wskazywanie środków artystycznych, jakimi należy się posilkować, aby wygrać atut wnętrza, ale rzecz jasna i oczywista, że innych się użyje dla kameralnej instrumentacji wnętrza buduaru, a innych dla symfonii patetycznej placu św. Piotra.

Warto wszakże zaznaczyć na tym miejscu, że w typie kompozycji wnętrzowej czyli dośrodkowej, pokrewieństwo architektury z muzyką zaznacza się jeszcze wyraźniej. Kompozycja dośrodkowa polega na stworzeniu cyklu, oglądanego kolejno, zatem rozpoznanie całokształtu kompozycji dokonywa się w czasie, a więc tak, jak w muzyce.

Podział zjawisk architektonicznych na dwie wyżej wymienione kategorie nie powinien nasuwać żadnych specjalnych zastrzeżeń, wydaje się on oczywistością. Przy tym obydwie grupy nie tworzą sprzeczności z zasadą naczelną, tutaj wypowiedzianą, o dowolności zwiększania zakresu zadania. Natomiast pod względem charakteru dzielą się one wyraźnie na grupy. Gdy w pierwszym wypadku, bez względu na rozmiar przedmiotu kompozycji, pole widzenia ogarnia ją całkowicie, łącząc proces oglądania z rozpoznaniem zasady układu, o tyle w wypadku drugim rozpoznanie zasady kompozycyjnej układu polega na pojęciowym skojarzeniu szeregu obrazów kolejnych: cztery ściany, sklepienie, podłoga i t. d. Dlatego też wszelkie układy architektoniczne, należące do grupy drugiej, należy uważać za tematy nierównie trudniejsze.

W pierwszym wypadku układ malowniczy, właściwie dobrany, z pełnym zrozumieniem i odczuciem środowiska, tematu, sprawia, iż przedmioty nieraz małe, stosunkowo nieznaczące, jak np. świątynia Nike Bezskrzydłej na Akropolu ateńskiej, dzięki odpowiedniej



skali wydzwignięcia bastionu, na którym ją ustawiono, spełnia zadanie monumentalności znakomicie, z wdziękiem niezrównanym, co jej ułatwia zresztą całkowite wyłączenie miary ludzkiej jako czynnika skali porównawczej. Warunki, w jakich ją postawiono, pozostawiają jej wyłącznie funkcję monumentalną, ograniczoną do własnej kategorii proporcji klasycznych, które, jak wiadomo, nie uwzględniają, a raczej uwzględniają w bardzo słabym stopniu wymiar wielkości.

W tych samych ramach można zamknąć efekt plastyczny budowli tak ogromnej, jak rzymskie Coloseum, które przecież mogło pomieścić około 45.000 widzów wokół olbrzymiej areny. Całość, licząca sobie 45 i pół metra wysokości, 188 m długości i 155 m szerokości, wielkością swoją nie odgrywa istotnej roli w naszym zakresie rozważań, gdyż tak samo, jak świątynka Nike, oglądana z właściwie dobranego punktu obserwacyjnego, mieści się całkowicie w źrenicy oka.

Także i z punktu właściwie klasyfikowanej monumentalności nie odgrywa istotnej roli, gdyż nie włączono jej do gry żadnego zespołu. Dopiero, gdy któryś z przytoczonych przykładów (w danym wypadku dotyczy to świątyni Nike, a nie dotyczy Coloseum) stanie się elementem działania zbiorowego (układu), wówczas wielkość jego może odegrać rolę dodatnią lub ujemną, czy choćby obojętną. Na Akropolu widzieliśmy, że w układzie z bastionem i Propylejami wielkość świątyni Nike uwarunkowana została bardzo rygorystycznie. Tutaj rzecz mała okazała się monumentalną, a mogło być przeciwnie, gdyby świątyni Nike nadano wymiary „monumentalne“ w popularnym znaczeniu tego słowa. Wtedy nawet rzecz ładna może stworzyć dysonans.

Skłonny byłbym posunąć się nawet do wyrażenia mniemania, iż praca architekta w takich wypadkach polega na chwytaniu właściwej tonacji, wyrażając się muzycznie, czyli skali wedle naszego słownictwa. Czyniąc tak, zabarwia rzecz właściwą ideą przewodnią i generalizuje zadanie zespołu, nieraz przypadkowego. Znane są wypadki, iż wprowadzenie nowego przedmiotu w już istniejącym układzie (złym, chaotycznym), zmienia całość w kompozycję, po pro-

stu tak, jak w statyce dodanie jednego wektora sił zamyka niepełny ich wielobok.

Z tego, co powiedziałem odnośnie pomysłów Le Corbusiera dla miast wieżystych, wynika, że akcenty wyniosłe, jak drapacze chmur, strzeliste wieżycy nabywają sensu istnienia dopiero w opozycji do rozłożonego pod ich stopami miasta. Pozbawione takiego sąsiedztwa, tracą plastycznie rację bytu, a efekt, jaki stwarzają, niewiele będzie większy niż wywołany kominem zaległej w polach cukrowni.

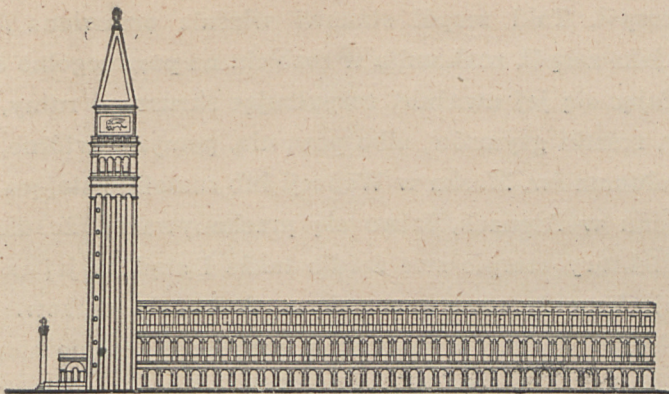
Wielkość rzeczywista budowli ma poniekąd znaczenie wtórne, zależne od otoczenia i od roli, jaką jej w tym otoczeniu przeznaczono. Jeżeli efekt żądany uda się osiągnąć wzniesieniem budynku niewielkiego, należy szukać innych motywów dla uzasadnienia jego wielkości.

Patos, jakim tchną budowle Akropolu, wypływa przede wszystkim z jej topografii, a każdego, kto bliżej zainteresowałby się tym jednym z najznakomitszych zespołów kompozycyjnych, odsyłam do wyczerpujących rozważań, jakie z tego tytułu przeprowadza Choisy w pierwszym tomie „Histoire d'Architecture“.

Akcenty pionowe, bo do tego sprowadza się znaczenie architektoniczne wszelkich niebotyków, znajdują swe uzasadnienie w roli opozycyjnej do układów poziomych, tworząc dla nich zamknięcia perspektywiczne lub punkty kardynalne placów. Rzecz prosta, iż wielkość ich, jako element układu, nie może być traktowana dowolnie, lecz konsekwentnie wypływać z całości, gdyż od tego zależy ostateczny wyraz kompozycji.

Specjalna uwaga należy się w naszej dyskusji grupie pomników, które nazywa się potocznie klasycznymi. Dotyczy ona budowli, w których proporcje poszczególnych elementów warunkuje wzajemna zależność modułarna, poniekąd niezależna od „skali ludzkiej“.

Dzieła te, duże lub małe, zarówno w swej wielkości, jak i małości, podlegają regule modułu proporcji, który rozstawia kolumny, zakreśla okroje i rozmiary gzymsów, czyniąc z nich wartości jakby oderwane, niemal abstrakcyjne, bo nawet w miejscach konstrukcyj-



Rys. 23. Venezia — Campanilla i Procurazie Nuove. Skala 1:2000.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

nych nie dające statyce zbyt wiele g'osu. Po prostu nie dbają one o wyzyskanie siły nośnej. Prawda, zdarzają się wypadki, jak to zauważono w Girgenti w świątyni „Atlantów“ (L. Niemojewski, „Konstruktywizm w architekturze“), że rozmiar budowli przewyższa dla rozstawu kolumn tak wielką rozpiętość, iż niewykonalnym było dla tamtejszych możliwości technicznych dostarczenie odpowiednich kamieni na architrawy, wobec czego zastosowano kolumny uwięzle, ale rozstawienia ich nie zmieniono, gdyż dystans, jaki je dzieli, wpływa tylko i wyłącznie z rytmu tryglifów i metop.

Temu, niemal całkowitemu odsunięciu się od założeń praktycznych czy technicznych, zawdzięcza swą trwałość forma i ną architektura klasyczna. Postęp techniczny nie wzruszał Greków, a umiejętność wykonywania konstrukcyj sklepiennych okazała się dla nich raczej bezużyteczna. Z tego wynika także niemal hieratyczne dostojenie architektoniczne Akropolu ateńskiej, dźwigającej iście olimpijski spokój nad miastem nowożytnym, uśpionej jak zaklęta królewna wysoko nad gwarem ulic w całkowitym oderwaniu od codzienności i przyziemności.

Pomniki prawdziwie klasycznej architektury, wśród nieskończonej ilości zalet, posiadają jedną szczególnie cenną dla obecnych rozważań.

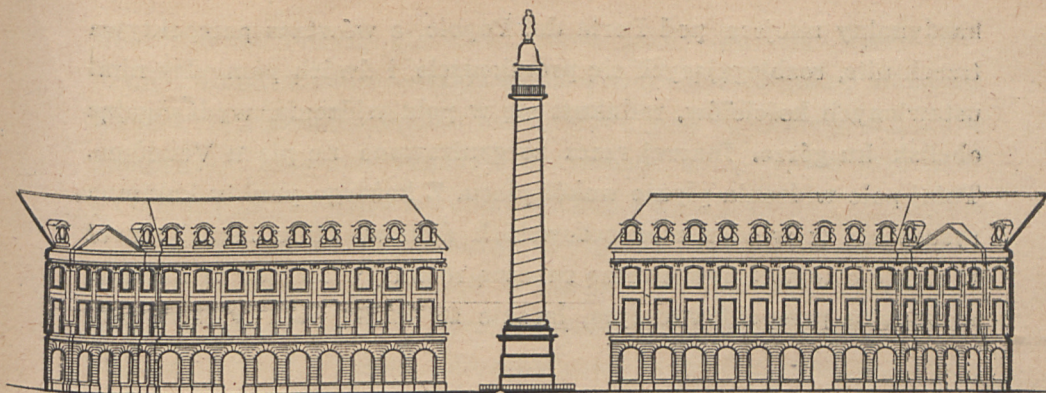
Nie powinno się poprzestawać na mechanicznym podziale problemów architektonicznych. Z elementów samoistnych ustawić

można zespół. Taki zespół stanowi właśnie omawiana Akropolis. Świetna jako zespół, znakomita w rozbiciu na poszczególne elementy. Przyglądając się jej uważnie, rozpatrując skruszone ruiny, samotne kolumny, resztki gzymsów, albo poza nią, pomysły wtórne, jak chociażby kolumna św. Marka w Wenecji lub samotnie stojąca kolumna Olympejonu w Atenach, łatwo się przekonywamy, że doskonałość tej architektury czerpie swe źródło także i stąd, iż jej części składowe, jej elementy same przez się są doskonałe, całkowicie zdolne do odrębnego życia. Wymienione przykłady osamotnionych kolumn, odosobnionych z przypadku lub celowo, wskazują, iż kolumna żyć może samodzielnie, a patos jej wyrazu, zamiast zatracać się, rośnie w działaniu zbiorowym. Wartości sumują się, zgęszczają, rosną, a w przejściu z kategorii jednej do drugiej, obok waloru plastycznego pojawia się jeszcze dynamika wielkości. Człowieka, gdy wstąpił pod portyki greckiej świątyni, ogarnia ponownie wielkość prawdziwa, której pierwsze akordy uderzył portal wejściowy.

Wartość plastyczna tego portalu, szczegółu architektury antycznej polega, jak się zdaje, na tym, że musiano wówczas przestrzegać, aby wszystko, co mieści się w polu jednoczesnego widzenia, wywierało samo przez się wrażenie dzieła całkowicie skończonego. W małym zasięgu będzie to stopa kolumny jońskiej w Erechtejonie, lub miękko cyzelowany okrój portalu. W nieco większym, cała już kolumna, czy tenże portal w ogólnym zarysie. Wreszcie całokształt frontonu, lub zamknięta w sobie Loggia sześciu kariatyd.

Powróćmy jeszcze na chwilę do samotnie stojącej kolumny Olympejonu. Wzięta w oderwaniu, nie przejawia pierwiastka monumentalności, pomimo wysoce szlachetnego konturu. Wrażenie, jakie mimo to sprawia, wynika z kontrastu opadłych u jej stóp złomów resztek kolumnady. Wielkość jej znaczy się dramatycznością samotnej wśród pola topoli, okaleczonej uderzeniami piorunów. Potęguje napięcie niski horyzont, podkreślony wydzwigniętą nad nim w oddali sylwetą Akropolu. Psychicznie więc jej samotna strzeliwość góruje nad nami.

Lecz, pominąwszy to, klasyfikując efekt stąd powstały, należy



Rys. 24. — Paris — Place Vendôme et la Colonne. Skala 1:1000.

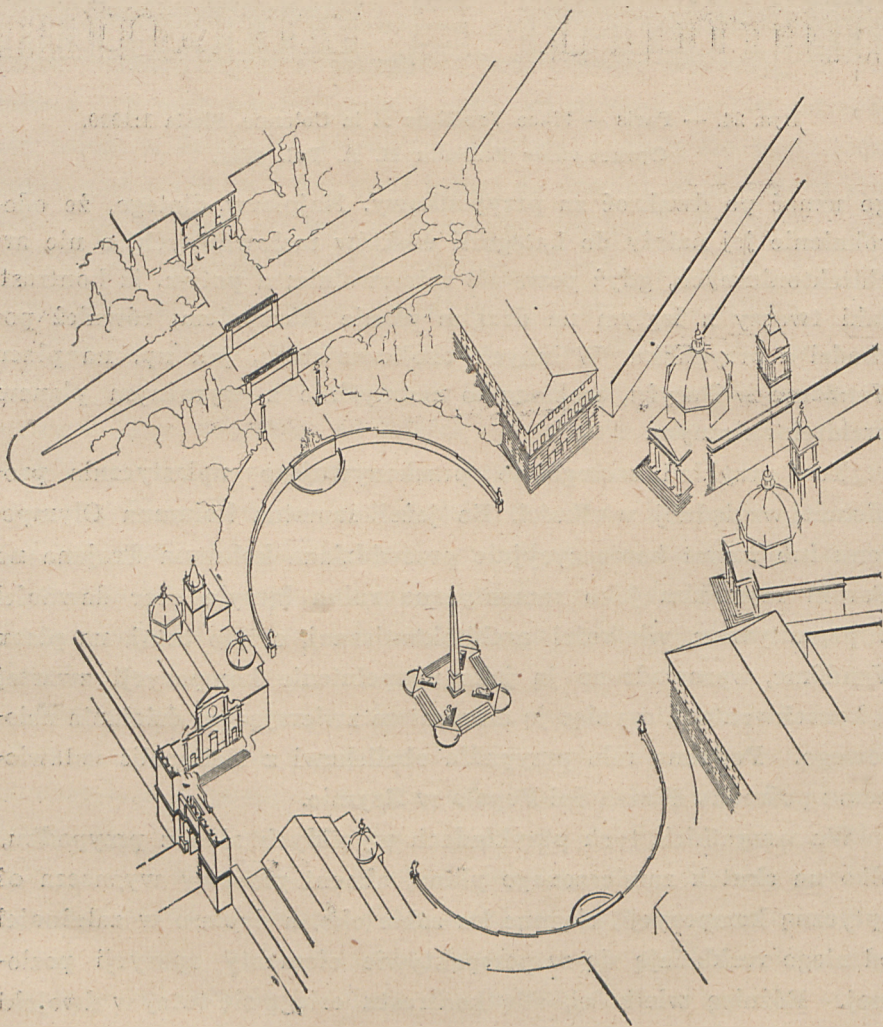
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

go uznać po dwakroć za przypadkowy. Najpierw dlatego, że odosobnienie jej należy do kategorii efektów malowniczych, a nie architektonicznych, gdyż powstało mimowolnie; a potem, iż kontrast, jaki tworzy z ległym na drugim planie Akropolem, również pochodzi z przypadku. W innych okolicznościach, jak np. na placu Vendôme w Paryżu, zrobiono to naumyślnie z wyraźnym planem architektonicznym.

Ten przykład szczególnie przekonująco uplastycznia problemat względnej wielkości. Bo jeżeli samotna kolumna Olympejonu lub nawet kompozycyjnie przewidziana kolumna Trajana na Forum rzymskim jako romantyczna ruina łączyła czar dawności z prymitywem wielkości architektonicznej, o tyle tutaj, na placu Vendôme, wprowadzono ją jako uzupełnienie kompozycji zwartej i konsekwentnej, czyniąc ją elementem zwierającym działania zbiorowego. Podobna rola przypadła obeliskowi z Heliopolis ustawionemu pośrodku Piazza del Popolo w Rzymie.

We wszystkich tych przykładach wynikłych albo z przypadku, albo na skutek zamierzonego planu, akcent pionowy wyznacza oś optyczną kompozycji, ciągnąc ku sobie oko, a dopiero w zależności od niego rozkładają się w perspektywie elementy opozycji poziomej. Różnicę wielkości, siłę kontrastu osiąga się tutaj w dwojaki sposób. Na Piazza del Popolo zastosowano inne odległości, licząc się z punktem szczególnym widoku, t. j. obierając za punkt

kardynalny miejsce pod Porta del Popolo, a wówczas perspektywa trzech ulic, rozbiegających się promieniście, i dwóch pomiędzy nimi ustawionych kościołów, redukuje się w polu widzenia, wydzwigając obelisk ku górze. Inaczej rzecz zorganizowano na placu Vendôme. Tutaj pole widzenia płynie wokół placu. Z każdego punktu kolumna rysuje się w wieńcu mansardowskich domów, które raczej nawet w rzucie ortogonalnym tworzą znaczną różnicę wielkości. W naturze, w widoku perspektywicznym, łącznie ze ścianą poza widzem, syl-



Rys. 25. Roma — Piazza del Popolo.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

weta dachów tworzy pierścień, ramę, jakby aureolę wokół kolumny. To obramienie właśnie czyni z niej coś szczególnie ważnego. Obelisk na Piazza del Popolo jest jednym z elementów kompozycji, kolumnę Vendôme uczyniono w pewnym momencie głównym elementem kompozycji.

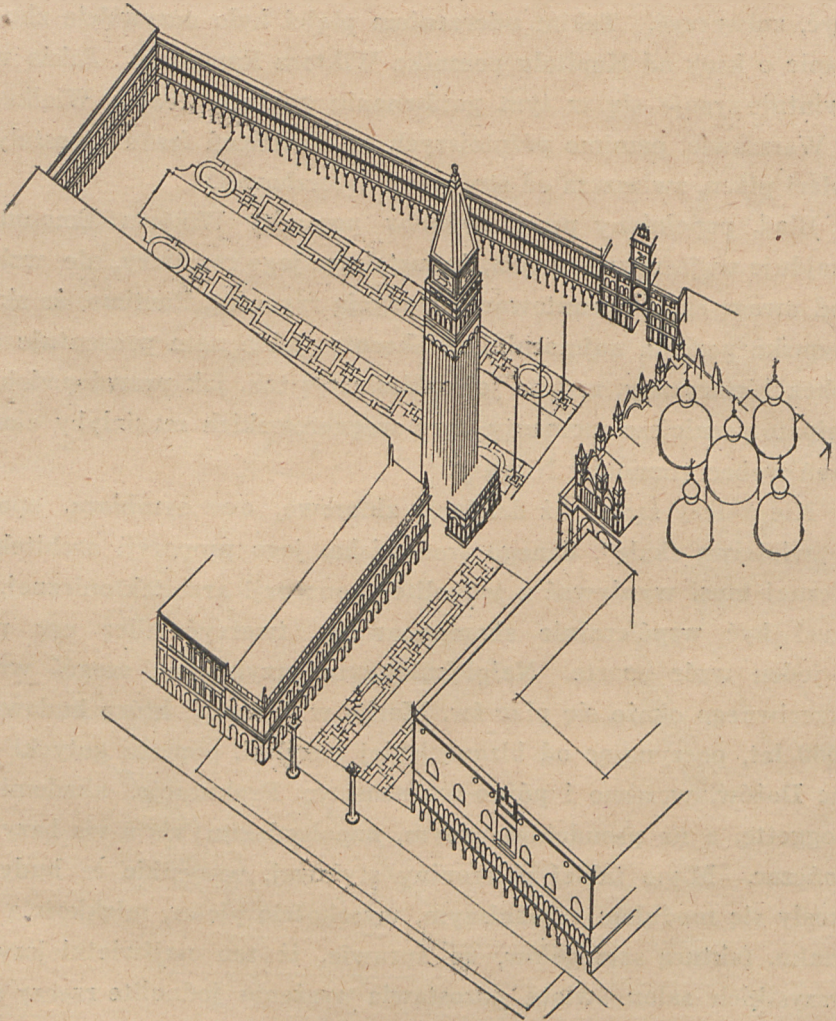
Pomimo tej drobnej różnicy, w obydwu wypadkach efekt symbiozy doskonały. Otóż, jeżeli w tak pojętym układzie motyw pionowy wypadnie ze skali, urośnie nadmiernie, musi całość przytłoczyć, zniweczyć. Takim uderzeniem pięści było oczywiście zbudowanie o krok od Kapitolu pomnika Wiktora Emanuela. Jakże wykwintnie rysuje się w tym porównaniu sylweta Teatru Wielkiego w Warszawie, pomimo późniejszych zniekształceń fasad pozostałych połaci placu, zwłaszcza od strony ul. Wierzbowej.

Błąd, popełniony przez twórców pomnika Wiktora Emanuela, znajduje wyjaśnienie w tym, że, ustalając jego rozmiary, nie wzięto pod uwagę skali ugruntowanej tradycją rzymską. Pomimo, że skala rzymska posiada najmocniejsze akcenty, jakie nam prezentuje dorobek historyczny, rozbito jej orkiestrację tak, jak prawdopodobnie najpatetyczniejsze momenty oper wagnerowskich musiałyby złożyć broń wobec grzmotów Niagary.

Nie należy sądzić, iż działania zbiorowe, owa symbioza, oparta o „właściwą skalę“, danego środowiska, jego proporcji architektonicznej musi wypływać z jednolitej koncepcji architektonicznej, że musi być współcześnie skomponowana, tworzyć ulicę czy plac o jeden wzór oparte. Najpiękniejszym przykładem czegoś wręcz przeciwnego okaże się plac św. Marka w Wenecji, który budowano 1000 lat, poczynając od bizantyjskiej bazyliki, poprzez gotycki pałac Dożów, wczesno i późno-renesansowe Prokuracje, akademicką Loggettę, a na pseudoklasycznym, napoleońskim vis à vis bazyliki kończąc. Mimo takiej zbieraniny stylowej, wszystkie te budynki zrosły się modulem zasadniczym, wysokością pięter, miękkością rysunku, fakturą szczegółów, co sprawia, iż ten najświetniejszy ze wszystkich salon świata pozostawia wrażenie jednolite rzeczy dojrzałej i skończonej, a jego 1000-letnią metrykę wyczytać potrafią z murów tylko rzeczoznawcy.

W ich oczach nie powinno to zasługiwać na potępienie. Całość, opisana przeze mnie, tworzy znowu rozłożysty zespół, w którym pojawia się pionowy kontrast campanilli z tą odmianą w stosunku do omówionych poprzednio, że jej strzelistość podkreśla jak gdyby przyczajona u jej stóp filigranowa Logetta.

Wszystko to dotyczyło przykładów działania bezpośredniego, konsekwentnie łączącego się ze środowiskiem. Plac Vendôme istniał gdy powzięto myśl ustawienia w jego środku kolumny. Budowni-



Rys. 26. Venezia — Piazza San Marco.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.



czowie placu św. Marka dorzucali stopniowo, sztuka po sztuce, bezcenne perełki kolistości, otaczającej łabędzią szyję różowej Campanilli. Od ich taktu, kultury, muzykalności czy wreszcie doświadczenia zależało uderzenie we właściwą strunę.

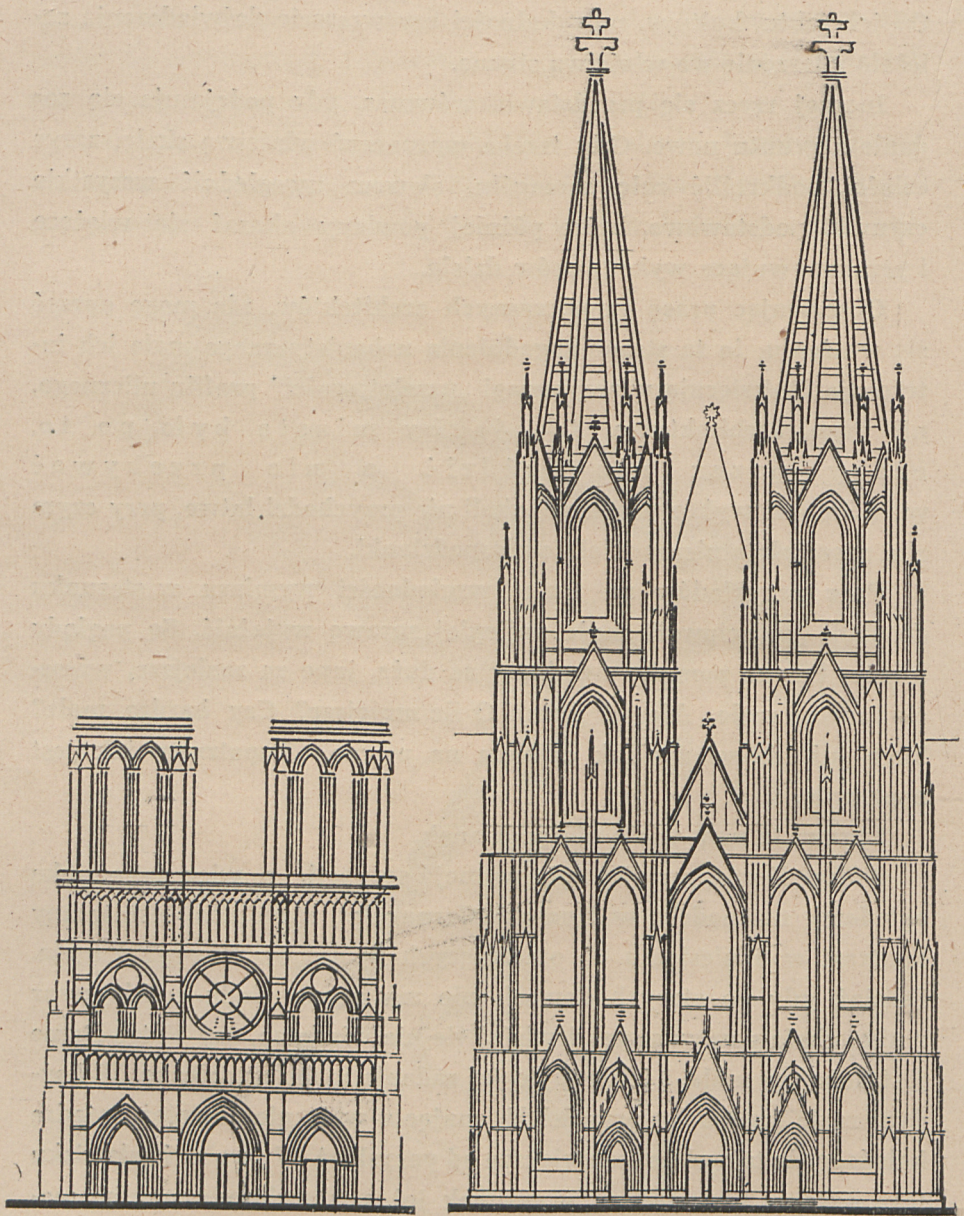
Inaczej rzecz się przedstawia wówczas, gdy podejmuje się zadanie z gruntu nowe. Gdy trzeba wyznaczyć właściwą skalę, zarys całości, podkreślić rolę szczegółu, słowem uwzględnić wszystkie czynniki podstawowe, które później powinny okazać się wiążące i przekonywujące wykonawców dzieła.

Obserwując pracę współczesnych architektów, nie mogę oprzeć się wrażeniu, że ta strona zagadnienia urbanistycznego mało ich interesuje. Poświęcają więcej uwagi „przelotowości” profilu ulicznego, niż jego architekturze, tak, jakby miasto było po to, ażeby przez nie jeździć, a nie przebywać w nim. A wybór właściwej skali nie przychodzi łatwo, przy czym oko nasze płata nieraz wielkie niespodzianki.

Parę przykładów na temat względności wymiaru w stosunku do skali „pojęciowej” może najlepiej sprawę wyjaśnić. Są poglądy utarte. Pewne pomniki uważamy za duże, inne za mniejsze, wreszcie inne za małe. Ale jak duże? O ile mniejsze? Czy bardzo małe? Tego już nie wiemy tak całkiem na pewno. Popatrzmy jak jest naprawdę.

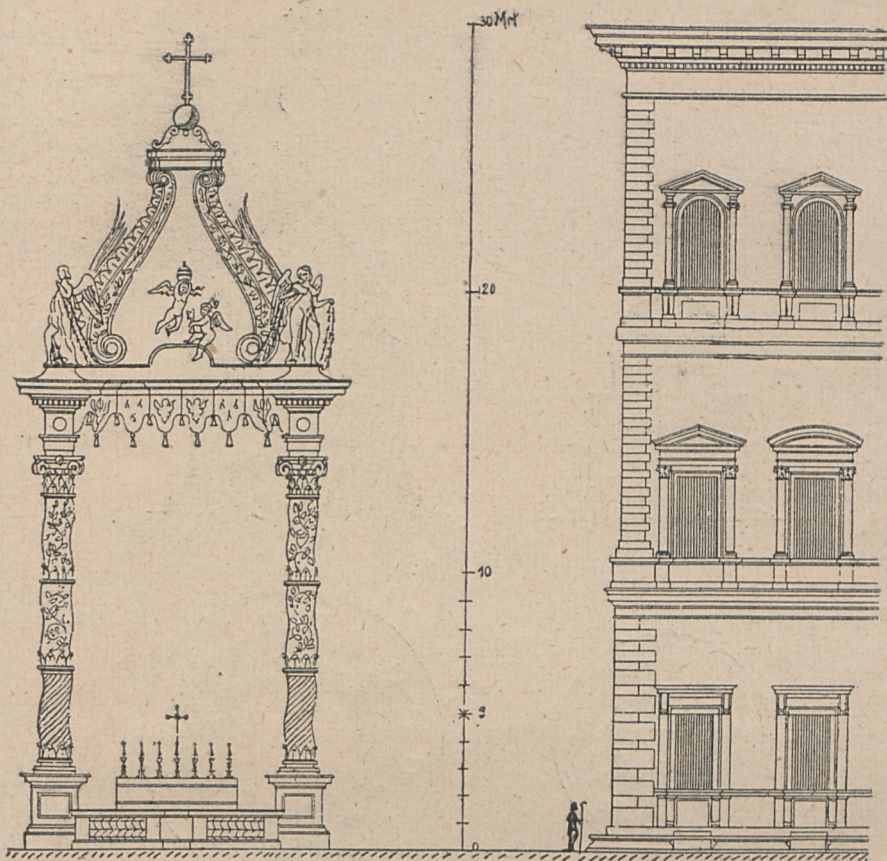
Sprawi to nam wiele niespodzianek.

Nôtre Dame, w jej pierwotnej sytuacji, a więc taka, jaką oglądamy na modelu w Muzeum Carnavalet, stanowiła dostateczny kontrast w odniesieniu do otaczających ją domów Starego Paryża. Dzisiaj, gdy po starych domach nie ma nawet śladu, znikła wraz z nimi skala porównawcza i właściwie nie wiadomo, czy Nôtre Dame jest duża czy mała, i jakim było jej zadanie architektoniczne. W każdym razie trudno by przypuścić, znając z widzenia również katedrę kolońską, że tak wiele jest większa od paryskiej. W swoim środowisku tego ogromu nie zdradza, a rysunek jej, pozbawiony czynnika monumentalności, klasycznej prostoty katedry paryskiej, każe nam wyrazić mniemanie, iż wielkość rzeczywista tego kościoła nie została uzasadniona wielkością jego architektury.



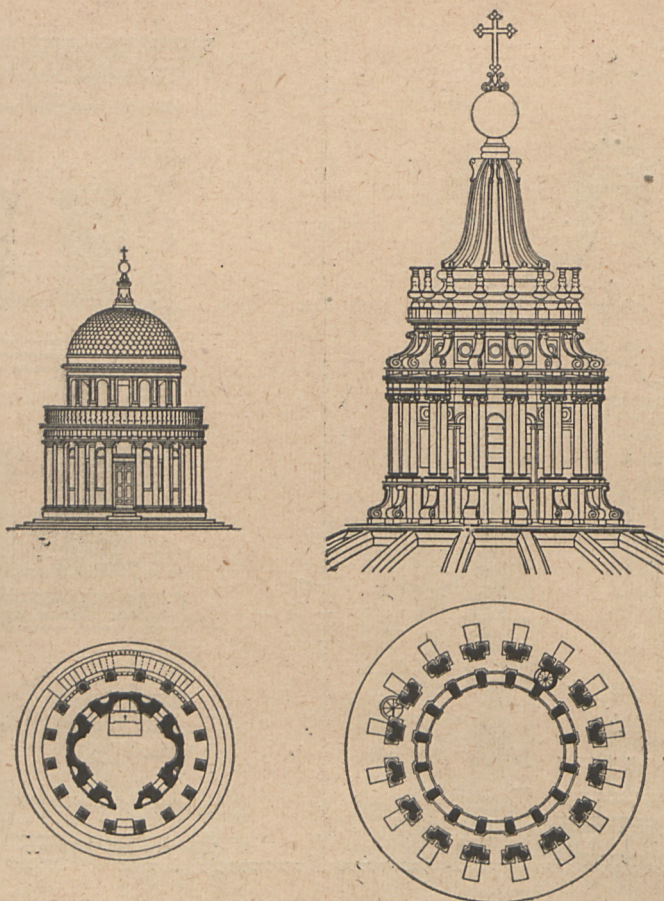
Rys. 27. Paris — Nôtre Dame, Köln — Katedra (Cathédrale).  
Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1 : 1000.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.



Rys. 28. Roma — Tabernacolo di S. Pietro — Palazzo Farnese. Zestawienie porównawcze. (Etude comparative) Według dzieła: V. Durm „Baukunst der Renaissance in Italien“.

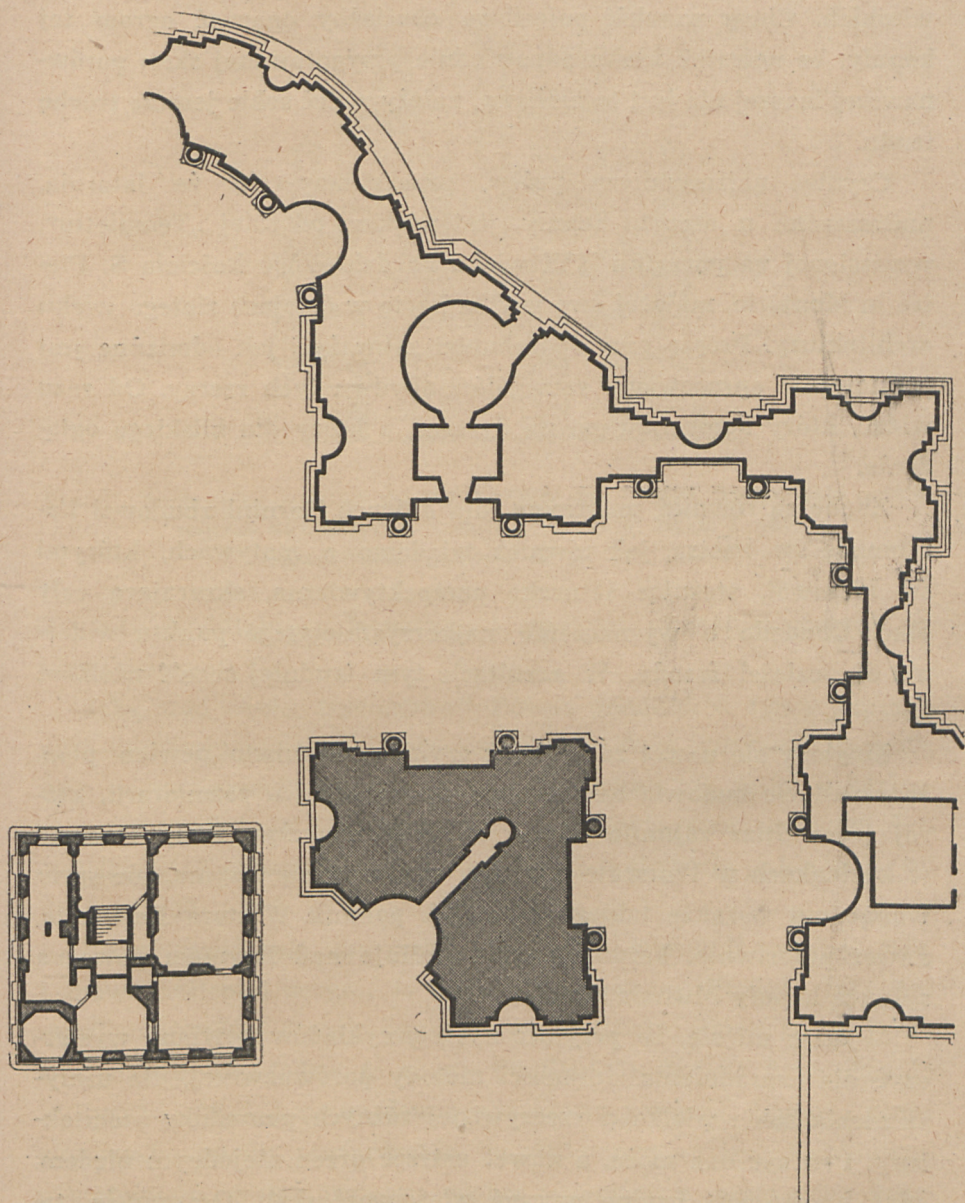
Inny przykład. Znany powszechnie rzymski pałac Farneszych, budowla wspaniała, okazała, zwłaszcza wobec pojęć w tym względzie mocno zredukowanych, jakie wyznaje wiek XX, zestawiony z kościołem św. Piotra daje wiele do myślenia. Przysłowiowy ogrom bazyliki Piotrowej wymaga ustawicznych porównań, gdy nawet wiedząc o tym, jak jest wielki, trudno, bardzo trudno tę wielkość sobie uzmysłwić i przyswoić tak dalece, ażeby opanować pojęciowo. Zadanie tym bardziej trudne, że skomponowana według modułu klasycznego, budowla ta niemal całkowicie przytąja swoją wielkość. Nauka zaś, jaką architekt wyciągnąć może ze studiowania takiej



Rys. 29. Roma — San Pietro in Montorio — San Pietro in Vaticano. — Głorieta (lanterne). Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1:400.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

architektury, polega na zapamiętaniu, iż budowniczy tego kościoła musieli oparować fantastyczną wielkość poszczególnych okrojów, skoro wysokość pilastrów fasady dochodzi do kilkudziesięciu metrów.

Do tym zupełniejszego zmylenia widza przyczynia się jeszcze sławne tabernaculum Berniniego, które przesłania połowę długości kościoła. Nikt nie umiałby zdać sobie sprawy z wielkości bazyliki, z jej długości, szerokości i wysokości, gdyby za pomocą rysunku nie stwierdził, co to jest rozmiar tabernaculum wobec... pałacu Farnese!



**Rys. 30. Roma — San Pietro (filar — un pilier). Warszawa — Biały Domek.  
Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Rzut poziomy. (Coupe  
horizontale). Skala 1 : 500.**

**Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.**

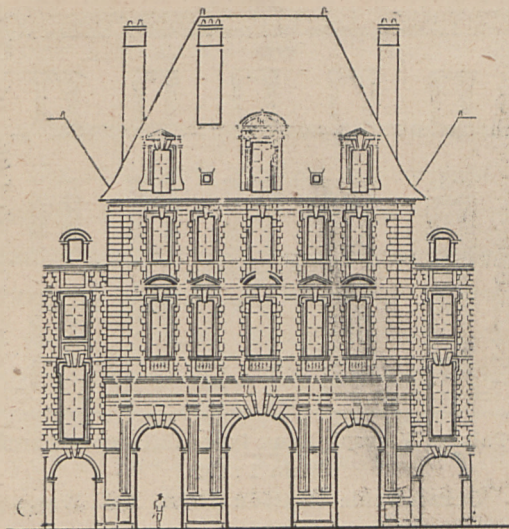
Rozmiarem swoim kościół św. Piotra pokrywa cały plac św. Marka, a pod kopułą jego topnieje strzelistość najwyższych Campanilli włoskich. Chcąc wszakże pojęciowo chociażby ogarnąć ogrom tej kopuły, bo wskutek braku odpowiednio przygotowanej skali porównawczej inaczej nie jest to możliwe, należy zadać sobie jeszcze trochę trudu.

Czyniąc najrozmaitsze próby, przekonamy się, że latarnia, umieszczona u szczytu kopuły, jest większa od całej „Tempietto“, wzniesionej na początku XVI wieku na dziedzińcu kościoła S. Pietro in Montorio, mającej swą wielką kartę w dziejach złotego wieku architektury. Proszę przy sposobności zauważyć, jak odmienne jest traktowanie opracowania szczegółów obydwu tych rzeczy. Od razu widać, który komponowano na dystans, a który dla bliskiego oglądania.

Znane są również przyczyny, dla których Bernini zbudował kolumnadę św. Piotra, jak również wiadomo o motywach, którymi się kierował, stosując sztukę perspektywiczną, skracającą cały plac. Chodziło o wyznaczenie najkorzystniejszego punktu widzenia dla całości fasady. W rezultacie tym trudniej ocenić wielkość kościoła.

Mogłoby się nawet zdawać, iż czyniąc tak miano pewien plan. W rezultacie budowla ta o fantastycznie wielkich rozmiarach, której jeden filar zajmuje więcej miejsca, niż cały „Biały Domek“ w Łazienkach w Warszawie, wrasta w żywe ciało Rzymu, nie sprawiając mu wszakże takiego bólu, jak pomnik Wiktora Emanuela, nawet przeciwnie, bardzo pięknie króluje nad Rzymem poważną sylwetą kopuły Michała Anioła.

Wydaje mi się, że przytoczonych przykładów powinno wystarczyć dla uzasadnienia słuszności metody porównawczej, dla uzmysłowienia sobie wielkości rzeczywistej różnych pomników architektury. Pouczyć ona może, a nawet ustrzec przed niejednym błędem, gdyż bardzo jest trudno wyczuć właściwość skali. Oczywiście, takich studiów można by przeprowadzić znacznie więcej, gdyż wszystko ze wszystkim można porównywać, papier jest cierpliwy, a jeżeli na tym poprzestaje, to tylko dla braku miejsca, bo archiwa



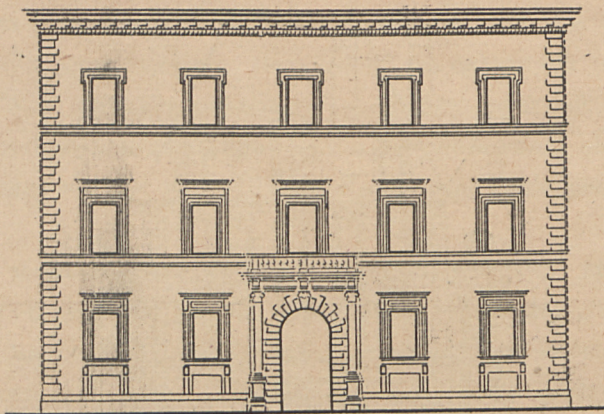
Rys. 31. Paris — Le pavillon du Roi — Place des Vosges. Zestawienie porównawcze dwóch typów architektonicznych. Skala 1 : 400.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

Zakładu Architektury Nowożytnej posiadają znacznie więcej takiego materiału <sup>1)</sup>).

Jaką stąd naukę wyciągamy? Pewne pomniki w swym normalnym otoczeniu nie wydają się nadmiernie duże lub nazbyt małe, inne znowu przeciwnie, przytłaczają ogromem lub śmieszą karłowatym. Przeniesione w inne warunki, ujawniają swą „małość“ lub „wielkość“. Zaznaczyłoby to, że trafiają lub chybiają „skalę środowiska“.

Każde środowisko ma swoją skalę. Czy można ją ustalić? Tak. I znowu najlepiej uczynić to drogą porównawczą. Zróbmy takie zestawienie, weźmy dwa budynki mieszkalne o tej samej ilości pięter i osi okiennych. Jeden, to znany Pavillon du Roi na Place Royale w Paryżu, drugi, typowy dom renesansowy rzymski. Jednego rzutu oka wystarczy dla stwierdzenia, że skala paryska jest drobniejsza, subtelniejsza, wykwintniejsza wobec rzymskiego patosu i okaza-

<sup>1)</sup> Archiwa te, liczące kilkaset tablic i 12.000 przezroczy, uległy całkowitej zagładzie w czasie Powstania Warszawskiego w 1944 r. Zostały one spalone przez oddziały niszczyielskie SS w dniu 11 sierpnia 1944 r.



Rys. 31. Roma — Palazzo Verospi. Deux types différents d'architecture urbaine.  
Skala 1 : 400.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

łości, których pełne jest nawet „takie nic“, skromna, drugorzędna budowa.

Ale i w samym Paryżu, mieście o skali wyjątkowo wyrównanej, skala ulega wahaniom w różnych epokach. W XVII wieku „rośnie“, w XVIII kurczy się do rozmiarów odpowiadających skali stylowej Henryka IV. Tu znowu najlepiej mówią rysunki. Zestawiając skalę „mieszcząską“ stylu Henryka IV z „królewską“ Ludwika Słońca, sprezentowaną na placu Vendôme przez Mansarta, chwytamy w lot różnicę.

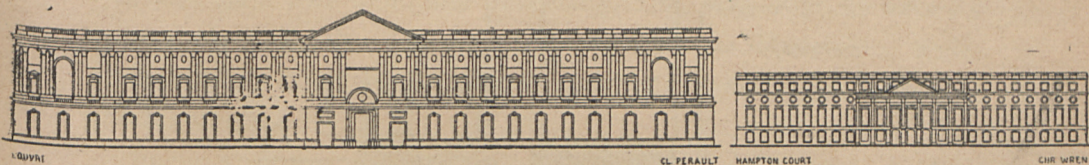
Tutaj nasuwa się uwaga. Obydwa te przykłady, różniąc się między sobą skalą zasadniczą, „wzrostem“ zachowują pokrewny umiar wewnętrzny proporcji, ten sam „suchy“ rysunek szczegółów. Wydaje się, jak gdyby miara jednego placu dlatego tylko była większą, że i wymiar jego zasadniczy uległ zwiększeniu. I dopiero porównanie francuskiego „czucia“ architektury z włoskim jej pojmowaniem, da nam obraz właściwy, na czym polega zmiana tonacji. Porównajmy dwa projekty dla tej samej fasady Luwru. Jeden to sławna, istniejąca „kolumnada“ Claude Perraulta, drugi to niewykonany projekt Berniniego (Włocha). Rysunek włoski ukazuje nam od razu rzymski patos i okazałość monumentalnej gry mas, projekt Perraulta natomiast sprowadza nas momentalnie z rzymskiego Kapitolu na ziemię paryską.



Wprost trudno sobie wyobrazić, jak wyglądałby Luwr, gdyby projekt Berniniego urzeczywistniono. Niewątpliwie wyskakiwałby ze skali.

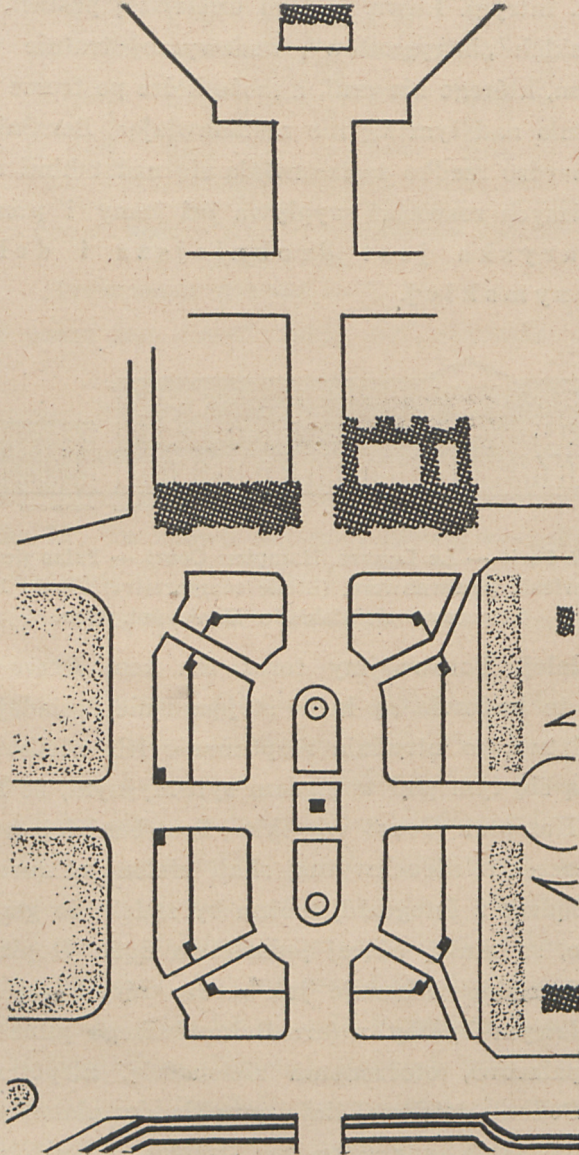
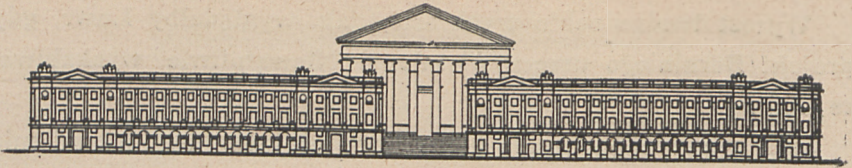
Jeśli wierzyć anegdocie historycznej o intrygach, jakimi miano posiłkować się, aby unicestwić zamiary Berniniego, to byłaby to rehabilitacja... intrygi. Luwr, w jego dzisiejszej postaci, nadanej mu przez paryskich „intrygantów“, nadzwyczaj trafnie wiąże się ze środowiskiem, którego nie czuł, a może które po trosze nawet lekceważył, zbytnio nad tym się nie zastanawiając, Bernini. Co prawda architekci bardzo rzadko zastanawiają się nad takimi rzeczami.

Z powyższych rozważań wypływa już jasny i prosty wniosek: Skala paryska jest drobniejsza i delikatniejsza od rzymskiej.



Rys. 32. Paris — Le Louvre. Hampton Court — Pałac (le Palais).  
Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1:2000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

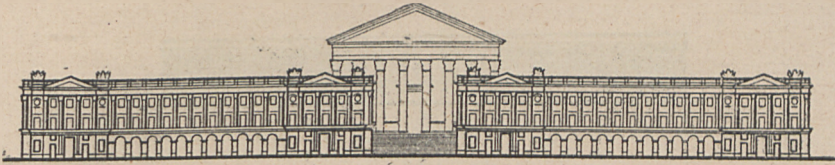
Idźmy dalej. Porównajmy teraz ten sam Luwr z Hampton Court. Obie te budowle są luźno stojące i nie posiadają bezpośredniego sąsiedztwa, co utrudnia rozpoznanie ich wielkości rzeczywistej. Różnią się tym pod względem sytuacyjnym, że Luwr ma tło miejskie a Hampton Court wiejskie. Tym bardziej więc Hampton Court w otoczeniu nieuchwytniej skali zieloności nasuwa większą trudność. Sądząc z fotografii, można by sądzić, że gmachy te, oba dwupiętrowe, są mniej więcej jednakowo duże. Dopiero zestawienie ich obok siebie wskazuje jak bardzo różnią się między sobą i jak bezcelowym byłoby z (architektonicznego punktu widzenia) nadawanie pałacowi, otoczonemu zielonością, niepotrzebnie wielkiej skali. Podanie większej ilości przykładów ułatwiłoby mi udowodnienie, iż skala angielska ma znowu inny „współczynnik wielkości“.



Rys. 33. Paris — Place de la Concorde. Fasada — skala 1:2000,

plan — skala 1:5000.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.



Rys. 34. Paris — Place de la Concorde. Zestawienie porównawcze. Skala 1 : 2000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

Tego, co powiedzia'em, nie należy, rzecz prosta, brać ani na-  
zbyt schematycznie, ani zbyt rygorystycznie.

Gdyż zupełnie inną regułą kierują się na przykład rozumiejący  
istotę „urbanizacji plastyki architektonicznej“, budowniczowie, gdy  
w grę wchodzi skróty perspektywiczne.

W zamknięciach perspektywicznych znowu Paryż, zawsze Pa-  
ryż, daje nam dwa kapitalne przykłady, a są nimi obydwaj akcenty  
osiowe placu Zgody. Jeden to sylweta kościoła Madeleine, wyła-  
niająca się z głębi ulicy Royale, pomiędzy obydwoma pałacami  
gabrielowskimi.

Będąc znacznie od nich większa (w skali rzeczywistej) wyrów-  
nuje tę różnicę wielkości w skrócie perspektywicznym, tworząc  
z nimi jednolitą sylwetę dla perspektywy z drugiego brzegu rzeki,  
świadcząc o wysokim poczuciu architektury Vignona, jej twórcy.

To samo dotyczy drugiej osi, w której połączona Arc de l'Étoile  
tworzy harmonijny zespół ze znikomo małymi „cheveaux de Marly“,  
ustawionymi po obu bokach wjazdu na dwukilometrową perspek-  
tywę Pól Elizejskich.

Warto byłoby porównać skalę paryską z warszawską. Dla nas,  
Polaków, powinno to być szczególnie zajmujące i pouczające.

Ustalenie skali warszawskiej nie przychodzi tak łatwo, jak  
paryskiej. Porównując np. rzymską S-ta Maria dei Miracoli na  
Piazza del Popolo z naszymi Sakramentkami, stwierdzamy ze zdzi-  
wieniem duże zbliżenie. Właściwie jest to ta sama skala. Trudno  
wszakże przypuścić, żeby to zestawienie dawało obraz rzeczywisty,  
choć nie jest to przykład odosobniony. Gdy porównamy sławną  
„Rotondę“ Palladia z naszą „Królikarnią“, lub „Redentore“ we-  
necki z kościołem św. Anny, wynik będzie podobny. Warszawie nie



Rys. 34. Warszawa — Pałac Saski (Palais de Saxe). Etude comparative. Skala 1:2000.

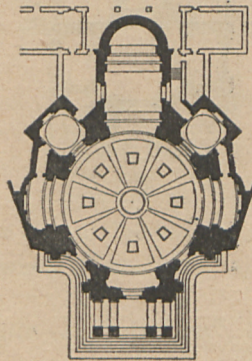
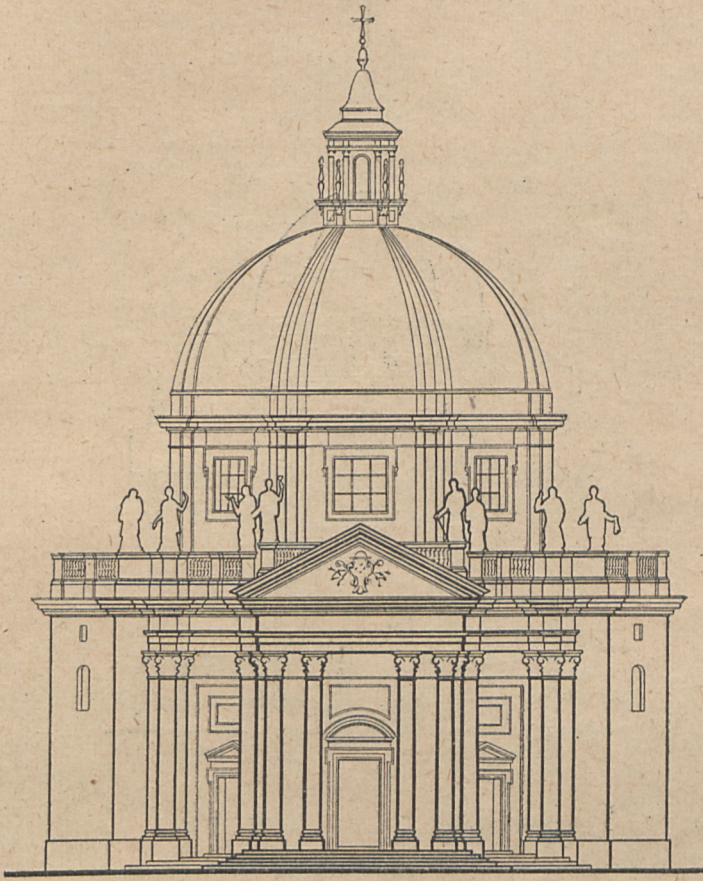
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

jest bliższą mimo to skala rzymska od paryskiej. Nawet paryska jest dla nas zbyt duża. Wydawałoby mi się, iż Warszawie odpowiada raczej „londyński współczynnik wielkości“. Skali warszawskiej trzeba szukać w budynkach Nowego Świata i Krakowskiego Przedmieścia. Skala warszawska, to skala Królestwa Kongresowego i Starego Miasta. Obie są podobne.

Zaznaczyłem już mimochodem, że nie dość uwagi poświęcamy tej stronie architektury wówczas, gdy siedzimy nad deską rysunkową. W XX wieku popełniono wiele grzechów przeciw temu przykazaniu. Nigdy się nie mówiło chyba tak wiele o sztuce, jak dzisiaj, a równocześnie nie robiło tylu głupstw!

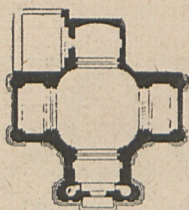
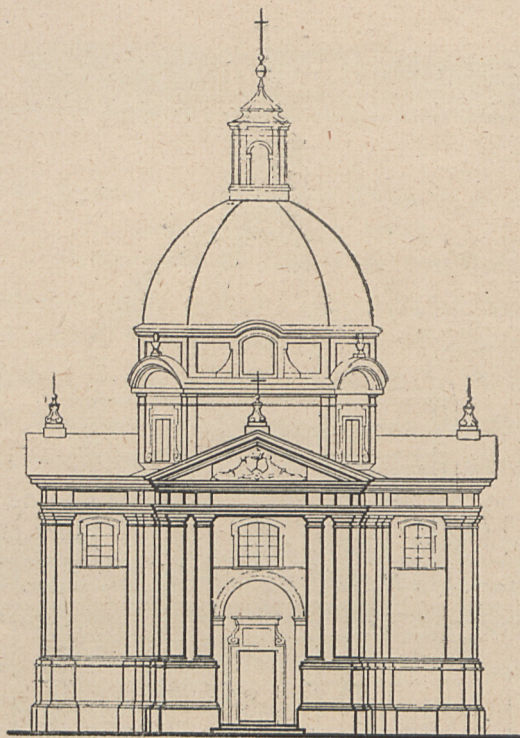
Przytoczę teraz pewien przykład, którego nie kieruję bynajmniej przeciw osobom. Wina leży „w powietrzu“. Zestawmy warszawski „Prudential-house“ z wenecką Campanillą. Campanilla, wysoka na 97 metrów, ma u swoich stóp wspomnianą tutaj kilkakrotnie loggettę Sansovina. Kontrast pomiędzy strzelistą masą gładkiej i surowej ściany Campanilli, a wypieszczonymi marmurami Loggetty jest wspaniały. Dzięki niemu potęguje się wdzięk Loggetty, rosną harde mury Campanilli, której szczyt równie bogato przystrojono, jakby refren tej samej piosenki. Dwoistość tej architektury zmienia „goły mur“ wieży w „szeroką płaszczyznę“ architektury, ucząc nas, jak należy op an o w y w a ć a r c h i t e k t o n i c z n i e w s z e l k i e d ł u ż y z n y f o r m a l n e. Jako pomysł nie jest to nic nowego, żaden pomysł. Po prostu zrobiono jeszcze raz, ale znakomicie to, co zawsze widzimy na każdej kolumnie: bazę, trzon i kapitel.

Czyż nowoczesny architekt nie może wyciągnąć z tego żadnej nauki? Czyż naprawdę dowodem „wyższości“ naszego myślenia ma

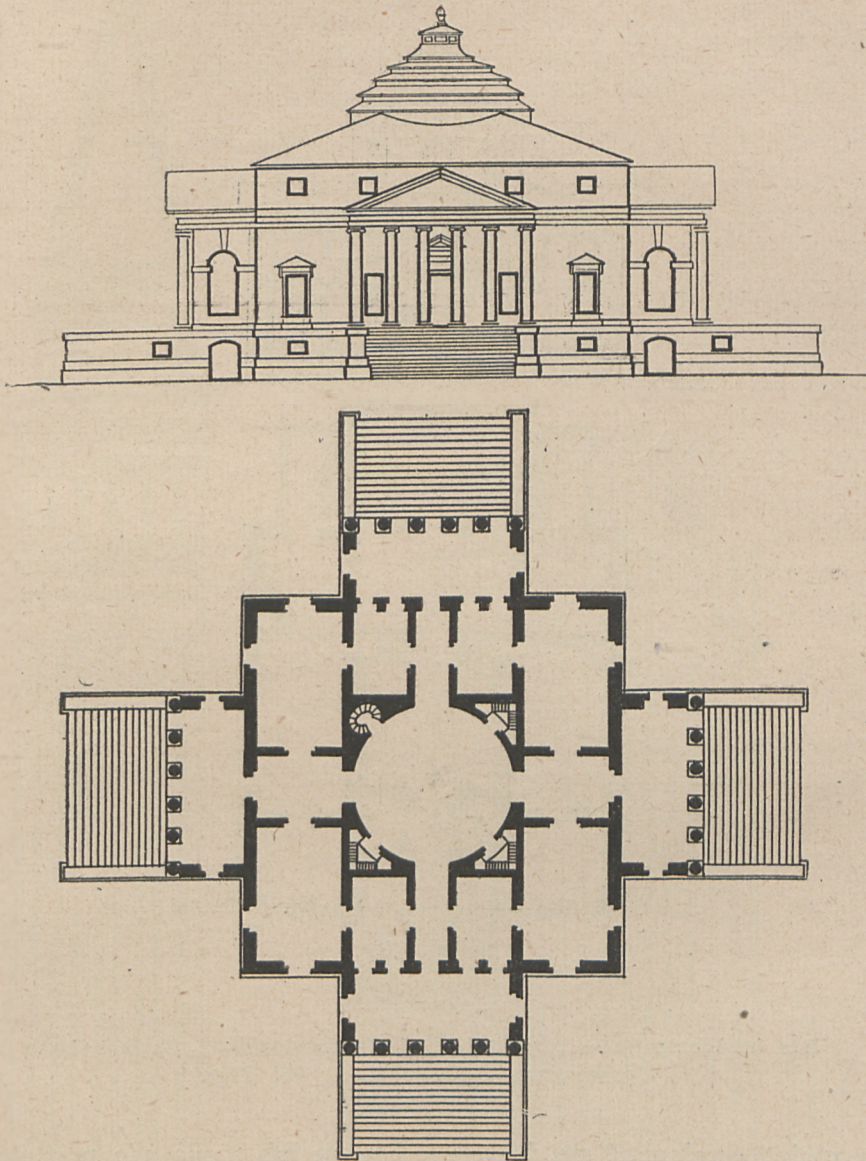


Rys. 35. Roma — S. Maria dei Miracoli. Fasada — skala 1 : 400,  
plan — skala 1 : 1000.

Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.



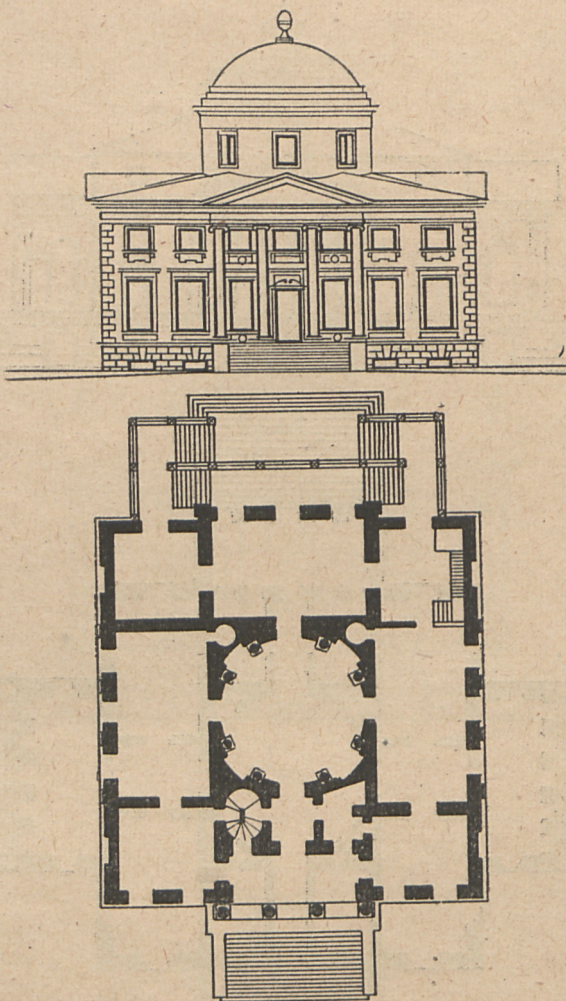
**Rys. 35. Warszawa — Kościół Sakramentek (Eglise des Socours du St. Sacrament).  
Fazada — skala 1 : 400, plan — skala 1 : 1000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.**



Rys. 36. Vicenza — Villa Capra, Zestawienie porównawcze. Skala 1 : 500.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

być operowanie wyłącznie „materiałem“, bez podrażnienia tego materiału ołówkiem?

Nauka historii ma swoje dobre strony. Historia, to najwyrozumialszy i najspokojniejszy nauczyciel. Nowoczesny architekt nie

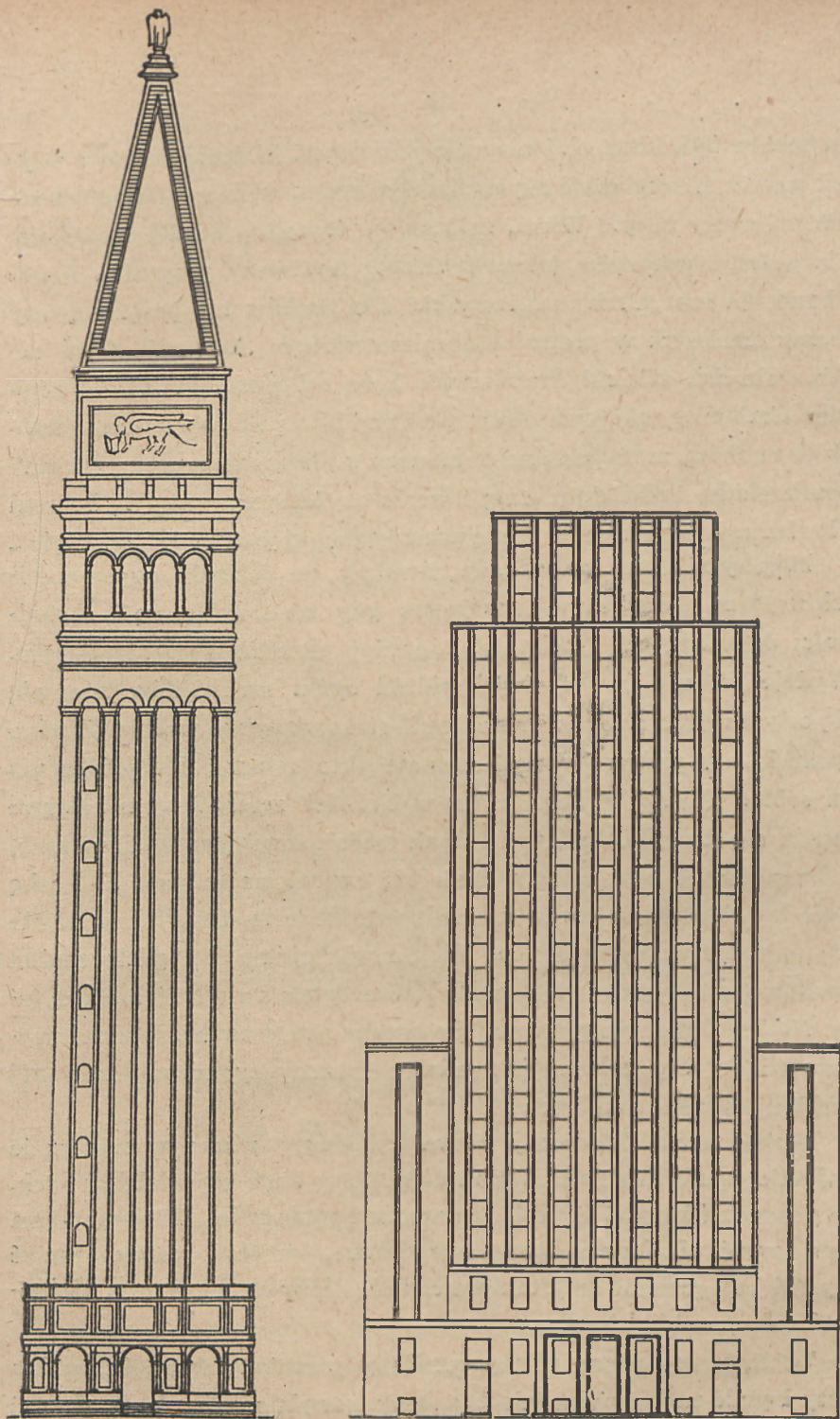


Rys. 36. Warszawa — Królikarnia. (Etude comparative). Skala 1 : 500.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

powinien oszołamiać się doktryną, hasłem lub modą, nie powinien zbyt „poddawać się wszelkim możliwościom“ konstrukcji, bo to prowadzi do szaleństwa, ale nie wypełni ani treścią, ani duchem ocenianej co prawda dzisiaj na metry szczeniennych architektury.

Mówiąc, iż dzisiejsza technika może realizować pomysły najbujniejszej fantazji, byłoby lepiej, żebyśmy pamiętali, iż dla fantazji architekta lepiej, żeby nie była ani bujna, ani bujana, ale





Rys. 34. wenezia — Campanilla di S. Marco. Warszawa — Prudentialhouse.  
Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1:500.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

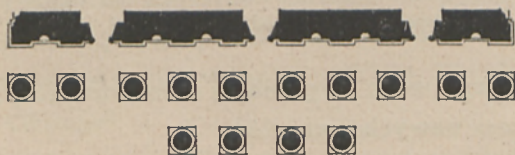
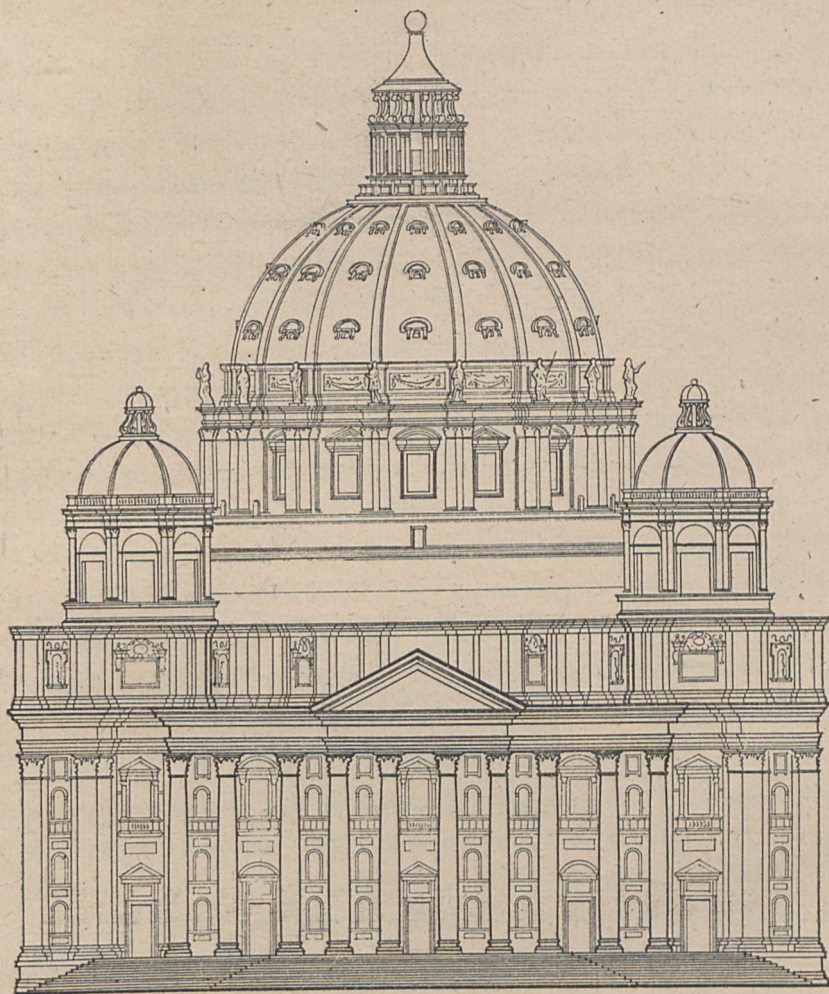
po prostu była. Bez niej niewiele zdziałamy. W każdym razie wątpić należy, byśmy mieli się wysunąć z kręgu, w którym wzajem sobie ucieramy nosy. Wiem, są tacy, co twierdzą, że dla zaspokojenia potrzeb człowieka (elementarnych) wystarczy przytułek Armii Zbawienia lub „Cyrk“ warszawski. Dla snobów tak pojętej ascezy mamy smakołyk w postaci corbusierowskiego „Azylum“ tejże armii. Chociaż ścisłość kronikarska każe mi przypomnieć, iż również Corbusier, ale tym razem pracując dla południowo-amerykańskich snobów, zrobił na dachu jednego z „Immeubles aux Champs“ bombonierkę architektoniczną i wcale się tego nie wstydzi, bo ceni i kocha architekturę, w jej imię pracuje, ponosi porażki lub zwycięża...

Mógłby mi ktoś zarzucić, że nawołuję do jakiejś „super architektury“ na jednej stronie, wówczas gdy na innej piszę o „banalności doskonałej“. Trzeba więc ściślej określić swe stanowisko. Wydaje mi się, że aczkolwiek wśród ogółu architektów zdarzają się orły i mysikróliki, to jednak ogół stanowią szare wróble. Trudno sprawdzić w przekroju współczesności, kto z nas jakie piórka ma na sobie. Każdy z nas, jeden w cichości serca, inny z hałasem uważa się za orła. Światem jednak rządzi pewniejsza dłoń, od tych, którym nawet całe narody udaje się rzucać na kolana. Za Łaskę Bożą uważać trzeba to, co nam ukazuje historia. Ona jedna stawia nas na właściwe miejsca i od niej dowiadujemy się, gdzie można spotkać jeszcze prawdziwe w d o w i e g r o s z a k i architektury. Nagroda zjawia się nieraz jako korona pracy cichej, lojalnej, wystrzegającej się hałasu, jaki nieraz towarzyszy niepohamowanej ambicji i nieokrzesej pewności siebie. \*)

Poziom architektoniczny bywa osiągnięty nieraz w momencie najmniej spodziewanym. A plon najobfitszy staje się udziałem tych, co pracowali karnie, lojalnie, rozumnie i społecznie. Nie wystarcza rysować dobrze architekturę, trzeba jeszcze umieć myśleć kategoriami architektonicznymi, ażeby w rezultacie narysować dobrą architekturę.

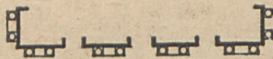
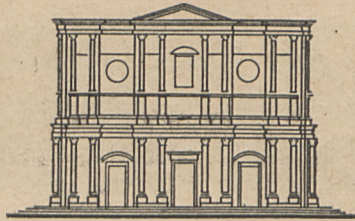
Wyznaczamy place, ulice, określając początek formy, którą kto inny będzie urzeczywistniał, kto inny rozwinie. Ten ktoś, dzisiaj

\*) Porównaj L. Niemojewski „Uczniowie Cieśli“.



Rys. 38. Michelangelo. Roma. — San Pietro.  
 (Dwie różne skale u tego samego autora).  
 Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

nam nieznanym, bo dopiero przyjdzie, powinien okazać szacunek za-  
 początkowanej przez nas pracy, tak samo jak i nas powinien obo-  
 wiązywać szacunek dla pracy naszych poprzedników.



Rys. 38. Michelangelo. Firenze — San Lorenzo.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

Niewiele dobrego może wypłynąć z ustawicznego porzucania prac zaczętych na rzecz nowych pomysłów.

Niejedna idea urbanistyczna, nieraz naiwna w założeniu, prawie na pewno staroświecka, ma w sobie niemal zawsze pewną dozę zdrowego sensu. Jeśli się ją urzeczywistni, służyć będzie doskonale swemu przeznaczeniu, jak zrealizowany do końca haussmannowski plan bulwarów paryskich.

Czasem, gdy rozmyślam nad sprawami regulacji miast, nad usta-

wicznym „uzdrawianiem“ planów zabudowy, przypomina mi się zagadka konstytucji angielskiej, której podobno właściwie nie ma, tak jak podobno nie istnieje angielskie prawodawstwo w nowoczesnym a raczej kontynentalnym znaczeniu tego słowa. Pomimo to ludzie w Anglii żyją, jak się zdaje, znacznie szczęśliwiej i praworządniej, aniżeli w innych krajach, gdzie konstytucję przykrawa się na wzór sukienki, zależnie od sezonu.

Wielkie rzeki urastają z drobnych strumieni. Ze słabej, bardzo słabej architektury drugiego Cesarstwa, dzięki zdrowym przepisom, karnie i rozumnie stosowanym, zrealizowano plan konsekwentny, na którym wyrosło miasto prawdziwie nowoczesne, jakim jest Paryż dzisiejszy. Prawda, ulica powstaje z luźno budowanych, dla różnych osób i w różnym czasie domów. Ale myśl architektoniczna, geneza tej ulicy urzeczywistniła się w momencie wyznaczania jej w planie regulacyjnym. Plan taki opiera się dzisiaj na wyczerpujących studiach wstępnych, na hipotetycznym tempie rozwoju, opartym o statystykę przyrostu ludności i wzrostu znaczenia miasta, a także jego dzielnic, predestynuje je na duże lub małe.

Nie wystarcza w takich razach amerykańska bezceremonialność, według mniemania której każde miasto musi rosnąć ustawicznie, stając się coraz to większe, i jeszcze większe i tak *ad infinitum*. Dlatego na wszelki wypadek robi się tam ulice i place na „wyrrost“.

Rozwój miast nie postępuje tak prosto. Znamy różne miasta. Rzeki zmieniają koryta. Życie też zmienia swój nurt. Miasto, jeszcze wczoraj żywotne, dzisiaj zamiera. Nic nie znacząca wczoraj wioska, dzisiaj staje się milionowym ośrodkiem. Wszak sto lat temu jeszcze nie było Chicago!

I na to nie ma żadnej reguły. Drugie pod względem wielkości miasto polskie Łódź, centrum wielkiego przemysłu, do dziś dnia nie ma właściwie przyzwoitej komunikacji kolejowej, i ze swą półmilionową ciżbą pozostanie kto wie czy nie na zawsze dziurą prowincjonalną!

Rzym za to ma siedem razy mniej mieszkańców niż Londyn.

Pomimo to jest wielkim miastem, wielkim na miarę największą. Nic nie wyrównało, jak dotąd, współczynnika wielkości Rzymu. Taki się urodził.

Spróbujmy wcisnąć Rzym w ramy „minimum egzystencji“, a zrobimy mezalians wilczycy z jamnikiem.

Miasto nie jest zbiorem pomników architektury, jak sądzą turyści i jak to wynika z Baedekerów. Miasto samo, jako całość, stanowi i stanowić powinno jednolity organizm. Żywy lub zamierający, zdrowy, rosnący, schorzały lub karlejący. Ma swoje potrzeby i swoją miarę.

Ta miara nie wypływa wyłącznie ze sprawozdań o ruchu ludności lub pojazdów. Można by się w niej dopatrzeć także i troszeczkę wartości plastycznych. Problem monumentalności w architekturze, to przecież dziedzina plastyki, rozpoznawana tylko w sferze zasięgu oka ludzkiego.

Dlatego, obok całego przyrostu wiedzy i doświadczenia technicznego, nie należy zapominać, że wytknięcie linii w krajobrazie, dokonane czy to w czasach zamierzchłych, wiekach starych, średnich, czy nowych, różnić się może w szczegółach wykonania, ornamentyki, stylistyki, motywem znaczenia drugo- lub nawet trzeciorzędnego, lecz w istocie swojej pozostaje linią i... już. Zupełnie tak samo kreska pozostanie kreską bez względu na to, czy uczyniono ją ołówkiem lub piórem na papierze, albo laską na piasku, byle nie... kijem na wodzie.

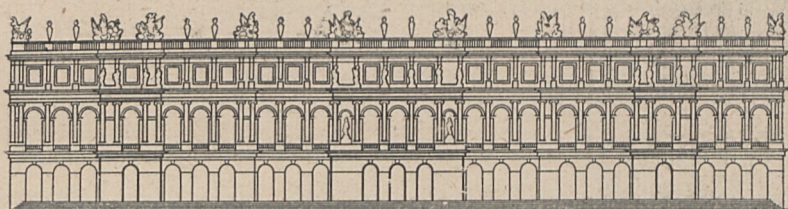
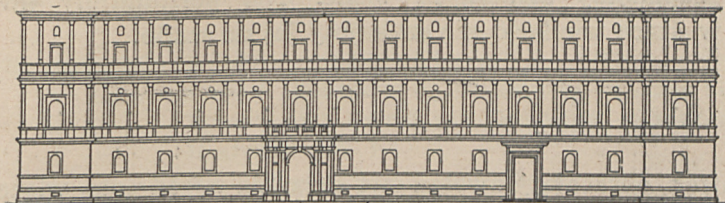
Problematy monumentalności z natury tematu powinny być trwale i raczej niezmiennie. W przeciwnym razie trzeba by nadać im inną nazwę. Styl nie ma tu wiele do gadania. I to całe szczęście, bo to znacznie ułatwia poznanie tej sprawy. Łatwiej unikniemy błędów, siadając na tego konika.

Metoda, którą próbowałem tutaj zalecić, metoda porównawcza, powinna przekonać niejednego Tomasza Niewiernego.

Powiadają:

Architektura monumentalna!?

Oto jest pytanie! Godne Hamleta.



Rys. 39. Bramante (?), Roma — Cancelleria. Mansart, Versailles — Pałac.  
Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1:1000.  
Opracowanie Zakładu H. A. Pol. War.

Znaleźć ją można wszędzie. Ale najtrudniej tam, gdzie się jej szuka najchętniej, a więc na wierzchołkach nowojorskich buildingów na pomnikach zwycięstwa, słowem, zawsze i wszędzie tam, gdzie z pomocą szcudeł rozszerzano horyzonty.

Prawdziwa monumentalność nie rodzi się z martwych kamieni. Nie wykuwa się jej w bryle złota. Wyrasta z posiewu ducha twórczego na urodzajnej, żywej glebie.

Szczęśliwi Włosi. Szczęśliwi Francuzi. Narody wielkie duchem architektury, bogate glebą, którą użyźnił nurt wielkiej rzeki sztuki.

Tam architektura nie zamiera. Ot, czasem, kładzie się na chwilę do snu, ażeby budzić się żywszą, różniejszą, z piękniejszym rumieńcem na twarzy.

Wielkość w architekturze? Nie zależy ona ani od tematu, ani od okoliczności. Patos architektury? Jest jak tchnienie zoranej ziemi, w której skibę padło ziarno siewy, jak kawał razowego chleba, jak olśnienie wschodem słońca. To dar dnia powszedniego, codzienność naszego zawodu...

Jakże pięknego!

**Nie zapalajmy sztucznych słońc. Nie perfumujmy kwiatów.  
Mając w sercu wielkość, nie szukajmy jej na szafie.**

. . . . .  
**Wiatrak, obracający zwolna swe skrzydła wśród pola, więcej nam  
powie o wielkości architektury, niż fantastycznie spiętrzony chaos  
Manhattanu.**



# T R O C H Ę T E O R I I

**UWAGI WSTĘPNE:** Nowa architektura w świetle starych zasad. Odczytane na posiedzeniu Wydziału Naukowego Towarzystwa Opieki nad Zabytkami Przeszłości w dniu 14 grudnia 1932 r.

Sprawę tę poruszył autor ponownie w szerszym opracowaniu w pracy p. t. „Fundamenta teorii architektury“ przedstawionej Polskiej Akademii Umiejętności 10 lutego 1947 r. (Porównaj sprawozdanie Polskiej Akademii Umiejętności tom XLVIII (1947) Nr. 2 str. 36).

Zastanawiając się kiedyś nad rolą, jaką w odniesieniu do architektury odgrywają złudzenia optyczne naszego wzroku, postawiłem tezę, iż „architektura jest układem elementów przestrzeni geometrycznej, widzianym przez pryzmat naszych czuć i wyobrażeń“. Podałem wówczas analizie proces psychiczny, związany z powstawaniem w naszej świadomości doznania architektonicznego, które określiłem jako „wyobrażeniowy wykładnik układu elementów przestrzeni geometrycznej“.

W odniesieniu do samego „układu“ ograniczyłem się do zaznaczenia, iż pod tą nazwą „rozumieć będziemy zestawienie co najmniej dwóch elementów z pewną myślą“. Obecnie pragnąłbym zastrzymać się dłużej nad rozwinięciem tego pojęcia, w nim bowiem zamyka się to wszystko, co dotyczy kompozycji architektonicznej, a więc to, co sprawia, iż dany układ geometryczny nazwiemy dziełem sztuki architektonicznej.

Poddając analizie jakiegokolwiek dzieło architektury, zdołamy doprowadzić je do form jak najprostszych, t. j. do pewnych figur geometrycznych. Badając następnie te figury, zejdziemy z konieczności z gruntu estetycznego na teren geometrii, co pozwoli nam zastosować o wiele dokładniejszy aparat, aniżeli ten, jaki daje nam do dyspozycji estetyka.

Przedtem jednak należy uczynić zastrzeżenie. Twierdzenia geometryczne można przykładać do zagadnień architektonicznych jedynie z pewnym przybliżeniem, a to dlatego, że geometria tylko

w pierwszym okresie swego postępowania jest nauką empiryczną, wysnuwającą własności geometryczne ciała z doświadczenia zmysłowego. W dalszym swoim rozwoju staje się nauką rozumową, wysnuwającą najbardziej złożone własności geometryczne za pomocą rozumowania, wychodząc z pewnych, bardzo prostych własności, wykrytych za pomocą doświadczenia.

W celu osiągnięcia możliwie największej dokładności i ścisłości, geometria rozumowa zastępuje w swych badaniach ciała fizyczne przez ciała idealne. Te ciała idealne są wytworem naszego umysłu; stosuje się do nich w sposób doskonały i bezwzględny te własności, jakie ciała fizyczne posiadają tylko w stopniu przybliżonym. Ciała takie nazywamy figurami geometrycznymi.

Zauważmy, że geometria rozpoczyna od wyliczenia pojęć podstawowych, t. j. figur i związków najprostszych: punkt, prosta, płaszczyzna, bryła, równość, które zapożyczają z doświadczenia. Nie zagłębiając się na razie w rozważania nad istotą geometrii, możemy stwierdzić, że tylko co wymienione linie, płaszczyzny i bryły, stanowiące przedmiot badania geometrii, są równocześnie tworzywem architektonicznym i stosunek, jaki zachodzi pomiędzy formą rozumową geometryczną a fizyczną, jest analogiczny do tego, w jakim znajduje się rysunek architektoniczny do rzeczywistego dzieła architektury.

Kombinując w rozmaity sposób figury podstawowe, a więc np. łącząc je lub rozwijając poszczególne ich części, tworzymy figury coraz bardziej złożone, które geometrycznie określamy za pomocą figur podstawowych, objaśniając, w jaki sposób figury złożone powstają z podstawowych. Tak samo związki złożone, zachodzące między tymi figurami, określamy za pomocą związków podstawowych prostych.

Zajmijmy się pierwszą częścią naszej tezy, przypomnianej na początku, t. j. że architektura jest układem elementów przestrzeni geometrycznej. Z łatwością umacniamy związek, jaki zachodzi między przedmiotem architektury a przedmiotem geometrii. Kompozycja architektoniczna polega na „łączeniu w rozmaity sposób figur podstawowych (elementów) i tworzeniu z nich figur bar-

dziej złożonych (układów)“. Układy takie, jak powiedzieliśmy, geometria określa za pomocą figur podstawowych. Nie inaczej rzecz się przedstawia i w architekturze. Na tym też polega idealna kompozycja architektoniczna. Przejdźcie od idei do rzeczywistości ujmując drugą część naszej tezy, ale w danej chwili zajmować się nią nie będziemy.

W każdej kompozycji architektonicznej możemy wskazać pewne cechy ogólne i pewne szczególne. Szczególnymi nazwiemy elementy dekoracji, ornamenty, figury i t. p.; do ogólnych zaliczymy wszystkie pozostałe proporcje całości czyli stosunek poszczególnych wymiarów, oraz wzajemną zależność harmonijną elementów składowych. Zawsze, nawet gdy kompozycja przesłonięta jest ornamentem dekoracyjnym, możemy wydzielić te wartości podstawowe, sprowadzające się do pewnego układu najprostszych form geometrycznych.

Układy takie geometria poddaje klasyfikacji według rodzajów wielkości (odcinki, kąty, wielokąty i łuki stanowią cztery klasy, albo cztery rodzaje wielkości geometrycznych). Wielkości jednego rodzaju nazywa jednorodnymi i tylko wielkości jednorodne mogą być porównywane między sobą. Mogą być one współmierne lub nie, zależnie od tego, czy mają wspólną wielokrotną.

Takie badanie stosunku dwu wielkości prowadzi do zagadnień dwojakiego rodzaju: 1) do porównywania stosunków par wielkości, czyli do zagadnienia proporcjonalności, oraz 2) do faktycznego wyznaczenia dwóch wielkości, czyli do teorii mierzenia.

Zacznijmy od nauki o proporcjach.

Wiemy, że jeżeli stosunek dwóch wielkości jednorodnych i współmiernych wyraża się pewnym ilorazem, to jeżeli dwie inne wielkości jednorodne między sobą, ale niekoniecznie jednorodne z poprzednimi, mają ten sam iloraz za wykładnik, wówczas powiadać, że wszystkie te cztery wielkości tworzą proporcję, albo innymi słowy, że obie te pary są do siebie proporcjonalne.

Zresztą, to samo można udowodnić także i dla wielkości niewspółmiernych, z tą tylko różnicą, że proporcja wielkości niewspół-

miernych nie może być ciągłą i wyklucza średnią proporcjonalną.

Chcąc teraz wprowadzić czynnik proporcjonalności do kompozycji architektonicznej, należy postąpić jak wyżej, t. zn. ustalić zależność stosunku proporcjonalnego całości i poszczególnych części tak, ażeby całkowity układ elementów kompozycji wyrażał się jednakową wielokrotnością.

Możemy to uczynić świadomie lub przypadkowo, to obojętne. Ale jeżeli tego warunku nie zachowamy, wówczas nie może być mowy o proporcjonalności kompozycji.

Przechodząc od abstrakcji do zadań rzeczywistych, natkniemy się na przeciwności, wynikające z faktu, że przestrzeń zmysłowa daleką jest od tej ścisłości i precyzji, jaką się odznacza świat geometrii. Przeciwności te nie są jednak aż tak wielkie, ażeby miały unicestwić możliwość zastosowania wyników teoretycznych. Wiemy zresztą, że Thiersch, Dieulafoy i inni zdołali zebrać, bądź sprawdzić szereg danych, dotyczących architektury starych, średnich i nowych wieków, dowodzących słuszności i stosowności tej tezy. Można by wysunąć wątpliwości, czy we wszystkich zbadanych wypadkach zastosowano z całą świadomością zasadę geometryzacji proporcji, czy też może jest to wynik przypadkowy. Wyjaśnienie tych obaw okaże się tym trudniejsze, iż źródła, jakimi rozporządzamy, są mniej niż skąpe. Materiały greckie zaginęły prawie całkowicie, a to, co podaje Witruwiusz, też nie odznacza się obfitością. Thiersch zaledwie w trzech miejscach odnalazł wzmianki w przedmiocie nas interesującym, a i to nie tak dokładne, jakby się należało spodziewać z materiału, zebranego drogą pomiarów, zdejmowanych z pomników. Wszakże wydaje się pewnym, że Rzymianie stosowali zasadę podobieństwa figur geometrycznych i że tę zasadę przejęli od Greków razem z ich architekturą.

Po raz pierwszy wspomina o tym Witruwiusz, mówiąc o zasadach sztuki budowlanej w ogólności (I, C. 2), następnie zaś (II, C. 1), przeszedłszy do omówienia budowy świątyni, zatrzymuje się nad sprawą „symetrii“. Pod tym określeniem nie rozumie on zwierciadlanej identyczności dwóch figur lecz objaśnia: „Symme-

tr'a est ex ipsius operis membris conveniens consensus ex partibusque ad universare figurae speciem rate partis responsus". Zda-  
nie to ks. Sierakowski (I, 2) tak wyklada na język polski: „Symetria jest uproporcjonowana ilość miary, którą części między sobą mieć powinny, równie i z całością“.

A więc części mają odpowiadać sobie nawzajem, a także figurze całości. Otóż nie co innego wyklada Euklides w VI-ej księdze „Elementów“, traktując o podobieństwie figur, W objaśnieniach pojęciowych i twierdzeniach używa wyrażenia „analogia“, które Cy-cero przetłumaczył na „proportio“.

Wróćmy jeszcze do Witruwiusza. W trzecim miejscu (III, C. 1) znajdujemy takie zdanie:

„Aedium compositio constat ex symmetria, cujus rationem architecti diligentissime tenere debent. Ea autem paritur a proportionem, quae graece analogia dicitur. Proportio est ratae partis membrorum in omni opere totiusque commodulatio, ex qua ratio efficitur symmetriarum“. „Układ świątyni polega na symetrii, której zasad architekci winni przestrzegać najściślej. Wypływa ona z proporcji, która po grecku zwie się analogią. Proporcja jest związkiem, jaki zachodzi między częściami składowymi dzieła a dziełem samym, i z tego wyprowadza się zasadę symetrii“.

Rozdział zamyka się uwagą: „Podziwiamy tych, którzy, gdy wznosili świątynie nieśmiertelnym bogom, tak ustosunkowali wzajem poszczególne części swego dzieła, że te w całości lub oddzielnie odpowiadały zasadom proporcji i symetrii“.

Możliwym jest, że zaginione źródła greckie ujmowały rzecz ściślej, czego zdawałby się dowodzić zachowany rysunek proporcji fasady arsenału w Pireusie, wykonany na płycie marmurowej (Choisy, „Documents épigraphiques“, I, 389), i że posiadając więcej danych szczegółowych moglibyśmy szerzej rozwinąć dyskusję, ale wydaje się wystarczającą możność stwierdzenia, a tę posiadamy w dostatecznym stopniu, że nie tylko Grecy, ale przed nimi jeszcze Egipcjanie przestrzegali związku geometrycznego proporcji architektonicznych. W szczególności wielką rolę odgrywał „święty“ trójkąt

egipski. W architekturze greckiej przestrzegano dwóch zasad: 1) system modularny, oparty na pewnej wspólnej mierze dla wszystkich elementów kompozycji; 2) system triangulacyjny, który wiązywał poszczególne punkty kompozycji według prawa graficznego. System ten spotykamy w pomnikach egipskich, perskich, asyryjskich i t. p. Szczególniej cenną dla nas w tej chwili będzie zasada druga, która uwalnia dyskusję od konieczności uwzględniania porządków architektonicznych, a więc przenosi nas na grunt zupełnie niezależny. Możemy więc, opierając się na zgromadzonym materiale, porównywać budownictwo wieków średnich, które przecież też nie zaniedbywały zasady proporcjonalnej, z antykami lub pomnikami naszej ery, która dzięki Albertiemu weszła dość zdecydowanie w okresie renesansu i baroku na też same tory.

Przypuśćmy na chwilę, że nie posiadamy żadnych dokumentów na dowód świadomego stosowania zasady triangulacyjnej, że te wszystkie przykłady, jakie zgromadzili Henszlmann, Viollet-Le-Duc, Choisy, Dieulafoy, Penethorne, Thiersch i inni są tylko zbiegiem okoliczności, niezależnym od woli twórców. Cóż wtedy?

Czy należałoby pozostawić nadal wolną rękę komponującym architektom i nie zalecać im zastanowienia się nad szczególnością takiego zjawiska?

Jeżeli w dziełach architektury, których wartość artystyczna nie tylko że przetrwała próbę czasu, ale nawet z biegiem stuleci się umocniła, dostrzegamy pewien związek geometryczny, proporcjonalny, który pozwala nam ściśle ująć dowolnie zazwyczaj stosowane określenia harmonii lub proporcji, to niewątpliwie nauka stąd zaczerpnięta odegrać by mogła dla przyszłego rozwoju sztuki architektonicznej rolę podobną tej, jaka przypadła empiryce w utworzeniu podstaw geometrii.

Rozpoznanie dzieła sztuki stanowi pewien proces psychiczny, który polega na zdaniu sobie sprawy z tego, co widzimy. W odniesieniu do dzieła architektury będzie to określenie względnie odczucie kształtu i proporcji. Proporcje mogą być prymitywne lub bardziej złożone, ale jeśli ich nie zdołamy odcyfrować, dzieło pozo-

stanie niezrozumiałym. Artysta może w natchnieniu twórczym rzucić pewną myśl, ale w dalszym opracowaniu, świadomie lub podświadomie, wprowadza związek geometryczny do poszczególnych elementów kompozycji. Jeżeli to następuje podświadomie, zasada może tylko zyskać mocniejszą podstawę, gdyż świadczy, iż geometryzacja proporcji nie osłabia czynnika emocjonalnego. Gdy nadto zauważymy, o czym zresztą wiemy (Witruwiusz), że i w ciele ludzkim spotykamy obydwa systemy proporcji stosowanych w architekturze, a więc i modularny i triangulacyjny, że na tej zasadzie oparli swoje kanony zarówno Praksyteles, jak i Polyklet, stwierdzamy, że system ten wytrzymał próbę wieków i zasługuje co najmniej na zastanowienie się nad tym, jak dalece żywotnym się okaże w odniesieniu do tych zadań, jakie stają przed architektem nowoczesnym.

Powiedzieliśmy, że historia przekazała nam dwie zasady proporcji: modularną i triangulacyjną. Historycy słusznie zauważyli, że system modularny, oparty o pewien motyw zasadniczy, powtarzający się wielokrotnie w budowlach, traktuje rzecz samą w sobie, t. j. w oderwaniu od jakiegokolwiek innej miary. Skutkiem tego wymiar ogólny budowli klasycznej nie ma właściwie znaczenia istotnego. W średniowieczu rzecz ulega zmianie zasadniczej. Choisy słusznie zauważa (II, 183), że sztuka klasyczna znała wyłącznie harmonię *o d e r w a n ą*, ugruntowaną w całości na wzajemnym ustosunkowaniu części; według spostrzeżeń, jakie poczynił Lassus, dopiero średniowiecze posiadało sztukę uzewnętrzniania wymiarów, zwaną potocznie „skalą“. W budownictwie północnym, na wskroś konstruktywistycznym, rozszerzanie zasady modularnej nastąpiło samo przez się, na skutek konieczności życiowych. Mimo to zasada druga, triangulacyjna, utrzymała się, a nawet, jeśli weźmiemy przykład Nôtre Dame paryskiej, umocniła się.

Zdobyte plastyczne budownictwa średniowiecznego, a w szczególności owa „skala“, posuwają nas o krok dalej na drodze analogii z geometrią.

Na początku powiedzieliśmy, że badanie stosunku dwóch wielkości prowadzi do zagadnień dwojakiego rodzaju: 1) do porówny-

wania stosunków par wielkości, w granicach tego zagadnienia zamykała się rola geometrii w odniesieniu do architektury antycznej i 2) do faktycznego wyznaczenia dwóch wielkości, czyli do teorii mierzenia. Ta druga część zadania wprowadza do kształtu architektonicznego czynnik porównawczy wielkości, a mianowicie miarę człowieka, miarę rzeczywistej wielkości obiektu w odniesieniu do tego, dla kogo jest on przeznaczony.

Niewzruszalność wartości klasycznej polega w znacznym stopniu na uniezależnieniu się od skali porównawczej. Doskonałość formy, niezależna od tego, czy podziwiamy koiosa w rodzaju Olympejonu w Atenach, czy świątynkę Nike Bezskrzydłej, wydaje się tym bardziej bezsporna. Antyk przechodzi obojętnie nad sumą wysiłku fizycznego, koniecznego dla wzniesienia dzieła. Zajmuje go tylko wysiłek duchowy. Zważmy, że poczucie wielkości rzeczywistej jest doznaniem wtórnym, należy do świata wyobrażeń i jako takie w dziedzinie wrażeń plastycznych przesuwają się na plan dalszy. Takie ustosunkowanie się do spraw architektury było na gruncie greckim tym bardziej uzasadnione, że budowali oni nie dla ludzi, lecz... dla bogów. Już Rzymianie napotykali na poważne trudności plastyczne przy budowie amfiteatrów, które Grecy zagłębiali w terenie, a które na płaszczyźnie wydzwigały się pięćdziesiąt metrów. Z konieczności więc wyłonił się w Rzymie surogat przyszłego opanowania zagadnienia przez wprowadzenie wieloporzędowej fasady typu Colosseum.

Pojawienie się czynnika wymiaru, t. j. związanie proporcji abstrakcyjnej ze wzrostem człowieka, wprowadza znaczne komplikacje. Wszak będzie chodziło nie tylko o wzajemne ustosunkowanie proporcji, ale nadto o taki układ, który określi wielokrotność tego stosunku w odniesieniu do jakiejś innej wielkości, stanowiącej „miarę“ kompozycji.

Miarą kompozycji antycznej jest „moduł“, a więc element jednoro dny z pozostałymi. Wiemy także, iż dlatego nie wprowadza on innego miernika do kompozycji, jak tylko miernik proporcji oderwanej.



Znamy różne systemy mierzenia, ale w odniesieniu do architektury najsluszniejszą miarą jest miara człowieka. Nie jest ona wprawdzie miarą ścisłą, ale może się nią stać przez ustalenie typu przeciętnego: „kanonu“. Zresztą człowiek najchętniej mierzy sobą, taka miara najbardziej do niego przemawia. My, ludzie XX stulecia, wychowani w systemie metrycznym, zapomnieliśmy o łokciu i stopach, ale tylko dlatego, że umiemy metry „czuć“, t. zn. transponować je na wymiary naszego ciała.

Zastanowiwszy się głębiej nad historią architektury, musimy przyjść do przekonania, że z chwilą, gdy zaprzestano budować dla bogów, a zaczęto wznosić gmachy na użytek ludzi, podstawy sztuki antycznej, t. j. proporcja oderwana, musiały ustąpić miejsca zasadzie pojętej szerzej. Odradzające się w czasach nowszych style „jednoporządkowe“ musimy uznać za sztuczne cofnięcie się na grunt antyczny, bez konieczności wyrzekania się miary rzeczywistej. Wiemy też, że nie zawsze wyniki tego kompromisu okazywały się dodatnimi.

Zważmy dalej, że z biegiem stuleci, w miarę komplikowania się zadań budowlanych, konieczność liczenia się z zagadnieniem „skali“ stawała się coraz istotniejszą.

Miara ta ma znaczenie tym donioślejsze, że przerzuca jak gdyby pomost, a raczej wiąże rozbieżne poszukiwania w zakresie formy i konstrukcji. Pojawia się spontanicznie wtedy, gdy do głosu przychodzą czynniki konstruktywistyczne i racjonalistyczne. A więc wtedy, gdy należy uwzględnić naturę materiału budowlanego, wtedy, gdy specjalne zadania, jakim ma służyć budowla, narzucają jej budowniczemu nowy, nie spotykany uprzednio kształt. Z nią wiąże się ściśle akwedukt rzymski, skarpa gotycka i silos amerykański, słowem, te wszystkie gmachy, których kształt sam przez się wyraża funkcję, tym też tłumaczymy ów fascynujący urok, jaki mają dla patrzących budowle konstruktywistyczne.

Gdy budownictwo czasów nowszych nawiązuje do greckiej zasady „jednoporządkowości“, a więc zaczynając od Alberti'ego, Palladia lub Buonarrotti'ego, dostrzegamy, że równorzędnie z syste-

mem jednoporzadkowym wprowadza się motywy mające na celu podkreślenie rzeczywistej wielkości budynku. Nie wpływa to ujemnie na wzajemne ustosunkowanie części, którego jeszcze pilniej wtedy przestrzegano.

Kolejność, w jakiej stosowano obie procedury kompozycji greckiej, nie nasuwa, jak się zdaje, wątpliwości. Najpierw ustalano proporcje zasadnicze, triangulację, a dopiero później rozbijano kompozycje na poszczególne elementy systemu modularnego. Inaczej zresztą być nie mogło. Jeśli ograniczymy się do systemu modularnego, który niekoniecznie musi opierać się na średnicę kolumny, jak to następnie wykażemy, wówczas wynik ostateczny procedury kompozycyjnej może wypaść niepomyślnie. Pomimo wzajemnego ustosunkowania części, niekoniecznie będzie zachowany związek z całością, co według Witruwiusza stanowi warunek „symetrii“.

Przypuśćmy na chwilę, że odrzucimy wszelkie zasady kompozycji pozostawiając architektowi wolną rękę. Przypuśćmy dalej, że weźmiemy za przedmiot badania takie zadanie architektoniczne, które daje najwęższy zakres możliwości dla ekspresji artystycznej i zastanówmy się, co nastąpi.

Przerzućmy się tedy do budownictwa nowoczesnego, biorąc np. problemat mieszkania i to najmniejszego, nie żadną rezydencję, która daje pole do rozwinięcia szerszej kompozycji, lecz właśnie taki przykład, w którym staramy się odrzucać to wszystko, co odrzucić można bez uszczerbku dla zasad kardynalnych higieny.

Natychmiast, na samym początku napotkamy i „moduł proporcji“ i „miarę“ (echelle). Miarę stanowić będzie człowiek (echelle humaine), moduł zaś nie byle jaki, gdyż polykletowskie lub praksytelesowskie, dziś powiemy: „znormalizowane“ proporcje ciała ludzkiego. Z chwilą, gdy zadanie nakazuje nam dążenie do najracjonalniejszych i uzasadnionych wymiarów przestrzeni użytkowych, musimy przyjąć pewne granice, poniżej których zasada oszczędnościowa zejść nie będzie mogła. Wprawdzie zdarzają się głosy, które próbują ominąć takie postawienie kwestii, że przytoczę opinię Belgij-

skiego Czerwonego Krzyża w sprawie wysokości pomieszczeń mieszkalnych: „...La hauteur des pièces n'a aucune importance si l'aération y est constante, tandis qu'une pièce même vaste peut être dangereuse à habiter, même pour peu de personnes à la fois, si l'aération n'y est pas pratiquée“.

Pomimo takiego postawienia sprawy, rozumiemy doskonale, że poniżej pewnej wysokości zejść nie podobna, a tą wysokością będzie pewna wielokrotna wzrostu przeciętnego człowieka. Takich punktów znajdujemy więcej, nadto im bardziej będziemy starali się ścieśniać problem, tym silniej miara ludzka (échelle humaine) będzie się upominała o swoje prawo. Wniosek wysnuwamy stąd jasny. W budownictwie mieszkaniowym pojawia się moduł w postaci wzrostu człowieka, moduł, który równocześnie jest czynnikiem miary wielkości rzeczywistej. Dom tak powstały odpowiadać będzie jednej z zasad budownictwa klasycznego, t. zn. iż poszczególne jego części będą związane między sobą wspólną miarą. Przykład ten nie jest odosobniony, powtarza się on wszędzie tam, gdzie budownictwo odpowiada ściśle swemu przeznaczeniu. Czasem zadanie komplikuje się jeszcze bardziej, ale mimo to zasada nie ulega zachwianiu, przeciwnie, raczej się umacnia. Oto przykład: w Bernie Szwajcarskim ukończono w roku 1931 gmach Biblioteki Państwowej<sup>1)</sup>. Budynek ten jest oparty w poszczególnych swoich wymiarach na wspólnej wielokrotnej przeciętnego wzrostu człowieka i znormalizowanego arkusza papieru. Wymiary te powtarzały się na każdym kroku, architekt zamiast borykać się z nimi, wolał się na nich oprzeć. Zresztą czynnik wolnej woli jest tutaj bardzo ograniczony. Dawny „kanon“ grecki zastępujemy w czasach nowych „przepisem“ prawodawcy, higienisty lub statyka. Jeżeli do tego dodamy uprzedysłowanie budownictwa, które za sobą pociąga normalizację elementów budowlanych, przekonamy się, że architekt nowoczesny jest czterokrotnie mocniej związany systemem, niż antyczny „klasyk“.

Jeżeli teraz dodamy, że nowoczesne budownictwo nie tylko

<sup>1)</sup> A. Oeschger (Zurich), J. Kaufmann (Bern), E. Hosteffler (Bern) architektki.

użytkowe, ale nawet zbyt, stara się ograniczyć wszelkie motywy zdobnicze i o ile możności zamyka się w sferze kształtów geometrycznych, że te formy, choćby najprymitywniejsze, muszą być przerwane jakimiś oknami rytmicznie powtarzającymi się, że proporcje tych otworów, ich odległości w kierunku poziomym i pionowym będą uwarunkowane tą samą wspólną wielokrotną, którego pochodzenie tylko co zostało wyjaśnione, to musimy nabrać przekonania, iż efekt ostateczny, jaki osiąga budownictwo współczesne, nie jest niczym innym, jak tylko odwróceniem zasady klasycznej, a mianowicie, że gdy tam całość rozbijano na elementy, tutaj z elementów tworzymy całość. Tam szuka no wspólnej wielokrotnej, a tutaj się ją zakłada.

Wynik plastyczny różni się natomiast znacznie. Tam był pewny, tutaj przypadkowy, dlatego, że pominięto czynnik triangulacyjny.

Gdy więc przyjdzie nam zastanowić się nad walorami architektury współczesnej, to polegając na wyżej przeprowadzonej analogii, możemy zaryzykować twierdzenie, że jesteśmy obecnie świadkami nowego przejawu architektury, ale że nic nas nie upoważnia do twierdzenia, że przejawia się tutaj nowa architektura.

Czy pojawienie się nowej architektury jest możliwe? Raczej nie. Gdyż dopóki problematyki architektury będą się obracały w sferze naszych zmysłów i dopóki tworzywem jej będą elementy podlegające kompetencji geometrii, dopóty można będzie się liczyć wyłącznie z rozwijaniem zasad podstawowych.

Oczywiście nasuwają się tutaj pewne zastrzeżenia. Jednoś architektury możemy traktować poniekąd teoretycznie i w oderwaniu od historii. Nawet w oparciu się o geometrię nie możemy zapoznać historycznego biegu faktów. Dzisiaj także i w studiach nad matematyką skłaniamy się do uwzględnienia historycznego rozwoju zapatrywać, cóż więc mówić o sprawach sztuki? A skoro zasadnicze pojęcia matematyki nie są niezmiennie, ani też raz na zawsze ustalone, skoro wiedza matematyczna rośnie zarówno u podstaw, jak i u szczytu, a niepoślednie wyniki dociekań matematycznych

ostatniej doby i czasów nowych dotyczą właśnie podstaw, zgodzimy się bez trudu, że i w zakresie teorii architektury mogą nastąpić zmiany i uzupełnienia.

Geometria nas uczy, że teoria mierzenia jest rozwinięciem teorii proporcji, gdyż dotyczy stosunku dwu wielkości geometrycznych.

Wykazaliśmy, że w podobnej kolejności znaczy się rozwój architektury, używającej za tworzywo form zapożyczonych od geometrii.

Powiedzieliśmy też, że architekturą nazywamy świadomy układ elementów przestrzeni geometrycznej, widzianych przez pryzmat naszych czuć i wyobrażeń. Na podstawie przeprowadzonej dyskusji moglibyśmy do tej tezy dodać następujące uzupełnienie:

„Kompozycja architektoniczna polega na wprowadzeniu czynnika emocjonalnego do układu przestrzeni geometrycznej“.

Wtedy, gdy architektura klasyczna zapoczątkowywała swój system „analogii“, również i geometria stawiała pierwsze kroki. Od czasów Euklidesa aż po wiek XVI mało zajmowano się geometrią, dlatego też w minimalnym stopniu mogła ona zaciążyć nad teorią architektury. Nadto postępy psychologii też dotyczą czasów późniejszych. Możemy więc podziwiać intuicję, z jaką artyści klasyczni uzupełniali braki wiedzy podstawowej. Ale to nie upoważnia nas do twierdzenia, iżbyśmy, mając możliwość wiedzy dzisiaj pewne rzeczy, mogli poprzestawać na zgadywaniu. Obawy, jakoby usystematyzowanie zebranych doświadczeń z zakresu geometryzacji proporcji w architekturze miało zabić inwencję, są najzupełniej płonne. Nie od rzeczy będzie tutaj przypomnienie, iż intensywny rozwój muzyki, a więc sztuki, którą tak często upodobniamy z architekturą, datuje się od wieku XVIII, t. j. od czasu, gdy Jan Sebastian Bach <sup>1)</sup> ujął ją w naukowe prawidła. System harmoniczny, a nawet nowoczesny kontrapunkt wychodzi od Bacha, którego utwory uważamy za najwyższy wzór muzyki tego rodzaju. Myślę też, że mo-

<sup>1)</sup> I. S. Bach, 1685—1750.

żemy tutaj przypomnieć pewne zdanie, wypowiedziane przez Corbusiera: „Les grands problèmes de la construction moderne seront réalisées sur la géométrie“.

W związku z żywszym zainteresowaniem dla teorii architektury, jakie się przejawiało w ostatnim dziesięcioleciu (1922—1932), opublikowano bardzo wiele rozważań nad problematem architektury. Daje się tutaj zauważyć pewne pomieszanie pojęć. Zbędną jednakowoż wydaje mi się polemika z poszczególnymi programami, które zazwyczaj wprowadzają do dyskusji mnóstwo myśli dość luźno zatracających o istotę rzeczy. Przytoczę jedno tylko takie zdanie: „Sztuka w ogóle musi być czysto abstrakcyjną“ (Piet Mondrian). Gdyby tak było istotnie, gdyby współczesna architektura naprawdę dążyła do abstrakcji, mielibyśmy prawo posunąć się do hipotezy, że w takim razie następuje zwrot ku klasycyzmowi, której przecież cechą główną jest harmonia oderwana, na co zwrócił uwagę cytowany na tym miejscu Choisy.

Nie byłoby to nawet nic dziwnego. Historia zna takie nawroty. Pomijając więc enuncjacje, zwróćmy się do dzieł, które winny uplastyczniać słowne programy. W dziełach tych, z drobnymi odchyleniami, nie posunięto się właściwie poza granice geometrii. Już to nawet jest ujęte zbyt szeroko. Należałoby właściwie powiedzieć, że nie posunięto się poza granice przestrzeni trójwymiarowej, w której architektura, jako rzecz plastyki (chose de plastique), musi pozostać. Dalsze wymiary świata geometrycznego stanowią teren zamknięty dopóty, dopóki problemat architektury nie wkroczy istotnie w sferę abstrakcji.

Wprawdzie Teo van Doesburg powiada, że „L'aspect plastique est obtenu par la 4-e dimension de l'espace-temps“, ale słowa te należy rozumieć raczej jako chwyt polemiczny, nie zdradzający dostatecznego orientowania się w rzeczach geometrii.

Ograniczenie się do trzech wymiarów przestrzeni rzeczywiście, bez zahaczania gruntu abstrakcyjnej przestrzeni wyobraźniowej, bynajmniej nie zuboża możliwości twórczych architekta, bowiem wszelkie inne wymiary nie dotyczą plastyki. Nadto takie postawie-

nie sprawy znakomicie ją upraszcza i sprowadza na grunt konkretnych poszukiwań. Można by się raczej dziwić, że dotychczas tak mało się tym interesowano. Większość architektów nie dostrzega luki aż nadto widocznej w ich postępowaniu. Podporządkowują się bowiem rygorom, jakie na nich nakłada „echelle humaine“<sup>1)</sup>, rozumieją i z właściwą powagą stosują matematykę do obliczeń statycznych, chociaż znamy liczne przykłady, wskazujące, że i na tym polu osiągnano bardzo poważne wyniki, zawierając wyłącznie „wyczuciu“. Jedynie w sprawie kompozycji architektonicznej upierają się przy metodzie podświadomej.

Wyjątek tutaj stanowi Le Corbusier, który nie bez goryczy stwierdza, że Grecy, Egipcjanie, Michał Anioł i Blondel nie obawiali się stosować wykresów geometrycznych dla ostatecznego wypracowania formy swoich dzieł, a ponieważ także i dla zadowolenia wrodzonej potrzeby poczucia ładu artystycznego i jasnej myśli matematycznej. „Człowiek nowoczesny — powiada L. C. — nie używa nic podobnego i... robi bulwar Raspail!“

Corbusier, uzasadniając konieczność stosowania metod geometrycznych (systemu triangulacyjnego w architekturze), takie wysuwa argumenty:

„Wykres uzgadniający, to hamulec dla samowoli, to czynność korygująca i zatwierdzająca każdą pracę powstałą w natchnieniu. Jest to ponowne udowodnienie, jakiego dokonywa uczeń szkolny, c. b. d. d. matematyka!

„Wykres uzgadniający zadowala potrzebę ładu i prowadzi do wykrycia tajemnicy stosunków harmonijnych, wreszcie przyswaja dziełu eurytmie.

„Nadto wnosi doń ducha matematycznego, co przejmuje nas błogim poczuciem ładu.

„Wybór linii wytycznej przesądza o nadaniu dziełu podwaliny geometrycznej i tym sposobem umacnia jedną z podstawowych impresyj. Jest to moment decydujący dla inspiracji, jedna z najka-

<sup>1)</sup> Witruwiusz (III. C I): „O tym, że zasady miar wzięte były przez starożytnych z miar ciała ludzkiego“.

pitalniejszych czynności w architekturze“. („Vers une architecture“, str. 57).

Te pełne zapału słowa mogłyby posłużyć za komentarz do zaproponowanego wyżej określenia, że kompozycja architektoniczna polega na wprowadzeniu czynnika emocjonalnego do układów geometrycznych. Corbusier, jako artysta, zmienia kolejność funkcji, gdyż rozumie, że układ geometryczny stanowi formę, za pośrednictwem której wypowiada się koncepcja duchowa, jeśli jednak przyjmiemy za punkt rozważania dzieło, wówczas musimy zmienić porządek działania i zachować naszą definicję.

Corbusier, nie zaprzeczając jej praw do życia, zagęszcza mgławicę w ciało. Jest to zrozumiała reakcja przeciw nadmiernie rozwiniętej indywidualności, która nigdy nie dawała w architekturze zbyt pomyślnych wyników.

Autorytet Corbusiera jest dziś dostatecznie silny, ażeby upoważnić nas do wyrażenia zdziwienia, dlaczego jego apel gorący odbił się tak słabym stosunkowo echem wśród licznych jego zwolenników?

Wynika to stąd, że Corbusier ograniczył się do rzucenia hasła, podobnie jak jego poprzednicy na tym polu, t. j. badacze współczynnika geometrycznego w architekturze, którzy ograniczyli się do gromadzenia faktów, a nie zajęli się ich systematyzacją.

Rozważania nad architekturą można traktować bardzo szeroko, można ją prześwietlać najróżniejszymi ideami, ale wyniki, jakie się na tej drodze osiąga, mogą jedynie zapalać lub studzić umysły twórców, natomiast niewiele mogą zdziałać na desce rysunkowej. Tutaj niezbędne są konkretne wskazówki. Rysunek architektoniczny, ten surogat architektury, jest oparty o geometrię. Geometria tym się zaleca, że używa określeń prostych, jasnych i nieodpartyckich. W oparciu o nią architekt nabiera pewności pracy, analogicznej do tej, jaką odczuwa w oparciu o statystykę, wytrzymałość materiałów lub choćby perspektywę.

Liczni badacze zgromadzili bogaty materiał, świadczący, że określenia takie, jak: rytm, harmonia lub proporcja, mogłyby mieć



znaczenie zupełnie ściśle, gdyby ten materiał uporządkować według pewnej metody.

Badania te wykazują, że opierając się na wycuciu proporcji (jeśli wykluczymy ewentualność świadomego działania), stworzono wiele dzieł doskonałych, które, zbadane później, wykazały, iż „arty-  
styczne poczucie proporcji“ odpowiada w zupełności temu, co pod tym określeniem rozumie także i geometria.

Jeśliśmy więc ten dorobek usystematyzowali, to po pierwsze pogłębilibyśmy tę naukę, jaką czerpiemy z tyłu arcydzieł, że wymienię choćby najwybitniejsze, a więc: wszystkie pomniki ateńskie, Pantheon, Łuki Trajana, Konstantyna, Augusta, teatr Marcellusa i Coloseum. San Vitale w Ravennie i Nôtre Dame w Paryżu. San Salvatore w Wenecji i oba kościoły św. Piotra w Rzymie, pałace Pittich, Strozich i Guadagnich, Farnesich i Massimich, willę Farnesinę i Rotondę, pałac Pandolfini i bramę św. Dionizego.

A pogłębiwszy ją, zdobylibyśmy nową metodę postępowania, podobną tej, jaką zawdzięcza muzyka Bachowi, bez jakiej nie podobna jest wypowiedzieć się jasno i poprawnie w żadnym kulturalnym języku.

#### LITERATURA:

- Enriques F. i Amaldi U.: „Zasady geometrii elementarnej“. Za zgodą autorów przełożył z piątego wydania Wł. Wojtowicz.
- Young, John Wesley: „Dwanaście wykładów o zasadniczych pojęciach algebry i geometrii“. Przełożył z angielskiego Ludwik Silberstein.
- Heath T. L.: „The Thirteen Books of Euclid's Elements“. Translated from the text of Heiberg. Cambridge 1908.
- Thiersch August: „Die Proportionen in der Architektur“. Handbuch der Architektur. Vierter Teil. 1 Halbband. Darmstadt 1893.
- Choisy Auguste: „Histoire de l'Architecture“. Dwa tomy. Paryż.
- Viollet-le-Duc: „Dictionnaire raisonné de l'architecture française etc.“. T. VII. Paris 1889. Rozdział „Proporcje“, str. 532.
- „Die Wohnung für das Existenzminimum“. Frankfurt am Main, 1930.
- Doesburg Théo van: „L'évolution de l'architecture moderne en Hollande“. L'Architecture Vivante, 192.
- Mondrian Piet: „Neoplastycyzm“. Praesens. Warszawa, 1930.
- Niewiadomski Stanisław: „Wiadomości z muzyki“. Lwów, 1920.
- Corbusier-Saugnier Le: „Vers une architecture“. Paris.
- Meyer Peter: „Die schweizerische Landesbibliothek in Bern“. „Das Werk“, November 1931.

# R E S U M E

## L'ART ET LA SCIENCE

Le progrès réalisé par l'humanité au cours des siècles a pour éléments essentiels aussi bien le développement des sciences techniques que l'évolution des valeurs artistiques.

Les oeuvres de la science pure et appliquée procèdent d'une même source que les oeuvres d'art: du domaine de l'affection. Leur création nécessite le même enthousiasme, le même élan spirituel, le même „amour du sujet“, le même effort d'imagination, la même persévérance et parfois plus d'héroïsme que celle des oeuvres d'art. Et bien que le but final d'un savant soit la connaissance de la Vérité, tandis que le but de l'artiste réside dans la réalisation d'un certain idéal esthétique — l'analogie entre la science et l'art est évidente: chaque savant est plus ou moins un artiste lorsqu'il fait appel à son imagination pour concevoir mentalement l'oeuvre qu'il exprimera ensuite en chiffres, — et chaque artiste doit être un technicien avisé pour réaliser dans la matière l'objet de son rêve artistique. Les progrès de la science technique ne diminuent en rien le rôle de l'art, mais au contraire lui ouvrent de nouvelles perspectives; témoins les vastes possibilités artistiques créées par l'apparition de la T. S. F. et du cinéma. Loin de se nuire, ces deux branches de notre activité, l'art et la science, ont pour mission de collaborer côte à côte pour conduire l'humanité vers un idéal toujours plus élevé.

## LE BANAL PARFAIT

Un passage emprunté au Discours de la Méthode de Descartes a servi de point de départ à ces considérations qui tendent à prouver que la banalité peut devenir, en certains cas, un facteur de perfection et d'harmonie. Thèse qui semble être bien conforme à l'esprit français, comme on le voit dans la forme pratique qu'elle prit sous Henri IV. Par un édit royal de 1605, la construction de la Place Royale à Paris fut ordonnée. Elle peut être considérée comme la première tentative d'„urbanisme“ conçue dans des proportions relativement vastes. Elle avait

été précédée dans le domaine de la théorie par les projets de Du Cerceau pour le Pont-Neuf. Le plan de la Place Royale ne comportait aucune nouveauté de forme et pourtant, une fois réalisé, l'ensemble révéla une perfection incontestable, issue non pas de ses valeurs architectoniques, banales en elles-mêmes, mais de la discipline qui lui avait été imprimée par la volonté supérieure du roi. Et ce même principe de collaboration collective, „en série“, substitué à l'initiative personnelle de l'artiste aboutit en définitive à la majesté monumentale que nous admirons dans la Place Vendôme ou dans la Place de la Concorde. Appliqué avec logique et conséquence, il imposa à l'architecture parisienne un niveau partout égal, qui triomphe aujourd'hui dans l'aspect harmonieux de la ville.

Un principe analogue avait présidé à l'évolution de l'architecture anglaise. Mais tandis qu'en France cette discipline architectonique avait été imposée par la volonté du roi ou du gouvernement — en Angleterre elle était spontanée, procédant d'une certaine communauté de goûts.

D'une manière générale, il existe deux sortes de disciplines architectoniques. L'une, celle dont nous sommes en train de parler, procède simplement d'une solidarité de goût qui s'affirme à un certain niveau de culture sociale. L'Angleterre en est un exemple classique. L'autre, d'essence supérieure, dérive de l'art de concilier sciemment des éléments disparates en un ensemble harmonieux et logique. Elle est basée sur une haute culture esthétique, dont l'Italie et la France semblent détenir le secret.

C'est la première de ces catégories que nous avons définie du terme de „perfection banale“. L'initiative artistique, l'élan créateur, y sont subordonnés à une discipline voulue, qui consiste à reproduire fidèlement un certain type de construction établi une fois pour toutes. Le paradoxe apparent de notre définition consiste à dire qu'en architecture la perfection de la forme est plus importante que son originalité. La répétition d'un type, si insignifiant soit-il, lui donne une valeur supérieure, celle de la culture, et à mesure que ce type se perfectionne, la valeur collective de l'ensemble augmente et par contre-coup rehausse les éléments qui le composent. Ce sont là des vérités évidentes, et pourtant il est peu de nations qui en aient fait leur profit.

De tous les peuples, les Anglais sont les adeptes les plus fervents de la „perfection banale“, parce que leur caractère national les porte vers la simplicité. On connaît le mot du dandy Brummel: „Un gentleman se reconnaît à ce qu'on ne se rappelle pas comment il est habillé“. Le principe du gentleman a passé, des salons, dans l'architecture du high-life. „Ne pas se faire remarquer“, voilà la principale ambition architectonique de l'aristocratie anglaise, qui ne laisse aucune initiative à l'artiste

constructeur, se défiant du goût de ses architectes comme Brummel se défiait du goût de son tailleur. Et par un effet de snobisme, les classes bourgeoises s'empressent à leur tour de l'imiter, de sorte que l'architecture anglaise des XVIII-e et XIX-e siècle peut, sans restriction, être qualifiée de „moderne“. Il est même assez piquant de constater que les idées de Henri IV aient coïncidé, en architecture, avec les principes des snobs anglais.

L'indignation avec laquelle Ruskin flétrissait l'uniformité en architecture au profit de l'originalité, nous paraît aujourd'hui peu fondée. Il eut le tort de vouloir borner le problème esthétique aux seuls éléments d'un ensemble, sans tenir compte de l'ensemble lui-même, qui pourtant possède sa logique et ses règles propres, supérieures à celles des éléments qui le composent.

Si l'Angleterre par sa discipline sociale a réalisé une certaine uniformité architectonique, la France, guidée par son sens inné de l'harmonie s'est élevée à cette unité esthétique qui est une des belles lois de l'architecture. Le style de Louis XIV, que nous qualifions volontiers de „royal“, „majestueux“, „imposant“, n'est autre chose qu'un développement du style bourgeois de Henri IV. Ce que Chastillon a réalisé dans la Place Royale, Mansart n'a fait que l'amplifier dans la Place Vendôme.

Mais dans ces deux tendances, française et anglaise, dont l'une dérive d'une volonté supérieure unique, tandis que l'autre procède de certaines qualités nationales, — l'uniformisation d'un type d'architecture urbaine est un témoignage de haute culture et de précieuse discipline sociale. Les monuments de l'architecture sont des dons du Ciel, ils ne dépendent que du talent de l'artiste; par contre l'architecture dans son ensemble est un fruit de la culture. Seule une société de grande culture spiryтуelle peut se permettre le luxe d'avoir une bonne architecture. La France détient la primauté à cet égard. L'idée générale de son architecture a été fidèlement suivie à travers les XVII-e, XVIII-e et XIX-e siècles, et à partir de Pierre Lescot on n'a guère apporté de modifications dans le type de ses maisons urbaines. Il semble que Chastillon, Mansart, Servandoni aient avant tout cherché à éviter des fautes, plutôt que d'apporter dans leurs oeuvres des qualités nouvelles. Et ils ont créé les vastes compositions de la Place Royale, de la Place Vendôme, de l'Odéon, de la Concorde — qui n'ont pas leurs égales en Europe.

Il faut bien se rendre à l'évidence: mieux vaut une architecture uniforme, dont les éléments simplement corrects arrivent à composer un ensemble parfaitement harmonieux, qu'une architecture où des éléments d'une originalité indiscutable contribuent à former un ensemble difforme.

## LES SEPT MERVEILLES DU MONDE

En contemplant, un soir d'été, la Cathédrale de Notre-Dame, vision des âges révolus, qui projetait dans le ciel noir sa silhouette argentée, — je conçus l'idée de dresser une liste de sept merveilles du monde moderne. En effet, si par „merveille du monde“ nous entendons les oeuvres qui réunissent au maximum de science technique le maximum de talent pour révéler aux siècles à venir l'ensemble des tendances spirituelles et artistiques, des croyances et des goûts de leur époque, pourquoi ne pourrait-on pas opposer aux merveilles du monde antique sept chefs-d'oeuvre de l'ère moderne?

Il y a là, en tous cas, matière à discussion, et une discussion de ce genre peut utilement contribuer à définir le type idéal, abstrait, le canon des vertus architectoniques qui se retrouvent dans tout chef-d'oeuvre, indépendamment du style et de l'époque. Elle aidera peut-être à formuler l'idée maîtresse de l'architecture, ce facteur immuable, basé sur des lois permanentes, dont la recherche est, depuis des siècles, la pierre philosophale des artistes.

Mais d'abord est-il réellement possible, au milieu des oeuvres qui nous entourent, de faire un choix raisonné et objectif, pour désigner celle qui serait la synthèse des valeurs à la fois architectoniques et spirituelles d'une époque? Certes, oui. L'oeuvre d'art étant l'effet d'un certain *processus* psychique. — une série d'oeuvres créées à une époque donnée doit par conséquent refléter la somme de *processus* analogues qui ont présidé à leur construction. En d'autres termes, en regardant certaines époques avec le recul nécessaire, il nous est parfaitement possible de désigner un chef-d'oeuvre qui incarne de la manière la plus complète la synthèse idéologique et artistique de son temps.

Une liste de ce genre pourrait avoir en outre une certaine portée pratique consistant à rapprocher les sciences esthétiques, vouées à la recherche des valeurs absolues, des sciences historiques, destinées à enregistrer les formes.

Dans cet essai d'ordre purement esthétique, l'histoire peut en effet être d'un grand secours, en aidant à saisir le sens, la donnée morale d'une époque, pour discerner ensuite les conditions qui ont favorisé l'éclosion de certaines formes, de certains styles. Et dans la nécessité de limiter notre choix dans le temps et dans l'espace, c'est encore l'histoire qui nous en fournira les lignes de démarcation. Le christianisme étant le principal facteur de la transformation profonde qui opposa à l'antiquité une ère de civilisation nouvelle, purement européenne et nationale, —

c'est par conséquent dans l'héritage que nous ont légué les peuples chrétiens de l'Europe, depuis le moyen âge jusqu'à la Révolution Française, qu'il faut rechercher les rivales des merveilles de l'antiquité.

Restent à déterminer les critères d'ordre technique. Partant du principe que tout ensemble architectonique est avant tout un composé d'éléments verticaux et horizontaux où tantôt dominent les uns, tantôt les autres, à moins qu'ils ne se contrebalancent en un équilibre harmonieux, — c'est précisément cet équilibre idéal que l'on peut définir du terme de *classique*. Il sera la condition première de notre choix. Le second critère résidera dans une certaine valeur abstraite qui dans l'oeuvre donnée réalise la synthèse nette et précise des tendances spirituelles, des moyens plastiques et des possibilités techniques de son siècle. En résumé, il faudra que le chef-d'oeuvre admis sur la liste des sept merveilles de l'architecture chrétienne moderne soit en premier lieu d'une perfection classique dans le sens que nous venons d'indiquer, et qu'il soit, d'autre part, le reflet virtuel, le sublimé technique de son temps.

Cette liste n'a la prétention d'être ni définitive ni probante. Son but est d'amorcer une discussion: c'est au lecteur de décider si les critères sont justes et si le choix est conforme aux critères adoptés.

### 1. Sainte-Sophie de Constantinople

La première place, la place d'honneur, est réservée à l'Eglise Sainte Sophie, qui est sans aucun doute le chef-d'oeuvre de l'art byzantin, son expression la plus caractéristique et la plus originale à la fois. Du point de vue technique elle réalise deux conceptions opposées: la conception centrale, soulignée par le jeu de ses coupes, et la conception longitudinale, caractéristique pour les églises chrétiennes, dont l'effet est obtenu ici par les deux absides, qui lui donnent une forme allongée dans des proportions de 1 : 2. Il est même étonnant que les architectes de la Renaissance, en quête d'une solution capable de concilier ces deux extrêmes, n'aient pas songé à étudier la structure de Sainte-Sophie. Profondément originale, unique dans son aspect extérieur, tout en se détachant des modèles antiques, Sainte-Sophie a conservé de l'art grec ce qui en faisait la perfection: l'équilibre dans les proportions générales. Techniquement parfaite, conforme aux exigences de la liturgie et reflétant dans sa magnificence l'apogée de l'Empire d'Orient, — elle peut être considérée comme l'expression aphoristique de son siècle. A côté du Panthéon romain, c'est l'oeuvre la plus éminente des dix premiers siècles de notre ère.

## 2. Notre-Dame de Paris

On pourrait s'étonner de ce que les seconde et troisième places soient réservées à des monuments d'ordre ogival, alors que l'époque romane est entièrement passée sous silence. C'est que l'art ogival n'est qu'un développement logique, une continuation de l'art roman, comme une réponse donnée par l'architecture civile à l'architecture monastique: ni l'arc brisé, ni la voûte ogivale n'appartiennent en propre au style gothique, qui est tout simplement la pleine réalisation de l'idéal roman. Dans chaque monument roman nous retrouvons soit une réminiscence de ce qui a déjà été, soit une annonce de ce qui sera un jour — or, ce qui fait précisément le mérite principal de l'art gothique, c'est son complet détachement des styles antérieurs. Il est comme une réincarnation de l'architecture sous une forme nouvelle et totalement changée, aussi différente des modèles antiques que l'était la coupole byzantine.

Parmi les merveilleuses cathédrales gothiques le choix est difficile. Néanmoins, si Chartres et Reims peuvent passer à certains égards pour plus originales (coupe horizontale, voûte) il semble que Notre-Dame de Paris ait atteint dans sa composition extérieure le plus haut degré de perfection classique. La simplicité de ses proportions gracieuses, ses tours de dimension égale et l'entrecroisement rythmé dans toute sa longueur des lignes verticales et horizontales, lui donnent un caractère inimitable de sérénité olympienne, de paix „classique“. Moins recherchée que Chartres, Reims ou Amiens, plus simple aussi que les cathédrales anglaises, dont l'originalité perpendiculaire lasse à la longue — Notre-Dame de Paris concilie harmonieusement le plus pur art ogival avec une perfection plus générale qui la soustrait à l'empreinte exclusive de son siècle. Comparée à la froideur léthargique des églises romanes ou aux excès du gothique flomboyant, elle fait penser à une ode grecque chantée par des bardes gaulois dans le langage sonore de Velléda.

## 3. Le Palais des Doges à Venise

Symbole de la gloire vénitienne — le Palais des Doges fut construit par étapes de 1309 à 1549. Il n'est donc pas de style uniforme: peut-on par conséquent lui reconnaître la qualité de perfection classique? Au fond, c'est à Venise tout entière que nous eussions aimé décerner une place parmi les merveilles du monde moderne. Ne correspond-elle pas au qualificatif de „merveille“, cette ville des Mille et une Nuits, sortie des lagunes de l'Adriatique comme par enchantement, dont le charme irrésistible ne se raisonne pas, où tout est irrationnel comme doit l'être l'art pur? Mais puisque, au milieu de tant de splendeur, il faut faire un choix, nous

avons porté le nôtre sur le Palais Ducal, qui nous semble être l'expression condensée du „climat“ vénitien. Si les détails en sont disparates, la composition générale est d'une étonnante unité: on ne saurait rien en retrancher, ni rien y ajouter. Le Palais est parfait dans l'ensemble qu'il couronne. Et sa façade, d'une originalité indiscutable malgré son cachet italien est unique au monde: elle est purement et simplement belle. d'une beauté qui défie tout raisonnement objectif.

#### 4. Le Palais Strozzi à Florence

En passant à l'art de la Renaissance, il nous a paru curieux de trouver un monument qui, tout en étant purement toscan, c'est à dire basé sur l'apport technique et plastique des conceptions médiévales conservées dans la bonne tradition florentine — présentât en même temps une portée esthétique plus générale, essence même de l'oeuvre dite classique. Dans le perfectionnement continu du type de palais florentin, le Palais Strozzi est le fruit d'une expérience plusieurs fois séculaire, l'expression d'une forme qui ne s'est cristallisée que petit à petit. Pourtant il a réincarné, sans les imiter, les formes des temples grecs, il a retrouvé dans ses proportions les principes qui furent à la base de la perfection antique. Dans sa conformité à la fois aux préceptes de l'art toscan et à ceux du *quattrocento* italien — il s'est trouvé rejoindre l'architecture antique.

Si pour représenter le *quattrocento* italien on n'a choisi ni les chefs-d'oeuvre de Brunelleschi, ni ceux d'Alberti au de Bramante — c'est que la nature même des critères adoptés condamne à s'en tenir uniquement aux oeuvres qui, résumant l'expérience collective, son l'aboutissement parfait des principes-standard de leur temps. Or, les oeuvres de génie ne seront toujours que des exceptions, exprimant le génie individuel et non pas la somme de l'effort humain à une époque donnée.

#### 5. La Villa Capra à Vicence

Nous réservons cette cinquième place au chef-d'oeuvre de Palladio, considérant qu'il est la plus complète expression des tendances „centrales“ de l'âge d'or italien. Il n'existe pas, à notre avis, de monument qui remplisse avec autant de perfection toutes les conditions que l'on imposait alors à l'oeuvre idéale et qui se résument dans les formules suivantes:

1. Conception absolument centrale basée sur deux axes de symétrie.



2. Les quatre façades, identiques, correspondent au plan central.
3. Importance essentielle attachée à l'élément architectural auquel on a subordonné toute considération d'ordre pratique. L'édifice prend un caractère presque abstrait, ressemblant bien plus à un monument qu'à une villa.

Une des plus grandes difficultés consistait à situer dans l'espace ce monument dont la régularité centrale risquait de paraître monotone. Palladio l'a admirablement résolue en donnant à son oeuvre un cadre de verdure. Si ses formes, trop souvent reproduites dans les pastiches pseudo-classiques, peuvent aujourd'hui paraître banales, le mérite de Palladio n'en est point diminué: en créant sur des modèles antiques une oeuvre essentiellement personnelle, il a révélé les possibilités infinies d'un art basé sur les principes classiques.

## 6. L'Escorial

La fin du XVI-e siècle marque une tendance à élargir la conception architectonique dans des proportions qui touchent à l'urbanisme (Versailles, Saint-Pierre de Rome). Il convient donc de faire une place à l'oeuvre qui sut le mieux réaliser l'ampleur d'une vaste composition autour d'une seule idée artistique. L'Escorial est l'apologie du „rationalisme“ latin en face du chaos où s'enlisait l'art baroque: il réussit à concilier en un tout harmonieux les tendances opposées de l'art ogival, mauresque et baroque. De la formule cosmopolite et banale des fameux „cinq ordres“ de Vignole, il a tiré des accents purement espagnols, témoignant une fois de plus de la richesse infinie des possibilités de l'art antique. Reflet fidèle d'un siècle sans charme, l'oeuvre est sombre et lugubre comme l'époque de Philippe II, comme l'était la peinture d'El Greco. Dans sa froideur grise et monacale, l'Escorial est une image plus exacte de son temps que ne le sont les gracieuses églises baroques de l'art romain.

## 7. La Porte Saint-Denis

Il semble logique de chercher en France le chef-d'oeuvre qui réaliserait la synthèse d'une époque où le rayonnement français dans le monde est à son apogée. Sans avoir subi la contagion du style baroque qui sévissait alors en Europe, la France se tourne décidément vers l'art classique, qu'elle réussit à exprimer en un langage neuf et personnel, dans le style „rococo“. L'art ogival et l'art rococo — ce sont là deux expressions différentes mais essentiellement françaises d'une même atti-

tude rationaliste, consistant à ne recueillir du passé que l'expérience technique pour l'adapter, sous des formes nouvelles, à des buts nouveaux. Et la Porte Saint-Denis, concise et logique, semble condenser les facultés maîtresses de l'esprit français. Sous l'allure d'un arc de triomphe classique elle révèle des formes originales: romaine dans sa conception générale elle est bien française dans son exécution. On pourrait même hasarder le paradoxe qu'elle est „l'arc de Constantin vu à travers le prisme de Notre-Dame“. Unique dans la catégorie des arcs de triomphe elle est, de plus, caractéristique pour son époque, dont elle incarne, mieux que Versailles peut-être, les tendances architectoniques: grandeur, magnificence et majesté.

La Porte Saint-Denis fut achevée en 1672 — cette liste est donc close un siècle avant la limite que nous avons fixée, un siècle avant la Révolution. Mais précisément ce chef-d'oeuvre nous a paru concilier les traits essentiels du XVII-e et du XVIII-e siècle, les éléments opposés de deux époques différentes: la grâce et la force, exprimées dans une forme purement française et classique.

## L'ARCHITECTURE ET LA VIE

„L'univers se refait... Un grand mystère s'accomplit. Nul ne sait où il nous mène. Voici les hautes cheminées comme des colonnes de temples.. cathédrales dédiées au dieu cruel qui ne connaît pas d'autre loi que la production à outrance“ (Elie Faure, „Histoire de l'Art“, Paris 1924).

Les hautes cheminées des usines comparées aux „piliers d'un temple“ prennent aujourd'hui un sens particulier: l'importance accordée par Elie Faure à l'aspect esthétique des constructions industrielles devrait être le principe fondamental de l'architecture moderne.

On a longtemps admis et l'on admet encore couramment aujourd'hui, comme une vérité évidente et inébranlable, que le domaine de l'art constitue un univers à part, séparé nettement de la vie quotidienne. De sorte qu'il a fallu trouver des termes spéciaux (art appliqué) pour désigner les arts qui semblaient toucher plus directement à la vie. L'architecte viennois, Adolf Loos, a même hasardé le paradoxe que l'oeuvre d'art, pour remplir sa mission, doit être totalement dénuée d'utilité pratique.

Or, l'Industrie et l'Art sont-ils réellement inconciliables? L'histoire nous apprend pourtant que partout où l'on a su opérer la symbiose de l'art avec l'industrie — les arts ont pris leur essor et l'industrie s'est particulièrement développée. La France avec son industrie textile en est un exemple classique. Elle nous a montré que la coordination de l'acti-

tivité gouvernementale avec la vie sociale, économique et artistique constitue une base inébranlable de prospérité. Car il est des valeurs que ni le „standard“ ni la „série“ ne sauraient éclipser: les valeurs spirituelles qui ont décidé de l'hégémonie française dans le monde.

Absorbés dans la contemplation exclusive de notre avenir matériel, nous négligeons trop souvent l'instant présent, le seul pourtant qui présente pour nous une valeur réelle, absolue. Pourquoi faire une différence entre le niveau artistique des bâtiments d'usage quotidien, et ceux qui sont destinés à des occasions plus rares, pourquoi négliger les usines, les maisons d'habitation, les bureaux où se passe la majeure partie de notre vie, en faveur des théâtres ou des églises? Notre raisonnement aboutit à un principe évident: tout ce que nous construisons doit avoir pour nous une valeur égale. N'importe quel bâtiment, qu'il soit destiné à notre labeur quotidien ou à notre plaisir, devrait comporter le maximum de qualités avec le minimum de défauts, aussi bien artistiques que techniques. Il ne doit pas y avoir, en architecture, de „sujets secondaires“, — tout est également important. Mais alors, dira-t-on, c'est nier l'architecture „monumentale“? Point du tout, si par architecture monumentale on n'entend ni le volume d'une composition (sans quoi il faudrait y faire rentrer les halles, les gares, les usines) ni son sujet (sans quoi n'importe quel théâtre ou cinéma de province mériterait le nom de monumental). Ni les dimensions ni le sujet ne sauraient décider de la valeur d'une oeuvre. La plus simple maison d'habitation, insignifiante en soi, constitue un élément de composition urbaine dont dépend la valeur de l'ensemble. Car, après tout, qu'est-ce que l'architecture? Un ensemble d'ordre et de logique. Elle est un des arts les plus difficiles à exercer parce qu'elle relève à la fois des sciences techniques, obligée sans cesse de suivre leur progrès, et des sciences plastiques, contrainte à puiser dans l'expérience des grands maîtres du passé. Et c'est là précisément que réside toute la difficulté d'un art condamné à rester conservateur dans ses innovations.

L'histoire nous enseigne que toutes les fois que l'équilibre a été rompu soit au profit de l'art soit au profit de la technique — la valeur architectonique en a sensiblement souffert.

Dans le développement des styles à travers les siècles nous observons une certaine succession de faits qui se reproduit à toutes les époques. D'abord dans une première phase, un système de construction se précise, en strict rapport avec les conditions locales. Avec le temps, à mesure que la technique se perfectionne, cette forme primitive finit par créer son propre style plastique, comme cela s'est produit chez les Grecs. D'autres alors essaient de l'imiter, mais il arrive qu'à des besoins diffé-

rents, plus vastes, ils soient obligés d'adapter des constructions plus compliquées, en conservant comme pur ornement ce qui constituait l'essence même du modèle primitif (seconde phase). Et c'est précisément ce qui se produisit dans la Rome antique. Les Romains s'étant révélés meilleurs constructeurs techniques que leurs maîtres, les Grecs, un moment arriva où les formes empruntées et mal adaptées à leurs moyens perfectionnés, devinrent de simples pastiches. Mais en même temps, sous cette couche de maquillage grec, une forme nouvelle, purement romaine, mûrit et commença à se préciser dans les oeuvres considérées à l'époque comme d'ordre secondaire (ponts, aqueducs). Lorsque nous les contemplons aujourd'hui, elles nous paraissent d'une valeur plastique certainement supérieure à celles des monuments conçus à la manière grecque. L'époque où l'architecture romaine s'est libérée des réminiscences grecques pour révéler son propre type d'architecture constitue la troisième et dernière étape de l'évolution. Elle possède, par rapport à la première, deux valeurs nouvelles: l'une, absolue et incontestable, s'affirme dans le progrès technique; l'autre, résidant dans la qualité artistique de l'oeuvre est relative puisqu'il n'est point dit que l'aqueduc romain soit au point de vue plastique supérieur au temple grec.

Ces trois étapes que nous venons d'énumérer se sont reproduites par la suite en une chaîne interrompue jusqu'au XIX-e siècle. Elle fut rompue lorsque l'architecture, voulant atteindre une valeur plastique absolue, fit appel à l'histoire pour concilier les formes du passé avec le progrès technique. Or, ces formes, privées de leur primitive raison d'être, apparurent incomplètes comme un non-sens artistique. La *Votiv-Kirche* viennoise de Ferstel, qui devait être une *Notre-Dame* techniquement perfectionnée, n'a jamais été gothique: elle restera toujours un pastiche savant de l'art ogival.

Mais, de même que cela s'était passé à Rome, de nos jours aussi commencent à mûrir des formes nouvelles et inédites, adaptées aux moyens et aux besoins de notre temps. D'une part l'invention du ciment armé et d'autre part la nécessité de satisfaire aux exigences de la grande industrie qui s'installait partout en maître, ont précipité cette évolution, en créant un type vraiment original de construction moderne.

De nos jours, l'architecture est plus ou moins subordonnée à l'initiative de la grande industrie, les Morgan de New-York ayant remplacé les Médicis de Florence et les rois de France. Notre siècle est un siècle de „production à outrance“, de travail en masse, — son architecture doit par conséquent porter son principal effort non pas sur les palais et les églises mais sur les bâtiments où se concentre le labeur humain, sur les

„buildings“, les usines, les magasins, etc. Pourquoi ne pas leur donner un visage esthétique qui, tout en étant adapté aux besoins qu'ils doivent servir, s'enrichira de valeurs plastiques, reflets de nos moyens et de nos aspirations? Remplaçons par des „temples de travail“ les hideux buildings, les mornes usines qui nous entourent!

## GRANDEURS RELATIVES

Il existe deux espèces de mesures en architecture — l'une visuelle qui détermine les dimensions relatives de l'oeuvre, l'autre, rationnelle, qui en fixe les dimensions réelles. Loin de s'exclure, elles devraient se compléter mutuellement; et pourtant les diverses significations que l'on prête au terme de „mesure visuelle“ prouvent combien le sens en a été dévié. Maint architecte se croirait deshonoré s'il devait juger „à l'oeil des dimensions relatives de son oeuvre. C'est que de nos jours, en dépit du grand progrès technique, on observe une disparition significative des principes fondamentaux de la composition architectonique, et même, dans certains cas, un dédain manifeste pour l'héritage des siècles passés. On a tendance à reléguer au second plan les problèmes plastiques de notre „art“, qui semble devenir de plus en plus notre „métier“. Or, parmi ces problèmes un des premiers est celui des dimensions relatives d'une construction car il est essentiel de savoir adapter la composition nouvelle à l'échelle déjà existante de son entourage. Cet art, méconnu aujourd'hui, fut jadis fort apprécié, constituant un des secrets de l'architecture monumentale.

La connaissance d'une composition architectonique procède entièrement de l'organe de la vue. Il peut arriver qu'une construction atteignant par ses dimensions réelles la plus haute mesure, se révèle en tant que composition architectonique de dimensions relativement médiocres. Témoins les Pyramides, perdues dans l'immensité du désert. Or, du moment que les lois qui régissent notre plan visuel sont immuables, il est permis de considérer également comme immuables les problèmes plastiques qui lui sont subordonnés. Conformément aux lois optiques ces problèmes se divisent en deux groupes: le premier comprend toutes les constructions dont le centre visuel est en dehors de la composition (colonnes, monuments isolés, statues, etc.) — le second, les constructions dont le centre visuel se trouve à l'intérieur de la composition (intérieurs, places, rues etc.). Dans le premier cas la grandeur relative de l'objet est d'importance secondaire, puisqu'il suffira de rapprocher ou d'éloigner le point d'observation pour obtenir l'effet voulu. Ainsi pour le petit Temple de l'Athénaique ou pour l'immense Colisée de Rome, l'effet plastique est toujours

le même, c'est à dire monumental, indépendamment de leur grandeur réelle, parce que, vus d'un point d'observation judicieusement choisi, ils rentrent entièrement dans notre plan visuel. Par contre le second cas est infiniment plus compliqué, car l'effet plastique y est subordonné à l'association d'une série d'images successives. Et par conséquent la grandeur relative de chacun des éléments y prendra une importance essentielle, pouvant déparer ou rehausser l'ensemble. N'arrive-t-il pas que l'introduction d'un nouveau motif dans l'incohérence d'un ensemble déjà existant, vienne transformer le tout en une composition harmonieuse? Tout l'art du constructeur consiste ici à saisir la juste tonalité, la juste „échelle“ de l'entourage.

La Colonne Vendôme à Paris fut sciemment destinée à déterminer l'axe optique de la place, pour contraster par son accent vertical avec les motifs horizontaux qui l'entourent. Mais il suffit dans un ensemble ainsi conçu que l'élément vertical dépasse l'échelle générale pour que l'effet d'harmonie soit détruit. C'est précisément ce qui s'est produit à Rome lorsque, à deux pas du Capitole, on eut l'idée d'élever le monument Victor-Emmanuel, dont les proportions ne tiennent aucun compte de l'échelle traditionnelle de Rome (bien que l'échelle romaine supporte aisément les plus forts accents qu'ait enregistrés l'histoire de l'architecture européenne!).

La valeur collective d'un ensemble, symbiose basée sur les proportions architectoniques d'un milieu donné, n'est pas nécessairement attachée à une composition homogène, conçue d'un seul jet. La Place Vendôme existait déjà lorsqu'on s'avisait d'y élever la Colonne. Et la Place Saint-Marc à Venise a mis mille ans pour acquérir l'aspect que nous lui voyons aujourd'hui; pourtant ses éléments de styles disparates, associés par un module commun, ont tous été adaptés à la même échelle, produisant l'effet le plus cohérent qu'on puisse rêver. Mais il faut une grande culture (ou beaucoup d'expérience) pour toucher juste, pour arriver à saisir la note de l'ensemble.

Une série d'exemples nous montrent que les dimensions réelles de certains monuments ne correspondent pas à leur grandeur relative par rapport à l'ensemble dont il font partie. Certains d'entre eux qui ne nous paraissent guère imposants, transposés dans un autre milieu, prendront des dimensions colossales. Nous dirons alors qu'ils ont manqué „l'échelle du milieu“. Car chaque milieu a une échelle qui lui est propre, et qui constitue son coefficient de grandeur. Ainsi, il est aisé de constater que l'échelle de Paris est inférieure à l'ampleur pathétique de l'échelle romaine. Du reste même à Paris elle varie suivant les époques, passant

de l'échelle bourgeoise de Henri IV à l'échelle véritablement „royale“ de Louis XIV, pour redescendre ensuite, au XVIII<sup>e</sup> siècle, à l'échelle du XVI<sup>e</sup>. Et en comparant la conceptio française de l'architecture avec le sentiment qu'en ont les Italiens — nous saisissons facilement en quoi consiste le changement de tonalité. Pour s'en rendre compte il suffit simplement de rapprocher les deux projets de la colonnade du Louvre, celui de Bernini et celui de Perrault. Et l'on se demande ce que serait le Louvre si le projet du grand Bernini, conçu sur l'échelle romaine, avait été réalisé à Paris! De même une comparaison du Louvre avec le Hampton Court ou quelque monument de Londres nous montre combien l'échelle anglaise est inférieure à l'échelle parisiennè. Quant à Varsovie, son échelle semble correspondre au coefficient londonien.

Paris, Londres, Rome, Varsovie — chacune de ces villes a son propre coefficient de grandeur. Elles forment des organismes cohérents, qui ont leur vie propre, leurs propres besoins architectoniques et leur propre échelle. Et cette échelle ne se mesure ni au nombre des habitants ni à l'intensité de l'activité économique. Le caractère monumental d'une composition ne s'évalue pas à ses proportions imposantes, et rien de moins monumental que les buildings américains ou les monuments à la Victoire. Il ne réside ni dans la qualité de la matière, ni dans le sujet de l'oeuvre, ni dans les circonstances qui en ont imposé la réalisation: il se révèle spontanément là où le souffle créateur a fait germer dans un sol fertile les enseignements du passé.

### UN PEU DE THEORIE

La connaissance d'une oeuvre d'architecture procède d'un certain *processus* psychique consistant à discerner les formes essentielles de la composition. Or, ces formes peuvent toujours être réduites à un système géométrique composé des figures les plus simples. Car l'architecture n'est qu'un système d'éléments géométriques vus à travers le prisme de nos émotions. Et ce que nous avons coutume d'appeler „harmonie“ réside précisément dans le discernement, souvent inconscient d'un certain système de proportions. Si les oeuvres antiques nous paraissent d'une perfection indiscutable, c'est précisément parce qu'il nous est aisé d'y percevoir, dès le premier abord, un principe géométrique qui régit l'ensemble de la composition, constituant son élément d'harmonie.

L'analyse des grandeurs architectoniques dans une même composition soulève deux problèmes différents:

1. Celui de leur rapports mutuels, c'est à dire le problème des proportions.
2. Celui de leurs dimensions réelles, c'est à dire le problème de l'échelle.

Pour introduire dans une composition le facteur proportionnel il faut commencer par définir les rapports géométriques entre l'ensemble et chacune de ses parties de manière à ce que le système complet des éléments qui la composent puisse s'exprimer par un commun multiple. Le procédé peut être voulu ou inconscient, n'importe, mais si cette condition n'est pas observée il ne peut être question d'harmonie dans l'ensemble. En passant du domaine abstrait à la pratique, on rencontre une première difficulté due au fait que notre plan visuel ne possède pas la précision qui caractérise le plan géométrique; cependant cette difficulté n'est pas de force à nous empêcher d'appliquer à la réalité le résultat de nos recherches théoriques. Les données que nous possédons sur l'architecture antique, médiévale et moderne grâce aux recherches patientes de savants éminents tels que Thiersch et Dieulafoy nous permettent de constater que les principes géométriques sont parfaitement applicables à la réalité architectonique. Dans l'art grec deux principes de proportion étaient observés: le „module“, basé sur l'application d'une certaine mesure commune à tous les éléments de la composition et le principe de triangulation qui liait entre eux ces différents éléments suivant un procédé graphique. Le principe de la triangulation se retrouve dans les monuments égyptiens, persans, assyriens et plus tard dans ceux du moyen âge et de la Renaissance. Comme l'a si bien observé Choisy (II, 183) l'art classique ne connaissait qu'une seule espèce d'harmonie, l'harmonie abstraite, basée entièrement sur les proportions des parties entre elles, et n'attachait pas d'importance aux dimensions réelles de la composition. C'est le moyen âge qui, par une extension spontanée du principe du module, a conçu, le premier, l'art d'extérioriser les dimensions réelles de son architecture. Cet art, dicté par les nécessités de la vie pratique, n'a pas empêché le principe de triangulation de se maintenir et même de se raffermir, si on en juge par Notre Dame de Paris. Ainsi le progrès plastique de l'art médiéval, et notamment le principe de „l'échelle“, n'a fait que pousser l'architecture plus avant dans la voie des analogies avec la géométrie.

L'antiquité n'avait connu que le premier des deux problèmes que nous avons posés, celui des proportions des éléments entre eux et de leur harmonie avec l'ensemble, à quoi se borne du reste le rôle de la géométrie en architecture. L'autre problème, consistant à établir les dimensions réelles de deux grandeurs, introduit dans les formes architectoniques un



facteur de comparaison extra-plastique, la „mesure humaine, qui détermine la grandeur réelle de l'objet par rapport à celui pour qui il a été conçu. Si les valeurs de l'art classique nous paraissent inébranlables, c'est en grande partie grâce à l'absence d'une échelle de comparaison. La perfection des formes — que nous admirions le colosse de l'Olympéion ou le gracieux petit temple de Nike — ne nous en paraît que plus indiscutable. L'art antique reste indifférent à la somme de l'effort physique nécessaire à la construction d'un monument, seul lui importe l'effort spirituel. Attitude d'autant plus compréhensible chez les Grecs qu'ils contruisaient non pour les humains mais pour les dieux. Cependant, déjà les Romains rencontrèrent de graves difficultés en abordant la construction des amphithéâtres que les Grecs s'étaient contentés d'adapter à la configuration naturelle du terrain. Aussi de bonne heure à Rome dut-on résoudre le problème, en créant des élévations du type du Colisée, succédané des futurs ordres superposés. D'une manière générale on ne connaissait pas d'autre critère que celui des proportions abstraites, la „mesure“ de l'oeuvre résidant dans le „module“, élément homogène avec la composition. L'apparition d'une mesure qui prenait pour base le corps humain, facteur extérieur à l'oeuvre même, vint sensiblement compliquer la question. Il s'agissait désormais non seulement de proportionner entre eux les différents éléments d'une composition, mais encore de les formuler en un système qui exprimât le commun multiple de ces proportions par rapport à la mesure nouvelle qui constituait précisément l'„échelle“ de la composition. Il faut convenir qu'à partir du moment où l'on a cessé de bâtir pour les dieux, le principe des proportions abstraites, base de l'art antique, a dû céder devant un principe à la fois plus réel et plus général, celui de „l'échelle humaine“. Et les styles d'ordre colossal rajeunis par les architectes modernes ne sont qu'un retour artificiel vers l'antiquité, un renoncement illogique à la mesure réelle. Du reste des artistes tels que Alberti, Palladio, Michel Ange, tout en renouant la tradition grecque de l'ordre colossal y ont introduit en même temps des motifs propres à souligner les dimensions réelles du bâtiment. La nécessité d'appliquer le principe de l'échelle humaine s'est de plus en plus affirmée au cours des siècles. Elle intervient spontanément toutes les fois qu'entrent en jeu des facteurs „constructifs“ ou rationnels, toutes les fois qu'il y a lieu de tenir compte des matériaux de construction ou lorsque le but pratique de l'oeuvre impose à son architecte une forme nouvelle. Et c'est l'intervention du facteur de mesure réelle qui explique le style de l'aqueduc romain, l'escarpe gothique et les „silos“ américains, en un mot toutes ces

constructions dont la forme à elle seule exprime la fonction qu'elle est appelée à remplir.

Mais en même temps se perd, de plus en plus de nos jours, le principe de triangulation au détriment de l'harmonie architectonique. Admettons que, rejetant tous les principes connus de composition, l'architecte moderne soit appelé à résoudre par exemple le problème d'une petite habitation urbaine. Immédiatement il se heurtera fatalement au „module“ et à l'„échelle“: l'échelle, ce sera l'homme lui-même (échelle humaine) et le module procédera des proportions conventionnelles du corps humain. Il en résulte que le bâtiment construit sur le module du corps humain, coefficient à la fois de sa grandeur réelle et de ses proportions abstraites, répondra à l'un des principes de l'architecture classique: ses parties seront reliées entre elles par une mesure commune. Et il faut bien convenir que le procédé de l'architecture moderne rejoint ainsi à rebours le principe classique du module: en partant de la triangulation les anciens décomposaient l'ensemble pour trouver le module commun, — les modernes basent l'ensemble sur des mesures établies à l'avance. En un mot, tandis que l'antiquité cherchait le commun multiple, nous le fixons *à priori*, en négligeant totalement le procédé de triangulation. Et l'effet plastique est très différent: infailible chez les classiques, il est chez nous un fait du hasard, l'application seule du module n'aboutissant pas nécessairement à l'harmonie de l'ensemble.

Une question se pose: une architecture nouvelle est-elle en voie de formation, et en général l'apparition d'une nouvelle architecture est-elle possible? Nous ne le pensons pas. Tant que les problèmes architectoniques continueront à être centralisés dans le domaine de nos sens et tant que leurs éléments pourront être soumis à la compétence de la géométrie — seul nous paraît possible un simple développement des principes élémentaires déjà établis. Mais depuis Euclide on s'est fort peu occupé de géométrie, aussi n'a-t-elle pu qu'insensiblement influencer les théories architectoniques. Et d'autre part la psychologie, autre facteur essentiel de toute composition architectonique, ne doit ses progrès scientifiques qu'à une époque très récente. Aussi faut-il admirer l'intuition dont les artistes classiques comblaient les lacunes de leur science. Mais aujourd'hui que nous avons la possibilité de savoir il n'est plus permis d'user comme eux de notre intuition pour deviner. Le classement systématique des fruits de notre expérience dans le domaine de la géométrie appliquée ne saurait tuer l'invention artistique, comme certains semblent le craindre. N'oublions pas que le développement intense de la musique date du XVIII-e siècle, c'est à dire du moment où Jean Sébastien

Bach l'a formulée en des règles scientifiques: tout le système de l'harmonie moderne procède de Bach. Or, en architecture aussi de nombreux savants ont prouvé par les matériaux rassemblés que des réinitions telles que „rythme“, „proportions“, „harmonie“ pouvaient acquérir un sens mathématique très précis si l'on se donnait la peine de classer ces matériaux suivant une méthode déterminée. Leurs recherches ont établi entre autres que, guidés simplement par le sens des proportions, les anciens ont créé des oeuvres parfaites qui soumises à un examen minutieux prouvent que leur sens artistique des proportions correspond entièrement à la notion scientifique qu'en donne la géométrie. En formulant en un système scientifique l'apport expérimental des Thiersch, Choisy, Deulafoy etc. nous saurons mieux pénétrer les enseignements de tant de chefs-d'oeuvre qui, par-delà les siècles, nous aideront à acquérir une méthode nouvelle, semblable à celle que Bach donna à la musique.





Spis chronologiczny  
prac naukowych i literackich  
LECHA NIEMOJEWSKIEGO

1. ŁAZIENKI KRÓLEWSKIE ORAZ ZNAJDUJĄCE SIĘ W NICH DZIEŁA SZTUKI. — Warszawa 1922.
2. WNĘTRZA ARCHITEKTONICZNE PAŁACÓW STANISŁAWOWSKICH (szkice syntetyczne) — Warszawa 1927.
3. DZIEJE SZTUKI I ROLA JEJ W ŻYCIU REGIONU w I Tomie Biblioteki Regionalnej pt. „Muzea regionalne“ — Warszawa 1928.
4. ARCHITEKTURA I ZŁUDZENIA OPTYCZNE — Warszawa 1929.
5. ÓSMY CUD ŚWIATA — (żelazobeton) — Warszawa 1931.
6. PUBLIKACJE W MIESIĘCZNIKU „ARCHITEKTURA I BUDOWNICTWO“, 1931.
7. KONSTRUKTYWIZM W ARCHITEKTURZE — Warszawa 1933.
8. ZAGADNIENIE ARCHITEKTURY NARODOWEJ W POLSCE — publikacja w 1-ym tomie wydawnictwa „Życie Sztuki“ 1934.
9. DWIE SZKOŁY POLSKIEJ ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ — publikacja w „Przeglądzie Technicznym“ Warszawa 1935.
10. WYSPIAŃSKI ARCHITEKT — publikacja w „Biuletynie Naukowym“ Zakładu Historii Architektury Polskiej i Historii Sztuki tom III r. 1935 Warszawa.
11. PROBLEMAT KONKURSÓW ARCHITEKTONICZNYCH W POLSCE — referat na XIII Kongres Międzynarodowy Architektów w Rzymie 1935.
12. M/S PIŁSUDSKI — Katalog Dzieł Architektury, Rzeźby, Malarstwa i Grafiki na Polskim Statku Oceanicznym, opracowanie całości łącznie z tekstem wstępnym — Warszawa 1935.
13. ARCHITEKTURA WOBEC ZADAŃ BIUROWYCH ORGANIZACYJNYCH — publikacja w wydawnictwie „Przegląd Organizacji“ Nr 8/9 1936.

14. CZESŁAW PRZYBYLSKI — PROFESOR - ARCHITEKT — Szkic Biograficzny opublikowany w wydawnictwie „Drogi“ Nr 5 1936.
15. OBLICZE MIASTA — Wykład inauguracyjny ra kursie wykładów wiedzy samorządowej zorganizowanych pod protektoratem prez. Starzyńskiego przez Związek Pracowników Samorządowych m. st. Warszawy 1936 — opublikowany następnie w wydawnictwie zbiorowym.
16. MALARSTWO MONUMENTALNE — artykuł programowy opublikowany w miesięczniku „Arkady“ 1936 — rozwinięty następnie w rękopisie.
17. ARCHITECTURE POLONAISE HIER ET AUJOURDHUI — opublikowane na łamach wydawnictwa miesięcznego „Architektura i Budownictwo“ (specjalne wyd.) Warszawa 1937.
18. LA POLOGNE A L'EXPOSITION DE 1937 — opublikowane na łamach wydawnictwa „Arts et Techniques“ — Paris Decembre 1936.
19. L'ARCHITECTURE CONTEMPORAINE DE LA POLOGNE — Aperçu historique sur l'architecture en Pologne au Guide Officiel de la Participation Polonaise a l'exposition de Paris 1937.
20. DECORATION D'INTERIEURS EN POLOGNE — Aperçu historique sur l'art decoratif en Pologne au Guide Officiel de la Participation Polonaise a l'exposition de Paris 1937.
21. LE CARACTERE NATIONAL DANS L'ARCHITECTURE — discours officiel en titre de delegué du Gouvernement polonais au XIV-e Congrès International des Architectes — Paris 19—25 juillet 1937 — wydrukowany następnie w r. 1938 w oficjalnym sprawozdaniu Comité Permanent International des Architectes.
22. LA TRADITION MODERNISTE DE L'ARCHITECTURE FRANCAISE — discours officiel en titre de delegué du Gouvernement Polonais au IV-e Reunion International d'Architectes, 28. VI — 5. VII Paris 1937 — opublikowany następnie w „Compte Rendu“ tegoż kongresu.
23. L'ENSEIGNEMENT ARTISTIQUE EN POLOGNE — publikacja w wydawnictwie zbiorowym francuskim pt. „FORMATION ARTISTIQUE ET TECHNIQUE A L'EXPOSITION 1937 — Paris 1938.
24. ARCHITEKTURA RUCHU — referat wygłoszony na posiedzeniu Warszawskiego Oddziału Stowarzyszenia Architektów Polskich dn. 4. II. 1937 r. w rękopisie.
25. NAGRODA PARYSKA — publikacja w sprawie reorganizacji wyższych studiów architektury w Polsce, zamieszczone w III tomie wydawnictwa „Życie Sztuki“ Warszawa 1937.
26. SIEDEM CUDÓW ŚWIATA — Wydawnictwo zbiorowe, wydanie I, Warszawa 1938, wydanie II, Warszawa 1948.

27. SPRAWOZDANIE I WNIOSKI O PRACACH PODKOMISJI ARTYSTYCZNEJ DO BUDOWY POLSKICH STATKÓW OCEANICZNYCH przygotowane na zlecenie Ministerstwa Przemysłu i Handlu, na prawach rękopisu poufnego Warszawa 1938.
28. TEATR WIELKI W WARSZAWIE — Wytyczne dla przebudowy wnętrza w oparciu o historię gmachu i dorobek współczesnej wiedzy teatrologicznej opracowane na zlecenie Prezyd. m. st. Warszawy, na prawach rękopi u Warszawa 1939.
29. WYSTAWA PARYSKA 1937 — Publikacja w IV-ym tomie wydawnictwa „Życie Sztuki“ Warszawa 1939.
30. MIASTO NOWOCZESNE — wykład na Ratuszu m. st. Warszawy w Sali Dekerta, wygłoszony dn. 31. III. 1939 r. niepublikowany.
31. ŚWIAT UROJONY STANISŁAWA NOAKOWSKIEGO 1939 — Biuletyn Architektoniczno-Urbanistyczny.
32. POLISH MODERN ARCHITECTURE — Guide of Polish Pavilion on the New York World — Exhibition 1939 (nowe oprac.).
33. MODERN DECORATIVE ART IN POLAND — Guide of Polish Pavilion on the Now York World-Exhibition 1939 (nowe opracow.).
34. JEREMI KUBICKI — wspomnienia architekta — szkic biograficzny „Wiadomości Literackie“ 1939.
35. CHARAKTER ZABYTKOWY WARSZAWY — opracowane wspólnie z prof. dr. Janem Zachwatowiczem oraz UKSZTAŁTOWANIE ARCHITEKTONICZNE WARSZĄWY — opracowane wspólnie z prof. Bohdanem Pniewskim — rozdziały w pracy zbiorowej pt. OPINIA KOMISJI RZECZOSZNAWCÓW URBANISTYCZNYCH MIASTA WARSZAWY — na prawach rękopisu — Warszawa 1941.
36. ZAGADNIENIE ROZBUDOWY SAL WIDOWISKOWYCH (teatrów, sal koncertowych i kinomatograficznych) W POLSCE — studium uzasadniające 20-letni program rozbudowy takich sal w okresie powojennym (rękopis) częściowo zniszczony w r. 1944. Wydanie nowe w opracowaniu.
37. ZASADY PROJEKTOWANIA HOTELI — rękopis (w druku).
38. WŁOSKA SZKOŁA ARCHITEKTURY I tom wydany na powielaczu przez studentów Wydziału Architektury w r. 1944 i antydatowany (1938) — druk konspiracyjny r. 1944.
39. Materiały do „ARCHITEKTURY ANGIELSKIEJ“.
40. „FRANCUSKA SZKOŁA ARCHITEKTURY“ I tom — materiały — spalone podczas powstania w 1944 r.

41. ŚWIAT ARCHITEKTONICZNY WARSZAWY POD OKUPACJĄ NIEMIECKĄ 1939—1944 — referat wygłoszony 5. XI. 1944 r. w Lublinie.
42. PROBLEMY MAŁYCH MIAST W POLSCE — studium statystyczno-kulturalne (rękopis) 1943 zaginiony w r. 1944.
43. ROZWAŻANIA NAD STWORZENIEM PODSTAW FINANSOWYCH DLA ODBUDOWY WARSZAWY — studium organizacyjno-finansowe opracowane na zlecenie Ministerstwa Odbudowy. 1945.
44. POPIOŁY FENIKSA — artykuł Nr. 10—12 „Odrodzenia“ styczeń 1945.
45. Materiały do „HISTORII ARCHITEKTURY ŚREDNIOWIECZNEJ“ — wydane nakładem Związku Słuchaczy Architektury. 1948.
46. „UCZNIOWIE CIESLI“. Rozważanie nad zawodem architekta, Warszawa 1948.
47. „PIĘTNĄSCIE TAJEMNIC MĄDROŚCI“ publikacje w „Kalendarzu Warszawskim“ na rok 1948.

U w a g a : Wykaz powyższy nie obejmuje krótkich artykułów i felietonów zamieszczonych w prasie periodycznej i fachowej oraz w dziennikach, jak również opracowań do wydawnictw encyklopedycznych.



## SPIS FOTOGRAFII

	str.
Fot. 1. Venezia — Festa di S. Marco . . . . .	3
Fot. 2. Paris — Nôtre Dame . . . . .	61
Fot. 3. Venezia — Palazzo Ducale . . . . .	71
Fot. 4. Firenze — Palazzo Strozzi . . . . .	83
Fot. 5. Vicenza — Villa Capra . . . . .	95
Fot. 6. Girgenti — Il tempio di Giunone Lacinia . . . . .	99
Fot. 7. El Escorial — Chateau Royal . . . . .	108
Fot. 8. Paris — Porte Saint-Denis . . . . .	123

## SPIS RYSUNKÓW

Rys. 1. Paris — Place des Vosges. Skala 1 : 1000 . . . . .	20
Warszawa — Stare Miasto (Place du Vieux Marché). Skala 1 : 1000	21
Rys. 2. Du Cerceau — Pont Neuf, Paris (projekt). Według dzieła V. Egon & Waldemar Hesling „Alt Paris“ . . . . .	24
Rys. 3. Paris — Place des Victoires . . . . .	25
Rys. 4. Paris — Place Vendôme. Elewacja (façade) skala 1 : 2000, Plan skala 1 : 4000 . . . . .	30
Rys. 5. Lemercier-Richelieu. Plan miasta (Plan de la Ville) według dzieła V. F. M. Simpson „A History of Architectural Development“ . . . . .	37
Rys. 6. Istanbul — Haghia Sophia. Plan, przekrój (plan, coupe). Skala 1 : 1000 . . . . .	55
Rys. 7. Paris — Nôtre Dame. Proporcje (Proportions). Skala 1 : 1000 . . . . .	65
Rys. 8. Paris — Nôtre Dame. Zestawienie porównawcze. Skala 1 : 1000 Venezia — Palazzo Ducale. Etude comparative. Skala 1 : 1000 . . . . .	74
Rys. 9. Vitruvius — Proporcje (Proportions). Według dzieła V. Lukomski, „I Maestri de l'Architectura Classica“ . . . . .	78
Rys. 10. Lysip i Polyklet. Kanony proporcji. (Proportions humaines) . . . . .	79
Rys. 11. Świątynia grecka i pałac włoski, zestawienie porównawcze. (Temple grec et palais italien, étude comparative). Skala 1 : 1000 . . . . .	80
Rys. 12. Firenze — Palazzo Strozzi. Skala 1 : 400 . . . . .	85
Rys. 13. Firenze — Palazzo Strozzi. Proporcje (Proportions). Skala 1 : 500 . . . . .	86
Rys. 14. Bramante — Projekt kościoła św. Piotra w Rzymie. (Projet de l'Eglise Saint-Pierre de Rome) . . . . .	89
Rys. 15. Vignola — Zamek Farnese w Caprarola. Le chateau Farnese à Caprarola. Według dzieła G. K. Loukowski „Vignola“ . . . . .	93*
Rys. 16. Vicenza — Villa Capra, według dzieła Georges Gromort „Choix d'Elements emprunté de l'Architecture Classique“, Skala 1 : 400 . . . . .	96
Rys. 17. Roma — Campidoglio. Skala 1 : 1000 . . . . .	102
Rys. 18. El Escorial — Klasztor Królewski (Chateau Royal) . . . . .	104
Rys. 19. Bernini, Perrault. Elewacje Luwru. (Projets de la façade du Louvre). Skala 1 : 2000 . . . . .	117

Rys. 20.	Paris — Porte Saint Denis. Według dzieła V. Georges Gromort, „Choix d'éléments emprunté à l'Architecture Classique“. Skala 1 : 400	119
Rys. 21.	Porte Saint-Denis. Proporcje. (Proportions). Skala 1 : 400	120
Rys. 22.	Dwie zasadnicze grupy optyczne problemów architektonicznych (Les deux principales groupes optiques des problèmes architecturaux)	156
Rys. 23.	Venezia — Campanilla i Procurazzie Nuove. Skala 1 : 2000	161
Rys. 24.	Paris — Place Vendôme et la Colonne. Skala 1 : 1000	163
Rys. 25.	Roma — Piazza del Popolo	164
Rys. 26.	Venezia — Piazza San Marco	166
Rys. 27.	Paris — Notre Dame. Köln — Katedra (Cathédrale). Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1 : 1000	168
Rys. 28.	Roma — Tabernacolo di S. Pietro — Palazzo Farnese. Zestawienie porównawcze. (Etude comparative), Według dzieła: V. Durm „Baukunst der Renaissance in Italien“	169
Rys. 29.	Roma — San Pietro in Montorio — San Pietro in Vaticano — glockietta, lanterne. Zestawienie porównawcze. (Etude comparative), Skala 1 : 400	170
Rys. 30.	Roma — San Pietro (filar — un pilier). Warszawa — Biały Domek, Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Rzut poziomy. (Coupe horizontale). Skala 1 : 500	171
Rys. 31.	Paris — Le pavillon du Roi — Place des Vosges. Zestawienie porównawcze dwóch typów architektonicznych. Skala 1 : 400	173
	Roma — Palazzo Verospi, Deux types différents d'architecture urbaine. Skala 1 : 400	174
Rys. 32.	Paris — Le Louvre. Hampton Court — Pałac (le Palais). Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1 : 2000	175
Rys. 33.	Paris — Place de la Concorde. Elewacja — skala 1 : 2000, plan — skala 1 : 5000	176
Rys. 34.	Paris — Place de la Concorde. Zestawienie porównawcze. Skala 1 : 2000	177
	Warszawa — Pałac Saski (Palais de Saxe). Etude comparative. Skala 1 : 2000	178
Rys. 35.	Roma — S. Maria dei Miracoli. Elewacja skala 1 : 400, plan skala 1 : 1000	179
	Warszawa — Kościół Sakramentek (Eglise des Soeurs du St. Sacrement). Elewacja skala 1 : 400, plan skala 1 : 1000	180
Rys. 36.	Vicenza — Villa Capra. Zestawienie porównawcze. Skala 1 : 500	181
	Warszawa — Królikarnia. (Etude comparative). Skala 1 : 500	182
Rys. 37.	Venezia — Campanilla di S. Marco. Warszawa — Prudentialhouse. Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1 : 500	183
Rys. 38.	Michelangelo. Roma — San Pietro, (Dwie różne skale u tego samego autora)	185
	Michelangelo. Firenze — San Lorenzo	186
Rys. 39.	Bramante (?). Roma — Cancellaria. Mansart. Versailles. — Pałac. Zestawienie porównawcze. (Etude comparative). Skala 1 : 1000	189

## T R E Ś Ć :

	Str.
W SŁOŃCU PODLASIA	V
W CIENIU WIELKOŚCI	1
SZTUKA I TECHNIKA	6
BANALNOŚĆ DOSKONAŁA (reguła)	18
SIEDEM CUDÓW SWIATA (wyjątki)	43
WIECZNOŚĆ I CHWILA (całość)	129
WZGLĘDNOŚĆ WIELKOŚCI (przestroga)	150
TROCĘ TEORII	191
RÉSUMÉ	208
SPIS CHRONOLOGICZNY PRAC NAUKOWYCH I LITERACKICH LECHA NIEMOJEWSKIEGO	227
SPIS FOTOGRAFII	231
SPIS RYSUNKÓW	231















PEDAGOGICZNA  
BIBLIOTEKA  
WOJEWÓDZKA



Gdańsk-Wrzeszcz  
Al.Gen.J.Hallera 14

4342