

ANNA SOŁTYSIK

**JĘZYK FORM TEODORA TALOWSKIEGO
A WSPÓŁCZESNA KOMPOZYCJA
ARCHITEKTONICZNA**



Politechnika Wrocławska
Wydział Architektury

mgr inż. arch.
ANNA SOŁTYSIK

**JĘZYK FORM TEODORA TALOWSKIEGO
A WSPÓŁCZESNA KOMPOZYCJA ARCHITEKTONICZNA**

PRACA DOKTORSKA

Promotor:

dr hab. inż. arch.

JAN KUREK

Pamięci mojego Ojca - Andrzeja

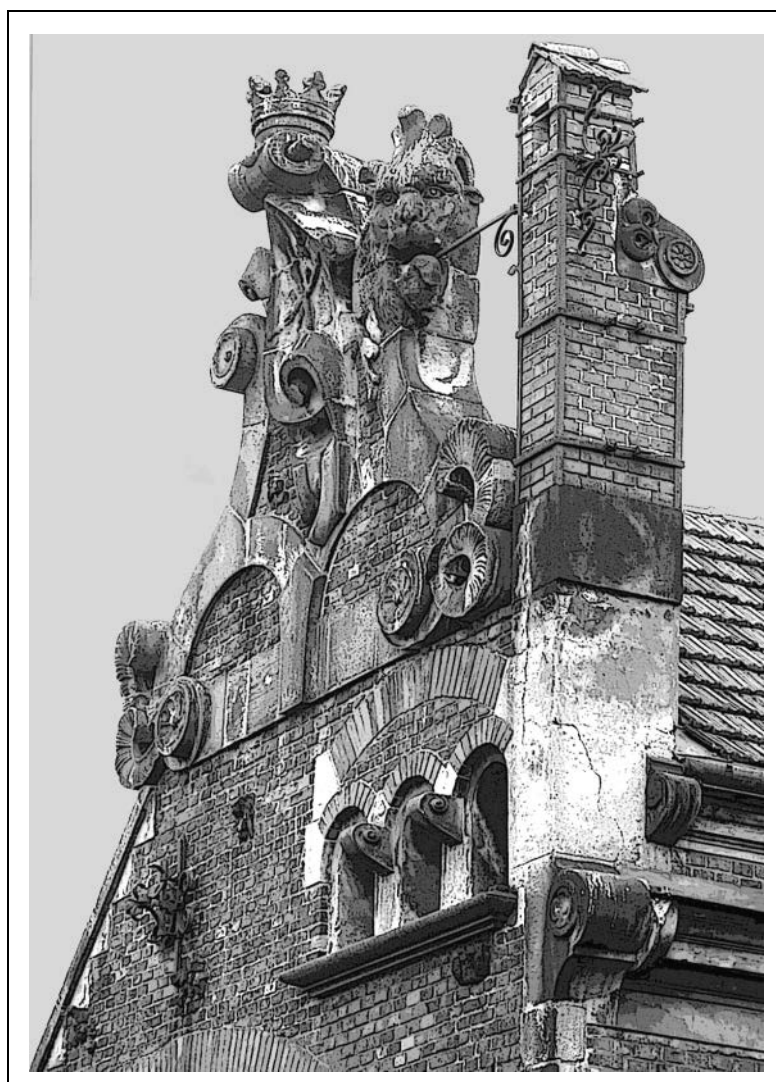
Kraków, 2012

SPIS TREŚCI

WSTĘP	
I.1.	Uzasadnienie podjęcia tematu 9
I.2.	Stan badań i analiza literatury przedmiotu 10
I.3.	Sformułowanie problemu badawczego, teza 19
I.4.	Metoda badań 20
WPROWADZENIE	
II.1.	Kontekst historyczny epoki 25
II.2.	Historyczne i współczesne Talowskiemu teorie estetyczne 28
II.2.1.	Wybrani twórcy i teoretycy europejscy 28
II.2.2.	Wybrani twórcy i teoretycy polscy 34
II.2.3.	Tendencje w architekturze polskiej w XIX i XX wieku 39
II.3.	Twórczość Teodora Talowskiego na tle epoki 40
II.3.1.	Biografia 40
II.3.2.	Teorie estetyczne a twórczość Talowskiego 42
II.3.3.	Wzorniki architektoniczne 45
II.3.4.	Działalność <i>Towarzystwa Gimnastycznego Sokół</i> 46
II.4.	Charakterystyka twórczości Talowskiego 48
II.4.1.	Budynki świeckie 48
II.4.2.	Budynki sakralne 52
II.5.	Podsumowanie 67
WAŻNIEJSZE PROJEKTY I REALIZACJE	
III.1.	Budynki wielorodzinne – kamienice czynszowe w Krakowie 71
III.1.1.	<i>Festina Lente</i> 71
III.1.2.	<i>Pod Pajakiem</i> 72
III.1.3.	<i>Pod Śpiewającą Żabą</i> 74
III.1.4.	<i>Pod Osłem</i> 76
III.2.	Dwory, wille, budynki mieszkalne, wolnostojące 78
III.2.1.	Dwór w Michałowicach 79
III.2.2.	Willa w Bochni 80
III.2.3.	Willa w Jaśle 83
III.2.4.	Dwór w Grodkowicach 86
III.3.	Budynki użyteczności publicznej 88
III.3.1.	Przebudowa budynku <i>Sokoła</i> w Krakowie 88
III.3.2.	Budynek <i>Sokoła</i> w Jarosławiu 89
III.3.3.	Szkoła w Okocimiu 91
III.3.4.	Wiadukt i podkop przy ulicy Lubicz 93
III.4.	Kościół, obiekty sakralne 95
III.4.1.	Kościół w Dobrzechowie 95
III.4.2.	Kościół w Suchoj Beskidzkiej 97
III.4.3.	Kaplica Szkolna Kolonii Robotniczej w Nowym Sączu 98
III.4.4.	Portal grobowca przy kościele w Łąncucie 99
III.5.	Podsumowanie i wnioski 100

	JĘZYK FORM I DETAL – WARSTWA FORMALNA I TREŚCIOWA	103
IV.1.	Kompozycja bryły i elewacji – forma	104
IV.1.1.	Spoistość uformowań a swoboda kompozycji	104
IV.1.2.	Płaszczyznowość a blokowość	105
IV.1.3.	Forma silna a chaotyczność	105
IV.2.	Sposób kompozycji architektonicznej – treść.....	106
IV.2.1.	Historyzm.....	107
IV.2.2.	Malowniczość	107
IV.2.3.	Nowatorstwo	112
IV.3.	Materiał, faktura, roślinność	112
IV.3.1.	Rodzaje stosowanych materiałów	112
IV.3.2.	Projektowana zieleń	113
IV.4.	Stylistyka i symbolika detalu	114
IV.4.1.	Symbole a historyzm	114
IV.4.2.	Symbole a malowniczość	114
IV.4.3.	Funkcja oraz interpretacja symboli	114
IV.4.4.	Symbole w kamienicach krakowskich	115
IV.4.5.	Symbole w budynkach mieszkalnych, wolnostojących	123
IV.4.6.	Symbole w budynkach użyteczności publicznej	127
IV.4.7.	Symbole w obiektach sakralnych	130
IV.5.	Podsumowanie – elementy języka form Teodora Talowskiego	133
IV.5.1.	Rola języka Architektury	133
IV.5.2.	Elementy języka form Talowskiego	134
	TALOWSKI I ARCHITEKCI JEGO EPOKI	
V.1.	Charakterystyka głównych nurtów ideowych na świecie i w Polsce	143
V.1.1.	Europa	143
V.1.2.	USA	150
V.1.3.	Polska	153
V.2.	Przykłady realizacji o cechach zbliżonych do obiektów Talowskiego	157
V.2.1.	Europa	157
V.2.2.	USA	163
V.2.3.	Polska	165
V.3.	Synergia koncepcji i realizacji wybranych twórców współczesnych Talowskiemu	175
V.3.1.	Architekci polscy.....	175
V.3.2.	Architekci zagraniczni	180
V.4.	Podsumowanie	181
	TWÓRCZOŚĆ TALOWSKIEGO W ŚWIETLE TEORII ESTETYCZNYCH ŻÓRAWSKIEGO, ALEXANDRA I HANSENA	
VI.1.	Analiza twórczości Talowskiego na tle pracy Juliusza Żórawskiego: <i>O budowie formy architektonicznej</i>	185
VI.1.1.	Rys biograficzny	185
VI.1.2.	Analiza twórczości	185
VI.2.	Odczytanie twórczości Talowskiego w oparciu o <i>Język wzorców</i> (<i>A Pattern Language</i>) Christophera Alexandra	198
VI.2.1.	Rys biograficzny	198

VI.2.2.	Analiza twórczości	199	
VI.3.	Twórczość Talowskiego w kontekście pracy Oskara Hansena: <i>Zobaczyć świat</i>	206	
VI.3.1.	Rys biograficzny	206	
VI.3.2.	Forma otwarta i zamknięta, system hierarchiczny	206	
VI.4.	Podsumowanie	209	
PODSUMOWANIE I WNIOSKI			
VII.1.	Talowski jako indywidualny twórca, wychodzący poza ramy ideowe i doświadczenia swojej epoki	213	
VII.2.	Komparatywność i aktualność języka form Talowskiego we współczesnej kompozycji architektonicznej	214	
VII.2.1.	Charakterystyka głównych nurtów ideowych architektury współczesnej	214	
VII.2.2.	Przykłady twórców i realizacji w Europie i w Polsce	215	
VII.3.	Zakończenie	223	
BIBLIOGRAFIA			224
SPIS I ŹRÓDŁA ILUSTRACJI			231
SŁOWNICZEK PODSTAWOWYCH POJĘĆ			245
THE LANGUAGE OF FORMS BY THEODOR TALOWSKI, TOWARDS CONTEMPORARY ARCHITECTURAL COMPOSITION - Summary			253



Forma jest narzędziem w ręku architekta.
Może on zmusić patrzącego do pojmowania całości według swoich zamiarów (...)
Może również zmusić go do doznawania uczuć, które uważa za stosowne

Juliusz Żórawski

I. WSTĘP

I.1. Uzasadnienie podjęcia tematu

Teodor Talowski był architektem uznanym w swojej epoce, autorem wielu realizacji. Dużej liczbie wykonanych przez niego projektów sprzyjał wielki boom budowlany, jaki przeżywał Kraków w czwartej ćwierci XIX wieku. Rosnącej aktywności budowlanej sprzyjały liczne parcelacje na cele budowlane pól uprawnych, polityka proinwestycyjna ówczesnych władz miejskich i powiększające się grono potencjalnych inwestorów: przemysłowców, urzędników władz krajowych i miejskich, przybywającego do miasta bogatego ziemiaństwa, przedstawicieli wolnych zawodów (adwokaci, lekarze, budowniczowie i architekci), profesorów czy bogatszych rzemieślników.

Podobną aktywizację przeżywają też inne miasta i miasteczka Galicji – od Stanisławowa, Tarnopola, Lwowa do Jarosławia, Rzeszowa, Krosna, Nowego Sącza i Nowego Targu. Odradzająca się świadomość narodowa owocuje m.in. budową wielu kościołów, gmachów *Sokolni*, budynków siedzib władz różnych szczebli, miejskich i podmiejskich willi, dworów i pałaców, a w dużych miastach, wielorodzinnych domów miejskich. Przedmiotem opracowań stają się też szpitale, szkoły, kaplice grobowe, a nawet architektura wiaduktu kolejowego wzdłuż ul. Lubicz w Krakowie.

Twórczość architektoniczna Talowskiego obejmuje szerokie spektrum budowli o różnych funkcjach i różnej wielkości. Są to przede wszystkim budynki mieszkalne, wille i dwory wiejskie oraz pałace. Bardzo obszerną grupę w jego twórczości stanowiły kościoły, wznoszone na obszarze Podkarpacia. Jego dorobek projektowy jawi się na tle epoki przełomu XIX i XX wieku, jako szczególnie interesujący i wyróżniający się - zwłaszcza w sferze kształtowania detalu i formy oraz nowatorsko użytych, znanych przecież od wieków, materiałów jak: kamień i ceramika. Szczególnie ciekawe jest niekonwencjonalne, wypracowane w kilku obiektach – kamienica *Pod Pajakiem*, *Festina Lente*, *Pod Śpiewającą Żabą* i *Pod Ostem* w Krakowie, willa *Pod Kozłem*¹ w Bochni czy willa w Jaśle – traktowanie bryły i detalu z użyciem własnego „katalogu” form, zestawianych w niesymetryczne układy, o dużej dynamice – silnie oddziałujących na obserwatora. Siła tego oddziaływania, swoista tajemniczość i romantyzm sprawiają, że i dziś nie można obok realizacji Talowskiego przejść obojętnie.

Charakteryzując cechy jego twórczości Zbigniew Beiersdorf definiuje ją jako twórczą postawę eklektyczną*² – czyli operowanie zespołem form zaczerpniętych ze stylów historycznych, głównie z manieryzmu* niderlandzkiego, i gotyku, z elementami romańskimi i renesansowymi³. Swoboda i brak symetrii w kształtowaniu elewacji jest zwykle przenoszona także na kształtowanie planu – zwłaszcza wolnostojących willi, dworów i pałaców. Stąd rzuty budowli Talowskiego są nieregularne – o zawiłym układzie przestrzennym, z mrocznymi zakątkami, korytarzami, a nawet dwoma poziomami pomieszczeń w obrębie jednej kondygnacji⁴. To swobodne traktowanie gry form i przestrzeni nie zawsze było rozumiane i akceptowane przez współczesnych Talowskiemu. Wierni sztywnemu, by nie rzecz niewolniczemu, stosowaniu obowiązujących wówczas kanonów projektowo-formalnych nie rozumieli nowatorskiego traktowania projektowania przez Talowskiego.

Szczególną ekspresję uzyskiwały projektowane przez Talowskiego elewacje budynków przez zastosowanie do ich wykończenia ciemnej („przepalanej”) cegły, dodatkowo urozmaicone swoistymi „rodzynkami” – tj. miękko uformowanymi i nieomal zeszkliwionymi

¹ Określenie zaproponowane przez autorkę po analizie detalu frontowego szczytu tej willi. Jego kamienne detale projektowane przez Talowskiego, a wykonane przez bardzo dobrego miejscowego kamieniarza (Wojciecha Samka), wykorzystują elementy herbu właściciela (*Jelito*) – z głową kozła włącznie. Patrz: Sołtysik A. *Teodor Talowski i jego Willa pod Kozłem w Bochni*. [w:] *Przestrzeń i forma*, 12/2009.

² Pojęcia oznaczone gwiazdką (*) znajdują się w słowniczku, na końcu pracy.

³ Por. Beiersdorf Z. *Architekt Teodor M. Talowski Charakterystyka twórczości*, [w:] T. Hrankowska (red.) *Szuka 2 połowy XIX w.*. Warszawa: PWN (1973), s. 206.

⁴ Ibidem, s. 206.

(przypominającymi raczej żużel paleniskowy) kawałkami cegły o barwie brunatno-szarej. Uzyskana tymi prostymi środkami malowniczość pozwala, zdaniem Baiersdorfa, na sklasyfikowanie tej części twórczości Talowskiego w konwencji *picturesque eclecticism* – tj. malowniczego eklektyzmu⁵. Trudno się z tą opinią nie zgodzić, zwłaszcza, że projekty Talowskiego spełniają pięć cech malowniczości definiowanych przez C.V. Meeksa w esej *Picturesque Eclecticism* tj.: szorstkość, ruchliwość, nieregularność, zróżnicowanie (m.in. materiału, planu, bryły, powierzchni, koloru) i zawiłość⁶. Można przypuszczać, że Talowskiemu, który podróżował po Europie, nieobce były teoretyczne idee J. Ruskina, popularyzujące romantyczną i eklektyczną malowniczość. Słynny *Red House* Morrisa, zbudowany we współpracy z architektem Philipem Webbem oraz, dominujący w architekturze małych domów mieszkalnych w Anglii i Stanach Zjednoczonych pod koniec XIX wieku *cottage style**, były niewątpliwie (ideowo i formalnie) bardzo bliskie twórczości Talowskiego. Nie należy przy tym zapominać, że Talowski był bardzo dobrym akwarelistą⁷, często ilustrującym barwnymi perspektywami swoje propozycje projektowe (akwarela do projektu szpitala Bonifratrów w Krakowie).

Twórczość architektoniczna Talowskiego mieściła się w manierystycznym nurcie, będącym w opozycji do dominujących jeszcze w 2 poł. XIX wieku akademickim formom renesansu włoskiego. W swoistym języku form, wykreowanym i chętnie stosowanym przez Talowskiego, poczesne miejsce zajmowały: brak symetrii i dosłownych podobieństw, brak stałych proporcji, eksponowanie naturalnej faktury i naturalnego koloru elewacji czy romantyczna „erozja” (*vide* przepalona cegła). Katalog form i detali wykorzystywanych przez Talowskiego zawierał również określoną ornamentykę ościeży* okiennych i drzwiowych, portali*, ozdobne szczyty „nanoszone” nawet na płaskie elewacje kamienic miejskich – z całym arsenalem wolut*, esownic*, gzymsów*, kul i dzbanków oraz okładzin mozaikowych, kamienne godła, herby, kartusze* z łacińskimi sentencjami itp. Ponadto przydając fasadom kamienne tablice z własnym nazwiskiem, wyposażał je w swoistą historyczną metryczkę, będącą zarazem także reklamą jego możliwości projektowych. W kilku obiektach (dom *Pod Pająkiem*, i *Pod Śpiewającą Zabą*), będących elementem zwartej miejskiej zabudowy, wprowadzał również zieleń – gąszcz pnączy, integralnie spowijających tajemnicze ceglane i kamienne elementy konstrukcji i artykulacji ścian. Zabieg ten rzecz jasna „zmiękczał” działanie dużych powierzchni elewacji, pozwalając zarazem na oszczędniejsze operowanie drobniejszym, pracochłonnym w wykonaniu i kosztownym, kamiennym i ceglany detalem.

I.2. Stan badań i analiza literatury przedmiotu

Twórczość Teodora Talowskiego była opisywana przez współczesnych mu twórców. Część z nich wypowiadała się entuzjastycznie na temat jego projektów, inni byli nieco bardziej powściągliwi i mniej przychylni. Jednak już wtedy nikt nie odmawiał mu oryginalności i talentu.

W 1890 roku w dwutygodniku ilustrowanym *Świat*, Radost pisze o Teodorze Talowskim, który wyróżnia się wśród innych utalentowanych architektów krakowskich: (...) *żaden może jednak nie posiada tyle wyjątkowej oryginalności co Teodor Talowski, twórca domu „Pod Pająkiem”, wzniesionego niedawno przy ulicy Karmelickiej...*⁸

⁵ Ibidem, s. 208.

⁶ Za Baiersdorfem – op.cit., s. 208. Przywołuje tu on następujące publikacje: C. L. V. Meeks *Picturesque Eclecticism*. „The Art Bulletin” R.32: 1950, s.226-235; Ch. Hussey *The Picturesque*. Londyn-Nowy Jork 1927; N. Pevsner *The Picturesque in Architecture*. „Journal of the Royal Institute of British Architects” R.55: 1947, s. 55.

⁷ Baiersdorf przytacza relację E. Świejkowskiego w: *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie*, (1854-1904), Kraków 1904, s. 190., wg której Talowski już na studiach architektonicznych uprawiał malarstwo, malował akwarele o tematyce architektonicznej i pejzażowej, wystawiając je w krakowskim Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych.

⁸ Radost [Sarnecki Z.], *Teodor Talowski*, *Świat* R.III, 1890, Nr 11, s.260



Ryc. 1. Dom *Pod Pajakiem*,
wg. akwareli St. Tondosa 1890
Fig. 1. The house *Under the Spider*,
watercolour by St. Tondos 1890



Ryc. 2. Dom *Pod Pajakiem* – stan obecny
/fot. autora, 2008/
Fig. 2. The house *Under the Spider* – at present
/ photo by author 2008/

Dalej autor opisuje twórczość Talowskiego, nie szczędząc mu przy tym krytyki: *Nie powiemy, aby wszystkie przezeń uplanowane i wzniesione gmachy lub budynki były skończonymi arcydziełami; nie powiemy nawet, aby wszystkie nosiły na sobie znamiona bezwzględnego piękna... ale, zaznaczyć musimy, że posiadają one w swoich zarysach i kształtach coś, co wyłamując się z więzów szablonu i szkoły, pozwala domyślać się u ich wykonawcy olbrzymiego zapasu świeżej siły twórczej, tak rzadkiej w każdym kierunku, a szczególnie w architekturze.*⁹ Spośród wszechobecnych budynków neorenesansowych, czy neobarokowych, neogotyckich, a także obiektów eklektycznych, projekty Talowskiego wyraźnie się wyłamywały, a co za tym idzie, mogły szokować. Mimo iż Talowski również był przedstawicielem eklektyzmu i historyzmu, to przecież wnosił swoimi realizacjami nowe elementy formalne oraz ideowe. Na zakończenie Radosz pisze: *Nie tylko my sami – ale niemal całe grono naszego artystycznego świata – rokuje mu piękną przyszłość, wiele się po nim spodziewając dla sztuki rodzimej*¹⁰.

Dwa lata później Wincenty hr. Łoś nazywa go: *pierwszym architektem – poetą*¹¹. Trudno się z nim nie zgodzić, patrząc na elewacje budynków, które mimo pozornego chaosu, tworzą przecież spójną i malowniczą całość. W swoim artykule entuzjastycznie opisuje talent Talowskiego sugerując, że on pierwszy pojął ducha swojej epoki: *Talowski w epoce naśladownictwa, w epoce, w której świat goniąc za pięknem, a nie znajdując nic nowego, rzucił się we wszystkim, począwszy od budowli, a skończywszy na stołkach – do imitacji, pierwszy zrozumiał jej właściwe zadanie i pierwszy odkrył nową drogę, zaspakajając poczucie piękna nieszczęsnej bezstylowej ery, nie w parodyowaniu stylów, tylko w podnoszeniu ich tem właśnie, na czym one w ciągu wieków historycznie, artystycznie i poetycznie zyskały; jak każdy artysta, mający pozostać w historii przez siebie uprawianej sztuki, jest on przede wszystkim poetą i stąd rozumie się,*

⁹ Ibidem, s. 260.

¹⁰ Ibidem, s. 260.

¹¹ Łoś W., *Teodor Talowski*, Tygodnik Ilustrowany, Seria V, 1892, tom VI, s. 185-187.

że dziwaczne może robić nawet wrażenie na umysłach i wyobrażeniach, niezdolnych wznieść się ponad ten poziom, w którym się dopiero zaczyna sztuka, a kończy rękodzieło.¹²



Ryc. 3. Ulica Retoryka – widok na cztery kamienice Talowskiego (nr 1,3,7,9), /fot. Ignacy Krieger ok. 1893/

Fig. 3. Retoryka street – view of four houses designed by Talowski (No.1,3,7,9) /photo by Ignacy Krieger approx. 1893/

W ten prosty sposób W. Łoś wyjaśnia nam, dlaczego budowle Talowskiego nie są jednoznacznie oceniane. Artykuł w *Tygodniku Ilustrowanym*, ma nam również przybliżyć Talowskiego jako człowieka. W. Łoś wbrew samemu architektowi udowadnia czytelnikom, że to prawdziwy artysta, chociaż on sam temu zaprzecza.

[Talowski]: *Bardzo to pan ładnie napisał, ale to wszystko nieprawda... Ja żadnym nie jestem poetą, wolę Edissona lub Eiffla od Słowackiego... Ja mam być historykiem? Nie wiem, czy przeczytałem jedną historią, chyba w szkołach...*

*Po co to pan napisał? (...) ja żadnym nie jestem artystą, żadnym architektem, żadnym poetą, żadnym historykiem, prędzej może jestem ornitologiem. I mówiąc to, zapewne się nie domyślał, iż mi właśnie tłumaczył, jak prawdziwym jest artystą, dla którego ornitologia była tylko tą konieczną według Bourget'a, każdego myśliciela abstrakcją.*¹³ W. Łoś sugeruje, że Talowski tylko przez przypadek został architektem, bo miał być malarzem. Gdyby nie to, że pierwsze domy krakowskie były jego kamienicami własnymi, to nikt inny nie chciałby wybudować takich obiektów: *...żaden krakowianin nie byłby pozwolił na podobne brewerye w architekturze.*¹⁴ Analizując cały artykuł jest on tak bardzo entuzjastyczny w stosunku do Talowskiego i jego twórczości, że aż mało wiarygodny. Na koniec W. Łoś pisze: *We wszystkim u niego tkwi ten spokój zadziwiający przy jego energii i pomysłowości, ten spokój płynący z pewności jutra i zdrowotności każdej kombinacji, opartej na cyfrach, ten spokój prawdziwego, a więc nie chorobliwego artyzmu, który przy jego prostocie, jest głównym urokiem Talowskiego jako człowieka.*¹⁵ (Ryc. 1, 2, 3)

W *Piśmie Tygodniowym Ilustrowanym* – *Świat* z 1910 roku *Jast* zamieścił artykuł po śmierci Talowskiego próbując podsumować i ocenić jego twórczość z ostatnich trzydziestu lat. Z jednej strony podkreśla ogromny jego talent, oryginalność i bogaty dorobek, ale z drugiej strony krytykuje obiekty najbardziej charakterystyczne – kamienice krakowskie: *Talowskiego cechowała bogata, gorąca i bujna fantazja (...) chęć przetłamania form utartych, znalezienia nowych dróg i horyzontów. (...) Talowski „odnowił” gotyk i romanizm, zmieszał je razem, połączył z motywami renesansowymi, przetopił w tyglu swej kipiącej fantazji i stosował nie tylko w kościelnym, ale i świeckim budownictwie. Był na owe czasy pierwszym i jedynym „nowatorem” w architekturze u nas (...) Droga którą szedł, nie była przecież najszcześniejszą, przynajmniej nie była nią zawsze. Świadczą o tem właśnie owe najbardziej typowe w twórczości Talowskiego domy krakowskie, które osobliwością są i dziś, ale dziełami szczerzej sztuki nie są. (...) Pogoń za sztucznością i silnym efektem, żądza zwracania uwagi choćby za cenę ekscentryczno-*

¹² Łoś W., *Teodor Talowski*, op. cit., s. 185-186

¹³ Ibidem, s.186.

¹⁴ Ibidem, s.187.

¹⁵ Ibidem, s.187.

ści i jaskrawości, nie liczenie się z wymaganiami życia współczesnego, stały się wrogami wielkiego niezaprzeczenie i nawskroś indywidualnego talentu, jakim był Talowski.¹⁶



Ryc. 4. Teodor Maryan Talowski
Fig. 4. Teodor Maryan Talowski

Współcześni Talowskiemu krytycy oceniali jego twórczość i jego samego w różny sposób. W jednym na pewno byli zgodni, iż nie można obok jego budynków przejść obojętnie. Już w XIX wieku kamienice krakowskie, wille, pałace czy kościoły budziły żywe zainteresowanie, chociaż nie zawsze był to zachwyt.

Oprócz publikacji poddających generalnej krytyce twórczość Talowskiego, były również takie, które prezentowały i oceniały poszczególne jego projekty. *Czasopismo Techniczne* (organ Polskiego Towarzystwa Politechnicznego we Lwowie) zamieszcza na swoich łamach jego projekty, opinie o nich, a także wykład inauguracyjny Talowskiego wygłoszony na Politechnice Lwowskiej w 1902 roku, w momencie objęcia przez niego katedry rysunków odręcznych po Leonardzie Marconim¹⁷. Jest to jedna z dwóch znanych publikacji Talowskiego – wcześniej wydał pracę o charakterze wzornika pt. *Projekta kościołów*¹⁸, która prezentuje jedne z pierwszych projektów kościołów (m.in. w Dobrzechowie, Sucheju, kaplicy w Nowym Sączu), detali architektonicznych, szkice i projekty grobowców, projekty kartuszy herbowych, a także

projekt szkoły w Okocimiu i pawilonu na wystawę Lwowską.

Wykład inauguracyjny z 1902 roku, zatytułowany *Style u narodów czynnych*. Na początku Talowski opisuje sposób rodzenia się stylu, do którego ludzkość dążyła przez wieki. Pierwszym etapem było dążenie człowieka do upiększania swojego otoczenia, ciągła praca nad ulepszaniem codziennego życia spowodowana poczuciem piękna – iskrą Bożą, jak ją nazywa Talowski: *To natchnienie, ta lotność myśli przewodniej przeprowadzenia w jednolitym charakterze wszystkich części budowy – i wytworzenia pewnej harmonijnej całości stanowiła zarodek wyłonienia się stylu*.¹⁹ Kolejnym bodźcem rozwoju była sama przyroda, która dawała wiele inspiracji każdemu człowiekowi, który naśladował jej kształty i kolory na przedmiotach codziennego użytku, ubraniach ect.: *Tem więc uchwycone zostały niektóre wyobrażenia osobiste dostosowania pewnych kształtów, z których wylaniały się mimowolnie coraz świeższe i nowsze formy stylowe*.²⁰ Ostatnim elementem wpływającym na uformowanie się stylu jest klimat, obyczaje, charakter narodu, a także pojęcie i wiara w Boga. Te czynniki: *wywołały przez indywidualne, wrodzone poczucia – szczególny sposób pojmowania arcyzmu, a którego narodu te wrodzone pojęcia zakreśliły sztuce pewne prawa i dostosowały je w jednolitym układzie i charakterze do formy naczyń, w budowie i tkaninach, wytworzyły odrębny styl*.²¹

Podsumowując kolejne czynniki tworzące styl, Talowski definiuje go w następujący sposób: *Styl zatem jest wytworem sposobu zapatrywania i uprawiania sztuki, w pewnym właściwym artystycznym przedstawieniu, w którym uwidatnia się sposób myślenia i poczucia poszczególnego narodu – w pewnym okresie czasu. (...) dostrzegamy tylko 2 style jako zupełnie odrębne i nieprzypominające zresztą żadnych innych, a stylami tymi są: styl grecki – i styl gotycki*.²² Następnie Talowski przechodzi do opisanie kolejnych faz obu stylów i czynników, które wpływały na ich rozwój. Porównuje oba style zwracając uwagę na rolę kon-

¹⁶ Jast, *Zgon głośnego architekta*, Świat, RV, 1910, Nr 20, s.16

¹⁷ Wykład pt. *Style u narodów czynnych* [w:] *Czasopismo Techniczne*, R.XX, Nr 21, Lwów 10.11.1902.

¹⁸ Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie.

¹⁹ Wykład pt. *Style u narodów...* op.cit., s.278.

²⁰ Ibidem, s. 278.

²¹ Ibidem, s. 278.

²² Ibidem, s. 278.

strukcji, która w stylu greckim jest ukryta, natomiast w gotyckim stanowi podstawę i esencję stylu: *To stanowi właśnie tę wybitną charakterystykę stylu gotyckiego, że konstrukcja w nim nie jest ukryta jak w greckim, lecz pokazaną na zewnątrz.*²³ Talowski uważa, że styl gotycki najwyższy poziom osiąga w okresie przejściowym, był on wtedy najdoskonalszy pod względem konstrukcji i sposobu dekoracji. Talowski zwraca uwagę na ważną w tym okresie rolę wież kościelnych z dekoracyjnymi wykończeniami (zabki*, gargulce*, kwiatony*), a także na rzuty kościołów, które były przeważnie trójnawowe, na planie krzyża: *W okresie tym przejściowym przedstawia się styl gotycki w wykwintnej postaci, pełen powagi i majestatu – już jako dojrzały wynik rozumu i ducha ludzkiego.*²⁴ Talowski podsumowuje swój wykład stwierdzeniem, że po gotyku nie pojawił się żaden inny styl, który byłby w pełni odrębny: *Od tego czasu aż do dnia dzisiejszego, nie zdobył się jeszcze żaden naród na wytworzenie nowego stylu, któryby podobnie jak wspomniane nie przypominał innych, lecz tylko w różnych okresach czasu ten lub ów odcień stylu greckiego lub gotyckiego przybrany w nową koszulkę odzwierciedlał pewien sposób indywidualny pojmowania sztuki w pewnym okresie czasu – stanowił przedziej manierę lecz stylem! w całym tego słowa znaczeniu nie był nigdy!*²⁵ Trudno polemizować z tą tezą Talowskiego (który z resztą wpasowuje się w trendy architektury europejskiej i teorie chociażby Ruskina, czy Viollet le Duc-a, którzy byli zwolennikami stylu gotyckiego), gdyż patrząc na historię architektury do końca XIX wieku, nie było przecież całkiem nowego stylu. Być może zupełnie nowe rozwiązania XX i XXI wieku stworzyły nowy styl - „technologiczny”. Są to jednak rozważania wykraczające poza zakres tej pracy.

Analiza wykładu Talowskiego jest o tyle ważna, że wskazuje dla czego projektowane przez niego kościoły są najczęściej neogotyckie, trójnawowe z bogato zdobioną wieżą. Twórcze interpretacje neogotyku widzimy również często na budynkach mieszkalnych. Oczywiście w drugim przypadku architekt posługuje się również elementami z innych stylów (a raczej „manier”), mieszając je ze sobą według swojego uznania. Talowski nie był twórcą nowego stylu, ale na pewno stworzył specyficzną dla siebie „manierę stylową”.

Drugim ważnym czasopiśmem z czasów działalności architektonicznej Talowskiego był *Architekt*, w którym nie tylko były publikowane jego projekty, ale także on sam należał do komitetu redakcyjnego od ok. 1901 roku, do początku 1904 roku. W 1910 roku po śmierci Talowskiego, Władysław Ekielski napisał w *Architekcie* o właściwym dla Talowskiego języku architektury: *Świat to średniowieczny ze swoją nieraz barbarzyńską, lecz tem samem bardziej swobodną pierwiastkowością był tłem jego umysłu, pryzmatem patrzenia na sztukę i twórczość; - najwyżej jeszcze renesans o pokroju niemieckim był w stanie go entuzjasmować.*²⁶ W tym wspomnieniu o Talowskim, Ekielski zarzuca mu wprawdzie złe rozplanowanie rzutów w budynkach mieszkalnych, a nawet w kościołach, ale z drugiej strony docenia projekty kościołów za pomysłowość w rozwiązaniu wież: *Najważniejszą i najlepszą stroną większości tych projektów są pomysły wież, snute na temat może podobny, ale zawsze świeże.*²⁷

Talowski faktycznie w projektach kościołów tworzył z wieży (często jednej) element najistotniejszy dla całej bryły. Podkreślona zostaje strefa wejściowa, a dodatkowe zagęszczenie brył (poprzez portal wejściowy, przypory, wieżyczki ze schodami prowadzącymi na chór, elementy dekoracyjne ect.), powoduje utworzenie w tym miejscu dominanty. (Ryc.5)

Ekielski podsumowuje twórczość Talowskiego w następujący sposób: *(...) w dziełach jego przebija wybitna indywidualność, zmysł dla plastycznych kształtów i lotność fantazyi, zalety pierwszorzędne, rzadkie i zapewniające mu piękne imię w historii architektury polskiej.*²⁸ Wydaje się, że Ekielski nie przesadził w ocenie jego dorobku, bo poprzez swoje realizacje, Talowski wpisał się na stałe w historię architektury.

²³ Ibidem, s. 279.

²⁴ Wykład pt. *Style u narodów...* op. cit., s.280.

²⁵ Ibidem, s. 280.

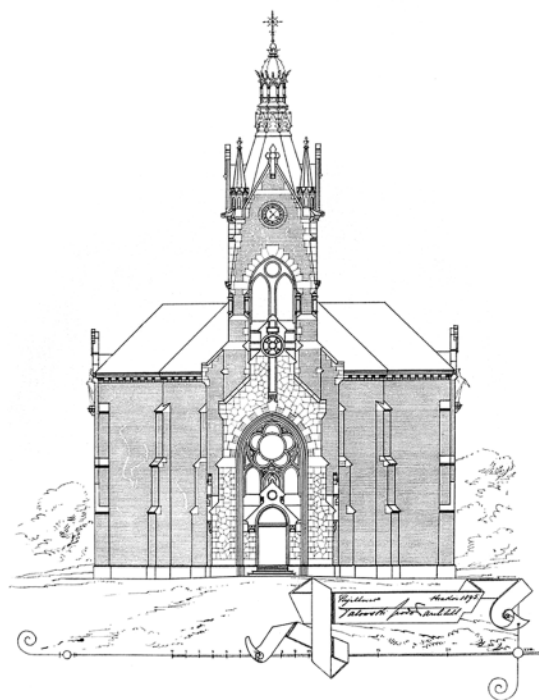
²⁶ Ekielski W. *Teodor Talowski*, [w:] *Architekt*, R.XI, maj 1910, zeszyt 5, s. 82.

²⁷ Ekielski W. *Teodor Talowski*, ... op. cit., s. 83.

²⁸ Ibidem, s. 83.

W kolejnych latach budynki Talowskiego były przebudowywane, dodawano do nich kolejne kondygnacje, przez co ztraciły swój pierwotny charakter. W piśmie z 1930 roku, magistrat miasta Bochni wystosował pismo do Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie o wydanie opinii na temat nadbudowy willi Talowskiego w Bochni. Korespondencja pomiędzy tymi urzędami pokazuje, jaki był ich oficjalny stosunek do tego obiektu. Magistrat Bochni pisze: *Willa (...) w r.1896 zbudowana, według planów architekta Jana Talowskiego stanowi jedną z najpiękniejszych budowli tego architekta, poza granicami naszego kraju dobrze znaną. Stanowi ona chlubę miasta Bochni, która do niej też całym pietyzmem się odnosi.*²⁹ W odpowiedzi ówczesny Urząd Wojewódzki w Krakowie pisze: *(...) Jan Talowski był wprawdzie architektem bardzo wybitnym, będąc jednakże wyrazicielem swej epoki, która nie była twórczą, gdyż powtarzała style historyczne, Talowski nie we wszystkich swych działaniach ustrzegł się błędów swej epoki. Rzeczona willa powtarzając formy z okresu stylu barokowego i romańskiego winna być już dziś inaczej osądzona niż przed kilkunastu jeszcze laty. Ma ona co prawda pewne wartości malownicze, lecz tych nie burzy projekt nadbudowy.*³⁰ Korespondencja ta ukazuje nie tylko zmianę w postrzeganiu budynków projektowanych przez Talowskiego, ale także ukazuje zmianę w myśleniu o *minionej epoce*, która w ocenie urzędników *nie była twórczą* i należała już do przeszłości. Może dlatego też urzędnicy pomylili się pisząc o *Janie*, zamiast Teodorze Talowskim, jako że należał już do zamierzchłych czasów (w 20 lat po swojej śmierci!).

W późniejszych opracowaniach dotyczących architektury i sztuki, nazwisko Talowskiego pojawia się wielokrotnie. Tadeusz Dobrowolski, Adam Miłobędzki, czy Piotr Krakowski charakteryzują jego twórczość z większego dystansu i potrafią być bardziej obiektywni, zachowując przy tym subiektywizm swojej oceny. Tadeusz Dobrowolski pisał, że Talowski prezentował: *własną manierę nie pozbawioną znamion pewnego dziwactwa, ale i konsekwencji.*³¹ Adam Miłobędzki określa Talowskiego mianem architekta: *który pierwszy pragnął się wyzwolić z dotychczasowych konwencji (...). Nie zerwał z formami historycznymi, ale obdarzony wielką fantazją malowniczo zestawiał asymetryczne bryły, urągając wszelkiej harmonii, akcentował różnice faktur i dążył do wydobycia maksimum ekspresji z wyolbrzymionego detalu i ornamentu.*³² Można polemizować ze stwierdzeniem, że Talowski *urągał wszelkiej harmonii*, bo mimo pozornie swobodnych zestawień różnych elementów, jego budynki zachowywały spójność i harmonię. Projekty, które realizował Talowski, niezależnie od stopnia malowniczości, były spójne i tworzyły pewną całość. Piotr Krakowski pisał, iż Talowski był, tak jak większość ówczesnych twórców, również przedstawicielem historyzmu i eklektyzmu, ale tak jak poprzednicy zwrócił uwagę na oryginalność twórczą Talowskiego: *Także i on był przedstawicielem eklektyzmu i historyzmu. Równocześnie jednak rzuca się w oczy w jego dziełach zaskakująca jak na owe czasy*



Ryc. 5. Projekt kościoła w Bóbrce 1895
Fig. 5. Design for the church in Bóbrka 1895

²⁹ Pisma urzędowe z Archiwum Państwowego w Bochni dot. rozbudowy willi T. Talowskiego, *Magistrat miasta Bochni do Urzędu Wojewódzkiego w Krakowie*, Bochnia, 7.08.1930 r. (za Sołtysik, A. (2010). *Teodor Talowski i jego Willa pod Kozłem w Bochni*. „Przestrzeń i forma”4/2009., s. 6,7)

³⁰ Pisma urzędowe z Archiwum Państwowego w Bochni dot. rozbudowy willi T. Talowskiego, op. cit.

³¹ Dobrowolski T., *Sztuka polska*, Kraków 1974, s.553, (za Bałusem W. *Historyczność...* op. cit.)

³² Miłobędzki A., *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1978, s. 298-299.

„neoromantyczna” malowniczość oraz zdynamizowanie bryły poprzez wydobycie wartości strukturalnych i fakturowych.³³

Zbigniew Beiersdorf tak opisuje podstawowe cechy twórczości Teodora Talowskiego: *Jedną z podstawowych cech twórczości Talowskiego było malownicze kształtowanie bryły budynku. Z zasady komponował on elewacje i bryły asymetrycznie.*³⁴ Nie były to więc przypadkowe kompozycje, ale zamierzone działania architekta i artysty malarza, którym był Talowski.

Również układ pomieszczeń powodował zdefiniowanie jego twórczości jako odmiennej od współczesnych mu twórców. *Wnętrza obiektów wznoszonych przez Talowskiego były krytykowane już za jego życia. Władysław Ekielski pisał surowo: „wnętrza były nie dość obmyślane i nie dość wykwinicie traktowane”. Nie rozumiał on jednak, że kształtowanie wnętrza przez Talowskiego było wynikiem preferowania swobodnej kompozycji przestrzeni oraz tworzenia układów nie podporządkowanych regułom symetrii*³⁵. Jacek Purchla pisze o tym architekcie tak: *Najbardziej jednak ekscentryczny był Teodor Talowski (1857–1910), jeden z najwybitniejszych architektów tego okresu. Szczególnie interesujące są wykonane z czerwonej cegły i kamienia fasady domów. Malowniczą architekturę dopełniają umieszczone na nich rozmaite sentencje oraz niezwykle u Talowskiego ważna zieleń.*³⁶ Ponad pół wieku od jego śmierci, ocena jego twórczości była pozytywna i być może lepiej rozumiana. Z drugiej strony, nowoczesna architektura, dla której najważniejsza była wtedy funkcja, a nie walory estetyczne, stawała się coraz bardziej nieciekawa. Liczne „blokowiska” powstałe w latach 70-tych dehumanizowały obszary miejskie. To, co z założenia miało być użyteczne, funkcjonalne i przyjazne dla mieszkańców, w miarę upływu lat stawało się odpychające. Ludziom po prostu nie podobały się pozbawione detalu, prefabrykowane bloki mieszkalne. Patrząc z takiej perspektywy na kamienice mieszkalne Talowskiego, śmiało można powiedzieć, że są wyjątkowymi budynkami, z którymi mieszkańcy mogą się utożsamiać. Każdy z nich był inny i na swój sposób oryginalny. Jakże inaczej brzmi sformułowanie „mieszkam w kamienicy *Pod Pająkiem*”, niż „mieszkam na ulicy *Ostatniej*, w bloku przy torach kolejowych”. W miarę upływu czasu ludzie tęsknią za przeszłością, za tym co było w niej piękne i niepowtarzalne. Juliusz Żórawski w swoim artykule z początku lat 60-tych pisał: *W dzisiejszej architekturze forma istnieje tylko po to, by zrealizować funkcję*³⁷. Architektura wielorodzinnych bloków mieszkalnych, w znacznej mierze spełniała swoją rolę – na niedużej powierzchni zapewniała dużą ilość mieszkań, wyposażonych w kuchnię, łazienkę i wszystkie sprzęty potrzebne w ciągu dnia i nocy. Jednak od lat dziewięćdziesiątych, ludzie, których sytuacja finansowa na to pozwalała, zaczęli się wyprowadzać poza miasto do własnych domów. Forma budynku, jego niepowtarzalność i walory estetyczne stoją, więc na równi z funkcjonalnością obiektu. Sama funkcja po prostu nie wystarcza.

Wojciech Bałus próbuje wyjaśnić fenomen budynków i przemyślane, twórcze działanie Talowskiego: *Jeśli jednak przyjrzeć się wspomnianym projektom i realizacjom, to okaże się, że foremne, kwadratowe fasady kamienic są faktycznie prostokątami o małej różnicy w długościach boków (...)* Powstaje w ten sposób wrażenie niedosytu, niedokończenia, a w konsekwencji pewnej tajemniczości, ruchliwości i niespoistości budowli jako całości. *Architekt robi to oczywiście świadomie.*³⁸ Do poparcia tej tezy można też przytoczyć słowa Juliusza Żórawskiego: *Spoistość i swoboda są cechami spójni wewnętrznej formy, a więc odnoszą się do sił przyciągających, działających między elementami składowymi całości.*³⁹ Nie oznacza to jednak, aby fasady kamienic Talowskiego były kompozycyjnie niespójne.

³³ Krakowski P., *Okres eklektyzmu i historyzmu w architekturze krakowskiej /1850-1900/*, [w:] „Problemy ochrony architektury najnowszej (1850-1939)”, BMiOZ, Seria B, tom XXIX, Warszawa 1971, s.46-47.

³⁴ Beiersdorf Z., *Architekt Teodor M. Talowski...* op. cit., s. 206, 208

³⁵ Beiersdorf Z., *Architekt Teodor M. Talowski ...* op. cit.

³⁶ Purchla J., *Jak Powstał Nowoczesny Kraków*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979, s. 154.

³⁷ Żórawski, J. (1962). *Postawa intuicyjno-artystyczna i postępowo-techniczna w architekturze.*

Kraków: wyd. Politechnika Krakowska, seria „Architektura” nr9, zeszyt naukowy nr 5, s. 6.

³⁸ Bałus W., *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*, [w:] „Folia Historiae Artium”, T. XXIV (1988), s.120

³⁹ Żórawski J., *O budowie formy architektonicznej*, Warszawa 1973, s. 25.



Ryc. 6. Dom *Pod Pajakiem* – elewacja frontowa
/fot. autora, 2011/

Fig. 6. The house *Under the Spider* - the front elevation /photo by author, 2011/



Ryc. 7. Dom *Pod Osłem* – elewacja frontowa
/fot. autora, 2009/

Fig. 7. The house *Under the Donkey* – the front elevation /photo by author, 2009/

Swobodne formy tworzą spójną całość, ponieważ kompozycja została przemyślana i dąży albo do kulminacji (przykładowo szczyt kamienicy *Pod Pajakiem*, który jest asymetryczny względem osi symetrii elewacji), albo do rozmieszczenia kilku dominant w jednej elewacji (kamienica *Pod Osłem*) tak, aby osiągnąć jako całość, formę wewnątrznie spójną. (Ryc. 6, 7)

Autorzy opisujący twórczość Teodora Talowskiego w późniejszych opracowaniach, podobnie opisują jej cechy. W 2001 roku Bartłomiej Gutowski ukazuje ją w swojej książce, jako twórczość z przełomu różnych stylów: *Z duchem secesji* wiązała go [Talowskiego] skłonność do tworzenia architektury asymetrycznej, zaskakującej używaniem ornamentów zrodzonych z czystej inwencji, przeplatanych przekształconymi motywami historycznymi, zwłaszcza średnio-wiecznymi; z duchem modernizmu – swoboda i wyobraźnia w tworzeniu układów przestrzennych budynków, nie mająca sobie równych w Polsce i wyjątkowa w skali światowej.*⁴⁰ Wskazuje także na „pokrewieństwo duchowe” Talowskiego, Gaudiego i Mackintosha. Wszyscy oni bowiem tworzyli, mniej więcej w tym samym czasie i inspirowali się prądami filozoficznymi, poglądami teoretyków sztuki i architektury (np. Johna Ruskina, czy Viollet-le-Duca). Każdy z nich tworzył jednak w innym kraju i posiadał różne warunki finansowe: *Teodora Talowskiego z Charlesem Mackintoshem, podobnie jak z Antonio Gaudim, nie łączą konkretne realizacje czy bezpośrednie wpływy, lecz swobodne, ale nie dowolne spojrzenie na architekturę, odwaga wychodzenia poza ramy stylów.*⁴¹ Każdy z nich tworzył, więc swój własny styl i język form, stając się prekursorem nowych prądów, lub kimś, kto poruszył środowisko architektów i zmienił postrzeganie architektury. Architektów, stosujących podobne rozwiązania formalne, współczesnych Talowskiemu, lub żyjących później jest wielu. Temat ten zostanie szerzej omówiony w odrębnym rozdziale.

W 2003 roku w przewodniku po Krakowie *Śladami Młodej Polski*⁴² jego autorki umieszczają kilka obiektów Teodora Talowskiego opisując go jako prekursora secesji w Krakowie: (...)

⁴⁰ Gutowski, M., Gutowski, B. *Architektura secesyjna w Galicji*. Warszawa 2001: Wyd. DiG, s. 22

⁴¹ Gutowski, M., Gutowski, B. *Architektura secesyjna...* op. cit., s. 26

⁴² Sobieska T., Sobieska K., Blondiau G., *Śladami Młodej Polski*, Kraków 2003, Wydawnictwo Dęby Rogalińskie.

*Talowski nie zadowala się imitowaniem dawnych stylów. Używa tradycyjnych środków, które przekształca poprzez nieregularne rzuty, niesymetryczne formy, zróżnicowane materiały, zniekształcone elementy dekoracyjne. Jest architektem okresu przejściowego między dziewiętnastowiecznym eklektyzmem a nowymi prądami z pierwszych lat XX wieku – prekursorem Młodej Polski.*⁴³ Autorki analizują kilka kamienic krakowskich projektowanych przez Talowskiego (przy ulicy Retoryka i narożną przy ulicy Karmelickiej). Wynika z nich, iż architekt stosował dowolną interpretację stylów historycznych – elementy rodem z gotyku, renesansu, nawiązania do neorenesansu flamandzkiego (dom *Pod Pajakiem*, *Pod Śpiewającą Żabą*) czy wręcz detale secesyjne.

Talowski potrafił twórczo łączyć ze sobą różne elementy i style. Wydaje się, iż robił to intuicyjnie, nie analizując dokładnie wzajemnego układu poszczególnych elementów względem siebie. Wiadomo również, iż podróżował po Europie. Radost w 1890 roku pisał, że Talowski: *Odbywał podróże po Niemczech, Francji i po całej niemal Austrii.*⁴⁴ Na pewno znał więc ówczesne tendencje, panujące w architekturze europejskiej i potrafił z tych wzorców czerpać inspiracje.

W 2010 roku przypadała setna rocznica śmierci Teodora Talowskiego. Od ponad wieku historycy sztuki, architekci i inni interesujący się architekturą, opisują jego budynki, analizują materiały archiwalne i przeprowadzają badania terenowe. Przykładem może być artykuł Jana Samka o nieznannej akwareli pędzla Talowskiego przedstawiającej projektowany przez niego szpital Bonifratrów oraz zrealizowane epitafium prof. Wincentego Jabłońskiego⁴⁵. Co ciekawe, czasami udaje się odkryć również budynek, dotąd nie przypisywany Talowskiemu, jak to miało miejsce w przypadku willi w Jaśle⁴⁶. Inne obiekty, uznawane wcześniej za jego dzieła, okazują się być autorstwa innych twórców, przykładowo podstacja elektryczna w Krakowie przy ul. Łobzowskiej⁴⁷, zaprojektowana przez ucznia Talowskiego - Jana Rzymkowskiego. Istnieje również grupa obiektów nie tylko zapomnianych, ale również zdewastowanych, jak chociażby pałac w Ściborzycach projektowany przez Talowskiego dla Pawła Popiela, nawiązujący w formach do północnego neorenesansu, ukończony w 1889 roku⁴⁸. Stan techniczny tego budynku uniemożliwia dziś normalne użytkowanie.

Analiza literatury przedmiotu wskazuje, iż większość obiektów Teodora Talowskiego została już rozpoznana i przypisana autorowi. Prawie o każdym z nich opublikowano krótką informację, inne były przedmiotem głębszych analiz. Zbigniew Beiersdorf, a później Wojciech Bałus dokonywali charakterystyki twórczości Talowskiego. Szczególnie ważną rolę odegrał tu Wojciech Bałus poprzez nie tylko analizę obiektów mieszkalnych i sakralnych, ale również przez podział twórczości Talowskiego na okresy - tak w przypadku budynków mieszkalnych, jak i sakralnych. Nie ukazała się jak dotąd publikacja (monografia), która prezentowałaby kompleksowo konkretne grupy obiektów⁴⁹, dokumentując je materiałami archiwalnymi oraz zdjęciami i rysunkami (również detali architektonicznych, które są jednym z elementów malowniczości obiektów) z czasów współczesnych. Kolejnym wnioskiem z analizy literatury przedmiotu jest stwierdzenie, iż od momentu swoich pierwszych realizacji, Talowski budził kontrowersję, ale z drugiej strony nikt nie mógł zaprzeczyć jego talentowi i oryginalności. W czasach

⁴³ Ibidem, s. 105.

⁴⁴ Radost, *Teodor Talowski*, op. cit., s.260.

⁴⁵ Samek J. (1985). *Ze studiów nad oeuvre architekta krakowskiego Teodora Talowskiego* [w:] „Krzysztofory” nr 12, Kraków.

⁴⁶ W 1999 roku w Rzeszowskiej Tece Konserwatorskiej, ukazał się artykuł Andrzeja Laskowskiego, *Nieznaną willa Teodora Talowskiego w Jaśle*.

Aldona Sudacka w swoim artykule: *Jan Rzymkowski (1873-1937), zapomniany krakowski architekt*, „Rocznik Krakowski”1998, 64; wymienia ją jako projekt Jana Rzymkowskiego. Z kolei autorka tej pracy doktorskiej w artykule: *Nowe życie starej podstacji elektrycznej w Krakowie*. „Archivolta”2(42)/2009; podkreśla, iż podstacja przypisywana była przez jakiś czas mylnie Talowskiemu (chociażby przez Z. Beiersdorfa i J. Purchle – co w późniejszych wydaniach sprostowano), chociaż jej autorem był wspomniany Rzymkowski.

⁴⁸ Krupiński Andrzej B. *Karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa*, 1990, Archiwum WUOZ w Krakowie.

⁴⁹ W 1992 roku w artykule *Architektura sakralna Teodora Talowskiego* Wojciech Bałus analizuje projekty i realizacje kościołów. [w:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, prace z historii sztuki*, Z.20.

obecnych wydaje się, że w większości przypadków jest oceniany w pełni pozytywnie. Współczesne pierzeje ulic Krakowa, stanowią monotonne tło dla jego kamienic, wyróżniających się malowniczością. W przypadku willi i pałaców jest podobnie, nie wspominając już o kościołach, które w porównaniu do współczesnych „kościół halowych” są miejscami nawiązującymi do tradycji, sprzyjających modlitwie i skupieniu, a przy tym są budynkami o reprezentacyjnej skali i detalu.

W świetle powyższych spostrzeżeń jest w pełni uzasadnione prowadzenie dalszych, całościowych badań nad realizacjami i projektami Teodora Talowskiego, a także szczegółowe dokumentowanie ich historii i stanu obecnego.

I.3. Sformułowanie problemu badawczego, teza

Zarysowany wcześniej stan badań nad dorobkiem projektowym Teodora Talowskiego, jak również badania terenowe jego realizacji o charakterze mieszkalnym i rezydencjonalnym, przeprowadzone przez autorkę w ostatnich latach skłaniają do:

próby wskazania głównych przesłanek ideowych, zasad i form będących podstawą kompozycji (brył, elewacji i detalu).

Przemawia za tym nie tylko fakt, że nazwisko Talowskiego figuruje we wszystkich podręcznikach historii sztuki i architektury polskiej, ale także to, że siła oddziaływania wykreowanych przez niego form z upływem czasu nie słabnie i kolejne pokolenia odbiorców obcując z jego realizacjami – owocami jego talentu, ulegają niekłamanej emocji, czarowi i romantyzmowi budowanej przez niego „historii”. Prowadzone badania nie tylko będą rozpatrywać aspekt nawiązań historycznych, ale ich nacisk będzie przede wszystkim kładziony na sposób kształtowania architektury. Do tego celu zostanie przeprowadzona, oprócz ogólnej charakterystyki, dokładna analiza wybranych projektów z pierwszej, najbardziej charakterystycznej fazy twórczości⁵⁰ Talowskiego.

Analizę wybranej grupy obiektów podstawą próby określenia genezy i definicji języka form stosowany przez Talowskiego.

W tym celu zostanie zarysowane tło epoki, w której tworzył Talowski, poprzez omówienie głównych nurtów ideowych, panujących wówczas w Europie i w Polsce oraz scharakteryzowanie twórczości wybranych architektów polskich i zagranicznych, działających na przełomie XIX i XX wieku.

W prowadzonych badaniach, nie bez znaczenia będzie nawiązywanie do postaci innych architektów z przełomu wieku XIX i XX, którzy swoją twórczością dawali początek nowym trendom. Autorka będzie szukać cech ich twórczości, wykazujących podobieństwo z dorobkiem architektonicznym Talowskiego.

Teoretyczne rozważania Żórawskiego (zawarte w pracy pt. *O budowie formy architektonicznej*), definiujące formy jako: spoiste, swobodne, formy części i formy matki, poddane określonym rytmom etc., zmierzające do uporządkowania i poddania obiektywizacji oceny każdą kreowaną kompozycję – układ form, mogą okazać się przydatnym narzędziem oceny realizacji Talowskiego. Z pozoru zdają się nie odnosić do nieszablonowej, wybujałej, fantazyjnej i malowniczej kompozycji form używanych przez Talowskiego, ale w praktyce mogą je pomóc uporządkować i ocenić.

⁵⁰ Bałus W., *Historyzm*, ... op. cit.,

Praca poddaje analizie i waloryzacji (intuicyjny) język form Talowskiego w aspekcie teorii budowy formy J. Żórawskiego.

Pewną zachętą jest tutaj podobna analiza form w architekturze tradycyjnych domów mieszkalnych (jednorodzinnych) przeprowadzona w latach 80. XX w. przez Jana Kurka⁵¹. Wojciech Bałus, opisując twórczość Talowskiego zauważa, że choć w jego kompozycjach architektonicznych mamy czasem wrażenie niedosytu i niedokończenia, a w konsekwencji pewnej tajemniczości, ruchliwości i niespoistości budowli jako całości⁵², to jest to przecież zamierzenie świadome. W ostatecznym, bowiem rozrachunku, jako wypadkową architekt uzyskał formę silną. Także swoistą różno- i wielowymiarowość kompozycji Talowskiego warto byłoby poddać podobnej analizie. W większości przypadków najbardziej reprezentatywne i charakterystyczne realizacje Talowskiego to kamienice miejskie w Krakowie, poddane rygorom zwartej zabudowy „ulicowej” i niektóre wille (Michałowice, Bochnia, Jasło). Z tego powodu można jak się wydaje poprzestać na analizie jedynie wybranych przykładów, ograniczając się do wskazania elementów stosowanych w kompozycji elewacji, wspominając, gdzie jest to konieczne, o układzie przestrzennym poszczególnych obiektów.

TEZA:

Stylistyka i język form Talowskiego – zindywidualizowane, artystyczne traktowanie materii projektowej, wykraczające poza ramy swojej epoki, jest odzwierciedleniem oraz praktyczną realizacją ówczesnych nurtów filozoficznych i tendencji w sztuce.

Doświadczenia współczesności potwierdzają aktualność, atrakcyjność i humanizm estetyki Talowskiego, odwołującej się do kanonów i dorobku przeszłości.

I.4. Metoda badań

Plan pracy jest szczegółowo opisany w spisie treści, jej podstawowym zadaniem, po scharakteryzowaniu głównych cech twórczości Talowskiego, jest analiza przesłanek determinujących wybory estetyczne (formalne) podejmowane i przyjmowane przez Talowskiego – od możliwych przesłanek filozoficznych, po rozwiązywanie problemów kompozycji i pożądaną jakości formy architektonicznej i detalu.

Podstawowe metody badawcze użyteczne w pracy nad tak zdefiniowanym problemem badawczym to:

- metoda intuicyjna, pozwalająca na wstępne określenie problemu badawczego i jego uzasadnienie, a także na wybór metody roboczej, wskazanie założeń i ustalenie hipotez,
- analiza krytyczna źródeł – tj. ustosunkowanie się do badań innych autorów,
- metoda komparatystyczna – porównawcza, pozwalająca na zbadanie zależności, pokrewieństw i analogii wyodrębnionych motywów, wątków, stylów i detali należących do różnych projektów i realizacji Talowskiego – na tle ówczesnych stylów architektonicznych,
- metoda obserwacyjna – sprowadzająca się w tym przypadku do studium i opisu podobnych działań (zjawisk) twórczych w czasach Talowskiego i współcześnie,
- metoda statystyczna – pozwalająca, w oparciu o zebrane dane, na opisanie skali zachodzących zjawisk, ich analizę i interpretację,
- studium indywidualnych przypadków – pozwoli ono na zdefiniowanie cech indywidualnych, czyli odrębności twórczości Talowskiego i innych, bliskich mu ideowo twórców, na tle powszechnie panujących stylów i „obowiązujących” mód.

⁵¹ Kurek J., *Problemy obiektywizacji oceny jakości formy architektonicznej*, [w:] Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, T. XXIV, 1990, s. 83-89.

⁵² Bałus W., *Historyzm*, ... op. cit., s. 120.

Opisane wyżej metody badawcze będą wykorzystane w różnym stopniu – w zależności od postępów w rozwiązywaniu problemu badawczego oraz przyjętego planu pracy. Przedmiotem analizy będą projekty i realizacje głównie z pierwszego etapu twórczości Talowskiego. Budynki z tego okresu są najbardziej oryginalne i tworzą grupę obiektów posiadających wspólny mianownik – indywidualny język form. Analiza ta będzie także dotyczyć przesłanek ideowych oraz analizy układów czysto formalnych – bliskich rozważaniom prowadzonym i opisanym przez J. Żórawskiego. Rozważania teoretyczne zawarte w jego pracy *O budowie formy architektonicznej*, posłużą więc za narzędzie oceny rozwiązań kompozycyjnych stosowanych przez Talowskiego. Do analizy takiej posłużą również inne publikacje z zakresu teorii architektury XX wieku. Konieczne będzie także porównanie projektów Talowskiego z innymi dziełami twórców pokrewnych mu ze względu na czas, miejsce, lub „jedność ideową i duchową”. Dopiero wtedy będzie możliwe ukazanie ponadczasowości języka form oraz nowatorskości Talowskiego. Zdefiniowanie tych wniosków umożliwi określenie metody tworzenia architektury przyjaznej dla człowieka, a zarazem architektury intrygującej formalnie.

Wydaje się, że po okresie znacznej uniformizacji architektury i jej umiędzynarodowienia, warto powrócić do czerpania z dobrych wzorów – korzeni polskich i europejskich. By zachowując ciągłość rozwoju kulturowego – w łączności ze stylami już przeżywanymi (a nie przeżyтыми przecież) – odnajdować to, co nas pięknie różni w dzisiejszej Europie Ojczyzn. Trudno jest zbudować coś, co ma głębsze znaczenie. Teodor Talowski był architektem-artystą, który wiedział jak połączyć ze sobą te wszystkie elementy.



Prawda jest ostatnim wyrazem skończonego dzieła sztuki, (...)
powaga, rzetelność i szczerść a nie wirtuozyza – są środkami
zostania prawdziwym artystą

John Ruskin

II. WPROWADZENIE

II.1. Kontekst historyczny epoki

Wiek XIX i pierwsza połowa XX wieku były burzliwymi okresami w dziejach świata. Dla Polski był to okres najtrudniejszy, związany z ponad stuletnią utratą suwerenności, rozpoczynającą się w 1772 roku, z pierwszym rozbiorem Polski. Aż do 1918 roku Polacy czekali na odzyskanie niepodległości. Kolejne powstania, jak i rozwój kulturalny Polaków na ziemiach polskich i na emigracji były potwierdzeniem ich patriotyzmu i niesłabnącej siły ducha.

Jednym z najważniejszych nośników polskości była sztuka – we wszystkich swoich przejawach – począwszy od literatury, poezji, malarstwa, po muzykę, teatr, kończąc na architekturze. Polacy nie zrezygnowali ze swojej tożsamości i przez kilka pokoleń kultywowali swoją historię, religię i kulturę, trwając w nadziei na odzyskanie utraconej pozycji na mapie Europy.

Sztuka nie zależnie od zawirowań politycznych w krajach europejskich i na świecie, podążała drogą ewolucji, tak jak to czyniła od tysiącleci. Zawirowania społeczne, zmiany ustrojów politycznych, wojny, rewolucje i ewolucje poglądów jak i rewolucje zbrojne, są czynnikami, które wręcz sprzyjają rozwojowi sztuki. Przyspieszają one procesy, które w innych warunkach, trwały by o wiele dłużej. Sztuka nie lubi stagnacji. Musi się zmieniać wraz ze zmianami człowieka, bo to on jest sprawcą i odbiorcą dzieł sztuki. Gdyby nie rewolucje poprzedzające wiek XIX, jak i przemiany społeczne i rozwój przemysłowy w nim samym, sztuka podążałaby być może zupełnie innym torem. W Polsce twórczość artystyczna była zdeterminowana przez trudną sytuację geopolityczną Polaków, znajdujących się pod różnymi zaborcami, bądź na emigracji. Mickiewicz prawdopodobnie nie napisałby *Pana Tadeusza*, *Dziadów* i wielu innych utworów poetyckich. Muzyka Chopina nie byłaby taka sentymentalna, przepelniona tęsknotą za polskością. Matejko nie osiągnąłby do wielu wydarzeń z okresu świetności Polski, jak bitwa pod Grunwaldem, Hołd Pruski czy Konstytucja 3-go Maja 1791... Architektura czerpałaby inspiracje z innych stylów i motywów.

Kraków jako dawna stolica Polski, miał to szczęście, że przetrwał wiek XIX i XX i dopiero po trzecim rozbiorze, znalazł się w zaborze austriackim. Tkanka miejska nie została bardzo zniszczona na skutek kolejnych działań wojennych. Wprawdzie w pierwszej połowie XIX wieku miasto przeżywało zastój budownictwa, a bariery celne nie sprzyjały jego rozwojowi. To jednak już na początku drugiej połowy stulecia nastąpiło lekkie ożywienie budowlane. Działo się tak poprzez konieczność likwidacji skutków pożaru w mieście, a drugim czynnikiem było podjęcie na szeroką skalę robót wojskowych. Od roku 1866 Kraków posiadał własny samorząd o szerokich uprawnieniach z pierwszymi prezydentami miasta – Józefem Dietlem i Mikołajem Zyblikiewiczem¹.

W latach 70. XIX stulecia, Kraków przeżywa wielki boom budowlany. Dzięki mądrej polityce władz miasta, programowi inwestycyjnemu i korzystnym przepisom prawnym, powstaje w tym czasie wiele budynków mieszkalnych, jak i użyteczności publicznej. Do Krakowa przybywają zgromadzenia zakonne, bogate ziemiaństwo, władze krajowe, przemysłowcy. Wszyscy oni byli poważnymi inwestorami nowych obiektów w centrum miasta oraz na nowo rozparcelowanych terenach, zajmowanych wcześniej przez pola uprawne. Koniec XIX wieku był dla Krakowa ważnym okresem. Z istotnych wówczas wydarzeń można wymienić m.in.²:

- zasypanie tzw. Starej Wisły i utworzenie dzisiejszej ulicy Dietla
- pierwsze prace restauracyjne grobów królewskich na Wawelu. W następnych latach po odzyskaniu z rąk austriackich zamku, dzięki wsparciu finansowemu przez mieszkańców, prowadzono restaurację Wawelu.
- prace restauracyjne Sukiennic wykonane przez Tomasza Prylińskiego (we współpracy z Janem Matejką)
- powstaje Muzeum Narodowe – pierwsze na ziemiach polskich
- założono park Krakowski

¹ J. Purchla, *Jak Powstał...* op. cit.

² Informacje dotyczące kalendarium Krakowa pochodzą ze strony internetowej: www.wawel.net/kalendarz3.htm

- powstaje park im. Dr Henryka Jordana
- zbudowano klinikę chirurgiczną UJ oraz Collegium Medicum
- Tadeusz Stryjeński przeprowadza generalną restaurację wnętrza kościoła Mariackiego
- sprowadzono z Paryża zwłoki Adama Mickiewicza
- wybudowano Teatr im. Juliusza Słowackiego (autorstwa Jana Zawiejskiego)

Niezwykle ważne były wówczas prace na Wawelu czy w kościele Mariackim – służące formowaniu postaw patriotycznych. Także architekci projektujący nowe budynki, poszukiwali stylu narodowego, nawiązując do historii nie tylko architektury, ale historii Polski.

Prace budowlane w śródmieściu Krakowa polegały zwykle w tym czasie na przebudowie i rozbudowie istniejących kamienic, a także ich adaptacji dla nowych użytkowników. Funkcja centrum Krakowa zmienia się z mieszkalnej, na kulturalną, usługową oraz administracyjną i taką pozostaje do dziś. Poza centrum ruch budowlany miał inny charakter. Na wolnych terenach powstawały domy mieszkalne krakowskiej inteligencji i arystokratów, a także budynki użyteczności publicznej. Przykładowo zabudowa dzielnic zachodnich, rozwijała się wzdłuż istniejących ulic (m.in. – Karmelicka, Zwierzyniecka, Krupnicza), a później wzdłuż nowych ulic (m.in. Retoryka, Wygoda, Wolska - obecnie Piłsudskiego; Czysta). Na tym obszarze działali znani polscy architekci, jak: Władysław Ekielski, Sławomir Odrzywolski, Tadeusz Stryjeński, Karol Zaremba czy Teodor Talowski.

Przez niecałe pół wieku w Krakowie powstało więcej budynków niż przez kilka wcześniejszych stuleci. Zdumiewające jak dynamiczny był rozwój miasta w tym okresie. A przecież mimo pewnej autonomii Krakowa, Polska nadal była pod zaborami.

Rozwój budowlany i przemysłowy był wówczas udziałem państw w Europie i na całym świecie. Nowe fabryki, kolej łącząca coraz więcej miast, rozwój nauki i zmiany społeczne, to wszystko wpływało również na architekturę i urbanistykę tego okresu. Można przyjąć założenie, że „wiek XIX” rozpoczął się razem z Rewolucją Francuską w 1789, a zakończył w 1918, po I wojnie światowej, upadku monarchii w Berlinie i Wiedniu oraz rewolucji bolszewickiej³. Natomiast przygotowanie do tej epoki nastąpiło już na początku XVIII wieku, razem z odkryciami archeologicznymi Herculanium i Pompei (1711 i 1748)⁴.

Z kolei w Anglii, w połowie XVIII wieku następuje silny wzrost zainteresowania średniowieczem. Przejawia się to w powstających od tego czasu powieściach gotyckich, jak również w zainteresowaniu architekturą tego okresu. Warto pamiętać, że w Anglii, gotyk tak do końca nigdy nie przeminął i był w mniejszym i większym stopniu obecny w jej architekturze.

Postacią, która połączyła zamiłowanie gotyką w różnych dziedzinach twórczości był Horacy Walpole, który w 1764 roku napisał *Zamczysko w Otranto*, budując w ten sposób „model” powieści gotyckiej, w której dominuje nastrój grozy i tajemniczości. Kilkanaście lat wcześniej buduje on swoją posiadłość w Twickenham (w Londynie) - *Strawberry Hill*. Jego działania polegały na przebudowie i rozbudowie istniejącego dworu, na znacznie większą posiadłość z gotycyzującym detalem, dekoracyjnymi wnętrzami w tym samym stylu i bogatymi zbiorami muzealnymi⁵. Był to jeden z pierwszych obiektów neogotyckich, chociaż tylko w sferze estetyki, bo nie był on nośnikiem jakichkolwiek idei⁶. Można powiedzieć, że klasycyzm częściowo ustępował romantyzmowi, który pojawił się w filozofii, poezji, sztuce, a także architekturze. Klasycyzm w architekturze inspirował się elementami konstrukcyjnymi i dekoracyjnymi starożytnej Grecji i Rzymu, badając ich logikę i zasady kompozycji⁷. Architekci wykorzystywali zdobytą wiedzę w sposób naśladowczy, lub twórczy – projektując budynek z antycznych „klocków”.

³ Tołłoczko, Z. (2005). Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku. Kraków: wyd. Politechniki Krakowskiej.

⁴ Osińska, B. (2005). Sztuka i czas. Od klasycyzmu do współczesności. Warszawa: WSiP SA.

⁵ Krawczyk, J. Strawberry Hill Forever. Na stronie internetowej: www.mowiawieki.pl/img/artukul

⁶ Tołłoczko, Z. op.cit.

⁷ Osińska, B. (2005). Sztuka i czas. Od klasycyzmu do współczesności. Warszawa: WSiP SA.

Romantyzm w przeciwieństwie do klasycyzmu uważany jest za: *subiektywny, uczuciowy, stawia na pierwszym planie oryginalność założeń*.⁸ Sztuka romantyzmu nie dawała odpowiedzi na pytania o sens życia i zasady postępowania, ale je zadawała. Były to pytania o sens walki, cierpienia, śmierci, sprawy duchowe człowieka. Jednym z haseł romantyzmu była wolność jednostki i narodu. Nic więc dziwnego, że właśnie w tym okresie (od ok. II połowy XVIII wieku do ok. I połowy XIX wieku), romantyzm był tak popularny wśród polskich twórców w Polsce i na emigracji – w tym również architektów.

Przemiany gospodarcze i społeczne, nowe odkrycia i zdobycze technologiczne, sprzyjały rozwojowi bardziej racjonalnego prądu – pozytywizmu, który opierał poznanie świata na doświadczeniu. II połowę XIX wieku charakteryzował znaczny rozwój przemysłu na całym świecie, wpływający na dynamiczny i często chaotyczny rozwój miast. Architektura zaczęła powstawać masowo, a przez to budynki traciły swój indywidualizm.

Już od połowy XVIII wieku, architektura inspirowała się historią. W klasycyzmie z antyku, w romantyzmie z gotyku, w XIX wieku nadal ze stylów historycznych. Różnica polegała na sposobie interpretacji i twórczym, lub odtwórczym wykorzystaniu antyku, renesansu, gotyku, lub baroku. Powstawały również obiekty łączące w sobie cechy kilku stylów, była to architektura eklektyzmu. Według Władysława Tatarkiewicza eklektyzm miał swoją metodę filozoficzną, która polegała na: *dążeniu do uzgodnienia zwalczających się doktryn i utworzenia doktryny kompromisowej*.⁹ Jest to teza jak najbardziej prawdziwa, bo przecież *eklektikoōs* po grecku oznacza *wybierający*.¹⁰ Historyzm w XIX wieku na ogół jednak charakteryzował się indywidualnym interpretowaniem pierwotnych stylów i tworzył dzieła, które mimo czytelnych nawiązań historycznych, były obiektami zupełnie nowymi.

Pod koniec XIX wieku pojawiła się secesja, która trwała do początku XX wieku. Miała być nowym stylem, który zaprzeczał historyzmowi, nawiązując do świata organicznego, czerpiąc również inspiracje z drzeworytów japońskich. Secesja była stylem wolności i młodości, a budynki secesyjne korzystały z nowych możliwości technologicznych i materiałowych, dzięki którym możliwe było zrealizowanie „nowej” architektury. Secesja chciała zerwać z historyzmem, podobnie jak ruch *Arts and Crafts* i tak jak on podnosiła rangę sztuki użytkowej, która była projektowana indywidualnie¹¹. Jednak ruch ten zwracał się bardziej w stronę średniowiecza i tradycyjnego rzemiosła. Bardzo istotnym obiektem dla obu tendencji jest *Red House* w Bexleyheath, wybudowany dla Williama Morrisa w 1859 roku. Razem z architektem Philipem Webbem, Morris zaprojektował dom swoich marzeń. Jest on wykonany z cegły, ma asymetryczną kompozycję, zróżnicowane, wielospadowe dachy, różnej wielkości i kształtów okna. Ważnym elementem jest zieleń przy budynku i ogród na terenie posesji. Jest to obiekt istotny dla późniejszych rozważań na temat budynków mieszkalnych Teodora Talowskiego.

Na początku XX wieku część twórców zwróciła się ponownie ku historyzmowi, tym razem jednak stosowano go bardziej schematycznie, pozbywając się nadmiernej dekoracyjności. Był to również okres poszukiwania stylu narodowego. W Polsce poszukiwano go w rodzimej architekturze gotyckiej, renesansowej, barokowej, w architekturze ludowej i dworskiej. Początek XX wieku, przed I wojną światową, był także początkiem modernizmu. Przykładem może być *Hala Stulecia* Maxa Berga we Wrocławiu (wtedy na terenie Niemiec), wybudowana w latach 1910 – 1913.

⁸ Osińska, B. op. cit., str. 61

⁹ Tołłoczko, Z. op.cit., str. 60

¹⁰ Za: Kopaliński W. Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych, WP, Warszawa 1968, str.199.

¹¹ French, H. (1999). Architektura. Muza S.A., Warszawa.

II.2. Historyczne i współczesne Talowskiemu teorie filozoficzno – estetyczne

II.2.1. Wybrani twórcy i teoretycy europejscy

Pomimo dynamicznego rozwoju przemysłowego w XIX wieku, w architekturze nie pojawił się nowy styl, który zrywałby z historyzmem (do czasu pojawienia się secesji, chociaż ona także czerpała z historii). Architekci mieli do dyspozycji nowe technologie, materiały, co ułatwiało produkcję i umożliwiało prefabrykację detali architektonicznych (formy gipsowe i blaszane), a budowanie stawało się coraz szybsze i tańsze (co rzadko przekładało się na jakość).

Na początku XIX wieku w Europie dominował neogotyck. Działo się tak za sprawą zainteresowania zabytkami średniowiecznymi (od XVIII wieku), stowarzyszeniami i inicjatywami ochrony zabytków z tego okresu. Prace teoretyczne z zakresu historii sztuki i architektury: Winckelmana (z poł. XVIII), Viollet-Le-Duca czy Pugina (z II poł. XIX wieku); miały duży wpływ na zainteresowanie historią sztuki i architektury, a w dwóch ostatnich przypadkach, architektury gotyckiej, jako najbardziej odpowiadającej chociażby budynkom sakralnym. Według tych badaczy: *kościół gotycki zdolny jest oddziaływać na wiernych nie tylko swą średniowieczną dekoracją, ale i ekspresją struktury*.¹² Wydaje się, że Talowski podzielał to zdanie, wybierając właśnie neogotyck jako styl dominujący w swoich kościołach. Dzięki działalności teoretycznej, konserwatorskiej i projektowej wspomnianych teoretyków, budynki neogotyckie były bardziej „poprawne” formalnie i dekoracyjnie.

W połowie XIX stulecia zaczęto żywiej interesować się renesansem, a później także barokiem oraz architekturą egzotyczną. Architekci często łączyli różne style tworząc w ten sposób architekturę eklektyczną. Taka postawa wynikała: z *poglądów estetycznych, m. in. z estetyki heglowskiej, gdzie zmienność i przemijanie stylów tłumaczone były dialektycznie jako następstwo tezy, antytezy i syntezy, przy czym skoro krąg się zamknął należało przyjąć eklektyzm*.¹³ Nawiązując do wykładu Talowskiego z 1902 roku, to: teza byłaby stylem greckim, antyteza stylem gotyckim, a synteza chyba wszystkim tym, czym była architektura XIX wieku.

Oprócz wspomnianych wyżej teoretyków architektury i architektów, mających wpływ na obowiązujące style, ważnymi postaciami byli wspomniani już wcześniej John Ruskin i William Morris.

John Ruskin (1819 – 1900) był synem bogatego kupca, studiował w Oxfordzie, jego rodzice wpoili mu miłość do sztuki i religijność. Był poetą, artystą, ale przede wszystkim teoretykiem i krytykiem sztuki oraz krytykiem społecznym. W swoim dorobku posiadał artykuły, eseje, publikacje związane z architekturą, teorią sztuki, poematy. Do najbardziej znanych należał¹⁴: *Poezja architektury* (1837); *Malarze współcześni* - pięć tomów stanowiących podstawę krytyki sztuki kolejnych dziesięcioleci (1843, 1846, 1856, 1860); *Siedem lamp architektury* (1849), będące ważnym dziełem w zakresie teorii architektury, *Kamienie Wenecji* - trzy tomy (1851, 1853), *Wykłady o architekturze i malarstwie* (1854) oraz wiele innych. Ruskin bardzo aktywnie uczestniczył we wszelkich działaniach związanych ze sztuką poprzez oglądanie wystaw, wymianę doświadczeń z innymi artystami i zabieranie głosu w dyskusjach na temat sztuki oraz przez własną działalność artystyczną. W 1836 roku napisał esej w obronie prac Turnera, które rzekomo za bardzo odbiegały od realizmu. O obrazie *Zamek w Norham* (1835-1840), który był bardzo impresyjny napisał: „Cały temat został ujęty przede wszystkim w kategoriach światła i kolorytu.”¹⁵ Ruskin był utalentowanym malarzem, zafascynowanym twórczością Turnera, a później *prerafaelitów*¹⁶. Tak jak on wiele podróżował, malował, a także pisał poezję, która była również zapisem wrażeń poznawczych. Wyjazdy do Francji, Szwajcarii czy Włoch

¹² Miłobędzki A. (1989), *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Wiedza Powszechna, Warszawa, s. 296.

¹³ Krakowski P., *Okres eklektyzmu i historyzmu...* op. cit., s. 39.

¹⁴ Daty wydania za: <http://www.britainunlimited.com/Biogs/Ruskin.htm>

¹⁵ Seria: *KLASYCY SZTUKI: Turner i Constable*, Red.: Rostkowski D., Lesiak A., wyd. HPS, Warszawa 2006, s.111.

¹⁶ W słowniczku pojęć pod hasłem *Bractwo Prerafaelitów*.

pomagały mu także w gromadzeniu wiedzy nie tylko do prac teoretycznych, ale także do wykładów, jakie prowadził w Oxfordzie jako profesor historii sztuki¹⁷. (Ryc.8)

Z jednej strony Ruskin zafascynowany był średniowieczem, które wydawało się być epoką zacofaną i barbarzyńską, a z drugiej strony bronił nowoczesnego jak na owe czasy malarstwa Turnera.

Ruskin wyznawał zasadę, że: *prawa da jest ostatnim wyrazem skończonego dzieła sztuki, że przyroda jest początkiem każdej wielkiej a dobrej sztuki, że powaga, rzetelność i szczerłość a nie wirtuozyza – są środkami zostania prawdziwym artystą!*¹⁸

Średniowiecze, a w szczególności styl gotycki, cechował się szacunkiem i czcią dla natury i form organicznych, swoistą harmonią rzemieślników z materiałem budowlanym, lokalnym otoczeniem, społecznością. Dochodziło do *synergii** ludzi, natury i Boga. W średniowiecznych budowlach można zaobserwować spontaniczność kamieniarzy w tworzeniu chociażby elementów dekoracyjnych, które mimo swej nieporadności są *prawdziwe i szczerze*. (Ryc.9)

Znaczącym dla dalszych rozważań jest dzieło Ruskina pt. *Siedem lamp architektury* (1849), w których wylicza on warunki dobrej architektury:

- Lampa pierwsza – Poświęcenie

*W praktyce powiedzieć można, iż tylko ożywiona duchem poświęcenia architektura wywiera wpływ i odnosi zwycięstwo, w przeciwieństwie: we wszystkich budowlach nowoczesnych razi nas to, iż nie czuć w nich, aby budowniczy, czy wykonawca wzniesli się do najwyższego stopnia nateżenia swego talentu lub pracy. Wszystkie dzieła dawniejsze były przecież wykonywane z całą pilnością i z wielkim staraniem, może ta praca nie zawsze była uwieńczona skutkiem, lecz czuć w niej całkowite poświęcenie. (...) Niechaj zależy nam tylko na jakości, wykonaniu, a nie rozmiarach, nie róbmy jak na jawie i ciej, lecz jak na jlepiej.*¹⁹

- Lampa druga – Prawda

Jak w lampie poprzedniej poświęcenie było powołane do życia nie dla jakiegokolwiek celu, lecz jako źródło uszlachetnienia dla duszy, tak samo prawda, czyli lampa Prawdy niech świeci nie tylko dla sztuki samej, gdyż to doda jej pewnej siły i rozmachu, lecz też iż praca nasza, trud, czy rzemiosło przez nią się uszlachetni. Nie uważamy przecież całego rozległego obszaru fantazyi, za kłamstwo. (...)

Architektoniczne kłamstwa bywają trojakiemu rodzaju:

*Pierwsze: Niezgodne z prawdą podsuwanie, lub przedstawienie sposobów wykonania lub środków podtrzymania. Drugie: Kłamliwe przedstawienie właściwej powierzchni materiałów lub sposobów dekoracji, (marmurkowanie drzewa). Trzecie: Używanie wszelkich ornamentów wykonanych fabrycznie.*²⁰



Ryc. 8. J. Ruskin, *Stare domy na wyspie Rodanu*, 1862-1863

Fig. 8. J. Ruskin, *Old houses on Rodan Island*, 1862-1863

¹⁷ Seria: *KLASYCY SZTUKI: Rossetti i prerafaelici*, Red.: Biernacka E., wyd. HPS, Warszawa 2006,

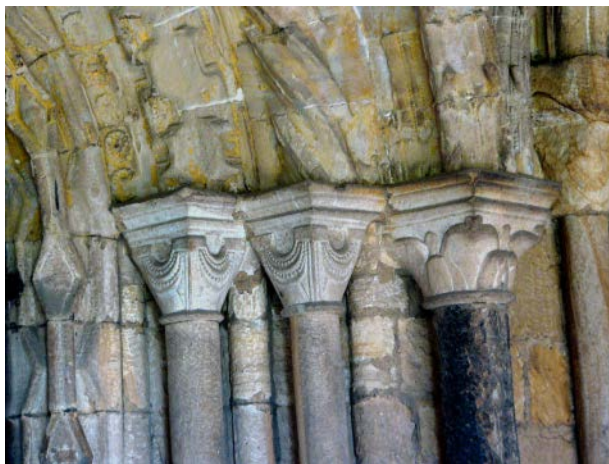
¹⁸ Zawiejski J., *John Ruskin*, [w:] *Architekt*, R. I, 1900, nr 1, s. 15.

¹⁹ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] *Architekt*, R. III, 1902, listopad, nr 11, s. 139.

²⁰ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] *Architekt*, R. III, 1902, nr 11, s. 141, 142.

- Lampa trzecia – Siła

Wszystko, co w dziele ludzkim nie opiera się i nie pochodzi od natury, nie jest powtarzaniem form naturalnych, to co jest oryginalnym, to sposób i siła przetwarzania owych form; jest to siła duchowa artysty i wyrażenie wzniosłości w dziele zależy od tej siły. (...) Sama część konstrukcyjna murarska z zasady powinna być widoczna; używanie wielkich bloków obok mniejszych kamieni jest zawsze cechą wielkiej szlachetności; w ogóle im budowa mniejsza, skromniejsza, tym sztuka murarska powinna być śmielszą i żywszą. (...) Poza samą konstrukcją, którą uwidaczniamy, a która stanowi budowlę, z kolei rzeczy następują szczegóły, czyli ozdoby. Sam rysunek ornamentu składa się ze światła i cienia, lub linii samej. (...) Budowniczy więc powinien grupować cienie, ważyć i aby umieć nimi działać powinniśmy uczyć się rysować cieniami, nie kopiować tylko same suche linie. Aby to osiągnąć, należy cienie te grupować w masy tak samo jak i światło. Wszelki rysunek podzielony, lecz nie zgrupowany cieniem – nie ma wartości.²¹



Ryc. 9. Katedra w Durham, detal portalu romańskiego, /fot. autora, 2009/

Fig. 9. Durham Cathedral, detail of Romanesque portal, /photo by author, 2009/

- Lampa czwarta – Piękno

(...) przypuszczam, iż wszystkie linie prawdziwie piękne są ułożone z linii istniejących w naturze, i że, im obficiej będą one łączone i im większe dadzą podobieństwo z naturą, tem wyższy stopień piękności osiągniemy, a nawet, że po za dosyć ograniczonym stopniem twórczości, człowiek bez owego naśladownictwa natury do osiągnięcia piękności w dziele ponad średnią mierność wzniesić się nie potrafi. (...) Będzie więc ozdobą to wszystko, co przypomina i odpowiadać będzie odpowiednim formom widzianym w naturze, tak zostanie ozdobą najszlachetniejszą ta, która będzie odpowiadać formie naturalnej, najwięcej używanej w naturze. (...) rysunek architektoniczny musi zawierać myśl i proporcję. (...) Posiadać należy wykształcone oko i inteligencję, a proporcja znajdzie się sama, (...) komponować znaczy ułożyć w zgodzie rzeczy nierówne, należy też w pierwszym rzędzie zdecydować, które z nich może być główne. Prawo to Ruskin wyraża: „Należy mieć jeden motyw wielki i inne mniejsze, albo główny motyw, koło którego związać należy motywa drugorzędne”.

W stosunku do siebie motywa te mogą być ułożone systematycznie lub nie, sposobów będzie nieskończona ilość, lecz to prawo będzie miało wszędzie zastosowanie, jedna rzecz musi górować, czyto swym wymiarem, - położeniem, czy wartością.

Stosujemy to prawo tak dobrze do komponowania naszych gzymsów, jak ornamentów, jakoteż do całych mas w grupowaniu naszych budowli.²²

- Lampa piąta – Życie

W ten sposób rozumiana niedokładność wykonania ma swoją szlachetną cechę i każda praca ludzka w odróżnieniu od pracy maszynowej, czy fabrycznej, będzie mieć nieocenioną wagę przez swe wykonanie, z całym oddaniem się jej, z sercem i życiem. A odczuwamy w tem wykonaniu bez szematu lub recepty, lecz z dziwną predylekcją, gdzie młotek lub dłuto naciśnięto silniej, indziej znowu słabiej, jakby zmorzone lub niepewne. (...) D o b r y ornament powinien dać przychylną odpowiedź na zapytanie: czy wykonał go robotnik z radością? czy był on szczęśliwym, pracując nad swem dziełem. Bez tego nie ma życia, w dekoracyi nie spełni on swego zadania,

²¹ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. III, 1902, nr 12, s. 153, 155.

²² Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 1, s. 1, 4, 6, 7, 8.

będzie bez wrażenia. (...) nie żyjemy tu na ziemi po to, aby wykonywać cokolwiek bądź bez radości lub z niechęcią. To czego dokonać mamy dla zarobku, wykonujemy z odwagą i siłą, zresztą róbmy z przyjemnością i z całej duszy, ani jedno, ani drugie nie powinno być wykonane na pół. (...) Zbyt wiele jest w naturze ludzkiej naszej bez celu, małosłownego i zmysłowego, aby rzadkie chwile wesela zmieniać i zastępować czynnością czysto maszynową.²³

- Lampa szósta – Pamięć

Dwa są tylko zwycięzcy ludzkiego zapomnienia, Poezja i Architektura. Ostatnia mieści w sobie w pewnej mierze pierwszą i w rzeczywistości jest potężniejszą. Drogiem jest dla nas posiadać, nie tylko to, co ludzie czuli i myśleli, lecz także to, czego ich ręce dotykały, to co siła ich stworzyła i to, co oczy ich podziwiała przez życie całe.

(...) Jeśli przyznajemy jakiegokolwiek korzyści ze znajomości przeszłości, lub jeśli na myśl, że nie będziemy w ciągu wieków zapomnianymi, odczuwamy pewną radość (...) to dwa obowiązki wynikają względem architektury narodowej, których doniosłość nie może być dość wysoko oceniona. Pierwszy, wyrażać historycznie architekturę swego czasu, drugi zachowywać pomniki architektury wieków ubiegłych, jako naszą najdroższą spuściznę.

(...) W każdym domostwie znachodzi się ołtarz. Oby ludzie o tym nie zapominali – gdy z lekkim sercem burzą dom i rozrzucają jego części daleko! (...) Pragnąłbym też widzieć domy nasze najzwyczajniejsze, budowane *trwałe i pięknie*, pełne uroku i ozdoby, jak tylko można, tak zewnątrz jak i wewnątrz. (...) chciałbym widzieć w nich różnice, odpowiadające charakterom i zajęciom ich właścicieli, zdolne wyrazić, a częściowo i opowiedzieć ich dzieje.²⁴ (Ryc.10)



Ryc. 10. Domy mieszkalne w Avebury, Anglia
/fot. autora, 2009/

Fig. 10. Houses in Avebury, England,
/photo by author, 2009/

- Lampa siódma – Posłuszeństwo

Posłuszeństwo (...) ma być oparte na pewnej swobodzie, gdyż inaczej stanie się czystym niewolnictwem. (...) Architektura wtenczas jest wielką, gdy jest ogólną, szeroką i tak umocnioną jak np. język danego narodu, a różnice nie występują w niej inaczej, jak różnice językowe pod formą dyalektu. (...) Sztuka musi być dziełem pewnej szkoły, a nie kaprysu jednostki, i każda linia chaty lub pałacu, kaplicy czy tumu, muru obwodowego, czy zamknięcia ogrodu, musi być odczuwają, zrozumianą, przyjętą, i mieć odgłos w całym narodzie, jaki ma język lub sztuka monety będącej w obiegu. (...) Budowniczy, pracując w stylu, który jest na czasie, dojść może do wielkości, dzieła stworzyć piękne i świeże, jakby natchnione i nowe. Na pewno wprowadzi on pewne właściwe zmiany, czy to w formie, czy w sposobie, lecz przyjdą one siłą rzeczy, a nie jako wyłączny cel artystyczny, będą one koniecznością i wpływem jego powagi lub niepodległości, - skutkiem a nie przyczyną. (...)

Innej rzeczy nam potrzeba w daleko wyższym stopniu, bez której nic nowego nie powstanie w architekturze i w sztuce, tą będzie: jedność, posłuszeństwo, porządek i skupienie czy stowarzyszenie. (...) W architekturze powinniśmy również zacząć od prawideł, które znachodzimy na monumentach naszych najdoskonalszych, które powinny być klasyfikowane, ustalone i ugrupowane, jak odmiany słowa w gramatyce. Dopóki oczy młodego adepta budownictwa nie oswoją się i nie zżyją doskonale z temi prawidłami, nie wolno mu odstępować od nich, - zupełne opanowanie i zgłębienie poważne całego kodeksu pozwolić mu może na swobodę i wolność. Niech się o swą

²³ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 2, s. 21, 22.

²⁴ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 3, s. 31, 32.

*fantazję nie obawia – nie miał jej nigdy, gdyby gruntowna znajomość ogólnych praw, potrafiła ją zatamować – przeciwnie, prawdziwy talent tylko wzmoże się, spoważnieje i stanie na pewnej drodze do wielkości w sztuce. (...) Z powyższego porównania językowego wynikać będzie, i dalsze, iż styl zmienić się może, jak może zmieniać się język. Zmiana ta mało nas obchodzi, byle była jednolitą i ogólną, tak w małych domkach jak i w budowlach monumentalnych.*²⁵

Powyższe cytaty miały na celu przybliżenie charakteru dzieła Ruskina oraz zagadnień, które uważał za istotne. We wszystkich siedmiu *Lampach* odnosi się do historii architektury, szczególnie do antyku i gotyku. W szczególności ten drugi okres jest dla Ruskina wzorcowym. Budowle (głównie sakralne) były wtedy wykonywane z pobudek ideologicznych (na chwałę Bogu i fundatorowi kościoła), z pełnym zaangażowaniem i maksymalnymi dla danego regionu i czasu możliwościami budowlano – konstrukcyjnymi. Czytelność konstrukcji i szczerść wykonania (czasami nieporadność), były tym, co przekonywało Ruskina w pozytywnej ocenie tych budynków. Natomiast ocena współczesnej architektury jest negatywna, bo nie przedstawia ona według niego żadnych wartości estetycznych, czy ideologicznych. Nie została wykonana z poświęceniem czy starannością, jest kłamliwa i pozbawiona siły duchowej artysty, jego interpretacji form oraz kompozycji. W architekturze współczesnej brakuje również piękna, które Ruskin warunkuje poprzez inspirowanie się *liniami istniejącymi w naturze*, a także przez zastosowanie odpowiednich proporcji. W kompozycji ważna jest wiedza architekta *wykształcone oko i inteligencja*, a także umiejętność podejmowania decyzji o dominantach i ich wzajemnych relacji z pomniejszymi motywami. W *Lampie Życia* Ruskin podkreśla rolę radości twórczej rzemieślników i przewadze pracy ludzkiej nad fabryczną. Podobna teza pojawia się u Williama Morrisa, który chciał doprowadzić do odrodzenia rzemiosła. Tylko praca ludzka może nadać budynkowi wartość duchową, nadać życie. Ruskin w *Lampie Pamięci* podkreśla ogromną rolę architektury, jako nośnika wiedzy o jej historii i dziejach ludzkości. Każdy dom niesie ze sobą historię mieszkańców, a także małą część *sacrum*. Budowniczy powinien przewidywać wpływ czasu na architekturę i od tego uzależniać nie tylko jej formy, ale również materiał, z jakiego buduje. Budownictwo mieszkaniowe uprzemysłowionych miast europejskich nie służyło jako nośnik wartości. Ruskin jak wielu twórców XIX wieku, szukał odpowiedzi na pytanie, w jaki sposób powinna rozwijać się architektura. Pogarszające się z roku na rok warunki życia ludzi w ciasnej i ciemnej zabudowie mieszkaniowej, nie wróżyło dobrze kondycji społeczeństwa.

W *Lampie Pamięci* Ruskin porusza aspekt malowniczości. Jest ona rozumiana jako umyślny zabieg projektowania budynków, które sprawiają tylko wrażenie starych. Elementem tworzenia budynku malowniczego jest stosowanie w kompozycji światła i cienia. W gotyku był on *przedmiotem myśli*, stanowił barwę i służył do tworzenia *miłych grup*. Tak więc szkołę w sztuce, która stosuje światło i cienie, nazywa Ruskin szkołą malowniczości. W przypadku architektury malowniczej, należy stosować style i materiał, który „nadaje się” do takiego celu. Ruskin wskazuje na gotyk francuski oraz na cegłę, piaskowiec i miękki wapień. Według niego malowniczość polega: *jedynie na wzniosłości zatamania i dziur, na wspaniałości patyny lub roślinności – która czyni Architekturę podobną do dzieł natury.*²⁶ Ruskin nie był więc zwolennikiem tego typu twórczości, ale gdyby ktoś chciał taki zabieg zastosować, powinien to robić świadomie. W *Lampie Posłuszeństwa* Ruskin porównuje architekturę do języka. Nowatorskość w architekturze nie będzie polegała na nagłej zmianie, ale na stopniowych udoskonaleniach tego języka, który musi być akceptowany przez innych ludzi, którzy będą rozumieć zmiany, które wyniknęły z konieczności. Również młodzi budowniczowie, powinni najpierw zapoznać się z podstawami języka – architektury, czyli podstawą jest historia architektury i formy oraz zasady obowiązujące w danym czasie.

John Ruskin napisał dzieło, które miało ogromny wpływ na teorię architektury oraz praktykę budowniczych. Jest ono subiektywne, ale pokazuje próbę rozwiązania problemu współczesnej architektury, która oczekiwała na zmiany. Ruskin patrzył na architekturę z punktu widzenia

²⁵ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 6, s. 61, 62, 63, 64.

²⁶ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 4, s.47.

artysty, poety i twórcy, któremu nie były obojętne również problemy społeczne. Pragnął odnowy sztuki oraz zmiany kondycji społeczeństwa w Anglii.

William Morris (1834 – 1896) był synem zamożnego pośrednika handlowego, zaczął studiować teologię na Exeter College w Oxfordzie (1853), ale po dwóch latach zrezygnował ze studiów na rzecz sztuki (1855), odbył praktykę w biurze architekta G. E. Streeta (1856)²⁷ i obracał się w kręgach artystycznych. Morris był malarzem, poetą, inicjatorem odnowy rękodzieła, działaczem społecznym. Był związany z *Bractwem Prerafaelitów**, ruchem *Arts and Crafts**, a także z organizacjami socjalistycznymi. Na początku swojej artystycznej drogi inspirował się dziełami Ruskina, który był jego mistrzem, a później także przyjacielem. W ciągu swojego życia Morris przeszedł drogę ewolucji poglądów, które modyfikował w miarę upływu czasu, nabywanych doświadczeń artystycznych, a przede wszystkim, śledząc pogarszającą się sytuację społeczną w miastach uprzemysłowionej Anglii. Morris poszukiwał za Ruskinem więzi pomiędzy życiem a sztuką oraz pomiędzy przyrodą a ludźmi, która wraz z rozwojem miast przemysłowych została utracona. Kult średniowiecza, reprezentowany przez Ruskina, a za nim przez Morrisa, kult sztuki i rzemiosła tego okresu, był rodzajem buntu przeciw kapitalistycznej rzeczywistości. William Morris był nie tylko teoretykiem, ale był również człowiekiem czynu, dzięki czemu konfrontował swoje teorie z rzeczywistością. Od lat 50-tych XIX wieku Morris przystępuje do praktycznej realizacji swoich idei.

Momentem przełomowym, który wyraźnie zaznaczył się w historii architektury była budowa w 1859 roku wraz z architektem Philipem Webbem domu własnego Morrisa w Bexleyheath. Był to projekt indywidualny, mający zaspokoić potrzeby funkcjonalne i estetyczne właściciela i jego rodziny. Został zaprojektowany kompleksowo – począwszy od układu funkcjonalnego, wyrazu estetycznego budynku poprzez projekt wnętrza i poszczególnych mebli. Sam Morris był wykonawcą wielu sprzętów i dekoracji, nawiązujących do sztuki średniowiecznej. Edmund Goldzamt pisze o tym projekcie: *Prostota i organiczność układu Red House, wyzwalająca się od powszechnie panujących dogmatów neorenesansowej symetrii i ozdobności, obleka się w konwencję romantyczno – średniowiecznej bryły i fakturę surowego ceglanego muru. (...) Zapoczątkował on nurt rygorystycznej interpretacji organicznej sztuki średniowiecznej, który kolejno wypiera bezmyślny eklektyzm, by dalej przeobrazić się wewnątrz, odrzucając powłoki romańskie i gotyckie i stworzyć świat form nowych, odpowiadających nowym warunkom życia.*²⁸ Projekt ten jest przykładem architektury nowoczesnej, a nawet nam współczesnej, właśnie ze względu na założenie funkcjonalności dla konkretnego inwestora oraz syntezy form historycznych, przez co powstał budynek o niepowtarzalnym, jak na tamte czasy, wyrazie.

Morris chciał doprowadzić do odnowy sztuki poprzez odrodzenie rzemiosła, produkcji przedmiotów użytkowych o dobrej jakości, projektowanych indywidualnie. Jego zamierzeniem była: (...) *próba zapobieżenia degeneracji smaku ogólnego i podniesienia kultury mas*²⁹, jednak ze względu na wysoką cenę produkowanych przez jego spółkę przedmiotów, były one dostępne tylko dla ludzi zamożnych. Na lata 70-te i 80-te przypada kryzys gospodarczy w Anglii, a razem z nim następuje wzmożona działalność ruchów socjalistycznych. Morris także angażuje się w działalność socjalistyczną, gdyż tylko przez rewolucję poglądów widzi szansę dla odrodzenia sztuki i architektury. Warto przybliżyć również sposób postrzegania architektury przez Morrisa. Na pytanie, co to jest architektura odpowiedziałby zapewne (słowami ze swojego odczytu *The Prospects of Architecture in Civilization* z 1881 roku) że: (...) *architektura obejmuje szeroką koncepcję całości fizycznego środowiska życia ludzkiego; nie możemy pomijać jej, skoro uczestniczymy w kształtowaniu kultury, gdyż architektura stanowi całość przemian i przekształceń dokonywanych na powierzchni ziemi stosownie do potrzeb ludzkich... (...) To połączenie sztuk, wzajemnie sobie pomocnych i harmonijnie podporządkowanych jedna drugiej jest tym, co nauczyłem się uważać za architekturę.*³⁰ W 1892 roku Morris wydaje książkę *Wieści znikąd*, w której opisuje Anglię z początku trzeciego tysiąclecia. Jest to wizja przyszłości socjalistycznego

²⁷ Goldzamt E., *William Morris a geneza społeczna architektury nowoczesnej*, Warszawa 1967, PWN.

²⁸ Goldzamt E., *William Morris a geneza...* op. cit., s. 43.

²⁹ Ibidem, s. 48.

³⁰ Goldzamt E., *William Morris a geneza...* op. cit., s. 95.

społeczeństwa, architektury, sztuki i życia w tym czasie. W swojej pracy przedstawił wizję miast-ogrodów (dziesięć lat przed Ebenezerem Howardem), które są rozplanowane w harmonii z krajobrazem, a ludzie mogą wieść spokojne życie, czerpać radość z pracy i ze sztuki.

Morris był: (...) *prekursorem wielkiej odnowy stylu architektury w kierunku prostoty, związku z użytecznością, lakonizacji* i syntezy form*³¹. Powodem tego była po pierwsze niechęć do „nowoczesnej cywilizacji” – tak jak Ruskin skierował się początkowo w stronę średniowiecza. Kultu sztuki i rzemiosła tego okresu nie łączył jednak z naśladownictwem stylu gotyckiego w budynkach, ale czerpał z zasad funkcjonalnego i skromnego kształtowania budynków gotyckich: *Budynek gotycki ma mury, których się nie wstydzi, a w murach tych można wybijać okna gdzie się chce*³². Jest również zdania, że budynków w dużych miastach nie powinno się dekorować, powinny być za to dostosowane do swojego przeznaczenia. Materiał budowlany sam w sobie jest piękny: *W gruncie rzeczy tu już jest początek architektury – umieć postawić mur, który robi na człowieku wrażenie swą użytecznością, swą mocą, gdy jest wielki, lub delikatnością – gdy jest mały*.³³ Takie pojmowanie architektury miało później licznych kontynuatorów idei Morrisa, jak chociażby Richardsona, Wrighta, czy Berlage’a. Zostanie to szerzej omówione w osobnym rozdziale.

Rozwój teorii Morrisa był wynikiem porażki ideologicznej, nie udało mu się odnowić sztuki poprzez produkcję pięknych przedmiotów użytkowych, gdyż nie były one dostępne dla większości mieszkańców. W socjalizmie zobaczył, więc sposób na zmiany społeczne, a także dostępność sztuki dla mas. Bo jeżeli w socjalistycznym świecie bez podziału na klasy, wszyscy mieliby równe szanse na dobrą pracę i normalne warunki życia, to dostęp do przedmiotów pięknych byłby również powszechny. Zakładając, że: (...) *podstawą sztuki jest radość z wykonywanej pracy*³⁴, to pojawiłaby się również większa szansa na powstawanie sztuki użytkowej.

William Morris wywarł niezaprzeczalnie ogromny wpływ na teorię architektury oraz stworzył ideologiczne podstawy nowoczesnej architektury na kolejne stulecie. Poszedł zdecydowanie naprzód w kierunku współczesnej architektury, a swoimi teoriami (i praktyką) wyprzedził nawet swojego mistrza – Ruskina.

II.2.2. Wybrani twórcy i teoretycy polscy

W Polsce okres XIX wieku był również burzliwy, ale za sprawą sytuacji politycznej kraju. Dopiero w II połowie XIX wieku nastąpił dynamiczny rozwój architektury i teorii estetycznych.

Józef Kremer (1806-1875³⁵, brat Karola Kremera – architekta) był filozofem, estetykiem, historykiem sztuki i prekursorem naukowego uprawiania psychologii w Polsce. W jednym ze swoich dzieł pt. *O Tryptyku z wystawy archeologicznej krakowskiej i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu*, wydanym w 1859 roku pisał również o wspaniałości tego stylu: *Gotycka architektura, jest niewyczerpanych form i kształtów, jak niewyczerpane jest serce ówczesnych wieków. Hardość świata, butna, zaufana bez granic w sobie, nie znająca trudów ani przeszkód, jest tutaj budownikiem; ba, mądrość matematyki, tutaj żyje organicznie, rośnie, niby coś żywego. To budowanie, jest iście najcudowniejszym kwiatem i liczącej refleksji i fantazji niebolotnej. A jak ów ostrołuk gotycki jest charakterystyczną cechą owej idealności wzlatującej, spinającej się ku wysokościami tęsknym, tak też ten ostrołuk, jest właśnie najgłówniejszym pierwiastkiem a warunkiem gotyckiej konstrukcji*.³⁶ Kremer jest więc zwolennikiem stylu gotyckiego, jego form i konstrukcji. Styl gotycki wydaje mu się być stylem idealnym.

³¹ Ibidem, s. 111.

³² Ibidem, s. 83.

³³ Ibidem, s. 84.

³⁴ Goldzamt E., *William Morris a geneza...* op. cit., s. 90.

³⁵ Za: www.kremer.pl

³⁶ Kremer J., *O Tryptyku z wystawy archeologicznej krakowskiej i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu*. Wilno 1860. Wyd. drukarni A. H. Kirkora i sp. s. 49.

Karol Libelt (1807-1875³⁷) był filozofem, uczniem Hegla, a także działaczem polityczno – społecznym. W swoich publikacjach zajmował się różną tematyką od filozofii, pojęcia estetyki, poprzez sprawy społeczne i kwestie patriotyczne. W swoim dziele pt. *Estetyka czyli umnictwo piękne*, pisał o sztuce XIX wieku: *Wśród szukania i wyglądania nowej epoki, ta sama niepewność i niejasność pojęć także w sztuce objawiać się musi. Jest i tu pomieszanie wyobrażeń i walka żywiołów z sobą spornych. Natchnienia sztukmistrzów najczęściej pożyczane; brak wiary i części, brak miłości i podziwu, w ogóle brak wiedzy organicznej. Najwięcej ironia przemaga. Satyra, epigram, parodia i karykatura, nie tylko się w poezji rozkrzewia, ale i w innych sztukach pięknych. Wszędzie widzisz przedrzeźnianie. Wolteryanizm panuje nawet w architekturze; dość spojrzeć na gmachy w tej epoce stawiane. Sztuka karmi się i utrzymuje albo na antykach, albo na bogatej w poezję średniowieczności; pierwsza przystaje bardziej do protestanckich, druga do katolickich wyobrażeń.*

(...) *W niedostatku rodzimych nowych żywiołów sztuka aż do pierwiastków narodowych, aż do kolebki i sennych dzieciennych marzeń ludu nawraca i tam natchnień dla siebie szuka.*³⁸ Jest to dość trzeźwa ocena sytuacji w sztuce i architekturze połowy XIX wieku. Autor dostrzega problem braku nowego stylu i zapatrzenie się w przeszłość, również w architekturze. Tendencyjne według niego było, więc czerpanie inspiracji z antyku, stylu gotyckiego, a także z pierwiastków narodowych, których poszukiwano w architekturze ludowej.

Jan Sas-Zubrzycki (1860-1935), urodził się w Tłustem na Podolu³⁹ w religijnej i patriotycznej rodzinie, kultywującej polską kulturę. W 1885 roku ukończył Politechnikę Lwowską (cztery lata po Teodorze Talowskim), przenosi się do Krakowa gdzie prowadził działalność architektoniczną w latach 1886 – 1912⁴⁰, od 1905 do 1912 roku pełnił funkcję inspektora miejskiego w Krakowie a po 1912 roku przeniósł się do Lwowa. W latach 1919 – 1929 pracował na Politechnice Lwowskiej jako profesor historii architektury. Zmarł w 1935 roku we Lwowie. Wychowanie oraz edukacja ukierunkowała jego późniejszą twórczość projektową oraz teoretyczną. Prace Hegla, Karola Libelta, Józefa Kremera⁴¹, a także teorie dotyczące architektury obowiązujące w XIX wieku w Europie – romantyzm, kult średniowiecza jako epoki modelowej i architektury gotyckiej jako wzorcowej – bardzo wyraźnie odbiło się na twórczości Zubrzyckiego. Jak pisał Bałus: *Będąc architektem najwyższej cenil gotyk, uznając go za najdoskonalszy wyraz ducha chrześcijańskiego i ucieleśnienie uniesień religijnych. Architekturę pojmował bowiem, jako jedność „techniki” i „estetyki”, czyli konstrukcji i idei, a konkretniej: jako wyraz myśli oddany w materialnej formie dzieła. Stąd gotyk, wznosząc się ku górze, ku niebu, i posiadając właściwą dla swego wertykalizmu konstrukcję, czyli jasno i precyzyjnie wyrażając swymi kształtami uczucia religijne, mógł zostać przez głęboko wierzącego autora uznany za styl idealny.*⁴²

Jan Sas-Zubrzycki znał obowiązujące teorie i tendencje w architekturze. Był to architekt, który przez cały okres swojej twórczości poszukiwał stylu narodowego, na początku doszukiwał się go w polskim „odcieniu” gotyku, a później zaczął poszukiwać pierwiastka „swoistości” w architekturze, który wyrastał z ducha narodowego. Swoje rozważania opublikował w kilku pracach na temat architektury, m.in. w *Filozofii Architektury* (1894), *Styl nadwiślański jako odcień sztuki średniowiecznej w Polsce* (1910), czy *Serce : rozbiór pierwiastków polskiej sztuki ludowej i narodowej* (1921).

W *Filozofii Architektury*, Zubrzycki określa cel pracy: *Przedmiotem naszym nie jest ani historia architektury, ani historia piękna. Zamierzamy w pewne normy ująć naturalne, nie sztuczne przepisy co do tworzenia dzieł pięknych i estetycznego w nich upodobania, a to na podstawie i psychologii i praktycznego zastosowania.*

³⁷ Za: Winieta : pismo Biblioteki Raczyńskich 2007 nr2 (43).

³⁸ Libelt K., *Estetyka czyli umnictwo piękne*. Petersburg 1854, s. 101, 102.

³⁹ Łoza S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, Warszawa 1954, wyd. Budownictwo i Architektura.

⁴⁰ Bałus W., *Działalność architektoniczna Jana Sasa Zubrzyckiego w kontekście jego poglądów teoretycznych*, [w:] Sprawozdania z posiedzeń komisji naukowych, tom XXXII/2, lipiec-grudzień 1988. PAN, oddział w Krakowie, Wyd. PAN 1990.

⁴¹ Bałus W., *Działalność...* op. cit.

⁴² Bałus W., *Działalność...* op. cit., s. 279, 280.



Ryc. 11. Kościół Św. Józefa w Krakowie
/fot. autora, 2011/

Fig. 11. St. Joseph Church in Cracow
/photo by author, 2011/

(...) *Zatem architektura, jako czysta umiejętność jest celem naszej pracy, a ponieważ umiejętność taka ma znowu na celu wykrycie na jaw wszelkich tajemników ducha i uczucia w architekturze, jako w sztuce pięknej, zawartych, przeto nazwalismy ją filozofią architektury, gdyż w niej i teoria co do techniki i estetyka co do formy pięknej równocześnie znajdują swe prawa najogólniejsze.*⁴³

Zubrzycki oparł swoje rozważania między innymi na wspomnianych wcześniej Kremerze i Libelcie, natomiast skoncentrował się głównie na architekturze i jej relacjach z pojęciami piękna, historia, muzyką, techniką, symbolizmem, eurytmia. Definiuje pojęcie stylu w architekturze, a także pojęcie wzniosłości, które określa mianem *najwyższego pojęcia*, a która była obecna w średniowieczu: *Architektura średniowieczna, przepętniona z jednej strony ideami i uczuciami, a z drugiej strony logiką i konsekwencją – oto sztuka piękna tryumfująca chwałą, to genialna wzniosłość artystyczna.*⁴⁴ Zubrzycki projektował liczne kościoły, głównie neogotyckie, wśród nich kościół Św. Józefa w Podgórzu (Ryc.11), który reprezentuje „Gotyk nadwiślański” i „Szkolę Krakowską”, chociaż został określony jako: (...) *groteskowa, niemal szopkowa architektura*⁴⁵, to jednak jest odzwierciedleniem tendencji panują-

cych w architekturze polskiej tego okresu.

Jego praca *Filozofia Architektury*, była jedną z pierwszych w Polsce, podejmujących taki temat. Poglądy teoretyczne Zubrzyckiego miały związek z jego praktyką projektową, co przejawiało się tym, iż stale używał form średniowiecznych w projektowanych budynkach. Jego zamiarem było, aby aspekt konstrukcyjny znajdował uzasadnienie w estetyce obiektu, a także stosował rozwiązania i detale uznane za „polskie”. Był architektem późnego historyzmu, który zrećnie wplatał elementy narodowe w realizowane projekty. Jan Sas Zubrzycki urodził się za ledwie trzy lata po Talowskim, tak jak on projektował wiele kościołów, ulegał podobnym trendom i wpływom architektonicznym, natomiast oprócz dosyć licznych realizacji projektowych, pozostawił dorobek teoretyczny, co w przypadku Talowskiego nie miało miejsca. Mając taki dorobek, można by było dokonać interesujących analiz, dotyczących sposobu myślenia, projektowania i pojmowania problemów architektury i sztuki.

W drugiej połowie XIX wieku, Kraków był jednym z ważniejszych ośrodków rozwoju myśli artystycznej. Można wspomnieć przynajmniej dwóch artystów, którzy przez swoją działalność teoretyczną i praktyczną, wywarli ogromny wpływ na środowisko i kształt sztuki, w tym również architektury. Tworzyli w tym samym czasie, w którym realizował swoje projekty Teodor Talowski, a co za tym idzie, mogli również stanowić dla niego inspirację.

⁴³ Zubrzycki-Sas J., *Filozofia Architektury jej teoria i estetyka*. Kraków 1894. s. 21, 22.

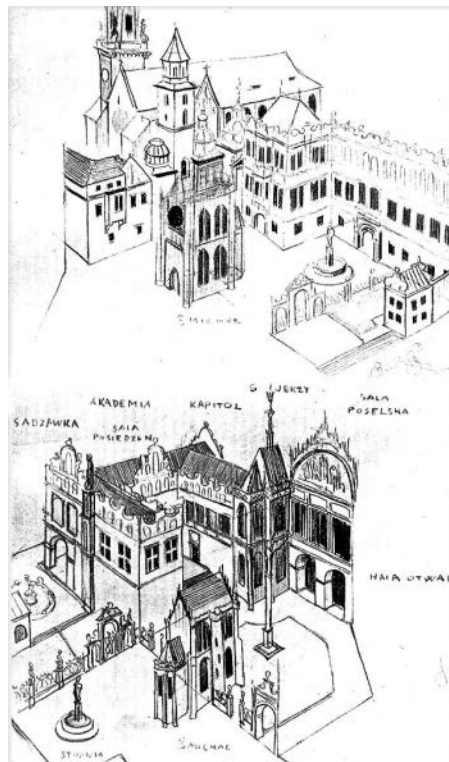
⁴⁴ Ibidem, s. 273.

⁴⁵ Miłobędzki A. (1989), *Zarys dziejów...* op. cit., s. 298.

Stanisław Wyspiański (1869-1907) urodził się w rodzinie, która kultywowała sztukę (ojciec był rzeźbiarzem) i tradycje narodowe. Studiował historię sztuki na Uniwersytecie Jagiellońskim oraz malarstwo z Szkole Sztuk Pięknych w Krakowie (był uczniem Jana Matejki).

W latach 1890-1894 podróżował po Europie (szlakiem architektury średniowiecznej) i studiował w Paryżu, gdzie rozwijał swoje zainteresowanie teatrem i sztuką.

Od 1894 do 1907 mieszkał i tworzył głównie w Krakowie⁴⁶. Architektura tego miasta, nierozdzielnie związana z historią narodu polskiego była tematem jego prac malarskich, a sprawy narodowe znajdowały swoje odzwierciedlenie w jego dramatach i utworach poetyckich. Wyspiański posiadał zdolność pojmowania sztuki całościowo, co realizował w swoich dramatach, poprzez pisanie tekstu, projekty kostiumów i rekwizytów, projekty scenografii, aranżację ruchu aktorów oraz oświetlenia sceny. Wyspiański zajmował się projektowaniem wnętrz, z których najbardziej znane znajduje się w Domie Towarzystwa Lekarskiego w Krakowie (autorami budynku zrealizowanego w latach 1904-1905 są W. Kaczmarski oraz J. Sowiński), jest to wnętrze klatki schodowej, zaprojektowane jako *Gesamtkunstwerk**. Wyspiański zaprojektował wszystkie elementy – kolorystykę, malarstwo ścienne, balustradę (słynne formy liści kasztanowca), żyrandole, a także ekspresyjny witraż przedstawiający *Apolla spętanego*⁴⁷. W tym samym budynku Wyspiański zaprojektował salę posiedzeń Towarzystwa Lekarskiego. Jednym z najbardziej spektakularnych pomysłów Wyspiańskiego był projekt polskiej *Akropolis*, które zaprojektował wspólnie z Władysławem Ekielskim w latach 1904-



Ryc. 12. Szkice Wyspiańskiego do projektu *Akropolis* 1904 -1908
Fig. 12. Sketches by Wyspiański - design of *Akropolis* 1904 -1908

1908. Projekt obejmował Wzgórze Wawelskie, zakładał dobudowanie attyk, krużganków renesansowych, kościołów gotyckich, amfiteatru greckiego i propylei*. Jedną z dodatkowych dominant miała być sparafrazowana kopuła kościoła Św. Piotra w Rzymie⁴⁸. (Ryc.12) Adam Miłobędzki ocenia ten projekt bardzo pozytywnie: *Zadziwiająca jest przy tym śmiałość koncepcji przestrzennej: bezbłędne wpasowane w teren budowle, związane są z nim w organiczną kompozycję, w której Wyspiański po mistrzowsku wykorzystał swe scenograficzne talenty. Ponadto niektóre partie, jak np. propyleje – to architektura zupełnie nowa, prosta, kubiczna, niemal bez dekoracji, szukająca wyrazu w gładkich płaszczyznach i wielkich blokach brył.*⁴⁹

Niewątpliwie twórczość Wyspiańskiego miała ogromne znaczenie dla innych twórców przełomu XIX i XX wieku. Całościowe pojmowanie sztuki, tematyka i sposób przedstawienia, motywy roślinne, jak i ludowe, które wykorzystywał w twórczości, zaliczają go do twórców *Młodej Polski* (mimo iż projekt *Akropolis* ma cechy historyzmu). Liczne prace i motywy dekoracyjne, a także projekty (m.in. *Akropolis*) były publikowane w *Architekcie*, w którym Talowski należał przecież przez kilka lat do komitetu redakcyjnego (podobnie jak Jan Sas-Zubrzycki). Dlatego twórczość Wyspiańskiego była mu zapewne znana i mogła bezpośrednio wywierać wpływ na jego projekty.

⁴⁶ Romanowska M., Gumińska B., *Przewodnik Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Kamienicy Szotańskich*. Kraków 2005. Muzeum Narodowe w Krakowie.

⁴⁷ Sobieska T., Sobieska K., Blondiau G., *Śladami...* op. cit.

⁴⁸ Projekt publikowany w *Architekcie*, Rok IX, V-VI. 1908, zeszyt 5-6.

⁴⁹ Miłobędzki A. (1989), *Zarys dziejów...* op.c it., s. 301.

Stanisław Witkiewicz (1851-1915), wychowywał się w religijnej i patriotycznej rodzinie. W latach 1868-71 studiował na Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, a później od 1872 do 1875 w Monachium⁵⁰. Był malarzem, krytykiem i teoretykiem sztuki, a także twórcą *stylu zakopiańskiego*. (Ryc.13)

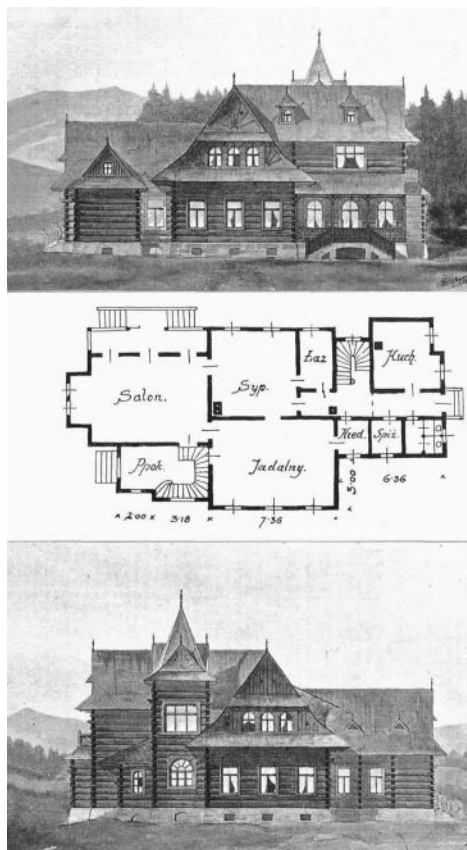
W latach 1892-1913 projektował drewniane wille w Zakopanem, które pod względem funkcjonalnym były rozwiązane podobnie jak wille europejskie. Półszczytowe dachy pokryte gontem, dekoracyjne góralskie zdobnictwo o stylizacji secesyjnej oraz projekty mebli i wnętrz, zawierające podobne motywy i formy, tworzyły swojską „góralczyznę” i rodzaj odrębnego stylu.

Witkiewicz był zafascynowany krajobrazami tatrzańskimi, sztuką ludową, góralami i z tego zauroczenia Podhalem sformułował swoją teorię: (...) wychodząc z przesłanek estetyczno – ideowych bardziej niż badawczych – uznał ludowe budownictwo Podhala za pozostałość „stylu” panującego niegdyś w całej Polsce i ogłosił ów styl „zakopiański” polskim stylem narodowym.⁵¹ Teorie Witkiewicza budziły kontrowersje wśród środowiska artystów i badaczy architektury. Uważano, że styl zakopiański może być tylko zjawiskiem regionalnym, a jego formy nie nadają się do wprowadzenia do budynków murowanych. Niezależnie jednak od słuszności tez Witkiewicza, *styl zakopiański* wpisał się na zawsze do historii architektury polskiej i był także opisywany na łamach wspomnianego już *Architekta*⁵².

Jako krytyk sztuki, stworzył podwaliny pod współczesną krytykę obiektywną. Uważał, że dzieło sztuki ma autonomiczną wartość, niezależnie od tematu pracy czy stylu, w jakim zostało utworzone. Bardzo ważny dla Witkiewicza był też indywidualizm artysty, jak pisał: (...) *barwy, światła, cienie i kształty, tj. ruchy, wyrazy i charakter rzeczy, pojedyncze tony i ich harmonia, logika światłocienia, są to wszystko środki a r t y s t y c z n e, pierwiastki, z których się składa artystyczna strona obrazu, które jedynie i stanowiąc mówią o sile talentu i na których tylko można zbudować sąd, choćby w przybliżeniu ścisły i prawdziwy, o talencie i indywidualności artysty.*⁵³

Witkiewicz był również działaczem społecznym, który przyczynił się razem z innymi artystami do rozwoju kulturalnego i edukacyjnego Podhala. Ważnym elementem rozwoju społeczeństwa były, według Witkiewicza, indywidualny rozwój i doskonalenie jednostki, jak pisał: (...) *Nic nie pomoże najdoskonalsza ustawa, najstaranniej obmyślany ustrój, jeśli materiał ludzki jest lichy, jeśli etyka i umysłowość jednostek stanowiących społeczeństwo stoją nisko. Wszystko zatem, co ma się spełnić w przyszłości jako faktyczna zmiana stosunków, musi być rozstrzygnięte w ludzkich duszach.*⁵⁴

Witkiewicz był zwolennikiem idei solidaryzmu, chrześcijańskiej miłości do bliźnich, poświęcenia na rzecz wspólną, jaką było odzyskanie niepodległości.



Ryc. 13. Projekt wille w *stylu zakopiańskim* - architekt Rutkowski

Fig. 13. Design of villa in the *zakopiański style* - architect Rutkowski

⁵⁰ Floryńska-Lalewicz H., *STANISŁAW WITKIEWICZ pisarz*, http://magazyn.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_witkiewicz_stanislaw, lipiec 2006.

⁵¹ Miłobędzki A. (1989), *Zarys dziejów...* op. cit., s. 305.

⁵² Jest to: *Miesięcznik poświęcony Architekturze, Budownictwu i Przemysłowi Artystycznemu*. Wydawany od 1900 roku w Krakowie.

⁵³ Za: Floryńska-Lalewicz H., *STANISŁAW WITKIEWICZ pisarz*, op. cit.

⁵⁴ Za: Floryńska-Lalewicz H., *STANISŁAW WITKIEWICZ pisarz*, op. cit.

Ta wielka osobowość twórcza, jaką był Stanisław Witkiewicz (ojciec Stanisława Ignacego Witkiewicza – Witkacego), miała duży udział w kształtowaniu estetycznym i teoretycznym sztuki i architektury. Był postacią, która inspirowała do poszukiwania stylu narodowego w architekturze, co było istotne w perspektywie zbliżającego się odzyskania niepodległości. Jego bratanek Jan Koszczyc-Witkiewicz (1881-1958) również poszedł w jego ślady, i w poszukiwaniu stylu narodowego, stworzył m.in. pawilon wystawowy w Częstochowie (1910), który był parafrazą* polskiego dworu⁵⁵.

Wspomniane wyżej dwie silne osobowości twórcze, jakimi byli Stanisław Wyspiański oraz Stanisław Witkiewicz, wywarły ogromny wpływ na sztukę i architekturę przełomu XIX i XX wieku. Wyspiańskiego możemy porównać do Morrisa, który tak jak on prowadził interdyscyplinarną działalność. Fascynowała go sztuka, jej całościowe traktowanie poprzez projektowanie i realizację wnętrz. Zajmowały go także problemy społeczne, co ukazywał w swoich dramatach.

Stanisław Witkiewicz jako malarz, krytyk sztuki, działacz społeczny, był podobny do Ruskina i tak jak on był w pewnym sensie twórcą teorii architektury i stylu narodowego.

Analiza tych wybranych sylwetek filozofów, teoretyków i twórców polskich XIX i początku XX wieku, ukazuje szerokie pole ich działalności i jej ogromne znaczenie dla architektury, sztuki i rozwoju narodowego w Polsce. Teodor Talowski tworzył w bardzo interesującym okresie rozwoju myśli i poglądów na sztukę i społeczeństwo. Mógł czerpać z tego dorobku w taki sposób, jaki mu odpowiadał, natomiast nie jest wiadomym jak bardzo się nim inspirował, gdyż nie zostawił po sobie zbyt wielu pism teoretycznych. Talowski był przede wszystkim praktykiem. Nie tworzył swoich własnych teorii architektury, ale swój własny styl, inspirując się przykładami polskimi i europejskimi. Publikował swoje projekty na łamach czasopism *Architekt* oraz *Czasopismo Techniczne*, dzięki temu wiedział, co zmienia się w polskiej i zagranicznej architekturze.

II.2.3. Tendencje w architekturze polskiej w XIX i na początku XX wieku

W 1851 roku miała miejsce pierwsza wystawa światowa w Londynie. To właśnie wtedy wybudowano słynny *Crystal Palace* autorstwa architekta ogrodów Josepha Paxtona, który to obiekt w symboliczny sposób zapoczątkował architekturę nowoczesną. Rola wystaw światowych była wówczas ogromna. Prezentowano na nich zdobycze techniki, wynalazki, przedmioty codziennego użytku. Wystawy były także przeglądem stylów historycznych i nowych nurtów powszechnych w poszczególnych krajach na świecie. Polska również brała udział w wystawach światowych, zaznaczając swoją obecność i mając udział w historii architektury europejskiej.

W Polsce, podzielonej przez trzech zaborców, rozwój architektury odbywał się w kilku ośrodkach, jakimi były: Warszawa, Łódź, Poznań, Kraków i Lwów⁵⁶. Architekci polscy kształcili się na ogół na uczelniach zagranicznych m.in. w Berlinie, Zurychu, Wiedniu czy Paryżu (tylko w zaborze austriackim istniały polskie szkoły techniczno-przemysłowe). Tendencje w architekturze polskiej były podobne jak w Europie zachodniej, chociaż trochę więcej uwagi poświęcano zagadnieniu stylu narodowego. W II połowie XIX wieku zaczęła się intensywnie rozwijać polska historia sztuki. Środowisko architektów skupionych przy Uniwersytecie Jagiellońskim, prowadziło intensywne badania nad zabytkami w Krakowie i okolicach. Przy okazji prac dokumentacyjnych i konserwatorskich, zwrócono uwagę na specyficzność lokalnych form, co wzbogacało „język form” eklektycznej działalności projektowej. Formy narodowe w architekturze były przejawem patriotyzmu, dlatego były popularne i pożądane w nowobudowanych obiektach.

Na przełomie XIX i XX wieku w Europie i w Polsce poszukuje się nowego stylu. W Krakowie rozwinął się ruch literacko-artystyczny pod nazwą *Młoda Polska* (ok. 1895-1907). Ruch ten sprzeciwiał się historyzmowi, poszukując prawdziwej syntezy sztuki (a nie syntezy poprzez eklektyzm), która odpowiadałaby potrzebom współczesnego człowieka. Był to ruch oddziałują-

⁵⁵ Miłobędzki A. (1989), *Zarys dziejów...* op. cit.

⁵⁶ Miłobędzki A. (1989), *Zarys dziejów...* op. cit.

cy na wszystkie elementy życia codziennego, od budynków, poprzez wnętrza, meble, sztukę, przedmioty codziennego użytku. Kompozycja bryły budynków była bardziej swobodna, stosowano nowe materiały budowlane np. żelbet, a dekoracja nawiązywała często do motywów roślinnych. (Ryc.14, 15)



Ryc. 14. *Teatr Stary* w Krakowie, po przebudowie w latach 1903-1906.

Fig. 14. *The Old Theater* in Cracow, after reconstruction in 1903-1906.



Ryc. 15. *Teatr Stary* po przebudowie – główna klatka schodowa.

Fig. 15. *The Old Theater*, after reconstruction – the main staircase.

W wielu polskich miastach powstawały wówczas budynki secesyjne – jedne bardziej ekspresyjne, inne o geometrycznych podziałach. W Warszawie również wznoszono budynki w „nowym stylu”, np. nieistniejąca już dziś kamienica przy ul. Służewskiej 3 (tzw. *Dom dochodowy w Warszawie*⁵⁷) autorstwa Mikołaja Totwińskiego i Henryka Stifelmana. Obok motywów roślinnych zdobiących elewacje budynków, występowały również motywy ludowe, które miały akcentować narodowy charakter architektury. Przykładem może być budynek *Szkoły Przemysłowej*, zaprojektowany przez Sławomira Odrzywolskiego (1907-1912). Detale zdobiące szczyty poszczególnych skrzydeł budynku, nawiązują tutaj do motywów ludowych podhala.

Na początku XX wieku w Polsce wzrosło zainteresowanie budownictwem ludowym. Na terenie całego kraju prowadzono prace badawcze chałup, kościołów i dworów. Efektem tych prac było wykształcenie się nowego wzoru dla architektury narodowej, a mianowicie polskiego dworu szlacheckiego. Architekci dążyli do syntezy form regionalnych miast i wsi, tworząc budynki w duchu swojskości i polskości. Charakterystycznym przykładem jest wspomniany wcześniej pawilon wystawowy w Częstochowie autorstwa Jana Koszczyc-Witkiewicza. Do roku 1914 prowadzono intensywne badania nad architekturą drewnianą, które podsumowano na wystawie *Wieś i Miasteczko* w Warszawie w 1914 roku.

Dalsza historia polskiej architektury była związana z kolejnymi wojnami światowymi, a także strefą wpływów, w jakich Polska znalazła się po 1945 roku.

II.3. Twórczość Teodora Talowskiego na tle epoki

II.3.1. Biografia

Teodor Talowski to jeden z najbardziej oryginalnych twórców architektury polskiej XIX wieku. Urodził się 26.03.1857 w Zassowie, koło Tarnowa⁵⁸. Kraków był jednym z ważniejszych etapów jego edukacji – tutaj ukończył szkołę średnią (*CK Wyższą Szkołę Realną* w Krakowie, obecnie V liceum ogólnokształcące). Na studia architektoniczne wyjechał w 1875 roku do Wiednia, gdzie na tamtejszej politechnice studiował pod kierunkiem architekta Karola Königa. Wiedeń w tym okresie przeżywał rozwój budowlany, gdyż w 1857 roku wyburzono mury

⁵⁷ Czasopismo *Architekt*, 1903, nr 9, s. 93.

⁵⁸ Dane biograficzne, zaczerpnięte z: Beiersdorf, Z. *Architekt Teodor M. Talowski...* op. cit.

miejskie, tworząc nowe tereny pod zabudowę. Powstała wtedy ulica *Ringstrasse*, na której wznoszono gmachy użyteczności publicznej. Były to budynki historyzujące, monumentalne i reprezentacyjne. Wśród nich można wymienić neogotycki ratusz, czy klasycyzujący budynek Muzeum Historii Sztuki. Dla studiującego w Wiedniu Talowskiego, była to architektura współczesna i miała ona na pewno wpływ na postawę twórczą przyszłego architekta. Przykładowo neogotycki kościół Wotywny (*Votivkirche*) w Wiedniu (1855-1879) mógł wpłynąć na projekt kościoła Św. Elżbiety we Lwowie, autorstwa Talowskiego, który został wybudowany w latach 1904-1911, po rozstrzygnięciu konkursu w 1903 roku.

W 1877 roku, Teodor Talowski przeniósł się na Politechnikę Lwowską. Tutaj uzyskał dyplom pod kierunkiem prof. Zacharjewicza. W 1881 roku Talowski wraca do Krakowa i rozpoczyna pracę dydaktyczną na Wydziale Budownictwa *Wyższej Szkoły Techniczno-Przemysłowej*. Zostaje asystentem rysunku, co nie dziwi, gdyż był on nie tylko zdolnym architektem, ale również utalentowanym malarzem. W 1881 roku miał wystawę swoich prac w krakowskim *Towarzystwie Przyjaciół Sztuk Pięknych*⁵⁹. Uwiecznił na swoich akwarelach widoki architektury, m.in. zabudowę krakowskiego Kazimierza z końca XIX wieku. Namalował też *Szpital Bonifratrów* (1898), którego był twórcą i budowniczym (zrealizowany w 1906). (Ryc.16)



Ryc. 16. Akwarela Talowskiego, przedstawiająca krakowski Kazimierz, 1894.

Fig. 16. Watercolor by Talowski, view of Kazimierz in Cracow, 1894.

W 1885 roku, po czterech latach pracy, został profesorem rysunku i budownictwa w *Wyższej Szkole Techniczno-Przemysłowej*. W 1901 roku Talowski został powołany na stanowisko profesora Politechniki Lwowskiej. Obejmuje tam katedrę rysunku, a później katedrę kompozycji architektury średniowiecznej. Około roku 1906 musiał przerwać pracę dydaktyczną i zawodową z powodu choroby, która doprowadziła do jego śmierci 1.05.1910 roku.

Architektura Lwowa początku XX wieku, niejednokrotnie nawiązuje do architektury

Wiednia. Przykładowo opera wybudowana w 1903, wzorowana była na operze wiedeńskiej (jak i obecny teatr im. Juliusza Słowackiego w Krakowie). Dominował historyzm, nawiązujący do epok minionych, które przypominały o świetności narodu polskiego i jego niepodległości.

W trakcie pracy Talowskiego w Krakowie, a później we Lwowie, w architekturze zaczyna pojawiać się secesja. Odmiana secesji wiedeńskiej jest dużo bardziej uproszczona i cięższa w uformowaniu bryły budynku, niż secesja belgijska, czy francuska. Przykładem architekta, który jako jeden z pierwszych rozpoczął ten styl w Wiedniu, był Otto Wagner. Postulował on, aby architekci stworzyli nową architekturę, powinni oni: (...) *odrzuć przeszłość, odrzucić historyzm i szukać inspiracji w „nowoczesnym życiu” oraz „nowych wymogach naszych czasów”*.⁶⁰ Otto Wagner zaprojektował między innymi gmach Pocztovej Kasy Oszczędności w Wiedniu (1906) oraz kościół Św. Leopolda (1904-97). Jego budynki były proste i szczere w pokazywaniu materiałów. Jego uczeń – J. M. Olbrich, zaprojektował znany *Pawilon Secesji* w Wiedniu (1897-98). Charakteryzuje się on prostotą brył i spokojną dekoracją ścian.

Z uwagi na to, że Kraków (tak jak Lwów), miał silne związki z Wiedniem, architektura i panujące style tego miasta wywierały znaczący wpływ na polskich twórców. Sam Talowski w drugiej, a szczególnie trzeciej fazie swojej twórczości⁶¹ zmienia swój sposób projektowania na

⁵⁹ Dane biograficzne, zaczerpnięte z: Gutowski, M., Gutowski, B. *Architektura secesyjna ...* op. cit.

⁶⁰ French, H., op. cit.

⁶¹ Bałus, W. (1988). Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości

bardziej masywny, z blokowym detalem, co może pokazywać wpływ architektów wiedeńskich na jego twórczość. Szczególnie jest to widoczne w projekcie pomnika bitwy pod Austerlitz, zwanym również *Ossarium*, z 1900 roku.

II.3.2. Teorie estetyczne a twórczość Talowskiego

Teodor Talowski był autorem budynków wielorodzinnych (kamienic miejskich), willi, dworów, pałaców, budynków użyteczności publicznej a także kościołów w Małopolsce i na południowym wschodzie dawnych ziem polskich, od Krakowa aż po Lwów. Przebudowywał także zamek Ignacego Korwin-Milewskiego na wyspie Santa Caterina, koło Triestu⁶².

Patrząc dziś na architekturę Teodora Talowskiego, posiadamy dystans całego wieku i o tyleż samo więcej wiedzy na temat historii architektury i zachodzących w niej zmian. Współcześni Talowskiemu architekci i krytycy różnie wypowiadali się o jego architekturze. Opinie o jego dorobku pod koniec XIX wieku były bardziej pozytywne, niż na początku XX wieku. To, co robił w pierwszym okresie swojej twórczości, było czymś zupełnie nowym i zaskakującym. Po jego śmierci w 1910 roku, krytycy mieli większy dystans do malowniczości i bajkowości architektury Talowskiego, chociaż nigdy nie ujmowali mu oryginalności.

Szukając inspiracji, z których mógł korzystać Talowski, warto zatrzymać się na przytoczonych wcześniej poglądach Johna Ruskina. *Siedem Lamp Architektury* z 1849 roku, jest dziełem, które mogło być znane Talowskiemu. W kolejnych *Lampach* znajdujemy podobieństwa ze sposobem kształtowania jego budynków z przesłankami Ruskina, przykładowo:

Poświęcenie: Ruskin pisze m.in. o konieczności wzniesienia się budowniczego do: (...) *najwyższego stopnia napięcia swojego talentu, lub pracy*⁶³. Podkreśla, iż najważniejsza jest jakość wykonania, a nie ilość wykonywanych obiektów. Talowski był budowniczym bardzo zaangażowanym w proces budowy. Jak pisze Wincenty hr. Łoś: *Talowski pracuje dużo, ale pracuje niezmiernie łatwo. Pracować musi dużo, bo rodzaj jego budowli i to stawianych w Krakowie wymaga bezwzględnie niezmiernej pracy*.⁶⁴



Ryc. 17. Willa w Jasle, boniowanie wykonane w tynku /fot. autora, 2010/

Fig. 17. Villa in Jasło, chamfered edges made of plaster /photo by author, 2010/

- P r a d a : to, co razi Ruskina to architektoniczne kłamstwa trojakiemu rodzaju. Pierwsze odnosi się do wprowadzania „widza” w błąd, co do użytej konstrukcji i materiałów. Drugie związane jest z kłamliwym przedstawieniem powierzchni materiałów poprzez *marmurkowanie* drewna, lub udawanie warstw kamienia w tynku. Przy tej okazji pochwała jednak używanie mozaiki na budynku, która dodaje mu trwałości: (...) *monumentu ściśle architektonicznego*⁶⁵. Talowski pokazuje materiał konstrukcyjny, zaś tam gdzie inwestor nie mógł sobie na to pozwolić, tworzył boniowania i część dekoracji w tynku. (Ryc.17)

Teodora Talowskiego (1857-1910). "Folia Historiae Artium", 24, s. 117-138.

⁶² Bałus, W. (1988). *Historyzm...* op. cit.

⁶³ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. III, 1902, listopad, nr 11, s. 139.

⁶⁴ Łoś W., *Teodor Talowski*, op.cit., s. 186

⁶⁵ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. III, 1902, listopad, nr 11, s. 145.

Mozaikę stosował natomiast na elewacjach dwóch kamienic na ulicy Retoryka w Krakowie. Trzecia kwestia dotyczy używania ornamentów wykonywanych fabrycznie, co Ruskin określa *kłamstwem wyrobu* i czymś, co nie przedstawia żadnej wartości. Zaleca pracę rzemieślniczą: *tak używając materiału naturalnego, ozdabiamy go i pracujemy w nim ręcznie, nigdy zaś fabrycznie, maszynowo*⁶⁶. Pochwala również używanie cegły jako materiału budowlanego: *nadto przez pracę włożoną w formowanie, różnorodność i ozdobność nosić może cechę wybornej ornamentacji*⁶⁷. W tym wypadku Talowski spełniał założenia ruskinowskie, na swoich budynkach stosował detal kamienny, wykonany przez utalentowanych rzeźbiarzy (przykładowo Wojciecha Samka z Bochni), którzy dzięki swojej indywidualności tworzyli razem z architektem niepowtarzalny charakter budowli. (Ryc.18) Talowski często stosował cegłę jako główny materiał budowlany, „mieszając” ją z kamieniem. Także zróżnicowana fakturowość „przepalonej” cegły była często wykorzystywana przez Talowskiego do „wzbogacenia” fasad.



Ryc. 18. Narożny kartusz herbowy w willi w Bochni
/fot. autora, 2009/

Fig. 18. The corner cartouche from villa in Bochnia
/photo by author, 2009/

- **S i ł a** : Ruskin pisał, iż o sile duchowej artysty mówi powtarzanie oraz sposób i siła przetwarzania form pochodzących z natury. Konstrukcja murarska powinna być widoczna, a stosowanie wielkich bloków obok mniejszych kamieni jest cechą szlachetności. Talowski szczególnie w elementach dekoracji stosował miękkie formy esownic, wolut, liści, kwiatów, zwierząt, tak więc spełniał tą przesłankę. Stosował także zróżnicowanie materiału budowlanego – większe i mniejsze ciosy kamienne oraz cegłę.

W *Lampie Siły* Ruskin poruszył także aspekt rysunku ornamentu, który składa się ze światła i z cienia. Budowniczy powinien sprawnie operować rysunkiem i cieniami, które należy grupować w masy, tak jak światło. Talowski w interesujący - rzeźbiarski sposób projektuje fasady swoich budynków, stosując wysunięcia i cofnięcia, różnorodną fakturę i elementy dekoracyjne co pokazuje, że potrafi świadomie operować światłocieniem.

- **P i ę k n o** : Ruskin uważa, iż linie piękne muszą pochodzić z natury. W architekturze ważna jest także kompozycja. Podaje ogólne prawo, które mówi, że: *Należy mieć jeden motyw wielki i inne mniejsze, albo główny motyw, koło którego związać należy motywa drugorzędne*.⁶⁸ Sposobów ułożenia tych motywów jest wiele, natomiast potrzebny jest jeden motyw dominujący poprzez swój wymiar, położenie, lub wartość.

Talowski umiejętnie komponuje fasady swoich kamienic w Krakowie. Mimo pozornego chaosu, jest w tym porządek i przemyślana dominanta. Stosując kilka punktów formalnie ważnych, tworzy kompozycję dynamiczną.

- **Ż y c i e** : Dla Ruskina praca ludzka (a nie maszynowa) ma najwyższą wartość. Poprzez wykonanie jej z oddaniem, sercem i życiem, uzyskuje się coś niepowtarzalnego. Tak samo, dobrym ornamentem będzie tylko ten, który został wykonany z radością. Talowski na bieżąco doglądał postępów prac, posiadał ponadto zdolność współpracy z rzemieślnikami. Jak Pisze Łoś: *Talowski nie dałby sobie rady, (...) gdyby nie miał talentu, przywiązywania do siebie rzemieślników i obudzania w nich zamiłowania do sztuki, (...) traktuje on ich jakby artystów i*

⁶⁶ Ibidem, s. 146.

⁶⁷ Ibidem, s. 146.

⁶⁸ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 1, s. 7.

tem obudza w nich poczucie harmonii i piękna (...). Gdyby nie to, nie zdołałby wykończyć domu tak, jak go sobie naszkicował.⁶⁹ Wydaje się zatem, że Talowski realizował te założenia Ruskina i podzielał jego zdanie co do roli rzemieślników w procesie budowy.

- Pamięć: Ruskin pisze o ogromnej roli architektury, jako nośniku wiedzy o historii i ludziach żyjących wiele setek, lub tysięcy lat wcześniej. Dlatego też każdemu domowi należy się szacunek, ale i staranność w wykonaniu. W *Lampie Pamięci* Ruskin określa pojęcie malowniczości, jako sposobu kształtowania architektury. Przez to, iż w patynie wieków znajduje się *istotna piękność*, część twórców stosuje ją celowo. Malowniczość to również szkoła w malarstwie i rzeźbie, która przyjmuje za główny przedmiot, światła i cienie, które w sposób przypadkowy wiążą się z istotą kształtu. Malowniczość polega na: (...) *wzniosłości załamania i dziur, na wspaniałości patyny, lub roślinności*⁷⁰. Architektura, według Ruskina, w miarę zaniku swoich cech właściwych, staje się malowniczą. Jeżeli twórca chce stosować malowniczość w budynku, to powinien wybrać stosowny styl (gotyk francuski) oraz materiał (cegłę, piaskowiec, lub miękki wapień). Są to materiały, które pod wpływem warunków atmosferycznych mogą nabierać stosunkowo szybko uroku *patyny wieków*. Talowski stosował te materiały w swoich obiektach. W budynkach mieszkalnych (kamienicach, willach, dworach) często stosował także zabiegi, które Ruskin nazywał *malowniczością*. Rozrzeźbienie elewacji poprzez materiał (różnorodna faktura cegły, kamienia), poprzez loggie, wykusze, szczyty, attyki etc. oraz stosowanie roślinności, którą projektował integralnie z budynkami (przykładowo kamienica *Pod Pająkiem*).

-P o s ł u s z e ń s t w o : W ostatniej *Lampie* Ruskin dowodzi, że architektura jest wielka, gdy jest umocniona tak jak język narodowy. Każdy budowniczy powinien nauczyć się podstaw tego języka (historii i zasad architektury) i dopiero posiadając taką wiedzę, może świadomie wprowadzać własne udoskonalenia. Architektura jego zdaniem ma prawo, a nawet jest to konieczność, do zmian, jednak powinny one być procesem i wynikać z potrzeby społeczeństwa, a nie samych jednostek. Mimo iż Talowski, wypowiadający się w artykule Łosia twierdzi, że nie studiuje książek: *Ja mam być historykiem? Nie wiem, czy przeczytałem jedną historią, chyba w szkołach...*⁷¹, to jednak bardzo ciekawie i twórczo operuje detalem historycznym, przerabiając go na swoją modłę. Talowski nie stworzył całkiem nowego stylu, ale dokonał tu własnej interpretacji.

Teodor Talowski zapewne znał teorie Ruskina dotyczące architektury. Były one zbieżne z trendami i teoriami innych twórców, chociażby Williama Morrisa, który wyszedł z tego samego punktu ideowego co Ruskin, ale bardziej rozwinął swoją wizję architektury. Morris szukał więzi pomiędzy życiem a sztuką oraz pomiędzy przyrodą a ludźmi. Przez jego twórczość przeświecał kult średniowiecza, jego sztuki, rzemiosła oraz sposobu kształtowania budynku. Projekt domu własnego, jakim był *Red House*, został rozplanowany według potrzeb przyszłych użytkowników, był interpretacją budynku średniowiecznego, utrzymanym w surowym klimacie średniowiecza z zaprojektowanymi i wykonanymi przez Morrisa meblami i dekoracjami.

Interpretacja średniowiecza polegała tu na syntezie organiczności jego sztuki i architektury, poprzez asymetryczne i dowolne rozplanowanie rzutu, a także przez zastosowanie surowej faktury muru ceglanego. (Ryc.19) Jak wiadomo Morris przywiązywał dużą wagę do rzemiosła i jego roli w podniesieniu „kultury mas”. Potrafił docenić rolę i walor estetyczny prostego materiału budowlanego, twierdził, że zaczątek dobrej architektury kryje się w umiejętności postawienia użytecznego muru. Talowski kształtował rzuty budynków w sposób swobodny, co było mu wytykane przez współczesnych twórców (choćby przez Władysława Ekielskiego). Talowski w swoich projektach często budował wrażenie malowniczości budynku poprzez kompozycję, fakturę poszczególnych ścian, a dobre rzemiosło (murarstwo, kamieniarstwo) było istotnym elementem realizacji projektu.

Czy i jaki wpływ mogli mieć na Talowskiego polscy filozofowie oraz teoretycy estetyki i

⁶⁹ Łoś W., *Teodor Talowski*, op.cit., s. 186

⁷⁰ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 4, s.47.

⁷¹ Łoś W., *Teodor Talowski*, op.cit., s. 186

architektury, tego dokładnie nie wiadomo. Mieszkając i tworząc w Krakowie, Talowski miał jednak łatwy dostęp do prac teoretycznych i projektów, chociażby poprzez wspomnianego wyżej *Architekta*, z którym to czasopismem współpracował. W 1902 roku, ukazała się tam pierwsza część streszczenia dzieła Ruskina *Siedem Lamp Architektury*⁷² i wiele innych ciekawych publikacji zagranicznych i polskich. Jan Sas-Zubrzycki, Stanisław Wyspiański publikowali w *Architekcie* swoje projekty i prace teoretyczne, a aspekt *stylu zakopiańskiego* i twórczości Witkiewicza, był przedmiotem niejednego artykułu. Ci trzej twórcy posiadali ogromny dorobek artystyczny, każdy w inny sposób wniósł wiele do teorii, estetyki i do praktyki architektonicznej. Każdy z nich był twórcą o silnej indywidualności i to również łączyło ich z Talowskim w poszukiwaniach własnego języka form.

W połowie XIX wieku w Krakowie pracowało wielu architektów. Większość z nich swoje wykształcenie zdobyła w Niemczech, lub Austrii (z powodu braku odpowiednich szkół wyższych na terenie trzech zaborów w Polsce). Spośród nich wyróżniali się: Karol Kremer (1812-1860), Feliks Księżarski (1820-1884), Filip Pokutyński (1829-1879), Tomasz Pryliński (1842-1895), Maksymilian Nitsche (1843-1890), Sławomir Odrzywolski (1846-1933), Karol Zaremba (1846-1896), Tadeusz Stryjeński (1849-1943), Jan Zawiejski (1854-1922), Władysław Ekielski (1855-1927), Zygmunt Hendel (1862-1929), Jan Sas-Zubrzycki (1860-1935)⁷³. Byli to architekci i budowniczowie, którzy poprzedzali działalność projektową Talowskiego, lub urodzili się w podobnym okresie i tworzyli równoległe do niego. Każdy z nich na swój sposób wpłynął na architekturę Krakowa. Wszyscy oni tworzyli w duchu historyzmu, lub eklektyzmu, wpasowując się w tendencje europejskie. Teodor Talowski był nowatorem, przez to, iż w jego realizacjach rzuca się w oczy: (...) *zaskakująca jak na owe czasy „neoromantyczna” malowniczość oraz zdynamizowanie bryły poprzez wydobycie wartości strukturalnych i fakturowych. Zwraca uwagę ekspresjonizm przechodzący nieraz w pewien symbolizm.*⁷⁴ Znajdą się również twórcy, którzy równoległe do Talowskiego tworzyli budynki, które były w wyrazie bardzo podobne. Przykładowo tzw. *Koci zamek* w Tarnowie, projektu Szczęsnego Zaremby, czy podstacja elektryczna na ulicy Łobzowskiej w Krakowie, autorstwa Jana Rzymkowskiego. Podobieństwa realizacji innych twórców do projektów Talowskiego, zostaną omówione szerzej w osobnym rozdziale.

II.3.3. Wzorniki architektoniczne

Od czasów antycznych, pojawiały się traktaty o architekturze, dotyczące sposobu kształtowania architektury. Oto kilku ważniejszych autorów: Witruwiusz – autor dzieła: *O architekturze ksiąg dziesięć* (ok.20-10 p.n.e.), Vignola – autor traktatu: *O pięciu porządkach w architekturze* (1562), Andrea Palladio – autor pracy pt.: *Cztery Księgi o Architekturze* (1570), Piranesi – autor m.in.: *O wspaniałości i Architekturze Rzymu* (1761), Viollet-le-Duc – autor dzieła: *Słownik architektury francuskiej od XI do XVI wieku* (1854–1868). Byli to twórcy, którzy z jednej strony próbowali odnaleźć „przepis” na dobrą architekturę, lub dokumentowali budynki



Ryc. 19. *Red House* w Bexleyheath, projektu W. Morrisa i Ph. Webba z 1859 roku

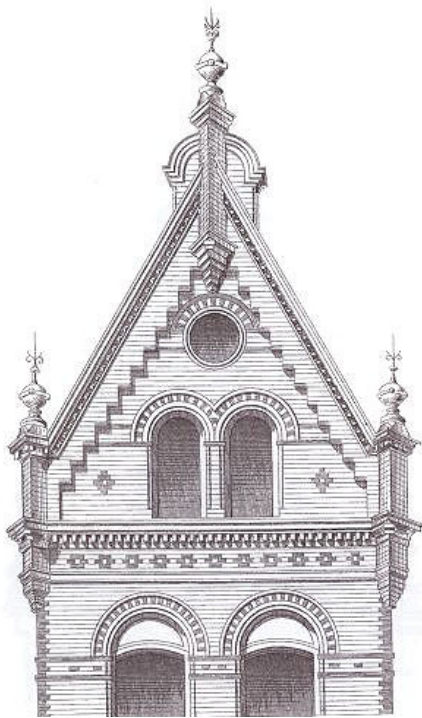
Fig. 19. *The Red House* in Bexleyheath, designed by W. Morris and Ph. Webb, 1859

⁷² W *Czasopiśmie Technicznym Lwowskim* w latach 1901-1902, ukazało się *Siedem Lamp Architektury*, streszczenie według Johna Ruskina, opracowane przez Jana Sas-Zubrzyckiego. Była to więc wcześniejsza publikacja, od tej z *Architekta*.

⁷³ Krakowski P., *Okres eklektyzmu i historyzmu...* op. cit., s. 41.

⁷⁴ Krakowski P., *Okres eklektyzmu i historyzmu...* op. cit., s. 47.

istniejące – antyczne, lub średniowieczne. Późniejsi twórcy mogli czerpać inspirację z tych dzieł tworząc własne teorie i realizując swoje budynki. Architekci, w każdym stuleciu poszukiwali kanonów piękna, odpowiednich proporcji całego budynku i jego detalu. W XIX wieku powstawały również prace wzornikowe, podające przykłady rozwiązań architektonicznych. Wśród nich znajduje się praca B. Liebolda pt.: *Budowle z cegły nietynkowanej, wzornik detalu dekoracyjnego* z 1891 roku, czy tego samego autora praca pt.: *Budownictwo drewniane, wzornik detalu snycerskiego* z 1893 roku. (Ryc. 20)



Ryc. 20. Przykładowe rozwiązanie detalu architektonicznego ze wzornika B. Liebolda, 1891

Fig. 20. An example of architectural details From the pattern book by B. Liebold, 1891

Były to publikacje, które stawały się narzędziem w rękach architektów, którzy chcieli dostosować się do panujących tendencji, albo szukali inspiracji do projektowanych przez siebie budynków. Czy Talowski korzystał ze wzorników architektonicznych? Być może tak, ale realizowane obiekty świadczą również o tym, że z biegiem czasu wytworzył własny „zestaw form” stosowanych najczęściej w licznych realizacjach.

II.3.4. Działalność Towarzystwa Gimnastycznego Sokół

Twórczość Teodora Talowskiego przypadła na okres wzmożonej działalności patriotycznej, przygotowującej Polskę do odzyskania niepodległości. Do takich inicjatyw należy zaliczyć działalność *Polskiego Towarzystwa Gimnastycznego Sokół*, które początkowo miało na celu tylko propagowanie i nauczanie gimnastyki, co miało poprawić kondycję fizyczną polskiego społeczeństwa. Z biegiem lat rozszerzał się zakres jego nauczania na dodatkowe sekcje (zapasy, strzelectwo, kolarstwo, jeździectwo), a od początku XX wieku profil polskiego *Sokoła*, stawał się coraz bardziej wojskowy. Pierwsze *Towarzystwo Gimnastyczne* w Polsce zostało założone we Lwowie w 1867 roku⁷⁵. W zaborze pruskim pierwszy *Sokół* pojawił się w 1885 roku, a w zaborze rosyjskim dopiero w 1905 roku, ale szybko został zdelega-

lizowany⁷⁶. Organizacja gimnastyczna *Sokół* w Polsce, została utworzona na wzór czeskiego *Sokoła* (założonego w Pradze w 1863 roku). To na jego strukturze oraz na praskim budynku organizacji, wzorowano *Sokoła* lwowskiego. Obiekt *Sokoła* w Pradze został wybudowany w 1864 roku, według projektu Wojciecha Ullmana. Był to budynek neorenesansowy z kolumnową aulą (salą ćwiczeń) oraz wieloma pomieszczeniami pomocniczymi. Budynek sokoła we Lwowie został wybudowany w 1884, według projektu Władysława Halickiego i Alfreda Kamienio-brodzkiego, przy współpracy rzeźbiarza Piotra Harasimowicza (dwaj ostatni byli członkami *Sokoła*). *Sokolnia* lwowska stała się wzorcową dla większości tego typu budynków powstających później na terenie Polski. Była zaprojektowana w duchu neorenesansu, natomiast program funkcjonalny zakładał połączenie programu siedziby towarzystwa z programem szkoły gimnastycznej. Najważniejszym elementem była wielofunkcyjna, duża sala, która miała służyć nie tylko celom gimnastycznym, ale również celom komercyjnym tj. zebrania, przedstawienia teatralne, odczyty etc.

Od 1884 roku pojawiały się na terenie Galicji kolejne filie *Towarzystwa Gimnastycznego* m.in. w Tarnopolu (1885), Rzeszowie (1886), Wadowicach (1887), Nowym Sączu (1887) i

⁷⁵ *Pamiętnik Sokola Krakowskiego 1885-1896*, Kraków, 1896. Wydane nakładem własnym Towarzystwa Gimnastycznego *Sokół* w Krakowie.

⁷⁶ Beiersdorf Z., *Sokolnie w krajoznawstwie kulturowym i architektonicznym Galicji* [w:] *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem w okresie autonomii galicyjskiej*. Materiały z sesji, Jasło 23-24 kwietnia 1999, pod red. Beiersdorfa Z. i Laskowskiego A. Jasło 2001.

wielu innych. W 1914 roku, tylko na terenie Galicji było 246 „gniazd” *Sokoła* z 30 000 członkami. W zaborze pruskim w tym samym czasie było 106 „gniazd”, a w zaborze rosyjskim działało tajnie 20 gniazd z 7000 członkami. W 1919 roku powstał jeden *Związek Towarzystw Gimnastycznych Sokół* na całą Polskę. Swoją działalność prowadził do 1949 roku, a później został zreaktywowany w 1990 roku. Obecnie w Polsce działa kilka *Towarzystw Gimnastycznych Sokół*, m.in. w Krakowie i Warszawie. W Krakowie działało niezależne (od lwowskiego) *Towarzystwo Gimnastyczne Sokół*, założone w 1885 roku.

W 1889 roku został wybudowany budynek krakowskiego *Sokoła*, którego projektantem był Karol Knaus. Był to budynek neogotycki z bogatą dekoracją malarską autorstwa Antoniego Tucha. W 1894 roku, budynek został rozbudowany przez Teodora Talowskiego, który także był członkiem *Sokoła*. Przebudowa polegała na dodaniu, od strony istniejącej wtedy rzeki Rudawy, dwóch szatni o długości 27m i 5,5m szerokości. Przesunięto ścianę poprzedniej przybudówki w stronę rzeki, podwyższono jej dach, dzięki czemu uzyskano



Ryc. 21. Budynek *Sokoła* w Krakowie, po rozbudowie zaprojektowanej przez Talowskiego, fotografia po 1894
Fig. 21. Building of *Falcon* (Gymnastics Society) in Cracow, Extension designed by Talowski, photo after 1894

przestrzeń na dodatkową małą salę gimnastyczną. (Ryc.21) Obiekt *Sokolni* krakowskiej po przebudowie zyskał dodatkowy walor malowniczości, abstrahując od niewątpliwych korzyści dla użytkowników. Warto wspomnieć, iż Talowski projektował też inne *Sokolnie* na terenie Galicji, jednak nie wszystkie jego projekty zostały zrealizowane⁷⁷:

- a. Projekt dla *Sokoła* w Jaśle, wykonany w 1897 roku – nie został zrealizowany
- b. Projekt rozbudowy budynku *Sokoła* w Wadowicach (prawdopodobnie z udziałem Talowskiego) z 1897 roku – został zrealizowany
- c. Projekt rozbudowy budynku *Sokoła* w Rzeszowie z 1898 roku – nie został zrealizowany
- d. Projekt dla *Sokoła* w Jarosławiu z 1899 roku – zrealizowany
- e. Projekt kartuszy dekoracyjnych dla *Sokoła* w Wadowicach i Krakowie (publikowane w 1897 roku w jego pracy pt. *Projekta Kościołów*)

Rozwój *Towarzystwa Gimnastycznego Sokół*, który był najintensywniejszy w latach 1884 – 1914, doprowadził do podniesienia poziomu sprawności fizycznej młodzieży, edukacji kulturalnej społeczeństwa, a także rozwoju budownictwa związanego z kolejnymi siedzibami *Sokoła* oraz pojawienia się urządzonych terenów zielonych. Jednym z pierwszych był *Park Jordana* w Krakowie (1888), który stał się wzorcem dla innych parków rekreacyjnych z urządzonymi boiskami, wkomponowanymi w zieleń.

Niewątpliwie działalność *Towarzystw Gimnastycznych* w Galicji była ważnym czynnikiem funkcjonowania ówczesnych miast. Budynki *Sokolni* służyły nie tylko członkom *Towarzystwa*, ale także wszystkim mieszkańcom, funkcjonując jak obecne domy kultury (przedstawienia teatralne, uroczystości rocznicowe ważnych wydarzeń narodowych, miejsca zebrań i odczytów). Były to więc budynki reprezentacyjne, a dzięki temu, iż znani architekci wykonywali projekty za darmo, będąc często członkami *Towarzystwa*, było możliwe uzyskanie architektury o dobrej jakości. Teodor Talowski miał swój wkład w projektowaniu budynków *Sokoła*, co zapisuje go do grona osób przyczyniających się do podnoszenia kondycji fizycznej i duchowej społeczeństwa polskiego.

⁷⁷ Za: Beiersdorf Z., *Sokolnie w krajobrazie...* op. cit.

Było wiele czynników, które wpłynęły na twórczość Talowskiego. Czynniki wewnętrzne - związane z jego prywatnym życiem i sytuacją Polski oraz zewnętrzne - wynikające z przemian architektury europejskiej. Jednak niezależnie od warunków, miejsca i czasu, w jakim przyszło mu żyć, wykazał się talentem, wrażliwością i oryginalnością architekta-poety.

II.4. Charakterystyka twórczości Teodora Talowskiego

II.4.1. Budynki świeckie

Twórczość Teodora Talowskiego można podzielić na trzy okresy⁷⁸. Pierwsza faza przypada na lata 1885 – 1895. W tym okresie powstają najbardziej charakterystyczne budynki tego architekta. Druga faza, to okres od 1896 do 1899 roku. Trzecia zaś przypada na lata 1900-1906.

W pierwszej fazie twórczości (1885-1895) Teodor Talowski, jak się wydaje, poszukuje swojego stylu, wyróżniając się od współczesnych mu architektów. Był to okres szczególnie „malowniczej” architektury w jego wydaniu. Stylowo nawiązywał do historyzmu, eklektyzmu, a w niektórych elementach także do manieryzmu oraz częściowo do secesji. Stosował nieregularne rzuty, wielowidokowość fasad, stosując wykusze*, ryzality*, logie* etc., a także rozczłonkowanie bryły budynku i zróżnicowanie wysokości poszczególnych części obiektu (dwie ostatnie cechy, odnoszą się głównie do obiektów wolnostojących). Wojciech Bałus tak pisze o pierwszej fazie: *W okresie tym powstają najbardziej chyba oryginalne dzieła, a mianowicie kamienice krakowskie, nie bez racji uznawane za kwintesencję talowszczyzny*⁷⁹. Talowski tworzył wtedy budynki z cegły i kamienia o zróżnicowanej fakturze i kolorze od gładkich i równych cegieł i bloków kamiennych, po łamane i nieregularne formy. Charakterystycznym elementem elewacji są „guzy ceglane”, utworzone z cegieł wypalonych w podwyższonej temperaturze, co powodowało ich zeszkliwienie i utwardzenie. Talowski używał tu materiału pozornie odpadowego. Być może również zlecał wyprodukowanie takich ceglanych elementów zdobniczych. Oprócz zróżnicowania materiału elewacji, stosował kamienny detal – od prostych portali okiennych, poprzez kartusze herbowe, historyzujące kolumny, aż do wysmakowanych elementów rzeźbiarskich (np. ozdobne portale werandy przy willi w Bochni – nawiązujące do manieryzmu). Elementy fasad tj. zróżnicowany materiał budowlany, detale architektoniczne, okna, drzwi, loggie czy wykusze, to wszystko Talowski komponuje w taki sposób, aby uzyskać wrażenie niepokoju, tajemniczości i zaskoczenia. Często stosuje asymetrię i zdawać by się mogło, pozorną przypadkowość w umiejscowieniu danego elementu. W ten sposób Talowski rozbija spójność elewacji (przykładowo dom *Pod Pajakiem*). Jego budynki pełne są historyzujących detali, podlegających jednak swobodnej interpretacji i modyfikacji przez architekta.

Wojciech Bałus zauważa, że: *To rozbijanie spójności uformowań (...) czyni z Talowskiego nowatora – i to, dodajmy, w podwójnym sensie. Po pierwsze bowiem dowodzi zerwania z normami, które dotąd niepodzielnie rządziły fasadami kamienic (...) Po drugie zaś to zerwanie, połączone ze stosowaniem asymetrycznych fasad i niekonwencjonalnego rozmieszczenia dekoracji, „oczyściło” przedpole dla działań secesjonistów.*⁸⁰

Twórczość Talowskiego sytuuje się pomiędzy stylami – między historyzmem, a secesją. Właściwym jednak będzie raczej stwierdzenie, że Talowski stworzył swój własny styl, własny język, zainspirowany różnymi elementami z architektury historycznej. Jak pisze Bałus, Talowski był w stosunku do architektury historycznej w r e l a c j i a n a l o g i c z n o ś c i. Dokonywał interpretacji stylów historycznych na swój, subiektywny sposób. Dlatego można go określić m a n i e r y s t ą jego epoki. W pierwszej fazie twórczości Talowski często stosował symbole i łacińskie sentencje. Dotyczyły one przemijania i rad jak należy żyć (przykładowo: *festina lente, ars longa – vita brevis*). Natomiast symbole, jakie stosował często były wyolbrzymione i jakby „nie na miejscu” (głowa osła pełniąca rolę herbu, umieszczona w górnej części fasady, pod

⁷⁸ Bałus, W. (1988). Historyzm... op. cit.

⁷⁹ Bałus, W. (1988). Historyzm... op. cit., s. 123

⁸⁰ Bałus, W. (1988). Historyzm... op. cit., s. 125

gzymsem – w kamienicy *Pod Osłem*). Takie traktowanie elementów symbolicznych sytuuje je pomiędzy naturalizmem, a symbolizmem.

Malowniczość Talowskiego wiąże się z kilkoma cechami, które zostały trafnie zdefiniowane przez C. L. V. Meeksa w 1950 roku w *The Art Bulletin*, w artykule pt. *Picturesque eclecticism*⁸¹

Meeks wyróżnia pięć cech malowniczości:

- szorstkość faktury zewnętrznej
- ruchliwość/ poruszenie w kompozycji elementów
- nieregularność poprzez kompozycję swobodną bryły – asymetria i forma otwarta
- zróżnicowanie, aby uniknąć powtarzalności i jednostajności fasad
- zawiłość form i układu wnętrza

Talowski stosuje architekturę malowniczą, posługuje się przerysowanym detalem, sentencjami łacińskimi, stosując swój własny język interpretacji stylów historycznych. Wszystkie te elementy są zawarte przede wszystkim w realizacjach z pierwszej fazy twórczości, które zostaną poddane dokładnej analizie w następnym rozdziale.

Projekty z pierwszego okresu twórczości:

Kamienice krakowskie:

- ul. Batorego 26 (1885, wybudowana w 1886, kamienica własna) – mało charakterystyczna dla I fazy
- ul. Retoryka 7 (1887), zwana *Festina Lente* (kamienica własna)
- ul. Smoleńsk 18 (1887) – mało charakterystyczna dla I fazy
- ul. Smoleńsk 20 – dom artysty malarza Antoniego Piotrowskiego (1888-1889) - mało charakterystyczny dla I fazy
- ul. Retoryka 15 (1888), zwana *Długo myśl – prędko czyni* (kamienica własna?)
- ul. Karmelicka 35 /narożna z ul. Batorego (1889), zwana *Pod Pająkiem* (kamienica własna)
- ul. Piłsudskiego 26 / ul. Retoryka 1 (1889-1890), zwana *Pod Śpiewającą Żabą*
- ul. Retoryka 3 (1891)
- ul. Retoryka 9 (1891), zwana *Pod Osłem* (wcześniej nazywana kamienicą *Pod Herbem*)⁸², kamienica własna)
- ul. Długa 54 – dom Kazimierza Zalewskiego (1891) – mało charakterystyczna dla I fazy

Budynki mieszkalne, wolno stojące:

- ul. Garbarska w Krakowie – projekt willi (1886) dla Seweryny Górskiej
- Pałac w Ściborzycach (1889)⁸³ – mało charakterystyczny dla I fazy
- Pałac w Dobrzechowie (1890) – mało charakterystyczny dla I fazy
- Dwór w Cianowicach (1890) – mało charakterystyczny dla I fazy
- Dwór Dąbrowskich⁸⁴ w Michałowicach (projekt w 1892 r., wybudowany w 1897)
- Willa w Jaśle (około 1895)⁸⁵
- Willa w Bochni dr Mieczysława Dębowskiego (1895)

Budynki użyteczności publicznej:

- Przebudowa budynku *Towarzystwa Gimnastycznego Sokół* w Krakowie (1894)
- Szkoła w Okocimiu (projekt 1895, wybudowana w 1896 roku)⁸⁶

⁸¹ Za: Bałus, W. (1988). *Historyzm...* op. cit.

⁸² Według artykułu Wincentego Łosia, *Teodor Talowski*, Tygodnik Ilustrowany, Seria V, 1892, tom VI, s. 186.

⁸³ Za: Karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa Nr A 468, 02.09.1982, Ośrodek dokumentacji zabytków w Warszawie.

⁸⁴ Wyjaśnienie w rozdziale IV pkt. 4.5. niniejszej pracy.

⁸⁵ Laskowski, A. *Nieznana willa Teodora Talowskiego w Jaśle*. „Rzeszowska Teka Konserwatorska”, tom 1, 1999

- Pawilon na wystawę Lwowską (projekt 1893)

Druga faza twórczości Talowskiego (1896 – 1899) jest okresem „uspokojenia” formalnego. Wydaje się, że architekt przestaje eksperymentować i podąża „spokojną” drogą, cenionego już wtedy twórcy. Nadal głównym materiałem budowlanym jest cegła i kamień, ale detale architektoniczne są mniej „wybujałe”, faktura materiału budowlanego nie jest już tak zróżnicowana. Poprzez uproszczenie fasad, budynki oddziałują za pośrednictwem masy ścian i ich czytelnej kompozycji. Talowski stosuje charakterystyczne „sercowate” prześwity na naro-

żach ścian (przykładowo „podkop” Talowskiego przy ulicy Lubicz w Krakowie) Coraz mniej wyraźne są nawiązania do konkretnych stylów historycznych. Talowski, w drugiej fazie twórczości, dokonał w swoich projektach pewnej syntezy form i stylów, stawiając na bardziej uproszczone układy, płaskie tafle ścian, syntetyczny detal.

Projekty z drugiego okresu twórczości:

Kamienice krakowskie:

- ul. Pędzichów 19 (1897) – bardzo prosta formalnie i kompozycyjnie
- ul. Św. Jana 3 – dom Jana de Götz-Okocimskiego (1897)

Budynki mieszkalne, wolno stojące:

- Willa Juliana Wanga we Lwowie, przy ul. Św. Zofii 30 (obecnie ulica Iwana Franki 114), (1899)
- Dwór Skrzeczyńskich w Lubzinie (1899) – przypisywany również K. Zarembie
- przebudowa rezydencji J.K. Milewskiego na wyspie St. Catherina, koło Triestu (1899) – przebudowa: *w oryginalnym stylu zamku starożytnego*⁸⁷

Budynki użyteczności publicznej:

- architektoniczne opracowanie „podkopu” przy ul. Lubicz w Krakowie (1896-98)
- projekt budynku *Sokoła* w Jaśle (1897) – nie zrealizowany
- projekt rozbudowy *Sokoła* w Wadowicach (1897)
- projekt rozbudowy sokolni w Rzeszowie (1898) – nie zrealizowany
- *Szpital Bonifratrów* w Krakowie (1898)
- budynek *Sokoła* w Jarosławiu (1899 – 1900)
- szpital w Okocimiu (1900)⁸⁸
- szpital w Suchej Beskidzkiej (1900) (?)

Obiekty inne:

- projekt kartuszy dla *Sokoła* w Wadowicach i Krakowie (publikowane w 1897 roku w pracy Talowskiego pt. *Projekta Kościołów*)
- projekt *Ex libris* dla biblioteki hr. Adama Skrzyńskiego w Zagórzanach (1898)

Trzecia faza twórczości (1900 – 1906) prowadzi do stosowania form coraz bardziej kubicznych. Zanika stosowanie przepalanej, ciemnej i chropowatej cegły, na rzecz gładkich materiałów budowlanych. Detal architektoniczny posiada więcej nawiązań do romantyzmu i „zmodernizowanego renesansu”⁸⁹, niż do neogotyku, czy manieryzmu. W projektach widać też nawiązanie do secesji wiedeńskiej. Projektowane układy przestrzenne zachowują jednak cechy asymetrii, chociażby w projektowanych w tym czasie kościołach. Są to nadal malownicze (na swój sposób) budynki, z tą różnicą, że architekt operuje większą masą, kubicznym* detalem i formami geometrycznymi. Inspiracja stylami średniowiecza pozostaje, ale ulega większej syn-

⁸⁶ Projekt szkoły znajduje się w pracy: Talowski T. *Projekta kościołów* op. cit.

⁸⁷ Za: Bałus W. *Palace, dwory i wille Teodora Talowskiego*. Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, T.XXI (1987). s. 224.

⁸⁸ Za: Łoza S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, op. cit.

⁸⁹ Bałus, W. *Historyzm...* op.cit., s. 127

tezie i interpretacji w wyrazie, ważniejsza staje się funkcjonalność budynków, niż ich „ozdobność”. W tym miejscu warto przypomnieć postać Morrisa, który już w 1859 roku swoją rezydencją *Red House*, dokonał swoistej interpretacji organiczności średniowiecza, tworząc z Philipem Webbem dom, który był funkcjonalny i oszczędny w detalach, choć bezsprzecznie czerpiący ze wzorców architektury średniowiecznej. Talowski w trzeciej fazie twórczości reprezentuje „unowocześniony”, syntetyczny historyzm, który stosował również H. P. Berlage (autor m.in. domu Henny’ego z 1898 roku).

Projekty trzeciego okresu twórczości:

Budynki mieszkalne, wolnostojące:

- projekt (fasady) domu mieszkalnego (1900)⁹⁰
- dwór w Grodkowicach (1902)
- przebudowa pałacu hr. Szeptyckiego w Łaszczowie (1902) i Przyłbicach⁹¹ (data nieznana)
- dwór Piotra Colonna-Czosnowskiego w Oborach na Wołyniu (1903) i Bykowcach⁹² (data nieznana)
- pałac w Wysuczce ordynata Czarkowskiego-Golejewskiego⁹³ (projekt z 1905 roku, wybudowany w 1906)
- rezydencja Pawła Sapięhy w Siedliskach (1905), projekt przebudowy
- projekt przebudowy pałacu A. Ponińskiego w Horyńcu (1905)
- pałac księżąt Czertwertyńskich w Kijowie (1905)

Inne obiekty:

- projekt pomnika bitwy pod Austerlitz (pod Sławkowem), zwany *Ossarium* (1900)
- projekt aresztów miejskich w Jarosławiu (1900)⁹⁴ – rozbudowa ratusza
- szkoła (gimnazjum) w Dębicy (1900)⁹⁵, wybudowane 1907 (?)
- projekt gimnazjum w Nowym Targu (1902)⁹⁶, ukończony w 1906 (?)

Jak już wcześniej powiedziano, najbardziej charakterystyczna była pierwsza faza twórczości Teodora Talowskiego, przypadająca na lata 1885–1895. W tym okresie wykazał się największą inwencją twórczą – budynki są najbardziej rozpoznawalne, łatwo je przypisać jednemu twórcy, chociaż wzniesiono je w różnych miastach. Można już w nich odczytać język form, specyficzny dla Talowskiego. W nich także został zawarty romantyzm, a kompozycja budynków była przemyślana w taki sposób, aby posiadała walory nie tylko funkcjonalne, ale także estetyczne, będąc przy tym przyjazna mieszkańcom.

W drugiej, a szczególnie w trzeciej fazie twórczości, w realizacjach Talowskiego zabrakło specyficznego dialogu z odbiorcą, „wciągania” go w historię malowniczego, czasami wręcz „starożytnego” budynku. Nie było już jednak efektu zaskoczenia, jaki dominował w pierwszej fazie twórczości. Natomiast pewne elementy, sposób budowy bryły miały swoją kontynuację we wszystkich trzech fazach twórczości. Talowski, jak wielu twórców rozwija się i zmienia poprzez nabywane doświadczenia, inspiracje dziełami innych architektów, podróże po Polsce i zagranicą (wydaje się, że szczególnie podróż do Anglii w 1899 roku, miała duży wpływ na jego projekty – zarówno obiektów świeckich, jak i sakralnych). Ukoronowaniem jego pracy jako architekta, był wygrany konkurs na projekt kościoła p.w. Św. Elżbiety we Lwowie (budowany w latach 1904-1911).

II.4.2. Budynki sakralne

⁹⁰ Za: Czasopismo Techniczne Lwowskie, R.XVIII (1900), Nr 9, str.116 oraz tablica XXII

⁹¹ Za: Czasopismo Techniczne Lwowskie, R.XX (1902), Nr 20, str.267

⁹² Ibidem

⁹³ Za: Czasopismo Techniczne Lwowskie, R.XXVIII (1910), Nr 17, str.243

⁹⁴ Za: Czasopismo Techniczne Lwowskie, R.XVIII (1900), Nr 9, str.116 oraz tablica XXII

⁹⁵ Za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Teodor_Talowski

⁹⁶ Ibidem

Twórczość projektową Talowskiego, dotyczącą budynków sakralnych należy raczej podzielić na dwa okresy⁹⁷, a nie na trzy fazy, jak to uczyniono omawiając budowlę świeckie. Pierwszy obejmuje lata 1888-1900, a drugi lata 1900-1906.

Charakteryzując kościoły Talowskiego można je ogólnie opisać jako budynki zwarte, ale rozrzeźbione, przemyślane kompozycyjnie z każdej strony od zewnątrz i od wnętrza. Kulminację bryły, osiąga Talowski w punkcie głównym, jakim jest wieża (czasami dwie, lub trzy wieże). W budowlach tych również została zastosowana zasada malowniczości, a materiałem, który używał była nietynkowana cegła i kamień. Układ przestrzenny bywał pseudobazylikowy, centralno-podłużny, lub dwunawowy. Elementem charakterystycznym był monumentalny, kamienny krucyfik, umieszczony zazwyczaj na wieży kościoła.

Pierwszy okres (1888-1900) charakteryzuje się symetrycznym komponowaniem brył w układach pseudobazylikowych, lub centralno-krzyżowych. Drugi sposób kształtowania przestrzeni był przeważający. Talowskiemu chodziło prawdopodobnie o integrowanie, poprzez takie połączenie, przestrzeni wewnętrznej. Wieża kościoła była projektowana na osi budynku. Kompozycja form piętrzyła się ku zwieńczeniu, którego hełm miał często malowniczą, gotycko – barokową latarnię. Charakterystyczne dla tego okresu jest również stosowanie w zewnętrznym gzymsie koronującym motywu ostrokątnych, ceglanych arkadek.

Kościoły i inne obiekty sakralne z pierwszego okresu:

- kościół w Dobrzechowie (projekt 1888-1895 – razem z projektami elementów wyposażenia wnętrza, m.in. amboną z 1895 roku, wybudowany w latach 1888 - 1893)
- grobowiec Talowskich w Krakowie (na cmentarzu Rakowickim) (projekt 1888)
- kościół w Jeżowem (projekt 1894)
- kościół w Łańcucie (projekt 1894)
- kościół w Bóbrce (projekt 1895)
- kościół we Wrocance (projekt 1895)
- *Kaplica Szkolna Kolonii Robotniczej – Nowy Sącz*⁹⁸, obecnie kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa, zwany *Kościółem Kolejowym* (projekt 1896, wybudowany w 1898⁹⁹)
- kościół w Kamieniu (projekt 1895)
- kościół w Suchej Beskidzkiej (projekt 1895 i 1896, budowany w latach 1896-1901¹⁰⁰)
- *Kazalnica dla kościoła w Suchej*(1901)¹⁰¹ (w 1902 roku w *Architekcie* umieszczono zdjęcie wykończonej kazalnicy z podpisem „Ambona w kościele w Suchy”¹⁰²)
- *Projekt na chrzcielnicę*¹⁰³ (1895)
- *Szkice na grobowce*¹⁰⁴ (1895)
- epitafium prof. Wincentego Jabłońskiego w kościele Kapucynów w Krakowie (1895)¹⁰⁵
- kościół w Wysocku (projekt 1896)
- *Portal grobowców w Łańcucie*¹⁰⁶ (projekt 1896)

⁹⁷ Bałus W. *Architektura sakralna...* op.cit. – podział twórczości Talowskiego na poszczególne okresy, oraz lista budynków sakralnych została oparta w pewnej mierze na tym opracowaniu.

⁹⁸ Talowski T. *Projekta kościołów* op.cit., według tej pracy projekt pochodzi z 1896 roku.

⁹⁹ Za: Zieliński Z. *Nowy Sącz, Przewodnik po zabytkach*. Koło Przewodników Oddziału PTTK *BESKID* w Nowym Sączu, Nowy Sącz 1994 r.

¹⁰⁰ Za: Bałus W. *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*. [w:] Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MXL, Prace z historii sztuki, zeszyt 20, Kraków 1992.

¹⁰¹ W: *Architekt*, nr 6, rok 1901, s.93-96.

¹⁰² W: *Architekt*, nr 11, rok 1902, s.61

¹⁰³ Za: Talowski T. *Projekta kościołów* op. cit.

¹⁰⁴ Za: Talowski T. *Projekta kościołów* op. cit.

¹⁰⁵ Za: Samek J., *Ze studiów nad oeuvre architekta krakowskiego Teodora Talowskiego*, [w:] Krzysztofory nr 12, Kraków.

- *Projekt na lampę wieczną do kościoła*¹⁰⁷ (1896)
- *Ławka kolatorska w kościele Gorlickim*¹⁰⁸ (1896)
- kościół w Przyszowej (projekt pomiędzy 1896 a 1899¹⁰⁹)
- kościół w Libiążu (projekt 1898)
- projekt nagrobka w Bochni (1898)
- kaplica grobowa Loewenfeldów w Chrzanowie (1898)
- kaplica grobowa Skrzyńskich w Kobylance (1898) (przybudówka do kościoła)
- kościół w Krościenku (1898)
- *kaplica szkolna w Nowym Sączu*¹¹⁰ (projekt 1899) – kościół pw. Św. Kazimierza

W drugim okresie twórczości (1900-1906), Talowski zaczyna stosować układy asymetryczne (co robił już wcześniej w budynkach świeckich), stosował dwunawową dyspozycję wnętrza, a wieże nie umieszczał już na osi kościoła. W tym czasie pojawiają się również ośmio-boczne wieżyczki flankujące fasady oraz nowa forma dekoracji gzymsów w postaci półokrągłych arkadek (czasami z towarzyszącymi w niższej partii, wąskimi wycięciami w murze).

Kościół, obiekty sakralne z drugiego okresu:

- kościół w Rudzie Guzowskiej (1900)
- kościół w Kamionce Strumiłkowej (1901)¹¹¹
- kościół p.w. Św. Anny w Skałacie¹¹² (obecnie Ukraina) (1901)
- kościół w Chorzelowie (projekt 1902)
- kościół w Tłustem (obecnie Ukraina), przebudowa w 1902 roku¹¹³
- kościół w Lubzinie (1903)¹¹⁴
- katedra w Tarnopolu (projekt 1903)
- kościół - Kaczyka (projekt 1903) (Cacica w Rumunii)
- kościół Św. Elżbiety we Lwowie (projekt 1903-1904, budowa 1904-1911)
- kościół w Wadowicach Górnych (projekt 1904)
- grobowiec hr. Rejów w Przecławiu (projekt 1902)¹¹⁵
- kościół w Osobnicy (budowa ok. 1904-1906)¹¹⁶
- kaplica dla Jana Zwiernickiego w Zwierniku (1905)
- kościół w Białoskórce (projekt 1905)
- kościół w Laszkach (projekt 1904)¹¹⁷
- kościół - Krościenko Wyżne (projekt 1906)
- kościół - Radziwiłłów Mazowiecki (1907)
- mauzoleum Ponińskich w Horyńcu (1905-1912 ?)
- kaplica pałacowa w Grzędzie¹¹⁸ (ziemia lwowska) z herbem *Korczak*
- grobowiec Skrzyńskich w Zagórzanach¹¹⁹ (powiat Gorlicki)
- *Rozszerzenie kościoła parafialnego w Wyznianach* (proj 1905) 1906¹²⁰
- kościół w Żyrardowie (projekt niezrealizowany)¹²¹ (?)
- kościół w Otyni (obecnie Ukraina) p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny (1902-1905)¹²² (?)

¹⁰⁶ Za: Talowski T. *Projekta kościołów* op.cit.

¹⁰⁷ Za: Talowski T. *Projekta kościołów* op.cit.

¹⁰⁸ Za: Talowski T. *Projekta kościołów* op.cit.

¹⁰⁹ Za: Bałus W. *Architektura sakralna...* op.cit.

¹¹⁰ Za: *Czasopismo Techniczne Lwowskie*, R. XX, 1902 Nr 19.

¹¹¹ Za: Łoza S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, op. cit.

¹¹² Ibidem

¹¹³ Ibidem

¹¹⁴ Ibidem

¹¹⁵ Projekt zamieszczony w *Architekcie*, 1904, nr 4.

¹¹⁶ Za: <http://www.diecezja.rzeszow.pl>

¹¹⁷ Za: *Czasopismo Techniczne Lwowskie*, R. XXIII, 1905 Nr 2

¹¹⁸ Za: Łoza S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, op.cit.

¹¹⁹ Ibidem

¹²⁰ Za: *Przegląd Techniczny*, tom XLVI, nr 31, Warszawa 1908, s.381.

¹²¹ Za: Łoza S., *Architekci i budowniczowie w Polsce*, op. cit.

- kościół w Podhajczykach Justynowych (pow. Trembowla - Ukraina)
1905-1910/11¹²³ (być może Talowski jest także autorem kaplicy grobowej rodziny
Koziebrodzkich, nad wejściem, do której umieszczono dwa herby – *Jastrzębiec* i
Fleming) (?)
- kościół w Nagoszynie (budowa 1922-25 według projektu Talowskiego)¹²⁴

Kościół i inne obiekty sakralne projektowane przez Talowskiego, stanowią znaczną część jego dorobku. Poprzez dopracowaną kompozycję całej bryły, jak i szczególną dbałość w „rozwiązaniu” wież kościelnych, uzyskał niepowtarzalny charakter tych budynków. Zastosowana estetyka malowniczości, kontrastowe materiały (cegła, kamień), asymetria i ciekawy detal, sprawiły, że uzyskały one cechy niepowtarzalne – tak charakterystyczne dla jego twórczości. Mimo iż niniejsze opracowanie nie ma na celu szczegółowej analizy architektury sakralnej, to jednak konieczne jest wspomnienie o tej, tak licznej grupie projektów. W niej bowiem również można odczytać specyficzny dla Talowskiego język form. Dlatego w dalszej, szczegółowej analizie jego projektów, architektura sakralna będzie również, choć w mniejszym stopniu, uwzględniona.

Sz szczególnie grobowce rodzinne i kaplice pałacowe są tymi obiektami sakralnymi, które bezpośrednio korespondują z elementami języka form, obecnymi w budynkach świeckich Talowskiego. Są one ponadto zindywidualizowane, bo projektowane dla konkretnej rodziny, z brakiem możliwości adaptacji na inną funkcję.








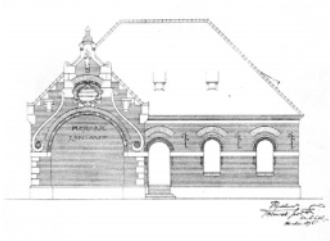
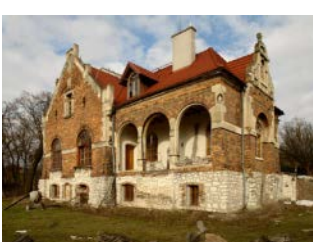
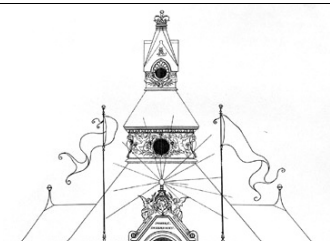
/Ilustracje do punktu II.4. – Tabele 1 i 2/




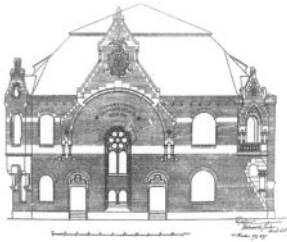
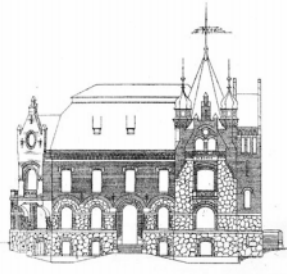


¹²² Za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Teodor_Talowski






¹²³ Za: http://pl.wikipedia.org/wiki/Teodor_Talowski









¹²⁴ Za: <http://www.nagoszyn.diecezja.tarnow.pl>

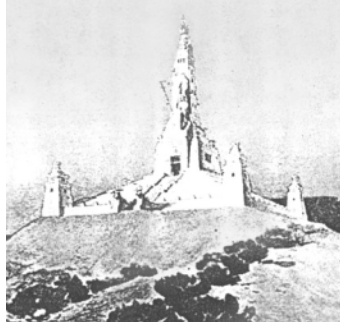
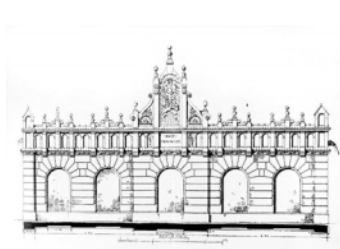
Tab.1.A. Projekty z I fazy (1885-1895) – KAMIENICE MIESZKALNE W KRAKOWIE Tab.1.A. Projects from I phase (1885-1895) – DWELLING HOUSES IN CRACOW			
Budynki: zdjęcie/rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/budowy The name and date: project/ building
	1. ul. Batorego 26 proj.1885, bud. 1886, kamienica własna 1. Batorego St. No.26 proj. 1885, built 1886 the 'own house'		6. ul.Karmelicka 35/ ul. Batorego, zwana: Dom <i>Pod Pajakiem</i> bu- dowa 1889, kamienica własna 6. Karmelicka St. No.35/ Batorego St., Under the Spider , built 1889, the 'own house'
	2. ul. Retoryka 7, zwana: <i>Festina Lente</i> , budowa 1887, ka- mienica własna 2. Retoryka St. No.7 called: <i>Festina Lente</i> , built 1887, the 'own house'		7. ul. Piłsudskiego 26/ ul. Retoryka 1, <i>Pod Śpiewa- jącą Żabą</i> , 1889-1890 7. Piłsudskiego St. No. 26/ Retoryka St. No. 1, called: <i>Under the Singing Frog</i> , 1889-1890
	3. ul. Smoleńsk 18, budowa 1887 3. Smoleńsk St. No.18 built 1887		8. ul. Retoryka 3 projekt 1891 dla Dr Marcina Ko- złeckiego 8. Retoryka St. No. 3 project 1891, for Dr Marcin Kozłeczki
	4. ul. Smoleńsk 20 budowa 1888/ 1889 dom artysty malarza A. Piotrowskiego 4. Smoleńsk St.No.20 built 1888/1889 house of artist and painter A. Piotrowski		9. ul. Retoryka 9 zwana <i>Pod Herbem</i> , (<i>Pod Ostem</i>), proj. 1891, dom własny 9. Retoryka St. No.9 <i>Under the Blazon</i> , (<i>Under the Donkey</i>), proj.1891, the 'own house'
	5. ul. Retoryka 15, zwana <i>Długo myśl – prędko czyń</i> , dom K. Stadtmüllera, 1888 5. Retoryka St. No.15 called: <i>Think long – do quickly</i> , house for K. Stadtmüller, 1888		10. ul. Długa 54 projekt 1891 dom Kazimierza Zalew- skiego 10. Długa St. No.54 project 1891 house for Kazimierz Zalewski











Tab.1.B. Projekty z I fazy (1885-1895) – BUDYNKI MIESZKALNE ORAZ UŻYTECZNOŚCI PUBLICZNEJ Tab.1.B. Projects from I phase (1885-1895) – VILLAS, MANOR-HOUSES AND UTILITY BUILDINGS			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	1. Willa Seweryny Górskiej, projekt 1886, ul. Garbarska, Kraków, (nieistniejąca) 1. Villa for Seweryna Górská, project 1886 Garbarska St., Cracow (non-existent)		6. Willa w Jaśle projekt ok. 1895 6. Villa in Jasło project approx. 1895
	2. Pałac w Ściborzycach z 1889 2. Palace in Ściborzycze 1889		7. Willa w Bochni dr Mieczysława Dębowskiego, projekt 1895 7. Villa in Bochnia built for Dr Mieczysław Dębowski, proj. 1895
	3. Pałac w Dobrzeczu z 1890 (nieistniejący) 3. Palace in Dobrzeczów 1890, (non-existent)		8. Przebudowa budynku <i>Sokoła</i> w Krakowie 1894, ul. Piłsudskiego 27 8. Reconstruction of The <i>Falcon</i> building in Cracow 1894, Piłsudskiego St., No.27
	4. Dwór w Cianowicach 1890 4. Manor-house in Cianowice 1890		9. Szkoła w Okocimiu proj. 1895, bud. 1896 (istniejąca - Ryc.47) 9. School in Okocim proj. 1895, built 1896 (existing – Fig.47)
	5. Dwór Dąbrowskich w Michałowicach proj. 1892, bud. 1897 5. Manor-house in Michałowice, built for Dąbrowski family proj. 1892, built 1897		10. Pawilon na wystawę Lwowska, projekt 1893 10. Pavilion for Lvov exhibition, project 1893

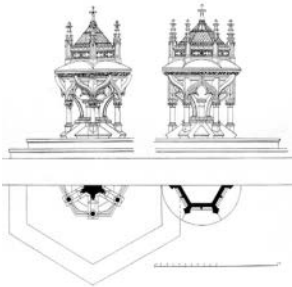






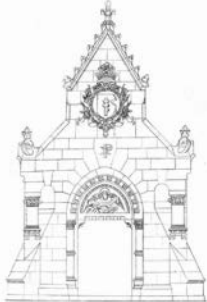

Tab.1.C. Projekty z II fazy (1896-1899) – BUDYNKI MIESZKALNE, UŻYTECZNOŚCI PUBLICZNEJ Tab.1.C. Projects from II phase (1896-1899) – HOUSES, VILLAS, MANOR-HOUSES AND UTILITY BUILDINGS			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	1. Kamienica przy ul. Pędzichów 19, w Krakowie, budowa 1897 1. The house on Pędzichów St. No.19 in Cracow, built 1897		6. Architektoniczna oprawa „podkopu” przy ul. Lubicz w Krakowie, 1896-98 6. Architecture of underground passage and railway viaduct - Lubicz St. Cracow, 1896-98
	2. ul. Św. Jana 3 w Krakowie, dom Jana de Götz – Okocimskiego, 1897 2. The house of Jan de Götz-Okocimski, 1897 Saint Jan St. No. 3 in Cracow		7. Projekt budynku <i>Sokoła</i> w Jasło, 1897 (nie zrealizowany) 7. The <i>Falcon</i> building in Jasło, 1897 (project unrealized)
	3. Willa Juliana Wanga we Lwowie, przy ul. Św. Zofii 30, 1899 (obecnie ul. Iwana Franki 114) 3. Villa J. Wanga in Lvov – Saint Sofia St. No. 30, 1899 (now on I. Franko St. No.114)	Brak ilustracji No illustration	8. Projekt rozbudowy budynku <i>Sokoła</i> w Wadowicach, 1897 8. Design for reconstruction of the <i>Falcon</i> building in Wadowice, 1897
	4. Dwór Skrzeczyńskich w Lubzinie, 1899 4. Manor-house built for Skrzeczyński family in Lubzina, 1899	Brak ilustracji No illustration	9. Projekt rozbudowy budynku <i>Sokoła</i> w Rzeszowie, 1898 (nie zrealizowany) 9. Design for reconstruction of the <i>Falcon</i> building in Rzeszów, 1898 (project unrealized)
Brak ilustracji No illustration	5. Rzebudowa rezydencji J.K. Milewskiego na wyspie St. Catherina, koło Triestu, 1899 5. Rebuilding of palace - J.K. Milewski on St. Catherina island, near Trieste, 1899		10. Szpital Bonifratrów w Krakowie, 1898 10. Design for <i>Brothers of St. John of God Hospital</i> in Cracow, 1898

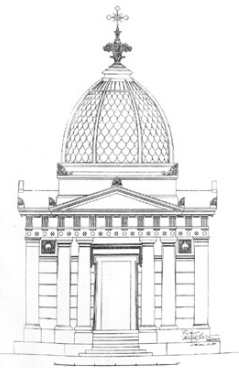
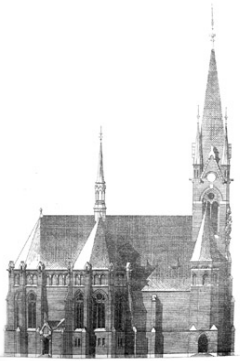
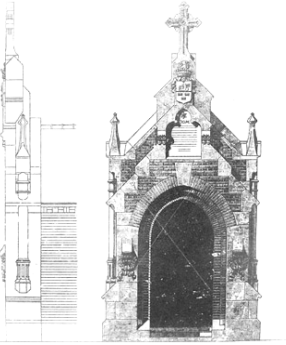

Tab.1.C. Projekty z II fazy (1896-1899) – KONTYNUACJA Tab.1.C. Projects from II phase (1896-1899) – CONTINUATION			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	11. Budynek <i>Sokoła</i> w Jarosławiu, 1899-1900 11. The <i>Falcon</i> building in Jarosław, 1899-1900		14. Projekt kartusza dla budynku <i>Sokoła</i> w Krakowie, proj. 1895 (istniejący – Ryc.86) 14. Design for the blazon on the Falcon building in Cracow, proj. 1895 (Fig.86)
	12. Szpital w Okocimiu, 1900 (Obecnie budynek szkoły katolickiej w Brzesku) 12. Hospital in Okocim, 1900 (nowadays catholic school in Brzesko)		15. Projekt kartusza dla budynku <i>Sokoła</i> w Wadowicach, 1895 <i>15. Design for the blazon on the Falcon building in Wadowice, proj. 1895</i>
Brak ilustracji No illustration	13. Szpital w Suchej Beskidzkiej, 1900 (?) 13. Hospital in Sucha Beskidzka, 1900 (?)		16. Projekt <i>Ex libris</i> dla biblioteki hr. Adama Skrzyńskiego w Zagórzanych, 1898 16. Project of <i>Ex libris</i> For Count Adam Skrzyński library in Zagórzany, 1898








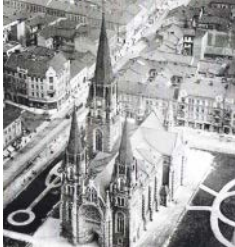
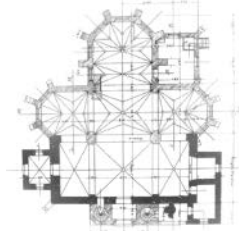

Tab.1.D. Projekty z III fazy (1900-1906) – BUDYNKI MIESZKALNE Tab.1.D. Projects from III phase (1900-1906) – HOUSES, RESIDENTIAL BUILDINGS			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	1. Projekt (fasady) domu mieszkalnego ok. 1900 1. Design for a house (façade), approx.1900	Brak ilustracji No illustration	6. Dwór w Bykowcach ok. 1903 (?) 6. Manor-house in Bykowce, approx.1903 (?)
	2. Dwór w Grodkowicach, 1902 2. Manor-house in Grodkowice, 1902	 akwarela Talowskiego watercolor by Talowski	7. Pałac w Wysuczce proj. 1905, bud. 1906 7. Palace in Wysuczka proj.1905, built 1906
	3. Projekt przebudowy pałacu hr. Szeptyckiego w Łaszczowie, 1902 3. Design for rebuilding of palace in Łaszczów for Count Szeptycki		8. Rezydencja Pawła Sapiehy w Siedliskach, proj.1905 (proj. przebudowy) 8. Residential building for Paweł Sapieha in Siedliska, proj.1905 (proj. of reconstruction)
 (?) zdjęcie pałacu z 1938 (?) photo of palace -1938	4. Projekt przebudowy pałacu ok. 1902 (?) dla hr. Szeptyckiego w Przyłbicach 4. Design for rebuilding of palace in Przyłbice for Count Szeptycki		9. Projekt przebudowy pałacu A. Ponińskiego w Horyńcu, 1905 9. Design for rebuilding of palace in Horyniec for A. Poniński, 1905
	5. Dwór w Oborach na Wołyniu - projekt dla Piotra Colonna – Czosnowskiego, 1903 5. Design for Manor-house in Obory (Wołyń) for Piotr Colonn-Czosnkowski, 1903		











Tab.1.D. Projekty z III fazy (1900-1906) – INNE OBIEKTY Tab.1.D. Projects from III phase (1900-1906) – OTHER BUILDINGS			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ ry- sunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	10. Projekt pomnika bitwy pod Austerlitz (pod Sławkowem), zwany <i>Ossarium</i> , 1900 10. Design for memorial of the battle in Austerlitz Sławków), called also <i>Ossarium</i> , 1900	Brak ilustracji No illustration	12. Szkoła (gimnazjum) w Dębicy, proj. 1900, wybudowane 1907 (?) 12. School in Dębica, proj.1900, built 1907 (?)
	11. Projekt aresztów miejskich w Jarosławiu, 1900 (rozbudowa ratusza) 11. Design for municipal prison in Jarosław, 1900 (rebuilding of city hall)	Brak ilustracji No illustration	13. Projekt gimnazjum w Nowym Targu, 1902, bud. 1906 (?) 13. Design for school in Nowy Targ proj. 1902, built 1906 (?)



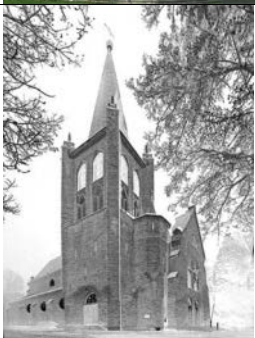

Tab.2.A. Projekty z I fazy (1888- ok.1900) – KOŚCIOŁY, OBIEKTY SAKRALNE Tab.2.A. Projects from I phase of sacral group (1888- approx.1900) – CHURCHES, OTHER BUILDINGS			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	1. Kościół w Dobrzechowie projekt 1888-1895 razem z elementami wyposażenia wnętrza 1. Church in Dobrzechów, proj.1888-1895 (with elements of interior)		6. Kościół we Wrocance, projekt 1895 6. Church in Wrocanka, project 1895
	2. Grobowiec rodziny Talowskich w Krakowie – cmentarz Rakowicki, proj. 1888 2. Talowski family vault in Cracow – Rakowicki cemetery		7. Kaplica Szkolna Kolonii Robotniczej – Nowy Sącz, tzw. Kościół Kolejowy, proj.1896, bud.1898 7. So-called <i>Railway Church</i> in Nowy Sącz, proj.1896, Built 1898
	3. Kościół w Jezowem, projekt 1894 3. Church in Jezowo, project 1894		8. Kościół w Kamieniu, projekt 1895 8. Church in Kamień, project 1895
	4. Kościół w Łańcutcie, projekt 1894 4. Church in Łańcut project 1894		9. Kościół w Suchej Beskidzkiej, projekt 1895 i 1896, bud. w latach 1896-1901 9. Church in Sucha Beskidzka, proj. 1895 and 1896, built 1896-1901
	5. Kościół w Bóbrce, projekt 1895 5. Church in Bóbrka project 1895		10. Kazalnica dla kościoła w Suchej, proj. 1901 10. Pulpit for church in Sucha Beskidzka, proj. 1901

Tab.2.A. Projekty z I fazy (1888- ok.1900) – KOŚCIOŁY, OBIEKTY SAKRALNE – KONTYNUACJA Tab.2.A. Projects from I phase of sacral group (1888- approx.1900) – CHURCHES, OTHER BUILDINGS – CONTINUATION			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	11. Projekt na chrzcielnicę, 1895 11. Design for church font, 1895		16. Projekt na lampę wieczną do kościoła w Gorlicach, proj.1896 16. Design for Sanctuary lamp for church in Gorlice, proj.1896
	12. Szkice na grobowce, 1895 12. Sketches of family vault, 1895		17. Ławka kolatorska w kościele Gorlickim, proj.1896 17. Church (collator) bench for church in Gorlice, proj.1896
	13. Epitafium prof. W. Jabłońskiego w kościele Kapucynów w Krakowie, 1895 13. Epitaph for prof. W. Jabłoński in Capuchin Church in Cracow, 1895	Brak ilustracji No illustration	18. Kościół w Przyszowej, projekt pomiędzy 1896 a 1899 18. Church in Przyszowa, project between 1896 and 1899
	14. Kościół w Wysocku, proj. 1896 14. Church in Wysock, proj. 1896		19. Kościół w Libiążu, projekt 1898 19. Church in Libiąż, project 1898
	15. Portal grobowców w Łańcutcie, proj. 1896 (widok współczesny Ryc.58) 15. Portal to Potocki family vault in church in Łańcut, proj. 1896 (nowadays – Fig.58)		20. Projekt nagrobka w Bochni, 1898 20. Design for tombstone/monument in Bochnia, 1898

Tab.2.A. Projekty z I fazy (1888- ok.1900) – KOŚCIOŁY, OBIEKTY SAKRALNE – KONTYNUACJA Tab.2.A. Projects from I phase of sacral group (1888- approx.1900) – CHURCHES, OTHER BUILDINGS – CONTINUATION			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	21. Kaplica grobowa Loewenfeldów w Chrzanowie, projekt 1898 21. Loewenfeld family-vault chapel in Chrzanów, proj.1898		23. Kościół w Krościenku, proj.1898 23. Church in Krościenko, proj.1898
	22. Kaplica grobowa Skrzyńskich w Kobylance, proj.1898 (przybudówka do kościoła) 22. Skrzyński family-vault chapel in Kobylanka, proj. 1898 (extension of a church)		24. Kaplica szkolna w Nowym Sączu (projekt 1899) – obecnie kościół p.w. Św. Kazimierza 24. <i>The School Chapel</i> in Nowy Sącz (Saint Kazimierz church) proj.1899

Tab.2.B. Projekty z II fazy (1900- ok.1906) – KOŚCIOŁY, OBIEKTY SAKRALNE Tab.2.B. Projects from II phase of sacral group (1900- approx.1906) – CHURCHES, OTHER BUILDINGS			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	1. Kościół w Rudzie Guzowskiej, proj.1900 1. Church in Ruda Guzowska, proj.1900		6. Kościół w Lubzinie 1903 6. Church in Lubzina, 1903
	2. Kościół w Kamionce Strumiłowej, proj. 1901 2. Church in Kamionka Strumiłowa, proj.1901		7. Katedra w Tarnopolu, proj.1903 7. Cathedral in Tarnopol, proj.1903
 remont w 1999 renovation in 1999	3. Kościół p.w. Św. Anny w Skałacie (dziś Ukraina), proj. ok. 1900, budowa 1901 3. Church of Saint Anna in Skałat (now in Ukraine), proj. approx. 1900, built 1901		8. Kościół - Kaczyka (Cacica w Rumunii), projekt 1903 8. Church in Kaczyka (Cacica in Romania)
	4. Kościół w Chorzelowie, proj.1902 4. Church in Chorzelów, proj.1902		9. Kościół Św. Elżbiety we Lwowie, projekt 1903-1904, budowa 1904-1911 9. Church of Saint Elisabeth in Lvov, proj. 1903-1904, built 1904-1911
	5. Kościół w Tłustem (obecnie Ukraina), projekt przebudowy 1902 5. Church in Tłuste (now in Ukraine), design for reconstruction, 1902		10. Kościół w Wadowicach Górnych projekt 1904 10. Church in Wadowice Górne, proj.1904

Tab.2.B. Projekty z II fazy (1900- ok.1906) – KOŚCIOŁY, OBIEKTY SAKRALNE – KONTYNUACJA Tab.2.B. Projects from II phase (1900- approx.1906) – CHURCHES, OTHER BUILDINGS – CONTINUATION			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	11. Grobowiec hr. Rejów w Przecławiu, projekt 1902 11. Rej (Rey) Family-vault in Przecław, proj.1902		16. Kościół - Krościenko Wyżne, projekt 1906, akwarela Talowskiego 16. Church in Krościenko Wyżne, proj.1906, Talowski watercolor
	12. Kościół w Osobnicy, budowa ok. 1904-1906 12. Church in Osobnica, built approx. 1904-1906		17. Kościół – Radziwiłłów Mazowiecki, 1907 17. Church in Radziwiłłów Mazowiecki, 1907
	13. Kaplica dla Jana Zwiernickiego w Zwierniku, 1905 13. Chapel for Jan Zwiernicki in Zwiernik, 1905		18. Mauzoleum Ponińskich w Horyńcu, budowa (?) 1905-1912 18. Mausoleum (family-vault chapel) of Poniński family in Horyniec, built (?) 1905-1912
	14. Kościół w Biało-skórce, proj.1905 14. Church in Biało-skórka, proj.1905		19. Kaplica pałacowa w Grzędzie (ziemia lwowska) z herbem <i>Korczak</i> 19. Palace chapel in Grzęda (Lvov district) with <i>Korczak</i> blazon
	15. Kościół w Laszkach, proj.1904 15. Church in Laszki, proj.1904		20. Grobowiec Skrzyńskich w Zagórze (powiat Gorlicki) 20. Skrzyński family-vault in Zagórze (Gorlice district)

Tab.2.B. Projekty z II fazy (1900- ok.1906) – KOŚCIOŁY, OBIEKTY SAKRALNE – KONTYNUACJA Tab.2.B. Projects from II phase (1900- approx.1906) – CHURCHES, OTHER BUILDINGS – CONTINUATION			
Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building	Budynki: zdjęcie/ rysunek Buildings: photo/ drawing	Nazwa oraz data: projektu/ budowy The name and date: project/ building
	21. Rozszerzenie kościoła parafialnego w Wyżnianach, projekt 1905 21. Reconstruction of church in Wyżniany, proj.1905		24. Kościół w Podhajczykach Justynowych (pow. Trembowla - Ukraina) 1905-1910/11 (?) 24. Church in Podhajczyki Justynowe (now in Ukraine), 1905-1910/11 (?)
Brak ilustracji No illustration	22. Kościół w Żyrdowie, projekt niezrealizowany (?) 22. Church in Żyrdów, project unrealized (?)		25. Kościół w Nagoszynie, budowa 1922-25 według projektu Talowskiego 25. Church in Nagoszyn, built 1922-1925 on the basis of design by Talowski
	23. Kościół w Otyni (obecnie Ukraina) p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, 1902-1905 (?) 23. Church in Otynia (now in Ukraine), 1902-1905 (?)		

II.5. Podsumowanie

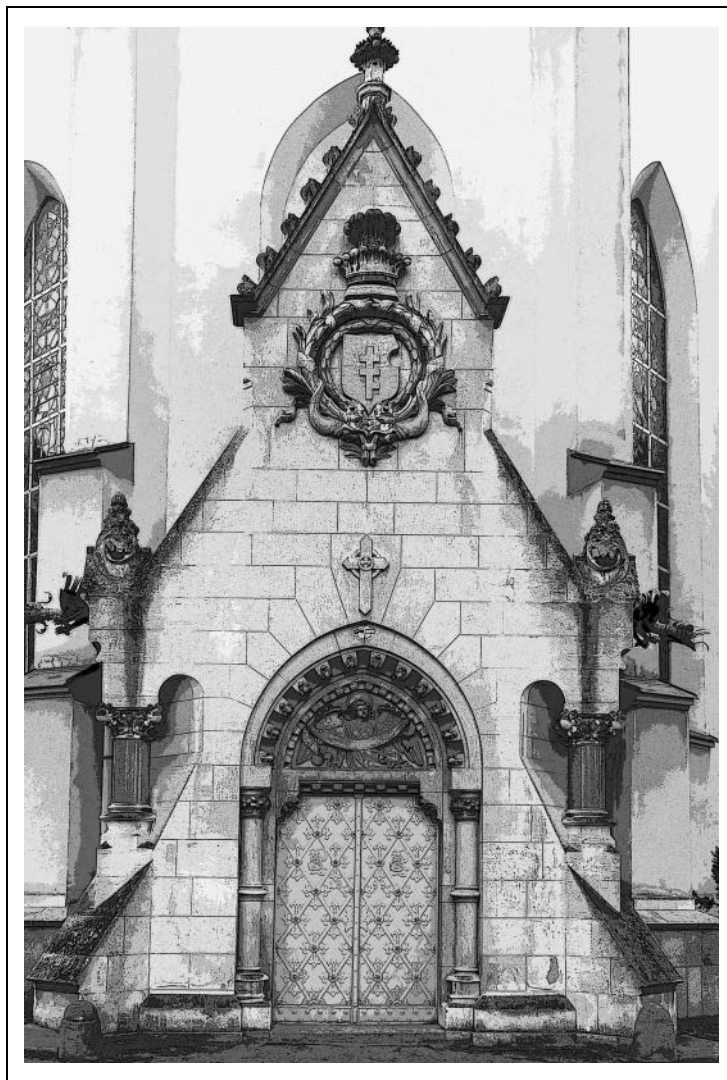
Teodor Talowski żył i tworzył w czasach przemian technologicznych, społecznych oraz ideologicznych. Druga połowa XIX wieku oraz początek wieku XX, przyniósł wiele zmian, w Polsce i na świecie. Architekci polscy kształcili się często na uczelniach zagranicznych (Austria, Niemcy, Francja), dopiero kiedy powstała Politechnika Lwowska, mieli możliwość studiowania w kraju. Ale właśnie dzięki tej „emigracji za wiedzą”, byli lepiej zorientowani w trendach, które „obowiązywały” na zachodzie Europy. Konieczna była wówczas perfekcyjna znajomość języka obcego, co umożliwiało podjęcie studiów. Architektom łatwiej było śledzić prasę zagraniczną i pojawiające się nowe teorie estetyczne w różnych państwach. Wzorem innych krajów, także w Polsce, pod koniec XIX wieku zaczęto wydawać czasopisma dotyczące architektury, sztuki, przemysłu, technologii, czy zagadnień budowlanych. Wśród nich było *Czasopismo Techniczne*, a także *Architekt*, z którymi związany był Talowski.

Wydaje się zatem, że śledził on na bieżąco zmiany w architekturze zachodniej i polskiej, inspirując się pojawiającymi się „nowinkami”. Talowski, także po studiach sporo podróżował, co przyczyniało się do jego rozwoju jako twórcy.

Bardzo możliwe, że Talowski korzystał ze wzorników, jako źródła inspiracji, które w XIX wieku stanowiły dosyć liczną grupę publikacji architektonicznych. Były to prace dokumentujące architekturę historyczną, lub podające przykłady rozwiązań konkretnych detali, ornamentu, dla nowoprojektowanych budynków.

Sytuacja polityczna w Polsce oraz prowadzone w zaborze austriackim działania patriotyczne, również oddziaływały na twórczość Talowskiego. Należał on chociażby do krakowskiego *Towarzystwa Gimnastycznego Sokół*. Jako architekt wspierał go poprzez swoje projekty (nie biorąc za nie wynagrodzenia), które doczekały się realizacji w Krakowie i Jarosławiu.

Talowski był płodnym twórcą, świadczy o tym liczba zrealizowanych obiektów architektury świeckiej i sakralnej. Budynki mieszkalne, budynki użyteczności publicznej, obiekty małej architektury, liczne kościoły, kaplice i grobowce, są świadectwem jego talentu, oryginalności oraz swobody twórczej.



*Wszystko, co w dziele ludzkim nie opiera się i nie pochodzi od natury,
nie jest powtarzaniem form naturalnych, to co jest oryginalnem,
to sposób i siła przetwarzania owych form; jest to siła duchowa artysty
i wyrażenie wzniosłości w dziele zależy od tej siły.*

John Ruskin

III. WAŻNIEJSZE PROJEKTY I REALIZACJE TEODORA TALOWSKIEGO

Celem pracy jest, między innymi, poddanie szczegółowej analizie projektów i realizacji Teodora Talowskiego, powstałych głównie w pierwszej fazie jego twórczości (1885 – 1895). Pierwsze wyróżniające się budynki zrealizowano w Krakowie, dlatego to od nich rozpocznie się charakterystyka – analiza szczegółowa.

III.1. Budynki wielorodzinne – kamienice czynszowe w Krakowie

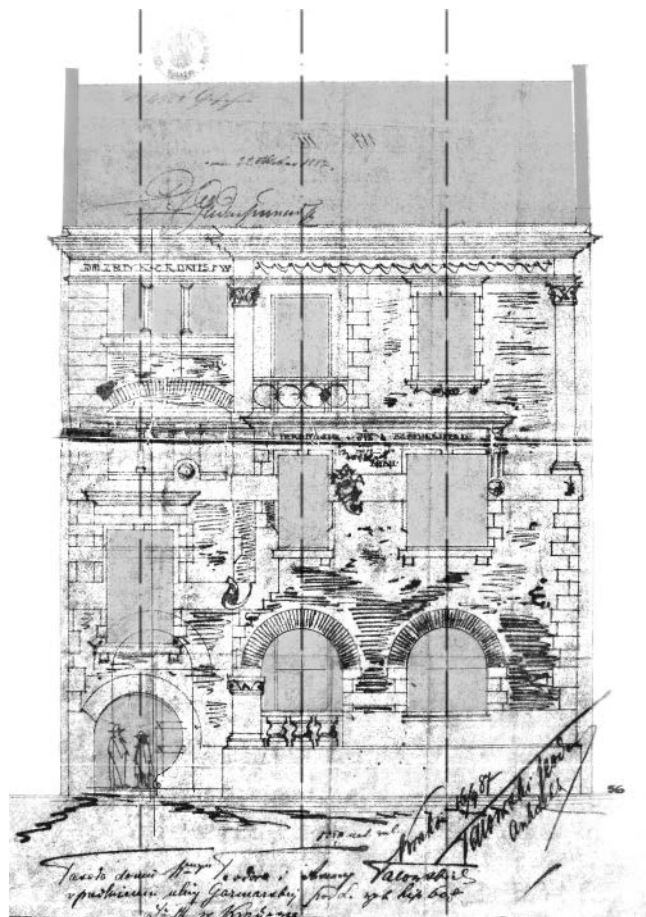
III.1.1. *Festina Lente*

Jedną z pierwszych realizacji jest kamienica własna Talowskiego z 1887 roku, zbudowana przy ulicy Retoryka 7, zwana *Festina Lente* od łacińskiej sentencji, umieszczonej na elewacji frontowej.

Pierwotnie był to budynek dwupiętrowy, na którego elewacji można wyznaczyć trzy osie (związane z otworami okiennymi). Wejście usytuowane jest na bocznej osi budynku. Pierwotnie było ono akcentowane przez kamienny, *protosecesyjny*¹ portal oraz usytuowane na tej samej osi, trzy okna o zróżnicowanym charakterze i wielkościach. Pozostałe dwie osie, znajdują się na lekko wysuniętym ryzalicie ściany. (Ryc.22) Elewacja frontowa budynku została wykonana ze zróżnicowanej fakturowo cegły, kamienia łamanego i regularnego. Zastosowano kamienne elementy dekoracyjne w formie fantazyjnych tarcz herbowych, kartuszy, elementów wolut, pilastrów* czy nieregularnych portali okiennych o różnych kształtach. Talowski umieścił na kamienicy dwie sentencje łacińskie: *Festina lente*, od której kamienica wzięła swoją nazwę oraz *Ars longa – vita brevis*. Ciekawym elementem dekoracyjnym jest mozaika we fryzie podokapowym wysuniętej części fasady. Są to powtarzające się motywy kwiatowe i wici roślinne na niebieskim tle (nawiązanie do Ruskina - dekoracja mozaikowa). (Ryc.23)

Oprócz zróżnicowanych okien, w elewacji mamy do czynienia z dwoma loggiami. Jedną na parterze – na środkowej osi fasady, z półkolistym zwieńczeniem oraz balustradą z kamiennymi tralkami* i drugą, większą – na drugim piętrze z płaskim zwieńczeniem oraz stalową balustradą.

Elewacja frontowa jest skomponowana asymetrycznie. Trójosiowy podział elewacji przebiega wzdłuż okien, które jednak nie są usytuowane symetrycznie względem całej fasady*. Następuje lekkie przesunięcie elementów w lewą stronę, tam gdzie jest strefa wejścia. Praktycznie każde okno jest innej wielkości i różnego kształtu. Nie wszystkie otwory okienne są umieszczone dokładnie na osi. Rozmieszczenie kamiennego detalu jest tylko pozornie



Ryc. 22. Kamienica *Festina Lente*, rysunek 1887
Fig. 22. The house *Festina Lente*, drawing 1887

¹ Za: Beiersdorf Z. *Architekt Teodor...* op. cit.

przypadkowe. Był to, bowiem zabieg świadomy, który dodaje całości charakteru malowniczości.



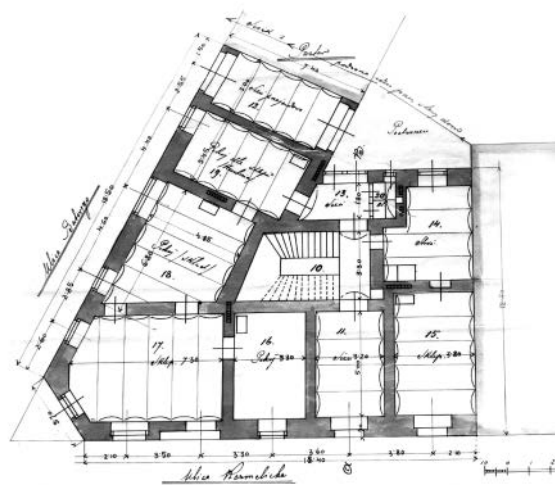
Ryc. 23. *Festina Lente* – detale architektoniczne /fot. autora, 2009/
Fig. 23. *Festina Lente* – architectural details /photo by author, 2009/

Poprzez różną „intensywność” rozmieszczenia detalu, Talowski komponuje fasadę, która zwraca uwagę, wprowadza widza w niepewność i prowadzi z nim grę intelektualną. Budynek wydaje się być obiektem wielokrotnie przerabianym, „starożytnym”, a opatrzenie łacińskimi sentencjami dodaje mu stateczności i powagi.

Największe „stłoczenie” form występuje na osi wejściowej, która przez to zostaje formalnie podkreślona.

Kamienica *Festina Lente* w 1929 roku została rozbudowana o dodatkowe piętro. Zmianie uległa wtedy fasada budynku, zniszczono także *protosecesyjny* portal wejściowy i przebudowano znajdujące się nad nim otwory okienne kolejnych pięter. Powiększono także otwór wejściowy, nad nim utworzono balkon, i zamiast dwóch okienek w strefie drugiego piętra, wstawiono jedno większe. Nastąpiła w ten sposób zmiana kompozycji, która osłabiła dynamikę kompozycji elewacji.

Kamienica *Festina Lente* w



Ryc. 24. Dom *Pod Pajakiem*, rzut parteru
Fig. 24. The house *Under the Spider*, ground floor

Warto podkreślić, iż kamienica *Pod Pajakiem* była początkowo także własnością Talowskiego i jego żony Anny. Jest to powód, dla którego autor mógł z taką swobodą traktować kompozycję rzutów i elewacji tego obiektu. Oczywiście kształt parceli oraz istniejące obiekty determinowały gabaryty budynku, ale poza tym miał wolną rękę. Kamienica ta została zaprojektowana jako 3-piętrowa (taka jest do dziś), ze ściętym narożnikiem, który został podkreślony za pomocą wielobocznej wieżyczki. Rzut budynku jest nieregularny, a układ przestrzenny zawity³. (Ryc.24)

III.1.2. *Pod Pajakiem*

Kolejnym charakterystycznym obiektem jest narożna kamienica *Pod Pajakiem*, u zbiegu ulic Karmelickiej 35 i Batorego, wybudowana w 1889 roku. Jest to chyba najbardziej rozpoznawalny budynek Talowskiego w Krakowie.

(Ryc. 1,2) W przewodniku *Śladami Młodej Polski*, czytamy o nim, że: *stanowi oryginalny przykład wolnej interpretacji historycznych stylów dokonanej przez Talowskiego*². Autorki tego opracowania zwracają uwagę na nawiązania formalne elewacji do gotyku, neorenesansu flamandzkiego – od strony ulicy Karmelickiej oraz do attyki* sukiennic – od strony ulicy Batorego.

² Sobieska T., Sobieska K., Blondiau G., *Śladami Młodej Polski* op.cit., s. 81.

³ Beiersdorf Z. *Architekt Teodor...* op. cit. s. 205.

Elewacje frontowe są rozwiązane dwojako. Elewacja przy ulicy Batorego (Ryc.25) posiada skromniejszy detal i spokojniejszą kompozycję. Okna są rozmieszczone wzdłuż pięciu osi, mają ten sam rozmiar i kształt.

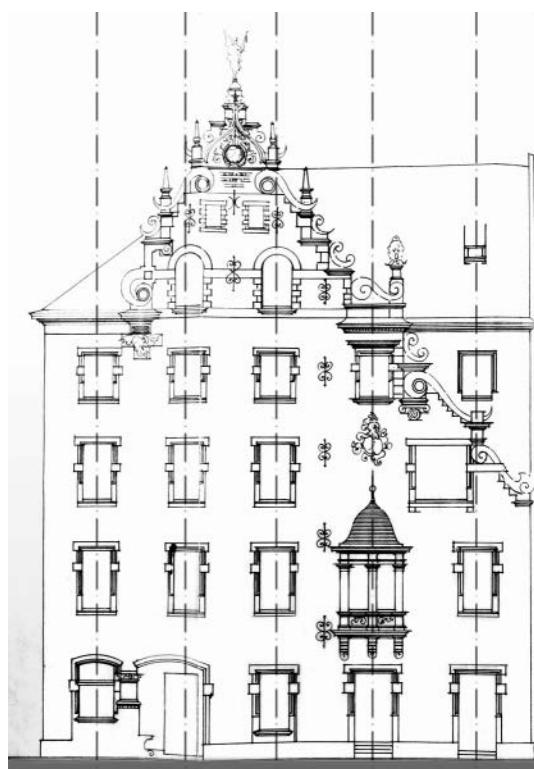
Urozmaicenie stanowi parter, gdzie mamy do czynienia ze strefą wejściową do lokali użytkowych. Pierwotnie w projekcie zakładano tylko jeden portal wejściowy do lokalu na parterze, na najbardziej skrajnej osi po lewej stronie (przy kamienicy na ulicy Batorego 26, która również była własnością Talowskiego – projekt z 1885 roku). W późniejszej wersji był również drugi portal, na piątej osi. Okna znajdujące się na tej osi, są umieszczone nieco wyżej, w stosunku do okien poszczególnych pięter, pozostałych osi. Pierwotny projekt zakładał generalnie nieco inne rozmieszczenie okien, z szerszymi oknami na osi środkowej, a także nie przewidywał narożnej wieżyczki. Jeszcze przed budową projekt ulegał zmianom i przeróbkom, a później miało to miejsce ze względu na zmieniających się właścicieli. Zatem w elewacji przy ulicy Batorego, dzisiaj na parterze mamy do czynienia z dwoma dodatkowymi portalami wejściowymi (a właściwie witrynami sklepowymi) na drugiej i trzeciej osi. Elementami zdobnymi na tej fasadzie są wątki z białego wapienia (użytego głównie do portali okiennych i wejściowych), zróżnicowana fakturowo cegła – od stosunkowo gładkiej i jasnej, po ciemne, przepalone, ceglane „guzy”. Występują też ozdobne kotwy stalowe, a górna część posiada elementy odnoszące się do średniowiecza (ceglany krenelaż* z kamiennymi otworami strzelniczymi), a także do renesansu (fragment attyki nawiązujący, poprzez umieszczonego tu maskarona, do attyki sukiennic). Elementem dominantą jest schodkowy ceglany szczyt* z umieszczoną na nim kamienną tarczą herbową. Z prawej strony, kompozycja elewacji jest zamknięta poprzez wieloboczną (a tak naprawdę czworoboczną) wieżyczkę, która od strony ulicy Karmelickiej jest zlicowana ze ścianą. Wieżyczka posiada okna, na każdej kondygnacji od parteru po trzecie piętro. Jest elementem oddzielającym dwa różne rozwiązania kompozycyjne. Oglądając kamienicę od strony ulicy Batorego nie spodziewamy się dynamicznej kompozycji przy ulicy Karmelickiej i na odwrót, malownicza fasada nie zapowiada uspokojenia elewacji z drugiej strony.

Elewacja frontowa (przy ulicy Karmelickiej) jest główną fasadą budynku, podkreśla to jej wyjątkowa dekoracyjność. Jest ona prawie kwadratowa, natomiast kilka zabiegów powoduje jej optyczne „rozbitcie”. Podobnie jak w elewacji przy ulicy Batorego, tutaj również mamy do czynienia z pięcioma osiami, wzdłuż których usytuowano okna (Ryc.26).



Ryc. 25. Dom *Pod Pająkiem* – elewacja przy ulicy Batorego /fot. autora, 2008/

Fig. 25. The house *Under the Spider* – elevation on Batorego Street /photo by author, 2008/



Ryc. 26. Dom *Pod Pajakiem* – elewacja
Przy ulicy Karmelickiej

Fig. 26. The house *Under the Spider* – elevation
on Karmelicka Street

Nad drugą i trzecią osią utworzono dominujący element szczytu, z dwoma oknami, zwieńczonymi łukowo, a nad nimi umieszczono dwa małe okienka, przesunięte względem osi „do środka” szczytu. Usytuowanie okien na elewacji jest bardziej swobodne, występują przesunięcia, zróżnicowanie w wielkości i w formie, szczególnie na czwartej i piątej osi.

Kompozycję tej fasady możemy określić jako wielokierunkową. Zagęszczenie elementów dekoracyjnych (woluty, esownice, elementy gzymsów, pilastrów, kwiatonów, rzeźb) prowadzi do głównej dominanty – ozdobnego, lekko asymetrycznego szczytu (którego punkt ciężkości jest przesunięty w prawą stronę). Jest to ważny element, ze względu na umieszczony w nim symbol kamienicy – pajaka na sieci, zegara słonecznego oraz daty budowy kamienicy. Nazwisko architekta znajduje się poniżej, pod gzymsem wieńczącym z lewej strony szczytu, obok smoka niejako podtrzymującego tą część układu kompozycyjnego elewacji. Na czwartej osi został umieszczony element mniejszej dominanty – wykusz na pierwszym piętrze, powodujący rozbitcie kompozycyjne wprowadzając niepokój u odbiorcy. Na parterze drugiej osi został zaprojektowany niewielki podcień*,

co również powoduje akcent światłocieniowy. Budynek jest zaprojektowany tak, by sprawiał wrażenie starszego niż jest w rzeczywistości, co dodatkowo podkreślała zieleń, która pięta się pierwotnie po ścianie budynku (poprzez specjalnie zaprojektowane kanały w grubości muru).

Materiałem użytym w tej elewacji był biały wapień, cegła (zróżnicowana kolorystycznie, fakturowo, z przepalonymi „guzami” ceglanymi), a także ozdobne kotwy stalowe.

Elewacja została później przebudowana w strefie parteru, z uwagi na zmianę sposobu użytkowania. Wejście główne do kamienicy znajdowało się na czwartej osi, pod wykuszem (ochrona przed deszczem), na drugiej i piątej osi też pojawił się portal wejściowy do lokali na parterze. W późniejszym czasie poszerzono portal na piątej osi (uzyskując witrynę sklepową), oraz dorobiono portal wejściowy na trzeciej osi, również związany z witryną sklepu.

Podsumowując, warto przytoczyć opinię autorki książki pt. *Śladami Młodej Polski*:
*W domu Pod Pajakiem zobaczymy nieregularny plan, niesymetryczne elewacje i przelamaną linię zabudowy, fasady ożywione stylizowanymi elementami dekoracyjnymi, wklęsłymi lub wypukłymi, o różnych formach, z kontrastujących materiałów. Wszystkie te elementy podkreślają malarską ekspresyjność budynku.*⁴ Budynek ten prezentuje dużą swobodę projektową Talowskiego, który mógł w swoim własnym domu pokazać swój styl – własny język architektoniczny.

III.1.3. Pod Śpiewającą Żabą

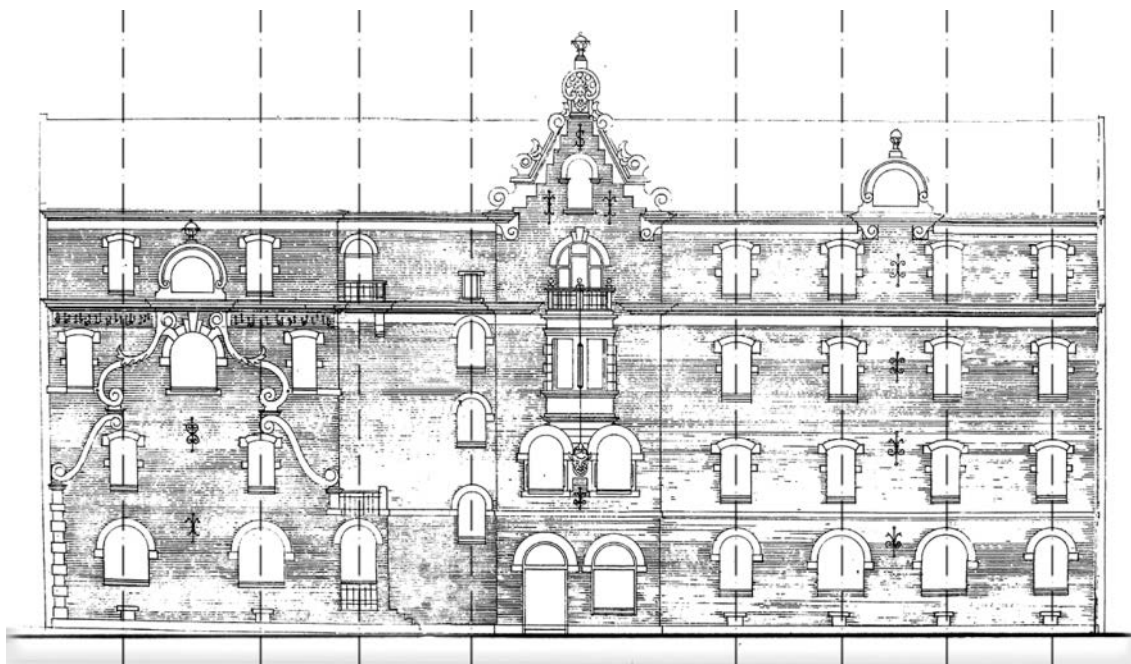
Budynkiem prezentującym charakterystyczne cechy twórczości Teodora Talowskiego, jest kamienica narożna przy ulicy Piłsudskiego 26 (dawniej Wolska) i Retoryka, zwana *Pod Śpiewającą Żabą*, wybudowana w latach 1889-1890 dla Sylwestra Richtera.

Pierwotnie był to obiekt dwupiętrowy, do którego na początku XX wieku (projekt 1909) dobudowano trzecie piętro (autorem rozbudowy był Aleksander Biborski).

⁴ Sobieska T., Sobieska K., Blondiau G., *Śladami Młodej Polski* op. cit., s. 81, 82.

Kamienica posiada nieregularny plan oraz nieco zawiły układ przestrzenny. Również w tym przypadku, mamy do czynienia z dwoma elewacjami. Od ulicy Piłsudskiego jest to elewacja z podziałem na cztery osie. Okna pierwszego i drugiego piętra są takiej samej wielkości i kształtu, zwieńczone są łukowo, a okna parteru mają półkoliste zwieńczenia, przy czym okna na drugiej i trzeciej osi są większe. W późniejszym czasie okno pierwszej osi, na pierwszym piętrze, przerobiono na balkon. Tak jak w kamienicy *Pod Pająkiem*, narożnik został ścięty i w ten sposób utworzono skośną ścianę, na której zostały umieszczone dwa rzędy okien na pierwszym piętrze, analogicznie na parterze, z tą różnicą, że jedno z nich było bramą wejściową. Doświetlenie drugiego piętra było zapewnione przez wykusz z dwoma oknami, pierwotnie był on zakończony spiczastym hełmem i pełnił funkcję akcentu narożnikowego. (Ryc. 3)

Elewacja od ulicy Retoryka jest najbardziej urozmaicona. Fragment fasady został cofnięty w głąb działki, co spowodowało poszerzenie strefy wejściowej. Narożny podcien (pierwotnie zwieńczony daszkiem) poprzedzał wejście główne. W 1906 roku, nad podcieniem utworzono balkon pierwszego piętra. Okna wysuniętego ryzalitu, na parterze i piętrze usytuowane są wzdłuż dwóch osi, natomiast okna drugiego piętra są rozmieszczone inaczej. (Ryc.27) Na tym piętrze, nastąpiło symetryczne przesunięcie dwóch okien na zewnątrz i trzecie okno umieszczono na osi środkowej, nad którą znajduje się półokrągła lukarna* doświetlająca poddasze, z kwiatonem i rzeźbą żaby na szczycie. Jest to również zwieńczenie szczytu, utworzonego przez biegnące od pierwszego piętra, po obu stronach, dwie pary esownic. Okna cofniętego ryzalitu są rozmieszczone wzdłuż jednej osi, jako okna doświetlające klatkę schodową, znajdują się na innych poziomach niż okna poszczególnych kondygnacji. Kształt okien fasady od ulicy Retoryka jest zróżnicowany, okna parteru oraz okno środkowe drugiego piętra, mają nadproża półokrągłe. Pozostałe okna mają nadproża o łuku spłaszczonym.



Ryc. 27. Kamienica *Pod Śpiewającą Żabą*, projekt nadbudowy, 1909
Fig. 27. The house *Under the Singing Frog*, design of additional storey, 1909

W kamienicy *Pod Śpiewającą Żabą*, Talowski zastosował te same materiały, co w omawianych wcześniej budynkach – różnicowaną kolorystycznie i fakturowo cegłę, wzbogaconą przepalonymi „guzami”, gładki kamień w elementach dekoracyjnych, a także kamień łamany, wręcz surowy, wkomponowany w ścianę. Integralną częścią projektu była również zieleń, w formie pnączy, dla których architekt przewidział odpowiednie kanały w grubości muru. Jest niezrozumiałym, dlaczego przy ostatnim remoncie, pomalowano na jeden

„cegłany” kolor zróżnicowane kolorystycznie elewacje tego budynku, co tak naprawdę zniszczyło jego oryginalny, malowniczy charakter.

Na początku XX wieku miało miejsce kilka przeróbek kamienicy, między innymi nadbudowano trzecie piętro, co zmieniło proporcje i pierwotną kompozycję budynku. Szczególnie jest to widoczne na narożniku, który został wzbogacony o ceglany szczyt, z kamiennymi detalami, nawiązujący do szczytu w kamienicy *Pod Pająkiem*. Nie jest to jednak element projektowany przez Talowskiego. Na elewacji od ulicy Piłsudskiego, dodano okna – wzdłuż istniejących osi oraz półokrągłą lukarnę, doświetlającą poddasze (na środku elewacji pomiędzy drugą i trzecią osią). Później dodano również dwie półokrągłe lukarny na pierwszej i czwartej osi okien. Na ściętym narożniku nad istniejącym wykuszem, utworzono balkon z dużym półokrągłym oknem. W szczycie umieszczono, mniejsze od pozostałych, okno z półokrągłym nadprożem.

Na elewacji od ulicy Retoryka, na wysuniętym ryzalicie na osiach parteru i piętra, dodano dwa okna (formą i wielkością nawiązujące do okien pierwszego piętra). Później dodano nad nimi dwie półokrągłe lukarny, doświetlające poddasze. Na ścianie bocznej ryzalitu trzeciego piętra, utworzono balkon (analogicznie jak nad wejściem głównym). Na cofniętej ścianie ryzalitu, nad wejściem umieszczono okno z półokrągłym nadprożem, analogiczne jak okna doświetlające klatkę schodową. Na parterze, okno ryzalitu z prawej strony, zostało przerobione na portal wejściowy, umożliwiający korzystanie z części parteru przez odrębnego użytkownika (obecnie bank).

Prawdopodobnie w dwudziestolecie międzywojennym, dokonano: *adaptacji lokalu przy ul. Retoryka L.1 na szkołę muzyczną im. Wład. Żeleńskiego*⁵. Projekt dotyczył jednego lokalu na parterze, jego autorami byli Stanisław Filipkiewicz i Juliusz Kolarzowski. Wydaje się zatem, że kamienica *Pod Śpiewającą Żabą* pierwotnie była budynkiem mieszkalnym i nie pełniła funkcji szkoły muzycznej, jak podają niektóre źródła.

III.1.4. Pod Ostem

Budynek przy ulicy Retoryka 9 z 1891 roku, znany jako kamienica *Pod Ostem*, nazywany był także domem *Pod Herbem*. W artykule Wincentego Łosia czytamy:

*I poszliśmy oglądać dom „pod herbem”, który właśnie wtedy wykańczał, i w którym parter, stanowiący mieszkanie Talowskiego, urządzony został z uwzględnieniem potrzeb i wymagań ptaków.*⁶ Była to również kamienica własna Talowskiego. Jako właściciel mógł, więc pozwolić sobie na dowolność w kształtowaniu rzutów i elewacji, umożliwiło to swobodne kształtowanie jego indywidualnego stylu.

Kamienica była projektowana jako dwupiętrowa od ulicy Retoryka, natomiast od podwórza architekt zaprojektował trzy piętra. Było to możliwe poprzez obniżenie wysokości części drugiego piętra oraz zmniejszenie kąta nachylenia dachu od podwórza. W ten sposób uzyskano więcej powierzchni użytkowej, zachowując odpowiednią wysokość gzymsu i kalenicy projektowanego budynku (po prawej stronie kamienicy *Pod Ostem* - była istniejąca już wtedy, również dwupiętrowa kamienica *Festina Lente*). Elewacja frontowa została podzielona na cztery nierównomiernie rozłożone osie, wzdłuż których rozmieszczono otwory okienne i drzwiowe. (Ryc.28)

Poszczególne elementy nanizane na osie, często są lekko przesunięte względem jednej z nich. Otwory okienne są różnych kształtów i wielkości, nadproża są różnorodnie zdobione. Na pierwszej osi znajduje się, przesunięty lekko na zewnątrz (w lewą stronę), portal wejściowy z naświetlem (kwadratowym oknem). Na pierwszym piętrze mamy do czynienia z obszerną loggią, z dwoma arkadami, które znajdują się jedna na pierwszej, druga na drugiej osi.

⁵ Informacja z materiałów Archiwum Państwowego w Krakowie.

⁶ Łoś W., *Teodor Talowski*, Tygodnik Ilustrowany, Seria V, 1892, tom VI, s. 186.

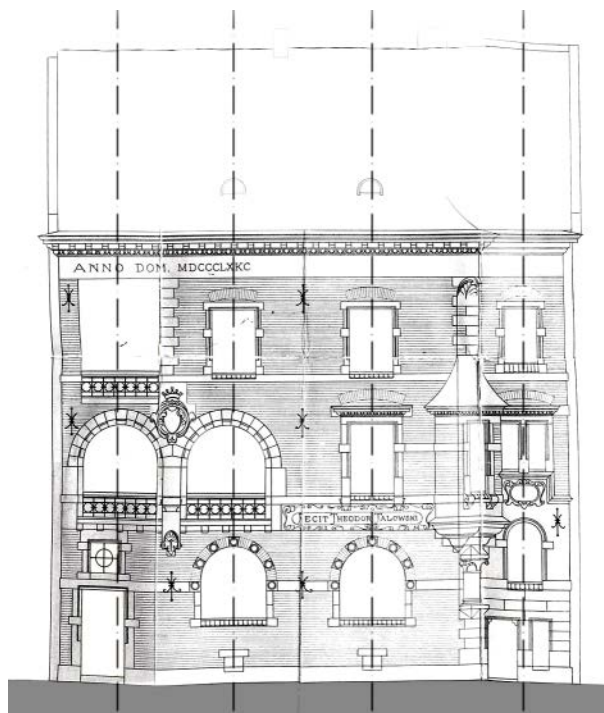
Na drugim piętrze znajduje się prostokątna w kształcie loggia. Na drugiej osi, oprócz wspomnianej wcześniej loggii, znajdują się zróżnicowane okna – na parterze większe, z półkolistym nadprożem, na drugim piętrze z prostokątnym obramieniem i łukowym łękiem nadokiennym. Oś trzecia jest najbardziej harmonijna, nanizane są na nią trzy okna, kolejno parteru (takie jak na drugiej osi), pierwszego piętra (prostokątne, zwieńczone gzymsem) oraz drugiego piętra (powtórzenie okna z drugiej osi). Pod oknem pierwszego piętra widnieje podłużny kartusz z nazwiskiem architekta: *fecit Theodorus Talowski Architectus*. Czwarta oś znajduje się na lekko cofniętym ryzalicie. Na narożniku Talowski umieścił skośnie, prostokątny wykusz z oknem, doświetlający pomieszczenie pierwszego piętra. Nad nim, na ściętym narożniku ściany widnieje nadnaturalnej wielkości głowa osła. Wykusz podtrzymywany jest przez krótką, kamienną kolumnkę, której baza kończy się na wysokości parapetu okien parteru. Największe zagęszczenie form występuje wzdłuż czwartej osi. Na parterze (obniżonym) znajduje się osobne wejście, które poprzez sień i schody, prowadzi do jednego z pokoi na parterze oraz okienko doświetlające sień wejściową. Oba otwory są prostokątne, opatrzone skromnym detalem kamiennym. Powyżej, na parterze, znajduje się drugie okno z półkolistym nadprożem (mniejsze niż okna parteru z drugiej i trzeciej osi). Na pierwszym piętrze zostało zaprojektowane prostokątne biforium* z ozdobnym gzymsem wieńczącym oraz kartuszem herbowym pod parapetem, na którym widnieje rok budowy kamienicy.

Na drugim piętrze znajduje się prostokątne okno z półkolistym łękiem*, analogiczne do pozostałych okien tego piętra, tylko nieco mniejsze.

Kamienica *Pod Osłem* (lub *Pod Herbem*) jest przykładem oryginalnej interpretacji historyzmu, autorstwa Talowskiego. Kompozycja fasady, stosowane elementy, detale architektoniczne, zróżnicowany materiał są częściami składającymi się na język formalny, wypracowany przez niego w kolejnych realizacjach.

W rejonie ulicy Retoryka i Smoleńsk, w bliskim sąsiedztwie powstało najwięcej budynków Talowskiego. W 1891 roku ulice te należały do dzielnicy III *Nowy Świat*. Cytowany wcześniej Łoś pisał również, że: *Oglądając domy przez Talowskiego wzniesione w Krakowie przy ulicy Nowy-Świat i inne (chodziło mu zapewne o dzielnicę Nowy Świat), te domy, których kompleks dziś już powinien się nazywać „dzielnicą Talowskiego”, który niezadługo będzie jedną z great attraction Krakowa, i zatrzymując się przed którymkolwiek z nich, doznajemy uczucia, którego w tym stopniu żaden architekt u nas nie umiał wywołać.*⁷ Cały artykuł jest bardzo pochlebny Talowskiemu, ale pomijając ten fakt, autor ten zauważa wyjątkowość i r o z p o z n a w a l n o ś ć budynków tego twórcy.

Na ulicy Retoryka znajduje się pięć kamienic Talowskiego (pod numerami: 1, 3, 7, 9, 15), a na ulicy Smoleńsk dwie kamienice (pod numerami: 18, 20). Przy ulicy Piłsudskiego (oprócz

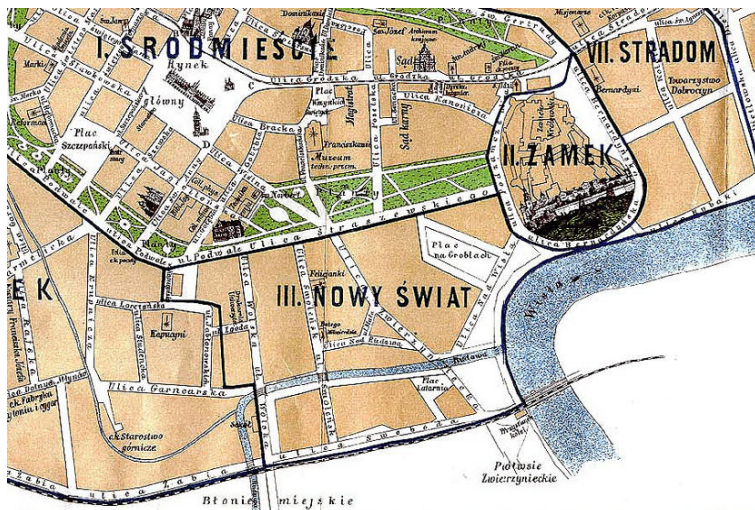


Ryc. 28. Kamienica *Pod Herbem* (*Pod Osłem*),
elewacja frontowa, projekt 1891

Fig. 28. The house *Under the Blazon* (*Under the Donkey*),
the front elevation, design from 1891

⁷ Łoś W., *Teodor Talowski*, op. cit., s. 186

kamienicy *Pod Śpiewającą Żabą* nr 26/ Retoryka 1) znajduje się rozbudowany przez Talowskiego budynek *Sokoła*. Wszystkie te obiekty powstały w pierwszej fazie twórczości Talowskiego (1885-1895) i odcisnęły wyraźne „piętno” na krakowskiej architekturze końca XIX wieku. Razem z realizacjami na ulicy Karmelickiej i Batorego, stanowiły wyłom w panującym wtedy, sztywnym historyzmie i eklektyzmie, pokazując, że można „poruszyć” środowisko architektoniczne mając trochę szczęścia (najbardziej swobodnie kształtowane obiekty były budowane jako własne, później Talowski sprzedawał je innym użytkownikom), dużo talentu i głowę do interesu.



Ryc. 29. Fragment planu Krakowa⁸ z dzielnicą III – *Nowy Świat*
Fig. 29. Fragment of Cracow map (from 1891)
with district No. III - *The New World*

Do końca XIX wieku, termin *willa*⁹ w architekturze polskiej, praktycznie nie funkcjonował. Wywodzi się on z wielowiekowej tradycji i kultury – od starożytnego Rzymu¹⁰. W Polsce rozwój tego typu obiektów zaczyna się od dworu, a później ewoluuje do podmiejskiej siedziby, która miała zaspokoić przyzwyczajenia do życia na wsi. Pojęcie *willa*, mieści w sobie określony program funkcjonalny, ideowy, a w swojej treści jest wyrazem koegzystencji świata sztuki i natury, fantazji i materializmu, życia wiejskiego i życia w mieście. Miała ona być miejscem odpoczynku od miasta, położona w dużym, starannie zaprojektowanym założeniu ogrodowym, elegancka i wygodna, a z drugiej strony zapewniająca bezpośredni kontakt z przyrodą. Towarzyszyły jej z reguły budynki gospodarcze tj. stajnia, powozownia, ale były one oddalone od głównego budynku willowego. W Polsce, jak pisze Barbara Tondos: *Przez cały wiek dziewiętnasty tym budowłom nadawano nazwy pałacyk lub dwór, określano je jako mieszkania ogrodowe albo domy w ogrodzie*.¹¹ Na początku XX wieku pojawiło się i szybko utrwaliło pojęcie *willi*, stosowane do dworów, domów mieszkalnych bogatszych obywateli, usytuowanych w niewielkim otoczeniu ogrodowym, na obrzeżach miast. Budynki zwane *willami* często już nie nawiązywały do pierwotnego programu funkcjonalnego, form i położenia wzorcowej rezydencji wypoczynkowej i reprezentacyjnej. Miały bardziej praktycznie rozplanowane otoczenie, z mniejszym naciskiem na aranżację zieleni. Domom mieszkalnym, nazywanym *willami*, nadawano tym samym wyższą rangę, albo po prostu było to wynikiem nieświadomości pochodzenia tego pojęcia.

⁸ Plan Krakowa z dzieła J. Rostafińskiego, 1891 /Plan załączony był do pracy "Kraków pod względem lekarsko-przyrodniczym", wydanej w Krakowie w 1900/, za:
http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Plik:Krakow_1891.jpg

⁹ *villa* – z łac. *dom wiejski, posiadłość wiejska* [w:] Kopaliński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. wyd. IV, WP, Warszawa 1968.

¹⁰ Tondos B. *Willa śródmiejska czyli o tzw. Willowej zabudowie galicyjskich miast*. [w:] *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem w okresie autonomii galicyjskiej*. Materiały z sesji, Jasło 23-24 kwietnia 1999, pod red. Beiersdorfa Z. i Laskowskiego A. Jasło 2001.

¹¹ Tondos B. *Willa śródmiejska czyli...* op. cit. s. 109, 110.

Pod koniec XIX i na początku XX wieku na terenie Galicji powstawało wiele rezydencji, domów podmiejskich, potocznie nazwanych *willami*. Było to wynikiem wzbogacenia się różnych warstw społecznych: inteligencji, rzemieślników, czy urzędników. Nowe warstwy społeczne realizowały swoje potrzeby mieszkaniowe (i prestiżowe), naśladując często wzorce zagraniczne. Domy podmiejskie dawały możliwość zapewnienia potrzeb mieszkaniowych tj. bieżącej wody, jasnych pokoi, przestronnych wnętrz czy bezpośredniego kontaktu z ogrodem. Mogły zaspokoić również potrzeby estetyczne właściciela, który poprzez zastosowanie niesymetrycznej bryły budynku, podcienia, dekoracyjnych szczytów, wieżyczek, lub innych elementów, mógł odróżnić się od sąsiadów (jest to również typowe dla współczesnych „domków Gargamela”, z osmiobocznymi wieżyczkami).

Opisany wyżej problem nazewnictwa, a także rozwój tej formy domów podmiejskich na terenie miast galicyjskich, nakazuje ostrożność w określaniu rezydencji projektowanych przez Teodora Taowskiego, mianem dworu, pałacu, czy willi. Autorka przyjęła jednak nazewnictwo zgodne z wcześniejszymi publikacjami z XIX i XX wieku.

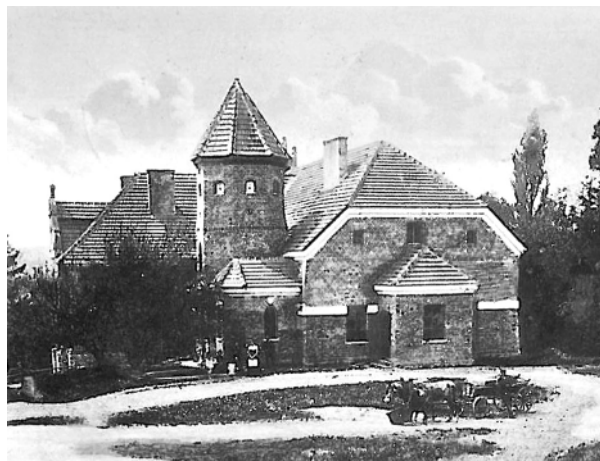
III.2.1. Dwór w Michałowicach

Dwór Dąbrowskich w Michałowicach został zaprojektowany w 1892 r., a budowa została zakończona w roku 1897. Dwór jest obiektem eklektycznym stylowo – zawiera w sobie elementy neorenesansu północnego oraz neogotyku. Ma nieregularny rzut, został zaprojektowany jako budynek parterowy z poddaszem użytkowym. Podzielono go na dwie strefy – mieszkalną i gospodarczą.

Pierwsza otwiera się loggią z arkadami w kierunku zachodnim, natomiast część gospodarcza została zaakcentowana „średniowieczną”, wieloboczną basztą z otworami strzelniczymi w ostatniej kondygnacji. (Ryc.30)

Rozbudowany układ rzutu jest tu jednym z elementów programowej malowniczości, który razem z nawiązaniem do różnych stylów historycznych, sprawia wrażenie, iż budynek powstawał wieloetapowo. (Ryc.31) Bardziej reprezentacyjną jest elewacja z loggią i szczytem ceglany oraz prostopadła do niej elewacja południowa, z ryzalitem zakończonym kamiennym szczytem.

Pierwszą z nich (zachodnią), można podzielić na dwie części. Po lewej stronie znajduje się lekko wysunięty ryzalit, zakończony ścianą szczytową, na parterze posiadający dwa okna zwieńczone półkuliście, a na piętrze okno prostopadłe z kamiennym obramieniem. Szczyt pierwotnie był zakończony kamiennym elementem ze schodkowym zwieńczeniem, obecnie jest on zniszczony. Ważnym elementem zakończenia szczytu jest płyta z dwoma tarczami



Ryc. 30. Dwór w Michałowicach, elewacja wschodnia, pocztówka ok.1905

Fig. 30. Manor-house in Michałowice, eastern elevation, postcard approx. 1905



Ryc. 31. Dwór w Michałowicach, elewacja zachodnia i południowa, zdjęcie ok. 1920

Fig. 31. Manor-house in Michałowice, western and southern elevations, photo approx. 1920

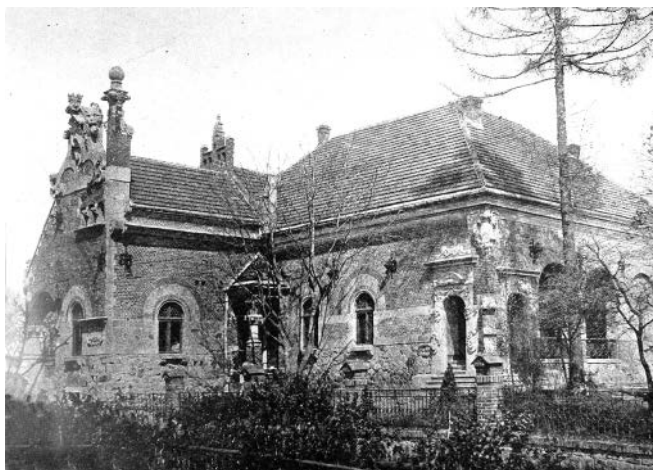
herbowymi (herb *Radwan* i herb *Natęcz*¹²) oraz umieszczona poniżej płyta z rokiem budowy dworu.

Mimo burzliwej historii i zniszczeń, budynek przetrwał do czasów współczesnych w niezminionej formie i gabarytach. Pierwsza i druga wojna światowa nie zrujnowała dworu. Dopiero pożar w 1979 roku spowodował znaczne szkody, co mogło doprowadzić do całkowitej dewastacji dworu. W latach 1985-1990, po przejściu w ręce prywatne, został stopniowo odbudowany. Wnętrze części gospodarczej, wraz z basztą, obecni właściciele zaadaptowali do potrzeb mieszkalnych, poprzez współczesną aranżację wnętrza. W budynku nadal prowadzone są prace remontowe i adaptacyjne.

III.2.2. Willa w Bochni

Inaczej *Willa pod Kozłem*¹³, została zaprojektowana w 1895 roku dla dr Mieczysława Dębowskiego¹⁴. W *Czasopiśmie Technicznym Lwowskim* z 1900 roku napisano: *Przy projektowaniu tej willi (...) zaszedł dość rzadki przypadek, że klient zgodził się na oryginalny sposób projektowania i pozostawił projektantowi całą swobodę pod względem rozwiązania form architektonicznych.*¹⁵

Willa, obok kamienic własnych Talowskiego, może posłużyć więc jako przykład modelowy dla zdefiniowania języka form w kompozycji i detalu, stosowanego przez niego w pierwszej fazie twórczości. (Ryc.32) Pierwotnie willa była budynkiem parterowym (oprócz wysuniętej części budynku – „przybudówki” z głównym wejściem), częściowo podpiwniczonym. Korpus główny nakryto czterospadowym dachem, a wysunięta część z malowniczym szczytem przekryta jest dachem dwuspadowym. Elewacja wykonana jest z różnorodnych materiałów – od cegieł o zróżnicowanej fakturze i kolorze, z przepalonymi „guzami”, przez gładkie bloki kamienne na narożnikach i na poziomych pasach wzdłuż elewacji, po chropowaty i nieregularny w kształcie kamień na cokole. Kamienne są również detale w ozdobnym szczycie, kolumny w arkadach przy wejściu, kartusze herbowe oraz portale prowadzące na werandę. Element dekoracyjny stanowią również stalowe kotwy i balustrady.



Ryc. 32. Willa *Pod Kozłem* w Bochni, ok. 1900
Fig. 32. Villa *Under the Billy-goat* in Bochnia approx. 1900

Willa została zaprojektowana w kształcie litery L, z wejściem głównym od północnego zachodu, od ulicy Konstytucji 3-go Maja i wejściem gospodarczym po stronie północno-wschodniej. Dzięki takiemu usytuowaniu na działce uzyskano korzystne warunki nasłonecznienia. Strefa reprezentacyjno-wejściowa znalazła się więc na północy, a część rekreacyjna z ogrodem znajdowała się po stronie południowej. Wysunięta część budynku z głównym wejściem mieści w sobie podcień ze schodami zewnętrznymi. Prowadzi on do przedsionka i *pokoju pana*, posiadającego dodatkowo niezależne wejście. Za przedsionkiem znajduje się przedpokój, z którego na wprost wchodzi się do strefy kuchenneo-gospodarczej, a na

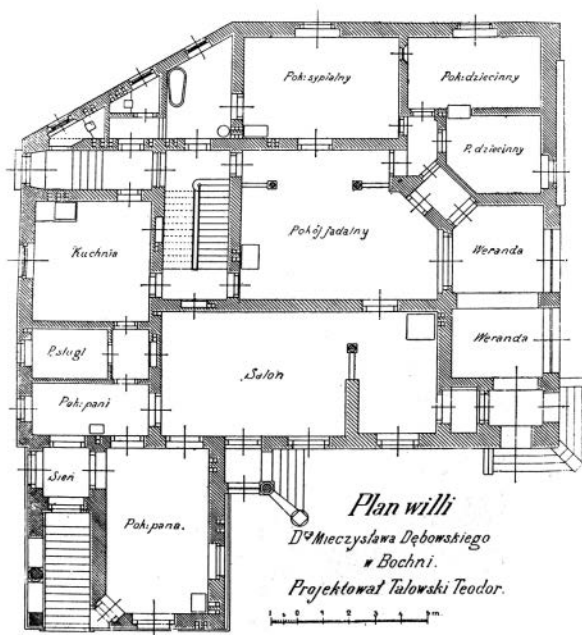
¹² Identyfikacja herbów, w oparciu o: <http://www.genealogia.okiem.pl>

¹³ Nazwa zaczerpnięta z artykułu: Sołtysik, A. (2010). Teodor Talowski i jego Willa pod Kozłem w Bochni. „Przestrzeń i forma”, 12/2009.

¹⁴ W różnych publikacjach pojawia się to nazwisko w dwóch wersjach, jest to „Dembowski”, lub „Dębowski”. Po analizie dokumentów archiwalnych przyjęto tą wersję, gdyż w jednym z pism urzędowych nazwisko to zostało poprawione na „Dębowski”. Także w *Przeglądzie Technicznym* z 1908 roku (tom XLVI, nr 31, s.381) jest wymieniona „Willa d-ra Miecz. Dębowskiego w Bochni”

¹⁵ Bałus W., *Pałace, dwory i wille Teodora Talowskiego*, [w:] Teka Komisji Urbanistyki i Architektury T.XXI, 1987

prawo do dwuprzestrzennego salonu, doświetlonego oknami od strony północno-zachodniej. Wejście boczne prowadzi przez sień, skąd jest dostęp do toalety i części kuchennej. Z salonu można wejść bezpośrednio na werandę, do jadalni i na klatkę schodową, a także do ogrodu. Od strony południowo-wschodniej znajduje się sypialnia i pokoje domowników, a od strony południowo-zachodniej jest weranda otwarta na ogród dwoma portalami i dwoma arkadami, doświetlającymi wewnątrz, co integruje ją z ogrodem, dając cień i osłonę od wiatru i deszczu. Ze względów bezpieczeństwa w otwartych arkadach zamontowano ażurową balustradę. (Ryc.33) Tak jak w przypadku wspomnianych wcześniej kamienic krakowskich, także w willi *Pod Kozłem* Talowski zaprojektował zielenią związaną z budynkiem. W wyznaczonych miejscach posadzono winorośl, która pięła się po nim, integrując go z ogrodem, co dodatkowo potęgowało wrażenie „starożytności”. Willa pochodzi jakby z innej epoki, za sprawą zastosowanych materiałów i różnorodnych form dekoracyjnych.



Ryc. 33. Rzut parteru willi *Pod Kozłem*, ok. 1895
Fig. 33. Ground floor of villa *Under the Billy-goat*, approx. 1895

naprzemiennie z cegły, łamanego kamienia i ponownie z cegły, ościeża otworów okiennych są również wykonane z kamienia. Zabieg ten sprawia, że budynek wydaje się być „cięższy” i solidniejszy, nabierając charakteru zamkowego.

Niezwykle ważnym elementem nadawania wyrazu budynkom przez Talowskiego jest detal, który w tym przypadku jest wyjątkowo dopracowany. Najbardziej charakterystyczny w willi *Pod Kozłem* jest szczyt z kamiennymi detalami, nad skrzydłem wejściowym. Występują w nim elementy herbu *Jelita* z fantazyjną głową kozła, żłobionymi jak kozłe rogi wolutami i hełmem z koroną na szczycie. Po prawej stronie znajduje się ceglany komin, który wcześniej był zakończony głowicą z motywami kwiatowymi i kulą. Dzisiaj, komin jest skrócony, a kamienna kula leży, pozostawiona w ogrodzie. Komin jest skotwiony kutym, żelaznym prętem z kamienną głową herbowego kozła. Poniżej, z prawej strony szczytu, znajduje się okno w formie *triforium* z ceglanyimi półkolistymi łękami i spłaszczonym łękiem odciążającym powyżej. Rozmieszczenie elementów ściany szczytowej, jak i ona sama, jest niesymetryczne. Z prawej strony gzyms przybudówki zaczyna się znacznie wyżej niż z lewej strony – tj. strefy wejściowej. Zastosowano tu zwieńczenie ukośnym fryzem* pilastym. Powtórzono je w uskoju budynku, znajdującym się za strefą wejściową.

Po prawej stronie okna parteru, umieszczony został kartusz z nazwiskiem architekta. Dynamizm elewacji został osiągnięty dzięki zróżnicowaniu kompozycji i użytych materiałów. Cokół został wykonany z nieregularnych, prawie surowych kamieni, z regularnych bloków kamiennych w narożach, a powyżej poziomu parteru jest nierównomiernie wypalona cegła tzw.

W latach 30-tych XX wieku, po zmianie właściciela, w wyniku adaptacji parteru na drukarnię, willa zostaje nadbudowana o jedną kondygnację, przeznaczoną na cele mieszkalne. Nadbudowa wyraźnie zmieniła proporcje budynku, natomiast forma dachu, materiały oraz stylistyka fasad, zostały zachowane, dzięki czemu obiekt nie zmienił znacząco swojego charakteru. (Ryc.34) Pozostałe elewacje korpusu głównego nie są może tak ozdobne, ale powtarzają zasadę stosowania materiałów ze skrzydła wejściowego. Patrząc na elewację północno-zachodnią (tam gdzie był salon na parterze), widzimy nieregularny kamień przyziemia, przechodzący w gładzijszy kamień na wysokości łuków nadokiennych, aż do cegły powyżej. Kamienny gzyms, nad parterem, biegnie wzdłuż budynku, w korpusie głównym jest nieco skromniejszy. Łuki nad oknami są złożone

zendrówka* z zeszkliwionymi „guzami”, uroku całości dodają dekoracyjne, żelazne kotwy. Podcień wejściowy, od strony północno-wschodniej, jako element szczytu i przybudówki, tworzą dwie arkady, z których każda posiada inne detale. Pierwszy łuk od strony ulicy opiera się na kwadratowym filarze z głowicą z liśćmi akantu, z bazą z kamienną wolutą.

Drugi łuk opiera się na okrągłej kolumnie z podobną głowicą.

Kolumna i filar mają przysadziste proporcje i na pierwszy rzut oka nie zauważamy, że jedna w rzucie jest okrągła, a druga prostokątna. Narożnik ściany przy schodach został ścięty, znajduje się tam okno parteru. Jest to charakterystyczne dla Talowskiego, który stosował: *wielowidokowość, osiąganą poprzez stosowanie narożnych wież czy wykuszy, usytuowanych (względem rzutu) pod kątem 45° w stosunku do głównych ścian budynku.*¹⁶ Patrząc na budynek od strony północno-zachodniej (na strefę wejścia), dostrzegamy spiętrzenie brył. W przód wychodzi bryła budynku ze strefą wejściową, pokojem pana i malowniczym szczytem, za nią fragment budynku, wypiętrza się ponad dach, powtarzając część elementów szczytu, natomiast w tle widzimy bryłę korpusu głównego (której obecny widok *de facto* jest wynikiem późniejszej nadbudowy). Charakter asymetrii, poruszenia, wielowidokowości został zachowany i wywiera mocne wrażenie.



Ryc. 34. Willa *Pod Kozłem* w Bochni, ok. 2000 roku
Fig. 34. Villa *Under the Billy-goat* in Bochnia, approx. 2000

Warte uwagi jest zadaszone wyjście z salonu. (Ryc. 35) Zadaszenie skonstruowane jest na planie kwadratu, podparte narożną kolumną z głowicą zdobioną motywami kwiatowymi. Kamienny murek, stanowiący balustradę jest ustawiony skośnie względem ściany i zakończony kamienną kulą. Na ten niewielki taras prowadzi sześciostopniowy bieg schodów. Podobnie – malowniczo i bardzo starannie – uformowany został narożnik wejściowy werandy od strony ogrodu (od południa). Jest to podcień utworzony przez dwa portale i ozdobiony narożnym kartuszem. Portal północno-zachodni jest bardziej ozdobny i rozbudowany. Wieńczy go kamienny gzyms oraz łukowaty tympanon* zdobiony elementami roślinnymi, draperią* i stylizowaną muszlą. Niżej, po obu stronach portalu umieszczono dwie kamienne, uskrzydłone główki aniołków. Narożnik filara między obu portalami jest zaakcentowany przyporą zwieńczoną kamienną wolutą. Portal południowy jest nieco skromniejszy, z pojedynczym gzymsem z ząbkowaniem i wolimi oczkami. Supraporta* zdobiona jest elementami roślinnymi (gałązka palmowa) i kamiennym, niesymetrycznie ułożonym stylizowanym kartuszem. Powyżej obu portali narożnik ściany zdoła fantazyjny Kartusz herbowy z inicjałami *M.D.*

Kamienne detale willi *Pod Kozłem* wykonał Wojciech Samek z Bochni - właściciel *Zakładu Rzeźby Artystycznej*¹⁷. Wykonane przez niego elementy architektoniczne i rzeźbiarskie cechuje wspaniały warsztat i wielka wrażliwość artystyczna. Kamieniarz, rzeźbiarz - artysta, doskonale uzupełnił tu pomysłowość i talent plastyczny architekta. Jest to dowód na owocną współpracę Talowskiego z rzemieślnikami oraz na ogromną rolę, jaką odgrywali (i nadal przecież odgrywają) poszczególni wykonawcy (murarze, kamieniarze, snycerze ect.) w tworzeniu budynków. To od nich także zależy ostateczny kształt i jakość architektury. Warto dodać, że Wojciech Samek współpracował z Talowskim także m.in. w realizacji projektów wyposażenia kościoła w Dobrzechowie, na początku XX wieku.

¹⁶ Bałus W., *Historyzm, analogiczność...* - op. cit.

¹⁷ Flaszka J., *Bochnia-przewodnik po mieście*, Bochnia 1998.

Po II wojnie światowej mieszcząca się w willi drukarnia, została upaństwowiona. Obecnie właścicielem willi jest syn Samuela Silberringa – Adam, który w latach 90-tych, jako spadkobierca właściciela, odzyskał prawa do tego obiektu. Parter jest wynajmowany Archiwum Państwowemu w Bochni, jednak część pomieszczeń na piętrze nadal zajmują dawni lokatorzy, wprowadzeni przez miasto przed 1989 rokiem.

III.2.3. Willa w Jaśle

Powstała ona około 1895 roku¹⁸, dokładna data nie jest znana. Natomiast Andrzej Laskowski określił ją orientacyjnie, na podstawie analizy etapów twórczości Talowskiego oraz rozwoju budowlanego miasta, związanego z rozwojem kolei oraz przemysłu naftowego. Jak dotąd nie jest znany inwestor, dla którego zrealizowano ten projekt. Nie zachowały się też dokumenty, względnie oryginalne projekty Talowskiego, dotyczące tej rezydencji. Wiadomo jednak z przekazów ustnych oraz z pisanych tekstów prof. Stanisława Szczepańskiego (z przełomu lat 10-tych i 20-tych XX wieku), że to właśnie Teodor Talowski był autorem willi w Jaśle, pisze on: (...) *odwiedzałem Apolinarego Kotowicza w jego mieszkaniu. Domek, projektowany przez Talowskiego, wyglądał jak mauzoleum, z dużą latarnią nad wejściowymi schodami. Okno wychodziło na park miejski.*¹⁹

Wracając do aspektu nazewnictwa poszczególnych obiektów, należy zauważyć, że willa ta była określona mianem *domku*. Nie był to bardzo okazały obiekt, chociaż posiadał ogród, to jednak nie spełniał kryteriów „prawdziwej” willi. Był to raczej dom mieszkalny z budynkiem gospodarczym i ogrodem, a nie wypoczynkowa rezydencja w założeniu ogrodowym o rozbudowanym programie funkcjonalnym. Zostańmy jednak przy określeniu *willi*, dla budynku jasielskiego, z uwagi chociażby na fakt opisanie jej w taki sposób w artykule A. Laskowskiego.

Willa w Jaśle jest obiektem częściowo podpiwniczonym, jedno kondygnacyjnym, a częściowo dwukondygnacyjnym, z poddaszem. (Ryc.37) Charakteryzuje się nieregularnością rzutu oraz specyficznym rozmieszczeniem pomieszczeń (szczególnie parteru). Talowski zastosował tutaj ulubiony materiał – zróżnicowaną fakturowo i kolorystycznie cegłę z „przepalonymi guzami”, w niewielkim stopniu także piaskowiec oraz jasny tynk, który w narożnikach udaje kamienne boniowanie. Tynk zastosowano również w obramieniach okien oraz jasnych, poziomych pasach na elewacji. Kompozycja fasad jest także asymetryczna.

Elewacja frontowa (wschodnia) posiada kilka ważnych elementów. Najbardziej dominującym jest dwukondygnacyjna część budynku, zakończona ozdobnym szczytem z blankowaniem. W środkowym pasie ślepej arkady umieszczono zakończone półkoliście okna parteru i piętra. Pod środkowymi blankami szczytu znajdują się ozdobne machuły*, ponad którymi znajduje się okrągłe, zaślepione okno. Zwieńczenie szczytu nawiązuje do opisanego szczytu dworu w Michałowicach. Podobnie jak w Michałowicach, również w willi jasielskiej, w elewacji frontowej, oprócz motywów średniowiecznych, mamy do czynienia z renesansowym



Ryc. 35. Wyjście z salonu do ogrodu,
/fot. autora, 2009/

Fig. 35. Exit from the living-room to the garden,
/photo by author, 2009/

¹⁸ Laskowski, A. *Nieznaną willa Teodora Talowskiego w Jaśle*. „Rzeszowska Teka Konserwatorska”, tom 1, 1999

¹⁹ Za: Laskowski, A. *Nieznaną willa...* op. cit., s. 108, 109



Ryc. 36. Ulica Czackiego, willa Talowskiego – druga z lewej strony, pocztówka ok. 1904

Fig. 36. Czackiego Street, villa by Talowski – second building on the left, postcard approx. 1904



Ryc. 37. Willa – widok obecny /fot. autora, 2010/

Fig. 37. Villa – nowadays /photo by author, 2010/

tworzą blanki, połączone poziomo niewielką attyką ceglana. Szczyt ten był dodatkowo zwieńczony ukośnym fryzem pilastym ukształtowanym w cegle i jasnym tynku, który naśladował elementy kamienne. Obecnie jednak w tym miejscu, tynk uległ w dużej mierze zniszczeniu.

Elewacja zachodnia – ogrodowa, jest także zróżnicowana. Posiada dwie części – jedną cofniętą, przed którą znajduje się spory taras ze schodami od południa, drugą wysuniętą w stronę ogrodu, do której również prowadzą schody przy północno-zachodnim narożniku. Część cofnięta, z tarasem posiada, patrząc od prawej strony, dwa okna i drzwi balkonowe zwieńczone półkoliście. Bezpośrednio z tarasu znajduje się drugie wejście do budynku, na ścianie południowej. Część wysunięta posiada również kolejno dwa okna i drzwi, wszystkie zwieńczone półkoliście. Do elewacji zachodniej należy również zachodnia ściana szczytowa części dwukondygnacyjnej, która jest zwieńczona podobną uproszczoną formą szczytu.

Na elewacjach mamy do czynienia z poziomym pasem tynku, który biegnie wzdłuż nich, łącząc ze sobą kolejne portale okienne. Warto zauważyć, że na wschodniej (frontowej) elewacji jest on umieszczony niżej, na południowej wyżej, a na zachodniej i północnej mniej więcej na środku, pomiędzy nimi. Prawdopodobnie to czynniki kompozycyjne zaważyły na takim ich ukształtowaniu.

podcieniem arkadowym oraz z cofniętym podcieniem – wejściowym z okrągłą kolumną na narożniku, z kapitelem o motywach roślinnych. W elewacji frontowej możemy wyróżnić pięć

osi, przebiegających wzdłuż otworów okiennych i drzwiowych. Osie te nie dzielą budynku na równe części. Arkady drugiej i trzeciej osi, służą za ogromny podcienie wejściowy, wysunięty poza lico ściany, do którego prowadzą schody od strony południowej.

Elewacja południowa, zakończona również szczytem, jest asymetryczna. Przyczyną jest niesymetryczne położenie kalenicy względem rzutu budynku, co powoduje podwyższenie poddasza od strony wschodniej i różnicuje wysokość gzymsów na elewacji wschodniej i zachodniej. Na elewacji południowej mamy do czynienia z dwoma osiami, na których znajdują się okna parteru. Są one umieszczone w ślepych arkadach, cofniętych lekko w głąb budynku. Tworząc takie urozmaicenie w płaszczyźnie fasady, Talowski uzyskał dodatkowe efekty światłocieniowe. Oprócz tego zastosował boniowania (cegła pokryta tynkiem) oraz poziome pasy tynku, co zostało wzbogacone przez ceglane „guzy”, nadając elewacjom malowniczy charakter. Powyżej, pomiędzy oknami, znajduje się niewielkie okrągłe okno doświetlające poddasze. Zwieńczenie asymetrycznego szczytu

Elewacja północna jest kontynuacją elewacji zachodniej, część parterowa posiada trzy osie, wzdłuż których rozmieszczono okna. Są one usytuowane asymetrycznie, przesunięte w stronę wschodnią. Następna jest oś arkady narożnego wejścia, a piąta oś, z oknem parteru i piętra, należy do części dwukondygnacyjnej.



Ryc. 38. Budynek gospodarczy /fot. autora, 2010/
Fig.38. Outbuilding /photo by author, 2010/

skrajne okna parteru mają nadproże łukowe, a dwa pozostałe okna parteru i poddasza mają nadproża półkoliste. Ściana szczytowa ozdobiona jest ukośnym fryzem pilastym ukształtowanym w cegle i tynku. Elewacja wschodnia posiada dwa portale wejściowe oraz trzy niewielkie okienka, doświetlające wnętrze. Pięć osi elewacji rozmieszczono symetrycznie. Od strony południowej do budynku przylega późniejsza dobudówka, a od zachodniej ogrodzenie.

Bryła budynku willi i układ pomieszczeń są zróżnicowane. Patrząc od frontu, budynek wydaje się być zwarty, a widok od strony przeciwnej, z większego dystansu, ukazuje rozedrganie jego bryły. Dzieje się tak za sprawą zróżnicowanych form i wysokości dachu. Część frontowa ma charakter reprezentacyjny. Wejście przez pojedynczy podcień narożny, prowadzi do części gospodarczej i komunikacyjnej domu. Pokoje, zlokalizowane przy południowo – zachodnim narożniku, posiadają wyjście na taras.

Elewacje budynku są zakomponowane swobodnie. Prawdopodobnie z uwagi na skromniejszy budżet, większość elementów dekoracyjnych została wykonana w cegle i tynku, a nie w kamieniu. Wyjątek stanowi narożny podcień wejściowy (kolumna), a także ściany piwnic i schody. Poprzez lekkie rozrzeźbienie ścian, skomplikowanie bryły, a także zróżnicowanie faktury materiału, powstał malowniczy obiekt, który potwierdza talent i pomysłowość architekta. Mimo iż brakuje w willi jasielskiej przerysowanego detalu, sentencji łacińskich, czy kartuszy herbowych, wydaje się, że to jednak Talowski był autorem tego obiektu.

Willa w Jaśle zachowała się tak jak zaprojektował ją Talowski. Podczas II wojny światowej została spalona więźba dachowa, co jak na ogromne zniszczenia wojenne w Jaśle, było niewielką szkodą. Po wojnie budynek ten służył różnym celom społecznym (tj. przedszkole, pomieszczenia *Powiatowego Związku Kótek Rolniczych*), a od początku lat 90-tych użytkowany jest przez prywatnych właścicieli.

Oprócz drobnych przeróbek związanych z użytkowaniem i poprawą funkcjonalności oraz wpływu czynników atmosferycznych i czasu, willa jak i budynek gospodarczy zostały zachowane w pierwotnej formie. Nie zachował się natomiast dawny wystrój wnętrza willi.

Do narożnego podcienia wejściowego prowadzi osiem kamiennych stopni, które są skośne w rzucie, „zapraszając” do wejścia. Razem z narożną kolumną strefa wejściowa przypomina zadaszone wejście do salonu w willi w Bochni.

Parterowy budynek gospodarczy z poddaszem, równoległy do elewacji zachodniej willi, pochodzi z tego samego okresu, co ona. Świadczy o tym materiał i kompozycja elewacji. Budynek ten jest rozplanowany na rzucie prostokąta, przekryty dachem pulpitem*.(Ryc.38)

Ściana północna posiada trzy okna na parterze, w tym dwa zamurowane oraz jedno zamurowane na poddaszu. Dwa

III.2.4. Dwór w Grodkowicach

Budynek ten powstał w 1902 roku (projekt z 1901 roku) dla Władysława Żeleńskiego (bratanka kompozytora - Władysława Marcjana Mikołaja Żeleńskiego), jest przykładem projektu Talowskiego z ostatniego etapu twórczości. Pomimo uspokojenia fasad, zmianie stosowanych motywów i podziałów, jest to obiekt, który łatwo można przypisać właśnie temu twórcy.

Dwór ma zwartą bryłę – budynek można niemalże wpisać w sześcian. Forma dworu jest, więc silna i spoista, ale urozmaicona przez elementy ryzalitów, werand, loggi, narożnej wieży, zróżnicowania wysokości części gospodarczej, co dało malowniczy efekt. W stylistyce elementów dekoracyjnych i podziałów, widać wpływy angielskie (podróż Talowskiego do Anglii w 1899 roku), przez nawiązania do stylistyki *Queen Anne Revival*.

Oprócz wpływów angielskich, Talowski stosuje w Grodkowicach znane zabiegi formalne, które występowały w jego wcześniejszych realizacjach. Budynek jest dwukondygnacyjny, podpiwniczony, z poddaszem, korpus główny przekryty jest czterospadowym dachem. Głównym akcentem bryły jest wieża na południowo-wschodnim narożniku, zwieńczona spiczastym, wielobocznym hełmem z ozdobną przyporą, sięgającą do wysokości piętra. Elewacja południowa (ogrodowa) jest spokojna, z czterema osiami okien parteru i piętra. Wschodnia elewacja (również ogrodowa) jest zaopatrzona w loggię na piętrze, werandę na parterze (ze schodami, prowadzącymi do ogrodu) oraz trójboczny ryzalit ściany, zakończony ceglany szczytem.

Elewacja północna, jest najbardziej zróżnicowana, poprzez spiętrzenie wysokości poszczególnych elementów budynku. (Ryc.40) Patrząc od prawej strony (od zachodu), najniższą jej częścią jest strefa gospodarcza/ kuchenna, przekryta czterospadowym dachem. Poziom jej posadzki został obniżony, względem pozostałych pomieszczeń dworu. Środkowa część elewacji północnej, to pokój pana, którego posadzka jest już na takiej samej wysokości jak innych pomieszczeń, ale jest ona jednokondygnacyjna. Pokój pana przekryty jest dachem czterospadowym. Od wschodu prowadziły do niego zewnętrzne schody, z których wchodziło się także na werandę i do pokoju jadalnego. W wyniku późniejszych zmian funkcjonalnych weranda została zabudowana.

Wejście główne znajduje się na elewacji zachodniej, w nieznacznie wysuniętym ryzalicie ściany, usytuowanym asymetrycznie względem rzutu. Kompozycja ryzalitu wejściowego jest symetryczna, na parterze znajduje się wejście z naświetlem i dwoma oknami po bokach, a także dwoma oknami piwnicy na tych samych osiach. Nad drzwiami umieszczono napis: *Sibi amico et posteritati* – to znaczy: *Sobie, przyjacielowi i potomności*. Na piętrze ryzalitu, znajduje się prostokątna loggia. Budynek wykonano z kamienia i cegły. Charakterystyczne „guzy” ceglane występują nielicznie i jakby przypadkowo. Talowski stosuje zróżnicowane faktury i kolory użytego materiału, przywiązując wagę do kompozycji poziomych pasów z różnych kolorów cegieł, kamienia a także ozdobnych fryzów międzykondygnacyjnych i podgzymsowych. Cokół także został wzbogacony poprzez zastosowanie dwóch rodzajów kamienia – przy ziemi, do wysokości okien w piwnicy – prostych ciosów, a powyżej kamienia łamanego. W ścianach zewnętrznych parteru i piętra występują na narożnikach kamienne boniowania. Kamień został użyty także w obramieniach okiennych i drzwiowych.



Ryc. 39. Dwór w Grodkowicach, elewacja wschodnia
/fot. autora, 2011/

Fig. 39. Manor-house in Grodkowice, eastern elevation
/photo by author, 2011/

Dominantą budynku jest południowo-wschodni narożnik, który został podkreślony formalnie na kilka sposobów. Funkcjonalnie jest to miejsce reprezentacyjne dworu - wyjście z salonu na werandę i do ogrodu. Narożna wieża jest częścią sypialni parteru oraz pokoju gościnnego piętra. Dominanta ta jest miejscem formalnie i funkcjonalnie ważnym. Elementy kompozycyjne osiągają kulminację w najwyższym elemencie - zwieńczeniu wieży. Budynek dworu jest układem zamkniętym, w którym *entropia* w narożniku południowo-wschodnim, wyraźnie wzrasta. Wojciech Bałus zasugerował występowanie tego zjawiska (*entropia* – czyli wzrost lub spadek wewnętrznego chaosu) w budynkach Talowskiego²⁰. W omawianym dworze występuje wewnętrzny chaos formalny, który jednak dąży do utworzenia dominanty. Dramaturgia i „wielobryłowość” elewacji północnej, stanowi również o dynamice formalnej dworu, chociaż w tym wypadku chodziło zapewne także o rozróżnienie funkcjonalne i nadanie całości efektu malowniczości.

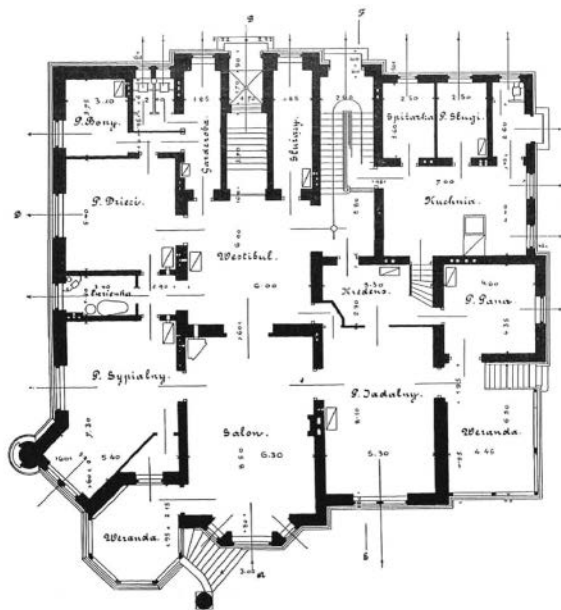


Ryc. 40. Dwór w Grodkowicach, elewacja północna
/fot. autora, 2011/

Fig. 40. Manor-house in Grodkowice, northern elevation
/photo by author, 2011/

Wieża jest zaprojektowana symetrycznie (abstrahując od rozbudowanej przypory po lewej stronie). Okna biforialne parteru i piętra są usytuowane na środku, powyżej znajduje się „okienko strzelnicze”. W górnej strefie wieży zlokalizowano kilka elementów symbolicznych, o których będzie mowa w oddzielnym rozdziale.

Punktem centralnym wnętrza, jest doświetlony wewnętrznym świetlikiem westybul*. (Ryc.41) Wchodzi się do niego z zewnątrz, przez sień, jednym biegiem schodów. Z westybulu są dostępne wszystkie pokoje parteru z wyjątkiem pokoju pana, o którym wcześniej wspomniano. Na piętro prowadzi boczna klatka schodowa, umieszczona pomiędzy strefą wejścia, a obniżoną częścią gospodarczą (z kuchnią) budynku. Drewniany ganek piętra pełni rolę komunikacyjną i podobnie jak hol parteru, zapewnia dostęp do wszystkich pomieszczeń bezpośrednio, lub pośrednio (jak jest w przypadku pokoju nauczyciela, dzieci i „uczelnia”). Centralne doświetlenie komunikacji wewnętrznej poprzez świetlik, zapewnia komfort mieszkańcom, a hol na parterze może pełnić także rolę saloniku.



Ryc. 41. Dwór w Grodkowicach, rzut parteru
Fig. 41. Manor-house in Grodkowice, ground floor

Tak jak w kamienicach krakowskich (przykładowo *Pod Pajakiem*, lub *Pod Ostem*), także we dworze w Grodkowicach, architekt stosuje podobne zabiegi dotyczące kształtowania formy. Wprawdzie używa nieco innej stylistyki i inne są jego inspiracje, to wrażenie, jakie chce

²⁰ Bałus W., *Historyzm analogiczność...* op. cit.

wywołać pozostaje takie samo. Interpretuje i zmienia poszczególne „słowa” swojego języka form – inaczej je wymawia, ale ciągle jest to jego język form.

Zaprezentowane przykłady projektów budynków mieszkalnych, wolnostojących, ukazują sposób kształtowania ich bryły i układu funkcjonalnego. Talowski miał tu do dyspozycji różne środki w realizacji ich form i detalu, różne wymagania i lokalizacje, jednak wszystkie przykłady ilustrują jego oryginalny sposób projektowania.

III.3. Budynki użyteczności publicznej

III.3.1. Przebudowa budynku *Sokoła* w Krakowie

Przebudowa siedziby *Towarzystwa Gimnastycznego Sokół* w Krakowie miała miejsce w 1894 roku. Pierwotny budynek neogotycki został wzniesiony w 1889 roku, według projektu Karola Knausa. (Ryc.42) W tamtym czasie położenie budynku było niekorzystne z uwagi na bliskie sąsiedztwo rzeki Rudawy. Usytuowanie na zakolu rzeki stanowiło dodatkową trudność i ograniczenie dla prac budowlanych.

W 1894 roku, budynek został rozbudowany przez Teodora Talowskiego, który wcześniej został powołany do Komisji Budowlanej *Sokoła*. Oprócz niego weszli do niej: Dr Styczeń, Dr Koy, Beringer, Gołab, Matusiński, Ekielski, Plesnar i Piotrowski²¹. Uchwałą komisji przyjęto projekt Talowskiego, który polegał na dodaniu, od strony rzeki Rudawy, dwóch szatni o 27 m długości i 5,5 m szerokości. Przesunięto ścianę poprzedniej przybudówki w stronę rzeki, do linii regulacyjnej oraz podwyższono jej dach. W ten sposób powiększono szatnię, toaletę na I piętrze oraz uzyskano przestrzeń na dodatkową salę gimnastyczną o wymiarach 22 m na 10 m. (Ryc. 43)

Talowski zmienił charakter zaprojektowanej „przybudówki”, nadając jej formy *malowniczego historyzmu*²². Przesunął elewację od strony ulicy Piłsudskiego w stronę jezdnii (Ryc. 21), przez co utworzył się uskok – wyraźna granica pomiędzy starym a nowym budynkiem. O strony rzeki, został on zaopatrzony w bogaty szczyt z: *trzema freskowymi obrazami*²³. Ozdobny szczyt posiada pięć osi, rozmieszczonych symetrycznie, z trzecią osią na środku elewacji. Na dwóch skrajnych osiach, nanizane są prostokątne okna parteru i piętra. Na drugiej i czwartej osi znajdują się również okna parteru i piętra, ale te drugie są większe, z bardziej dekoracyjnym, kamiennym obramieniem. Na osi trzeciej – środkowej, znajduje się wejście z naswietleniem, okno piętra (takie jak na sąsiednich osiach) oraz okno – triforium, doświetlające poddasze. Nad nim góruje „korona” ściany szczytowej w postaci trójczłonowych,



Ryc. 42. Budynek *Sokoła*, zaprojektowany przez Karola Knausa w 1889

Fig. 42. The building of *Falcon*, designed by Karol Knaus in 1889



Rys. 43. Budynek *Sokoła* po rozbudowie, widok od str. istniejącej wtedy rzeki Rudawy

Fig. 43. The *Falcon* building, after extension, view from non-existent Rudawa River

²¹ *Pamiętnik Sokola ...* op.cit. s.24

²² Beiersdorf Z., *Sokolnie w krajobrazie...* op. cit. s. 364.

²³ *Ibidem*, s. 364.

rozbudowanych blanak z kartuszem herbowym na środku. Kartusz ten znajduje się we wspomianej pracy Talowskiego *Projekta kościołów* z 1897 roku.

Szczyt ozdobiony jest, po obu stronach triforium, dwoma pustymi tarczami herbowymi, a także dekoracyjnymi kotwami stalowymi. (Ryc. 44) Na krawędziach ściany szczytowej, umieszczone są symetrycznie sterczyny z motywem woluty (pomiędzy pierwszą i drugą oraz czwartą i piątą osią), co podkreśla trzy środkowe osie jako miejsce formalnie ważne.

Budynek krakowskiego *Sokoła* zmienił swoje proporcje, nowa „przybudówka” jest większa od pierwotnej, konkurując rozmiarem i dekoracyjnością z korpusem głównym, tworząc jednak razem spójną całość. Elewacja od strony ulicy Piłsudskiego (dawniej Wolska), jest skomponowana lekko asymetrycznie.



Ryc. 44. Elewacja wschodnia *Sokoła*, widok współczesny /fot. autora, 2008/

Fig. 44. Eastern elevation of *Falcon* now.
/photo by author, 2008/

Można wyróżnić na niej pięć osi – trzy pierwsze (patrząc od lewej strony) są powtórzeniem osi pierwotnej przybudówki, z podobnymi oknami piętra oraz portalem wejściowym z naświetlem na trzeciej osi. Na piętrze pierwszej osi znajduje się loggia z narożną kolumną z głowicą o motywach roślinnych.

Kolejne dwie osie są bardziej rozstrzelone, należą do „nowej kubatury”, okna parteru i piętra są powtórzeniem okien piętra – drugiej i trzeciej osi.

Wszystkie osie (także w ścianie szczytowej) są oddzielone od siebie dekoracyjnymi przyporami. Rozbudowa *Sokoła* wprowadza swoiste „poruszenie” form oraz dodatkowe walory światłocienia. Węższy rozstaw pierwszych trzech osi elewacji przy ulicy Piłsudskiego, powoduje zagęszczenie form na styku starego i nowego budynku *Sokoła*. Talowski do spokojnej formy budynku Knausa, wprowadza

„ożywienie” i nowe elementy malowniczości, korespondujące z budynkami zaprojektowanymi na pobliskiej ulicy Retoryka.

III.3.2. Budynek *Sokoła* w Jarosławiu

Obiekt ten, powstał w latach 1899 – 1900. Jako budynek z przełomu drugiej i trzeciej fazy twórczości, jest bardziej zwarty i surowy. *Towarzystwo Gimnastyczne Sokół* w Jarosławiu, powstało w 1889 roku, a starania o własny budynek rozpoczęło w 1892 roku.

Bryła budynku jest zwarta, o prostym rzucie, opartym na planie prostokąta (nie biorąc pod uwagę ryzalitów), jest dwukondygnacyjna, podpiwniczona, z poddaszem w stromym, mansardowym dachu. W tym obiekcie, jak i w wielu innych (choćby w willi w Jaśle), Talowski zastosował kominy ceglane, zadaszone dwuspadowymi daszkami w formie średniowiecznych blankowań, połączonych ze sobą schodkowo. Budynek posiada trzy ozdobne ryzalitty: na elewacji północnej – równoległej do ulicy, na wschodniej – z wejściem głównym oraz na elewacji zachodniej. Ich szczyty mają charakter historyzujący, neogotycki, z geometrycznym detalem. Pierwotnie elewacja północna była bardziej odsunięta od ulicy, oddzielał ją od niej chodnik i pas zieleni. (Ryc. 45, 46, 46a)



Ryc. 45. Budynek *Sokoła* w Jarosławiu, ok. 1918
Fig. 45. The *Falcon* building in Jarosław, approx. 1918



Ryc. 46. Budynek *Sokoła*, elewacja północna
i zachodnia, ok. 1901
Fig. 46. The *Falcon* building, northern and western
elevation, approx. 1901



Ryc. 46a. Budynek *Sokoła*, zdjęcie po II wojnie
światowej, mieszczący wtedy kino *Gdynia*.
Fig. 46a. The *Falcon* building, photo after World War II,
at that time there was *Gdynia* cinema

Pocztówka z 1901 roku wskazuje, że na piętrze od strony zachodniej, znajdował się wtedy taras, z dachem wspartym na kolumnach. W wyniku późniejszych przeróbek budynku, przestrzeń ta została zabudowana.

Materiały, jakie zastosowano w tym obiekcie to kamień i cegła. Mają one gładką fakturę i jednorodną tonację kolorystyczną. Pasy jasnego tynku w cokole, ustępują miejsca surowej cegle na piętrze. Horyzontalne podziały elewacji, są przecinane ryzalitami z dekoracyjnymi szczytami ceglany, z kamiennymi elementami blankowania, kolumniek, rzeźb, ect.

Podobnie jak w willi jasielskiej, zastosowano tu tynk imitujący elementy kamienne. Było to zapewne spowodowane ograniczonymi środkami na budowę i wykończenie siedziby *Sokoła*. Należy pamiętać, że budowa takiego budynku była zwykłe możliwa dzięki ofiarności lokalnej społeczności, a projekt był wykonywany za darmo przez członków *Towarzystwa Gimnastycznego*. Cieszy fakt, iż Talowski, także członek *Towarzystwa*, uzyskał tu możliwość kompleksowej realizacji swojego projektu. Niestety koncepcja zaproponowana dla *Sokoła* w Jaśle nie miała tego szczęścia, bowiem ostatecznie zrealizowano tam projekt Bolesława Mańkowskiego²⁴.

Kompozycja elewacji północnej i wschodniej jest symetryczna, południowa i zachodnia ma inną kompozycję, ze względu na taras piętra. Ozdobne ryzalitty są symetryczne, to właśnie w zwieńczeniach ścian szczytowych Talowski pokusił się o malowniczość. Swobodniejsza kompozycja geometrycznych elementów, spowodowała tu „poruszenie”, dając szczytom dodatkowe walory światłocieniowe. Są to miejsca „zagęszczenia” form, służące zbudowaniu dominanty. Każdy z nich jest także nośnikiem treści. Ryzalit wejściowy jest najbardziej rozbudowany, podkreślając funkcję reprezentacyjną wejścia do budynku.

Budynek *Sokoła* w Jarosławiu wyraźnie nawiązuje do secesji wiedeńskiej, poprzez spokojne, geometryczne podziały fasady, pasowe boniowanie i trochę monumentalne ryzalitty z ozdobnymi szczytami. Na ich zwieńczeniach znajduje się rzeźba sokoła, lub uskrzydłonej

²⁴ Beiersdorf Z., *Sokolnie w krajobrazie kulturowym...* op. cit.

postaci, występują również herb Jarosławia, a także inne elementy symboliczne. Użyte formy są proste i geometryczne, a materiały gładkie. Budynek oddziałuje na widza swą masą, rytmicznymi podziałami osiowo rozstawionych okien oraz horyzontalnym podziałem ścian.

III.3.3. Szkoła w Okocimiu

Projekt *Szkoły dwuklasowej* w Okocimiu pochodzi z 1895 roku. Został on umieszczony w pracy pt.: *Projekta Kościołów* Talowskiego, a zrealizowany w 1896 roku – według napisu umieszczonego w kartuszu herbowym na szkole. Budynek ufundował właściciel browaru w Okocimiu, Jan II Goetz, który w ten sposób uczcił 50-tą rocznicę powstania browaru. Według projektu był to niewielki budynek parterowy, podpiwniczony, w kształcie litery „L”, z ozdobnym szczytem na części budynku wysuniętej w stronę (obecnej) ulicy dojazdowej. Na parterze znajdowały się dwie sale lekcyjne, dwa pokoje nauczycielskie, szatnia, kuchnia, spiżarka, klatka schodowa oraz wejście główne. Poddasze było doświetlone niewielkimi lukarnami w połaciach dachu, nie pełniło ono funkcji użytkowych. Dach był czterospadowy, a nad „przybudówką” dwuspadowy. Budynek został ostatecznie wybudowany na planie litery „T”. W ten sposób układ asymetryczny stał się symetrycznym, a szkoła zyskała więcej sal. Brak ozdobnych kotew na ścianie parteru po lewej stronie „przybudówki”, może jednak świadczyć o nieco późniejszym powstaniu tej części. Być może już w trakcie budowy zdecydowano, iż szkoła będzie większa niż zakładał to projekt. Elementy dekoracyjne parteru, takie jak gzyms wieńczący, czy łukowe obramienia okien po obu stronach budynku, wydają się jednak pochodzić z tego samego okresu.

W latach 30-tych nadbudowano I piętro, co zmieniło pierwotny charakter całości, przytłaczając oryginalną „przybudówkę” z ceglany szczytem, który od początku miał być głównym akcentem i ozdobą szkoły. Został on wykonany według projektu Talowskiego.

Analizując dokładniej wygląd tego budynku, można zauważyć wyraźny podział na elewację frontową i pozostałe, mniej ważne. Budynek jest prostokątny z wysuniętą środkową częścią – „przybudówką” z dekoracyjnym szczytem. (Ryc.47)

Elewacja frontowa głównego korpusu posiada sześć osi kompozycyjnych dla okien parteru i piętra. Elementy dekoracyjne są proste, architekt przyjął ich horyzontalny układ w postaci pasów – cokołu z gładkiego kamienia, wąskiego, kamiennego pasa w połowie wysokości ściany ceglanej parteru oraz ozdobnego fryzu ceglanego pod okapem. Dodatkowym elementem zdobniczym są żelazne kotwy po prawej stronie przybudówki, wykonane dokładnie według projektu z 1895 roku. Przez naprzemienny układ materiału i prosty detal, osiągnięto ciekawy efekt plastyczny. Rozwiązanie to przywodzi na myśl elewacje willi w Bochni, w których w podobny sposób zostały zakomponowane ściany korpusu głównego. W Okocimiu Talowski nie zastosował przepalonych „guzów” ceglanych, chociaż kolorystyka cegieł także jest zróżnicowana. Analizując dalsze podobieństwa obu realizacji, możemy porównać rzuty budynków oraz element „przybudówki” i ozdobnego szczytu. (Ryc. 48) W Okocimiu jednak, pierwotny zamysł układu budynku w kształcie litery „L” nie został ostatecznie zrealizowany, a malowniczy szczyt nie stanowi tak silnej dominanty, jak w budynku Bocheńskim. Również w Okocimiu nadbudowano jedno piętro, materiałem i uproszczonym detalem nawiązując do pierwotnej wizji budynku.



Ryc. 47. Szkoła w Okocimiu, elewacja frontowa
/fot. autora, 2012/

Fig. 47. School in Okocim, the front elevation /photo by
author, 2012/

Najbardziej dekoracyjnym elementem fasady frontowej (północnej) jest symetryczny, ceglany szczyt (ściana szczytowa). Dużą powierzchnię ściany zajmuje ślepa arkada, zakończona półkolistym kamiennie-ceglanym nadprożem. Arkada ta jest ujęta z obu stron wydłużonymi esownicami (dość swobodnie pnącymi się po elewacji), zwężającymi wizualnie szczyt (archiwolta jest ozdobiona elementami pseudo tryglifów*, zestawionych naprzemiennie z pseudo-metopami*). - Esownice u góry są zakończone kamiennymi sterczynami – wychodzącymi ponad połąć dachu.



Ryc. 48. Szkoła w Okocimiu, ściana szczytowa,
/fot. autora, 2011/

Fig. 48. School in Okocim, the front gable,
/photo by author, 2011/



Ryc. 49. Szkoła w Twierdzy /fot. autora, 2011/

Fig. 49. School in Twierdza, designer unknown
/photo by author, 2011/

Narożniki ściany szczytowej wieńczą również kamienne sterczyny. Szczyt jest ozdobiony kilkoma symbolicznymi detalami, o których będzie mowa w osobnym rozdziale. W ścianie szczytowej znajdują się dwa niewielkie, prostokątne okna z kamiennymi obramieniami, rozmieszczone symetrycznie, nieco poniżej owalnego kartuszu. Przybudówka posiada dwa okna na parterze od strony wschodniej.

Elewacja wschodnia korpusu głównego nie posiada okien. Jedynymi elementami ozdobnymi są kamienne i ceglane pasy (cokół, pas międzyokienny, dekoracyjny fryz), które biegną dookoła całego budynku. Tylne elewacja (południowa) ma dziewięć osi, na których rozmieszczono okna i drzwi. W pierwotnym projekcie miało być tylko pięć osi. Obramienia okien i drzwi są uproszczone, adekwatne do estetyki obiektu, zwieńczone ceglanyymi, łukowymi nadprożami z ceramicznym detalem w górnej części. Elewacja zachodnia posiada jedno okno, usytuowane niesymetrycznie względem środka. Wszystkie okna I piętra zostały usytuowane w osiach okien i drzwi parteru.

Szkoła w Okocimiu to przykład niewielkiego kubaturowo obiektu, ukazującego konsekwencję form, stosowanych przez Teodora Talowskiego. Jego zindywidualizowany charakter (malowniczy szczyt), umiejscawia go stylowo pomiędzy historyzmem a secesją. Wprawdzie nie jest on „rozedrgany” przez zróżnicowanie faktury czy elementów dekoracyjnych, ale mimo to należy do obiektów prezentujących indywidualizm twórczy Talowskiego.

Należy w tym miejscu wspomnieć o innych szkołach, które w stylistyce przypominają szkołę okocimską. Przykładem może być projekt „typowy” (jak się zdaje) szkoły w miejscowości Twierdza (koło Frysztaku) oraz w Gliniku Charzewskim (koło Strzyżowa). Budynek w Twierdzy, pochodzi prawdopodobnie z przełomu XIX/XX wieku. Jest to budynek utrzymany w stylu neogotyckim, zaprojektowany na planie krzyża, z dłuższym ramieniem równoległym

do ulicy. Ramię prostopadłe jest krótsze, usytuowane niesymetrycznie względem korpusu głównego, zakończone od strony ulicy dekoracyjnym, ceglany szczytem. (Ryc. 49) Ogólna stylistyka, element dominany, jakim jest ozdobny szczyt, nawiązuje do szkoły w Okocimiu. Odzwierciedla ona tendencje panujące na przełomie XIX i XX wieku, w projektowaniu budynków użyteczności publicznej nie tylko w miastach, ale również w mniejszych miejscowościach. Ukazuje także powszechność prądów architektonicznych oraz prądów ideowych i patriotycznych. To właśnie dzięki powszechnej edukacji naród mógł „rosnąć w siłę”, mimo iż Polska znajdowała się pod zaborami.

III.3.4. Wiadukt i podkop przy ulicy Lubicz w Krakowie

Ciekawą konstrukcją inżynierską, połączoną z założeniem architektonicznym, jest wiadukt kolejowy z murami oporowymi podkopu ulicy Lubicz w Krakowie.

Było to pierwsze skrzyżowanie dwupoziomowe w mieście, które zostało zrealizowane ze względów funkcjonalnych.

Ważnym momentem rozwoju kolei żelaznej na obszarze Galicji, było otwarcie połączenia Krakowa z linią Warszawsko – Wiedeńską w 1847 roku²⁵.

W 1850 roku linia krakowska została zakupiona przez Cesarstwo Austriackie, które chciało rozbudować linię biegnącą na wschód – przez Tarnów, do Lwowa. Linię, która miała znaczenie strategiczne dla monarchii austriackiej, otwarto w 1856 roku.

Ulica Lubicz natomiast była ważnym szlakiem komunikacyjnym dla mieszkańców Krakowa i osób przyjezdnych. Pełniła ona funkcję arterii wylotowej z Krakowa – na północ i wschód, była jedyną drogą prowadzącą do *Ogrodu Towarzystwa Strzeleckiego* oraz budowanych wtedy fortyfikacji (bastionu IV – w południowej części cmentarza Rakowickiego). Był to również szlak konduktów żałobnych, podążających na *Cmentarz Rakowicki* oraz szlak pielgrzymkowy prowadzący do Mogiły.



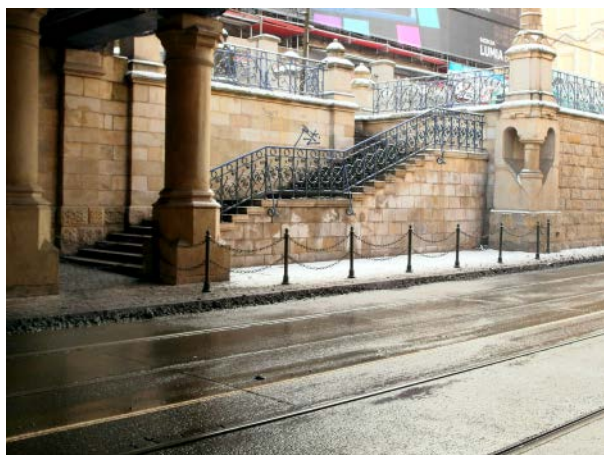
Ryc. 50. Podkop i wiadukt kolejowy – ulica Lubicz w Krakowie /fot. autora, 2008/

Fig. 50. Underground passage and railway viaduct - Lubicz Street, Cracow /photo by author, 2008/

Linia kolejowa początkowo przecięła ulicę Lubicz, tworząc w ten sposób uciążliwą barierę komunikacyjną, hamującą rozwój miasta. Od lat 70-tych XIX wieku próbowano rozwiązać ten problem. W 1878 roku Rada Miasta odrzuciła pierwszy projekt koncepcyjny wiaduktu, przygotowany przez wiedeńskiego inżyniera Petrosiego. W latach 1880-90 powstał kolejny projekt, tym razem wiaduktu i podkopu, przedstawiony przez inżyniera Haunolda, jednak nie spełniał on w pełni stawianych przed nim wymogów.

W 1892 roku podjęto ostateczną decyzję budowy dwupoziomowego skrzyżowania linii kolejowej i ulicy Lubicz. Inżynier Stanisław Przybyłka był odpowiedzialny za przeprowadzenie budowy, natomiast (znany już wtedy) Teodor Talowski miał opracować założenie architektoniczne. Prace budowlane rozpoczęły się w 1896 roku, a zakończyły w 1898 roku. (Ryc. 50) Przyjęte rozwiązanie miało być funkcjonalne, ale z drugiej strony reprezentacyjne, adekwatne do miejsca i jego rangi.

²⁵ Płuska I. *Konserwacja dekoracyjnych murów oporowych oraz wiaduktu kolejowego przy ul. Lubicz w Krakowie*. [w:] Pismo Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków *Wiadomości Konserwatorskie* nr 21/2007, s. 34 – 44.



Ryc. 51. Fragment muru oporowego ze schodami zewnętrznymi /fot. autora, 2012/
Fig. 51. Fragment of retaining wall with external stairs /photo by author, 2012/

Mury oporowe z wieńczącymi je żelaznymi balustradami, wznoszą się tu uskokowo w miarę obniżania ulicy Lubicz. Wykonano je z kamienia (piaskowiec z podkarpacia), w dolnej części (cokołowej) rustykowanego*, a wyżej boniowanego*, co sprawiało wrażenie surowości i solidności konstrukcji. Bloki kamienne od strony wewnętrznej podkopu (ulicy Lubicz) są nierówne i posiadają chropowatą, „dłutowaną” strukturę. Mur jest zwieńczony gzymsem o obłej formie z prostym fazowaniem*. Mur oporowy jest podzielony na segmenty, oddzielone od siebie niskimi, masywnymi słupami, które w murze wychodzą nieznacznie poza jego lico, a ponad gzymsem są zwieńczone szyszkowymi „czapami”. Oprócz deko-

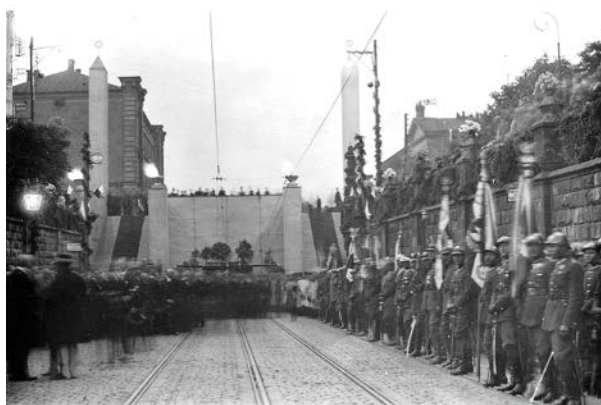
racji, służą one do zamocowania ażurowej balustrady. Przy schodach, prowadzących od poziomu ulicy, na teren przy dworcu – od północy i po przeciwległej stronie ulicy, architekt zastosował dekoracyjne akcenty w postaci latarni-pylonów. Narożne słupy przy wejściach na schody, mają sercowate wycięcia, z niewielką, narożną kolumnienką. Dodaje to lekkości i potęguje efekty światłocieniowe. Słupy te są zwieńczone kamiennymi pylonami z obręczą złożonych liści i ażurową koroną na szczycie, na których zamocowano trzy metalowe latarnie. Motyw sercowatego wycięcia w słupie z narożną kolumnienką powtarza się w kilku realizacjach Talowskiego, między innymi w projekcie *portalu grobowców w Łańcucie* z 1896 roku.

Najistotniejszym konstrukcyjnie elementem jest sam wiadukt, wykonany z nitowanych blachownic stalowych, zwieńczony po bokach ozdobną balustradą. Został on podparty dwoma rzędami kamiennych kolumn (po osiem z każdej strony). Ich silna forma została wzbogacona prostą dekoracją i podziałami na masywną bazę, trzon i głowicę.

Kolumny te stoją w linii muru oporowego, jednak między nimi a murem jest jeszcze przejście piesze. Mur oporowy pod wiaduktem, został więc lekko rozsunięty, rozwiązując problem komunikacji po stronie południowej (dwa biegi schodów, usytuowane równoległe do muru, umożliwiają przejście pod wiaduktem i wyjście na wyżej położony teren nad murem oporowym) (Ryc. 51)

Oprócz projektowanych form muru oporowego podkopu i wiaduktu, architekt zadbał o zielen miejską. Została ona zaprojektowana w formie wąskich pasów, ponad murami oporowymi, obsadzonych trawą i drzewami. Talowski przywiązywał szczególną wagę do zieleni, która była elementem projektowanym integralnie z budynkami. (Ryc. 52)

Konstruktor wiaduktu, jak i architekt sprostali postawionemu zadaniu, dając funkcjonalne i estetyczne rozwiązanie komunikacji poziomej i pionowej. Wraz z placem przed dworcem, a także *Ogrodem Towarzystwa Strzeleckiego*, podkop stał się świadkiem ważnych wydarzeń narodowych i tłem dla uroczystości pogrzebowych wielkich Polaków np.- uroczystości związane z pochówkiem Juliusza Słowackiego na Wawelu w 1927 roku.



Ryc. 52. Uroczystości pogrzebowe J. Słowackiego, mur oporowy aut. Talowskiego, posłużył jako tło wydarzeń z 1927

Fig. 52. Forming of funeral procession of J. Słowacki, retaining wall by Talowski was a background of this historical event in 1927

Zastosowane tu przez Teodora Talowskiego rozwiązania materiałowe oraz formalne, ukazują, że nawet w tak odmiennej realizacji, potrafił odcisnąć swoje piętno. Mimo prostoty, jest to obiekt malowniczy, utrzymany w duchu historyzmu, w którym architekt również stosuje swój własny język form.

Budynki użyteczności publicznej są ważną grupą obiektów w dorobku Talowskiego. Dostosowując się do wymogów funkcjonalnych, architekt realizuje budynki reprezentacyjne, w których jest wyraźnie widoczny, specyficzny dla niego, język form, budowania stylistyki malowniczości, niepozbawionej także elementów symbolicznych.

III.4. Kościoły, obiekty sakralne

Kościół, jak i inne obiekty sakralne stanowią dużą część dorobku projektowego Talowskiego. W grupie tej także znajdujemy elementy języka form, stosowanego w budynkach świeckich. Wybrane przykłady sygnalizują ten związek formalny.

III.4.1. Kościół w Dobrzechowie

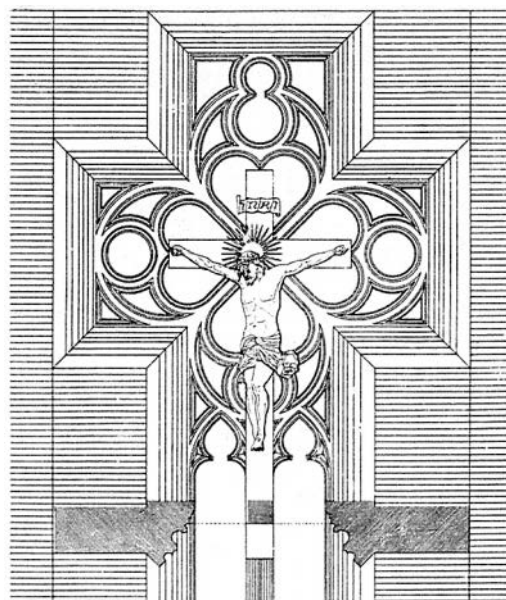
Był to pierwszy budynek sakralny, zrealizowanego przez Talowskiego (wybudowany w latach 1888-1893, projekt z lat 1888-1895 – razem z projektami elementów wyposażenia wnętrza, m.in. amboną z 1895 roku). Inwestorem był Roman hr. Michałowski (właściciel Dobrzechowa oraz założyciel cegielni funkcjonującej w Dobrzechowie od 1870 roku), dla którego Talowski projektował w 1890 roku pałac. Hrabia Michałowski po projekcie kościoła, zlecił mu zaprojektowanie własnej rezydencji, która według opisu była nowoczesna i wygodna jak na owe czasy²⁶ (pałac niestety nie zachował się do dnia dzisiejszego).

Kościół w Dobrzechowie był ważną realizacją, bo zapoczątkował serię późniejszych kościołów, projektowanych tak licznie w kolejnych latach. Projektując go Talowski wzorował się prawdopodobnie na innych, znanych mu kościołach. Wojciech Bałus zwraca tu uwagę na kościół Św. Elżbiety w Wiedniu, budowany w latach 1859-1868, autorstwa Hermanna Bergmanna²⁷. Zważywszy na fakt, iż Talowski studiował w Wiedniu, to faktycznie mógł znać ten obiekt. Kościół Bergmanna jest trójnawową



Ryc. 53. Wieża kościoła w Dobrzechowie
/fot. autora, 2011/

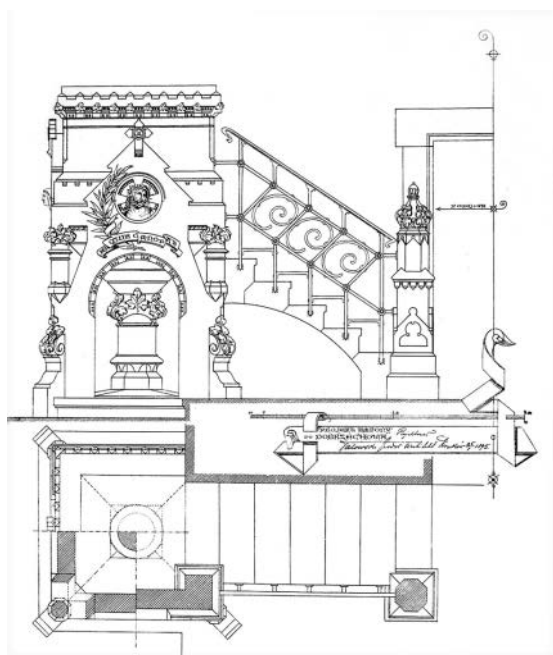
Fig. 53. Tower of a church in Dobrzechów
/photo by author, 2011/



Ryc. 53a. Detal maswerku w kształcie krzyża
Fig. 53a. Detail of tracery – cruciform

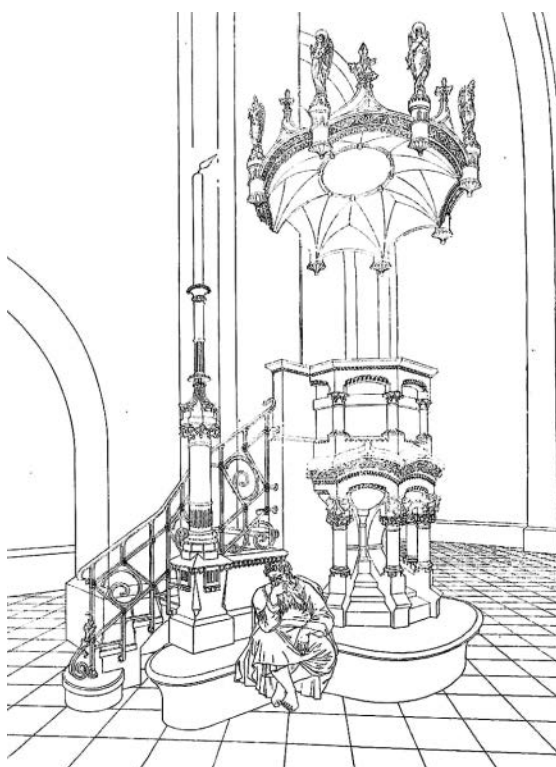
²⁶ Za: Bałus W., *Pałace, dwory i wille...* op. cit.

²⁷ Bałus W. *Architektura sakralna...* op. cit.



Ryc. 54. Projekt ambony dla kościoła
w Dobrzechowie, 1895

Fig. 54. Design for the pulpit in church in Dobrzechów,
1895 with characteristic detail for Talowski of
a corner heart-shaped cut-out with column



Ryc. 55 Projekt ambony dla kościoła w Suchej
Beskidzkiej, 1901

Fig. 55. Design for pulpit in church in Sucha
Beskidzka, 1901

pseudobazyliką, z transeptem, z wielobocznie zamkniętym prezbiterium oraz wejściową dominantą czworobocznej wieży, usytuowaną na osi. Wewnętrzny podział przestrzenny dokonano za pomocą kolumn z kwiatowymi motywami głowic. Kościół jest neogotycki, wykonany z cegły i ciosów kamiennych, które użyto także do konstrukcji przypór i formowania elementów dekoracyjnych, takich jak portale, obramienia okienne, maswerki, rzeźby ect. Kościół w Dobrzechowie ma podobny układ przestrzenny. Wysoka, czworoboczna wieża jest ozdobiona dużym, kamiennym krucyfiksem.

Forma krzyża jest tu podwojona – jako forma okna, wypełnionego maswerką, a także jako kamienna rzeźba Chrystusa na krzyżu, który jest jego częścią. Motyw kamiennego krucyfiksu występuje również w kościele Bergmanna na ścianie transeptu.

W dużej grupie kościołów projektowanych później przez Talowskiego, motyw wieży oraz krucyfiksu nad wejściem, będzie się powtarzał. (Ryc. 53)

Kościół w Dobrzechowie jest obiektem prostym i oszczędnym w detalu. Wykonany został ze zróżnicowanej kolorystycznie cegły oraz kamienia (cokół, elementy dekoracyjne). Tak jak kościół wiedeński, jest to trójnawowa pseudobazylika, z transeptem i wielobocznie zamkniętym prezbiterium*. Integralną jego częścią były elementy wyposażenia wnętrza, które Talowski projektował nieco później, bo w 1895²⁸ roku (ambona - z motywem narożnych kolumniek z sercowatym wycięciami, ławka kolatorska, świecznik sześcioramienny kuty z żelaza). Natomiast według informacji zamieszczonej w kościele, Talowski projektował również ołtarz główny oraz cztery ołtarze boczne, a także dwa neogotyckie konfesjonały oraz dwa feretrony.

Drewniane ołtarze oraz konfesjonały zostały wyrzeźbione przez Wojciecha Samka z Bochni (znanego także z realizacji kamiennych elementów dekoracyjnych willi w Bochni), który pracował nad nimi od ok. 1899 do 1911 roku. Natomiast elementy kamienne, ambona i krucyfiksy w oknie, zostały wykonane przez Mieczysława Banieckiego. (Ryc. 53a, 54)

Z historii kościoła, dowiadujemy się także, iż brama główna, prowadząca na teren kościoła, została zakupiona za „4000 złp” i przywieziona (w 1924 roku) z pałacu Michałowskich w

²⁸ Projekty zamieszczone w: *Projekta Kościołów Talowskiego* op. cit.

Dobrzechowie. Była ona także projektowana (po roku 1890) przez Teodora Talowskiego, a wykonana przez J. Goreckiego. Bramy i murki tworzące strefę wejściową, przypominają stylistykę elementów dekoracyjnych willi w Bochni.

Kościół w Dobrzechowie był pierwszym z cyklu realizacji sakralnych Talowskiego. Mimo prostego potraktowania układu wnętrza i bryły, występują w nim elementy języka form, takie jak materiał, czy malowniczość detali (krucyfiks, ambona), stosowane również w innych jego realizacjach.

III.4.2. Kościół w Suchej Beskidzkiej

Jest on realizacją późniejszą (projekt 1895 i 1896, budowany w latach 1896-1901²⁹), w której widać dużą swobodę formalną. W pracy *Projekta Kościołów*, Talowski umieścił dwa projekty tego kościoła. W obu przypadkach, jego rzut jest oparty na krzyżu łacińskim, natomiast późniejszy (zrealizowany) ma bardziej rozbudowaną część prezbiterialną z obejściem, zakończoną na osi ośmioboczną kaplicą. Kościół ten jest mieszanką stylów neogotyckiego i neoromańskiego, z indywidualną interpretacją i syntezą detalu historyzującego. Głównym akcentem bryły jest czworoboczna wieża, znajdująca się na głównej osi, przy wejściu do nawy. Jej forma jest znacznie bardziej dynamiczna od wieży w kościele dobrzechowickim.

Oprócz bardziej rozbudowanego detalu, w górnej części przechodzi ona w ośmiobok, co jest zaakcentowane figurami świętych na narożach. Na froncie znajduje się kamienna rzeźba ukrzyżowanego Chrystusa, nad którym widnieje Duch Święty w postaci gołębicy. Wieża jest zwieńczona wielobocznym hełmem z iglicą i krzyżem (w projekcie była latarnia) (Ryc. 56) Strefa wejściowa, wraz z wieżą tworzy dynamiczną kompozycję, złożoną ze spiętrzających się form przypór, bocznych wieżyczek schodów, bogatej dekoracji i przeplatających się materiałów – cegły i kamienia. Architekt zastosował, bowiem dodatkową dekorację w postaci pasów kamienia i cegieł, ułożonych w geometryczne wzory, a także ceglanego fryzu arkadkowego, usytuowanego pod gzymsem wieńczącym. Ściany szczytowe, obramienia okien oraz narożniki mają dekorację z elementów kamiennych i ceglanych.

Talowski zaprojektował również wzór, ułożony z różnobarwnych dachówek, biegnący wzdłuż dachu nawy głównej i transeptu. Dzięki tym prostym zabiegom, uzyskał bogato zdobiony kościół o szczególnym i niepowtarzalnym charakterze.

Okna są zdobione kamiennymi maswerkami – uwagę zwraca portal okienny transeptu, mający lekko secesyjny maswerk oraz biforialne okna z niesymetrycznymi trójkątnymi zwieńczeniami. Różne są materiały stosowane przez Talowskiego w kościele suskim – od gładkiego kamienia i zróżnicowanych kolorystycznie cegieł, po cegły chropowate, a nawet formy „guzów” ceglanych.



Ryc. 56. Kościół w Suchej Beskidzkiej
/fot. autora, 2011/

Fig. 56. Church in Sucha Beskidzka
/photo by author, 2011/

²⁹ Za: Bałus W. *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*. [w:] Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MXL, Prace z historii sztuki, zeszyt 20, Kraków 1992.

Talowski szczególną wagę przykładał do wykończenia tego kościoła, tak na zewnątrz, jak i wewnątrz. Jednym z elementów, które zaprojektował, jest kamienna kazalnica. (Ryc.55) Wnętrze ma bardziej zróżnicowany detal niż kościół w Dobrzechowie. Zindywidualizowanym elementem jest ściana chóru oddzielająca nawę główną od strefy wejściowej, z kamiennie-ceglany portalem o podwójnych, neoromańskich kolumnach.

Projekt kościoła w Suchoj Beskidzkiej jest przykładem swoistej malowniczości w kompozycji bryły i dekoracji. Jest przykładem oryginalnej inwencji twórczej Talowskiego, który przecież wpisywał się w powszechnie obowiązujące kanony projektowania kościołów na przełomie XIX i XX wieku.

III.4.3. Kaplica Szkolna Kolonii Robotniczej w Nowym Sączu³⁰

Jest to przykład nieco mniejszego kościoła, obecnie pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa, zwany *Kościółem Kolejowym* (wybudowany w 1898³¹ roku).

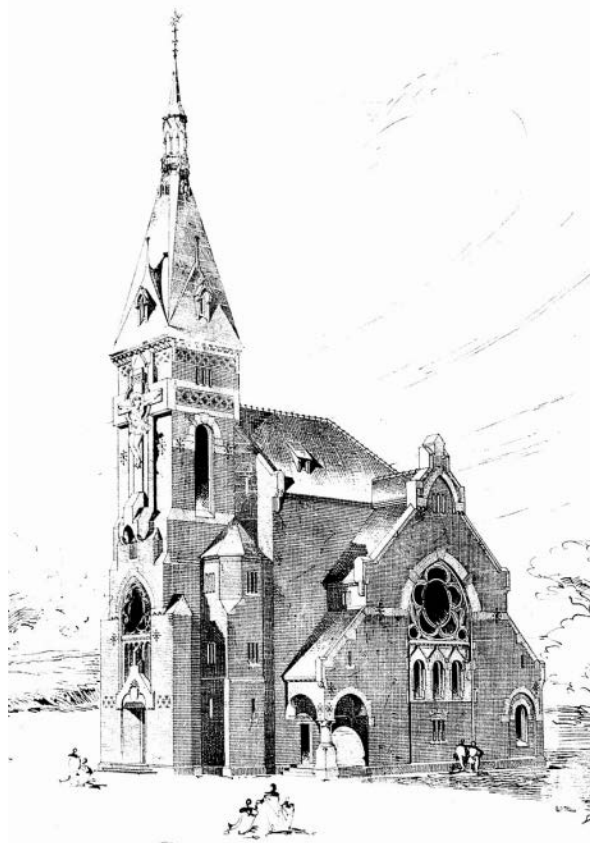
Pierwotnie była to budowla o planie centralizującym, na planie krzyża greckiego, z nieco krótszym ramieniem transeptu. Kościół ten posiada od frontu czworoboczną wieżę z kamiennym portalem wejściowym i z oknem o kwiatowym maswerku oraz bocznymi wieżyczkami ze schodami prowadzącymi na chór.

W najwyższej partii wieży znajduje się kamienny krzyż z figurą Chrystusa. Wieża jest zwieńczona czworobocznym hełmem, u góry przybierającym formę ośmioboku, zakończonego latarnią z krzyżem. (Ryc.57) Ciekawą formę mają ściany szczytowe transeptu, które również są formami silnymi w kompozycji bryły.

Prezbiterium zakończone prostokątnie, jest niższe od pozostałych elementów kościoła. Ściany szczytowe transeptów zostały zaprojektowane schodkowo, z okrągłym oknem zdobionym kwiatowym maswerkiem. Podcienie bocznych wejść posiadają narożną, okrągłą kolumnę. Element ten jest powieleniem narożnego podcienia oraz formy przysadzistej kolumny z motywami kwiatowymi z willi w Jaśle i Bochni. Oprócz dekoracji kamiennej, ważnym motywem zdobniczym są: ozdobny fryz arkadkowy z kamienia i cegieł oraz poziome pasy kamienia na elewacjach. Jest to zabieg urozmaicenia elewacji, podziału dużych płaszczyzn muru na mniejsze powierzchnie.

Kościół przez ciekawe rozwiązanie bryły (która była zwarta i silna) oraz detali jest interesującym przykładem budynku sakralnego, projektowanego przez Talowskiego, z widocznym zastosowaniem jego języka form.

Obecnie budynek kościoła ma nieco inne proporcje przez późniejsze przedłużenie korpusu oraz dodanie drugiego, szerszego transeptu.



Ryc. 57. Projekt kościoła w Nowym Sączu, 1896
Fig. 57. Design for the church in Nowy Sącz, perspective drawing by Talowski, 1896

III.4.4. Portal grobowca przy kościele w

³⁰ Talowski T. *Projekta kościołów* op. cit., według tej pracy projekt pochodzi z 1896 roku.

³¹ Za: Zieliński Z. *Nowy Sącz, Przewodnik po zabytkach*. Koło Przewodników Oddziału PTTK *BESKID* w Nowym Sączu, Nowy Sącz 1994 r.

Łańcucie (pw. Św. Stanisława Biskupa Męczennika)

Teodor Talowski w swojej pracy wzornikowej umieścił również projekt kościoła w Łańcucie. Jednakże przy kościele widnieje tylko informacja o tym, że Talowski był autorem rozbudowy kościoła w latach 1896-1900 (podwyższano go i poszerzano). Porównując projekt oraz stan istniejący kościoła, wyraźnie widać, że został wykonany w innej stylistyce. Natomiast układ rzutu i bryły jest podobny. Przy wejściu, na osi znajduje się czworoboczna wieża z klatkami schodowymi z obu stron. Wysokość naw bocznych, transept i zakończone wielobocznie prezbiterium jest zbliżone do projektu. Wprawdzie elementy te mają nieco inne proporcje względem siebie, ale układ jest porównywalny. Pod gzymsami biegnie ceglany fryz arkadkowy, stosowany także w innych projektach Talowskiego.



Ryc. 58. Portal do grobowca w kościele w Łańcucie
/fot. autora, 2011/

Fig. 58. Portal to *Potocki family vault* in church in
Łańcut /photo by author, 2011/

Jest on natomiast autorem grobowca przy kościele w Łańcucie i jego portalu wejściowego. Był to grobowiec rodziny Potockich (według informacji umieszczonej w kościele: *mauzoleum rodowe Lubomirskich i Potockich*), został usytuowany na osi głównej, pod prezbiterium. *Portal grobowców w Łańcucie*³² został zaprojektowany w 1896 roku. Wykonano go z kamienia, elewacja wejściowa (ściana szczytowa) w strefie przyziemia jest poszerzona i wielokierunkowa. Dzieje się tak poprzez ukośne wysunięcie cokołów narożnych kolumnienek. Element ten jest również charakterystyczny poprzez sercowate wycięcia muru i podparcie narożników kolumnienkami o kapitelu z motywami kwiatowymi. Ściana szczytowa zwęża się ku górze, przybierając formę wimpergi, zwieńczona trójkątnym szczytem ozdobionym żabkami (czołgankami) z kwiatonem na szczycie. Na narożnikach powyżej kolumnienek także umieszczono rozbudowaną, stylizowaną secesyjnie formę kwiatonu.

Pośrodku zaprojektowano ozdobny portal kamienny, z płaskorzeźbą anioła w tympanonie i innymi, symbolicznymi detalami. (Ryc.58 portal)

Projekt portalu grobowca został wykonany prawie idealnie, według rysunku Talowskiego. Portal jest symetryczny, o jednolitej fakturze kamienia (jedynie trzon narożnych kolumnienek wykonano z polerowanego, czerwonego granitu). Architekt stosuje tutaj wielowidokowość, łączy detale neogotyckie, neoromańskie i secesyjne motywy roślinne. Stosuje przy tym ich własną interpretację, dbając o wywołanie u odbiorcy, zamierzonego przez siebie, emocjonalnego odbioru architektury.

Na podstawie tych kilku przykładów widać, że Talowski jako twórca, rozwijał się w każdej dziedzinie projektowej. Budynki sakralne powstawały równolegle do architektury świeckiej, od 1888 roku, do 1906/1907 roku. Porównanie zaledwie tych czterech obiektów ze sobą, ukazuje w nich z jednej strony pewne zmiany formalne, a z drugiej strony ciągłość w stylistyce malowniczości, prezentowanej przez Talowskiego.

III.5. Podsumowanie i wnioski

³² Talowski T., *Projekta kościołów*, op. cit

Wybrane realizacje różnych typów budynków Talowskiego, uświadamiają jego wszechstronność oraz konsekwencję jako twórcy. To w kamienicach czynszowych (tych, które były jego własnością), mógł „rozwinąć skrzydła fantazji” i bez skrępowania eksperymentować z kompozycją, materiałem i detalem. Dzięki tym pierwszym realizacjom zyskał miano *architekta-poety*, który ośmielił się „poruszyć” konserwatywne środowisko ówczesnych twórców. Był to również początek jego rozwoju jako architekta, który przez około dwadzieścia lat praktyki projektowej, zrealizował wiele budynków mieszkalnych, użyteczności publicznej, sakralnych, mniejszych i większych, dla znanych osobistości i przeciętnych inwestorów. Większość z nich posiada to charakterystyczne „piętno” Talowskiego, ten wspólny mianownik, który został nazwany „językiem form”.



Rysunek architektoniczny musi zawierać myśl i proporcję. (...) Posiadać należy wykształcone oko i inteligencję, a proporcja znajdzie się sama
John Ruskin

IV. JEZYK FORM I DETAL – WARSTWA FORMALNA I TREŚCIOWA¹

Rozdział ten ma na celu próbę zdefiniowania języka form, jaki stosował Teodor Talowski w swojej twórczości. Jeżeli jest mowa o języku, to powinno się wspomnieć także o czytaniu architektury, o czym pisał Jacek Gądecki w swoim artykule: *Czy budynek jest czymś więcej niż się na pierwszy rzut oka wydaje? Stoimy przed tak zwanym „obiektem materialnym”, dostępnym dla naszego oka, dotyku i innych zmysłów, zastanawiając się, kto i po co go stworzył. To właśnie początek lektury budynku, to moment, gdy uświadamiamy sobie, że ktoś po coś ten budynek zbudował, i zaczynamy oglądać go jak księgę odkrywając sens i historię/historie zamknięte w architektonicznej formie.*² W przypadku tych najbardziej charakterystycznych budynków Talowskiego, takie czytanie architektury wydaje się być właściwe. Można bowiem powiedzieć, że jego budynki są „multisensoryczne”, oddziałują na wszystkie zmysły, pobudzając naszą wyobraźnię. Oglądając je próbujemy poznać ich historię, dotykając odczuwamy różne faktury materiałów. Zapach cegieł i kamienia jest inny w słoneczny dzień, a inny w czasie deszczu. Gdyby na elewacji nadal znajdowały się pnącza, moglibyśmy ją „usłyszeć” przy każdym podmuchu wiatru, natomiast w przypadku kamienicy *Pod Śpiewającą Żabą*, można zagrać melodię, która została na niej zapisana³.

Architektura pojmowana całościowo, jest systemem znaków: *formą fizycznej manifestacji sposobu życia osoby, wspólnoty, grupy, czy wreszcie kultury.*⁴ Chodzi tu o szersze spojrzenie na jej czytanie. Budynki, ich zespoły, miasta, powstają w określonym kontekście miejsca, społeczeństwa, historii, kultury. Bez szerszej wiedzy na temat tła, w jakim powstają interesujące nas obiekty, nie jest możliwe dokładne zrozumienie, dlaczego wyglądają tak, a nie inaczej.

Druga ważna kwestia, to sposób interpretacji dzieła architektury, który u każdego odbiorcy będzie nieco inny. Inaczej na budynek spojrzy jego właściciel, budowniczy, inaczej go będą postrzegać użytkownicy. Interpretacja będzie różniła się u osób wykształconych i mniej „uczonych”, będzie się też zmieniała w czasie (przez ponad sto lat, wiele rzeczy uległo zmianie). *By móc analizować środowisko architektoniczne, musimy zrozumieć złożoność przestrzeni, wielość kodów* i wreszcie zająć się codziennością, w której jest ona używana; zrozumieć i poznać zwykłych użytkowników, którzy codziennie „piszą” i „czytają” architekturę swoimi „językami”.*⁵ Dzisiejsi użytkownicy mogą mieć inne zdanie na temat budynków Talowskiego, niż ci sprzed wieku. Inaczej również mogą być one dzisiaj oceniane – mogą się podobać, albo nie. Bo wprawdzie są pewne obiektywne zasady – kanony, według których może powstać „poprawny” budynek, ale aspekt odczuwania „piękna” nie jest już tak oczywisty. Problematyka ta zostanie poruszona w dalszej części pracy.

Wracając do budynków Talowskiego, nasuwa się tu kolejny cytat nawiązujący do architektury disneyowskich parków rozrywki: *Trzymając się metafory tekstu, architektura składa się z fragmentów bajkowych przekazów. Konstruowanie rzeczywistości architektonicznej sprowadza się do wyboru kilku popularnych i rozpoznawalnych dla przeciętnego czytelnika cytatów, które układa się w jedną/kilka równoległych historii*⁶.

Talowski tworzył taką właśnie bajkową architekturę, czerpiąc z „cytatów” historii, nadając im fantazyjnych form. Prześledźmy, więc kolejno elementy składające się na jego własną architektoniczną manierę.

¹ W konstrukcji tego rozdziału znaczną pomocą okazał się przywoływany już wcześniej artykuł Wojciecha Bałusa pt. *Historizm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*

² Gądecki J. *Tekst czy kontekst, o czytaniu architektury* [w:] *Tekst-tura, wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*, red. Małgorzata Dawidek Gryglicka, Kraków 2005, s. 139.

³ Melodia Jana Karola Galla (1856-1912) do pieśni pt. *Dziewcze z buzią jak malina*.

⁴ Gądecki J. *Tekst czy kontekst...* op.cit., s. 142.

⁵ Ibidem, s. 145.

⁶ Gądecki J. *Tekst czy kontekst* op. cit., s.147.

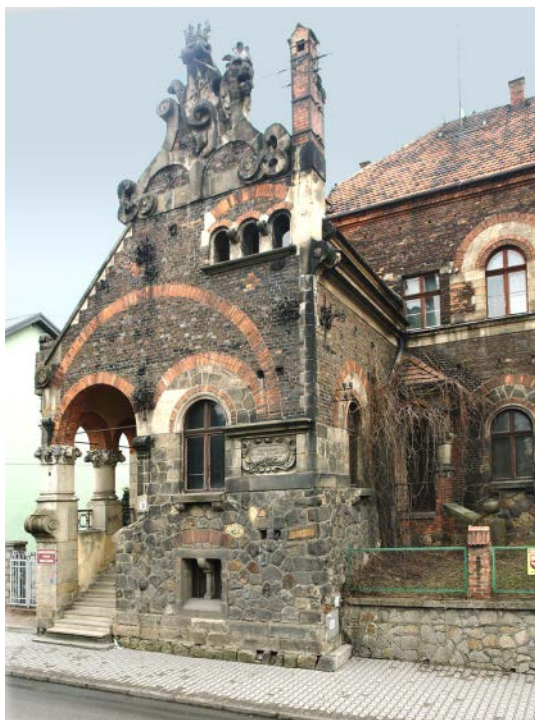
IV.1. Kompozycja bryły i elewacji - forma

Patrząc po raz pierwszy na budynek, nie zastanawiamy się, w jakim stylu został zbudowany, ile dokładnie ma okien i czy wszystkie są takie same. Liczy się pierwsze wrażenie, które w przypadku obiektów Talowskiego jest pozytywne. Dzieje się tak z uwagi na ich oryginalność – tj. stosowanie swobodnej, często asymetrycznej kompozycji elewacji, zróżnicowanego w formach detalu oraz różnych w fakturze i barwie materiałów. To sprawia, że jesteśmy zaintrygowani tym, co tak naprawdę miał na celu (na myśli) autor.

Architekt zastosował świadomie kilka zabiegów formalnych, które sprawiają, iż jego budynki (szczególnie z pierwszej fazy twórczości), wyróżniają się spośród tła innych, powstających w tym samym czasie.

IV.1.1. Spoistość uformowań a swoboda kompozycji

Kamienice krakowskie z pierwszej fazy twórczości Talowskiego (w szczególności: *Festina lente*, *Pod Pajakiem*, *Pod Śpiewającą Żabą*, *Pod Osłem*) mają elewacje o formie zbliżonej do kwadratu. Z pozoru, więc są formami silnymi i zamkniętymi. Jednak w budowie ich formy występują pewne sprzeczności. Polega to na łączeniu w jednej kompozycji fasady elementów uformowania spoistego i swobodnego.



Ryc. 59. Dekoracyjna ściana szczytowa w willi w Bochni /fot. autora, 2009/

Fig. 59. Decorative gable wall of villa in Bochnia /photo by author, 2009/

Przykładowo kompozycja elewacji kamienicy *Pod Pajakiem* i willi w Bochni jest silnym dążeniem do kulminacji w malowniczych szczytach, występuje jednak kilka elementów, które ten główny cel osłabiają. W przypadku kamienicy sam szczyt ceglany z rozbudowanym detalem kamiennym jest przesunięty w lewą stronę, względem środka elewacji, akcentując drugą i trzecią oś okien. Układ oraz formy otworów okiennych na czwartej i piątej osi są zróżnicowane. Elewacja w tej części jest poruszona, przykuwa uwagę nie tylko poprzez wykusz pierwszego piętra i przesunięte okno drugiego piętra, ale także przez różnorodne esownice, pnące się ukośnie od drugiego piętra na skraju ściany, aż do początku szczytu nad czwartą osią. Sam szczyt ma kształt różnoramiennego trójkąta, z dłuższym bokiem zakończonym nad czwartą osią. Szczyt jest asymetryczny, chociaż okna i dekoracyjne elementy zwieńczenia (w tym pajak na sieci, jako rodzaj herbu) są symetrycznie rozplanowane względem osi szczytu (czyli względem wysokości trójkąta). Na pierwszy rzut oka może się wydawać, że szczyt jest symetryczny i został umieszczony na środku elewacji. Wrażenie takie możemy odnosić

szczególnie wtedy, kiedy oglądamy kamienicę z narożnika ulic Batorego i Karmelickiej, pod ostrym kątem. Dzieje się tak za sprawą zbiegów perspektywicznych. Natomiast, jeżeli oglądamy kamienicę z przeciwnej strony ulicy, to asymetria jest bardziej widoczna, bo oglądamy budynek bardziej ortogonalnie*.

W willi *Pod Kozłem* w Bochni mamy podobny zabieg podkreślenia głównego elementu dekoracyjnego i herbowego, jakim jest ozdobny szczyt. Został on umieszczony na wysuniętej części budynku, w której znajdował się *pokój pana* i strefa wejściowa z ozdobnymi elementami (arkady, elementy kolumn). Ta tzw. „przybudówka” posiada dwie osie – podcienia i okna parteru, które są umieszczone niesymetrycznie względem środka ściany (przesunięcie w lewo). Zwieńczenie szczytu jest mniej więcej na drugiej osi, natomiast górna część elewacji jest

przesunięta kompozycyjnie w prawo, poprzez triforiale okno poddasza oraz narożny komin, pierwotnie zakończony kolumną z kamienną kulą na szczycie.

W tej kompozycji również widać dążenie do kulminacji w ozdobnym szczycie. Jest ona budowana począwszy od parteru i dekoracyjnego podcienia po lewej stronie, przebiegając skośnie do malowniczego herbu *Jelita* i kamiennej kuli na zwieńczeniu komina. Kierunek kompozycji został dodatkowo podkreślony przez obniżenie gzymsu po stronie podcienia wejściowego.

Natomiast elementy tj. – kartusz z nazwiskiem architekta i okno biforiale piwnicy, osłabiają ten kierunek kompozycji. (Ryc.59)

IV.1.2. Płaszczyznowość a blokowość

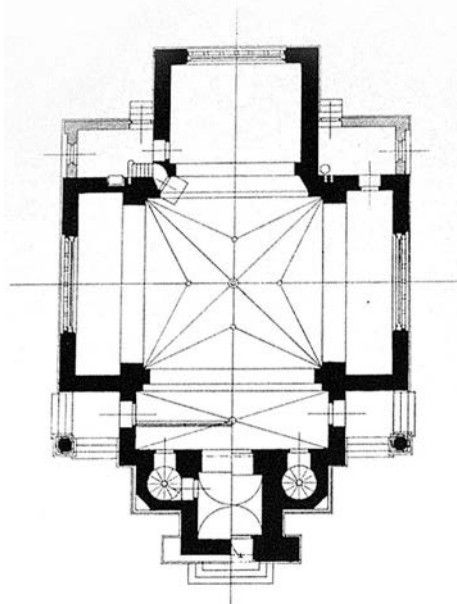
Talowski często buduje swoje kompozycje za pomocą brył. Nawet w kamienicach krakowskich, które miały jedną, albo dwie elewacje główne (od ulicy), operuje elementami trójwymiarowymi. Wystające wykusze, wcięcia loggi i podcieni, elementy wieżyczek, skośne ścięcia ściany, lub cofnięcie częściowe fasady, to wszystko wpływa na przestrzenność kompozycji. W budynkach wolnostojących operowanie zestawieniem różnorodnych brył jest wyraźne, zarówno w budynkach świeckich, jak i sakralnych. W kamienicach i częściowo w kościołach rozrzeźbienie fasady, nadanie jej trójwymiarowości jest zabiegiem dekoracyjnym, który nie wpływa znacząco na rozwiązania funkcjonalne obiektów. Architekt dodaje w ten sposób swoim obiektom „życia”, wprowadzając efekty światłocieniowe. Przykładem może być kamienica *Pod Ostem*, której fragment elewacji (czwarta oś okien) jest cofnięta włąb działki. W ten sposób utworzono narożnik, który jest podkreślony (patrząc od góry) przerysowaną głową osłą, narożnym wykuszem z daszkiem i oknem piętra, podparty kamienną kolumną na wsporniku. Oprócz elementów wypukłych, mamy do czynienia z dwoma loggiami. Większa z dwoma arkadami na pierwszej i drugiej osi stanowi główny „akcent cienia” na elewacji. Druga loggia jest prostokątna i pojedyncza, znajduje się na pierwszej osi, na drugim piętrze. Podobne rozwiązania Talowski zastosował w sąsiedniej kamienicy *Festina Lente*.

Również w przypadku kościołów, Talowski buduje wrażenie skomplikowania obiektu, chociaż jest to tylko pozorne. Spiętrzenie przestrzennych elementów dekoracyjnych, dodaje dramaturgii i pozwala osiągnąć stopniowaną kulminację w zwieńczeniu wieży kościelnej (podkreślenie elementu krucyfiks, umieszczanego często w górnej partii wieży). Przykładem może być tzw. *Kaplica Kolejowa* w Nowym Sączu, gdzie prosty rzut kontrastuje ze skomplikowaną bryłą zewnętrzną. (Ryc.57, 60)

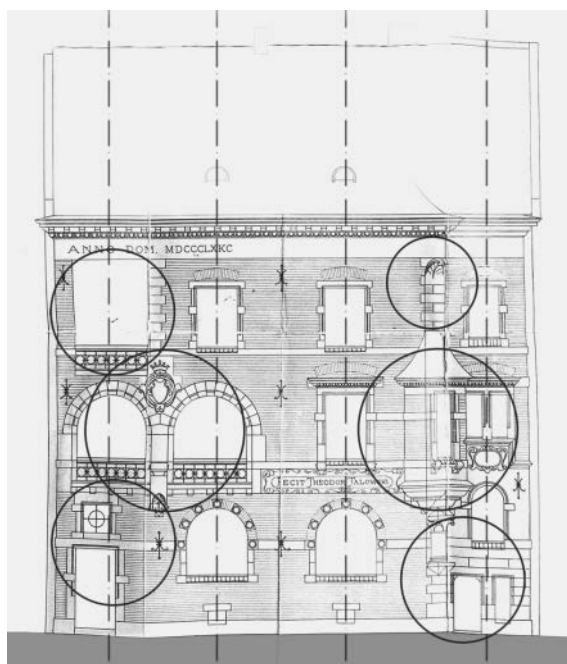
Talowski projektował również obiekty, w których to „płaszczyznowość” odgrywała główną rolę w kształtowaniu formy – jak kamienice na ulicy Smoleńsk 18 i 20, czy późniejszy *Szpital Bonifratrów*.

IV.1.3. Forma silna a chaotyczność

Elewacje frontowe kamienic krakowskich, jak i budynki wolnostojące projektowane przez Talowskiego, są obiektami silnymi formalnie. W przypadku tych obiektów, które mógł projektować dowolnie (były jego własnością, lub inwestor zdał się na jego pomysły), powstawały dzieła może kontrowersyjne, ale zawsze oryginalne, wybijające się spośród innych obiektów.



Ryc. 60. Rzut tzw. *Kościół Kolejowy* w Nowym Sączu, 1896
Fig. 60. Plan of so-called *Railway Church* in Nowy Sącz, 1896



Ryc. 61. Elewacja frontowa kamienicy *Pod Osłem*
z głównymi akcentami kompozycyjnymi
Fig. 61. The front elevation of a house *Under the
Donkey* with composition's accents

Talowski świetnie budował nastrój, dramaturgię, określał punkty ważne formalnie i dążył do konkretnej dominanty. Jego budynki są generalnie formami silnymi i zdecydowanymi. Nie przeszkadza to jednak we wprowadzeniu niepokoju i pozornej chaotyczności kompozycji. Wojciech Bałus pisze o zjawisku *entropii*, jakie zachodzi w zamkniętych kompozycjach fasad w kamienicach krakowskich Talowskiego. W różnych miejscach tej samej elewacji, *entropia* czyli wewnętrzny chaos, wzrasta, lub maleje. Są to fragmenty elewacji, w której następuje nagromadzenie, sfłoczenie elementów otworów okiennych i drzwiowych, dekoracji w postaci esownic, gzymsów, kolumniek, płaskorzeźb etc. W kamienicy *Pod Pajakiem* (jak i innych) mamy do czynienia z kompozycją wielokierunkową, innymi słowy z różnymi punktami ciężkości kompozycji. (Ryc.61) *Entropia* maleje, kiedy któryś z elementów jest wyraźnie podkreślony, stanowiąc dominantę w spokojnym otoczeniu (wykus pierwszego piętra).

Kompozycja elewacji jest, patrząc całościowo, zamknięta. Mimo różnych elementów, rozbijających spójność kompozycji, wiadomo gdzie jest punkt formalnie najważniejszy. Można też określić to w inny sposób, mianowicie poszczególne punkty ciężkości kompozycji, umieszczone w różnych miejscach elewacji, znajdują się we wzajemnej równowadze, poprzez rozmieszczenie ich na różnych wysokościach i nadanie im większej, albo mniejszej rangi. (Ryc.62)

Wypadkowa tych elementów znajduje się na środku danej elewacji, będącym ich osią symetrii. Jest to twierdzenie intuicyjne, oparte na potocznym znaczeniu symetrii: (...) *symetryczny może znaczyć to samo, co: mający właściwe proporcje, dobrze ukształtowany; symetria jest wówczas ową zgodnością części składowych, dzięki której jednoczą się one w całość.*⁷

Wielokierunkowa (wielowątkowa) kompozycja elewacji kamienic krakowskich, jak i budynków wolnostojących, projektowanych przez Talowskiego, łączy się ostatecznie w spójną całość silnej, choć malowniczej formy. Kompozycja bryły i elewacji może, więc być spójna, pomimo swobody i asymetrii elementów składowych. Talowski osiągał charakter trójwymiarowości fasad i budynków, poprzez lekkie cofnięcie fragmentu fasady, ścięcie narożnika, elementy wcinające się do wewnątrz budynku (podcienia, loggie), lub wystające poza lico ściany (wykusze, wieżyczki, elementy dekoracyjne). Jego obiekty były, zatem kompozycjami zamkniętymi, dążącymi do silnej formy. Z drugiej strony wewnątrz kompozycji panował pozorny chaos i wielokierunkowość punktów formalnie ważniejszych. Jednak punkt najważniejszy był zawsze wyraźnie zaakcentowany i czytelny.

IV.2. Sposób kompozycji architektonicznej – treść

W tym punkcie zostanie poddany analizie sposób kompozycji architektonicznej, dlatego Talowski używał takiej, a nie innej stylistyki oraz na czym polega jego oryginalność jako twórcy.

⁷ Weyl H. *Symetria*, Princeton University Press 1952, wydanie polskie: wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 1997, s.9.

IV.2.1. Historyzm

Teodor Talowski jest przedstawicielem historyzmu. Czy jest to twierdzenie prawdziwe? Analizując jego realizacje widzimy, że posługuje się on formami historycznymi gotyku, renesansu, baroku, manieryzmu. Jednak porównując te budynki z obiektami innych twórców historyzmu, zauważamy, że jest między nimi spora różnica. Talowski nie projektuje w duchu „czystego” historyzmu, nie zachowuje jego zasad: odpowiednich proporcji, symetrii osiowej, prawdy materiałowej (np. surowa cegła sugerowała budynki użyteczności publicznej). Kompozycja elewacji i brył budynków Talowskiego jest realizowana według innych przesłanek, związanych z poszukiwaniami nowego sposobu na wyrażanie poprzez architekturę.

Talowski stosuje formy historyczne, które wcześniej poddane są indywidualnej interpretacji i przetworzeniu. Można określić, z jakiej epoki „pochodzi” dany element, ale nie będzie to jednoznaczne. Wojciech Bałus określa relację Talowskiego do historyzmu jako *relację analogiczności*, a dokładnie jako *analogię atrybucji* (przykładowo analogat główny może być konkretnym stylem historycznym, a analogaty poboczne są różnymi elementami nawiązującymi do tego stylu).

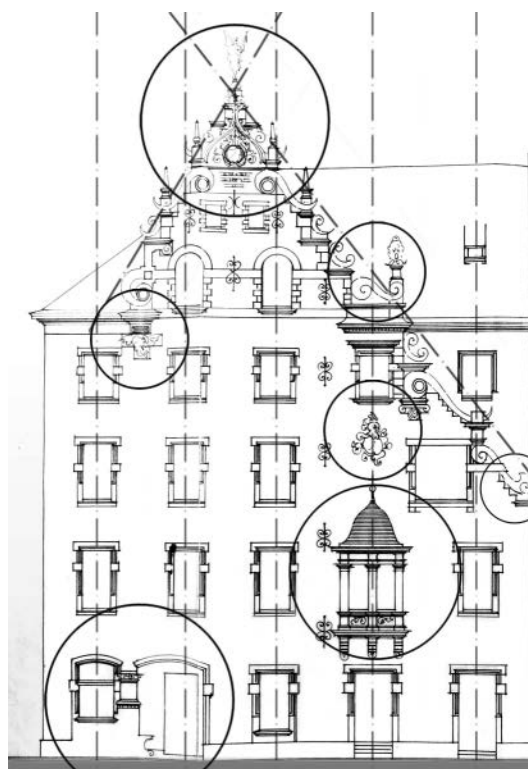
Poprzez ten swobodny, interpretacyjny stosunek do stylów historycznych (*relację analogiczności*) wszystko, co tworzy jest jego własną interpretacją, więc twórczość jego (szczególnie z pierwszej fazy) należy analizować z dystansem i ostrożnością. Nie chodzi tylko o stosowane formy, ale także o sens i znaczenie symboli, których używa: *analogia łączy w symbolu znaczenie pierwotne i wtórne*⁸. Dlatego próbując odczytać znaczenie elementów i symboli, jakie stosował Talowski należy pamiętać, że mogły one zostać poddane interpretacji przez autora budynku i mogą pełnić inną funkcję i oznaczać coś innego niż wynika to z przyjętych w historii norm. Aspekt symbolu zostanie omówiony później.

Talowski był architektem – nowatorem, którego twórczość miała duże znaczenie w rozwoju architektury Krakowa na przełomie XIX i XX wieku: *eklektyzm Talowskiego nie jest dążeniem do stworzenia nowego stylu z elementów historycznych, lecz „grą z historią”, manieryzmem w sensie wirtuozerstwa i działań kombinatorycznych na zbiorze stylów oraz elementów architektury historycznej*.⁹

Talowski znalazł w ten sposób drogę wyjścia ze „sztywnego” historyzmu, stał się prekursorem „czegoś nowego” w architekturze. Sam nigdy w pełni nie wyszedł poza *relację analogiczności*, ale ona sama też się zmieniała tak jak jego twórczość, co obserwujemy analizując kolejne fazy jego aktywności projektowej.

IV.2.2. Malowniczość

Pojęcie to zostało wyodrębnione w XVIII wieku przez angielskich teoretyków sztuki. William Gilpin określił malowniczość jako odmianę piękna, którą można uzyskać poprzez zaburzenie harmonii i wprowadzenie zmienności oraz surowości. Sir Uvedal Price uznał z kolei malowniczość jako trzecią kategorię estetyczną obok piękna i wzniosłości. Cechy



Ryc. 62. Elewacja frontowa kamienicy *Pod Pajakiem*, główne akcenty kompozycji
Fig. 62. The front elevation of a house *Under the Spider* with composition's accents

⁸ Za: Bałus W., *Historyzm, analogiczność...* op. cit. s.129 (Ricoeur P. *Symbol daje do myślenia*, Paryż 1960 s.22)

⁹ Bałus W., *Historyzm, analogiczność...* op. cit. s.129

przyporządkowane malowniczości to: różnorodność, zmienność, atrakcyjność poprzez zaskoczenie, asymetryczność i zawilość.

Pojęcie malowniczości było dyskutowane do końca XIX wieku i funkcjonowało jako cecha nie tylko krajobrazu, ale także sztuki (w tym architektury). Wspomniane wcześniej, pięć cech malowniczości według C. L. V. Meeksa, dosyć trafnie charakteryzują sposób tworzenia architektury oraz indywidualny język form, stosowany w realizacjach Talowskiego (szczególnie z pierwszej fazy twórczości). Zostaną więc kolejno omówione, z naciskiem na elementy kształtowania bryły i elewacji.

Szorstkość faktury zewnętrznej:

Przeciwstawia się ona linearności, gładkości w wykończeniu i odnosi się między innymi do rozwiązań materiałowych, które zostaną szerzej opisane w kolejnym podpunkcie rozdziału. Ogólnie rzecz ujmując, faktura stosowanego przez Talowskiego materiału (cegły, kamienia) była zróżnicowana i odgrywała znaczącą rolę w tworzeniu „historii” budynku i jego malowniczości. Chropowaty kamień i cegła, zróżnicowanie kolorystyczne, a także ekspresyjne „guzy” ceglane, jakby wychodzące ze ściany, wpływały na charakter projektowanych obiektów. Szorstka faktura zewnętrzna to także rozczłonkowanie bryły, będące cechą elewacji kamienic krakowskich i budynków wolnostojących, projektowanych przez Talowskiego.

Ruchliwość/ poruszenie w kompozycji elementów:

Przeciwstawia się ona wywarzonym zasadom kompozycji klasycznej. Punkt ten dotyczy zarówno poszczególnych elementów rysunku elewacji, jak i wzajemnej relacji brył w konkretnej kompozycji danego obiektu. Poruszenie ma tu być zasadą ich kompozycji. Talowski stosował wielowidokowość fasad oraz rozbijał spójność uformowań. W pierwszym przypadku osiągał cel poprzez wprowadzane ryzality, loggie, wykusze, ścięcia narożników, lub skośne wysunięcie jakiegoś elementu, a także rozbudowany detal. Elewacja stawała się wówczas trójwymiarowa i rzeźbiarska z bogatym światłocieniem. Drugi zabieg był również przemyślany. W kamienicach krakowskich mamy na ogół do czynienia z elewacjami frontowymi – prostokątnymi, lub kwadratowymi. Są one zatem formami spójnymi. Talowski wprowadza jednak do nich elementy, które rozbijają tę silną formę, poprzez ich swobodne rozmieszczenie na elewacji, o różnym stopniu zagęszczenia. Na wielu elewacjach elementy są zgrupowane w kompozycyjnie, lub w formalnie ważnych miejscach. Tam też zjawisko *entropii* (wewnętrznego chaosu) rośnie. Talowski z dużą dozą energii twórczej, komponuje elewacje dynamiczne, powodujące poruszenie także u odbiorcy architektury (tj. w kamienicy *Pod Pająkiem*)

Poruszenie, zdynamizowanie kompozycji brył, składających się na konkretny obiekt, jest również ważnym zabiegiem. Dzięki niemu architekt zyskiwał dynamizm i „dramaturgię” budynku. Jest to widoczne w obiektach wolnostojących – dworach, willach czy pałacach. Przykładem może być willa w Jaśle, Bochni, czy dwór w Grodkowicach. Taka „ruchliwość” wzbudza niepokój u odbiorcy, ale także ciekawość i chęć poznania.

Nieregularność poprzez kompozycję swobodną bryły – asymetria i forma otwarta:

Przeciwstawia się ona formie zamkniętej. Nieregularność jest natomiast cechą związaną z poprzednim punktem, bo czy ruchliwość bryły można uzyskać w układzie symetrycznym? Być może tak, ale na pewno połączenie z asymetryczną kompozycją zwielokrotnia efekt malowniczości. Rzuty kamienic krakowskich, wolnostojących domów mieszkalnych, jak i budynków użyteczności publicznej, są u Talowskiego często asymetryczne. Wynikało to ze względów funkcjonalnych, kompozycyjnych, a także warunków lokalizacji działki budowlanej. Asymetria wynikała także z podziału funkcjonalnego na część gospodarczą, komunikacyjną i reprezentacyjną. Przykładem może być dwór w Grodkowicach, gdzie część związana z kuchnią jest parterowa, a jej parter jest obniżony względem parteru pozostałej części budynku. Pokój pana został również wyróżniony w bryle, jest to jakby jednokondygnacyjna przybudówka. Pozostała część budynku jest dwukondygnacyjna, a główna dominanta znajduje się po drugiej stronie (od strony ogrodu), gdzie jeden z narożników został zaakcentowany wieżą. (Ryc. 39, 63)



Ryc. 63. Dwór w Grodkowicach, elewacja południowa
/fot. autora, 2011/

Fig. 63. Manor-house in Grodkowice, southern elevation
/photo by author, 2011/

Asymetria łączy się z pojęciem organiczności, czyli pewnego rodzaju swobody naturalnej. Natura zaś, mimo swobody w kształtowaniu swojej własnej formy, jest przy tym bardzo logiczna. Jej formy kształtowały się przez miliony lat, a „funkcjonalność” była warunkiem przetrwania.

Zwolennikiem organiczności był wspomniany już Morris, który wraz z Webbem zaprojektował swoją rezydencję *Red House* w Bexleyheath. Organiczność rzutu i bryły polegała na dowolności kształtu, w zależności od funkcji. Jak na owe czasy (1859 rok), był to budynek bardzo nowoczesny, ze względu na swoją *f i l o z o f i ę*. Czerpał wprawdzie inspirację z gotyku, ale polegała ona na syntezie formalnej i na rodzaju użytego materiału. Dlaczego Talowski stosował asymetrię w kompozycji brył, rzutów, elewacji? Co

skłoniło go do innowacji w traktowaniu tych elementów (w miejscu i czasie, w którym przyszło mu tworzyć)? Może czegoś mu brakowało w uporządkowanej, historyzującej zabudowie Krakowa? Miał to szczęście, że mógł zrealizować własne kamienice, w których pokazał swoją interpretację stylów historycznych, pod koniec XIX wieku. Jego język form powstał przez syntezę, być może tylko intuicyjną, ale właściwą jemu, analizę form, motywów, funkcji, wymogów, *w r a ż e ń*, jakie architektura może wywierać u odbiorcy.

Czy Talowski stosował formę otwartą? Na pewno realizacje Talowskiego są trudniejsze do zdefiniowania, klasyfikacji i oceny od innych, symetrycznych, „logicznych” kompozycji. Juliusz Żórawski w pracy pt.: *O budowie formy architektonicznej*, analizując istotę budowy formy, pisze: *Szczególnie budownictwo XIX wieku obfituje w nielogiczności formalne. Wynikły one z wyraźnej antynomii* istniejącej w stosunku funkcji do kontynuacji tradycyjnych form. Funkcja w przeważającej ilości wypadków wymaga swobodnych układów architektonicznych. Forma oparta była na naśladowaniu zespołów spoistych renesansu i baroku. Pogodzenie tych dwóch tendencji okazało się niemożliwe.*¹⁰ Wydaje się, że Talowski nie trzymał się kurczowo stylów historycznych, częściowo właśnie przez względy funkcjonalne i kompozycyjne. Forma swobodniejsza jest przy tym ciekawsza. Jak pisze dalej Żórawski: *Gra formą architektoniczną polega na takim dozowaniu spoistości lub swobody formalnej, która odpowiada funkcji.*¹¹ Jeżeli do tego zostanie dodany talent, wrażliwość i wycucie kompozycji, powstają obiekty warte uwagi i późniejszych analiz.

Według Oskara Hansena forma zamknięta, to ta: (...) *w której ładunek formalny a często i treściowy jest raz na zawsze określony.*¹² Dalej pisze także: *Forma zamknięta – decyzja powzięta za mnie – stoję obok akcji. Nie sposób tutaj odszukać siebie – swego JA. Wszystko to są czyjeś pamiątki, czyjeś wzruszenia, czyjeś osiedla i domy.*¹³ Hansen uznał za właściwe tworzenie budynków i przestrzeni publicznych otwartych na oddziaływanie przeciętnych uczestników, dla których *de facto*, są one projektowane. Chodziło o tworzenie bardziej organicznej sztuki, w której architekt/ artysta tworzy bazę formy otwartej, która będzie ulegać przemianom wewnętrznym (w budynkach) i zewnętrznym, na skutek interakcji z użytkownikami. Hansen sformułował swój manifest w 1959 roku – czyli pół wieku po śmierci Talowskiego.

¹⁰ Żórawski J. *O budowie formy...* op. cit. s. 99

¹¹ Ibidem, s. 99

¹² Hansen O. *Manifest* [w:] "Przegląd Kulturalny", 1959 rok.

http://teatrnn.pl/leksykon/node/1561/oskar_hansen_manifest

¹³ Hansen O. *Manifest...* op. cit.

Budynom projektowanym przez Talowskiego nie można jednak odmówić interakcji z odbiorcą/ użytkownikami. Szczególnie niektóre kamienice krakowskie, jak i budynki wolnostojące, opowiadają swoją historię w malowniczy i symboliczny sposób, używając indywidualnego języka. Może są to historie zmyślane, ale nawet po 100 latach chętnie ich „wysłuchujemy”.

W 1962 roku Umberto Eco wydał książkę pt. *Dzieło Otwarte*. Kładzie w niej nacisk na otwartą interpretację dzieła (sztuki). Każdy odbiorca jest nieco inny, ze względu na swoje cechy indywidualne (kulturę, gust, wrażliwość, wykształcenie etc.), dlatego interpretacja dzieła jest praktycznie za każdym razem (dla każdego odbiorcy) nieco inna: *W tym sensie każde dzieło sztuki, ukończone i zamknięte niby doskonale zbudowany organizm, jest równocześnie dziełem otwartym, poddającym się stu różnym interpretacjom, zresztą nie naruszającym w niczym jego niepowtarzalnej istoty. Każda percepcja dzieła jest, więc zarazem interpretacją i wykonaniem, gdyż w trakcie każdej z nich dzieło odżywa na nowo w oryginalnej perspektywie.*¹⁴

Zgodnie z taką koncepcją, realizacje Talowskiego otrzymują wiele nowych interpretacji, intrygują, prowadząc jakby dialog z odbiorcami. Dlatego z różnych względów są one dziełami otwartymi. (Ryc. 64)

Zróżnicowanie - unikanie powtarzalności i jednostajności fasad:

Przeciwstawia się ono powtarzaniu takich samych motywów. Jest to cecha charakterystyczna dla wielu obiektów projektowanych przez Talowskiego. Stosuje on zróżnicowanie materiału, wielkości i kształtu elementów (obramień okien, portali drzwi, wolut, esownic, kolumn, etc.), asymetryczną kompozycję fasad oraz ich wielowidokowość. Fasady projektowane przez tego architekta nie są powtarzalne ani jednostajne (w omawianej grupie obiektów). Chociaż elementem często pojawiającym się jest sposób tworzenia budynków i ich wyraz estetyczny i symboliczny. Natomiast motywy dekoracyjne są zróżnicowane, nawet kolumny w kolejnych arkadach potrafią mieć inną formę, jak ma to miejsce w willi *Pod Kozłem* w Bochni. (Ryc.65)

Zawiłość form i układu wnętrza

Przeciwstawiono zagadnieniu czytelności kompozycji form i układu wnętrza. Jak już było wspomniane, zawiłość form wynikała najprawdopodobniej z powodów funkcjonalnych, które były dla Talowskiego ważniejsze niż sztywne rozwiązania stylów historycznych. Przytoczony wcześniej cytat wypowiedzi Władysława Ekielskiego ukazuje jego krytycyzm wobec rozwiązań



Ryc. 64. Fragment elewacji kamienicy *Pod Pająkiem* z rzeźbą smoka, jednym z wielu elementów symbolicznych /fot. autora, 2008/

Fig. 64. Fragment of elevation in the house *Under the Spider* with dragon sculpture, one of many symbolic details /photo by author, 2008/



Ryc. 65. Podcień wejściowy w willi *Pod Kozłem* w Bochni /fot. autora, 2009/

Fig. 65. Arcades of exterior staircase in villa *Under the Billy-goat* in Bochnia /photo by author, 2009/

¹⁴ Eco U. *Dzieło Otwarte /Opera aperta/*, Warszawa wyd. W.A.B., 2008, s.70

układu wnętrza, jaki stosował Talowski: *wnętrza były nie dość obmyślane i nie dość wykwindnie traktowane*.¹⁵ Można z tym stwierdzeniem polemizować, szczególnie iż nie wiemy czy „wykwintnie” dla Ekielskiego znaczyło „funkcjonalnie”.

Układem rzutów Talowski dostosowywał się do funkcji, ale także do działki, jaką miał do dyspozycji (szczególnie w przypadku kamienic krakowskich). Oprócz tak racjonalnych przesłanek, dochodzi jeszcze inwencja twórcza autora i jego wrażliwość plastyczna połączona z nietuzinkowym talentem. Zawilość form budynków wolnostojących wynikała z tych samych czynników, natomiast dawały one więcej możliwości w kształtowaniu bryły. Więcej elementów decydowało o charakterze obiektu, inna była też skala rozwiązań projektowych.

W 1836 roku Pugin w swojej pracy „Kontrasty” zwrócił uwagę na ważny aspekt funkcjonalności budynków, która powinna być najważniejsza w projektowaniu. Był zdania, że należy projektować integralnie funkcję i formę, natomiast nie należy malowniczości podporządkowywać całego projektu. Przykładem takiego podejścia do projektowania jest wspomniany dom *Red House*, Williama Morrisa.

Willa w Bochni i Jaśle, dwór w Michałowicach czy Grodkowicach są przykładami złożonych kompozycji, które mimo pozornego chaosu i zawilości form są silnymi i w pewnym sensie spójnymi formami budynków prywatnych rezydencji. Zawilość form dotyczy również elementów dekoracyjnych tj. portale, woluty, esownice, kolumny, rzeźby, kartusze herbowe kotwy stalowe czy „guzy” ceglane. Wszystkie te elementy w różnych realizacjach Talowskiego są często wybujałe, ekspresyjne i zawiłe. (...) *Zdaniem bowiem Meeksa malowniczość jest przede wszystkim postawą romantyczną, antyklasyczną i antyakademicką. Taką właśnie postawę zajmował niewątpliwie Teodor Talowski*.¹⁶

Malowniczość jest z kolei integralną częścią secesji. Była ona przecież buntem przeciwko historyzmowi i eklektyzmowi, miała być nowym stylem, który czerpał inspiracje z motywów organicznych. Nie było łatwo zaprzeczyć historii tysiącleci i stworzyć zupełnie coś nowego. Dopiero druga połowa XX wieku dała możliwości konstrukcyjne i materiałowe, które pozwalały na tworzenie amorficznych budynków, faktycznie nie przypominających niczego znanego wcześniej w historii architektury.

Bartłomiej i Maciej Gutowscy wymieniają pięć cech wyróżniających secesję, są to:

- asymetria
- linia krzywa oraz wyraźny kontur
- operowanie płaską plamą barwną
- różnorodność stosowanych materiałów
- ornamentyka odnosząca się do świata przyrody

Niekiedy także jest to: *wzorowanie się na siłach natury przez tworzenie bajkowo – fantastycznego świata flory i fauny*.¹⁷ To ostatnie stwierdzenie odnosi się również do dekoracji symbolicznych, jakie stosował Talowski w swoich realizacjach, głównie w obiektach mieszkalnych. Kamienica *Pod Osłem*, *Pod Śpiewającą Żabą* czy *Pod Pajakiem*, posiada takie właśnie bajkowe elementy, podobnie jak willa *Pod Kozłem* w Bochni.

Secesja jest nierozdzielnie związana z pojęciem malowniczości. Szczególnie niektóre odmiany secesji i część twórców charakteryzuje się swobodą i organicznością układów. Odmiana secesji wiedeńskiej jest zaś bardziej geometryczna i statyczna i to właśnie do niej Talowski nawiązuje w części swoich późniejszych realizacji. Przykładowo - projekt pomnika *Ossarium* (1900), czy budynek *Sokoła* w Jarosławiu (1899 – 1900).

IV.2.3. Nowatorstwo

Teodor Talowski był jednym z pierwszych, który odważył się na zerwanie z ogólnie przyjętymi kanonami historyzmu. Pokazał, że można zupełnie inaczej czerpać ze stylów przeszłości, i w sposób indywidualny i n t e r p r e t o w a ć formy historyczne. Jako twórca był w

¹⁵ Beiersdorf Z., *Architekt Teodor M. Talowski ...* op. cit.

¹⁶ Beiersdorf, Z. (1973). *Architekt ...* op. cit., s. 211-213

¹⁷ Gutowski, M., Gutowski, B. *Architektura secesyjna ...* op. cit.

stosunku do stylów historycznych w *relacji analogiczności*. Jego interpretacja była swobodna, eklektyczna i romantyczna. Późny historyzm i eklektyzm stał się punktem wyjścia dla Talowskiego w procesie projektowania. Budowa formy, stosowana stylistyka, detale architektoniczne, materiał, były elementami składowymi kompozycji. Wyobraźnia twórcy była „krzywym zwierciadłem”, z którego rodziły się oryginalne realizacje. Drogą wyjścia z historyzmu i akademizmu zarazem, było realizowanie architektury analogicznej (do historyzmu, eklektyzmu), przy równoczesnym realizowaniu założeń malowniczości.

Przez to, co robił, Talowski antycypował* secesję. W kilku przypadkach stosował elementy dekoracyjne zapowiadające ten styl (pierwotny portal wejściowy w kamienicy *Festina Lente*, dekoracja portali i fasad willi w Bochni), w późniejszych realizacjach nawiązywał do geometrycznej secesji wiedeńskiej. Z drugiej strony można powiedzieć, że antycypował modernizm – poprzez uproszczone, „blokowe” formy i płaszczyznowe traktowanie ścian (przykładowo w projekcie grobowca w Zagórzanach). Swoboda w tworzeniu układu przestrzennego budynku jest również cechą realizowaną w części jego obiektów.

Nie do końca można się zgodzić z twierdzeniem, że Talowski był w zawieszeniu pomiędzy stylami, jak zakładali w swojej publikacji Gutowscy. Talowski przyjął pewną strategię projektową i wprowadzał ją w czyn. Realizował to, co mu się w danej chwili podobało, co uważał za odpowiednie dla danego obiektu. Ulegał wpływom i zmieniał się jako twórca. Podróż do Anglii (1899) była ważnym wydarzeniem, które wpłynęło na sposób projektowania i stosowany detal, a także na stosunek do materiału (uspokojenie fasad, prosta alternacja).

Na pewno można stwierdzić, że Talowski czerpał inspirację z historyzmu i stosował architekturę malowniczą, jednak nigdy nie był twórcą secesji czy modernizmu. I nie dlatego, że nie potrafił, może po prostu inaczej odczuwał architekturę?

IV.3. Materiał, faktura, roślinność

Są to elementy na tyle istotne, że zostały tutaj potraktowane indywidualnie. Punkt ten jest ważny dla późniejszych analiz związanych z innymi twórcami wieku XIX i XX.

IV.3.1. Rodzaje stosowanych materiałów

Materiałami, jakie stosował Teodor Talowski w swoich realizacjach była cegła i kamień. W zdecydowanej większości budynków elewacje nie były tynkowane (za wyjątkiem fragmentów tynku udającego kamień – poziome pasy, boniowanie ect.). Wydaje się zatem, że Talowski był zwolennikiem „prawdy” materiałowej. Nie ukrywał rodzaju budulca, wręcz przeciwnie, praca z różnymi rodzajami cegieł i kamienia (pod względem kolorystycznym i fakturowym) była dla niego ważnym elementem projektowania.

Zróżnicowanie materiałowe i fakturowe oraz kompozycja „guzów” ceglanych na elewacjach, a także ozdobnych kotew stalowych, były więc ważnym elementem budowy jego formy architektonicznej:

- s p o i s t e uformowanie, było rozbijane przez swobodną lokalizację przepalonych guzów i zróżnicowanych kolorystycznie cegieł. Kontrast pomiędzy cegłą a białym kamieniem, stosowanym w portalach, zwieńczeniach i elementach dekoracyjnych, dawał również większe możliwości akcentowania punktów formalnie ważnych.

- p ł a s z c z y z n o w o ść w wielu realizacjach budynków z pierwszej fazy twórczości, nie miała miejsca. Przez sam materiał: łamany, chropowaty kamień, „guzy” ceglane, albo zupełnie gładki budulec, architekt uzyskiwał chropowatą powierzchnię, która dawała głębszy efekt światłocieniowy.

- c h a o t y c z n o ść i wielokierunkowość kompozycji elewacji jest również wzmocniana przez układ różnych form i faktur materiału na elewacjach. Talowski używał także mozaikę, która była stosowana później w secesji. W kamienicy przy ulicy Retoryka 15, występuje ona w formie pasma, biegnącego powyżej cokołu, symbolicznie wyznaczając górną granicę parteru. Sama mozaika jest trójkolorowa z geometrycznym wzorem gwiazdy.

Mozaika występuje także w kamienicy *Festina Lente* na tej samej ulicy, pod nr 7. Jest to pas wielokolorowych motywów kwiatowych, biegnących pod (pierwotnym) gzymsem wieńczącym.

Talowski był twórcą, który potrafił dostrzec siłę i potencjał drzemiący w materiale, jego zróżnicowaniu. Łączył faktury i kolorystykę, tworząc niepowtarzalne kompozycje pełne energii twórczej i siły surowego, lub przetworzonego materiału.

Dlaczego jednak stosował materiał budowlany w taki, a nie inny sposób? Stosując „nagi” materiał (kamień i cegłę) Talowski pokazuje prawdę materiałową (*Material-gerechtigkeit*¹⁸), chociaż z drugiej strony używa go do wytworzenia iluzji. Poprzez odpowiednią kompozycję różnych elementów cegieł i kamienia, tworzy pozornie wielowiekową historię obiektu. Kamienice krakowskie i wille podmiejskie, wyglądają często, jakby były wielokrotnie przebudowywane. Sentencjom łacińskim towarzyszy równolegle kartusz z rokiem budowy i nazwiskiem architekta.

Talowski postępuje zgodnie z założeniami *Młodej Polski*, rodzącego się pod koniec XIX wieku nurtu w sztuce. „Zrywa” więc mundur tynku, ukazując prawdę materiału. Jest to także przejaw antypozytywistycznego przełomu, poprzez zaprzeczenie możliwości poznania obiektywnego („nagi” materiał sugeruje wielowiekową historię, chociaż nie jest to prawdą). Pamiętając jednak o stylistyce malowniczości, jaką stosował i analogicznym stosunku do historyzmu, powinniśmy ostrożnie podchodzić do interpretacji „prawdy materiałowej” w jego realizacjach. Zróżnicowanie, „starożytność”, chropowatość materiału, idealnie pasują do stylistyki malowniczości. Może to właśnie jest głównym powodem używania cegieł, kamienia i stalowych, dekoracyjnych kotew w taki, a nie inny sposób.

IV.3.2. Projektowana zieleń

Roślinność była integralnym elementem części projektowanych obiektów. W kamienicach krakowskich były to pnącza, dla których utworzono specjalne rowki w ścianach. Donice umieszczano najprawdopodobniej w piwnicach, skąd rozprowadzano pnącza do rowków. Przykładami tego typu rozwiązań jest kamienica *Pod Pajakiem*, *Pod Śpiewającą Żabą*, *Pod Osłem* i prawdopodobnie willa w Bochni. Dzisiaj pozostały jedynie rowki w ceglanych ścianach i pozostałości pnączy, wrosnięte w mur. (Ryc. 66)

Budynki wolnostojące, dwory i wille, były usytuowane zwykle w ogrodach, architekt nie musiał specjalnie ich wyposażać w dodatkową zieleń. W przypadku budynków użyteczności publicznej było inaczej. Jak się przypuszcza, na ogół projektował, lub zalecał udział zieleni w ich otoczeniu. Budynek *Sokoła* w Jarosławiu, czy *Szpital Bonifratrów* w Krakowie miały zaprojektowaną zieleń w skromnej postaci drzew i kwietników. Świadczą o tym pocztówki z początku XX wieku i litografie. Zupełnie odmiennym obiektem był wiadukt kolejowy z murami oporowymi -podkop przy ulicy Lubicz w Krakowie, którego część architektoniczną opracowywał Talowski. Zieleń została tam zaprojektowana w formie wąskich pasów, ponad murami oporowymi, porośniętych trawą i drzewami.

Dlaczego Talowski przywiązywał dosyć dużą wagę do integralnego projektowania zieleni z budynkiem? Jest to pytanie, na które odpowiedzią będzie sposób, w jaki tworzył architekturę. Stosował on estetykę malowniczości, a obrośnięty pnączami mur wygląda bardziej



Ryc. 66. Rowki w ścianie przeznaczone na pnącza w kamienicy *Pod Pajakiem* /fot. autora, 2008/
Fig. 66. Vertical hole/groove in wall for creeper in the house *Under the Spider* /photo by author, 2008/

¹⁸ (niem.) Material = materiał., (niem.) Gerechtigkeit = sprawiedliwość.

tajemniczo, ma dodatkowe walory światłocieniowe i powoduje dosłowne „poruszenie” elewacji, która szeleści i mieni się różnymi barwami na wietrze.

Jeżeli chodzi o budynki użyteczności publicznej, to ważniejszy był tu aspekt utylitarny, aby zapewnić mieszkańcom, dostęp do zieleni. Przestrzeń publiczna powinna być „salonem” dla użytkowników.



Ryc. 67. Fragment ściany kamienicy *Pod Pajakiem* /fot. autora, 2008/

Fig. 67. Fragment of a wall with 'brick bumps' in the house *Under the Spider* /photo by author, 2008/

IV.4. Stylistyka i symbolika* detalu

W większości realizacji Talowskiego, jest obecny symbol. Może to być rzeźba, herb, sentencja, krzyż, albo układ różnych elementów, kompozycja fasady, całego budynku. Symboliczne elementy dekoracyjne odgrywają u niego ważną rolę w budowie formy architektonicznej, wpływając na jej spistość i swobodę, różnicując fakturę fasady oraz potęgując wielokierunkowość i chaotyczność kompozycji elewacji. Relacja do symbolizmu i poszczególnych symboli, które stosuje jest jednym z czynników wpływających na oryginalność jego realizacji.

IV.4.1. Symbole a historyzm

Pierwszą kwestią jest opisywany wcześniej stosunek Talowskiego do historyzmu, czyli *relacja analogiczności*. Jako że architekt realizuje własną interpretację stylów i elementów historycznych, to także symbole, jakie stosuje mogą być składową *licentia poetica* twórcy. On sam jako malarz i poeta architektury mógł sobie pozwolić na dowolność interpretacyjną: *Talowski jeśli nie jest pierwszym architektem – artystą, to pierwszym architektem – poetą (...)* który dziś, pierwszy zapewne w Europie, *potrafił architekturę zniewolić, by do ciebie ze swych ciężkich i twardych gaźców szeptala tym językiem, jakim dotąd przemawiali tylko wielcy malarze, poeci i beletryści.*¹⁹

Poprzez analogie do stylów historycznych, symbole w jego budynkach mogą mieć znaczenie pierwotne i wtórne. Pozostaje kwestia interpretacji, która stale towarzyszy obserwującym te obiekty. Czy należy więc traktować wszystkie symbole dosłownie, czy wręcz przeciwnie – na opak, bo jeżeli Talowski w trakcie projektowania „gra z historią”, to może także z lekkim przymrużeniem oka patrzy na odbiorcę, zmuszając go do analiz, które są tu niepotrzebne.

IV.4.2. Symbole a malowniczość

Talowski swoimi budynkami (kamienicami, czy rezydencjami) pragnie wytworzyć nastrój dawności (historyzm, ale bez nawiązania do konkretnego stylu), tajemniczości i zaskoczenia (estetyka malowniczości), stosując przerysowane i wyolbrzymione detale (naturalizm, antycypacja secesji).

Symbolika znaków, jaką stosuje, jest najczęściej dosłowna. „Starożytny” materiał będzie sugerował dawność budynku, krucyfiks na wieży kościelnej – cierpienie Chrystusa i zbawienie przez krzyż, czaszka na grobowcu potwierdza fakt śmierci i stanowi zarazem *memento mori*.

Kamienice krakowskie: *Festina Lente*, *Pod Pajakiem*, *Pod Osłem* czy *Pod Śpiewającą Żabą*, a także willa w Bochni i w Jaśle oraz dwór w Michałowicach i Grodkowicach są przykładami realizacji gdzie ceglane ściany, detale kamienne, malownicza kompozycja sugerują „starożytność” tych obiektów. (Ryc.67)

¹⁹ Łoś W., *Teodor Talowski*, op.cit., s. 185

Przykładem dosłowności symboli są:

- krzyżyki występujące często na frontowej elewacji wieży, usytuowanej w strefie wejściowej kościoła. Takie umiejscowienie mówi, że przez mękę i śmierć Chrystusa możemy wejść do grona zbawionych.

- projekty grobowców, w których stosował motyw czaszki, a nawet Śmierci z kosą, widzimy to na szkicach z jego pracy pt. *Projekta kościołów*

Oczywiście nie wszystkie grobowce posiadały takie motywy. W tej samej pracy Talowski umieszcza projekt grobowca w Krakowie (na cmentarzu Rakowickim), w którym nawiązuje do motywów egipskich. Projekt portalu grobowca w Łańcucie, czy grobowiec Rejów w Przecławiu, nie posiada wielu symboli, są to na ogół płaskorzeźby (Łańcut – anioł) i herby rodzin, do których należał grobowiec.

IV.4.3. Funkcja oraz interpretacja symboli

Na budynkach Talowskiego znajdują się także symbole zawierające ukrytą treść, która nie zawsze jest jasna na pierwszy rzut oka. Na kamienicach są to sentencje dotyczące życia i przemijania (aspekt utylitarny), na rezydencjach i kościołach znajdują się herby mieszkańców lub ich fundatorów. Obiekty użyteczności publicznej bywają opatrzone herbami miast, a także fundatorów oraz symbolami związanymi ze sposobem ich użytkowania.

Znaki i symbole, jakie stosuje Talowski są często wyolbrzymione i przerysowane. Przykładem ilustrującym tę cechę jest dekoracyjny szczyt willi w Bochni. Talowski umieścił na zwieńczeniu kompozycję różnych form, które wydają się być na tyle fantazyjne, że aż abstrakcyjne w treści. Willi tej przypisano potocznie nazwę „Koci Zamek”, rzekomo ze względu na lwa, lub kota, będącego częścią dekoracji szczytu. Tak naprawdę jednak, jest to przetworzona przez Talowskiego forma herbu *Jelita* z głową kozła, trzema, skrzyżowanymi kopiami na tarczy herbowej i koroną rangową na szczycie. Posługiwała się nim rodzina Dębowskich, dla których Talowski projektował tę willę²⁰. Forma poszczególnych elementów herbu jest przetworzona, tak jak ich wzajemny układ.

Kolejną cechą stosowanych symboli jest, zatem zmiana miejsca w stosunku do historycznego pierwowzoru, a logiczność ich układu. Przykładem jest chociażby, wspomniany wyżej szczyt. W elementach symbolicznych, Talowski stosuje także pewnego rodzaju wynaturzenie i przesadę, co zbliża je do naturalizmu.

IV.4.4. Symbole w kamienicach krakowskich

Prześledźmy w pierwszej kolejności kamienice krakowskie. Analiza ta będzie przeprowadzona chronologicznie, według dat powstawania, co może pokazać rozwój stosowanych symboli. Obejmie też wszystkie wspomniane w drugim rozdziale istniejące budynki, niezależnie od fazy powstania, czy stopnia malowniczości elewacji. Wydaje się to



Ryc. 68. Szczyt kamienicy przy ul. Batorego 26, z płaskorzeźbą Matki Boskiej z Dzieciątkiem /fot. autora, 2011/

Fig. 68. Decorative gable of a house on Batorego St. No.26 with relief of the Holy Virgin with Jesus /photo by author, 2011/

²⁰ Zostało to udowodnione w artykule: Sołtysik, A., *Teodor Talowski i jego Willa pod Kozłem w Bochni*. [w:] *Przestrzeń i forma*, 12/2009, wyd. SFERA, Szczecin 2009.

zasadne ze względu na fakt, że wszystkie powstały w obrębie jednego miasta, w stosunkowo krótkim czasie, w latach 1886 - 1897:

1. Ulica Batorego 26 – kamienica ta była własnością Teodora i Anny Talowskich. Wybudowany w 1886 roku, trzypiętrowy budynek, ma spokojną kompozycję fasady, która jest oparta na czterech osiach. Patrząc od lewej strony, mamy do czynienia z trzema identycznymi osiami (forma, położenie i wielkość okien są takie same, jedynie strefa parteru mogła być zróżnicowana, ale nie ma co do tego pewności, ze względu na późniejsze przeróbki tej strefy na lokale usługowe). Ściana jest wzbogacona horyzontalnymi pasmami, wykonanymi w tynku, na parterze i trzecim piętrze również z pasmami ceglany. Czwarta oś wyróżnia się od pozostałych innym rozmieszczeniem okien, bardziej dekoracyjnym wykończeniem fasady oraz zwieńczeniem malowniczego szczytu. Sprawia wrażenie „osobnej” jednotraktowej kamienicy, która została ujęta w pionowe pasy geometrycznego boniowania. Na tej osi znajduje się kartusz z rokiem budowy (1886), a w szczycie została umieszczona płaskorzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem, a powyżej symbol Ducha Świętego w postaci gołębic. Szczyt jest zwieńczony lekko ozdobnym, stalowym „jakby” krzyżem. (Ryc.68)

2. Ulica Retoryka 7 – była to kamienica własna Talowskiego i jego żony Anny, wybudowana w 1887 roku, zwana *Festina Lente*, lub *Festiną* przez samego autora²¹. (kompozycja i forma została opisana w rozdziale III, punkt 1.1.)

Nad pierwszą osią, pod pierwotnym gzymsem wieńczącym (później kamienicę nadbudowano o dodatkową kondygnację i częściowo przebudowano), widnieje napis: *FESTINA LENTE* – z łac. *śpiesz się powoli*. Nad drugą i trzecią osią, pod gzymsem odcinkowym nad pierwszym piętrzem, znajduje się druga sentencja: *ARS LONGA VITA BREVIS* – z łac. *sztuka długotrwała, życie (jest) krótkie*²².

Pomiędzy dwoma członami tej sentencji znajduje się ozdobny, kamienny kartusz z napisem: *FECIT THEODORUS TALOWSKI ARCHITEKTUS*, a tuż pod nim z prawej strony: *A.D.1887*. Nieco niżej, bardziej z lewej strony umieszczono wydłużony, manierystycznie ukształtowany, pusty, kamienny kartusz z koroną rangową. (Ryc.69) Sentencje, jakie stosuje Talowski, dotyczą przemijania i filozofii życiowej, jaką proponuje nam architekt. Sugerują one także starożytność budynku, chociaż przeczy temu data budowy, umieszczona na obiekcie.

3. Ulica Smoleńsk 18 – kamienicę tę wybudowano w 1887 roku, był to budynek dwukondygnacyjny (parter i piętro), podpiwniczony, rozbudowany o dodatkowe piętro w 1898 roku. Autorem rozbudowy był Władysław Ekielski.

Budynek ma cztery osie, wzdłuż których rozmieszczono okna. Kompozycja jest lekko niesymetryczna, poprzez podkreślenie drugiej osi (poszerzenie otworów okiennych oraz umieszczenie ozdobnego szczytu ceglano na jej zakończeniu). Natomiast wejście do budynku, poprzez ozdobny portal, znajduje się na czwartej osi. Ceglany szczyt istniał prawdopodobnie przed rozbudową, natomiast nie jest pewne, w jakim dokładnie kształcie. Obecna forma szczytu jest wykonana mniej więcej według planów z 1898 roku, tylko bez przewidzianych elementów dekoracyjnych. (Ryc.70) Okno doświetlające poddasze znajduje się nieco wyżej, jest tylko otworem w szczycie, który właściwie stał się rodzajem ozdobnej attyki (brak poddasza bezpośrednio za nim) Od co najmniej początku XX wieku, na kamienicy, właśnie na ceglany szczyt, znajdował się miedziany jaszczur, pochodzący prawdopodobnie

²¹ Łoś W., *Teodor Talowski*, op.cit., s. 186

²² Kopalński W., *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wydanie IV, wydawnictwo WP 1968, s. 798.

z fabryki J. Góreckiego i Sp. w Krakowie²³. Nie wiadomo, czy jaszczur (lub smok) został umieszczony jeszcze przez Talowskiego, czy uczynili to późniejsi twórcy przebudowy. Tego rodzaju stworzenia mogą mieć różne znaczenia symboliczne. W przypadku domu mieszkalnego, miały chronić mieszkańców przed nieszczęściami, lub nieproszonymi gośćmi.

Był to również znak miejsca, określający indywidualność kamienicy *Pod Jaszczurą*²⁴.

4. Ulica Smoleńsk 20 – była to kamienica wybudowana przez Talowskiego dwuetapowo. Pierwsze dwuosiowa część (z lewej strony), została wybudowana w 1888 roku, a druga, węższa również dwuosiowa, została ukończona w 1889 roku. Pierwotnie był to budynek dwukondygnacyjny (parter, piętro), podpiwniczony z malowniczym szczytem drugiego piętra (poddasza). Był to dom artysty malarza Antoniego Piotrowskiego²⁵. W 1905 roku rozbudowano go o drugie piętro a na trzecim piętrze (poddaszu) powtórzono (lub przeniesiono) „malarnię” z ozdobnym szczytem ceglany i kamiennym detalem. Autorem rozbudowy był również Władysław Ekielski. Szczyt ma dekoracyjny charakter, jest kompozycją symetryczną, jednak poprzez nagromadzenie ślimacznic*, motywów kwiatowych, ze zwieńczeniem w formie maskaronu*, ma wyraz silnie malowniczy. Szczyt został wykonany według projektu Talowskiego (nie obejmującego *sgraffita*) z 1889 roku.

W 1905 roku szczyt ten został „przeniesiony” o piętro wyżej. Symbolicznie nawiązywał do funkcji malarni, jaką pełniło pomieszczenie poddasza – najpierw drugiego, później trzeciego piętra. Po pracach konserwatorskich elewacji kamienic przy ulicy Smoleńsk 18 i 20, dokonanych w ostatnich latach, szczyt dekoruje odrestaurowane *sgraffitto*, być może autorstwa samego Piotrowskiego. (Ryc.71)

Inne elementy symboliczne, występujące na elewacji frontowej, to tablice z napisami. Patrząc od lewej strony, nad oknem pierwszego piętra pierwszej osi, znajduje się napis: *ANNO D MDCCCLXXXVIII* – jest to rok budowy 1888. Powyżej nad dwoma oknami pierwszej osi, drugiego dobudowanego piętra, znajduje się napis: *RENOV. A.D. MCMV*, czyli: *renowacja w roku 1905*. Nad oknem parteru w drugiej osi znajduje się pusty kartusz herbowy z gałązką



Ryc. 69. Fragment elewacji kamienicy *Festina Lente* przy ul. Retoryka 7 /fot. autora, 2009/

Fig. 69. Fragment of elevation of a house *Festina Lente* on Retoryka St. No.7 /photo by author, 2009/



Ryc. 70. Szczyt z miedzianą figurą jaszczura, kamienica przy ul. Smoleńsk 18 /fot. autora, 2012/

Fig. 70. Brick gable with copper figure of salamander or dragon on Smoleńsk St. No.18 /photo by author, 2012/

²³ Zdjęcie z podpisem [w:] Architekt, R. III, 1902, nr 4, s. 47, 48. Nie jest jednak napisane, gdzie i od kiedy znajduje się on na elewacji. Jest to jednak taki sam Jaszczur, który „siedzi” na kamienicy przy ulicy Smoleńsk 18.

²⁴ Pomysł autorki

²⁵ Czasopismo Techniczne Lwowskie z roku 1898 nr 19, str. 247



Ryc. 71. Pomieszczenie „malarni” na poddaszu kamienicy przy ul. Smoleńsk 20
/fot. autora, 2012/

Fig. 71. „The room for painter” in the attic – house on Smoleńsk St. No.20 /photo by author, 2012/

pięcioramienną gwiazdą. Na tym podłużnym kartuszu, znajduje się napis: *DŁUGO MYŚL, PRĘDKO CZYŃ*. Od tego napisu kamienica przejęła później swoją nazwę. Oprócz sentencji, po prawej stronie portalu wejściowego znajduje się niewielki napis: *PROJEKTOWAŁ TEODOR TALOWSKI 1888*.

Talowski używa ponownie sentencji, która wydaje się być głównym pretekstem w kompozycji fasady tego obiektu.



Ryc. 72. Fragment elewacji domu przy ul. Retoryka 15
/fot. autora, 2008/

Fig. 72. Elevation of a house on Retoryka St. No.15, fragment with proverb: ‘Think long, but do quickly’
/photo by author, 2008/

oliwną po lewej stronie tarczy i koroną w prawym górnym rogu. Nieco poniżej z prawej strony okna znajduje się prostokątna tablica z napisem: *FECIT THEODORUS TALOWSKI 1888*. Nad czwartą osią, nieco powyżej z prawej strony kwadratowego okna, widnieje podobna tablica z napisem: *PROJEKTOWAŁ T. TALOWSKI 1889*. Kompozycja całej fasady jest lekko asymetryczna (przed przebudową również), co nawiązuje do estetyki malowniczości.

5. Ulica Retoryka 15 – została wybudowana w 1888 roku. Jest to budynek dwupiętrowy (parter, pierwsze i drugie piętro), podpiwniczony.

Elewacja posiada sześć osi, wzdłuż których rozmieszczone są okna.

Oś trzecia jest podkreślona przez poszerzenie otworów okiennych parteru i piętra. Czwarta oś (z wejściem otoczonym skromnym portalem) i piąta oś są zbliżone do siebie bardziej niż pozostałe osie. Kompozycja elewacji jest generalnie horyzontalna – pasmowy układ materiału wykończeniowego elewacji. (Ryc.72) Elementem dominanty w kompozycji fasady jest strefa parteru i piętra trzeciej osi. Poszerzone okno parteru jest ujęte w obramienie z pionowych pasów boniowania, wychodzących ze strefy cokołu, od góry zwieńczone poziomym elementem dekoracyjnym z elementami wolut nad zwornikiem i

6. Ulica Karmelicka 35 (narożna z ulicą Batorego) – została wybudowana 1889 roku i była kamienicą własną Teodora i Anny Talowskich. Elewacja od ulicy Batorego, według projektu, nie posiadała żadnych elementów symbolicznych czy dekoracyjnych. W trakcie budowy, została jednak urozmaicona. Zakończenie murów jest ukształtowane poprzez odcinkowe gzymsy, krenelaż, motyw attyki sukienic (z maskaronem), a także schodkowy szczyt ceglany z umieszczoną na środku pustą, kamienną, lekko wygiętą tarczą herbową, ozdobioną u góry motywami roślinnymi i koroną rangową. (Ryc. 73)

Elewacja od ulicy Karmelickiej posiada kilka symboli i napisów. Nad

oknem trzeciego piętra, pierwszej osi, pod gzymsem wieńczącym, znajduje się napis: *FECIT THEODORUS TALOWSKI*. Tuż za napisem gzymś się urywa, zakończony jakby pilastrem, podparty skrzydlatym smokiem (jaszczurem). Na nim opiera się jeden z boków ozdobnego szczytu, który zaczyna się okazałą, kamienną wolutą i pnie się esownicami „na szczyt”, zwieńczony kwiatonem. Pod nim widnieje wizerunek sowy (puchacza) wychylającej się jakby z dziupli. Poniżej na osi znajduje się „centralny” element szczytu, a mianowicie miedziany pająk na ażurowej pajęczynie, uwitej w okrągłym otworze, przez którą można oglądać niebo. Drugi element kulisty, jest pod spodem, jest to słońce z fragmentem zegara słonecznego. Symbol solarny rozdziela napis z datą budowy budynku: 1889.

Kamienne dekoracje szczytu, opadają w prawą stronę dekoracyjnymi wolutami (niesymetrycznie względem lewej strony), stanowiąc większą „masę” niż z przeciwnej strony. Część „poszerzona”, ozdobiona jest wolutą i zwieńczona figurą pawia (indyka?), którą podtrzymuje fragment gzymśu ponad oknem trzeciego piętra na czwartej osi.

Ciekawym elementem czwartej osi jest manierystyczny wykusz pierwszego piętra. Posiada on dekoracyjny, kamienny szczyt z kwiatowymi kulami, wolutami i łukowym tympanonem z motywem muszli.

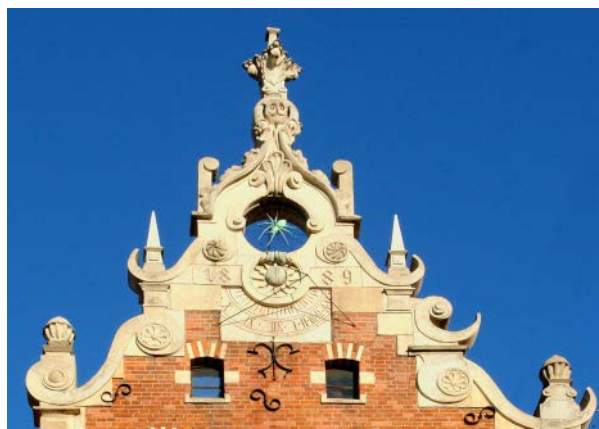
Poniżej, między dwoma pilastrami, pod gzymsem znajduje się napis: *SI DEUS NOBISCUM QUI CONTRA NOS*, czyli – *Jeżeli Bóg z nami, któż przeciwko nam?*²⁶. Dolny gzymś wykusza jest ozdobiony kolejnym symbolem solarnym, stylizowanym na solarny dysk egipski²⁷ z dwoma „ptasimi” figurkami po obu stronach.

Pod wykuszem znajduje się główne wejście do budynku, ujęte w kamienny portal o podkowiastym zwieńczeniu. Oba skrzydła drewnianych drzwi, zostały zaopatrzone w stalową, ażurową kratę z wizerunkiem pająka na sieci, stanowiącym zwielokrotnienie tego symbolu. Dodatkowym elementem, który w pewien sposób może potęgować znaczenie symboli, jest zaprojektowana przez Talowskiego zielen. Były to pnącza, które specjalnymi kanalikami pięły się po fasadzie. Po renowacji kamienicy widać tylko pozostałości uschniętych pnączy w rowkach ceglanoego muru. Oprócz zieleni występują licznie przepalone „guzy” ceglano i dekoracyjne kotwy stalowe, potęgując wrażenie „starożytności” obiektu.

Talowski używa w tej kamienicy kilku symboli:

- smoka (lub jaszczura ze skrzydłami)
- sowy (puchacza)
- pająka (wielokrotnie)
- słońca oraz stylizowanego na egipski, symbol solarny
- zegaru słonecznego
- pawia (indyka?)

Symbole posiadają wiele znaczeń. Można interpretować je na różny sposób, ale w obrębie jednego obiektu, powinny łączyć się tematycznie.



Ryc. 73. Malowniczy szczyt domu *Pod Pająkiem* - ul. Karmelicka 35 /fot. autora, 2008/

Fig. 73. Picturesque gable of the house *Under the Spider* on Karmelicka St. No.35 /photo by author, 2008/

²⁶ Są to słowa z listu Św. Pawła do Rzymian (Rz. 8, 31), a dokładnie fragment *Hymnu wdzięczności*: „Cóż więc na to powiemy? Jeżeli Bóg z nami, któż przeciwko nam? On, który nawet własnego Syna nie oszczędził, ale Go za nas wszystkich wydał, jakże miałby także wraz z nim wszystkiego nam nie darować” [w:] *Biblia Tysiąclecia*, wydanie piąte, wyd. Pallottinum, Poznań 2005, s.1474

²⁷ Według Wojciecha Bałusa Talowski zinterpretował nieprawidłowo ten starożytny wzorzec, jednak w przypadku tego architekta, nie można chyba zbyt dosłownie analizować symboli, których używa. Artykuł dotyczący tej problematyki: Bałus W. *Dom – przybytek – „nastój dawności”* o kilku kamienicach Teodora Talowskiego. [w:] *Klejnoty i sekrety Krakowa*, pod red. Róży Goduli. Kraków 1994, s. 215-238.

Symbol pająka, który jest najważniejszy, bo to od niego bierze nazwę kamienica, jest związany z przemijaniem czasu, melancholią, ruinami: *pająk zaczyna budować swą sieć tam, gdzie znika ludzkie życie, gdzie zamiera ruch i cywilizacja, a na ich miejsce wchodzi kurz, pleśń i rozkład*²⁸. Nad pająkiem, w szczycie widnieje głowa sowy (lub puchacza), która również uchodzi za zwierzę zamieszkujące miejsca opustoszałe:

*Kraj pozostanie opustoszały z pokolenia w pokolenie,
po wiek wieków nikt go nie przemierzy.
Pelikan i jeź go posiadają,
puchacz i kruk go zamieszkają;
Pan rozciągnie nad nim sznur nicości
i ołowianki opustoszenia.*²⁹

Z jednej strony mamy do czynienia ze zwierzętami zamieszkującymi wyludnione, zrujnowane miejsca (smoki i skrzydlate jaszczury też je zamieszkują, a ponadto strzegą skarbów, bywają również symbolami chaosu i złych mocy), a z drugiej z symbolami słońca. Płaskorzeźba słońca i zegar słoneczny – na szczycie, egipski symbol solarny z cytatem z Biblii na wykuszu. Do tego paw (umieszczony po przeciwnej stronie dekoracyjnego szczytu – niż smok) bywa także symbolem nieśmiertelności i zmartwychwstania.

Kompozycja, użyty materiał (różnorodność faktur, koloru, „guzy” ceglane) oraz zieleń w postaci pnączy, „świadczą” o wielowiekowej historii kamienicy przy ul. Karmelickiej 35. Symbole pająków, sów (puchaczy), smoków, podkreślają ten charakter.

Istnieje jednak drugi aspekt symboliczny – ukazanie walki ciemności, chaosu i zniszczenia ze światłem i światłością Boską. Jeżeli jest z nami Bóg, to któż może być przeciwko nam, skoro Chrystus pokonał ciemność (grzechu, nicości) i śmierć. Mimo nietrwałości rzeczy ziemskich, marności doczesności (Kohéletowe *Vanitas vanitatum et omnia vanitas*), można mieć nadzieję na sens życia, poprzez zawierzenie Bożej światłości i opiece.

Jest to jedna z możliwych interpretacji symbolicznej wymowy budynku Talowskiego. Nie jest może najważniejsze, czy dokładnie tak to sobie obmyślił twórca. Ważniejsze chyba jest, że jego obiekty „prowokują” nas do tych interpretacji, intrygując swoją tajemniczością.



Ryc. 74. Figurka żaby, herb *Richter* – dom *Pod Śpiewającą Żabą* /fot. autora, 2008/

Fig. 74. Frog figure, *Richter* blazon – on the House *Under the Singing Frog* on Retoryka St. No.1/ Piłsudskiego St. No.26 /photo by author, 2008/

7. Ulica Retoryka 1/ Piłsudskiego 26 jest kamienicą narożną, zrealizowaną przez Talowskiego w 1890 roku. Głównym symbolem w tym obiekcie jest żaba śpiewająca i grająca na mandolinie. To od niej budynek bierze swoją nazwę: *Pod Śpiewającą Żabą*. (Ryc.74) Po obu stronach rzeźby, pod pierwotnym gzymsem wieńczącym jest umieszczona pięciolinia z fragmentem melodii Jana Galla³⁰. Nie jest znany dokładny czas powstania tej dekoracji. W projekcie nadbudowy trzeciego piętra z 1909 roku widnieje również melodia, ale zupełnie inna. Aspekt rodzaju melodii jest o tyle ważny, że może ona także służyć jako sentencja, lub *memento* dla widza - przechodnia.

Talowski wybrał symbol żaby, prawdopodobnie przez żaby, które „koncertowały” w rzece Rudawie, która płynęła wtedy wzdłuż ulicy Retoryka, zakręcając za budynkiem *Sokoła*. Pod

²⁸ Bałus W. Dom – przybytek – „nastrój dawności” o kilku kamienicach Teodora Talowskiego. [w:] Klejnoty i sekrety Krakowa, pod red. Róży Goduli. Kraków 1994, s. 223

²⁹ Iz. 34, 10-11. *Biblia Tysiąclecia*, wydanie piąte, wyd. Pallottinum, Poznań 2005, s. 994

³⁰ Jest to fragment melodii Jana Karola Galla (1856-1912) do pieśni pt. *Dziewcze z buzią jak malina*.

figurką żaby, która pierwotnie znajdowała się na półkolistym zwieńczeniu fasady przy ulicy Retoryka, znajduje się ozdobna tarcza herbowa z ukośnym pasem biegnącym przez jej środek. Być może miał to być przetworzony herb *Richter* (*Rychter*), ponieważ budynek ten, pod koniec XIX wieku, był własnością Sylwestra Richtera. Druga, bardziej wydłużona, pusta tarcza znajduje się w strefie parteru, na narożnej kolumnie podcienia wejściowego. Mniej więcej na osi środkowej zwieńczenia tej fasady, w strefie parteru, pod ozdobną stalową kotwą, Talowski umieścił prostokątną, kamienną tabliczkę z napisem: *FECIT T. TALOWSKI 1890*. Na elewacji od ulicy Piłsudskiego (dawniej Wolskiej) nie ma charakterystycznych motywów symbolicznych. Natomiast pod wykuszem narożnej, skośnej ściany znajduje się lwia głowa, rodzaj maskaronu, która stanowi symboliczną podporę dla wykuszu.



Ryc. 75. Ozdobny szczyt z kartuszem herbowym z datą budowy kamienicy przy ul. Retoryka 3 /fot. autora, 2012/

Fig. 75. Decorative gable with stone cartouche with the construction completion date of the house on Retoryka St. No.3 /photo by author, 2012/

8. Ulica Retoryka 3 – kamienica ta została wybudowana w 1891 roku. Jest to budynek dwupiętrowy (parter, pierwsze i drugie piętro), podpiwniczony i sąsiaduje z kamienicą *Pod Śpiewającą Żabą*. Kompozycja elewacji frontowej jest symetryczna, posiada pięć osi. Oś środkowa jest podkreślona przez przerwanie nad oknem drugiego piętra gzymsu wieńczącego i zakończenie kompozycji ceglano-kamiennym szczytem. (Ryc. 75) Głównymi elementami ozdobnymi, są okazałe rozmiarów esownice i woluty, tworzące rodzaj ornamentu okuciowego szczytu. Na środku, nieco ponad linią gzymsu, znajduje się tarcza herbowa z napisem: *ANNO DOM. MDCCCXCI* wraz z ozdobnym kartuszem. Na środkowej osi, ponad oknem parteru znajduje się prostokątna tabliczka z napisem: *FECIT T. TALOWSKI 1891*.

9. Ulica Retoryka 9 – kamienica ta została wybudowana w 1891 roku. Była to kolejna kamienica własna Teodora i Anny Talowskich. Kompozycja elewacji frontowej jest asymetryczna i urozmaicona. Pod gzymsem wieńczącym (nad drugim piętrem) biegnie napis począwszy od lewego krańca, do mniej więcej środka fasady: *FABER EST SUAE QUISQUE FORTUNAE* – czyli: *każdy jest kowalem swojego losu*. Poniżej, między pierwszą, a drugą osią, jako element spinający dwie arkady loggi pierwszego piętra, znajduje się tarcza herbowa z ozdobnym kartuszem i koroną rangową. Tarcza jest malowana, przez jej środek biegnie ciemny, ukośny pas, który oddziela dolną część (malowaną na czerwono) od górnej. Na dolnej części tarczy herbowej widnieje symbol trójkąta i cyrkla. Jeszcze w trakcie budowy, kamienicę tą nazywano właśnie *Pod Herbem* Nie wiadomo, kiedy dokładnie przyjęła się nazwa *Pod Osłem*. Na trzeciej osi, pomiędzy parterem, a piętrem umieszczono podłużny kartusz z napisem: *FECIT THEODORUS TALOWSKI ARCHITECTUS*. Na czwartej osi, na ścianie cofniętej nieco włąb działki, pomiędzy oknami podwyższonego parteru i piętra, znajduje się kartusz herbowy z napisem: *ANNO DOM. MDCCCXCI*.

Ponad narożnym wykuszem, widnieje natomiast duża głowa osła, od której później wzięła ostatecznie nazwę kamienica – *Pod Osłem*. Co ciekawe, na projekcie Talowskiego z tego czasu, napis z datą budowy obiektu, miał znajdować się w miejscu łańciskiej sentencji, a głowa osła nie była przewidziana. Natomiast jest pewne, że to Talowski dokonał takiej zmiany, ponieważ na fotografii Kriegera, przedstawiającej ulicę Retoryka przed 1894 rokiem (nie rozbudowany

jeszcze wtedy gmach *Sokoła*) widać kamienicę *Pod Osłem* z głową tego zwierzęcia, która w komiczny sposób pełniła rolę herbu. (Ryc. 76)

Czy sentencję: *każdy jest kowalem swojego losu*, można łączyć bezpośrednio z pojawieniem się głowy osła? Jeżeli była to własność Talowskiego, to można założyć, że ilustruje to drogę, jaką podążał będąc architektem. Uparcie wznosił swoje obiekty i była to ostatnia chronologicznie kamienica wzniesiona przez niego na ulicy Retoryka. Swój upór okazywał również w indywidualnym sposobie kompozycji, stosowania materiałów, w swoim pomyśle na „walkę z historyzmem”.

10. Ulica Długa 54 – kamienica ta została wybudowana w 1891 roku, dla Kazimierza Zaleskiego. Jest to budynek o bardzo symetrycznej fasadzie, zaprojektowany w duchu historyzmu (neorenesans z elementami manieryzmu). Elewacja frontowa podzielona jest na siedem osi, z podkreśloną osią środkową poprzez główne wejście.

Fasada jest podzielona na trzy strefy: cokół z boniowaniem, ceglana ściana pierwszego i drugiego piętra (obecnie tynkowana) oraz szeroki, ozdobny fryz z płaskorzeźbami. Motywy dekoracyjne powtarzają się rytmicznie, pomiędzy poszczególne osie, w strefie parteru znajduje się sześć tarcz herbowych z ozdobnymi kartuszami. Motywy we fryzie również się powtarzają i tak na przemian występuje motyw anioła i tarczy herbowej z ozdobnym kartuszem, czemu towarzyszy bogata dekoracja roślinna. Motyw herbu jest tym razem konkretny, jest to herb *Lubicz*. Był on najprawdopodobniej powiązany z właścicielem kamienicy przy ulicy Długiej, gdyż nazwisku Zaleski, jest przypisany ten herb. (Ryc. 77) Na prawo od wejścia, w strefie cokołu, na jednym z elementów boniowania znajduje się napis: *PROJEKTOWAŁ TEODOR TALOWSKI 1891.*



Ryc. 76. Fragment elewacji domu *Pod Osłem*
/fot. autora, 2009/

Fig. 76. Fragment of elevation of the house
Under the Donkey /photo by author, 2009/



Ryc. 77. Fragment elewacji kamienicy przy ul. Długiej 54
z herbem *Lubicz* /fot. autora, 2009/

Fig. 77. Fragment of elevation of the house
On Długa St. No.54 with *Lubicz* blazon
/photo by author, 2009/



Ryc. 78. Brama wjazdowa w kamienicy przy ul. Pędzichów 19 /fot. autora, 2009/

Fig. 78. Gateway in the house on Pędzichów St. No.19, on the right side, above – stone plaque with the name of architect and construction completion date /photo by author, 2009/



Ryc. 79. Ozdobne portale okienne kamienicy przy ul. Św. Jana 3 /fot. autora, 2009/

Fig. 79. Decorative window portals of the house, Saint John St. No.3 /photo by author, 2009/

11. Ulica Pędzichów 19 – jest to kamienica wybudowana nieco później, bo w 1897 roku, w drugiej fazie twórczości Talowskiego. Jest to obiekt o prostej kompozycji, ze skromnym detalem obramień okiennych, wykonanych w cegle oraz ostrołukowym fryzem arkadkowym pod gzymsem wieńczącym. Elewacja frontowa podzielona jest na pięć takich samych osi, za wyjątkiem ostatniej, gdzie znajduje się brama wejściowa. Ponad nią, na skraju fasady z prawej strony widnieje tabliczka z napisem: *PROJEKTOWAŁ TEODOR TALOWSKI 1897.* (Ryc. 78)

Kompozycja elewacji jest horyzontalna, poprzez układ pasmowy materiałów. Od parteru, do połowy pierwszego piętra jest poziome boniowanie w tynku, powyżej znajduje się cegła, jedynie z wąskim pasem tynku wzdłuż parapetów okiennych drugiego piętra.

12. Ulica Św. Jana 3 – kamienica ta została wybudowana w 1897 roku. Jest to kamienica dwupiętrowa (parter, pierwsze i drugie piętro), elewacja frontowa została również podzielona na pięć osi kompozycyjnych. Boniowanie, podobnie jak na ulicy Pędzichów, odcina się jasną płaszczyzną od górnej części ceglanej ściany, na wysokości połowy okien pierwszego piętra. Głównymi elementami dekoracyjnymi są bogato zdobione portale okienne pierwszego i drugiego piętra. Portale pierwszego piętra posiadają dwa główne zdobienia tympanonów – jedno z motywami roślinnymi, drugie z motywem herbu. Była to interpretacja herbu Jana

Goetz-Okocimskiego, który był właścicielem tej kamienicy. (Ryc.79)

Kamienice krakowskie to najbardziej liczna grupa obiektów, zrealizowanych w tym samym mieście, we wzajemnie bliskim sąsiedztwie. Nawet najskromniejszy budynek z tej grupy, posiada jakiś element symboliczny, przynajmniej jest to tablica z rokiem jego budowy oraz nazwiskiem architekta. Kamienice budowane jako „własne”, posiadają czasami nadmiar dosłownych i „ukrytych” symboli, sen-tencji łacińskich, lub elementów świadczących o „starożytności” budynku. Są to niewątpliwie budynki przyciągające naszą uwagę, zapraszając w ten sposób do intelektualnej „gry” z architektem, który za ich pośrednictwem, opowiada nam inte-resującą historię.

IV.4.5. Symbole w budynkach mieszkalnych, wolnostojących

Drugą grupę realizacji Talowskiego, stanowią budynki mieszkalne wolnostojące – rezydencje, dwory i wille z założeniami ogrodowymi, lub parkowymi. W analizie zostaną wzięte pod uwagę, te najbardziej charakterystyczne. Powstawały one w różnych miejscowościach i kontekstach urbanistycznych. Budowano je sukcesywnie, od 1886 roku (projekt willi dla Seweryny Górskiej w Krakowie – obiekt nieistniejący) do 1906 roku (budowa pałacu na Wysuczce), przez cały okres twórczości Talowskiego.



Ryc. 80. Szczyt dworu w Michałowicach z herbami *Radwan* i *Nałęcz* oraz z datą budowy dworu /fot. autora, 2009/

Fig. 80. The gable in manor-house in Michałowice with *Radwan* and *Nałęcz* blazon and the construction date /photo by author, 2009/

1. Dwór w Michałowicach – został wybudowany w 1897 roku (projekt z 1892), dla rodziny Dąbrowskich. Jest to obiekt eklektyczny, z elementami neogotyku i neorenesansu. Posiada również kilka charakterystycznych kamiennych detali. Nie występują tutaj natomiast spotykane gdzie indziej „guzy” ceglane. Materiał jest mało zróżnicowany fakturowo.

Na elewacji zachodniej (z ogromną loggią na parterze i wysuniętą ścianą szczytową) w górnej części szczytu znajdują się dwie tarcze herbowe z herbem *Radwan* i *Nałęcz*.

Właścicielem Michałowic od 1875 roku był hrabia Tadeusz Dąbrowski (a nie Dębowski jak podają niektóre źródła), herbu *Radwan*³¹. Przytaczane nazwisko „Dębowski” nie jest przypisane ani do herbu *Radwan*, ani do herbu *Nałęcz*. (Ryc. 80)

Pod nimi została umieszczona tablica z rokiem budowy: 1897. Na narożniku elewacji zachodniej i południowej, blisko gzymsu wieńczącego, w jednym z elementów kamiennych, znajduje się niewielkie, łezkowate wgłębienie. Obecnie stoi tam figurka Matki Boskiej, ale nie wiadomo czy było ono zaprojektowane z jakiegoś konkretnego powodu. Elewacja południowa posiada lekko wysunięty ryzalit z ozdobnym, kamiennym szczytem. Stanowi on rodzaj

³¹ Kwartalnik społeczno – kulturalny: *Naddłubniańskie pejzaże*, nr 2/2004. (Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi Michałowickiej *Nad Dłubnią*)



Ryc. 81. Podcień wejściowy willi w Jasle
/fot. autora, 2010/
Fig. 81. The entrance arcade of villa in Jasło
/photo by author, 2010/



Ryc. 82. Szczyt willi w Bochni – interpretacja herbu *Jelita* /fot. autora, 2009/
Fig. 82. Gable of villa in Bochnia- interpretation of *Jelito* blazon /photo by author, 2009/

obramienia dla zwieńczonego półkoliście okna poddasza. Składa się on z dwóch kamiennych wolut, zwężających się ku górze. Zwieńczenie jest zakończone półkoliście z elementem kwiatowym/ muszlowym w tympanonie i rodzajem sterczyny* z kamienną kulą na szczycie.

2. Willa w Jasle – została zbudowana około 1895 roku i cechuje ją skromny detal architektoniczny. Boniowanie jest wykonane w tynku, natomiast ściany piwnic, schody i elementy dekoracyjne narożnego podcienia wejściowego wykonano z kamienia. Na elewacjach występują dosyć licznie „guzy” ceglane (w górnej części ścian).

Jest to budynek eklektyczny, nawiązuje do gotyku i renesansu, a z drugiej strony poprzez asymetryczność i rozróżnienie rzutów i elewacji, utrzymany jest w stylistyce malowniczości. Przypomina przez to trochę dwór w Michałowicach, zaś narożny podcień rozwiązania z willi w Bochni. Budynek ten jednak nie posiada żadnej tarczy herbowej, ani innych symbolicznych elementów. Brakuje również tabliczki z nazwiskiem architekta, jak i z rokiem budowy tego obiektu. (Ryc. 81)

3. Willa w Bochni – została wybudowana w 1895 roku dla dr Mieczysława Dębowskiego. Jest obiektem o kompozycji asymetrycznej (rzutów i elewacji), utrzymanym w stylistyce malowniczości. W detalu są obecne motywy manierystyczne, a także lekko secesyjne. Najbardziej charakterystyczne i ozdobne są: elewacja północno-zachodnia (wejściowa, z wysuniętą częścią korpusu i ozdobnym szczytem) oraz południowo-zachodnia (ogrodowa, pierwotnie z otwartą werandą i podcieniem arkadowym).

Elementem dominującym jest wspomniany szczyt z fantastycznymi elementami herbu *Jelita*, który był herbem właściciela willi. Przerysowane elementy herbu zostały zakomponowane

w trójkącie równoramiennym. Kozioł, który jest klejnotem herbu, został przeniesiony na prawą



Ryc. 83. Podłużny kartusz herbowy na elewacji
w willi w Bochni /fot. autora, 2009/

Fig. 83. Elongated cartouche on the elevation of villa
in Bochnia /photo by author, 2009/



Ryc. 84. Herb *Ciołek* na wieży dworu
w Grodkowicach /fot. autora, 2011/

Fig. 84. *Ciołek* blazon on façade of tower in
manor-house in Grodkowice /photo by author, 2011/

stronę tarczy herbowej, stając się częścią esownicy. Ta z kolei rozpoczyna się przy kominie nito wolutami, nito rogami kozła. (Ryc. 82) Poniżej na tej samej ścianie, z prawej strony okna parteru, został umieszczony ozdobny kartusz herbowy z gałązką oliwną i napisem: *PROJEKTOWAŁ TEODOR TALOWSKI ARCHITEKT KRAKÓW 1895.*

Na tej samej elewacji, ale na ścianie korpusu głównego, na południowo-zachodnim narożniku, znajdują się opisywane wcześniej dwa portale: manierystyczno-secesyjny oraz bardziej uproszczony, historyzujący na elewacji południowo-zachodniej. Narożnik obu ścian, pod gzymssem parteru, jest zaakcentowany fantazyjną tarczą herbową z ozdobnym kartuszem, w stylistyce manierystycznej, z inicjałami: *M.D.* - pierwszego właściciela willi – tj. Mieczysława Dębowskiego. (Ryc.18)

Z prawej strony elewacji południowo-zachodniej, w połowie wysokości ściany parteru, znajduje się podłużny kartusz herbowy, podobny do kartusza w kamienicy *Pod Ostem*, ale tutaj jest on pusty. (Ryc. 83)

Willa w Bochni jest porównywalna – w swobodzie kompozycji, bogactwie form detalu i rozwiązań materiałowych – z kamienicą *Pod Pajakiem*, lub *Pod Ostem*, które były pierwotnie budynkami własnymi Talowskiego. W przypadku willi inwestor wykazał się zaufaniem do talentu architekta, chociaż prawdopodobnie widział wcześniej kamienice krakowskie i wiedział, czego może się spodziewać po artyście. Dzięki temu powstał jeden z najciekawszych i najbardziej oryginalnych obiektów mieszkalnych, wolnostojących autorstwa Teodora Talowskiego.

4. Dwór w Grodkowicach – powstał w 1902

roku, dla Władysława Żeleńskiego. Mimo iż powstał w ostatniej fazie twórczości Talowskiego, to posiada wiele cech wspólnych z wcześniejszymi realizacjami, także w warstwie symbolicznej. Wejście główne znajduje się w elewacji zachodniej, nad nim umieszczono napis na czarnej, podłużnej, kamiennej tablicy: *SIBI AMICO ET POSTERITATI*, czyli: *Sobie, przyjacielowi i potomności*. Najważniejszym akcentem dworu jest narożna wieża (południowo-wschodni narożnik), która oprócz tego, że jest dominantą formalną, to dodatkowo posiada znaczny ładunek treści. Na narożnej, stożkowej przyporze znajduje się kamienna kolumnienka, na której stoi figurka prawdopodobnie Matki Boskiej, a ponad nią umieszczono koronę. Nieco wyżej, na skośnej ścianie wieży widnieje napis: *ANNO DOMINI MDCCCCHII*. Pierwsze dwa człony napisu znajdują się po lewej stronie

wąskiego okna, a trzeci z prawej jego strony. Ponad nim widnieje pięcioramienna gwiazda (symbolizująca moment powstania). W trójkącie ściany szczytowej wieży, (na środku) widnieje herb *Ciołek*, który był herbem Żeleńskiego. Tym razem herb przedstawiony jest zgodnie ze swoim wizerunkiem, Talowski nie dokonał jego znacznej interpretacji. (Ryc. 84) Dwór w Grodkowicach jest połączeniem estetyki malowniczości charakterystycznej dla Talowskiego, a z drugiej strony nawiązuje do rozwiązań angielskich. Jest tutaj pewne uporządkowanie kompozycyjne fasad, chociaż rzut i piętrzenie się brył jest asymetryczne i dynamiczne.

Elementy symboliczne, występujące w budynkach mieszkalnych, wolnostojących, wymagają również pewnej interpretacji. Tymi najważniejszymi są herby właścicieli dworu, lub willi. Dzięki „odczytaniu” herbu, można bowiem doprecyzować nazwisko właściciela (dwór w Michałowicach), a znając je, doszukać się konkretnego herbu na budynku (willa w Bochni i herb *Jelita*).

IV.4.6. Symbole w budynkach użyteczności publicznej

Trzecią analizowaną grupą stanowią budynki użyteczności publicznej. W przypadku takich obiektów, architekt musi inaczej podejść do zadania projektowego, ponieważ użytkowników jest znacznie więcej, pochodzą oni z różnych sfer. Symbole jakich chciałby użyć, powinny być więc zrozumiałe dla przeciętnego obywatela. Dodatkowym aspektem jest projekt otoczenia tych obiektów.

1. Przebudowa budynku *Towarzystwa Gimnastycznego Sokół* w Krakowie – miała miejsce w 1894 roku, a polegała na powiększeniu budynku, w kierunku zakola rzeki Rudawy. W 1891 roku Talowski skończył „zabudowę” ulicy Retoryka, budynek *Sokoła* uzyskał w ten sposób inny kontekst. Część pierwotnej dobudówki zamykała optycznie tą ulicę, dlatego szczęśliwie się stało, że to on mógł zaprojektować przebudowę – zakończenie perspektywiczne dla „swojej” ulicy.

Talowski w projekcie nawiązał materiałowo i stylistycznie do istniejącego obiektu – korpusu głównego oraz przybudówki, wzbogacając go o elementy malowniczego historyzmu.



Ryc. 85. Podcień narożny rozbudowanego przez Talowskiego budynku *Sokoła* w Krakowie /fot. autora, 2009/

Fig. 85. The corner arcade of the *Falcon* building in Kraków - extension designed by Talowski /photo by author, 2009/



Ryc. 86. Herb Krakowa z sokół na zwieńczeniu Ściany szczytowej /fot. autora, 2012/

Fig. 86. Cracow blazon with falcon on the gable /photo by author, 2012/

Część rozbudowana została przysunięta w stronę ulicy Piłsudskiego, tworząc uskok. Talowski nawiązał do podziałów w pierwotnej przybudówce (podział osiowy, forma wejścia, szczyt dachu) Interesującym był zabieg umiejscowienia na piętrze loggii (przy istniejącym obiekcie), która była podparta kolumną. W ten sposób powstał prześwit, przez który widać okno ostatniej osi korpusu głównego. (Ryc. 85) Talowski zastosował kilka charakterystycznych, preferowanych elementów dekoracyjnych. Ozdobną kolumnę z głowicą o motywach kwiatowych, na narożniku loggii, ozdobne kotwy stalowe, narożniki wykończone kamieniem. Na symbolicznej granicy szczytu dawnej przybudówki i nowej, umieszcza Talowski dekoracyjne sterczyny z kolumnienkami i ozdobną wolutą.

Pozostałe elementy dekoracyjne, znajdują się na elewacji ze ścianą szczytową. Na trzech środkowych osiach w półkolistych polach nad oknami piętra, znajdują się trzy freskowe obrazy z przedstawieniem kolejno: zapasów, *Victorii* wieńczącej wawrzynem zwycięzcę i jazdy konnej. Wszystkie przedstawienia są stylizowane na wzór antyczny.

Ponad drugą i czwartą osią, przesunięte lekko do środka, znajdują się dwie puste tarcze herbowe. Na zwieńczeniu szczytu znajduje się kartusz herbowy, ozdobiony gałązkami oliwnymi, motywami roślinnymi z sokołem i herbem Krakowa (Ryc. 86) (jego projekt został umieszczony w pracy Talowskiego pt. *Projekta kościołów z 1897 roku*).

Elementy dekoracyjne stosowane w tym projekcie służą m.in. uczynieniu różnicy pomiędzy budynkiem istniejącym i nowym. Można powiedzieć, że są symbolami określonej przestrzeni. Talowski stosuje także elementy symboliczne tj - sceny związane ze sportem (zapasów, *Viktorii*, jazdy konnej) oraz herb miasta z sylwetką sokoła, co podkreślało odrębność krakowskiego *Towarzystwa Gimnastycznego Sokół*.

2. Budynek *Sokoła* w Jarosławiu – powstał w 1900 roku. Jest to budynek prostokątny, o spokojnej kompozycji poszczególnych elewacji. Głównymi elementami dekoracyjnymi są trzy ryzality, zwieńczone szczytami z elementami ozdobnymi i symbolicznymi. Ryzalit wejściowy – wschodni, ma kompozycję trójosiową, z podkreśloną osią środkową poprzez najwyższy szczyt ceglany oraz główne wejście. Na górnej części środkowej płyciny, znajduje się napis: *POLSKIE TOWARZYSTWO GIMNASTYCZNE SOKÓŁ*. Ryzalit ściany północnej, ma kompozycję jednoosiową, z dużymi, łukowo zwieńczonymi oknami parteru i piętra. Górna część szczytu składa się jakby z dwóch, nałożonych na siebie ryzalitów. W płycinie, nad oknem piętra znajduje się płaskorzeźba przedstawiająca dwa gryfy trzymające herb Jarosławia. Powyżej umieszczono herb orła z koroną, otoczonego wieńcem (wawrzynu). (Ryc. 87) Na szczycie, znajduje się postać prawdopodobnie archanioła z włócznią w lewej dłoni i sztangą w prawej. Sztanga była jednym z symboli *Towarzystwa Gimnastycznego Sokół*. Natomiast sama postać mogła wiązać się z jeszcze innymi symbolami. Trzeci ryzalit z ozdobnym szczytem znajduje się na elewacji zachodniej. Podobnie, jak w przypadku elewacji północnej, posiada on nad oknem piętra, płaskorzeźbę z herbem Jarosławia,

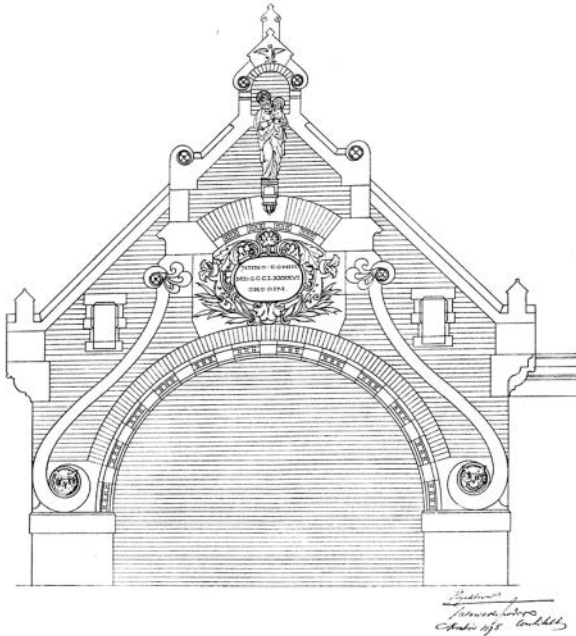


Ryc. 87. Ryzalit elewacji północnej z herbem Jarosławia, a powyżej orła w koronie /fot. autora, 2010/

Fig. 87. Wall projection of northern façade with blazon of Jarosław city and eagle with crown above
/photo by author, 2010/

trzymanego przez dwa gryfy. Ponad nim znajduje się herb *Pogoni*, a szczyt wieńczy rzeźba sokoła z uniesionymi skrzydłami.

Herby Orła i *Pogoni* zestawione obok siebie, były herbem Polski i Litwy w czasie ich unii. Był on również oficjalnym herbem podczas Powstania Listopadowego w 1832 roku. Natomiast herb złożony z Orła po lewej stronie, *Pogoni* po prawej stronie i Archanioła (symbol Rusi) pomiędzy nimi, poniżej, był oficjalnym herbem Powstania Styczniowego w 1863 roku. Archanioł z herbu trzyma tarczę i miecz. Postać na ryzalicy północnym trzyma włócznię (broń) oraz sztangę (zamiast tarczy). Mogła to być personifikacja sportu jako postać uskrzydłonego młodzieńca. Ale także symbolika herbów i rzeźb umieszczonych na budynku *Sokoła* w Jarosławiu, może mieć wydźwięk silnie patriotyczny. *Towarzystwo Gimnastyczne* miało za cel podnieść kondycję fizyczną i kulturalną młodzieży, ale wiadomo także, że z biegiem lat zmieniało się w organizację paramilitarną, przygotowując tym samym młodych ludzi do walki o niepodległość.



Ryc. 88. Dekoracyjny szczyt szkoły w Okocimiu, projekt z 1895

Fig. 88. Decorative gable of school in Okocim with relief of the Holy Virgin with Jesus, Holy Spirit above, construction date in picturesque cartouche and two owls heads at the bottom. Designed in 1895

wolutami, z główkami sów w ich środku. Sowa pojawia się wcześniej w kamienicy *Pod Pajakiem*, ale w przypadku szkoły symbol ten ma raczej inne znaczenie niż marność i przemijanie. Sowa jako symbol mądrości i wiedzy jest tu zgodna z funkcją tego obiektu. Zwężając się ku górze, esownice kończą się małą wolutą z potrójnym motywem liści (motyw podobny do użytego w przebudowie *Sokoła* krakowskiego) Ryzalit zwieńczony jest małymi sterczynami. (Ryc. 88) Ponad arkadą, znajduje się bogato zdobiony motywami roślinnymi kartusz z napisem informującym o dacie budowy szkoły: *ANNO DOMINI MDCCCXCVI* – czyli: 1896.

Ponad kartuszem, na małej kolumnie stoi figurka (najprawdopodobniej) Matki Boskiej z Dzieciątkiem oraz gołębicą (obecnie mało widoczną) czyli Duchem Świętym (podobny motyw pojawił się także na kamienicy przy ulicy Batorego 26 w Krakowie).

Dekoracyjny szczyt szkoły w Okocimiu zawiera prawie wszystkie informacje związane z tym obiektem. Znajduje się tutaj nazwisko fundatora, rok budowy, symbol mądrości i wiedzy w postaci sowy, a także powierzenie się opiece Matki Boskiej i Duchowi Świętemu. Zabrakło jedynie nazwiska architekta, ale projekt znajduje się w pracy *Projekta Kościołów* Talowskiego, więc nie ma wątpliwości, co do jego autorstwa.

3. *Szkoła w Okocimiu* – powstała w 1896 roku, na zlecenie Jana Goetz-Okocimskiego. (w 1897 roku powstała dla tej samej rodziny kamienica na ul. Św. Jana 3 w Krakowie) Głównym elementem dekoracyjnym, dominantą formalną i treściową jest wysunięta część frontu budynku z fantazyjnie ukształtowaną ścianą szczytową. Szeroka, ślepa arkada stanowi obramienie dla napisu: *SZKOŁA PODSTAWOWA IM. JANA GOETZ OKOCIMSKIEGO*.

W miejscu podstawy ozdobnego łuku, z obu stron wychodzą, wijąc się do góry, esownice. Rozpoczynają się dużymi

4. Wiadukt kolejowy z murami oporowymi podkopu, przy ulicy Lubicz w Krakowie – był realizowany w latach 1896-1898. Architekt musiał połączyć tutaj walory estetyczne z funkcjonalnymi (komunikacją).

Charakterystycznym elementem, pojawiającym się w narożnych słupach z obeliskami, jest motyw sercowatych wycięć narożników, podpartych kolumienką, które dodają lekkości i wprowadzają motyw światłocieniowy. Motyw ten powtarza się wielokrotnie w realizacjach Talowskiego.

Głównymi elementami dekoracyjnymi, obok narożnych słupów kamiennych z obeliskami, są umieszczone na nich metalowe aplikacje z motywami roślinnymi oraz cesarskimi (motyw korony). (Ryc. 89)

Na metalowej balustradzie wiaduktu, umieszczono ażurowy emblemat cesarza Franciszka Józefa I z wieńcem z gałązką dębową z lewej strony i gałązką oliwną z prawej strony. Ponad nimi znajduje się napis: *FJ I* z takim samym motywem korony jak na obeliskach. Poniżej na wiadukcie jest umieszczona niewielka metalowa tablica z rokiem oddania do użytku wiaduktu: 1898.

Obiekty użyteczności publicznej, również są pretekstem do prezentacji treści symbolicznych. Są to najczęściej herby fundatorów, miast, lub symbole związane z użytkowaniem obiektu. Często pełnią one podwójną funkcję – ozdobną oraz „informacyjną”, przykładowo trzy freskowe obrazy (przedstawienia: zapasów, Viktorii, jazdy konnej) na ścianie szczytowej *Sokoła* w Krakowie.

IV.4.7. Symbole w obiektach sakralnych

1. Kościół w Dobrzechowie

– został wybudowany w latach 1888-1893, na zlecenie hrabiego Romana Michałowskiego. Był ważnym obiektem w dorobku Talowskiego, ze względu na to, iż był pierwszym zrealizowanym kościołem, po którym nastąpiło wiele innych budowanych na terenie Polski południowej.



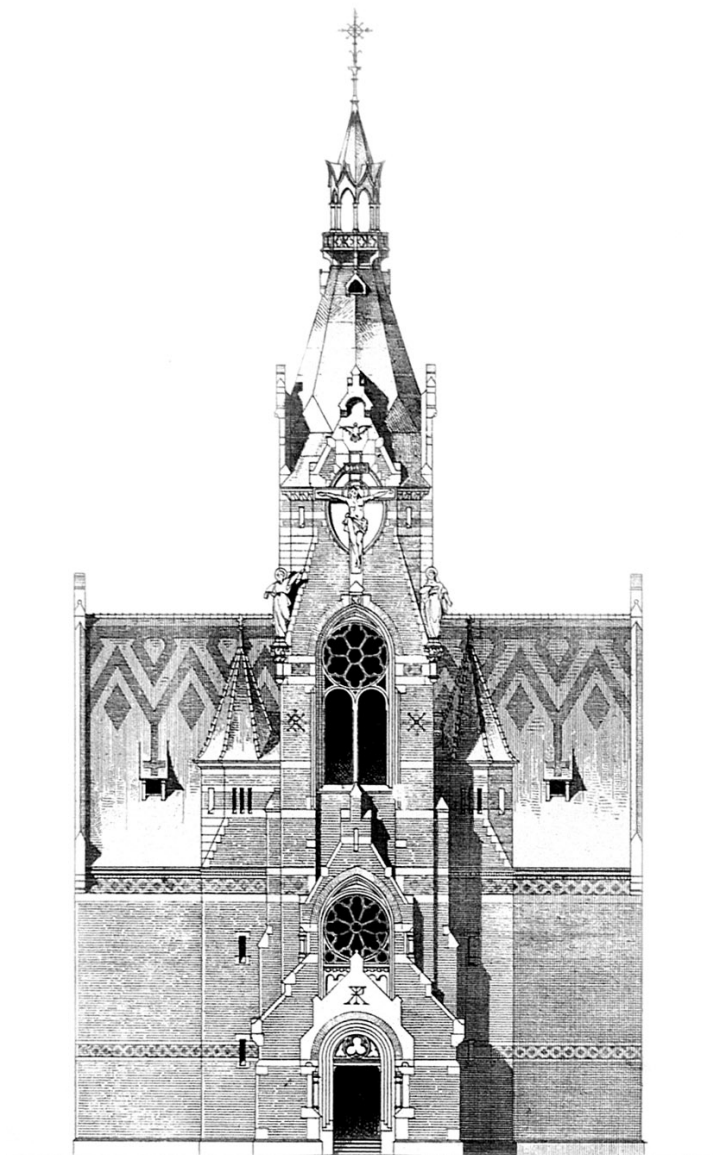
Ryc. 89. Obelisk-latarnia z motywem korony oraz emblemat cesarski *FJI* na balustradzie wiaduktu przy ul. Lubicz /fot. autora, 2008/

Fig. 89. Obelisk- street lamp with crown motif at the top and emblem of Emperor Franz Joseph I *FJI*, on balustrade of viaduct – Lubicz Street in Cracow /photo by author, 2008/



Ryc. 90. Herby *Nalęcz* i *Jasieńczyk* znajdujące się na ścianach transeptu kościoła w Dobrzechowie /fot. autora, 2011/

Fig. 90. *Nalęcz* and *Jasieńczyk* blazon on transept walls of the church in Dobrzechów /photo by author, 2011/



Ryc. 91. Elewacja frontowa kościoła w Suchoj Beskidzkiej projekt z 1895

Fig. 91. The front elevation of the church in Sucha Beskidzka designed in 1895

Kościół jest budynkiem neogotyckim, wykonanym ze zróżnicowanej kolorystycznie cegły i kamienia (w partii cokołu, portalach, narożnikach), o stosunkowo skromnym detalu. Nad portalem głównego wejścia, w trójkącie ceglano szczytu, znajduje się okrągły, ślepy maswerk z wizerunkiem gołębic (Ducha Świętego). Ponad nim, znajduje się duże okno wieży w formie krzyża, wypełnione dekoracyjnym maswerkiem z rzeźbą ukrzyżowanego Chrystusa.

Na zewnętrznej ścianie szczytowej transeptu południowego w ślepy maswerku, znajduje się herb Michałowskich – *Jasieńczyk*. Pod nim, w strefie przyziemnej kościoła znajduje się grobowiec rodziny Michałowskich. W takim samym miejscu, na ścianie transeptu północnego znajduje się herb *Nalecz*. Oba herby zostały uproszczone, do gładkich tarcz herbowych, na których znajdują się godła: klucz (*Jasieńczyk*) i chusta/pomłość (*Nalecz*).

(Ryc. 90)

Ambona, projektowana przez Talowskiego, jest późniejsza od projektu kościoła, została wykonana w stylu neogotyckim, o masywnych, „blokowych” i uproszczonych formach detalu. Ambona, jak i figurka anioła z baldachimem, została wykonana zgodnie z

projektem, z małymi zmianami w elementach dekoracyjnych. Przykładowo pod głową Chrystusa obecnie widnieje napis: *ECCE HOMO*, czyli: *oto Człowiek*.

W ambonie także występuje (w wersji miniaturowej) motyw narożnej kolumnienki, połączony z sercowatym wycięciem narożnika.

2. Kościół w Suchoj Beskidzkiej – (budowa 1896-1901) to obiekt późniejszy, w którym architekt wykazał więcej swobody w kształtowaniu bryły i elewacji, utrzymany w stylistyce neogotyckiej i malowniczości. Talowski piętzy tu bryły przy wieży, podkreślając strefę wejścia. (Rys. 91)

Ponad półkolistą archiwoltą kamiennego portalu, zwieńczonego formą kamiennej wimpergi, znajduje się symbol Chrystusa *PX*. Kierunek wertykalny podkreśla podłużne okno, które jest zakończone figurą Chrystusa na krzyżu i Duchem Świętym (gołębicą). Na czterech narożach wieży znajdują się figury (bliżej nieokreślonych) Świętych.

W ten symboliczny sposób podkreślono kierunek wertykalny - „dążenia do Boga”. Poprzez wejście do kościoła (przyjęcie nauki Kościoła, czyli Chrystusa), naśladować Świętych, można osiągnąć zbawienie i zmartwychwstanie.

3. Kościoły w Nowym Sączu:

Kościół pw. Najświętszego Serca Pana Jezusa, zwany też *Kościółem Kolejowym*, wybudowano w 1898 (projekt z 1895 roku). Początkowo był niewielkim obiektem, o planie niemalże centralnym, z czworoboczną wieżą wejściową na środku, kwadratowym korpusem, transeptem i krótkim, prostokątnym prezbiterium. (Ryc. 57, 60) Później kościół ten rozbudowano, zmieniając proporcje poszczególnych części. Jest to obiekt ceglany, z kamiennymi detalami i stalowymi, ozdobnymi kotwami. Wejście główne podkreślone jest kamiennym portalem, z rozetą. W górnej partii ściany wieży znajduje się kamienne „pole” w formie krzyża (pod figurę krucyfiksu z Chrystusem). Z obu stron, do nawy głównej prowadzą również wejścia boczne, które poprzedzają narożne podcienia z narożną kolumną o głowicy z motywami kwiatowymi. (Ryc. 92)

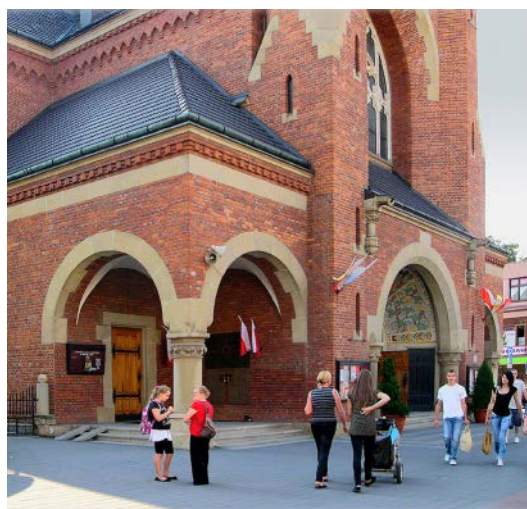
Kościół Św. Kazimierza – (projekt 1899, nazwany jako: *Projekt kaplicy szkolnej w Nowym Sączu*³²) Jest to budynek również ceglany, z kamiennymi detalami, natomiast układ przestrzenny, a także elewacja frontowa zostały zaprojektowane w inny sposób. Nawa główna nie została tu poprzedzona czworoboczną wieżą, natomiast dwie wieżowe formy „wyrastają” z frontu nawy głównej. Portal wejściowy, a także cała elewacja frontowa została przerobiona względem pierwotnego projektu. Do naw bocznych prowadzą dwa podcienia na rzucie kwadratu, podparte narożnymi kolumnami. (Ryc. 93) Według projektu wieża miała pojawić się na skrzyżowaniu nawy głównej z transeptem. Zrealizowano w tym miejscu jednak tylko sygnaturkę, co zmieniło charakter obiektu względem pierwotnego zamysłu Talowskiego. Brakuje tu zatem elementów symbolicznych, które występowały w innych obiektach sakralnych.

4. Portal wejściowy do grobowców w Łańcucie (w kościele p.w. Św. Stanisława Biskupa



Ryc. 92. Podcień tzw. *Kościła Kolejowego* z charakterystyczną, narożną kolumną /fot. autora, 2011/

Fig. 92. The corner arcade of so-called *Railway Church* with characteristic column at the corner of arcade /photo by author, 2011/



Ryc. 93. Kościół p.w. Św. Kazimierza w Nowym Sączu, narożne podcienia wejściowe podparte kolumną /fot. autora, 2011/

Fig. 93. St. Casimir church in Nowy Sącz, corner arcades with columns in the front of a church /photo by author, 2011/

³² Za: *Czasopismo Techniczne Lwowskie*, R. XX, 1902 Nr 19.



Ryc. 94. Detale architektoniczne grobowca Potockich przy kościele w Łańcutcie /fot. autora, 2011/

Fig. 94. Architectural details of Potocki family vault in Łańcut /photo by author, 2011/

Męczennika) – projekt 1896. Jest to rodzaj wejściowej przybudówki, w stylu neogotyckim o formach geometrycznych – z dekoracyjnym szczytem. Do grobowca prowadzi kamienny portal, składający się z dwóch okrągłych kolumniek z archiwoltą zdobioną motywem kostkowym i żabkami. Tympanon jest wypełniony płaskorzeźbą anioła, trzymającego gładką szarfę. W projekcie widniał na niej napis: *PAX*

MORTUIS, czyli: *pokój zmarłym*.

Powyżej, znajduje się kamienny krzyżyk – symbol zmartwychwstania. W pierwotnym projekcie Talowskiego był w tym miejscu symbol Chrystusa *PX*. Na górnej części szczytu znajduje się herb *Pilawa* (herb rodziny Potockich). Tarcza herbowa z godłem, korona rangowa, jak i klejnot są dosłownym odzwierciedleniem tego herbu. (Ryc. 58) Architekt nie interpretował herbu, przyozdabiając go jedynie kartuszem herbowym z motywami wieńców i roślin. Szczyt (wimperga) jest również przyozdobiony żabkami i zwieńczony kwiatonem.

Interesującą formę mają narożne sterczyny, zakończone „niby” wolutą roślinną z kwiatonem. (Ryc.94) Mimo iż przybudówka wejściowa do grobowca Potockich (i Lubo-

mirskich – według informacji umieszczonej w kościele), jest obiektem małych rozmiarów, to jej elementy dekoracyjne i symboliczne godne są analizy ze względu na powiązania z innymi, większymi realizacjami Talowskiego.

Symbole znajdujące się na budynkach sakralnych, są najczęściej związane z kultem (krzyż, sentencje biblijne, przedstawienia Ducha Świętego, etc.) oraz z fundatorami (herby na ścianach szczytowych). Pełnią więc funkcję religijną, a także informacyjną. Jest to także pomocne w doprecyzowaniu danych o konkretnym obiekcie.

IV.5. Podsumowanie – elementy składające się na język form Teodora Talowskiego

IV.5.1. Rola języka Architektury

Architektura, szczególnie ta sprzed tysiącleci, także średniowieczna, jest dla nas nośnikiem wiedzy o przeszłości, życiu codziennym mieszkańców i twórców poszczególnych obiektów. Agnieszka Jasińska pisze (przywołując myśli Wiktora Hugo o wyparci znaczenia architektury przez wynalazek druku), że: *Od wynalazku Gutenberga słowo miało większą moc poprzez swą powszechność. Architektura, która do tej pory była wielką księgą ludzkości, straciła swoją pozycję. Od XV wieku sztuka projektowania i budowania wędnie i zamiera, przestaje treściwie wyrażać społeczeństwo.*³³ Chociaż „dzieła” współczesnej architektury skłaniają do polemiki... Być może jednak, jest to jeden z powodów, dla których styl gotycki był ostatnim „prawdziwym” stylem. Jak pisał (wykładał) Talowski: *Od tego czasu, aż do dnia dzisiejszego, nie zdobył się jeszcze żaden naród na wytworzenie nowego stylu, któryby podobnie jak wspomniane nie przypominał innych.*³⁴

³³ Jasińska A. *Architektura i pojęcie wypowiedzi* [w:] *Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis nr 69, Studia de Arte et Educatione IV, Sztuka i Wypowiedź*, wyd. Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego, Kraków 2009, s. 42.

³⁴ Talowski T. *Style u narodów czynnych*, op. cit., s. 280

Architektura była najpowszechniejszą ze sztuk, dostępną dla każdego. Zawierała w sobie ogromny ładunek treści dotyczących społeczeństwa, stosunku do wiary, spraw codziennych, była także wyrazem myśli konstrukcyjnej i do pewnego stopnia jest tak i dziś. Przekazywanie znaczenia w dziełach architektury jest zakorzenione w człowieku od wieków: *Zaplanowane miasto, pomnik, czy zwykła ludzka siedziba mogą być istotnymi dla człowieka symbolami. W niektórych społecznościach budowla jest pierwszym „tekstem”, w którym przekazywana jest tradycja, i która wyraża określony pogląd na świat. Dla ludzi nie znających pisma dom bywa nie tylko schronieniem, ale i miejscem rytualnym i miejscem aktywności ekonomicznej. Sama osada może także być wymownym symbolem np. odwzorowującym układ kosmosu, wyobrażenie o sferach świata czy drodze człowieka.*³⁵

Rozumienie i sposób kształtowania architektury zmieniły się również w XIX wieku, po rewolucji przemysłowej (także ustrojowej w wielu państwach). Upadek wartości, chaos i niepewność, powodowały poszukiwanie *antidotum* na pogarszające się warunki bytowe ludzi. Gotyk stał się początkowo sposobem na poprawę tej sytuacji (Ruskin i Morris w Anglii), a później także inne style historyczne. Nieustająco architekci i budowniczowie chcieli jednak poprzez swoją twórczość, przekazywać określoną treść.

W wieku XIX, przypisywano określonym funkcjom budynków, odpowiednie (jak sądzono) kostiumy historyczne. Neogotykiem był właściwy dla kościołów, neoklasycyzm dla budynków reprezentacyjnych, a eksponowana w budynku użyteczności publicznej cegła, miała sugerować jego przemysłowy charakter. Była to tzw. *architecture parlante*, czyli taka, która ma nam coś do przekazania w warstwie symbolicznej. Stosowała „język kostiumów historycznych”, który funkcjonował w architekturze neostylów.

Talowski nie przestrzegał jednak tych „wytycznych” i w budynku mieszkalnym eksponuje surową, zniszczoną, przemysłową wręcz cegłę. Był nowatorem i zaprzeczał powszechnie rozumianemu „językowi architektury”, tworząc swój własny „dialekt”.

Zanim jednak odbiorca dzieła zrozumie język, jakim posługuje się Teodor Talowski: (...) *otrzymuje pozawerbalny komunikat i interpretuje go za pomocą zmysłów, niekoniecznie posługując się skodyfikowanym systemem, jakim jest język.*³⁶ Dopiero później, analizując poszczególne elementy budowy formy, stylistyki i symboliki stosowanej przez architekta, poznaje i (być może) rozumie jego język form.

IV.5.2. Elementy języka form Talowskiego

Analiza twórczości Talowskiego pozwala wyodrębnić elementy składające się na indywidualizm architektury i na jego język form. Podstawowe elementy cechujące jego stylistykę to:

1. **Forma:**

- a. spoistość uformowań, a zarazem swoboda w kształtowaniu poszczególnych elementów. W kamienicach krakowskich występują prawie kwadratowe elewacje z głównym punktem kulminacyjnym, któremu podporządkowana jest kompozycja. Mamy więc do czynienia z formami silnymi i zamkniętymi. To dążenie jest jednocześnie osłabiane pojawieniem się dodatkowego akcentu z przeciwnej strony, asymetrią, lub zmianą proporcji i kształtu – np. okien.
- b. konflikt pomiędzy płaszczyznowością, a blokowością. Talowski potęguje wrażenie trójwymiarowości, dodając wykusze, rzeźby, loggie, „guzy” ceglane etc., aby uzyskać efekt światłocieniowy. Równocześnie zabiegi te nie wpływają znacząco na rzut budynku, czy jego układ funkcjonalny – np. spiętrzenie brył w strefie wejściowej do kościoła, ma na celu podkreślenie rangi tego miejsca i nadanie mu cech symbolicznych.
- c. stosowanie form zamkniętych – jako całości, która pozornie jest chaotyczna kompozycyjnie. Mamy tu do czynienia ze zjawiskiem *entropii*, czyli wewnętrznego chaosu - elewacje posiadają kompozycje wielokierunkowe, różne punkty ciężkości kompozycji. Punkty te rozmieszczone w różnych miejscach, stanowiąc większe i

³⁵ Zwoliński A. *Obraz w relacjach społecznych*, wyd. WAM, Kraków 2004, s. 93, 94.

³⁶ Jasińska A. *Architektura i pojęcie wypowiedzi* op. cit. s. 47.

mniejsze dominanty, znajdują się we wzajemnej równowadze. Elewacje, są więc symetryczne – pojęcie symetrii rozumiane jako zgodność części składowych.

2. Treść:

- a. Talowski jest przedstawicielem historyzmu (lub eklektyzmu). Znajduje się on w stosunku do niego w relacji analogiczności - przyjmując własną interpretację stylów historycznych, motywów i ich znaczeń.
- b. jego budynki cechuje malowniczość:
 - szorstkość faktury zewnętrznej
 - „ruchliwość” elementów kompozycji
 - nieregularność - swobodna kompozycja bryły – asymetria, formy otwarte
 - zróżnicowanie - unikanie powtarzalności i jednostajności fasad
 - zawilgość form i układu wnętrza
 - stosowanie elementów bliskich stylistyce secesyjnej (dekoracje, formy portali ect.).
- c. nowatorstwo – przez własną, twórczą interpretację historyzmów (analogiczność), realizuje założenia malowniczości. Wprowadza elementy bliskie secesji, początkowo w stosowanych motywach, materiałach (mozaika), później także w projektach (bliższy był secesji wiedeńskiej). Przygotowywał dla niej grunt w środowisku krakowskim, wyprzedzając twórców Młodej Polski. Pokazywał odważnie „nagi” materiał, który przez zróżnicowanie kolorystyczne i fakturowe, był „prawdziwy” i autentyczny. Czasami materiał ten był nawet wynaturzony – poprzez ceglane „guzy” umieszczane w przemyślany sposób na elewacjach, co potęgowało wrażenie malowniczości, łącznie z „przerysowanymi” motywami rzeźbiarskimi. Równocześnie Talowski doceniał znaczenie zieleni, projektowanej integralnie z budynkiem.

3. Symbolika

Architekt stosuje z jednej strony dosłowność znaków, z drugiej zaś strony ukryte, bardziej symboliczne treści. Starając się uzyskać efekt „dawności” – stosuje „starożytny” materiał (cegła, kamień). Nad wejściem do kościoła często pojawia się krzyż i symbol Ducha Świętego. Na grobowcach pojawiają się wizerunki śmierci, czaszki oraz motywy egipskie, symbolizujące upływ czasu i przemijanie. Na budynkach pojawiają się sentencje, herby mieszkańców, fundatorów, czy miast (budynki użyteczności publicznej). Symbole bywają także przedmiotem interpretacji. Zdarza się, że czasem trudno dociec, co zostało przedstawione (szczyt willi *Pod Kozłem* w Bochni) – skutek przerysowania elementów herbu.

4. Detal – elementy typowe dla stylistyki Talowskiego:

a. Elementy formalne:

- zróżnicowany fakturowo materiał – cegła, kamień, fantazyjne kotwy stalowe
- horyzontalny podział elewacji (poprzez różnicowanie materiału, kolorystyki, faktury, układu boniowania, ozdobne, ceglane gzymsy wieńczące)
- ściany zakończone ozdobnym szczytem
- elementy blankowania, krenelażu i attyki
- stosowanie wykuszy
- stosowanie loggii – pojedynczych i podwójnych, z arkadami, lub bez
- podcienia narożne (wejściowe) z kolumną narożną
- ścięcia narożników (wielowidokowość) - sfazowania
- sercowato wycięte narożniki z kolumienką
- ozdobne portale okienne i drzwiowe
- stosowanie okien biforialnych i triforialnych
- tympanony różnego kształtu z płaskorzeźbami (nad oknami, jako element portalu)
- kartusze herbowe z tarczą oraz tablice z rokiem budowy i nazwiskiem architekta
- motyw pustego herbu, z ozdobnym kartuszem – element intrygujący, tajemniczy
- sentencje łacińskie (także polskie) związane z filozofią życia, lub biblijne
- kamienne elementy dekoracyjne w formie: wolut, esownic, gzymsów odcinkowych,

kwiatonów, żabek, sterczyn, kul, kolumn, maszkaronów, płaskorzeźb.
- preferowane formy bazy, kapitelu i głowicy w kolumnach (narożnych)

b. Symbole formalne:

- płaskorzeźba, lub rzeźba Matki Boskiej z Dzieciątkiem (lub bez), symbol Ducha Świętego w postaci gołębiczy – występujący w obiektach o różnym przeznaczeniu.
- motyw krucyfiksu – rzeźba ukrzyżowanego Chrystusa, lub w formie okna
- motyw anioła (archanioła)
- motyw jaszczura (smoka)
- głowa sowy (puchacza)
- motyw pająka
- motyw pawia
- motyw żaby
- symbole solarne
- motywy egipskie (solarny dysk egipski, sfinks, piramida)
- motywy muzyczne (żaba z mandoliną, pięciolinia z nutami)
- głowa lwa
- głowa osła
- motyw sokoła
- motywy herbów właścicieli, fundatorów, miast
- fantazyjne motywy roślinne

Oczywiście wymienione elementy, składające się na język form Teodora Talowskiego, były stosowane przez wielu twórców. Tu jednak istotny jest sposób, w jaki łączy on te wszystkie elementy ze sobą. Jako *architekt – poeta* posiadał bowiem intuicję, talent, dodatkowy zmysł, dzięki któremu nadawał swoim realizacjom wspólny poetycki mianownik. Jak czytamy w *Języku Wzorców* Christopha Alexandra:

Różnica między prozą a poezją nie wynika z używania odmiennych języków, lecz z innego sposobu wykorzystywania tego samego języka. Wypowiedzi potoczne składają się z jednoznacznych słów, a zdania mają proste znaczenie – i tak też są rozumiane. W poemacie znaczenie jest o wiele bardziej zagęszczone. Każde słowo jest wieloznaczne, a zdanie jako całość niesie niezwykle gęstwinę wzajemnie powiązanych znaczeń, które zebrane razem, rozjaśniają całość.³⁷

Można powiedzieć, że realizacje Talowskiego są *z a g ę s z c z o n e*, poprzez formę, treść i symbole, jakie się w nich znajdują. Są poematami, które można interpretować na różny sposób, gdzie autor posiada prawo do *licentia poetica*, gdzie symbole, alegorie, wyolbrzymienia są stosowane przez podmiot liryczny według jego intencji.

Forma, treść, symbolika i katalog najczęściej używanych elementów składają się więc na indywidualizm twórczości Talowskiego, stanowiąc zarazem punkt wyjścia do dalszych rozważań i analiz porównawczych z twórczością innych projektantów i z pracami teoretyków architektury.

/Ilustracje do IV.5.2. – Tabela 3/

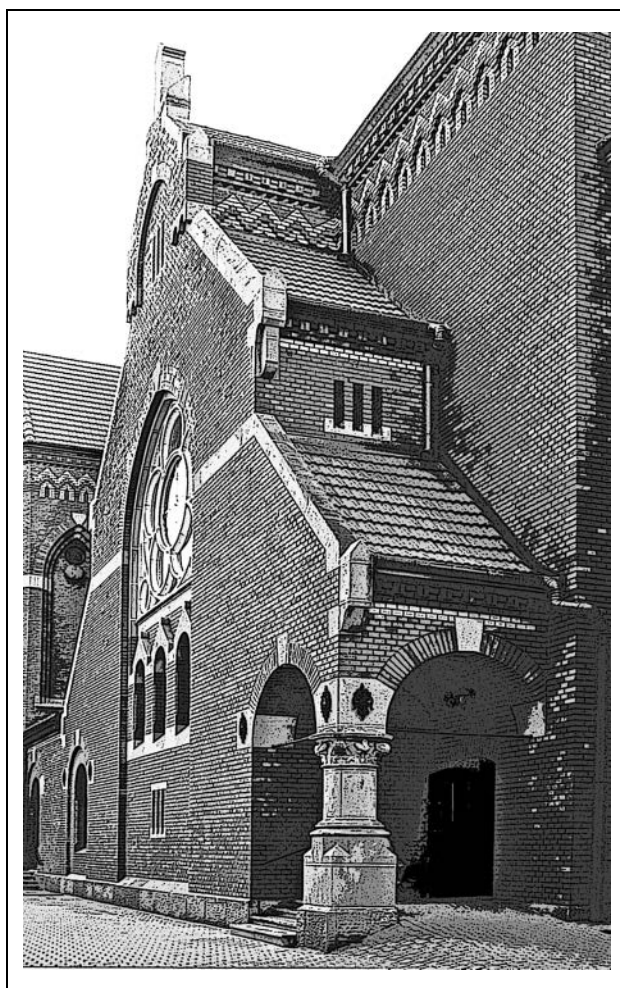
³⁷ Alexander Ch. *Język Wzorców (A Pattern Language)*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008, s. LV.

Tab.3.A. ELEMENTY JĘZYKA FORM T. TALOWSKIEGO – DETAL ARCHITEKTONICZNY (FORMALNY) Tab.3.A. Language of forms by T. Talowski – architectural detail (formal aspects)			
zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements	zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements
	<p>1. zróżnicowany fakturowo materiał – cegła, kamień, fantazyjne kotwy stalowe</p> <p>1. differentiation of material texture – brick, stone, steel anchors</p>		<p>6. stosowanie loggii – pojedynczych i podwójnych, z arkadami, lub bez</p> <p>6. loggias (single or double, with or without arcades)</p>
	<p>2. horyzontalny podział elewacji (poprzez ułożenie materiału, kolorystykę)</p> <p>2. horizontal partition of the elevation (by arrangement of material, color)</p>		<p>7. podcienia narożne (wejściowe) z kolumną narożną</p> <p>7. corner (entrance) arcades with column</p>
	<p>3. ściany zakończone ozdobnym szczytem</p> <p>3. decorative gable wall</p>		<p>8. ścięcia narożników (wielowidokowość) – sfazowania</p> <p>8. cut-out of wall corners – three-dimensional elevations</p>
	<p>4. elementy blankowania, krenelażu i attyki</p> <p>4. elements of mouchette (crenellation), attic, pinnacle decoration</p>		<p>9. sercowato wycięte narożniki z kolumnką</p> <p>9. corner heart-shaped cut-out with column</p>
	<p>5. stosowanie wykuszy (elementów wystających poza lico ściany)</p> <p>5. usage of oriels (elements standing out from elevation)</p>		<p>10. ozdobne portale okienne i drzwiowe</p> <p>10. decorative window and door portals</p>

TAB.3.A. ELEMENTY JĘZYKA FORM T. TALOWSKIEGO – DETAL ARCHITEKTONICZNY (FORMALNY) Tab.3.A. Language of forms by T. Talowski – architectural detail (formal aspects)			
zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements	zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements
	<p>11. stosowanie okien biforialnych i triforialnych</p> <p>11. apart from rectangular (or round arched) window openings, also coupled and three-light windows</p>		<p>15. sentencje łacińskie (także polskie) związane z filozofią życia, lub biblijne</p> <p>15. Biblical or Latin maxims, connected with philosophy of life</p>
	<p>12. tympanony różnego kształtu - proste, lub z płaskorzeźbami (nad oknami, jako element portalu)</p> <p>12. small tympanums (e.g. in window portals) of different shapes, geometrical (simple) or with relieves</p>		<p>16. kamienne elementy dekoracyjne w formie: wolut, esownic, gzymsów odcinkowych, kwiatonów, żabek, sterczyn, kul, kolumn, maskaronów, płaskorzeźb.</p>
	<p>13. kartusze herbowe z tarczą oraz tablice z rokiem budowy i nazwiskiem architekta</p> <p>13. blazons, cartouches, stone plates with the name of an architect and construction date</p>		<p>16. Stone, decorative elements, such as: volutes, s-form elements, segmental cornices, finials, crockets, columns, mascarons, etc.</p>
	<p>14. motyw pustego herbu, z ozdobnym kartuszem – element intrygujący, tajemniczy</p> <p>14. 'empty' cartouche – element of mysteriousness</p>		<p>17. preferowane formy bazy, kapitelu i głowicy kolumn (kwiatowy, lub geometryczny motyw)</p> <p>17. preferred forms of base (geometric), shaft (smooth), capital (geometric or with floral decoration) in (corner) columns</p>

TAB.3.B. ELEMENTY JĘZYKA FORM T. TALOWSKIEGO – STOSOWANE SYMBOLE			
Tab.3.B. Language of forms by T. Talowski – symbolic elements			
zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements	zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements
	1. płaskorzeźba, lub rzeźba Matki Boskiej (z Dzieciątkiem), symbol Ducha Świętego (w postaci gołębicy) 1. relief or sculpture of the Holy Virgin (with Jesus), symbol of the Holy Spirit (figure of a dove)		6. motyw pająka 6. spider
	2. motyw krzyżfiku – rzeźba ukrzyżowanego Chrystusa, lub forma okna 2. crucifix (Jesus, window partition)		7. motyw pawia (indyka?) 7. peacock (turkey?)
	3. motyw anioła (archanioła) 3. angel/ archangel		8. motyw żaby 8. frog
	4. motyw jaszczura (smoka) 4. salamander/ dragon		9. symbole solarne 9. solar symbols
	5. sowa (puchacz) 5. owl/ eagle-owl		10. motywy egipskie (solarny dysk egipski, sfinks, piramida) 10. Egyptian motifs (solar discus, sphinx, pyramid)

TAB.3.B. ELEMENTY JĘZYKA FORM T. TALOWSKIEGO – STOSOWANE SYMBOLE - CD			
Tab.3.B. Language of forms by T. Talowski – symbolic elements – cont			
zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements	zdjęcie/ rysunek photo/ drawing	Kolejne elementy The elements
	<p>11. motywy muzyczne (żaba z mandoliną, pięciolinia z nutami)</p> <p>11. music motifs (frog with mandolin, staff lines with melody)</p>		<p>14. motyw sokoła</p> <p>14. falcon</p>
	<p>12. głowa lwa</p> <p>12. lion (head)</p>		<p>15. motywy herbów właścicieli, fundatorów, miast</p> <p>15. blazons of the owners, founders, cities</p>
	<p>13. głowa osła</p> <p>13. donkey (head)</p>		<p>16. fantazyjne motywy roślinne</p> <p>16. fancy, organic, floral motifs</p>



Architektura obejmuje szeroką koncepcję całokształtu fizycznego środowiska życia ludzkiego; nie możemy pomijać jej, skoro uczestniczymy w kształtowaniu kultury, gdyż architektura stanowi całość przemian i przekształceń dokonywanych na powierzchni ziemi stosownie do potrzeb ludzkich...

William Morris

V. TALOWSKI I ARCHITEKCI JEGO EPOKI

V.1. Charakterystyka głównych nurtów ideowych

V.1.1. Europa:

Począwszy od drugiej połowy XIX wieku można mówić o wyraźnej zmianie w architekturze europejskiej. W 1851 roku Joseph Paxton (1803-1865) wybudował *Crystal Palace*, na wystawę światową w Londynie. Po raz pierwszy do obiektu o tak dużej skali, do konstrukcji zostało wykorzystane szkło, żelazo i drewno. Całość została wykonana z elementów prefabrykowanych, których montaż trwał pięć miesięcy (przy 70 tys. metrów kwadratowych powierzchni, był to niebywały sukces).

Nowe materiały, ale także możliwość prefabrykacji, były czynnikami, które na zawsze zmieniły obraz architektury. Z biegiem lat budynki „zrzuciły” kostium historyczny, pokazując technologiczne możliwości, realizując najśmielsze wizje twórców z całego świata.

A. Ciągłość idei *Arts and Crafts*

Kontynuacja idei *Arts and Crafts* była jedną z dróg, jaką podążyła architektura nowoczesna. Ruch ten zainicjowany przez Morrisa w drugiej połowie XIX wieku, miał przynieść wymierne korzyści dla społeczeństwa, które ulegało degeneracji w uprzemysłowionych miastach i ciasnych mieszkaniach. Zwrócenie się w stronę architektury średniowiecznej i rzemiosła artystycznego, a także nacisk kładziony na poprawę warunków mieszkaniowych ubogich warstw społecznych (z dostępem do światła i zieleni) były punktem wyjścia do powstania ruchu *Arts and Crafts* w Anglii.

Również w Stanach Zjednoczonych utworzono podobne stowarzyszenie pod nazwą *Chicago Arts and Crafts Society* (1897) z Wrightem jako współzałożycielem.

Philip Webb (1831-1915) razem z Williamem Morrisem (1834-1896) zaprojektowali *Red House* w Bexleyheath w hrabstwie Kent (wybudowany w latach 1859-60). Podobnie jak w przypadku *Crystal Palace*, tak samo ten dom był ważnym krokiem w kierunku architektury nowoczesnej. Był przykładem nowego podejścia do projektowania. Rezydencja ta miała być przede wszystkim funkcjonalna, a także przyjazna człowiekowi w formie i materiałach oraz w kontakcie z przyrodą.

Richard Norman Shaw (1831-1912) reprezentuje nurt architektury angielskich siedzib wiejskich. Obiekty w Leyswood w Sussex (1868), a także w Cragside w Northumbeland (1870) są przykładami stosowania neogotyku i romantycznego stylu angielskiego. Shaw zaprojektował także siedzibę Scotland Yardu (1887-1890) masywny budynek z czerwonej cegły z białymi poziomymi pasami kamienia, wysoką partią cokołową i narożnymi wieżyczkami w kształcie walców, zwieńczonych półkulistymi kopułami. Określa się go jako architekta, który rozpropagował w XIX wieku styl Królowej Anny (jako neo-styl nazwany: *Queen Anne Revival*), który swoje początki miał w XVIII wieku. Czynił to poprzez publikacje swoich rysunków ukazujących architekturę angielską z tego czasu oraz przez swoje projekty. *Queen Anne Revival* był popularny pod koniec XIX wieku i na początku XX wieku w Angli, Europie, ale także w Stanach Zjednoczonych, czy Australii. W Polsce również zrealizowano kilka obiektów nawiązujących do tego stylu.



Ryc. 95. Most Zwierzyniecki we Wrocławiu,
arch. R. Plüddemann i K. Klimm (1897)

Fig. 95. Zwierzyniecki Bridge in Breslau
arch. R. Plüddemann and K. Klimm (1895-1897) - stone
pillars have similar details to pillars of the gate from the
church in Dobrzechów



Ryc. 96. Hala Targowa - ul. Piaskowa we Wrocławiu,
arch. R. Plüddemann i H Küster (1908)

Fig. 96. The market hall on Piaskowa St. in Breslau -
- arch. R. Plüddemann and H Küster (1908)

tektem Karlem Klimmem (1856-1924). *Budynek dawnej Szkoły Rzemiosł Budowlanych przy ul. Bolesława Prusa to perła architektury wśród wrocławskich szkół. Od formy budynku, utrzymanej w duchu romantycznego historyzmu, po secesyjne detale wszystko, zostało tu zaprojektowane z dbałością o szczegóły, a różnorodność stylów i materiałów sprawia, że jest to swoisty podręcznik budownictwa.*²

Budynek posiada asymetryczną kompozycję, a poszczególne bryły składające się na cały gmach, są zróżnicowane wysokością i kompozycją poszczególnych elementów na fasadach. Obiekt jest monumentalny i reprezentacyjny, o charakterze zamkowym.

Być może wysoka jakość wykonania i materiałów użytych do budowy wynikała z faktu, iż mieli się tu kształcić przyszli budowniczowie. W budynku mieściły się dwie szkoły: *Szkoła Rzemiosł Budowlanych* oraz *Wyższa Szkoła Budowy Maszyn*. Do kompleksu należał również dom dyrektorów oraz (nieistniejące dzisiaj) sanitariaty i

Richard Adolf Odo Plüddemann (1846-1910), był niemieckim architektem oraz radcą budowlanym we Wrocławiu i jednym z ważniejszych twórców architektury użyteczności publicznej końca XIX i początku XX wieku. Był autorem, lub współautorem budynków szkolnych, hali, mostów (w tym mostu Zwierzynieckiego we Wrocławiu (Ryc. 95) – detale kamiennych filarów przypominają bramy kościoła w Dobrzechowie), Łaźni Miejskiej, czy Miejskiej Kasy Oszczędności i Biblioteki Miejskiej.

Były to najczęściej budynki ceglane, o formach i detalach neogotyckich, traktowanych jednak syntetycznie, świadomie uproszczonych. Przykładem takiego budynku jest Hala Targowa na ulicy Piaskowej (1908). (powstały dwie hale bliźniacze, druga na ulicy Kolejowej, dzisiaj nieistniejąca) (Ryc. 96) Posiadała ona żelbetową konstrukcję (opartą na parabolicznych żelazobetonowych łukach o rozpiętości 19 m i wysokości 20 m), duże przeszklenia, ceglane ściany i oszczędny detal. Autor nawiązywał do historyzmu, ale bardziej koncentrował się na formie niż ornamentyce, co sprawiło, iż powstał budynek z przełomu historyzmu i secesji oraz wczesnego modernizmu. Wśród budynków szkolnych Plüddemanna wyróżnia się budynek *Szkoły Rzemiosł Budowlanych* (obecnie Wydział Architektury Politechniki Wrocławskiej). Szkołę oddano do użytku w 1904 roku (projekt pochodził z lat 1899-1901¹), została zaprojektowana wspólnie z archi-

¹ Buba A., *Wszystko musiało być tutaj jak najlepsze i najwyższej jakości*, [w:] internetowa Gazeta Wrocławska, 2010. <http://www.gazetawroclawska.pl/wieczorwroclawia/337214,wszystko-musialo-byc-tutaj-jak-najlepsze-i-najwyzszej,id.t.html>

² Ibidem

laboratorium maszyny nowożytnej. Detale budynku szkoły, przypominają niektóre elementy stosowane także przez Talowskiego, jak chociażby narożna kolumnienka z sercowatym wycięciem, z głowicą o motywach kwiatowych. (Ryc. 97)

Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) był twórcą projektującym budynki organiczne (swobodne w rzucie i w bryle), składające się z form geometrycznych, najczęściej ceglanych. Przykładem jest dom Henny'ego w Hadze (1898). Berlage był popularyzatorem koncepcji F.L. Wrighta, który był znany i ceniony w Holandii. Postulował maksymalne zredukowanie form (uproszczenie budynku). Przykładem takiego obiektu jest budynek giełdy w Amsterdamie (1903), wykonany z cegły, z bardzo oszczędnym detalem. Hala główna jest przekryta stalową konstrukcją (kratownicą). Berlage był zwolennikiem prawdy materiałowej i konstrukcyjnej. Jak pisał: *O co chodzi? Chodzi o to, aby znów posiadać styl. (...) Chodzi o zwalczanie pozorowanej sztuki, czyli kłamstwa, o odzyskanie istoty rzeczy, a nie o pozory.*³ Budynek ten wpłynął na powstanie tzw. *Szkoły Amsterdamskiej*.

Innym ruchem, który podzielał częściowo poglądy Morrisa był niemiecki *Deutscher Werkbund* (1907), czyli stowarzyszenie mające na celu artystyczną odnowę masowej produkcji przemysłowej i architektury. Należeli do niego tacy architekci, jak: Peter Behrens (1868-1940), Walter Gropius (1883-1969) czy Bruno Taut (1880-1938). W przeciwieństwie do Morrisa, akceptowali oni udział przemysłu w procesie powstawania, jako niezbędne narzędzie postępu. Dążyli do ulepszenia jakości elementów architektury i sztuki, poprzez współpracę z przemysłowcami w rozwoju wzornictwa i edukacji.

Przykładowe projekty niemieckiego *Werkbundu*:

- Fabryka turbin AEG w Berlinie (1908-1909), projektu Petera Behrensa, to przykład funkcjonalnego budynku przemysłowego, który nie nawiązywał do stylów historycznych. Duże, prostokątne okna zapewniały dobre warunki doświetlenia, budynek był dostosowany do funkcji, jaką pełnił.

- Wieża ciśnień i sala wystawowa w Poznaniu (1910) projektu Hansa Poelziga (1896-1936). Posiada geometryczną, piętrzącą się wzniosłą bryłę o konstrukcji stalowej, ażurowej (nitowane kratownice). Ściany zewnętrzne były wykończone misternym wzorem z cegieł. Był to nowoczesny obiekt wielofunkcyjny, pełniący rolę wieży ciśnień, hali wystawowej i punktu widokowego z restauracją.

- Fabryka *Fagus* w Alfeld (1911), zaprojektowana przez Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera (1881-1929). Została wybudowana na wystawę *Werkbundu* i uznana za prototyp międzynarodowego modernizmu. Geometryczne okna i duże, przeszklone powierzchnie z minimalnym detalem, zostały zaprojektowane z wyczuciem i smakiem funkcjonalizmu. Materiały i staranne wykonanie zapewniły dobrą jakość tego obiektu.



Ryc. 97. Budynek Politechniki Wrocławskiej arch. R. Plüddemann i K. Klimm (1904) /fot. autora, 2012/

Fig. 97. University of Technology in Wrocław (former *School of Building Craft*), R. Plüddemann and K. Klimm (1904), characteristic detail for Talowski: corner heart-shaped cut-out with column /photo by author, 2012/

³ Tietz J. *Historia architektury XX wieku*, wyd. Könemann, Kolonia 1998 (wydanie polskie 2001), s.17.

Bruno Taut chciał, aby nowe technologie i materiały zastąpiły tradycyjną cegłę, czy kamień, używane w budynkach. Był twórcą pawilonu niemieckiego przemysłu szklarskiego na wystawie *Werkbundu* w Kolonii (1914). Był to niewielki obiekt, o rzucie opartym na okręgu, z ostro zakończoną czaszą kopuły, skonstruowanej z profili stalowych i szkła. Pawilon ten zalicza się do wczesnego przykładu ekspresjonizmu niemieckiego.



Ryc. 98. Siedziba *Bauhausu* w Weimarze – arch.
H. Van De Velde (1906)

Fig. 98. The first building/seat of Bauhaus in Weimar -
- arch. H. Van De Velde (1906)

Szkoła Bauhausu była związana z *Werkbundem*. W 1919 roku, kiedy Walter Gropius został dyrektorem *Akademii Sztuk Pięknych i Szkoły Rzemiosł Artystycznych* w Weimarze, połączył je nazywając szkołę: *Staatliches Bauhaus*.

Teoretyczne założenia szkoły wywodziły się z idei Williama Morrisa, a podstawą była działalność powstałego wcześniej *Werkbundu* i jednego z jego głównych postaci – Henry'ego Van De Velde (1863-1957). Był on, bowiem autorem budynku pierwszej siedziby *Bauhausu* w Weimarze (1905-1906). Jest to oszczędny w detalu budynek dwukondygnacyjny, z dachem dwuspadowym, o zakrzywionych łukowo połaciach. (Ryc. 98) Zasadą szkoły było łączenie w nowej architekturze sztuki budowania (funkcjonalizm, racjonalizm, nowoczesne technologie) i projektowania (artyzm, świadomość kompozycji, koloru, formy)

Była to szkoła (jest nadal⁴), która kładła nacisk na pracę zespołową, w warsztatach rzemieślniczych, pracę na modelach przestrzennych, z użyciem różnych materiałów. Szkoła posiadała w swoim programie także wzornictwo przemysłowe.

Początkowo była ona wspólnotą – taką jak cech rzemieślniczy (Morris) – reprezentującą

ideę eliminowania różnic społecznych. W 1923 r. Miała miejsce pierwsza wystawa projektów *Bauhausu*, na której pokazano tzw. *Haus Am Horn* autorstwa Georga Mucze z wnętrzami Marcela Breuera, oraz szereg projektów przedmiotów użytkowych. W 1925 r. *Szkoła Bauhausu* przeniosła się do Dessau, gdzie Gropius zaprojektował dla niej nowy budynek (1926). Pod koniec XX wieku, nieopodal budynku *Haus Am Horn*, powstało osiedle *Am Horn*, realizujące estetykę bauhausowską w nowy sposób. (Ryc.99)

Secesja łączyła tradycje ruchu *Arts and Crafts* z poszukiwaniami nowych form. Architektura była nierozzerwalnie związana z rzemiosłem (wszystkie elementy wyposażenia i zdobnictwa wewnątrz tj. tapety, balustrady, meble, przedmioty codziennego użytku – formy przemysłowe) były wykonywane indywidualnie. Nowych form szukano w świecie przyrody, podkreślając ich fantazyjność, lub upraszczając je i nadając im formy bardziej geometryczne.

Charles Rennie Mackintosh (1868-1928) był twórcą oryginalnym, wyróżniającym się w swoim środowisku. Zrealizował budynek *Szkoły Sztuk Pięknych* w Glasgow (1896), a później rozbudował go o skrzydło zachodnie (1907-1909). Projekt musiał spełnić wymogi funkcjonalne szkoły (wzajemne relacje i zależności pomiędzy przestrzenią wewnętrzną, formą budynku, jego dostosowaniem do miejsca powstania, zapewnieniem odpowiedniego doświetlenia poprzez ogromne okna). Budynek szkoły jest surowy, ciężki w masie użytego kamienia i niepokojący poprzez ogromne (jak na owe czasy) przeszklenia. Był to budynek nowoczesny, zaprojektowany racjonalnie (konstrukcja i funkcja), cechujący się

⁴ W 2005 roku, autorka miała okazję studiować na *Bauhaus-Universität* w Weimarze, w ramach programu studenckiego *socrates-erasmus*.

specyficzną ekspresją artystyczną. Projekt ten bliższy jest organicznej syntezie gotyku, niż bogato zdobionej secesji. (Ryc.100)

Zupełnie inne w wyrazie są projekty wnętrz Mackintosha, są to delikatne prace graficzne, o jasnych, pastelowych kolorach, wysublimowanych kształtach. Do tej grupy zaliczają się herbaciarnie w Glasgow – przy Buchanan Street (1897), czy *Willow* na Souciehal Street (1904).

Otto Wagner (1841-1918) to austriacki architekt, który opowiadał się za stworzeniem nowej architektury, odrzuceniem przeszłości i historyzmu. Architekci powinni szukać inspiracji w nowoczesności. Pawilony stacji wiedeńskiej kolei miejskiej są przykładem secesji geometrycznej (1894-1901). Bardziej modernistyczny obiekt zaprojektowany przez Wagnera, to gmach *Pocztowej Kasy Oszczędności* w Wiedniu (1906), gdzie na elewacji widać aluminiowe sworznie* mocujące płyty marmurowe. Wewnątrz główna hala jest przekryta przeszklonym dachem w formie sklepienia beczkowego*.

Joseph Maria Olbrich (1867-1908) był uczniem Wagnera, który miał w swoim dorobku projektowym *Pawilon Secesji* w Wiedniu (1897-1898). Charakteryzuje się on kubicznymi formami o gładkich powierzchniach i ażurową kopułą z brązu (motywy roślinne gałęzi i liści laurowych). Budynek ten jest przykładem połączenia racjonalizmu (modernizmu) i secesyjnej dekoracji.

Josef Hoffmann (1870-1956) był również uczniem Wagnera, twórcą między innymi *Palais Stoclet* w Brukseli (1905-1911) i Sanatorium w Purkersdorfie (1904). Szczególnie ten drugi obiekt jest silnie modernistyczny, o zminimalizowanym detalu, gdzie „forma wynika z funkcji”.

Szkoła Amsterdamska, razem z pismem *Wendingen (Przemiany)*, przeciwstawiała się historyzmowi, miała być wyrazem nowoczesności i funkcjonalizmu. Z drugiej strony kontynuowała tradycję wywodzącą się z ruchu *Arts and Crafts* (materiał, synteza form lokalnych, organiczność kompozycji).

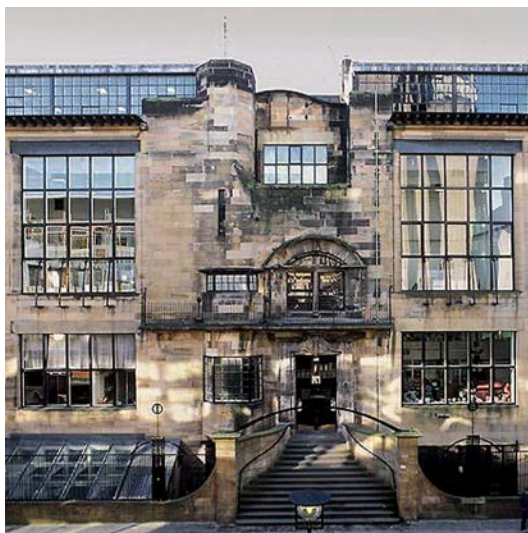
Pismo *Wendingen* było szczególnie związane z twórczością Wrighta i na swoich łamach często publikowało jego realizacje. Sam Berlage (patron *Szkoły Amsterdamskiej*) podróżował w 1911 roku po Stanach Zjednoczonych, oglądając realizacje Wrighta.

Budynek amsterdamskiej spółki okrętowej *Scheepvaarhuis* (1912-1916), jest obiektem zaprojektowanym przez założycieli *Szkoły Amsterdamskiej* (Johan Melchior van der Mey, Michel de Klerk, Pieter Kramer). Realizacją tą zapoczątkowali okres ekspresjonizmu w architekturze holenderskiej. Budynek wybudowano z żelazobetonu (żelbetu), elewacje pokrywają: cegła, terakota i beton. Detale o fantazyjnych formach nawiązują do dalekich podróży morskich. Jest to budynek bogaty w ekspresyjne formy rzeźbiarskie, zaliczają się do tzw. *architektury narracyjnej*.



Ryc. 99. *Haus Am Horn* w Weimarze – arch. G. Muche (1923) /fot. autora, 2005/

Fig. 99. *Haus Am Horn* in Weimar, arch. G. Muche (1923) - an example of combination of minimalism, comfort and quality /photo by author, 2005/



Ryc. 100. *Szkoła Sztuk Pięknych* w Glasgow, arch. Ch. Mackintosh (1896)

Fig. 100. Glasgow School of Art. on Renfrew Street, arch. Ch. Mackintosh (1896)

B. Nowoczesność w architekturze

Do nowych materiałów, który dawał znakomite możliwości konstrukcyjne należał żelbet, który umożliwił wznoszenie wyższych budynków o stosunkowo cienkich elementach nośnych.

August Perret (1874-1954) wybudował kamienicę przy Rue Franklin w Paryżu (1903) gdzie konstrukcja żelbetowa jest widoczna. Zastosował duże przeszklenia, rozrzeźbieniem fasady nawiązując do organiczności gotyku (formy budowli gotyckich), natomiast dekoracja elewacji o motywach roślinnych jest secesyjna. Nie występują tutaj żadne konkretne nawiązania do stylów historycznych, tylko geometryczne formy, przez co kamienica ta jest jedną z pierwszych realizacji w duchu modernizmu.

Le Corbusier (Charles Edouard Jeanneret – 1887-1965), był jednym z najważniejszych twórców architektury XX wieku. Czerpał inspiracje z nowoczesnych rozwiązań technologicznych i prądów teoretycznych. Swoją twórczością nawiązywał początkowo do *Bauhausu*, poprzez kubiczne formy, białe płaszczyzny i przeszklenia.

W 1923 roku opublikował pracę *W stronę architektury* – manifest nowoczesnej architektury. Jednym z ważniejszych aspektów nowoczesności była możliwość konstrukcji szkieletowych w budynkach. Na podstawie doświadczeń praktycznych Corbusier sformułował więc pięć głównych tez – wytycznych projektowych:

I. konstrukcja słupowa (budowle wsparte na wolno stojących podporach)

II. płaskie dachy i tarasy na dachach (płaskie dachy mogą służyć jako ogrody dachowe, lub tarasy)

III. wolny plan (ściany nie podporządkowane żadnym ograniczeniom narzuconym koniecznością wspierania górnych kondygnacji, mogą być w dowolnym miejscu, co pozwala na swobodne kształtowanie planu wnętrza)

IV. poziome okna (długie okna, mogą zajmować całą elewację pomiędzy podporami, pozwalając na dobre oświetlenie wnętrza i dopływ świeżego powietrza)

V. wolna elewacja (fasada może być kształtowana niezależnie od głównej struktury budowli)

Przykładami charakterystycznych realizacji Le Corbusiera, są:

- Willa Savoye (1928-1930) w Poissy koło Paryża

- Maison La Roche (1923) w Paryżu

- Kaplica pielgrzymkowa *Notre-Dame-du-Haut* w Ronchamp (1950-1954).

Bryła obiektu jest organiczna, przez swobodę kompozycji, która jednak jest podporządkowana budowaniu nastroju i gry światła we wnętrzu. (Ryc.101)

Adolf Loos (1870-1933) to architekt przełomu secesji i modernizmu. Był teoretykiem i praktykiem. Początkowo był członkiem *secesji wiedeńskiej*, a od 1898 roku został jej przeciwnikiem. Duży wpływ na jego postrzeganie architektury, miał pobyt w Stanach Zjednoczonych (uczestnictwo w Wystawie Światowej, zapoznanie się ze *Szkołą Chicagowską* i teoriami Sullivana). Praca Sullivana *Ornament in Architecture* (1892) postulowała (jeżeli to tylko możliwe) zrezygnowanie przez architektów ze stosowania ornamentyki, gdyż zakłada ona organiczny związek między funkcjonalnością, formą, materiałem i ekspresją. Natomiast Loos całkowicie negował wartość ornamentu. Uważał, że ornament to strata czasu, pieniędzy i materiału.

Projektem realizującym założenia Loosa dotyczące ornamentu jest dom mieszkalny i siedziba firmy krawieckiej Goldmann und Salatsch w Wiedniu (1909-1911). Jedynym elementem dekoracyjnym tego narożnego obiektu jest naturalny kamień w części cokołowej (parteru).



Ryc. 101. *Notre-Dame-du-Haut* w Ronchamp, arch. Le Corbusier (1954) / fot. autora, 2009/

Fig. 101. *Notre-Dame-du-Haut* in Ronchamp, arch.

Le Corbusier (1954) - organic shapes serve the religious function, the key factor in designing this building is light / photo by author, 2009/

Adolf Loos projektując budynki, „myślał wnętrzami”. Wprowadzał zróżnicowane wielkości i wysokości pomieszczeń. Jego architektura składa się z przestrzeni i tą przestrzeń projektuje. Dla Loosa nie istniały poszczególne podziały kondygnacji, on chciał stworzyć wzajemnie przenikające się wnętrza (funkcjonalnie i kompozycyjnie), które są w stosunku do siebie w określonej relacji. Są one połączone wewnętrzną komunikacją pionową, zapewniającą funkcjonalne powiązania.

Przestrzenna interakcja i prostota były zamierzeniem tego twórcy. Przykładami takich realizacji, jest dom Mollera w Wiedniu (1928) oraz dom Müllera w Pradze (1930). Wyposażenie wnętrza domu Müllera, zostało wykonane zgodnie z założeniem, aby zastąpić bogatą ornamentykę, materiałami o wysokiej jakości. Prostota form, ale dobra jakość użytych materiałów jest również cechą *Kärntner Bar* w Wiedniu (1908) gdzie geometryczne formy są wzbogacone materiałami takimi jak drewno, mosiądz, szkło czy onyks.

C. Ekspresjonizm

Jednym z przedstawicieli ekspresjonizmu jest Erich Mendelsohn (1887-1953). Próbował on połączyć postawę racjonalną i funkcjonalną z ekspresyjną i dynamiczną formą. Przykładem takiej architektury jest Wieża Einsteina (1919-1921⁵) w Poczdamie. Jest to ekspresyjna rzeźba, która spełniała równocześnie funkcję obserwatorium. Intencje autora najtrafniej pokazują jego szkice, na których przedstawia on istotę swojego pomysłu. Innymi, bardziej geometrycznymi obiektami są budynki domów towarowych i fabryk.

Fabryka kapeluszy Friedrich Steinberg, Herman Co. w Luckenwalde (1921) jest przykładem funkcjonalizmu i minimalizmu w architekturze. Inne przykłady, dynamicznych kompozycji, to dom towarowy Rudolf Petersdorff przy ul. Szewskiej we Wrocławiu (1927–1928), czy dom tekstylny Weichmanna w Gliwicach (1921).

Rudolf Steiner (1861-1925) projektował również obiekty pełne ekspresji, były one jednak przejawem nieco innej idei - filozofii antropozoficznej. Była ona: (...) *odpowiedzią na nasilającą się na przelocie XIX i XX wieku dominację techniki, przemysłu, urbanizacji i preferowanie uciech zewnętrznych nad rozwojem wewnętrznym. Antropozofia* wskazywała, że właściwym jest koncentrowanie się na istocie człowieka oraz na wartościach związanych ze sferą ducha, będących fundamentem wartości psychicznych, społecznych i kulturowych.*⁶

Organiczność architektury proponowanej przez Steinera: (...) *skutkuje jej pełniejszym kontaktem i powiązaniem z otoczeniem, nawiązywaniem do form czerpanych z przyrody (w tym ciała ludzkiego) oraz operowanie liniami płynnymi i materiałami naturalnymi.*⁷

Przykłady projektów Steinera można oglądać w Dornach w Szwajcarii, gdzie zrealizowano budynek główny *Goetheanum* i kilka obiektów towarzyszących. Obecnie możemy podziwiać tzw. drugie *Goetheanum* (1924-28), gdyż pierwszy obiekt wybudowany w latach 1913-1919,



Ryc. 102. Budynek kotłowni w Dornach – arch. R. Steiner (1914) /fot. autora, 2009/
Fig. 102. Boiler house in Dornach (Switzerland) arch. R. Steiner (1914) /photo by author, 2009/

⁵ W 1921 roku została ukończona główna część budynku, natomiast prace trwały do 1924 roku. Za: <http://www.aip.de/einsteinturm/>

⁶ Kurek J., *Goetheanum - architektura tajemna*, [w:] Archivolta, 1(45)/2010, s. 8.

⁷ Ibidem, s. 10.

spłonął na przełomie 1922–1923 roku (był wykonany w dużej części z drewna).

Równie interesujące są budynki wzniesione w pobliżu *Goetheanum*, przykładowo *Haus Duldeck* (1915), czy budynek kotłowni (1914). (Ryc.102)

Ekspresyjny (organiczny, dynamiczny) charakter budynków Steinera ideowo nie łączył się z ekspresją (technologicznością, racjonalizmem) budynków Mendelsohna.

Antoni Gaudí (1852-1926), wytworzył swój własny styl, który jest zaliczany do odmiany secesji. Bajkowe kształty, kolory, inspiracja formami amorficznymi, licznie występująca mozaika i eksperymenty konstrukcyjne, składają się na elementy architektury Gaudiego. Jego realizacje w Barcelonie, takie jak Casa Batlló, Casa Milà, Parc Guell, czy Sagrada Família, świadczą o Gaudim jako twórcy odważnym formalnie, który dzięki mecenasowi, mógł realizować swoje pomysły. (Ryc.103) Teodora Talowskiego łączy z Gaudim kilka cech wspólnych. Jego realizacje były najbardziej charakterystyczne w swoim czasie w Krakowie. Zastosował swoją własną interpretację stylów i trendów, tworząc własny język form. W Krakowie i okolicach możemy podziwiać kilka najbardziej charakterystycznych budynków, tak jak Gaudí projektował zarówno budynki mieszkalne, jak i sakralne. Talowski nie mógł sobie pozwolić na taką skalę i rozmach projektowanych obiektów. Jednak gdyby znalazł się w takich samych okolicznościach, co Gaudí, to prawdopodobnie jego realizacje byłyby równie popularne wśród turystów z całego świata, co twórcy z Barcelony.



Ryc. 103. *Casa Milà* w Barcelonie, arch. A. Gaudí (1910)

Fig. 103. *Casa Milà* in Barcelona, arch. A. Gaudí (1910). The same as Gaudí, Talowski had his own, unique style, which he worked out during his life

V.1.2. USA:

Architektura Stanów Zjednoczonych (szczególnie dużych miast), była początkowo odzwierciedleniem nurtów architektury europejskiej. Przykładem może być Charles McKim (1847-1909), William Mead (1846-1928), Stanford White (1853-1906), którzy zrealizowali wspólny projekt biblioteki publicznej w Bostonie (1887-1893). Jest to neoklasyczny budynek oparty o projekt biblioteki Ste-Genevieve w Paryżu. Architekci poszukiwali jednak nowych form, albo dokonywali syntezy form historycznych, tak jak Henry Hobson Richardson (1838-1886). Stosował on masywne, proste formy budynków, czystość linii i racjonalizm w projektowaniu, bez zbędnych elementów. Richardson używa ciężkiego, rustykowanego kamienia, otworów okiennych o różnych kształtach i wielkościach, swoją architekturę dostosowuje do funkcji. Architekt ten stanowi ważne ogniwo pomiędzy architekturą historyzującą a wczesnomodernistyczną, taką jak *Szkoła Chicagowska*.

A. Początki nowej architektury

Louis Sullivan (1856-1924) był architektem, któremu przypisuje się powiedzenie, że: *forma wynika z funkcji*. Punktem wyjścia dla sztuki miało być jej przeznaczenie. Projektował budynki o rytmicznych podziałach, prostych formach otworów, z bogatym ornamentem w detalu. Charakterystyczne realizacje to *Wainwright Building* w St. Louis (1890) i *Guaranty Trust Building* (dzisiaj *Prudential Building*) w Buffalo (1894-1895). Są to przykłady ówczesnych „drapaczy chmur”, gdzie rytm stalowych ram i organizacja przestrzeni wewnętrznej znajdują odzwierciedlenie w elewacji budynku. Fasady wykonano z kamienia, występuje również rustykowany cokół oraz bogato dekorowany fryz (motywy roślinne). Sullivan często stosuje fantazyjny, wręcz mistyczny ornament abstrakcyjno - roślinny (kompozycja rodem z drewnianego portalu w kościele w Urnes). (Ryc.104, 105)



Ryc. 104. Ornament żelazny, odlewany - detal z budynku *Schlesinger and Mayer Department Store* w Chicago – arch. L. Sullivan (1904)
Fig. 104. Iron, molded ornament – detail from *Schlesinger and Mayer Department Store* in Chicago, arch. L. Sullivan (1904)



Ryc. 105. Drewniany portal północny z kościoła w Urnes (Norwegia) z XI wieku
Fig. 105. Wooden, north portal of Urnes stave church (Norway) from 11th century. These two ornaments show that motifs did not change much during 900 years and still people needed to decorate their surroundings.

Dom towarowy *Carson, Pirie and Scott* w Chicago (1899-1904) jest przykładem budynku Szkoły Chicagowskiej, gdzie forma wynika z funkcji – proste, rytmiczne podziały fasad zostały wzbogacone w strefie cokołu (parteru) bogato dekorowanymi motywami roślinnymi (w elementach stalowych).

Frank Lloyd Wright (1867-1959) był uczniem Sullivana, a jednocześnie współzałożycielem *Chicago Arts and Crafts Society* (1897). Jego prace i koncepcje cieszyły się popularnością u architektów europejskich, w tym Holendrów, miały także wpływ na ruch *De Stijl*. Jego projekty ukazywały się m.in. na łamach czasopisma *Szkoły Amsterdamskiej* – *Wendingen*.

Najbardziej znane z początków działalności, są jego projekty „domów prerii”, podmiejskich, rozległych posiadłości z punktem centralnym w formie trzonu piecowo-kominowego. Klasycznym przykładem jest *Robie House* w Chicago (1910), o horyzontalnej kompozycji tarasów, elewacji, prostych kubicznych formach, a z drugiej strony o organicznym, przenikającym się układzie wnętrza. W swojej twórczości Wright nawiązuje do architektury japońskiej, do syntetycznych i prostych form. One z kolei wynikają z funkcji, ale również z idei, będącą podstawą koncepcji. Późniejszym przykładem domu Wrighta jest *Falling Water*, czyli słynny *Dom nad wodospadem* (1936-1937) w Pensylwanii.

Inną grupą obiektów, jaką projektował Wright były budynki użyteczności publicznej. Muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (1956-1959) jest zwieńczeniem realizacji tego typu. Spiralna rampa w środku jest odwzorowana na zewnątrz w bryle budynku. Wcześniejsze realizacje to:

- Unity Temple (1905-1908) w Oak Park – Illinois. Jest to obiekt z dużym udziałem żelbetu.

Posiada kubistyczną formę, oszczędny detal, cechuje go funkcjonalizm.

- Imperial Hotel w Tokio (1915-1923), obecnie nieistniejący. Budynek, w którym architekt użył cegły i kamień na elewacjach, formą i detalem nawiązując do pałaców japońskich.

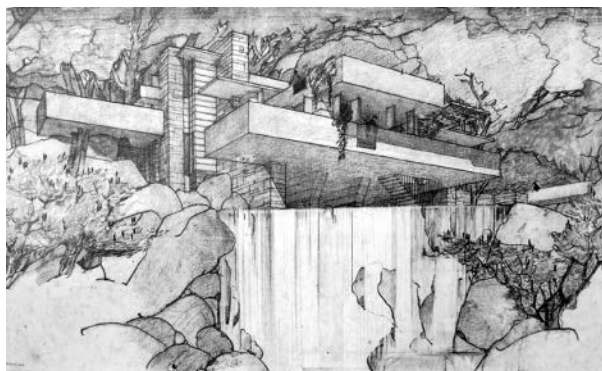
- *V.C. Morris Gift Store* w San Francisco (1949), jest to budynek, którego elewacja frontowa posiada wyjątkowo minimalistyczną kompozycję. Jest ona zbliżona do kwadratu, wykonana z cegły, z motywem romańskiego, półkolistego, uskokowego portalu. Według opinii Morrisa, przytoczonej wcześniej, oddziałuje ona masą muru: *W gruncie rzeczy tu już jest początek architektury – umieć postawić mur, który robi na człowieku wrażenie swą użytecznością, swą mocą, gdy jest wielki, lub delikatnością – gdy jest mały.*⁸ (Ryc. 106)

⁸ Goldzamt E., *William Morris a geneza...* op. cit., s. 84.

B. Nowe technologie

David Burnham (1845-1912) i John Root (1850-1891) zaprojektowali wspólnie nowatorski, jak na owe czasy budynek „wysoki” – *Reliance Building* (1895), gdzie na elewacjach została ujawniona stalowa konstrukcja. Nie zrezygnowali jednak całkiem z elementów dekoracyjnych, gdyż występują one w postaci ornamentów geometrycznych i roślinnych, a także na narożnikach, nawiązując do służek filarów w konstrukcji sklepienia gotyckiego.

Ich późniejszy obiekt – wieżowiec *Flatiron* (1902) w Nowym Yorku był swego czasu najwyższym budynkiem na świecie. Jest to narożny, 21-kondygnacyjny wieżowiec, stanowiący charakterystyczny przykład *Szkoły Chicagowskiej*. Został zbudowany w oparciu o stosowaną wtedy stalową konstrukcję, natomiast na zewnątrz zastosowano okładzinę wapienną i terakotową.



Ryc. 106. *Dom nad wodospadem* rysunek – arch. F. Wright (1937)

Fig. 106. *The Falling Water* drawing, arch. F. Wright (1937)

Historia architektury wieku XIX i początków wieku XX, była poszukiwaniem nowego stylu. Rozwój przemysłu, a co jest z tym związane, nowe technologie i materiały budowlane, stały się ważnym czynnikiem rozwoju budownictwa. Zmieniający się styl życia (szczególnie w miastach), potrzeby funkcjonalności i nowoczesności, a także inne czynniki, determinowały kierunki poszukiwań architektów, historyków sztuki, filozofów i teoretyków. Od XVIII wieku wzmożło się zainteresowanie historią sztuki i architektury. W kolejnych dziesięcioleciach miały miejsce badania naukowe i dokumentacja architektury starożytnej, antyku, a także architektury średniowiecznej (romanizm, gotyk). Powodów do analizy historii architektury było kilka. Poszukiwano stylu narodowego, swoich korzeni, chciano równocześnie zgłębić ducha kolejnych stylów. Dzięki temu, zaczęto przykładać większą wagę do zabytków (świadców historii), aby zachować je dla przyszłych pokoleń.

Poprzez nabycie wiedzy dotyczącej rozwoju oraz przemian kolejnych stylów, architekci uzyskali narzędzie do projektowania. Inspirując się przeszłością, w większym lub mniejszym stopniu interpretowali formy historyczne, realizując założenia funkcjonalności, nadawali im indywidualny charakter.

Przyszedł czas, w którym nastąpiło znużenie akademizmem i poszukiwano nowych form. Secesja była stanem przejściowym pomiędzy historyzmem a modernizmem czy ekspresjonizmem. Nowe motywy dekoracyjne, asymetria kompozycji, ukrywany materiał konstrukcyjny, został przeciwstawiony poszukiwaniom syntezy organiczności i funkcjonalizmowi. Secesję charakteryzowała jednolitość koncepcyjna – linia krzywa, motywy roślinne „przeływały” od skali makro do mikro.

Dzięki motywom roślinnym, razem z nowymi materiałami budowlanymi – szkłem i żelazem, secesja stworzyła niepowtarzalny język form. Kolejne dziesięciolecia przynosiły nowe rozwiązania funkcjonalne, konstrukcyjne, estetyczne. Zmieniały się społeczeństwa, zmieniał się świat. Dwie Wojny Światowe, zmiany ustrojowe państw europejskich, wszystko to miało ogromny wpływ na kierunki rozwoju architektury.



Ryc. 107. *Pałacyk Myśliwski* Potockich w Julinie (1880) /fot. autora, 2010/
 Fig. 107. *The Hunting Lodge* of Potocki family in Julin (near Łańcut) from 1880 – an example of villa in the *Swiss style* /photo by author, 2010/



Ryc. 108. Projekt obecnego *Pałacu Sztuki* w Krakowie – arch. F. Mączyński (1898)
 Fig. 108. Design of (currently) *Palace of Art* in Cracow – arch. F. Mączyński (1898)

V.1.3. Polska:

W Polsce do końca XIX wieku w architekturze dominował historyzm i eklektyzm. Charakterystyczne były ciężkie gmachy użyteczności publicznej (np. teatr Słowackiego), a także rozwój budownictwa wielorodzinnego (kamienicy czynszowej), która dzięki użyciu stali, mogła piąć się w górę, osiągając kilka pięter (w Warszawie przed 1914 powstawały nawet siedmopiętrowe kamienice). Równolegle rozwijało się modne, szczególnie w drugiej połowie XIX wieku, budownictwo willowe w „stylu szwajcarskim”. Przykładem może być Zespół Pałacyku Myśliwskiego Potockich w Julinie (1880), niedaleko Łańcuta. Budynek główny pałacu był obiektem drewnianym, dwukondygnacyjnym z charakterystycznymi elementami ażurowych, drewnianych dekoracji szczytów dachu. (Ryc.107)

W późniejszych latach, drewno konstrukcyjne, jak i ozdobne motywy, były zastępowane przez elementy żelazne. Szczególnie było to widoczne w budownictwie publicznym – w halach targowych, peronach, pawilonach wystawowych etc.

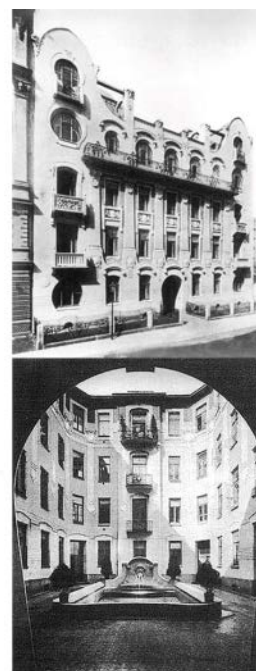
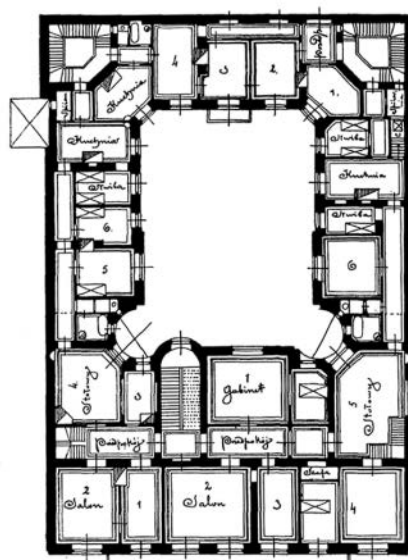
Osobną grupę budynków stanowiły obiekty sakralne, które w drugiej połowie XIX wieku powstawały licznie na terenach Polski. Były to głównie ceglane budowle neogotyckie, które masowo wznoszono, nie tylko w miastach, ale także w mniejszych miejscowościach.

A. Młoda Polska

Na przełomie XIX i XX wieku zaczął się proces poszukiwania nowych form, które przeciwstawiłyby się akademizmowi. Dysponując nowymi technologiami (żelazobeton i stal), które mogły być powszechnie stosowane, można było realizować odmienne formy i stylistyki, które bardziej odpowiadałyby współczesnym potrzebom. Ruch artystyczno-literacki *Młoda Polska*, rozwijający się w środowisku krakowskim był gremium, które wprowadziło zmiany do sztuki i architektury polskiej. Tak jak w innych krajach europejskich, był to etap zmian w architekturze, która dążyła do syntezy form, z drugiej strony do organiczności (funkcjonalności) budynków.

Franciszek Mączyński (1874-1947) był autorem projektu budynku *Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych* (dzisiejszy *Pałac Sztuki*) w Krakowie (1899-1900). Jest to obiekt zwarty kompozycyjnie, na planie prostokąta z portykiem* kolumnowym przed głównym wejściem. Oprócz fantastycznych motywów roślinnych, architekt nawiązuje w dekoracji i formach do antyku. (Ryc.108) Istotnym elementem budynku jest doświetlenie pośrednie wewnątrz poprzez górne świetliki, co daje korzystne warunki do ekspozycji dzieł sztuki.

Mikołaj Tołwiński (1857-1924) z Henrykiem Stifelmanem (1870-1938) w 1903 roku zrealizowali projekt, (dziś nieistniejącej) secesyjnej kamienicy przy ulicy Służewskiej 3 (tzw. *Dom dochodowy*) w Warszawie. Był to obiekt zaprojektowany ze starannością i tak samo wykonany. Nie tylko posiada ciekawą elewację frontową, ale także elewacje wewnętrzne dziedzińca zostały wykonane z dbałością o detal. Linia obła falistego ornamentu jest motywem przewodnim w kompozycji elewacji, rzutów i w detalu architektonicznym. Na dziedzińcu zrealizowano nawet secesyjną fontannę. Klatka schodowa posiadała ozdobne balustrady z motywami roślinnymi, a w oknach witraże. (Ryc.109)



Ryc. 109. Plan parteru, elewacja frontowa oraz dziedzińc wewnętrzny kamienicy przy ul. Służewskiej 3 w Warszawie arch. M. Tołwiński, H. Stiefelma (ok.1903)

Fig. 109. Ground floor, the front elevation and internal courtyard of the house on Służewska St. No.3 in Warsaw – arch M. Tołwiński, H. Stiefelma (approx.1903). This non--existent building was a model example of polish art nouveau

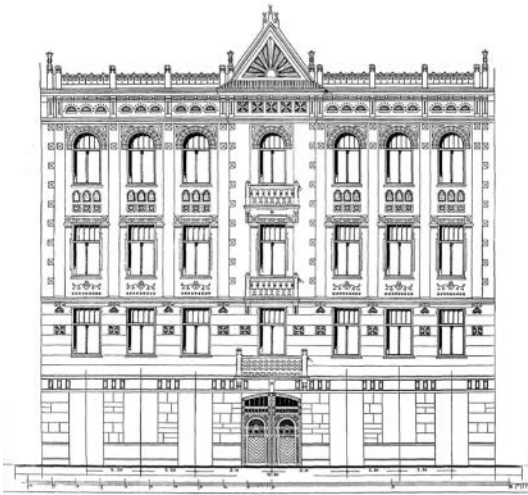
B. Architektura narodowa

W drugiej połowie XIX wieku, w oparciu o środowisko naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, zaczęła się rozwijać polska historia sztuki (i architektury). Wzmogły się działania, mające na celu utworzenie elementów stylu narodowego. Tak jak w Europie, tak samo w Polsce rozwinęła się również konserwacja zabytków, co miało szczególne znaczenie dla zachowania tożsamości narodowej i podtrzymania ducha patriotyzmu po dwóch nieudanych powstaniach narodowych.

Pod koniec XIX wieku, ogół inteligencji pragnął widzieć i obcować z architekturą narodową. Dlatego stosowano motywy zaczerpnięte z architektury rodzimej (gotyk nadwiślański, elementy renesansu krakowskiego – szczyty i attyki, ect.). Architektem, który poszukiwał rozwiązań architektury narodowej był Jan Sas-Zubrzycki.

Motywy sztuki ludowej były również jednym z kierunków poszukiwania architektury narodowej. Były także pretekstem do tworzenia nowej sztuki, która zamiast motywów i stylów historycznych, inspirowała się ludowością. Pasowała ona do założeń *Młodej Polski*, a kolejni artyści coraz chętniej sięgali do korzeni swojej kultury. Włodzimierz Tetmajer, czy Stanisław Witkiewicz są przykładami twórców, którym aspekt ludowości był szczególnie bliski i stał się źródłem inspiracji do ich działalności artystycznej. Witkiewicz zaprojektował m.in. willę *Pod Jedłami* dla rodziny Pawlikowskich, wybudowaną w latach 1896-1897. Pokazywał on własną interpretację motywów góralskich zarówno w bryle budynku, formach detali architektonicznych, jak również w meblach i dekoracji wnętrza.

Sławomir Odrzywolski (1846-1933) zrealizował *Zespół Szkół Mechanicznych* w Krakowie (budynek dawnej *Szkoły Przemysłowej*) w latach 1907-1912. Jest to przykład krakowskiej secesyjnej architektury „narodowej” z kamiennymi zwieńczeniami szczytów o przetworzonych formach regionalnych.



Ryc. 110. Projekt kamienicy przy ul. Chmielnej w Warszawie - arch. J. Wojciechowski (1906)
 Fig. 110. Design of a house on Chmielna St. in Warsaw, arch. J. Wojciechowski (1906) - an example of civic design with folk motifs

Jarosław Wojciechowski (1874-1942) jest autorem kamienicy przy ulicy Chmielnej w Warszawie (1906). Jest to przykład przeniesienia zdobnictwa ludowego (góral-szczyzny) do architektury murowanej. Symetryczna i zwarta kompozycja fasady jest przyozdobiona uproszczonymi motywami ludowymi, co w efekcie urozmaicało elewację frontową. Architekt zaprojektował budynek w historyzmie (neoklasycyzm), poprzez detal oddala się od historyzmu, poszukując czegoś nowego (polskiego). (Ryc.110)

Towarzystwo *Polska Sztuka Stosowana* (założone w Krakowie w 1901 roku), poszukiwało motywów do swojej własnej działalności artystycznej, polskie motywy ludowe stanowiły dla niego ważną inspirację. Towarzystwo było organizatorem konkursów architektonicznych, w których nagradzano projekty nawiązujące do form wsi i miasteczek z różnych regionów Polski (już nie tylko z samego

podhala). Jego działalność przyczyniła się do poszerzonych badań nad architekturą drewnianą (chałupy, dwory, kościoły). Po konkursie na dwór w Opinowie (1908), rozwinął się nowy wzorzec architektury narodowej – polski dwór szlachecki (parterowy budynek z gankiem kolumnowym i alkierzami*, kryty łamanym dachem).

Inspiracją dla twórców polskich, były także wzorce angielskie – projekty Philipa Webba (1831-1915) czy Baillie Scotta (1865-1945), którzy czerpali z tradycji, używając uproszczonych form, dostosowując budynki do potrzeb funkcjonalnych mieszkańców.

Jan Koszczyc-Witkiewicz (1881-1958) był autorem pawilonu wystawowego w Częstochowie (1909), zwanego *Domem Sztuki*. Była to uproszczona, kubiczna forma dworku polskiego o bardzo nowoczesnym (modernistycznym) jak na owe czasy wyrazie.

Drewniane kościoły gotyckie, które są bryłami geometrycznymi, pozbawionymi prawie detalu, działały na odbiorcę gabarytami (monumentalny kościół w Haczowie), stanowiły także inspirację dla architektów, którzy próbowali przetworzyć te formy na architekturę murowaną. Przykładem może być kościół w Orłowie (1910) autorstwa Oskara Sosnowskiego.

Wystawa *Wieś i Miasteczko* w Warszawie w 1914 roku podsumowała badania nad budownictwem drewnianym i poszukiwaniami projektantów. Opublikowane w 1916 roku materiały z tej wystawy, stały się pomocne w odbudowie polskiej wsi po I Wojnie Światowej. Co było interesujące, to fakt, że ustanowiono przykładowe typy zabudowy dla poszczególnych regionów kraju (nie kontynuowano jednego stylu narodowego). Zwrócono uwagę na regionalizację typów budownictwa, co w dzisiejszych czasach byłoby niezwykle cenne. (Niestety architektura miast i wsi XXI wieku jest zdominowana przez projekty „katalogowe”, które w pokraczny sposób próbują nawiązać do polskiej architektury rodzimej)

W latach 1919-1939 jednym z głównych nurtów w polskiej architekturze był narodowy modernizm. Był on wynikiem działalności Towarzystwa *Polska Sztuka Stosowana*, inspirował się sztuką ludową – dokonując stylizacji geometrycznej, a także motywami natury - kryształami. Kultywował także ręczne rzemiosło artystyczne (nawiązanie do ruchu *Arts and Crafts*). Modernizm narodowy był bliski kubizmowi i ekspresjonizmowi, a także polskiemu formizmowi (poszukiwano nowoczesnego narodowego stylu, w oparciu o formę). Krystaliczne, kubiczne formy dominowały nie tylko w dekoracji, ale także w szkielecie konstrukcyjnym. Typowym przykładem jest zespół gmachów Wyższej Szkoły Handlowej w Warszawie (1927-55), zaprojektowany przez Jana Koszczyc-Witkiewicza.

C. Początki modernizmu w Polsce

Były wynikiem wzrostu zainteresowania konstrukcją, funkcją, geometrycznymi formami, które powoli odcinały się od stylów historycznych. W poszukiwaniach „nowego stylu” wyróżniało się środowisko warszawskie.

Jan Heurich (1873-1925) tworzył architekturę, której forma podporządkowana była funkcji. Detal został uproszczony, podziały na elewacji były związane z elementami konstrukcji. Przykładem może być dom *Pod Orłami* w Warszawie (1912-1917), zwany także *Bankiem Towarzystw Spółdzielczych*. Jest to budynek symetryczny o rytmicznych, pionowych podziałach ścian, ze stożkowatymi, schodkowymi piramidami w górnej części zaokrąglonych narożników, zwieńczonymi rzeźbami orłów. (Ryc.111)



Ryc. 111. Dom *Pod Orłami* w Warszawie,
arch. J. Heurich (1917)

Fig. 111. The house *Under Eagles* in Warsaw,
arch. J. Heurich (1917) – an example
of early polish modernism

Tadeusz Stryjeński (1849-1943) wspólnie z Franciszkiem Mączyńskim (1874-1947), zaprojektował budynek *Muzeum Techniczno-Przemysłowego* na ulicy Smoleńsk w Krakowie (1908). Konstrukcja opiera się tu na szkielecie żelbetowym, który był ozdobiony uproszczonym detalem. Kompozycja fasady głównej polega na rytmicznym podziale i stosowaniu prostych geometrycznych form. Dekoracja składa się z uproszczonych form historycznych i ludowych, będących dziełem Józefa Czajkowskiego i Wojciecha Jastrzębowski. Obaj artyści malarze należeli do propagatorów „sztuki stosowanej”, z której wywodziła się także krakowska architektura modernistyczna.

Oskar Sosnowski (1880-1939) był autorem kościoła pod wezwaniem *Niepokalanego Poczęcia NMP* w Warszawie (inaczej zwanym Św. Jakuba – od patrona parafii). Powstał on w latach 1909-1923 na placu prezydenta Gabriela Narutowicza. Jest to przykład ceglanego budynku sakralnego, zrealizowanego w duchu modernizmu. Architekt nawiązał w nim formalnie do romanizmu, dokonując syntezy form i kompozycji. W projekcie została podkreślona monumentalność, kubiczność i surowość średniowiecza. Twórca swobodnie operuje układem wnętrza świątyni, stosuje asymetrię i dokonuje interpretacji romańskiego detalu. Dokonuje syntezy form średniowiecznych, „wyciągając” z nich to, co funkcjonalne i monumentalne.

Franciszek Mączyński (1874-1947) był twórcą podobnego w wyrazie kościoła, a mianowicie kościoła Jezuitów na Wesołej (*Serca Jezusowego* przy ulicy Kopernika) w Krakowie (1909-1921). Dokonał on również syntezy różnych form i detali historycznych, w widocznym stopniu nawiązując do estetyki secesji.

Po I wojnie światowej, w latach 20-tych, w Polsce zaczynają pojawiać się realizacje czysto funkcjonalistyczne, realizujące zasadę, iż *forma wynika z funkcji*.

Był to czas, w którym pojawił się „styl międzynarodowy” w Polsce. Rozpoczął się on poprzez założenie czasopisma *Blok* (1924), a później *Preasens* (1926), w którym propagowano nową architekturę. Polska awangarda artystyczna skupiała w swoich kręgach teoretyków sztuki i architektów, którzy stawiali na funkcjonalizm architektury i jej dostępność społeczną. Inspirowali się twórczością Le Corbusiera, Gropiusa i innych nowatorów XX wieku. Do typowej realizacji z tego okresu należą chociażby kolonie Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej.

Rudolf Świerczyński (1883-1943) był twórcą Banku Gospodarstwa Krajowego w Warszawie, który jest przykładem klasycyzującego konstrukttywizmu, którego elewacje zostały wzbogacone o kamienną okładzinę. Jest to symetryczny i monumentalny obiekt o charakterze reprezentacyjnym.

Uczniowie Świerczyńskiego kontynuowali jego sposób tworzenia architektury, funkcjonalne, proste budynki, wzbogacali o dobrej jakości materiały i staranne wykończenie (nawiązanie do Adolfa Loosa, a także Miesa Van der Rohe).

V.2. Przykłady realizacji o cechach zbliżonych do obiektów Talowskiego

Krótką analizą prądów i tendencji w architekturze na przełomie wieku XIX i XX, pokazuje, z jakim dynamizmem przychodziły ich kolejne zmiany w Stanach Zjednoczonych, Europie czy w Polsce. Nowe technologie wpływały nie tylko na sposób budowania, właściwości materiałowe, ale także na przepływ informacji wśród twórców. Liczne publikacje, podróże, wystawy światowe, przyspieszały rozwój i kolejne przeobrażenia architektury. Twórcy z poszczególnych krajów czerpali inspiracje z powstających obiektów, lub samodzielnie „wpadali” na koncepcje, które niezależnie pojawiały się również w innym kraju. Tendencje i prądy w architekturze się przenikały, dlatego można wymieni wiele realizacji, które wykazują podobieństwo do budynków projektowanych przez Teodora Talowskiego.

Zamieszczone przykłady zostaną więc omówione, ze względu na podobieństwa, które wykazują z realizacjami Teodora Talowskiego. Będą to m.in. obiekty wspomnianych już twórców, ukazujące różne tendencje w architekturze. Przy każdym z nich znajdują się symbole poszczególnych cech, ukazując w ilu z nich (od jednej do pięciu) zachodzi ta zgodność. Cechy charakteryzujące realizacje Talowskiego to:

Forma (F) - asymetria, rozrzeźbienie, trójwymiarowość, kompozycja wielokierunkowa
 Treść (T) - eklektyzm, malowniczość, nowatorstwo, antycypacja późniejszych tendencji
 Symbolika (S) - stosowanie dosłownych i ukrytych treści, różnych symboli
 Materiał (M) - pokazywanie materiału, stosowanie zróżnicowanej cegły, kamienia
 Zieleń (Z) - integralne projektowanie budynku z zielenią

V.2.1. Europa:

Siedziba Scotland Yardu w Londynie (1887-1890) – T,M

Jest to budynek zaprojektowany przez Richarda Normana Shawa (1831-1912), wybudowany z cegły i kamienia. (Ryc.112) Na początku powstał jeden gmach, natomiast w latach 1904-1906 wybudowano drugi (południowy) o takiej samej stylistyce, również według projektu Shawa. Jest to obiekt, w którym architekt nawiązał do form angielskiego i flamandzkiego baroku, połączonego z geometrycznymi bryłami elewacji. Budynek ten posiada elementy stylu *Queen Anne Revival*. Na podwyższonym granitowym cokole (trzy kondygnacyjnym) znajdują się kolejne piętra i poddasze użytkowe. Narożne, okrągłe wieże zaczynają się powyżej cokołu, wznosząc się ponad gzyms dwuspadowego dachu. Ściany wykonano z cegły i kamienia, który tworzy dosyć gęste, horyzontalne pasy, przypominające ekspresjonizm Mendelsohna.



Ryc. 112. Siedziba Scotland Yardu w Londynie, arch. R. Shaw (1890)

Fig. 112. *New Scotland Yard* in London, arch. R. Shaw (1890) with elements of *Queen Anne Revival* style.

Najbardziej dekoracyjne są szczyty ścian, gdzie okno poddasza ujęte jest w rozbudowany portal kamienny z tympanonem i małym obeliskiem*. Pierwszy (północny) budynek, zbudowany na planie prostokąta, jest rodzajem budynku atrialnego z wewnętrznym dziedzińcem, składającego się z dwóch głównych budynków, połączonych prostymi łącznikami o dwuspadowych dachach. Budynki główne posiadają ozdobne szczyty kamienne.



Ryc. 113. Budynek spółki okrętowej *Ismay, Imrie and Company* w Liverpoolu, arch. R. Shaw i J. Doyl (1898)
Fig. 113. *Ismay, Imrie and Company* building in Liverpool, arch. R. Shaw i J. Doyl (1898)

Bardzo podobny budynek Shaw zaprojektował także w Liverpoolu (1896-1898). Razem z architektem J. Francis Doylem zrealizowali gmach dla spółki okrętowej *Ismay, Imrie and Company*. Jest to budynek narożny, wykonany z kamienia portlandzkiego i cegły. Zasada jest taka sama, wysoki cokół (dwa kondygnacyjny), jest podstawą ceglano-korpusu w białe, poziome paski (jest to tzw. architektura „bekonowa”).

Budynek jest przekryty dachem dwuspadowym, ściana szczytowa zakończona prosto, bez rozbudowanych detali (skromne portale okienne drugiego piętra, balkon piątego piętra). Występują natomiast narożne, okrągłe wieżyczki z kopułkami. (Ryc.113)

Obie realizacje, to budynki biurowe Scotland Yardu i spółki okrętowej, oszczędne w detalu, za to monumentalne, o geometrycznych formach i spoistych kompozycjach. W syntetyczny sposób nawiązują stylistycznie do historyzmu.

Dom Henny'ego w Hadze (1898) – F,T,M

Został zaprojektowany przez Hendrika Petrusa Berlage (1856-1934), który był twórcą wyróżniającym się spośród innych architektów holenderskich. Jest to budynek ceglany, o prostych elewacjach, praktycznie pozbawiony detalu. Wewnątrz ściany są również nietynkowane, a pomieszczenia zaprojektowano według przyjętego modułu. Rzuty poszczególnych kondygnacji są swobodne, poszczególne wnętrza są kompozycją zachodzących na siebie kwadratów, które rozplanowano wokół holu na planie krzyża.

Jest to przykład budynku organicznego (w swobodzie rzutu i bryły), który bardzo syntetycznie odnosi się do tradycyjnego budownictwa, czy stylów historycznych. Jego bryła jest rozrzużbiona, przywodzi na myśl realizację domu *Red House* Webba i Morrisa. Podcięń wejściowy oraz zróżnicowanie wielkości poszczególnych części łączy tą realizację z willą w Bochni i w Jaśle oraz z dworem w Grodkowicach autorstwa Talowskiego. (Ryc. 114)



Ryc. 114. Dom Henny'ego w Hadze, arch. H. Berlage (1898)
Fig. 114. Villa Henny in Hague, arch. H. Berlage (1898), synthesis of historic forms, designed on a module

Budynek „Gwiazdy, Księżyc i Słońce” (1894) – **F,T,S,M**

Kamienica ta powstała w Antwerpii (Belgia), jej autorem jest Joseph Bascourt (1863-1927), belgijski architekt, którego twórczość przeszła ewolucję od malowniczych neostylów do secesji. Projektował sporo obiektów w dzielnicy Zurenborg, w której znajduje się również omawiany budynek przy ulicy Cogels-Osylei nr 25-29. (Ryc. 115)

Jest to przykład neorenesansu flamandzkiego z elementami secesji i architektury malowniczej. Budynek jest dwupiętrowy z dwukondygnacyjnym poddaszem. Fasada główna jest pozornie symetryczna (narożnikowe, okrągłe wieże, po obu stronach elewacji, sąsiadują z malowniczymi szczytami ceglanoymi). Trójkątne szczyty mają zróżnicowane wykończenie (w detalach), natomiast część środkowa jest asymetryczna, poprzez wieżyczkę wyrastającą z połaci dachowej, po prawej stronie oraz układ okien elewacji. Architekt w dość oryginalny sposób połączył tu elementy neostylów i estetyki malowniczości, zapowiadając w kompozycji fasady oraz asymetrycznym detalu, secesję. Wykorzystał całą paletę elementów: wolut, sterczyn, kwiatonów, esownic, gzymsów, archiwolt, tympanonów, kolumnienek etc. Dodatkowo zastosował elementy symboliczne. Mniej więcej na środku elewacji, powyżej loggii pierwszego piętra jest umieszczony na ozdobnym kartuszu symbol słońca i napis: *DE SONNE* (słońce). (Ryc. 115a) Po lewej stronie, mniej więcej na tej samej wysokości, pod tralkami pseudo-balkonu, na prostokątnej tablicy znajduje się napis: *IN DE STERRE* (gwiazdy). Po prawej stronie elewacji, symetrycznie w tym samym miejscu widnieje napis: *EN DE MANE* (księżyc).



Ryc. 115. Dom *Gwiazdy, Księżyc i Słońce* w Antwerpii. arch. J. Bascourt (1894)
Fig. 115. House *Stars, the Moon and the Sun* in Antwerp (Belgium) – arch. J. Bascourt (1894) an example of Flemish Renaissance Revival with symbolic, picturesque elements



Ryc. 115a. Detal architektoniczny - *Słońce*, domu przy ul. Cogels-Osylei nr 25-29
Fig. 115a. Detail of *The Sun*, from the house on Cogels-Osylei St. No. 25-29

Budynki przy ulicy Cogels-Osylei – **F,T,S,M**

Jest to kilka kamienic mieszkalnych w dzielnicy Antwerpii - Zurenborg, wybudowanych obok siebie, autorstwa Bascourta – są to numery: 9, 11, 13, 15, 17. Tak jak w przypadku projektów Talowskiego na ulicy Retoryka, zostały zrealizowane w tym samym czasie, jednak każdy jest utrzymany w nieco innej stylistyce.

Było to pięć budynków (z osobnymi numerami i wejściami). Jednak architekt tak je zaprojektował, że połączył ze sobą, cztery pierwsze numery - po dwa, tworząc trzy budynki, a są to: *T. Molentje* (nr 9, 11), *Minerva* lub inaczej *Athena* (nr 13, 15) oraz *De Zevensterre* (*Siedem gwiazd*), lub inaczej *Grote Beer* (*Duży Niedźwiedź*) (nr 17). Każdy z nich został wybudowany w innym stylu, chociaż wszystkie powstały w jednym czasie (około 1896 roku⁹).

⁹ Był to rok wydania pozwolenia na budowę. Informacje te oraz zdjęcia pochodzą ze strony internetowej: <http://inventaris.vioe.be/erfgoed/beschermd/OA001960>



Ryc. 116. Budynki przy ul. Cogels-Osylei
w Antwerpii: nr 9,11,13,15,17,
arch. J. Bascourt (ok.1896)

Fig. 116. Houses on Cogels-Osylei St. in Antwerp:
No. 9,11,13,15,17, arch. J. Bascourt (approx.1896)



Ryc. 117. Kamienica pod nr 17 o nazwie
Siedem gwiazd, lub *Duży Niedźwiedź*

Fig. 117. House on Cogels-Osylei St. No.17
with the name: *Seven stars* or *Big bear*. At the corner
there is figure of a bear which holds blazon
with seven stars on it

Kamienica pod numerami 9 i 11 jest utrzymana w stylistyce *cottage style*, z drewnianym wykończeniem szczytu. Fasady obu części wzajemnie się różnią, ale mają symetryczną kompozycję, gdy są rozpatrywane oddzielnie. Elewacja (jako całość) została wykonana z cegły i kamienia. Neogotyck łączący się tutaj z neorenesansem, a balkon i niewielki wykusz rozrzeźbia elewację, dodając jej cech malowniczości.

Kamienica pod numerami 13 i 15 jest *de facto* bliźniakiem, chociaż układ okien parteru i drugiego piętra różni się od siebie w obu częściach. Budynek jest utrzymany w neoklasycyzmie, ma bardzo spokojną kompozycję, fasada wykonana jest z jasnej cegły i prawdopodobnie z kamienia. Głównym elementem dekoracyjnym jest kolumna (na środku elewacji) zaczynająca się w połowie pierwszego piętra malowniczą bazą, z jońskim kapitelem i fragmentarycznym gzymsem, wyrastająca powyżej niego filarem, zakończonym rzeźbą wychodzącą ponad gzyms wieńczący. Jest to rzeźba Minerwy, lub Ateny (tą pierwszą utożsamiano z grecką boginią Ateną).

Kamienica narożna pod numerem 17, jest obiektem utrzymanym w stylistyce neogotyku i malowniczości. Jej bryła jest rozrzeźbiona, zróżnicowana wysokościowo, wykonana z cegły z kamiennymi detalami. Uwagę zwraca narożna loggia z ostrołukowymi arkadami, podparta dwoma kamiennymi kolumnami z kapitelami o formach kwiatowych. Powyżej na narożniku została umieszczona rzeźba niedźwiedzia, trzymającego tarczę herbową z siedmioma gwiazdami. Tłumaczy to nazwę kamienicy - *Siedem gwiazd*, lub *Duży Niedźwiedź*. (Ryc.117)

Od strony ulicy Cogels-Osylei fasada jest zwieńczona schodkowym, kamiennym szczytem, który jest flankowany z obu stron okrągłymi wieżyczkami (przypomina to elewacje frontową oraz bryłę kościoła Św. Kazimierza w Nowym Sączu). Kamienica ma charakter zamkowy przez swoją monumentalność i charakter średniowieczny (okienka strzelnicze w narożnych wieżach, ostrołukowe i prostokątne okna, kamienne nadproża i zworniki).

Joseph Bascourt był, podobnie jak Teodor Talowski niezwykle płodnym twórcą. W samej Antwerpii był autorem wielu budynków o stylistyce eklektycznej, historyzującej, malowniczej i secesyjnej. Być może krakowski architekt znał realizacje belgijskiego „kolegi”, chociaż jego budynki powstawały po okresie tzw. pierwszej fazy projektowej Talowskiego. Bardziej prawdopodobne jest, że Talowski inspirował się podobnymi tendencjami, co Bascourt. Antwerpia jest położona w pobliżu granicy z Holandią, na terenie autonomicznego regionu flamandzkiego (w Belgii). Belgia przez stulecia była pod wpływami Hiszpanii, Francji, na początku XIX wieku również Holandii. Dopiero od drugiej połowy XIX wieku jest samodzielnym państwem. Dlatego architektura Belgii, a także Antwerpii, czerpiąca wzorce z innych krajów, jest tak różnorodna. Podobnie jak Polska, musiała długo czekać na niepodległość.

Willa *La Bluette* w Hermanville-sur-mer (1899) – **F,T,M,Z**

Budynek ten znajduje się we Francji, a jego autorem jest Hector Guimard (1867-1942). Willa jest położona tuż przy plaży, jako jeden z wielu domów projektowanych wzdłuż linii brzegowej. Autor zabawił się w reinterpretacje architektoniczne, konstruując ściany piętra ze szkieletu drewnianego, wypełniając go nie cegłą, lecz naturalnym, jasnym kamieniem.



Ryc. 118. Willa *La Bluette* w Hermanville-sur-mer (Francja) – arch. H. Guimard (1899).
Po lewej widok od str. Wejścia z plaży, po prawej kamienne detale portalu wejściowego i obramień okiennych

Fig. 118. Villa *La Bluette* in Hermanville-sur-mer (France) – arch. H. Guimard (1899). On the left, view from the beach, on the right – details of stone *art nouveau* portals and window framing.

Stosuje przy tym rozrzeźbienie fasad, wykusze, balkony, nadwieszania. Asymetria bryły, jak i kompozycji poszczególnych elementów oraz forma szkieletu drewnianego, powoduje nadanie cech malowniczości, która jest secesyjna. W budynku stosuje wielowidokowość fasad, poprzez ścięcie narożników, czy walcowaty narożnik parteru. Strefa przyziemia została wykonana z kamienia łamanego i gładkiego, który wykorzystano też do portali okiennych i drzwiowych. Roślinność, pnąca się po budynku, być może także została zaprojektowana przez Guimarda. (Ryc.118)

Willa *La Surprise* w Cabourgu, (1903-1907) – **F,T,M**

Również zaprojektowana przez Guimarda we Francji, jest przykładem swobodnej, organicznej kompozycji, jaką zaprezentował architekt. Swoją malowniczością przypomina nieco realizacje Gaudiego. Autor dokonał interpretacji architektury tradycyjnej, a do wykończenia elewacji zastosował naturalny kamień. Pokazuje więc materiał, z którego wybudowano dom. Jest to obiekt z pogranicza stylistyki malowniczości i secesji.

Skomplikowany układ połączeń dachowych (o miękkich narożnikach), różna wysokość okapów, zaskakujące formy lukarn oraz rozrzeźbienie całej bryły budynku, składają się na prawdziwą „niespodziankę”, jaką jest ta willa. (Ryc.119)



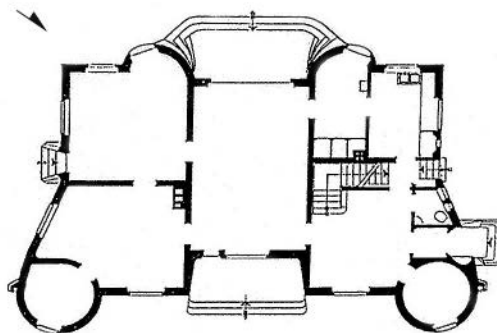
Ryc. 119. Willa *La Surprise* w Cabourgu, arch. H. Guimard (1907)

Fig. 119. Villa *La Surprise* in Cabourg, arch. H. Guimard (1907) – combination of picturesque and *art nouveau* elements

Haus Duldeck (1915) w Dornach, Szwajcaria - **F,T,S,M,Z**

Mimo iż jest to późniejsza (w stosunku do obiektów Talowskiego) realizacja o zupełnie innym charakterze stylistycznym i materiałowym, to jednak w pewien sposób spełnia wszystkie pięć cech architektury Talowskiego. Rudolf Steiner (1861-1925) był twórcą idei antropozofii, architektem, artystą, filozofem. Jednym z projektów, jakie zrealizował, był niewielki obiekt mieszkalny dla rodziny Großheintz. Budynek zaprojektowano całościowo, razem z wyposażeniem wnętrza.

Z uwagi na amorficzne kształty ścian oraz dachu, zastosowano beton jako główny materiał konstrukcyjny. Ściany zewnętrzne wykonano z żelbetu z dodatkową warstwą cegły dziurawki, jako izolacji. Konstrukcję dachu stanowi beton zbrojony, częściowo pokryty łupkiem. (Ryc. 120)



Ryc. 120. *Haus Duldeck* - rzut parteru oraz elewacja południowo-zachodnia, arch. R. Steiner (1915)
/fot. autora, 2009/

Fig. 120. *Haus Duldeck* – ground floor and southwest elevation, arch. R. Steiner (1915) – house designed for Großheintz family in Dornach (Switzerland), an example of organic architecture /photo by author, 2009/

Układ rzutów jest dosyć prosty, komunikacja została umieszczona w jednym z narożników, przez co środkowa przestrzeń (na parterze - jadalnia) jest przechodnia, albo inaczej na to patrząc, stanowi centrum domu, z bezpośrednim dostępem na oba tarasy.

Steiner wykazał się w swoim projekcie nowatorstwem, odzwierciedlając własną ideę dotyczącą człowieka, w architekturze. Jego realizacje posiadają cechy wspólne z twórczością Gaudiego, czy Hundertwassera.

Cały obiekt jest wyrazem idei, tak więc jest symboliczny, mimo iż nie posiada przecież żadnego konkretnego detalu. Idea jednak „pływa” po elewacjach i wpada do wnętrza, odzwierciedlając się w wyposażeniu (kominek, meble ect.).

Steiner nie ukrywa materiału, z którego tworzy swoje realizacje, postępuje w myśl prawdy o materiale. Natomiast zieleń (możliwość kontaktu, bliskości człowieka i przyrody) odgrywała również istotną rolę w antropozofii Steinera, dlatego można powiedzieć, że tak jak Talowski zakładał, że budynek powinien być zintegrowany z przyrodą.

Kamienica *Piercowa* w Moskwie (1905-1907) – **F,T,S,M**

Autorami tego budynku są S.Maljutin, N.Żukow. Jest to narożna, czteropiętrowa kamienica położona w centrum miasta, niedaleko cerkwi *Chrystusa Zbawiciela* w Moskwie. Bryła kamienicy jest prosta, ale posiada zaskakujące rozwiązania formalne. Została zaprojektowana w stylistyce historyzmu z elementami secesji. Geometrycznymi detalami gzymsu wieńczącego i innymi dekoracjami architektonicznymi, nawiązuje do gotyku. Bryła jest rozrzeźbiona w górnych kondygnacjach, okna wyższych pięter mają nieregularne, geometryczne kształty. Ceglane ściany zdobią wielobarwne mozaiki, które uplastyczniają i dodają „życia” elewacjom. Przedstawiają one motywy geometryczne, roślinne, zwierzęce, a także motywy solarne. Wśród zwierząt znajdują się ptaki (paw, sowa), byk, niedźwiedź, czy krokodyl. Mozaiki te stanowią obramienia niektórych okien i drzwi, zdobią trójkątne szczyty ścian, występują na narożnikach, albo pojawiają się w nieoczekiwanym miejscu (sowa

wyrastająca ponad połąć dachową, pomiędzy rurami spustowymi). Przypominają malownicze mozaiki i dekoracje Gaudiego w Barcelonie. (Ryc.121)

V.2.2. USA:

Glessner House w Chicago (1886) - T,S,M

Był zaprojektowany jako budynek mieszkalny dla rodziny Glessnerów, którego autorem jest Henry Hobson Richardson (1838-1886). Charakteryzuje się monumentalnością i masywnością, nawiązując stylistycznie do stylu romańskiego. Na trzech elewacjach zewnętrznych zastosowano różowy, rustykowany granit. Są to różnej wielkości płyty kamienne, okładzinowe (o grubości około 20-25 cm), okrywające konstrukcję ceglana ścian. Natomiast od strony wewnętrznego dziedzińca pozostawiono samą cegłę, z widocznymi, kamiennymi nadprożami. Budynek ten ma charakter obronny, od strony trzech ulic posiada nieznaczna ilość okien. W symboliczny sposób elewacje frontowe chronią tu życie prywatne mieszkańców. Wewnętrzny dziedziniec ma inny charakter, intymność zapewnia mur w granicy działki, z czwartej, niezabudowanej strony. W budynku został zastosowany wzór antyczny domu atrialnego, którego życie koncentruje się wokół wewnętrznego dziedzińca. Stylistyka obiekt ten sięga średniowiecza, Richardson dokonał autorskiej interpretacji romańszczyzny, oddziałując na odbiorcę masą muru.



Ryc. 121. Kamienica *Piercowa* w Moskwie, arch. S. Maljutin, N. Żukow (1907) /fot. autora, 2008/
 Fig. 121. *Piercov* house in Moscow, arch. S. Maljutin, N. Żukow (1907) /photo by author, 2008/



Ryc. 122. *Glessner House* w Chicago – szczyt z datą budowy, elewacja frontowa i detal wejścia, arch. H. Richardson (1886)
 Fig. 122. *Glessner House* in Chicago, the gable with construction date, front elevation and the main entrance arch. H. Richardson (1886) It is an atrial house, which in material and details, refers to Romanesque style

Oprócz tego inspirował się zabudowaniami w Abingdon Abbey, których zdjęcie zobaczył u Glessnerów¹⁰. Był to symbol odrodzenia zainteresowania średniowieczem w Anglii (oraz w USA), co wiązało się z postacią Ruskina i ruchem *Arts and Crafts*. Zarówno inwestorzy, jak sam Richardson interesowali się angielsko-amerykańskim romantycznym historyzmem, który proponował coś nowego (bliższego naturze człowieka) w uprzemysłowionych miastach europejskich i amerykańskich.

Charakterystycznym elementem kompozycji fasady głównej (najdłuższej), jest półokrągły

¹⁰ Informacje ze strony internetowej: <http://www.glessnerhouse.org/House.htm>

portal wejściowy – mniej więcej na środku budynku. Jest to główny akcent formalny, architekt – używając prostych środków (portal) i efektu światłocieniowego, podkreśla rangę tego miejsca. (Ryc.122)



Ryc. 123. *Robie House* w Chicago,
arch. F. Wright (1910)

Fig. 123. *Robie House* in Chicago,
arch. F. Wright (1910),

an example of organic and functional architecture,
which is subservient to nature and human needs

Robie House w Chicago (1908-1910) - **F,T,S,M,Z**

To jeden z „domów prerii”, które zaprojektował Frank Lloyd Wright (1867-1959). Jest również przykładem architektury wczesnego modernizmu.

Architekt wyprzedził wielu twórców, poprzez geometryczną kompozycję przenikających się przestrzeni wewnętrznych, horyzontalnej kompozycji ścian z naturalnego materiału – cegły i kamienia. Ważnym elementem idei „domów prerii”, był związek z otoczeniem, swego rodzaju „wrośnięcie” w ziemię, krajobraz. (Ryc.123)

Forma budynku jest organiczna, w sensie ideowym, podporządkowana człowiekowi i przyrodzie. Kompozycja elewacji jest wielo-

kierunkowa, tak jak kompozycja wnętrza, która rozpoczyna się od punktu centralnego – pionu kominowego z klatką schodową. Dom jest też nośnikiem treści symbolicznych, ukazując nową drogę projektowania, opartego na interpretacji stylów, ich form i detalu. Wright projektował również wnętrza (meble, posadzki, witraże okienne). Pokazywanie materiału jest także ważnym elementem architektury Wrighta, który nie bał się „nagiej” cegły.

Jako współzałożyciel *Chicago Arts and Crafts Society*, Wright był zwolennikiem odnowy rzemiosła, co było jednym z celów stowarzyszenia.

V. C. Morris Store w San Francisco (1949) – **F,T,S,M**

Jest późniejszą realizacją Wrighta, budynkiem nowoczesnym i tradycyjnym zarazem. We wnętrzu zastosował rampę, która jest małym „modelem eksperymentalnym” dla późniejszego rozwiązania dla muzeum Guggenheima w Nowym Jorku (ukończonego w 1959 roku).

Elewacja frontowa została wykonana z cegły. Jest to prostokątna ściana, bez okien z wejściem po lewej stronie. Architekt wykorzystał motyw półokrągłego, schodkowego portalu (podobna forma jak w *Glessner House* Richardsona). Jest to jedyna dominanta na całej elewacji, która zaciekawia klienta, który podchodząc bliżej zostaje „wciągnięty” poprzez ceglano-szklany tunel do środka sklepu. (Ryc.124) Portal wejściowy jest podkreślony przez dwa kierunki – pionowy po lewej stronie (ażurowe cegły tworzą wąski prześwit, przez który w nocy widać światło ze sklepu) oraz poziomy od prawej krawędzi elewacji, aż do wysokości portalu (rzęd kwadratowych świateł na wysokości około metra od posadzki).

Mamy w tym przypadku do czynienia z asymetryczną, formalnie silną kompozycją fasady, natomiast wnętrzu ma kompozycję organiczną. Nowatorstwo Wrighta w rozwiązaniach technicznych jest najlepiej widoczne właśnie we wnętrzu (żelbetowa rampa, nowoczesna stylistyka). Architekt symbolicznie organizuje elewację frontową,



Ryc. 124. *V.C. Morris Store* w San Francisco –
arch. F. Wright (1949)

Fig. 124. *V.C. Morris Store* in San Francisco,
arch. F. Wright (1949) – minimalism of forms
and material on the façade

oddziałując zabiegami formalnymi. Na elewacji stosuje cegłę (tradycyjny, „ciepły” materiał), wewnątrz eksponuje formy betonowe. Jest to przykład projektu całościowego – projektując wnętrze Wright myślał o formie zewnętrznej.



Ryc. 125. Pałac w Zakrzewie (1886) – elewacja ogrodowa z podcieniem

Fig. 125. Palace in Zakrzew (1886) – the garden elevation with arcades. It is a building with elements of *Queen Anne Revival* style and picturesque details



Ryc. 126. Pałac w Kobylnikach (1887), arch. Z. Gorgolewski

Fig. 126. Palace in Kobylniki (1887), arch. Z. Gorgolewski, building from the same Region of Poland, similar to Zakrzew

V.2.3. Polska:

Pałac w Zakrzewie (powiat jarociński) (1886) – **F,T,M**

Został zbudowany w 1886 roku dla bankiera z Berlina dr Eli Cohna (Carsta)¹¹.

Jest to budynek dwukondygnacyjny z poddaszem użytkowym, wzniesiony z cegły, z kamiennym detalem architektonicznym, nawiązujący do angielskiego stylu *Queen Anne Revival*. Jego rzut jest praktycznie prostokątny, z dwoma narożnymi wieżami elewacji frontowej. Jedna z nich jest wielobokiem „wyrastającym” ze ścian, z gzymsem wieńczącym na tej samej wysokości, co dach budynku, zakończona kopułą. Druga wieża jest okrągła i bardziej odsunięta od bryły budynku, stanowi dominantę wysokościową. Górna część jest ośmioboczna, z neogotyckimi machikułami i kopułą zakończoną sygnaturką*. Każda elewacja została wzbogacona o jedną, lub trzy lukarny, zakończone dekoracyjnymi szczytami. Ich formy nawiązują do angielskiego neobaroku i neorenesansu flamandzkiego. Tendencje i style przenikały się wzajemnie, co widać w tym obiekcie. Elewacja frontowa posiada centralne wejście, pod dużym balkonem, podpartym czterema kolumnami. Natomiast elewacja ogrodowa posiada na parterze podcienia, składające się z pięciu arkad. (Ryc.125) Stanowią one jednocześnie podparcie dla balkonu piętra. Forma budynku jest lekko asymetryczna (narożne wieże), balkony i loggie dodają efektów światłocieniowych, ozdobne szczyty

stanowią elementy malownicze. Obiekt usytuowany jest w założeniu parkowym.

Pałac w Kobylnikach (powiat szamotulski) (1886-1887) – **F,T,M**

Został zbudowany dla Tadeusza Twardowskiego przez Zygmunta Gorgolewskiego¹² (1845-1903), który był twórcą m.in. gmachu Lwowskiego Teatru Wielkiego. Jest to realizacja z tego samego czasu i miejsca, co pałac w Zakrzewie (ziemie polskie na zachodzie, w okolicach Poznania). Obiekt ten również nawiązuje stylistyką do *Queen Anne Revival*, ale jest bardziej manierystyczny (spłaszczone łuki loggii), z uproszczonym detalem. Jest to także budynek dwukondygnacyjny, z poddaszem użytkowym.

Architekt komponuje tu bardziej swobodną bryłę, z poszczególnymi częściami na różnych wysokościach, malowniczymi schodami na elewacji ogrodowej i ogromną, kwadratową loggią parteru.

Elewacja frontowa jest asymetryczna, z dwoma narożnymi wieżami (okrągłą-wyższą i wieloboczną, wyrastającą z narożnika pierwszego piętra). Na elewacji tej znajdują się dwa ryzality, zwieńczone ozdobnymi szczytami. Większy z nich - wejściowy, posiada loggię na

¹¹ informacje pochodzą ze strony internetowej: <http://www.staff.amu.edu.pl/~gmazurek/zpd/zakrz.htm>

¹² informacje pochodzą ze strony internetowej: http://foto.recenzja.pl/Forum-album_showpage-pic_id-145145.html

pierwszym piętrze z trzema arkadami o eliptycznym kształcie, oraz podwójnej szerokości arkadę na parterze. (Ryc.126) Na okrągłej wieży w przyziemiu, znajduje się tablica z herbem Twardowskich i datą budowy obiektu¹³.

Jedna część budynku (prawopodobnie gospodarcza) jest niższa (jedna kondygnacja), posiada również narożną wieżę i przybudówkę z wejściem do piwnic. Obiekt jest również położony w założeniu parkowym.

Dwór Wilhelma Purgolda w Psienie Ostrów (1890) – F,T,M

Jest to obiekt stosunkowo niewielki, położony w powiecie pleszewskim, w tym samym rejonie, co dwa wspomniane już obiekty. Budynek ten również jest utrzymany w stylu *Queen Anne Revival* i neogotyku. Posiada uproszczone dekoracje poszczególnych szczytów jak i obramień okiennych, drzwiowych ect. Jest to budynek jednokondygnacyjny, z poddaszem użytkowym. Głównym akcentem jest dwukondygnacyjna, narożna wieża. Jest to budowla zwarta, z interesującymi schodami na elewacji wejściowej, których balustrady, poszerzają się ku dołowi. Całość wykonano z cegły i kamienia, w partii cokołowej (piwnic) występuje także łamany kamień. (Ryc.127) Po pożarze w 2006, budynek uległ poważnemu zniszczeniu, w 2011 roku został sprzedany prywatnym właścicielom, razem z 0,85 ha działką¹⁴.



Ryc. 127. Dwór w Psienie Ostrów (1890)
Fig. 127. Manor house in Psienie Ostrów (1890)

Omówione wyżej trzy obiekty wiążą się bezpośrednio z realizacjami Talowskiego, ponieważ on także nawiązywał do realizacji angielskich. Dwór w Michałowicach i Grodkowicach są obiektami, w których szczególnie są widoczne elementy *Queen Anne Revival*. Architekt świadomie czerpał, więc z „obowiązujących” trendów i wzorców, dokonując ich interpretacji.

Jasło:

Gimnazjum oraz kaplica na ul. Czackiego – T,M

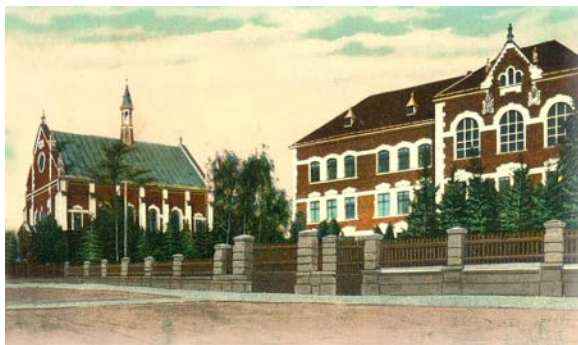
Na widokówce z epoki przedstawiającej ulicę Czackiego (Ryc. 36) po lewej stronie widać wille Talowskiego (rys. rozdział III), a na zamknięciu perspektywicznym znajduje się tzw. *Kaplica Gimnazjalna* (1892-1893), która wraz z budynkiem gimnazjum projektu Sławomira Odrzywolskiego (1891-1892) i willą Talowskiego (około 1895) są utrzymane w podobnej stylistyce. Oba budynki nawiązują do historyzmu, zostały wykonane z cegły i kamienia. Gimnazjum zostało zburzone podczas II wojny światowej. Na jego miejscu wybudowano nowy budynek szkolny. (Ryc. 128,129)

Kamienica na ulicy Kadyiego 10 – F,T,M

Jest to budynek o pięcioosiowej kompozycji z parterem (cokołem) wykończonym w tynku, ceglany piętrem i ozdobnym szczytem poddasza. Szczyt podkreśla środkową oś wejściową. Drugą dominantą kompozycyjną jest pierwsza oś z poszerzonymi oknami parteru i piętra. Kompozycja i detale elewacji frontowej są proste, ale starannie wykończone. Kamienica ta jest podobna do budynku Talowskiego na ulicy Smoleńsk 18 w Krakowie. (Ryc.130).

¹³ informacja ze strony internetowej: <http://fotopolska.eu/170005,foto.html>

¹⁴ informacja ze strony internetowej: <http://www.zycie-pleszewa.pl>



Ryc. 128. Ulica Czackiego w Jasło – *Kaplica Gimnazjalna* (1893) oraz gimnazjum (1892)
 Fig. 128. Czackiego St. In Jasło – *Gymnasium Chapel* (1893) and gymnasium (arch. S. Odrzywolski, 1892)



Ryc. 129. *Kaplica Gimnazjalna* – widok współczesny /fot. autora, 2010/
 Fig. 129. *Gymnasium Chapel* – nowadays /photo by author, 2010/



Ryc. 130. Kamienica przy ul. Kadyiego 10 w Jasło /fot. autora, 2010/
 Fig. 130. House on Kadyiego St. No.10 in Jasło With a dominant of decorative gable /photo by author, 2010/

Kościół Franciszkanów (poświęcenie 1904) – **F,T,M**

Znajdował się na ulicy Mickiewicza 12, gdzie został wybudowany na początku XX wieku w stylistyce neogotyckiej. Był to dokładnie kościół pw. Św. Antoniego Padewskiego Ojców Franciszkanów. Posiadał jedną wieżę, usytuowaną na osi budynku, podobną do wież projektowanych przez Talowskiego. Spiętrzenie form u podstawy wieży, dążyło do ich kulminacji w zwieńczeniu. Kościół wykonano z cegły, a detale architektoniczne z kamienia. W czasie II wojny światowej został zburzony, na jego miejscu w latach 60-tych XX wieku, wybudowano nowy kościół. (Ryc.131)

Bochnia:

Budynek Rady Powiatowej (ok. 1902 roku) – **F,T,M**

Autorem tego obiektu był Władysław Ekielski, który zaprojektował jednopiętrowy, zwarty budynek, służący Radzie oraz powiatowej Kasie Oszczędności. Jest to budynek wykonany z cegły, w parterze – z boniowaniem wykonanym w tynku. Na uwagę zasługuje ozdobny szczyt poddasza, wieńczący wysunięty ryzalit ściany. Architekt uzyskał w ten sposób asymetrię kompozycji elewacji oraz malowniczość. W późniejszych latach budynek rozbudowano, dodając symetrycznie drugi ryzalit, ale o innej kompozycji. W czasach współczesnych nadbudowano poddasze, uzyskując dodatkową powierzchnię użytkową. (Ryc. 132)



Ryc. 131. Kościół Franciszkanów w Jasło (pocz. XX wieku)
 Fig. 131. The Franciscan Church in Jasło (beg. of 20th century) similar to the type with one tower (in front), which Talowski was designing in south of Poland



Ryc. 132. Budynek Rady Powiatowej w Bochni – arch. W. Ekielski (1902), w późniejszych latach rozbudowany.

Fig. 132. Seat of District Council in Bochnia – arch. W. Ekielski (1902), later the building was extended. It was designed in historicism style, with picturesque elements, such as decorative gable. The building has asymmetric composition

Tarnów:

W Tarnowie znajduje się kilka obiektów podobnych do realizacji Talowskiego. Jest to częściowo wynikiem działalności architekta Szczęsnego Zaremby, o którym będzie mowa w kolejnym punkcie tego rozdziału.

Willa *Weneda* przy ulicy Nowy Świat 46 – **F,T,M**

(obecnie pełniąc funkcję kościoła Baptystów). Jest to budynek o asymetrycznej kompozycji fasad, oraz zróżnicowanym materiale. Łamany kamień, wielobarwna, chropowata cegła, występujące licznie „guzy” ceglane, tynk, mozaika ceramiczna, ozdobne kotwy stalowe – wpływają na malowniczy charakter budynku. Formy i rozmieszczenie okien na elewacji jest także zróżnicowane. (Ryc. 133) Willa *Weneda* jest przykładem malowniczej architektury eklektycznej, nawiązującej do dworów wiejskich (drewniane usztywnienia szczytów, loggia z ozdobną balustradą).



Ryc. 133. Willa *Weneda* w Tarnowie – koniec XIX w. /fot. autora, 2010/

Fig. 133. Villa *Weneda* in Tarnów – end of 19th Century /photo by author, 2010/

Od strony ogrodu, pod loggią znajduje się podcień z tarasem, ze smukłymi kolumnami. Podcień i loggie to elementy obecne także w kilku budynkach Talowskiego – w willi w Jaśle, Bochni, czy we dworze w Michałowicach.



Ryc. 134. *Kamienica Turnau'ów*, ul. Siemiradzkiego 2, arch. J. Zawiejski (1890) /fot. autora, 2011/
 Fig. 134. *Turnau House* on Siemiradzkiego St. No.2 in Cracow – arch. J. Zawiejski (1890) /photo by author/
 The most characteristic for this house are two decorative gables with 'shaman head' on the top

oprawa dla okien poddasza, które posiadają proste kamienne obramienie z półkolistym nadprożem. Pod parapetem znajduje się kamienna dekoracja (jakby wycinanka) balustrady. Nad oknem umieszczono ozdobną głowę mitologicznego bożka, lub afrykańskiego szamana z półokrągłym „pióropuszem” i dwoma wiązkami roślin i owoców wychodzących z ust. (Ryc.134)

Podobna geometryczna „wycinanka” balustrady znajduje się pod oknem wieży wieńczącej narożny wykusz. Jest to budynek wybudowany w duchu historyzmu, z elementami malowniczymi i manierystycznymi. Oprócz mitologicznych masek oraz ciekawych motywów geometrycznych, także ludowych, ponad oknem pierwszego piętra wykuszu, znajduje się napis z rokiem budowy: *A.D. MDCCCXC*. Natomiast nad wejściem do budynku (druga oś od ulicy Siemiradzkiego), znajduje się medalion z wizerunkiem Matki Boskiej z Dzieciątkiem.

Kraków:

Kamienica Turnau'ów - Siemiradzkiego 2 (1890) – T,S,M

Jest to trzykondygnacyjny, narożny budynek zaprojektowany przez Jana Zawiejskiego (1854-1922) na rogu z ulicą Łobzowską, wykonany z cegły i kamienia, częściowo tynkowany. Parter jest boniowany (w tynku), pełniąc funkcję cokołu, daje podstawę pod ceglane ściany wyższych kondygnacji. Budynek posiada dwie, praktycznie identyczne elewacje frontowe z narożnym wykuszem pierwszego, drugiego piętra i poddasza, zwieńczonym wieżą z sygnaturką. Osie elewacji znajdujące się przy narożniku, są zakończone dekoracyjnymi szczytami. Okna pierwszego piętra posiadają interesujące obramienia kamienne z płaskorzeźbami o motywach roślinnych. Zwieńczone są eliptycznymi tympanonami, z malowniczymi kartuszami herbowymi. Wspomniane szczyty mają bardzo bogatą dekorację. Rozpoczynają się ponad gzymssem wieńczącym wolutą z kwiatonem/wazą. Szczyt posiada ukośny, profilowany fryz pilasty, zwieńczony formą eliptycznego tympanonu (powtórzona forma z portalu okien pierwszego piętra) oraz kwiatonem na szczycie. Jest to

Kamienica przy ulicy Siemiradzkiego 4 (1891) - **F,T,S,M**

Budynek ten powstał rok później od sąsiadującej z nim kamienicy Turnau'ów z 1890 roku. (Ryc. 135)

Jest obiektem trzykondygnacyjnym z boniowanym horyzontalnie parterem oraz dwoma kondygnacjami, wykonanymi z „nagiej” cegły. Tutaj również występują kamienne detale, a także ozdobny, ceglany szczyt z okienkami doświetlającymi poddasze. Trzy pierwsze osie są usytuowane blisko siebie, na lekko wysuniętym ryzalicie ściany. Środkowa oś jest zaakcentowana masywnymi balkonami pierwszego i drugiego piętra, a także wieńczącym ją szczytem. Pozostałe dwie osie budynku, są „zepchnięte” na prawą stronę elewacji, z podkreśleniem czwartej osi poprzez kamienny portal wejściowy na parterze. Ściany wykonano ze zróżnicowanej kolorystycznie cegły, widoczne są także dekoracyjne kotwy stalowe. Kompozycja elewacji jest asymetryczna z dwoma dominantami – osią drugą, zaakcentowaną szczytem i balkonami oraz osią czwartą z punktem formalnie ważnym w postaci portalu wejściowego. Na balustradzie pierwszego piętra znajduje się medalion z wizerunkiem Adama Mickiewicza, który pełni rodzaj herbu kamienicy.

Nad drzwiami wejściowymi, na kamiennym portalu widnieje napis informujący o roku budowy: 1891. Ponad nim, na elemencie wieńczącym portal znajduje się symbol boski – oko w trójkącie.

Kamienica ta została zaprojektowana w duchu historyzmu i malowniczości. Autor dokonał tu swobodnej interpretacji form historycznych, nadając im masywny charakter (balkony, portal wejściowy).

Kamienica Jana Zimlera na ul. Kurniki 3 (1892) – **T,M**

Jest to budynek autorstwa Józefa Donhajzera i Jana Sas-Zubrzyckiego wybudowany w Krakowie. Ta narożna, czterokondygnacyjna kamienica, posiada elewacje, wykonane głównie z cegły z kamiennymi detalami. Na fasadach została użyta wielokolorowa cegła klinkierowa, z której ułożono geometryczne, powtarzające się wzory. Poza tym, detale architektoniczne są oszczędne, w dużej mierze także wykonane w cegle (począwszy od gzymsu wieńczącego, poprzez proste obramienia okienne, za wyjątkiem obramień okien pierwszego piętra, wykonanych z kamienia.



Ryc. 135. Kamienica przy ul. Siemiradzkiego 4 (1891) /fot. autora, 2011/

Fig. 135. House on Siemiradzkiego St. No.4 in Cracow (1891) /photo by author, 2011/



Ryc. 136. Kamienica Jana Zimlera przy ul. Kurniki 3 w Krakowie,

arch. J. Sas-Zubrzycki (1892) /fot. autora, 2011/

Fig. 136. Jan Zimler House on Kurniki St. No.3 in Cracow – arch. J. Sas-Zubrzycki (1892)

/photo by author, 2011/



Ryc. 137. *Klasztor Karmelitanek Bosych* przy ul. Łobzowskiej 40 – arch. F. Mączyński (1905)
 Fig. 137. *Barefoot Carmelites Convent* on Łobzowska St. No.40 arch. F. Mączyński (1905)



Ryc. 138. *Klasztor Karmelitanek Bosych* – detal kamiennego kwiatonu, ściany szczytowej transeptu /fot. autora, 2011/
 Fig. 138. *Barefoot Carmelites Convent* – detail of stone finial on the transept gable wall /photo by author, 2011/

poszczególnych brył, uzyskano stłoczenie form i dynamizm. Stylistycznie jest to obiekt historyzujący, z elementami secesyjnymi (m.in. detale kamienne).

W zespole zastosowano symbole religijne – szczególnie ciekawy jest krzyż na ścianie szczytowej kościoła, który przypomina ogromny, malowniczy kwiaton. (Ryc.138) Budynki wykonano ze zróżnicowanej kolorystycznie cegły oraz kamienia. Detal jest dosyć skromny, nawiązujący do gotyku, motywów roślinnych. Architekt dokonał interpretacji stylów historycznych, przez co wyszedł poza historyzm.

Każda z elewacji frontowych ma cztery osie kompozycyjne, usytuowane w równych odstępach. W budynku istnieją dwa miejsca formalnie ważne - narożnik budynku oraz trzecia oś elewacji od ulicy Kurniki. Narożnik kamienicy został ścięty, na parterze wykończony kamieniem z kolumnką o bazie zaczynającej się w ok. 1/3 wysokości parteru i głowicą z motywami roślinnymi. Podpiera ona półkolisty balkon piętra. Powyżej znajduje się balkon drugiego piętra, również wykonany z elementów kamiennych, z ozdobnymi wolutami, podpierającymi jego płytę. Narożnik jest zakończony w dosyć ciekawy sposób, od około połowy wysokości trzeciego piętra, ściana ceglana wywija się do przodu, zwężając ku górze.

Drugą dominantą jest trzecia oś z głównym wejściem i ceglany szczytem z oknem doświetlającym poddasze. Wejście zostało zaopatrzone w kamienny, neogotycki portal z naświetlem w formie biforium (podobnie jak w kamienicy na ulicy Siemiradzkiego 4) Jest to budynek neogotycki z elementami stylistyki malowniczości. (Ryc. 136)

Klasztor Karmelitanek Bosych (1903-1905) – **F,T,S,M**

Jest to zespół klasztorny, w którym znajduje się również *Kościół Opieki św. Józefa*. Jest położony przy ulicy Łobzowskiej 40 w Krakowie. Jego projektantem jest Franciszek Mączyński, a budowniczym Tadeusz Stryjeński¹⁵. Klasztor został zaprojektowany na rzucie prostokąta, z czworobocznym, wewnętrznym dziedzińcem. Przenika się on z bryłą kościoła, który wciną się w niego kubaturą transeptu i prezbiterium. Równolegle do głównej nawy kościoła, po obu stronach, usytuowano budynki klasztorne. (Ryc. 137)

Kompozycja zespołu nie jest do końca symetryczna, a poprzez przenikanie się

¹⁵ Za: Sobieska T., Sobieska K., Blondiau G., *Śladami Młodej Polski* op. cit.



Ryc. 139. *Dom Pod Globusem* przy ul. Długiej 1
arch. F. Mączyński, T. Stryjeński (1906)
/fot. autora, 2011/

Fig. 139. House Under the Globe on Długa St. No.1
arch. F. Mączyński, T. Stryjeński (1906)
/photo by author, 2011/

Dom Pod Globusem
przy ul. Długiej 1 (1904-
1906) - **F,T,S,M**

Budynek zaprojektowali Franciszek Mączyński i Tadeusz Stryjeński, dla *Krakowskiej Izby Przemysłowo-Handlowej*. Jest to obiekt użyteczności publicznej, pierwotnie ze sklepami na parterze, biurami na pierwszym i dwoma apartamentami na drugim piętrze. Posiada dwie elewacje frontowe – krótszą, asymetryczną z wieżą, przy ulicy Basztowej (od strony plant) oraz dłuższą, symetryczną, z głównym wejściem, przy ulicy Długiej.

Jest to ważna realizacja ze względu na połączenie wszystkich elementów (architektury, rzeźby, malarstwa, wystroju wnętrz i witraży) w jedną koncepcję. Twórcy, zgodnie z obowiązującymi wtedy trendami, stworzyli budynek z jednej strony w duchu historyzmu, ale idący w stronę modernizmu, z secesyjnymi elementami dekoracyjnymi, których formy były zaczerpnięte m.in. z motywów ludowych.

Budynek wykonano ze zróżnicowanej kolorystycznie cegły z kamiennymi detalami.

Główną dominantą obiektu jest czworoboczna wieża zegarowa, za-

kończona spiczastym, ostro-słupowym hełmem, zwieńczona ażurowym „globusem”. Do dzisiaj stanowi ona zamknięcie perspektywiczne ulicy Sławkowskiej. Elewacja przy ulicy Basztowej składa się z dwóch osi kompozycyjnych – druga jest również osią symetrii wieży. Otwory okienne są różnej wielkości i kształtów.

Elewacja przy ulicy Długiej jest symetryczna. Wejście główne zostało zaakcentowane lekko wysuniętym ryzalitem z ozdobnym szczytem. Brama wejściowa posiada kamienny portalem z popiersiami kobiety i mężczyzny. Są to przedstawienia handlu i przemysłu. Alegoria handlu jest również planeta Merkury, czyli globus na zwieńczeniu wieży. Ściana szczytowa jest zwieńczona zgeometryzowanymi detalami, a powyżej okien drugiego piętra umieszczono żaglowiec z brązu, swobodnie „pływający” w ślepej arkadzie. (Ryc. 139) Projekt holu wejściowego, klatki schodowej, a szczególnie pomieszczeń piętra zasługuje na szczególną uwagę. Najbardziej ozdobna jest duża sala posiedzeń, zrealizowana przez Józefa Mehoffera.

Krakowski Zakład Witraży, (1906-1907) - **F,T,S,M**

Budynek (siedziba Krakowskiego Zakładu Witraży) znajduje się przy al. Krasińskiego 23 w Krakowie. Zaprojektował go na początku XX wieku Ludwik Wojtyczko (1873-1949).



Ryc. 140. Krakowski Zakład Witraży, al. Krasieńskiego 23, arch. L. Wojtyczko (1907) /fot. autora, 2009/
 Fig. 140. Kraków Stained Glass Company S.G. Żeleński on Krasieńskiego Av. No.23, arch. L. Wojtyczko (1907) /photo by author, 2009/

Jest to obiekt wykonany z cegły, nawiązujący do gotyku, w którym zastosowano proste formy okien z ceglanyymi łękami i nadprożami, o skromnym detalu. Kamień użyto w nielicznych elementach dekoracyjnych.

Elewacja frontowa została zakomponowana wzdłuż trzech głównych osi. Poszczególne okna mają zróżnicowane kształty i wielkości. Główną dominantę stanowi wykusz drugiego piętra na pierwszej osi. Nawiązuje on do średniowiecznych machikuł, podparty ozdobnymi krokosztynami*. Okna wykuszu zostały ozdobione motywami geometrycznymi nadproży. Z prawej strony dużego okna, znajduje się płaskorzeźba głowy końskiej (symbol ten ma przynosić szczęście, bronić od demonów, zapewniając opiekę mieszkańcom¹⁶). Wykusz przekryty jest ozdobnym, miedzianym daszkiem.

Wejście do budynku znajduje się po przekątnej, w dole trzeciej osi. Ceglany portal wejściowy posiada dodatkowo naświetle. (Ryc.140)



Ryc. 141. Szkoła Przemysłowa al. Mickiewicza 5, arch. S. Odrzywolski (1912) /fot. autora, 2009/
 Fig. 141. Industrial School, Mickiewicz Av.No.5, arch. S. Odrzywolski (1912) /photo by author, 2009/

Szkoła Przemysłowa (1907-1912) – **F,T,M**

Została zaprojektowana przez Sławomira Odrzywolskiego i była propozycją architektury narodowej, nawiązującej do motywów regionalnych. Znajduje się przy al. Mickiewicza 5. Budynek wykonano z cegły, a dekoracyjne ściany szczytowe ryzalitu wejściowego i bocznych skrzydeł, zostały ozdobione kamiennymi, geometrycznymi formami.

Kompozycja poszczególnych fasad jest symetryczna. Autor dokonał w całym obiekcie syntezy form i detalu, nawiązując do architektury historycznej, osiągnął indywidualizm. Motywy regionalne i roślinne zostały uproszczone i wyolbrzymione, dzięki czemu stanowią silne akcenty tego budynku. (Ryc.141)

¹⁶ Za: Kopaliński W., *Słownik Symboli*, wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1990.

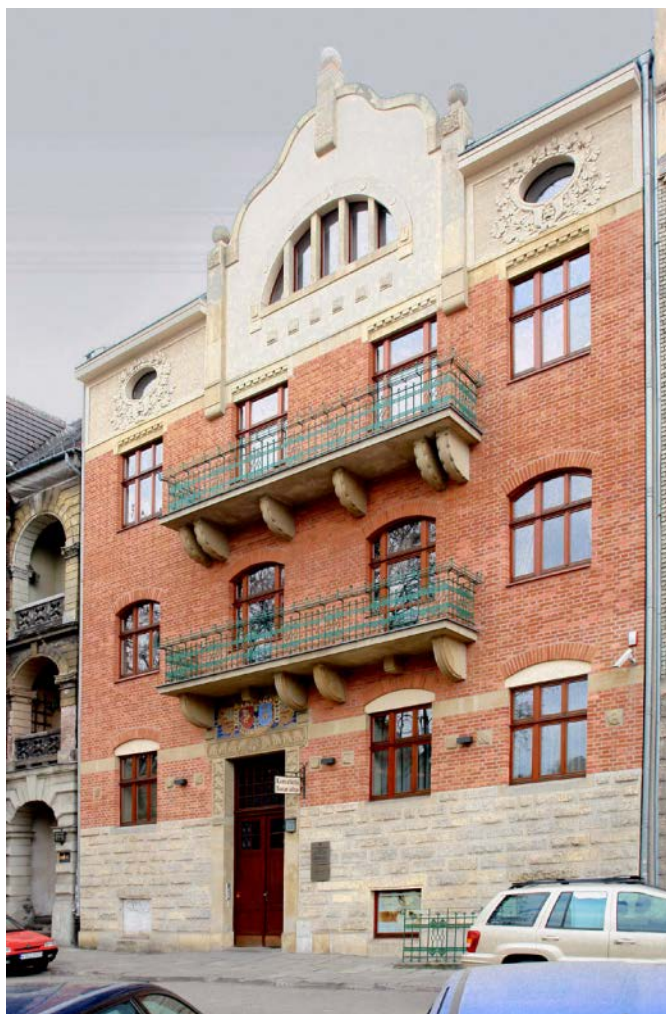
**Dom Małachowskich
(1907-1908) – F,T,S,M**

Jest to budynek Sławomira Odrzywolskiego, zrealizowany na ulicy Piłsudskiego 36 w Krakowie, w podobnym czasie, co Szkoła Przemysłowa.

Został wykonany z cegły i częściowo z kamienia (cokół, elementy dekoracyjne), kompozycja elewacji frontowej jest symetryczna. Wzdłuż czterech osi rozmieszczono poszczególne otwory okienne i portal wejściowy. Główną dominantą jest szczyt nad drugą i trzecią osią. Poprzez swoje obłe kształty, kolor oraz duże, półokrągłe okno, wyraźnie odcina się od spokojnej elewacji. Poddasze jest ponadto doświetlone poprzez eliptyczne okna pierwszej i czwartej osi o secesyjnych dekoracjach z motywami liści kasztanowca.

Druga i trzecia oś jest dodatkowo podkreślona poprzez balkony pierwszego i drugiego piętra. Wejście, znajdujące się na drugiej osi, jest zaakcentowane portalem z motywami ptaków, nad którym znajduje się bogata, secesyjna mozaika z dwoma herbami. (Ryc.142)

Finalny „produkt”, jakim jest architektura, jest integralnie związany z czasem, miejscem, dostępnymi materiałami, prądami estetycznymi, przemianami społecznymi, rozwojem technicznym, a także jest zależny od zdolności danego twórcy. Istnieje ogólny przepis, znany przecież od wieków, mówiący o częściach składowych architektury. Forma, funkcja, konstrukcja od dawna determinowały kształt, kompozycję budynków. Z drugiej strony, każdy twórca dodaje i łączy poszczególne elementy architektury po swojemu, posiada własny przepis. Jeżeli jednak elementy składowe się powtarzają, lub architekci ulegają podobnym wpływom (estetycznym, teoretycznym, społecznym), to pojawiają się realizacje wykazujące silne podobieństwa, mimo iż ich twórcy nigdy się nie spotkali (i nie widzieli swoich realizacji).



Ryc. 142. *Dom Małachowskich* (1908), przy ul. Piłsudskiego 36 arch. S. Odrzywolski /fot. autora, 2009/

Fig. 142. *House of Małachowski family* (1908) on Piłsudskiego St. No. 36, arch. S. Odrzywolski /photo by author, 2009/

V.3. Synergia* koncepcji i realizacji wybranych twórców współczesnych Talowskiemu

V.3.1. Polscy architekci

W punkcie tym zostaną przybliżone trzy sylwetki polskich architektów, których twórczość w wyraźny sposób była połączona z realizacjami Teodora Talowskiego.

Szczęśny Zaremba (1851-1923) był bratem Karola Zaremby (1846-1896), który projektował głównie w Krakowie. Prezentacja tej postaci jest ważna ze względu na podobieństwa do twórczości Talowskiego, w stylistyce budynków i formach, jakie stosował. W latach 1868-1871 Szczęśny Zaremba uzyskał wykształcenie zawodowe w *Instytucie Technicznym* w Krakowie. Od końca 1872 roku, przez cztery kolejne lata pracował w *Dyrekcji Inżynierii* w Krakowie (w tym okresie kierował m.in. budową koszar arcyksięcia Rudolfa – na ulicy Warszawskiej, a także projektował drogi, magazyny, czy forty) W późniejszych latach, kierował budową szpitala Św. Łazarza w Krakowie, a także dworców kolejowych. W 1883 roku Szczęśny Zaremba otrzymał koncesję na samodzielny budowniczego. W 1884 został mianowany na budowniczego miejskiego Tarnowa, stanowisko to piastował prawdopodobnie do 1919 roku.¹⁷ W ciągu ponad trzydziestu lat pracy wybudował wiele budynków użyteczności publicznej (szkoły, budynki wojskowe etc.), a także budynków mieszkalnych. Wśród nich szczególnie wyróżnia się tzw. *Koci Zamek* w Tarnowie, przy ulicy Batorego (podobieństwo nazwy z funkcjonującą potocznie nazwą willi w Bochni autorstwa Talowskiego jest przypadkowe). W tym czasie projektował budynki również poza Tarnowem, przykładem może być budynek mieszkalny w Nowym Sączu. Obie realizacje wymagają bardziej szczegółowej analizy, ze względu na wspólne cechy z obiektami Talowskiego.



Ryc. 143. Willa *Koci Zamek* w Tarnowie – arch. Sz. Zaremba (1893) – po lewej stronie u góry – porównanie stanu pierwotnego i obecnego budynku; prace budowlano-adaptacyjne; detal kamienny – herb *Kotwicz* /fot. autora, 2010/

Fig. 143. Villa *The Cat's Castle* in Tarnów – arch. Sz. Zaremba (1893) – above on the left - comparison between original and present building; construction and adaptation works; stone detail of blazon *Kotwicz* /photo by author, 2010/

Szczęśny Zaremba przykładął wagę do rozplanowania funkcji, stylistyki i rzetelności wykonania projektu i budynku. Jego obiekty były utrzymane w duchu historyzmu, lub eklektyzmu z pierwiastkiem malowniczości. Projektował zgodnie z obowiązującymi trendami we współczesnej mu architekturze. Jako materiał budowlany stosował „nagą” cegłę, niejednokrotnie o zróżnicowanych fakturach i kolorystyce. W elewację wkomponowywał również „guzy” ceglane, a czasami szklane, stosował także kamienne detale. Rozrzeźbiał fasady, dodając elementy takie jak wieżyczki, wykusze, blanki etc.

¹⁷ Sawczyk B., Sasiadowicz M., Stańczyk E., *Ocalić od zapomnienia... Patroni tarnowskich ulic*, tom 2: O-Ż, Wyd. Miejska Biblioteka Publiczna im. Juliusza Słowackiego w Tarnowie, Tarnów 2004.

Budynek mieszkalny, (willa) *Koci Zamek* (1893) - F,T,S,M

Jest to obiekt znajdujący się w Tarnowie przy ulicy Batorego, wzniesiony dla Karola Kotwicza-Smolika. Jest utrzymany w stylistyce neogotyku i malowniczości. W latach 2003-2005 został rozbudowany, a prace wykończeniowe trwają nadal. (Ryc.143)

Obecnie *Koci Zamek* ma zmienione proporcje i wysokości poszczególnych części, natomiast charakter budynku pozostał ten sam. Bryła i rzut willi zostały zakomponowane asymetrycznie. Budynek jest wykonany ze zróżnicowanej kolorystycznie i fakturowo cegły. Występują tutaj „guzy” ceglane, jak i bryły szklane wmurowane w ściany. Jasny kamień został użyty do detali architektonicznych.

Na jednej z elewacji widnieje napis: SALUS REI PUBLICAE SUPREMA LEX, co oznacza: dobro Rzeczypospolitej (winno być) najwyższym prawem. Na jednej z elewacji widnieje herb właściciela zamku – *Kotwicz*.

Kamienica narożna przy ulicy Krakowskiej 35 (1893) - F,T,M

Jest to tzw. *Dom Lisów* w Tarnowie, który pozostał praktycznie niezmienny gabarytowo i stylistycznie do dnia dzisiejszego. Porównując pocztówkę z epoki, przedstawiającą ulicę Krakowską z narożnym budynkiem Zaremby, z widokiem współczesnym widzimy, że większość sąsiednich budynków także nie została zmieniona (pod względem wysokości, kształtu dachu). (Ryc. 144)

Dom Lisów jest przykładem dwukondygnacyjnego, neogotyckiego i malowniczego budynku, którego narożnik został zaakcentowany wieżą, ze spiczastym hełmem. Wykonano go ze zróżnicowanej kolorystycznie i fakturowo cegły, z wykorzystaniem „guzów” ceglanych. Portale okienne i drzwiowe wykonano z kamienia. Obie elewacje frontowe (od ulicy Krakowskiej i Krasińskiego) mają podobną, trójosiową kompozycję z zaakcentowaniem osi środkowej poprzez lukarnę doświetlającą poddasze, z dekoracyjnym szczytem. Elewacje różnią się wielkościami i kształtami okien oraz nadproży. Ich kształt jest oparty na odcinku koła, lub elipsie, co dodaje kamienicy manierystycznego charakteru.



Ryc. 144. Kamienica przy ul. Krakowskiej 35 w Tarnowie - arch. Sz. Zaremba (1893) /fot. autora, 2010/

Fig. 144. House on Krakowska St. No.35 in Tarnów, arch. Sz. Zaremba (1893) /photo by author, 2010/

Kamienica przy ulicy Jagiellońskiej 16 - F,T,S,M

Budynek jest usytuowany w Nowym Sączu, w niedalekiej odległości od rynku oraz w sąsiedztwie kościoła pw. Św. Kazimierza, autorstwa Talowskiego.

Jest to obiekt dwukondygnacyjny, wykonany ze zróżnicowanej fakturowo i kolorystycznie cegły, z detalami architektonicznymi z jasnego kamienia. Obecnie elewacje ceglane zostały pomalowane na jeden „ceglasty” kolor, ale obecność „guzów”, które z natury rzeczy są ciemne, sugeruje, że cegła była wielobarwna. (Ryc.145)



Ryc. 145. Kamienica przy ul. Jagiellońskiej 16
w Nowym Sączu – arch. Sz. Zaremba
(ok.1891) /fot. autora, 2011/

Fig. 145. The house on Jagiellońska St. No.16 in Nowy Sącz,
arch. Sz. Zaremba (approx. 1891) /photo by author, 2011/

Pierwotnie obiekt ten był zróżnicowany wysokościowo, dwie pierwsze osie (od lewej strony) należą do arkad strefy wejściowej, prawdopodobnie rodzaju przybudówki, być może podobnej do strefy wejściowej willi w Jaśle Talowskiego. Budynek ten został później przebudowany – nad arkadami dobudowano piętro – w tym miejscu, wyraźnie widać inny kolor i fakturę cegły. Pierwotnie na parterze, nie było także istniejącego w obecnym kształcie sklepu. Środkowy filar arkad, został wykonany z kamienia, posiada prostą, geometryczną formę z motywami roślinnymi głowicy.

Na drzwiach wejściowych, w głębi loggii (w osi drugiej arkady), u dołu znajduje się napis: *BRACIA MURANYI W KRAKOWIE 1891*. Są to prawdopodobnie oryginalne, drewniane drzwi z końca XIX wieku, z danymi producenta.

Dalsza część kompozycji składa się z trzech kolejnych osi, rozmieszczonych niesymetrycznie na fasadzie. Oś trzecia i czwarta są

położone bliżej siebie, natomiast piąta jest od nich odsunięta. Zaremba podzielił tą elewację na dwie części, sugerując dwa oddzielne budynki – jeden z dwoma osiami takich samych okien piętra i drugi – lekko wysunięty, z boniowanym narożnikiem, z centralną osią większego okna na piętrze. Parter był prawdopodobnie przebudowany, więc trudno określić w nim pierwotne rozmieszczenie otworów.

Na granicy obu elewacji, na wysokości nadproża parteru, umieszczono metalową literę „M”, co sugerowałoby właściciela kamienicy (może Braci Muranyich?).

Na uwagę zasługuje asymetryczny portal okienny piątej osi, który łączy się kompozycyjnie z dolnym narożnikiem kamienicy. Kamienica ta, mimo iż jest stosunkowo niewielkim obiektem, to stanowi interesujący przykład architektury historyzmu z elementami malowniczości.

Jan Rzymkowski (1873-1937) był uczniem m.in. Teodora Talowskiego i Sławomira Odrzywolskiego w *Szkole Techniczno-Przemysłowej* w Krakowie. Co najmniej od 1898 roku pracował w *Urzędzie Budownictwa Miejskiego* w Krakowie¹⁸. Pod koniec XIX wieku projektował miejskie hale targowe, między innymi istniejącą do dziś parterową, okrągłą halę na pl. Nowym w Krakowie (Budowa 1899, przebudowa 1914). Rzymkowski wykonał wiele projektów budynków użyteczności publicznej. Magazyn dekoracji teatralnych na ulicy Radziwiłłowskiej, zespół budynków Elektrowni Miejskiej przy ulicy Dajwór i Św. Wawrzyńca, zespół podstacji elektrycznej i budynku mieszkalnego¹⁹ przy ulicy Łobzowskiej i Biskupiej czy

¹⁸ Sudacka A. *Jan Rzymkowski (1873-1937), zapomniany krakowski architekt*, [w:] *Rocznik Krakowski*, t.LXIV, 1998, s.105-123.

¹⁹ Opis tego projektu znajduje się w artykule: Sołtysik A. *Nowe życie starej podstacji elektrycznej w Krakowie*, [w:] *Archivolta* 2(42)/2009, s. 38-43.

zespół „dworca” Wodociągów Miejskich przy ulicy Senatorskiej, są przykładami solidnie i ciekawie zaprojektowanych obiektów.

Budynki użyteczności publicznej, projektowane przez Rzymkowskiego, są wykonane z nietynkowanej cegły. Był on, bowiem zwolennikiem prawdy materiałowej i w przeciwieństwie do Talowskiego, zachowywał jej logikę. Budynki związane z przemysłem, użytecznością publiczną, pokazują swoją funkcję właśnie poprzez użyty materiał budowlany (cegłę, kamień). W przypadku budynków mieszkalnych i reprezentacyjnych, Rzymkowski preferował ściany tynkowane.

Zespół podstacji
elektrycznej (budowa 1908 i
1913) – **F,T,S,M**

Budynki znajdują się przy ulicy Łobzowskiej, Biskupiej i Asnyka w Krakowie. Projekt z 1908 roku obejmuje, nie tylko budowę dwukondygnacyjnej hali maszyn (z ceglany elewacjami), ale także trzykondygnacyjnej części mieszkalnej (kamienicy z elewacjami wykonanymi tynkiem). Obie części posiadały wspólny węzeł komunikacyjny, ze wspólnym wejściem głównym, są połączone komunikacyjnie na poziomie piwnicy i parteru. Dwie klatki schodowe zapewniały komunikację pionową hali i budynku mieszkalnego. (Ryc. 146)

Po rozbudowie hali w 1913 roku, Rzymkowski dodał również drugą kubaturę mieszkalną od ulicy Łaziennej (obecnie Asnyka). W tym przypadku powtarza się sytuacja estetyczna i w myśl idei *architecture parlante*, budynek hali jest ceglany, a część mieszkalna została otynkowana. Oczywiście oprócz różnicy w wykończeniu elewacji, to proporcje i wielkość okien, kompozycja fasad są zupełnie inne, dlatego wydaje się, że te obiekty powstały w innym czasie, zaprojektowane przez różnych twórców. Rzymkowski inspirował się w swoich projektach aktualnymi (współczesnymi) tendencjami w architekturze polskiej i europejskiej. Z pewnością też, realizacje Teodora Talowskiego (krakowskie kamienice czynszowe z lat 1886-1891) były inspiracją dla młodego twórcy, który zetknął się osobiście z Talowskim jako dydaktykiem.

Autorstwo podstacji elektrycznej przy ulicy Łobzowskiej w Krakowie, początkowo mylnie przypisywano Talowskiemu.



Ryc. 146. Zespół podstacji elektrycznej przy ul. Łobzowskiej 9/Biskupiej 1/Asnyka 1 – arch. J. Rzymkowski (1908, 1913) /fot. autora, 2009/
Fig. 146. Electric substation complex on streets: Łobzowska No.9/Biskupia No.1/Asnyka No.1, in Cracow - arch. J. Rzymkowski (1908, 1913) /photo by author, 2009/



Ryc. 147. Podstacja elektryczna – malowniczy detal rzygacza /fot. autora, 2009/
 Fig. 147. Electric substation – picturesque detail of gargoyle /photo by author, 2009/

Wiadomo jednak (na podstawie materiałów z krakowskiego archiwum), że to Jan Rzymkowski zaprojektował budowę, a później także jej rozbudowę.

Pomyłka ta wynikała z faktu, że Rzymkowski pokusił się o malownicze detale kamienne zwieńczenia ściany szczytowej. Narożna rzeźba chimery na fantazyjnym postumencie, mitologiczna maska maszkaronu-rzygacza po drugiej stronie, formy kwiatonów, wolut, przywodzą na myśl detale stosowane właśnie przez Talowskiego. (Ryc.147) Zdobnictwo to wprowadza pewne „poruszenie”, lekką asymetrię kompozycji fasady i malowniczość, tak charakterystyczne dla Talowskiego z realizacji krakowskich²⁰.

Roman Bandurski²¹ (1874-1949) był również uczniem Talowskiego, który wywarł duży wpływ na jego twórczość. Bandurski pracował jako inspektor budownictwa miejskiego, startował w wielu konkursach architektonicznych, otrzymując nagrody. Najbardziej reprezentatywną grupą jego projektów (i realizacji), stanowi zabudowa Salwatora w Krakowie z 1908-1911 roku. Zaprojektował tu ponad dwadzieścia domów, a także ich wzajemny układ przestrzenny. W większości są to budynki wielorodzinne, stojące grupowo, „bliźniaki”, lub wolno stojące. Tak jak w większości projektów Bandurskiego, także w ich przypadku na uwagę zasługują funkcjonalnie i prosto rozplanowane rzuty.

Stylistycznie architekt nawiązywał do malowniczego neorenesansu, a także do modernizmu (kamienica *Pod Sową* przy al. Krasińskiego 21 z 1907 roku). (Ryc.148)



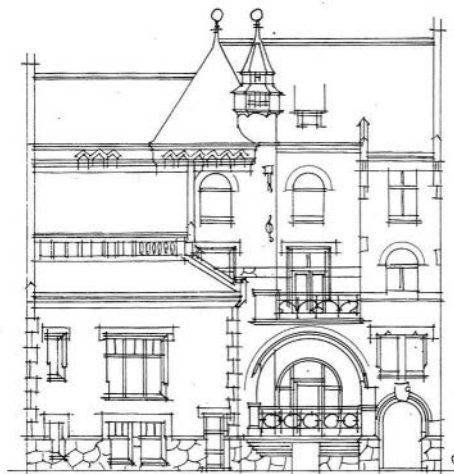
Ryc. 148. Kamienica *Pod Sową* w Krakowie przy al. Krasińskiego 21 – arch. R. Bandurski (1907) /fot. autora, 2012/
 Fig. 148. The house *Under the Owl* in Cracow on Krasiński Av. No.21 – arch. R. Bandurski (1907) /photo by author, 2012/

²⁰ Dodajmy, że ulica Batorego, na której Talowski zrealizował dwie kamienice (w tym narożną *Pod Pająkiem*), jest niedaleko ulicy Łobzowskiej, dlatego przypisywanie jemu autorstwa podstacji było nawet wygodne – jakby na „szlaku” architektury Talowskiego.

²¹ Sylwetka Romana Bandurskiego została zaprezentowana w książce: Brückman de Renstrom K. *Salwator, Kraków, Europa, historia i architektura osiedla (1908-2003) na tle przemian w architekturze krakowskiej i europejskiej początku XX wieku*, Wyd. PK, Kraków 2003.

Rozbudowa kamienicy na ulicy
Barskiej 30 (1907) - **F,T,S,M**

Jest to budynek położony w Krakowie, w którym Bandurski mieszkał przez długi czas. Mieściła się tu także jego pracownia. Rysunek elewacji w czytelny sposób pokazuje pomysł na jej kompozycję. Następuje tutaj spiętrzanie poszczególnych elementów (portalu wejściowego, loggii, balkonu, okien) do kulminacji w wieży i małej baszcie. (Ryc. 149) Przypomina to kompozycję elewacji kamienicy *Pod Pajakiem*, w której również następuje „skośne” dążenie do dominanty, od prawej (niższej strony) do lewej, osiągając kulminację w szczycie z pajakiem. Na elewacji widnieje tabliczka z napisem: *FECIT R. BANDURSKI ARCHITEKT, 1907.*



Projekt domu typu G/10 na
Salwatorze (1909-1910) - **F,T,M**

Przykładem, nawiązującym bardziej do neorenesansu, ale także w odmianie malowniczej jest jeden z projektów domu (typ G/10) na Salwatorze. (Ryc. 150)

Został on zrealizowany w skromniejszej formie, a późniejsze przebudowy zmieniły jego charakter. Jest to duży, dwukondygnacyjny budynek z obszernym poddaszem. Ryzalit z lewej strony, z dachem łamanym, został zakomponowany symetrycznie. Część środkowa, posiada również mniej więcej symetryczną, trójosiową kompozycję. Niektóre elementy wywołują jednak pewne „poruszenie”, przykładowo balkon piętra na trzeciej osi. Ryzalit z lewej strony, jest zakomponowany asymetrycznie, z dominantą w postaci narożnej wieżyczki (pierwsza oś ryzalitu), powtarzając formy okien parteru i piętra z pierwszego ryzalitu (druga oś).

Jest to budynek neorenesansowy, poprzez stosowane formy łuków i fragmentu attyki (drugi ryzalit), natomiast nieregularne ułożenie kamienia w cokole, lekka asymetryczność w kompozycji i dynamizm, nadają mu cechy malowniczości.



Ryc. 149. Rozbudowa kamienicy w Krakowie przy ul. Barskiej 30 – arch. R. Bandurski (1907) Projekt oraz stan obecny /fot. autora, 2011/
Fig. 149. Extension of a house in Cracow, Barska St. No.30, arch. R. Bandurski (1907) Design and the house nowadays /photo by author, 2011/

V.3.2. Architekci zagraniczni

W przypadku twórców zagranicznych trudno określić, w jakim stopniu wpływali oni na projekty Talowskiego, lub on na nich. Bardziej prawdopodobne, że to on czerpał z doświadczeń architektów niemieckich, holenderskich, czy angielskich. Wydaje się jednak, że Talowski nikogo nie kopiował, a raczej wytworzył swój własny, mieszczący się w obowiązujących nurtach, język architektury.

Pokrewną „duszą” może być wspominany już Joseph Bascourt (1863-1927), belgijski architekt, stosujący stylistykę historyzmu, malowniczości z elementami secesji, którego twórczość, podobnie jak Talowskiego ewoluowała na przestrzeni lat.



Ryc. 150. Projekt domu typu G/10 na Salwatorze w Krakowie – arch R. Bandurski (ok.1910)

Fig. 150. Design of house type G/10 at Salwator quarter in Cracow – arch. R. Bandurski (approx. 1910)

V.4. Podsumowanie

Niewątpliwie istniało wielu twórców, którzy projektowali w stylistyce bliskiej Talowskiemu. Byli też tacy, których twórczość, była wprost związana z wpływem jego realizacji. Niektórzy zaś mieli te same pomysły, tworząc podobne kompozycje, budując taki sam nastrój, nie wiedząc nic o swoim istnieniu. Żyli jednak w podobnym czasie, inspirowali się tymi samymi teoriami i estetyką, odwiedzali w swoich podróżach te same kraje. Niezmiernie trudne byłoby, bowiem kreowanie form wyobcowanych z tradycji kultury europejskiej. Myśl architektoniczna historyzmu, secesji, modernizmu i stylów późniejszych, zawsze była zakorzeniona w historii architektury – w antyku, średniowieczu czy manieryzmie. Jeżeli

nie czerpała z ich zasad, to te zasady negowała, ale żeby je negować, musiała je znać. Oczywiście, zdarzali się geniusze architektury, tacy jak Gaudi, Wright, czy Le Corbusier, którzy tworzyli swój własny styl, oparty na nowych zasadach. Projektowali w myśl idei i koncepcji, które wynikały nie tylko z ich olbrzymiego talentu, ale także z interpretacji znanych im stylów i trendów w architekturze, potrzeb funkcjonalnych i określonych uwarunkowań społecznych.



*Uformowania architektoniczne ulegają takim samym
cyklicznym procesom rozwojowym, jakim ulega człowiek,
o którym nie sposób mówić bez rozważania jego historii
w najszerszym tego słowa znaczeniu*

Juliusz Żórawski

VI. TWÓRCZOŚĆ TALOWSKIEGO W ŚWIETLE TEORII BUDOWY FORMY JULIUSZA ŻÓRAWSKIEGO I INNYCH TEORII ARCHITEKTURY

VI.1. Juliusz Żórawski - analiza twórczości Talowskiego w oparciu o pracę pt. „O budowie formy architektonicznej”

VI.1.1. Rys biograficzny

Juliusz Marian Żórawski (1898-1967¹) był wybitnym pedagogiem, architektem i teoretykiem architektury. Ukończył Politechnikę Warszawską, na której pracował (1929-1937) w Katedrze Projektowania Monumentalnego. Natomiast od 1947 roku, Żórawski pełnił funkcję kierownika Katedry Architektury Przemysłowej Politechniki Krakowskiej. Równolegle prowadził działalność projektową, realizując wiele obiektów m.in. w Warszawie, Wilnie i Katowicach. Żórawski był autorem publikacji dotyczących estetyki i teorii architektury, m.in.:

O budowie formy architektonicznej (1962), *Postawa intuicyjno-artystyczna i postępowo-techniczna w architekturze* (1962), *O architekturze zaangażowanej* (1967). Juliusz Żórawski zmarł w Krakowie, w listopadzie 1967 roku.

W pewnym sensie Żórawski², jako postać, był podobny do Teodora Talowskiego, który również mógł poszczycić się licznymi realizacjami, pracował także na dwóch uczelniach wyższych (w Krakowie i we Lwowie), był doskonałym malarzem i człowiekiem o wszechstronnych zainteresowaniach (przytaczana ornitologia). Rzemiosło architektoniczne, jak i staranność wykonania, były dla obu twórców tak samo ważne.

VI.1.2. Analiza twórczości Talowskiego

Do napisania doktoratu, a później pracy *O budowie formy architektonicznej*, zainspirowała Żórawskiego w 1937 roku, lektura książki dotyczącej psychologii postaci pt. „La psychologie de la forme”, autorstwa Paula Guillaume’a. Architekt zastosował zawarte w niej twierdzenia psychologiczne do kompozycji architektonicznej, które były ilustrowane prostymi schematami.

Celem pracy *O budowie formy architektonicznej* była nie tylko pomoc w procesie projektowania, ale także wyjaśnienie *systemu zasad budowy formy architektonicznej*³, co może stanowić podstawę dla opracowań naukowych i badawczych. Wydaje się, zatem jak najbardziej właściwe analizowanie realizacji Talowskiego, w oparciu o tę pracę teoretyczną.

Część pierwsza⁴ pracy Żórawskiego wskazuje na najistotniejsze zagadnienia związane z formami występującymi w architekturze oraz rodzajem ich oddziaływania na siebie nawzajem i na odbiorcę (człowieka). Autor wskazuje na to, iż powstająca architektura jest zależna od budowy fizycznej, jak i psychicznej człowieka, który żyje w konkretnym czasie i miejscu, w danym kręgu kulturowym: *Forma architektoniczna powstała jako wynik działania człowieka i tym samym musi być zależna od jego budowy psychofizycznej i od historii społeczności. Uformowania architektoniczne ulegają takim samym cyklicznym procesom rozwojowym, jakim ulega człowiek,*

¹ Dane biograficzne zaczerpnięto z książki: Błaszczyk D., *Juliusz Żórawski przerwane dzieło modernizmu*. Z serii: *Architekci polscy 20. wieku*. Wyd. salix alba, Warszawa 2010.

² Od początku swojej pracy zawodowej, Żórawski był aktywnie działającym architektem, dydaktykiem na Wydziale Architektury, swoją własną działalność architektoniczną rozpoczął zaraz po studiach. Startował w wielu konkursach, zdobywając w nich liczne nagrody. Żórawski był twórcą, który potrafił połączyć w swoich projektach aspekt formy, funkcji i elegancji plastycznej. Dodatkowo był świetnym malarzem, interesował się fotografią, filmem i muzyką.

Podstawowym teoretykiem architektury nowoczesnej dla Żórawskiego był Le Corbusier. Jego pięć zasad (konstrukcja słupowa, płaskie dachy, wolny plan, horyzontalne okna i wolna elewacja) były stosowane w projektach Żórawskiego, przykładowo w tzw. *Szklanym Domu* w Warszawie. Pod koniec lat 30-tych, do poszukiwań stylistycznych doszły elementy stylu narodowego, zagadnienie prawa dobrej kontynuacji i tożsamości krajobrazu.

³ Żórawski J., *O budowie formy...* op.cit., s.15.

⁴ Wydanie drugie *O budowie formy architektonicznej*, składa się z trzech części. Pierwsza stanowi podstawę teorii prezentowanej przez Żórawskiego w doktoracie, druga została opracowana częściowo po wojnie, kontynuowała pierwotną myśl, natomiast trzecia część uzupełnia obie części, o podstawowe zagadnienia filozoficzne, związane z tą publikacją.

o którym nie sposób mówić bez rozważania jego historii w najszerszym tego słowa znaczeniu.⁵

Porusza także problem nowego stylu w architekturze i warunków, jakie muszą zaistnieć, aby on powstał: *Na to, aby powstał nowy kierunek, aby zjawiała się w dziedzinie architektury jakaś świeża zasada myślenia i działania, w grupie społecznej musi wytworzyć się „nastawienie” na nową formę, nastawienie w większym, lub mniejszym stopniu powszechne. Nastawienie takie nabiera z biegiem czasu siły i wyrazistości, aż ostatecznie nastąpi konkretyzacja myśli i działań.*⁶

Talowski był w środowisku krakowskim prekursorem nowego „nastawienia” w architekturze, twórcą poszukującym nowych rozwiązań formalnych. Próbował odpowiedzieć na potrzebę zmian w jemu współczesnej architekturze, która „ugrzęzła” w kostiumie historyzmu.

Żórawski przybliżył na początku zagadnienie estetyki architektury i jej oceny. Estetyków architektury, zależnie od zapatrywań na genezę piękna, można podzielić na subiektywistów i obiektywistów. Subiektywiści uważają, że piękno jest wartością zmienną w czasie i przestrzeni – tak jak człowiek, który je tworzy i odbiera wrażenia estetyczne. Obiektywiści natomiast sądzą, iż istnieje piękno absolutne, które można osiągnąć poprzez matematyczne formuły i wykresy.

Poprzez analizę pism teoretyków architektury i estetyków, Żórawski formułuje siedem tez związanych z estetyką architektury:

1. nie ma w architekturze wartości estetycznych istniejących bez udziału naszego „ja”; tak więc uczucia podobania lub niepodobania się są zależne od stanu kory mózgowej, nie są zjawiskami pozaorganicznymi, należącymi do świata zewnętrznego,
2. jeden i ten sam przedmiot może wywołać u jednostki uczucia estetyczne dodatnie lub ujemne, co zależy li tylko od jakości i ilości zapamiętanych doznań,
3. odczucia estetyczne nie powinny być uznane za sens wyłączony architektury, lecz przeciwnie – powinny współistnieć z doznaniem spowodowanymi treścią obiektu,
4. w zakresie architektury przejawy funkcji, konstrukcji i formy powinny być traktowane w ten sposób, aby jedna nie uzyskiwała przewagi nad innymi,
5. działania architektoniczne polegają na dodawaniu części do już istniejących całości, czyli że architektura powinna być wyrazem życia i historycznego rozwoju narodu i musi zależeć od otoczenia,
6. spośród wszystkich sztuk architektura jest najuboższa w oddziaływania uczuciowe i wywołuje odległe przeżycia estetyczne, (Talowski się z tego „wylamuje”)
7. praca w zakresie architektury nie polega na naśladowaniu przyrody ani na jej deformowaniu, ale jest takim działaniem mózgu, które przekształca odebrane i zapamiętane doznania i formuje je w całości niespotykane w przyrodzie; architektura jest więc sztuką w bardzo małym stopniu imitacyjną, a w dużym stopniu opartą o czystą pomysłowość.⁷

To, co wynika z powyższych tez, to po pierwsze fakt, że odbiór architektury jest zależny od budowy fizycznej i psychicznej człowieka, które są niezależne od niego samego. Także miejsce urodzenia, doznania estetyczne, jakie były jego udziałem, otoczenie, w jakim się wychowywał, to wszystko ma wpływ na wartościowanie architektury przez konkretną osobę.

Czy istnieje, zatem sposób na realizację architektury, która będzie się na pewno podobała wszystkim ludziom? Zdobyczą estetyki subiektywnej: (...) było założenie, że miarą w estetyce jest człowiek i że dla ucieleśnienia piękna w dziełach architektonicznych należy szukać wskazań w procesach zachodzących w psychice ludzkiej. Myśli tego typu rozwijał m.in. pod koniec XIX wieku Göller twierdząc, że „wszystkie rzeczy stają się piękne dopiero przez zetknięcie się z człowiekiem” i którego zdaniem „architektura daje się wytłumaczyć tylko przez psychologię i historię”.⁸

⁵ Żórawski, J. *O budowie formy ...* op. cit., s.16.

⁶ Ibidem, s.17

⁷ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s.18,19.

⁸ Ibidem, s. 19.

Według Żórawskiego, architektura powinna podporządkowywać się różnym czynnikom, a funkcja, forma i konstrukcja są jej równorzędnymi elementami. Architektura jest ponadto zależna od otoczenia i nie może powstawać niezależnie od kontekstu miejsca i czasu.

Aspekt formy

Ma szczególne znaczenie w przypadku realizacji Teodora Talowskiego. Próba zdefiniowania jego języka form, dotyczy zarówno formy, treści, jak i symboliki jego architektury. Według Żórawskiego: *Treść i forma w architekturze nie mogą istnieć oddzielnie, zawsze treść ma formę i forma posiada treść. (...) Forma jest zawsze w jakiś sposób uformowana z części, tak że możemy w niej rozróżnić „formę-matkę” i „formy-części”, które są odpowiedzialne za jej jakość*⁹.

Poszczególne *formy-części* brył i elewacji, odgrywały u Talowskiego dużą rolę w kształtowaniu treści estetyki malowniczości i indywidualnej interpretacji historyzmu. Oryginalna kompozycja, wielowidokowość, trójwymiarowość elewacji, została osiągnięta poprzez silne, dekoracyjne formy oraz używany materiał.

Teodor Talowski posiadał wyjątkową umiejętność „opowiadania historii” poprzez swoje budynki. Dlatego cytat przytoczony na początku niniejszej pracy, zostanie powtórzony także w tym miejscu: *Forma jest narzędziem w ręku architekta. Może on zmusić patrzącego do pojmowania całości według swoich zamiarów. Może drogą formowania nie tylko oddziaływać na odbiorcę sugerując mu takie czy inne rozważanie układu, może również zmusić go do doznawania uczuć, które uważa za stosowne*.¹⁰

Do jakiego stopnia Talowski robił to świadomie, a w jakim intuicyjnie, tego nie wiemy. Potrafił wyrazić w realizacjach swoją własną interpretację stylów historycznych, symboli, nastroju dawności.

Każdy człowiek ma własną ideę formy i to nie tylko takiej, jaka jest dana, ale i takiej, jaka jest jemu i tylko jemu właściwa. Innymi słowy, każdy z nas w pewnym sensie „ma w sobie formy”, których nikt inny ani dojrzeć, ani zrozumieć, ani odczuć nie potrafi. Ponadto doznanie odebrane od formy zależne jest od tego, co daną formę otacza. Tak więc na aspekt jakiegokolwiek architektury wpływać będzie nie tylko forma utworzona z otoczenia, ale i cechy wewnętrzne patrzącego.¹¹ Do tego można dodać, iż każdy twórca posiada w sobie swoje własne formy, ale nie każdy potrafi je pokazać, urzeczywistnić. Cechy wewnętrzne architekta również wywierają znaczny wpływ na budynki, które tworzy. Jego zmysł plastyczny, wrażliwość, zdolność interdyscyplinarnego spojrzenia na architekturę, to wszystko ma znaczenie. Teodor Talowski był pod tym względem utalentowanym twórcą. Potrafił przelać swoje wizje na papier, a później na poszczególne formy w budynkach.

Żórawski określa podstawowe tendencje kształtowania architektonicznego, które są bazą wyjściową do operowania formą budowlaną:

1. spistość form
2. geometryzacja
3. liczba ograniczona (elementów)
4. uformowania silne

Tendencja do form spoiстых

Spoistość i swoboda są cechami spójni wewnętrznej formy, a więc odnoszą się do sił przyciągających, działających między elementami składowymi całości. (...)

⁹ Ibidem, s. 23.

¹⁰ Ibidem, s. 25.

¹¹ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s.26.

Formę, która ma cechy ważności dzięki swej pozycji w stosunku do układów otaczających, będziemy nazywać formą silną albo silnie uformowaną. Odwrotnie – słabą formą albo słabo uformowaną będzie taka forma, która nie zajmuje w otoczeniu pozycji wyjątkowej. Określenia „słaba” i „silna” forma charakteryzują stosunki zewnętrzne formy, a więc odnoszą się do zależności, które istnieją między całościami.¹²

Teodor Talowski w swoich kompozycjach, często używał form silnych i słabych, podkreślając miejsca formalnie ważne, lub je osłabiając poprzez wprowadzenie dodatkowych akcentów. Stosował także *spoistość uformowań*, zaburzając ich kompozycję poprzez asymetrię, lub zaskakujące detale architektoniczne.

W elewacji kamienicy *Pod Pająkiem* (od ulicy Karmelickiej), najpierw dostrzegamy dominantę główną dekoracyjnego szczytu z pająkiem, a dopiero później zdajemy sobie sprawę z pewnych nielogiczności kompozycji, a także innych silnych form, jaką jest chociażby wykusz pierwszego piętra.

Doszukując się form spoistych tam, gdzie są swobodne, zdradzamy istnienie w nas dążności do spoistych uformowań¹³. Najpierw porządkujemy całościowe wrażenia dotyczące danego budynku, dopiero później zostajemy wciągani w zabawę intelektualną, związaną z interpretacją symboli, odgadywaniem historii danego obiektu.

Tendencja do geometryzacji

Człowiek kategorycznie żąda pionów i poziomów i przykro odczuwa najmniejsze od nich odchylenie. Razi go pion nie będący pionem geometrycznym i poziom, który nie jest poziomem geometrycznym.¹⁴ Jest to tendencja wyraźnie obecna w codzienności, chociażby w poprawianiu krzywo zawieszonych obrazu.

Pion, poziom, kąt prosty, kwadrat, koło, kula są to formy, które nie zostały nam dane z zewnątrz, zapożyczone z natury czy też nabyte przez ciąg długich doświadczeń, ale które jakby tkwią w naszym wewnętrznym „ja”, jakby przez ludzi były stworzone, wymyślone, jakby stanowiły nieodłączną część nas samych.¹⁵

Talowski w swoich budynkach nie zaburza tej tendencji. Owszem, wprowadza pewne poruszenie, niepokój, ale ściany i podpory są pionowe, budynki są rozrzeźbione, a nie „roztąnczone” jak niektóre realizacje Gaudiego i późniejszych twórców XX wieku.

Tendencja do liczby ograniczonej

Dwa, trzy, cztery elementy są przez człowieka we wszystkich przypadkach spostrzegane natychmiast. Pięć i sześć – rzadziej, a elementy, których jest ponad sześć, widzimy jako „wiele”. Przy pięciu i sześciu elementach zaczyna się pewien proces, który można by nazwać „podświadomym komponowaniem”.¹⁶

Poprzez dużą ilość detali na elewacjach kamienic krakowskich, willi w Bochni, czy w budynkach użyteczności publicznej, w realizacjach Talowskiego nie dostrzegamy od razu wszystkich istotnych szczegółów. Dopiero, gdy stajemy się uczestnikami „intelektualnej gry” zaproponowanej nam przez twórcę, odkrywamy z zaskoczeniem kolejne detale i elementy dekoracyjne i symboliczne.

Tendencja do formy silnej

Oko cięży w kierunku formy silnej jak wytrącone z równowagi wahadło dąży do pionu i zaprzestania wahań. Forma silna jest to forma łatwo dostrzegalna.¹⁷

Talowski w swoich realizacjach wyraźnie akcentuje dominantę, chociaż osłabia ją akcentami formalnymi, lub kolorystycznymi. Używa silnych form dekoracyjnych, jak i brył (przykładowo wieże kościelne).

¹² Ibidem, s. 25.

¹³ Ibidem, s. 27.

¹⁴ Ibidem, s. 29.

¹⁵ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s. 30.

¹⁶ Ibidem, s. 32.

¹⁷ Ibidem, s. 33.

Zależność formy od jej części

Istnieją formy-części i formy-matki, które wykonane są z różnych materiałów, a także w różny sposób. Nie wszyscy murarze, czy kamieniarze mieli takie same umiejętności. Konkretna melodia, przedmiot, detal architektoniczny, zawsze pozostanie sobą, niezależnie od rodzaju elementów składowych i materiału, z jakich zostanie wykonany. Jednak jakość wykonania i materiału ma znaczenie w odbiorze tej formy i jej oceny.

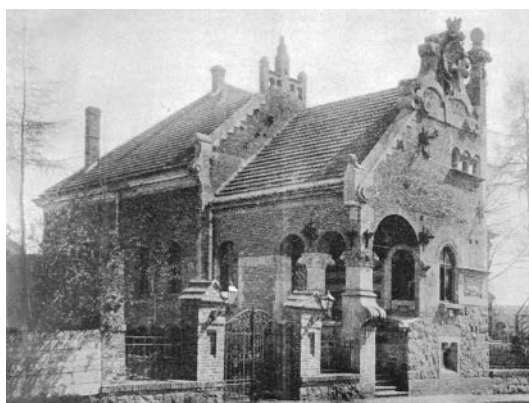
Zupełnie inaczej odbieramy kamienne detale architektoniczne, a inaczej te, które są wykonane w tynku, udającego kamień. Talowski był zwolennikiem pokazywania prawdziwego materiału (cegły, kamienia), ich faktury i koloru. Jednak tam gdzie inwestor miał skromniejszy budżet, stosował dekoracje w tynku (przykładowo willa w Jaśle, budynek *Sokoła* w Jarosławiu).

Zależność formy od jakości części

*W architekturze dążność do najwłaściwszych materiałów wzrasta proporcjonalnie do spoistości form. (...) Im forma jest bardziej spoista i bogata w części, tym większa jest jej zależność od elementów, a im forma jest swobodniejsza i uboższa, tym słabsza jest ta zależność. Zagadnienie dążności form do najwłaściwszych dlań materiałów jest jedną z bardziej istotnych myśli w projektowaniu architektonicznym. Należy bowiem pamiętać, że zmiana jakości części może powodować zmianę formy-matki.*¹⁸

Jest to ważne spostrzeżenie, które pomaga w wartościowaniu architektury. Jakie materiały są najwłaściwsze do wznoszenia budynków o konkretnej funkcji, których należy używać do elementów konstrukcyjnych, a których do detalu architektonicznego? Wydaje się, że Talowski stosując kamienne detale architektoniczne (kolumny, portale, woluty, kartusze, ect.), zastosował ten właściwy materiał budowlany. Czy dzięki temu uzyskał większą spoistość formalną? Na pewno poprzez kontrast jasnego kamienia i ciemnej cegły (jako tła), dodał wyrazistości i siły swoim formom.

Późniejsze przebudowy budynków Talowskiego, spowodowały zakłócenie odbioru formy-matki, w niektórych przypadkach różnica była dość znaczna. Willa w Bochni została rozbudowana o dodatkowe piętro mieszkalne, co zaburzyło pierwotne proporcje obiektu. Szczególnie jest to widoczne od strony północno-zachodniej (Ryc. 32, 34) Od strony północno-wschodniej różnica nie jest tak widoczna (Ryc. 151)



Zależność formy od roli części

Zmiana roli części może spowodować:

- a. bardziej spoiste uformowanie całości,
- b. przesunięcie układu w kierunku form swobodniejszych,
- c. okaleczenie formy,
- d. narzucenie całemu zespołowi nowej formy, a więc zmianę zarówno całości, jak i wszystkich innych części.¹⁹

Niektóre realizacje Teodora Talowskiego

Ryc. 151. Willa w Bochni przed rozbudową (zdjęcie ok. 1900) oraz stan współczesny /fot. autora, 2009/
Fig. 151. Villa in Bochnia before the extension (photo approx. 1900) and from the present /photo by author, 2009/

¹⁸ Ibidem, s. 36.

¹⁹ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s.37.

sprawiają wrażenie, jakby powstawały przez kilka stuleci. Kamienica *Pod Osłem*, *Festina Lente*, czy *Pod Pajakiem*, są przykładami, w których przeciętny obserwator nie jest w stanie określić jej wieku. Zdaje się, że kolejne pokolenia dodawały poszczególne elementy, zmieniając w ten sposób rolę poszczególnych części, a tym samym formę-matkę. Mając jednak świadomość, że był to zamysł architekta, analizujemy te obiekty nieco inaczej. Kompozycje tych kamienic są spójne, o czytelnej dominancie. Pewna swoboda formalna wewnątrz formy-matki, umożliwia stosowanie formy-części również o silnych uformowaniach.

*W formach spójnych części są tak zależne od uformowania całości, że siła ich przesuwania się całkowicie na rzecz tejże całości. W formach swobodnych części mogą być indywidualnie silne, gdyż całość nie ma na to tak znacznego wpływu.*²⁰

Zależność formy od wielkości części

Przerysowanie niektórych elementów dekoracyjnych, lub wielkości poszczególnych części budynków, powoduje pewne poruszenie i niepewność w stosunku do roli, jaką pełnią w obiekcie. Ogromna głowa osła, pełniąca rolę herbu w jednej z kamienic, manierystycznie przerysowany herb *Jelita* na szczycie willi w Bochni, służą Talowskiemu jako „partykuły wzmacniające” treść, charakter budynku, lub jego malowniczość.

*Forma jest więc zależna od stosunku wielkości części do całości. Zjawisko to wynika z faktu, że wcześniej spostrzeżemy całość formy niż dostrzeżemy jej części.*²¹

Ten stosunek wielkości części do całości jest w przypadku realizacji Talowskiego różny i wynika z pomysłu na kompozycję danego budynku.

Forma jest czymś więcej niż sumą części

Świadome projektowanie formy może mieć miejsce, gdy architekt posiada koncepcję formy-matki. Chodzi nie tylko o jej formę, ale także o treść i stronę funkcjonalną oraz konstrukcyjną. Sztuka polega na tym, aby osiągnąć jedność i spójność tych elementów.

*(...)Forma składa się z części i prawie zawsze stanowi część większej całości. Formowanie nie polega na dodawaniu, sumowaniu, „aglomerowaniu”, słowem gromadzeniu części, ale na kształtowaniu, a więc łączeniu, grupowaniu i zestawianiu według dyscypliny stanowiącej główną wartość formy-matki, tzn. odbywa się na drodze kategoriowych procesów całościowych przebiegających według zasad i praw, którymi się rządzi forma jako zjawisko obrazujące, tłumaczące i wyjaśniające treść.*²²

Teodor Talowski w wyjątkowy dla siebie sposób, realizował zamierzenia kompozycyjne, formalne, symboliczne, tworząc obiekty wyróżniające się spośród powstających wówczas realizacji.

*Forma jest zależna od jakości, wielkości i roli części, z których się składa. Każde działanie w stosunku do formy powoduje zmiany nie tylko w jej całości, ale i w częściach, forma staje się bardziej spójna lub bardziej swobodna, silniejsza lub słabsza, mniej wyróżniająca się z otoczenia.*²³

Podczas projektowania, ale także w trakcie rozbudowy i przebudowy budynków, istotne jest zrozumienie roli, jaką pełnią poszczególne części w całości. Wiele obiektów Talowskiego zostało przebudowanych i rozbudowanych. Kamienica *Festina Lente*, czy *Pod Śpiewającą Żabą*, zostały „wzbogacone” o dodatkowe piętro, a ich elewacje frontowe również uległy zmianie. Szczególnie „jest żal” elewacji *Festina Lente*, gdyż w trakcie przebudowy zniszczono *protosecesyjny* portal wejściowy i zmieniono formy i wielkość okien. Zmienił się charakter elewacji oraz „punkty ciężkości” jej kompozycji.

Żórawski zwraca uwagę w swojej pracy na całościowe postrzeganie form, na stałą zależność wszystkich elementów składowych danej formy: *Analizując owe spostrzeżenia i doznania przekonamy się, że tak jak w stosunku do formy, tak i w stosunku do wrażeń*

²⁰ Ibidem, s. 39.

²¹ Ibidem, s. 39.

²² Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s.40.

²³ Ibidem, s. 40.

*powstałych na zasadzie tej formy będziemy zmuszeni stosować rozumowania całościowe. Nie da się mówić o wrażeniach wywołanych poszczególnymi częściami formy.*²⁴

Formy spoiste i swobodne, silne i słabe

Teodor Talowski stosował w swoich realizacjach kontrast pomiędzy kolorami, fakturami, formami i symbolami. Był twórcą zdecydowanym, stawiającym w projektowaniu na indywidualizm interpretowania stylów i form.

*Formę, która swoją dobitnością zmuszać nas będzie do uległości względem niej i do podporządkowania się jej dyscyplinie formalnej, nazywamy formą spoistą.*²⁵

Takich form w realizacjach Talowskiego było wiele, szczególnie w realizacjach (głównie) z pierwszego okresu twórczości. Był on jednym z pierwszych twórców polskich, który poprzez swoje budynki „zapowiedział” nadejście kolejnych tendencji w architekturze. Żórawski nazywa takie przejście nie tyle manieryzmem, co „przeformowaniem”: *Przeformowanie, charakterystyczne dla kończących się stylów, jest cechą widoczną. Można je łatwo zauważyć w ostatnich budowlach świata antycznego, w baroku i w architekturze XIX wieku, a przede wszystkim w architekturze indyjskiej, gdzie występuje ze zdumiewającą gwałtownością. Przeformowanie polega na takim dodawaniu części do spoistej całości, że pomniejsza ono wartość spoistości, czyni ją bardziej swobodną, a nawet zaciera.*²⁶

Talowski stosuje formy spoiste i swobodne, powodując „zamieszanie” w kompozycji swoich budynków, rozedrganie i tajemniczość. Oto jak Żórawski definiuje takie formy: *Spoista forma na tle form swobodnych wyraźnie stanowi dominantę, wybija się na pierwszy plan. W formie spoistej wszystkie części zmierzają do uwypuklenia i podkreślenia jej roli. Forma ta jest jasna i łatwo czytelna. Forma silna gra rolę ważnej części w formie-matce. Forma słaba to taka, która jest jedną z wielu podobnych i która gra małą rolę w formie-matce. Taką formę można rozmaicie odczytać i rozmaicie rozumieć. Patrząc na nią nie mamy pewności, czy to o nią właśnie chodzi w całości, w której się zjawia. Stajemy wobec niej zakłopotani, wahający się i niespokojni. Siła i słabość formy określają jej stosunki zewnętrzne. Określają ważność lub nieważność roli, jaką gra ona w łonie formy-matki, której jest elementem.*

*Operowanie formą architektoniczną polega zatem na dozowaniu siły i słabości, swobody, spoistości w dążeniu do postawionego celu.*²⁷

Talowski czyni to z wyczuciem i pomysłowością wybitnego architekta, wprowadzając nas w zakłopotanie i niepewność, w pozytywnym sensie estetycznym.

Punkty i miejsca formalnie ważne

*Punkty podkreślone formalnie zjawiają się w formie-matce tam, gdzie stykają się, przecinają lub kończą linie należące do form części. Punkty główne są takimi miejscami, w których forma staje się jakby *i n t e n s y w n i e j s z a*. Z racji tej intensywności punkty główne wysuwają się na pierwszy plan spośród innych. Miejsca formalnie podkreślone to te, gdzie w wyniku uformowania nastąpiło „zagęszczenie się” formy. W miejscach tych stykają się, przecinają lub kończą płaszczyzny należące do elementów składowych całości formy. Intensywność i zagęszczenie formy rozumiemy tu w takim sensie, w jakim fizyka traktuje *z a g ę s z c z e n i e s i ę m a t e r i i*, która np. jest intensywniejsza w gwieździe niż w przestrzeni międzygwiazdnej i intensywniejsza w środku gwiazdy niż na jej powierzchni.*²⁸

W realizacjach Talowskiego mamy do czynienia ze zjawiskiem *entropii*, czyli wewnętrznego chaosu. Elewacje posiadają różne punkty ciężkości kompozycji, w różnych miejscach występuje mniejsze, lub większe *z a g ę s z c z e n i e s r o d k ó w w y r a z u*. Punkty te i miejsca znajdują się jednak we wzajemnej równowadze, poprzez przemyślane (lub intuicyjne) rozmieszczenie ich na elewacji. (Ryc. 152)

²⁴ Ibidem, s. 40.

²⁵ Ibidem, s. 41.

²⁶ Ibidem, s. 44.

²⁷ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s. 44.

²⁸ Ibidem, s. 51.

To jakby przeciwstawne ładunki, które sumując się, znoszą różnicę między sobą, stając się stabilną „sumą kompozycyjną”.

*Istnieje cała gama punktów głównych pod względem formalnym. Od potężnych akcentów, wobec których człowiek mruży oczy, brutalnych uderzeń formą, aż do spokojnych i delikatnych zaznaczeń, zrozumiałych tylko dla wybranych, którzy je potrafią zauważyć.*²⁹

Jest to także cechą budynków Talowskiego. Stosuje on duże i silne formy, ale także niewielkie symbole, przykładowo uproszczone herby na ścianach szczytowych transeptu kościoła. Nie zawsze podkreśla punkty formalnie ważne, ale na pewno czyni to w obiektach sakralnych – kościołach, czy grobowcach. Wejście główne często jest podkreślone wieżą, której podstawa zbudowana jest z brył geometrycznych i elementów dekoracyjnych, zwieńczona często motywem krzyża i strzelistym hełmem.

*Nie ma jednak formy spójnej bez punktu głównego lub swobodnych uformowań bez punktów formalnie podkreślonych. Wzrok patrzącego spostrzeże najpierw punkt główny jakiejś formy, potem sukcesywnie obejmuje całość i powraca do punktu głównego. Są formy, w których od naszej decyzji zależy położenie akcentu głównego. (...) Są również układy, gdzie sprawa umiejscowienia akcentu głównego jest przesądzona z góry przez formę. (...) Jeśli w pewnej formie istnieje punkt główny, podkreślenie go uczyni formę bardziej spójną, a niepodkreślenie punktu głównego lub zaakcentowanie innego punktu czyni formę swobodną aż do zupełnego zatarcia wytycznej formalnej.*³⁰

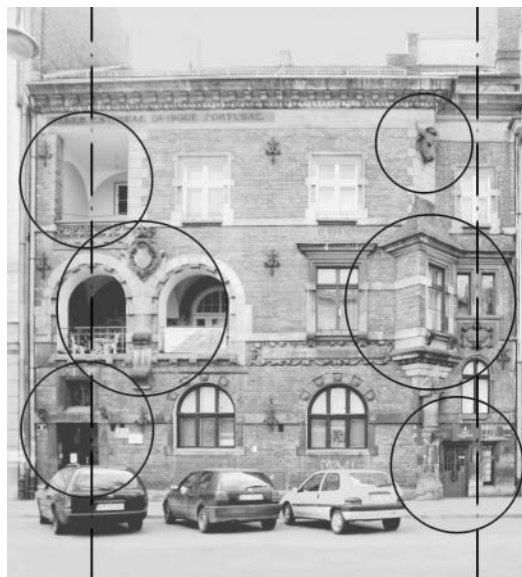
Żórawski opisuje te zasady z punktu widzenia doświadczonego architekta-praktyka, który poddał analizie różne realizacje pod kątem odbioru architektury przez człowieka, z uwagi na jego budowę fizyczną, a przede wszystkim psychiczną.

Wydaje się, że Talowski stosował te różne zasady intuicyjnie, tak jak podpowiadała mu wyobraźnia i poczucie estetyki. Czasami podkreśla punkty formalnie ważne (strefy wejścia, części reprezentacyjne), innym razem dominanta jest przesunięta w inną strefę. Akcenty w jednym obiekcie, bywają kładzione przeciwstawnie, przykładowo w tym samym obiekcie jest podkreślone miejsce formalnie ważne - wejście główne, ale także dekoracyjny szczyt, usytuowany na innej osi. (Ryc. 153)

Wytyczne formalne

Żórawski pisze o wytycznych, wpływających na kształtowanie architektury:

*Istnieją zatem trzy rodzaje wytycznych wpływających na uformowanie, charakteryzujące się stałymi i powszechnymi zasadami. Są to: wytyczna formalna, funkcjonalna i konstrukcyjna. Zgodność intencji tych wytycznych czyni formę bardziej jednoznaczną i bardziej spójną. Wytyczna stylu jest zmienna i tym samym zasady z niej wynikające są zmienne.*³¹



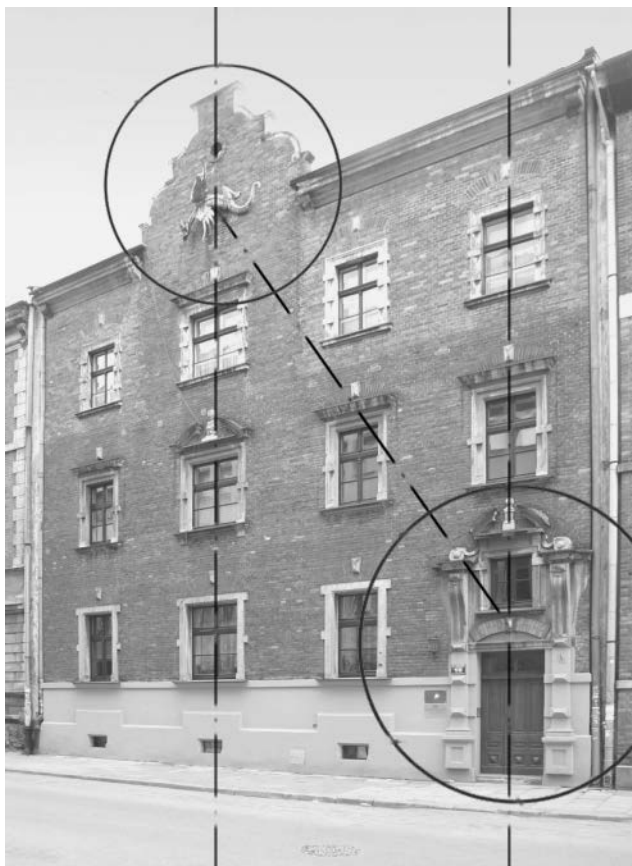
Ryc. 152. Dom *Pod Osłem*, punkty ciężkości kompozycji elewacji znajdują się na skrajnych osiach /fot. autora, 2009/

Fig. 152. House *Under the Donkey*, 'gravity points' of composition are located on two opposing axis /photo by author, 2009/

²⁹ Ibidem, s. 53.

³⁰ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s.56.

³¹ Ibidem, s.49.



Ryc. 153. Dom przy ul. Smoleńsk 18, dwie główne osie kompozycyjne są podkreślone poprzez przeciwstawne akcenty szczytu oraz portalu wejścia /fot. autora, 2009/
Fig. 153. House on Smoleńsk St. No.18, two main composition axis are emphasized by element of the gable and decorative portal of entrance /photo by author, 2009/

w swej treści wszystkie czynniki, które istnieją w formie jako zmienne i zależne od uczucia, intuicji i historii grupy społecznej.³²

Żórawski zwraca uwagę na problem planów centralnych budynków (u Talowskiego pojawiają się często kościoły o planach centralizujących), który jest nierozwiązywalny, przez konflikt formalny i funkcjonalny. Twórca musi podjąć decyzję, czy w takim przypadku zależy mu bardziej na formie, czy funkcjonalności projektowanego budynku:

Problem wiecznie istniejących sprzeczności między intencją doprowadzenia wytycznej formalnej do najbardziej spoistego układu, jakim jest założenie centralne, a wytyczną funkcjonalną, która dąży do układów swobodnych, nie doczekał się rozwiązania wzorcowego w obiektach architektonicznych. Sprzeczność ta tkwi w nadrzędności funkcji w stosunku do form. Musimy więc albo zmienić wytyczną formalną układu na inną wytyczną, albo pogodzić się z niekonsekwencjami funkcjonalnymi istniejącymi w każdej budowli o założeniu centralnym.

Te trzy główne (podstawowe) wytyczne istniały od zawsze w architekturze. Każdy budynek posiada konkretny system konstrukcyjny, służy określonej funkcji i posiada widoczną formę. Każdy z tych trzech elementów był przez kolejne stulecia bardziej, lub mniej ważny. Funkcję podporządkowywano formie, lub na odwrót, konstrukcja była ukrywana, lub pełniła funkcję ozdobną. W momencie, kiedy wszystkie trzy są ze sobą „zgodne” następuje wzmocnienie „siły przekazu” danego obiektu. Talowski nie ukrywał materiału budowlanego, z jakiego wznosił budynki. Skomplikowany układ rzutu, był wielokrotnie odzwierciedlony w bryle willi, czy dworów tego architekta.

Żórawski porusza aspekt stylu, który określa mianem zmiennego „nastawienia”, które było i jest zależne od historii danej społeczności, sytuacji politycznej i rozwoju kulturalnego, bo to od tych czynników zależą jej uczucia i potrzeby.

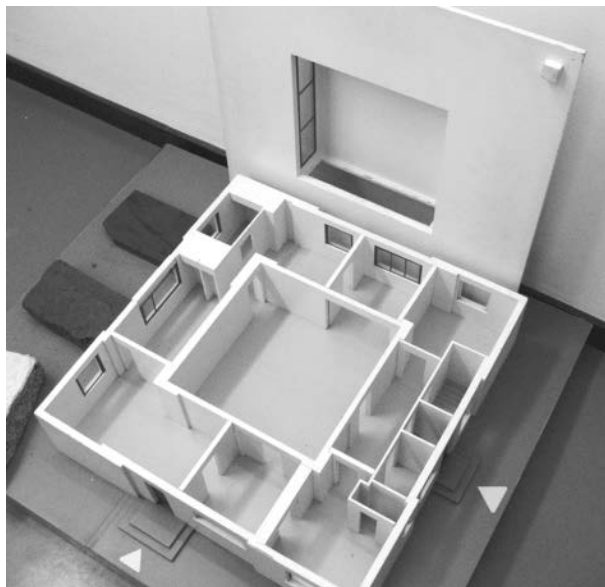
Oprócz konstrukcji i funkcji na uformowanie wpływają także nastawienia, z których rodziły się w architekturze style. W ramach każdego takiego nastawienia rozwijały się wytyczne charakteryzujące te nastawienia. Wytyczne te, które nazwiemy wytycznymi stylów, zawierają

³² Ibidem, s.48,49

*Funkcja narzuca formie swoje wymagania.*³³

Przykładem realizacji prawie centralnej Talowskiego, może być tzw. *Kaplica Kolejowa* w Nowym Sączu. Później została ona rozbudowana i zatraciła swój pierwotny, centralny charakter. Budynkiem mieszkalnym, który był zaprojektowany wokół centralnego holu, jest dwór w Grodkowicach. Wytyczna funkcji, nie przekłada się tutaj w wytyczną formy. Przykładem obiektu o podobnej wytycznej funkcjonalnej jest *Haus Am Horn* w Weimarze, która ma swoje odzwierciedlenie w formie budynku. Na tym przykładzie widzimy wyraźnie, że:

*Pokrywanie się wytycznych formalnej i funkcjonalnej zmierza do jednoznaczności układów, a więc czyni formę bardziej spójną. (...) Forma zależna jest zawsze od funkcji.*³⁴ Co w architekturze współczesnej nie jest tak oczywiste. (Ryc. 99, 154)



Ryc. 154. Model domu *Haus Am Horn* – spójność bryły zewnętrznej z układem wnętrza, którego centrum stanowi salon
Fig. 154. Model of *Haus Am Horn* – cohesion between the exterior and the interior of the house, with living room in the center

Zagadnienie rytmu

Kolejne cechy kompozycji, związane są z aspektem rytmu, a więc pewnego uporządkowania form. Teodor Talowski stosował rytm w kompozycji, co sprzyjało uspokojeniu fasad (przykładowo elewacja *Szpitalu Bonifratrów*). Bywało też tak, iż rytm okien był w pewnym miejscu zaburzony, tworząc w spokojnej elewacji, efekt malowniczości oraz „inności”, czegoś intrygującego.

*Rytm polega więc na szeregowaniu form budowanych na zasadzie jednej i tej samej wytycznej i mających tę samą wielkość. W przypadkach tych przejawia się też jedna z interesujących cech budowy formy: łączenie się w układy uformowań podobnych. Ponadto stwierdzamy, że rytm jest tym bardziej spójny, im bardziej jednoznacznie łączą się w nim człony jednakowe.*³⁵

Ludzie i zwierzęta mają w sobie pewne uwarunkowania, które powodują, że tworzą takie, a nie inne formy, dążąc do spójności, form geometrycznych, uporządkowania. Wynika to z ich cech psychicznych, niezależnych od świadomości i woli. Natomiast twórca, który potrafi świadomie kształtować architekturę (sztukę i otoczenie człowieka) korzystając z tej wiedzy, ma szansę na to, iż jego twórczość będzie „odpowiednia”, lub przeciwnie, będzie wzbudzać kontrowersje, ale w obu przypadkach będzie to efekt zamierzony.

³³ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit., s.47.

³⁴ Ibidem, s. 48.

³⁵ Ibidem, s. 59.

Żórawski pisze, że: *Zdaniem Ruskina początki kształtowania form architektonicznych polegały na kopiowaniu natury. Wydaje się jednak, że o naśladownictwie w przypadku architektury nie może być mowy. Natomiast architektura otrzymuje od przyrody jakby nakazy takiego, a nie innego formowania. Geometryzacja, spoiistość, symetria, rytm są imperatywami, które natura narzuca formowaniu. Pierwiastek czystego naśladownictwa nie jest tu zatem tak silny, aby występowało naśladowanie. Ptaki budując gniazda w kształcie kuli nie naśladowują natury, a są powolne nakazom wyższemu, które występują w całej przyrodzie żywej, a więc i u człowieka. Według Wölfflina regularność (geometryzacja i rytmy) jest istotną cechą formy. (...) Piękno tkwi zarówno w symetrii i w rytmie, jak w asymetrii i arytmiczności.*³⁶

Jako twórcy i odbiorcy sztuki, ludzie posiadają pewne stałe cechy psychiczne. Architekci potrafili intuicyjnie stosować wspomniane tutaj zasady, bo tak im „pasowało”, z kolei użytkownicy budynków czuli się w nich dobrze, lub źle, oceniali je pozytywnie, lub negatywnie. Zawsze dodatkowym czynnikiem była moda i style, natomiast tendencje do form spoiistych, geometryzacji, liczby ograniczonej, czy formy silnej, zawsze były wewnętrznym, nadrzędnym kryterium oceny architektury.

Kierunkowość i przebiegi formalne

*Bryła architektoniczna, która nie ma podkreślonego dołu i góry, jest swobodniejsza od takiej, w której miejsca te zostały zaakcentowane. W funkcjonalnej i konstrukcyjnej wytycznych każdej bryły architektonicznej tkwi kierunkowość formalna, która biegnie od dołu do góry. (...) Odczuwamy formy jako przedmioty wrażeń, które są przez nas formowane. Są to uczucia tego samego rodzaju, jak te, zgodnie z którymi uznajemy naroża kwadratów za punkty ważne i odczuwamy przykrość wobec okaleczonej symetrii lub okaleczonego rytmu. Charakterystyczny jest zatem fakt pojmowania przez człowieka bryły architektonicznej jako czegoś, co wznosi się, piętrzy i wspina. Podkreślenie tych cech kierunkowości formalnej czyni formę bardziej spoiistą.*³⁷

Talowski zawsze wyróżniał strefę cokołową budynku. Na ogół czynił to poprzez różnicowanie materiału (cokół był wykonany z kamienia, przy ceglanej ścianie), lub jego faktury (cokół wykonany z kamienia łupanego, chropowatego, przy gładkich ścianach). Cokół był przeważnie wysunięty poza lico ściany. Parter był z kolei często wysoki, co przyczyniało się do występowania takich elementów małej architektury jak schody, taras, podcień. Górna część budynku, była z kolei akcentowana przez ozdobny gzyms wieńczący.

*Akcentowanie w układach dołu i góry oraz podkreślanie formalne narastania zgodnie z wytycznymi konstrukcji czyni formę bardziej spoiistą i bogatszą. (...) Każda architektura ma formę, a poznanie jej wymaga pewnego okresu czasu. Wyjątek stanowią będą w architekturze układy, które ogląda się jak malarstwo, a więc daleko szybciej niż bryły i wnętrza; będą to np. części składowe większych zespołów architektonicznych, kominki, meble, niektóre grobowce. Spoiistymi są więc uformowania, które narzucają jednoznaczne rozumienie pewnych części jako początków, a pewnych jako końców układu. Również w tych przypadkach znaczną rolę odgrywa wczuwanie się w formę, które jest tym dowolniejsze, im swobodniejsza jest forma, i tym bardziej określone, im bardziej spoiista jest forma.*³⁸

Talowski, mimo swobody formalnej, potrafił wyraźnie określić miejsca kulminacji swoich kompozycji, „snując” przy tym swoją opowieść, stosował nieraz „dygresje” formalne.

³⁶ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit, s. 62.

³⁷ Ibidem, s. 64.

³⁸ Ibidem, s. 65.

Jest wiele zasad, które można używać, albo im zaprzeczać, wywołując u odbiorcy określone doznania estetyczne. Budowanie bryły, kompozycji, nastroju, stopniowania dramaturgii kompozycji jest procesem, w którym świadomość zasad jest kluczem do powodzenia. Talowski posiadał doskonałą intuicję twórczą, potrafił grać na formach architektonicznych.

Jak pisał Żórawski:

*Gra formą architektoniczną polega na zależnym od wytycznych formalnych dozowaniu akcentów wzdłuż przebiegu formalnego.*³⁹

Zależności między formą a tłem

W przypadku realizacji Talowskiego można mówić o tle, na którym pojawiają się zarówno budynki wolnostojące, jak i kamienice czynszowe. Mamy do czynienia również z tłem ściany ceglanej, na której pojawiają się detale architektoniczne.

*Każda forma dzieje się na tle. (...) Forma nie jest od tła niezależna, a zależności te są różne. Dla nas forma i tło tworzą realnie istniejące całości. Od jakości i rodzaju uformowania tła zależy forma w ten sam sposób, w jaki części formy zależne są od siebie nawzajem i jak zależne są od całości. Tło zachowuje się tak jakby było częścią formy, która na nim leży (...) Zmiana tła może – i prawie zawsze powoduje zmianę formy.*⁴⁰

Tłem budynków wolnostojących Teodora Talowskiego, była zieleń – ogród, drzewa, krajobraz z bliższą, lub dalszą zabudową. Dla kamienic krakowskich był to początkowo wolny teren, lub sąsiednie budynki i zieleń. Szczególnie sąsiednie budynki, z elewacjami historyzującymi, pokryte tynkiem, stanowiły tło dla malowniczych kompozycji elewacji frontowych Talowskiego. Natomiast dzięki stosowanej przez niego „nagiej” cegle, kamienne detale architektoniczne otrzymały ciemniejsze tło, co w efekcie wzmacniało ich oddziaływanie.

*Na tło nadają się najbardziej układy słabsze formalnie od formy, która na nim ma się pojawić. Jeśli więc jakieś uformowanie ma być tłem dla formy, to musi być od tej formy swobodniejsze i lżejsze, ale jednoznaczne.*⁴¹

We wszystkich trzech przypadkach forma budynku i detalu, projektowana przez Talowskiego, jest silniejsza i bardziej jednoznaczna od krajobrazu, sąsiednich realizacji, od ciemnej, chropowatej cegły. Kolejnym elementem jest kontur poszczególnych form, który pojawia się jednoznacznie w budynkach Talowskiego.

*Kontur pomaga formie odciąć się od tła. Określenia „kontur” nie możemy rozumieć wyłącznie w znaczeniu dosłownym. A więc nie tylko wszelkiego rodzaju obwódki będą konturem, ale i gra cieni oraz ukształtowania plastyczne, które akcentują obrzeża i podkreślają granice formy.*⁴²

Poprzez trójwymiarowość elewacji (wykusze, loggie, podcienia, stosowaną zieleń i liczne detale architektoniczne), wiele elementów projektowanych przez Talowskiego, posiada swój kontur, przez co wzmacnia się spójność i siła używanych form.

*Jeśli forma jest rodzajowo inna niż tło, to efekt wyrwania się jej z tego tła będzie dobitniejszy. Operowanie formą architektoniczną polega m.in. na ustawieniu form na właściwych tłach.*⁴³

Talowski eksperymentował z kompozycją i wzajemnymi relacjami form, operował kontrastem pomiędzy elementem architektonicznym a jego tłem, stosował asymetryczne formy detali architektonicznych, przerysowywał formy historyczne, przez co podkreślał niektóre formy i ich treść.

³⁹ Żórawski, J. *O budowie formy...* op.cit., s.66.

⁴⁰ Ibidem, s. 68.

⁴¹ Ibidem, s. 69.

⁴² Ibidem, s. 70.

⁴³ Ibidem, s. 73.

Podsumowując pierwszą część swojej pracy, Juliusz Żórawski pisze, że:

W każdej formie można doszukać się tych wszystkich problemów, występujących słabiej lub mocniej, dobitnie lub niewyraźnie, które zostały zasygnalizowane w tej pracy. Formę architektoniczną musimy zawsze uważać za zjawisko całościowe.

Forma architektoniczna jest wartością zjawiającą się w nas pod wpływem działania układów fizycznych, docierających do naszego wewnętrznego „ja” za pośrednictwem zmysłów.⁴⁴

Patrząc na budynek, najpierw pojawia się w nas jakieś ogólne jego wrażenie. Później dostrzegamy poszczególne części i może zauważymy jakiś detal. Następny etap, to próba zrozumienia i usystematyzowania tego, co zobaczyliśmy. W każdym razie to, co w nas pozostanie, to wrażenie, którego doznaliśmy na początku. Będzie ono zależne od naszych zmysłów i cech psychicznych.

Żórawski podsumowuje swoje spostrzeżenia, które mimo iż dotyczą zjawisk oczywistych i powszechnych, to zostały zdefiniowane dopiero w połowie XX wieku:

Charakterystyczną cechą tez, wynikających z tych rozważań, jest ich oczywistość. Nie ulega wątpliwości, że w człowieku istnieje „formotropizm” i że zmiany w częściach formy powodują zmiany w całości i w innych częściach.(...) Jeśli widzimy jakiegokolwiek formy, to zawsze na jakimś tle. (...) Punkty i miejsca formalnie ważne istnieją w formie ponad wszelką wątpliwość. Wywodząca się z „formotropizmu” tendencja do uformowań spoistych i silnych objawia się prawie we wszystkich chwilach życia zwierząt i ludzi; geometryzacja jest instynktem powszechnym. (...)

Drugą cechą podanych tez jest ich powszechność. Nie ma, nie było i nie będzie takiego stylu architektonicznego, do którego nie miałyby one zastosowania.⁴⁵

Teodor Talowski nie mógł znać tych teorii, ale instynktownie przeczuwał jak powinien tworzyć swoją architekturę, aby spełniała ona jego oczekiwania i miała swój, niepowtarzalny charakter. Świadomie budował formę architektoniczną, chcąc spełnić warunki wynikające z funkcji i formy, ujmując ją w rozwiązania konstrukcyjne, ubierając we własną interpretację historyzmu i malowniczości. Jego zmysły i cechy psychiki podpowiadały mu pewne rozwiązania, które okazywały się ponadczasowe.

⁴⁴ Żórawski, J. *O budowie formy...* op. cit, s. 73

⁴⁵ Ibidem, s. 74.

VI.2. Odczytanie twórczości Talowskiego w oparciu o *Język wzorców (A Pattern Language)* Christophera Alexandra

VI.2.1. Rys biograficzny

Christopher Alexander urodził się w Wiedniu, w 1936 roku⁴⁶. Jest architektem, teoretykiem architektury, w latach 1963-1998 był profesorem w Berkeley w Szkole Architektury Uniwersytetu Kalifornijskiego (obecnie jest na emeryturze). Jego dorobek składa się z licznych realizacji projektów architektonicznych i urbanistycznych, które były odzwierciedleniem jego teorii. Był również dydaktykiem, co umożliwiło mu nauczanie swoich teorii dotyczących kształtowania architektury.

Język wzorców (A Pattern Language) to praca adresowana do architektów. Dotyczy ona teorii architektury, ale także jest w niej opisana metoda projektowania oparta o wzorce. Krzysztof Lenartowicz we wstępie do niej pisze: *Przedstawiony w tej pracy język ma charakter otwarty, ponieważ jego elementy gramatyczne (wzory) mogą być dowolnie wybierane lub uzupełniane. Książka została napisana z myślą o zainicjowaniu procesu społecznego, dzięki któremu ludzie stopniowo będą się stawali świadomi własnych języków modelowych i pracowali nad ich doskonaleniem.*⁴⁷

Podobnie jak praca Żórawskiego, uświadamia ona zasady oceny architektury przez człowieka. Na podstawie badań i doświadczeń, pokazuje dlaczego poszczególne elementy architektury i przestrzeni publicznych, są korzystne dla użytkowników.

„*Język wzorców*” koresponduje z pracą Żórawskiego, tak samo jak ona „prostym językiem mówi rzeczy jak gdyby już wcześniej znane, a ujmuje je całościowo.”⁴⁸ Żórawski pokazał pewne zasady i cechy form, przez pryzmat uwarunkowań psychologicznych człowieka. Alexander bierze to pod uwagę, natomiast w jego pracy został przedstawiony sposób, lub raczej system, według którego należy projektować.

Zdaniem Lenartowicza: *dla autorów języka wzorców „forma wynika z treści”. Postawa Alexandra jest więc najbliższa prostym potrzebom budowania, nieskażonym jeszcze próbami racjonalizacji przez wprowadzenie pojęcia funkcji. (...) Realizacja i eksponowanie przestrzeni wyodrębnionych ze względu na ich społeczną treść wymaga złożonego kształtowania bryły zarówno w planie, jak i w trzecim wymiarze. Dlatego wynikiem zastosowania proponowanego języka wzorców są uskoki, wykusze, różnice poziomów i wielkości.*⁴⁹

W realizacjach Talowskiego forma również wynikała z treści, chociaż nie była to ta sama treść, to w efekcie stosował te same elementy budowy formy. Ważne jest również zagęszczenie treści, także symbolicznej, jakie stosował Talowski w budynkach. Lenartowicz pisze, nawiązując do myśli Alexandra o gęstości i głębi znaczeń w budynku: *Głęboki to znaczy mający wiele znaczeń. Każdy budynek będzie lepszy, jeżeli przewidziane dlań wzory zostaną, ze względu na ekonomię przestrzeni, ściśnięte, nawarstwione na siebie na tyle ile to możliwe. Im mniejsza przestrzeń, tym większa sztuka w zmieszczeniu tych wzorów, ale tym lepszy też powstaje budynek – budynek-poemat.*⁵⁰ Alexander zwraca uwagę na fakt, iż nie tylko w poezji, ale w każdym wypowiedzianym zdaniu następuje „zagęszczenie znaczeń”, które jest związane z okolicznościami powstania zdania, wcześniejszymi wypowiedziami, tonem głosu, czy intonacją. Zagęszczenie wzorców w budynku jest oszczędnością przestrzeni i pieniędzy.

Jak pisze Alexander: *Wiele naszych wzorców to archetypy* – tak głęboko zakorzenione w naturze rzeczy, że prawdopodobnie będą częścią ludzkiej natury, elementem działalności człowieka tak samo za lat pięćset, jak są dzisiaj.*⁵¹

⁴⁶ Dane biograficzne za: Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit.

⁴⁷ Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. XX

⁴⁸ Ibidem, s. XXII.

⁴⁹ Ibidem, s. XXI.

⁵⁰ Ibidem, s. XXIII.

⁵¹ Ibidem, s. XXXIV.

Talowski był przez jemu współczesnych nazwany architektem-poetą, który: *potrafił architekturę zniewolić, by do ciebie ze swych ciężkich i twardych gładów szeptała tym językiem, jakim dotąd przemawiali tylko wielcy malarze, poeci i beletryści.*⁵² Sam Talowski nie uważał się za tak wybitnego twórcę, chociaż jego liczne realizacje najlepiej świadczą o jego talencie.

Poniżej zostanie przeanalizowane czy i w jakim stopniu wzorce zawarte w *Języku wzorców* pojawiają się w realizacjach Talowskiego. Jest to uzasadnione, gdyż architekt ten wyróżniał się swoim własnym językiem modelowym (formalnym).

VI.2.2. Analiza twórczości Talowskiego

Praca *Język wzorców* została podzielona na trzy części, przedstawione wzorce dotyczą kolejno: miast, budynków i konstrukcji. Język ten ma strukturę sieciową, prowadzi od elementów większych do mniejszych. 253 wzorce tworzą przedstawiony w pracy język. Do każdego projektu dobiera się wzorzec, lub wzorce główne. Każdy wzorzec jest bezpośrednio związany z kilkoma innymi. Przykładowo, omawiany niżej BUDYNEK GŁÓWNY(99) jest związany ze wzorcami: BUDYNKU ZŁOŻONEGO(95), LICZBĄ KONDYGNACJI(96), STREFAMI RUCHU(98), a także z mniejszymi wzorcami – KASKADA DACHÓW(116), WSPÓLNE OBSZARY W SERCU BUDYNKU(129), KONSTRUKCJA WYNIKA Z PRZESTRZENI SPOŁECZNYCH(205). Dobór wzorców jest sprawą indywidualną dla każdego projektu. Należy uwzględniać tylko te, które są nam potrzebne. Każdy z wymienionych wyżej wzorów posiada połączenia z innymi wzorcami, które również należy przeanalizować i zdecydować czy pasują do danego projektu. Przy czym należy wybierać tylko te, które wydają się być niezbędne, żeby ilość wzorców nie była zbyt duża. Alexander podkreśla, że jeżeli brakuje nam jakiegoś wzorca, lub chcemy któryś zmodyfikować, dla realizacji projektu, to należy to zrobić.

Poniżej zostanie przeanalizowanych kilka z wzorców z drugiej i trzeciej części *Języka wzorców*, które bezpośrednio są związane z realizacjami Teodora Talowskiego. Zostaną one omówione głównie na przykładzie willi *Pod Kozłem* w Bochni, gdyż pod wieloma względami stanowi ona „kwintesencję” języka form tego twórcy.

1. Budynki

Wzorzec nr 99 – BUDYNEK GŁÓWNY

*Zespół budynków bez centrum jest jak człowiek bez głowy*⁵³

Wzorzec ten mówi o wyróżnieniu jednego budynku w zespole, lub jego części, jako głównego miejsca koncentrującego pracę, lub życie mieszkańców. Brak podkreślenia tej przestrzeni w widoczny sposób, lub zaakcentowanie innej, nieistotnej części, może powodować zaburzenie funkcjonowania obiektu.

Dlatego należy najpierw zdecydować, która funkcja jest najważniejsza, następnie umieścić ją w centrum założenia. Należy podkreślić ją formalnie, przykładowo przez wyższy dach, aby stanowiła dominantę. Komunikacja główna powinna przebiegać stycznie do tej najważniejszej części.

W realizacjach Talowskiego często mamy do czynienia z wyróżnioną częścią budynku poprzez jej podwyższenie, lub dekoracyjność. Najważniejszym elementem willi w Bochni, jest wysunięte do przodu skrzydło budynku, tzw. „przybudówka”. Należy pamiętać, że budynek był pierwotnie parterowy, tylko ta część posiadała dwukondygnacyjną ścianę szczytową z ozdobnymi dekoracjami architektonicznymi. Znajdował się w niej „pokój Pana”, który posiadał bezpośrednie wejście z przedsionka, a z przylegającego salonu, znajdowało się wyjście do ogrodu. Szczyt ściany posiadał malownicze, manierystyczne wręcz dekoracje, których głównym elementem był przerysowany herb *Jelita*. Była to wyraźnie część główna (centralna) budynku, podkreślona w treści i w formie.

⁵² Łoś W., *Teodor Talowski*, op. cit., s. 185.

⁵³ Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. 492.

Wzorzec nr 110 – GŁÓWNE WEJŚCIE

Umieszczenie głównego wejścia (lub głównych wejść) jest być może najważniejszą jednorazową decyzją, podejmowaną w trakcie rozwijania planu budynku.⁵⁴

Powyższy wzorzec wpływa w istotny sposób na rzut i bryłę budynku. Wpływa on także na relację obiektu z otoczeniem i jego funkcjonalność. Wejście główne powinno być łatwo dostrzegalne, wyróżniać się wielkością, kolorem, lub kształtem, powinno wystawać z elewacji budynku.

Tak ukształtowane wejście można zaobserwować w wielu budynkach Talowskiego. W willi bocheńskiej wejście główne zostało umieszczone w podcieniu, od strony ulicy, stanowi ono integralną część wysuniętej „przybudówki”. Na prawo od niej, w narożniku znajduje się zadaszone wejście z ogrodu do salonu, a na narożniku poprzez ozdobne portale wchodziło się na werandę. Wszystkie wejścia zostały podkreślone poprzez podcień, schodki i inne elementy dekoracyjne.

Wzorzec nr 112 – WEJŚCIE STOPNIOWANE

Wszystkie budynki, a szczególnie domy mieszkalne, w których przejście między ulicą a wnętrzem jest stopniowe, są spokojniejsze niż te, które wychodzą bezpośrednio na ulicę.⁵⁵

Wzorzec ten wskazuje na istotną funkcję tzw. przestrzeni przejściowej, która jest potrzebna do wyciszenia się i przygotowania na inny charakter wnętrza budynku. Szczególnie w przypadku domu mieszkalnego, ważna jest ta strefa – pomiędzy przestrzenią publiczną a prywatną. Ważne jest, aby istniała ona fizycznie, ukształtowana poprzez schody, zadaszenie, zmianę nawierzchni, poziomów, zmianę widoków, światła, czy zmianę kierunku „wchodzenia”.

Wejście główne do willi w Bochni znajduje się w narożnym podcieniu, z arkadami. Schody prowadzą do przedsionka (wiatrołapu), z którego można wejść na prawo do „pokoju Pana”, lub na wprost do wnętrza willi. Nastąpiło tutaj podwójne stopniowanie, uwarunkowane właśnie „pokojem Pana”, który znajduje się w miejscu formalnie najważniejszym. Wejście z ogrodu do salonu, zawiera schody, podcień z ozdobną kolumną, co stanowi małą strefę przejściową. Kolejne wejścia poprzez schodki i malownicze portale, prowadzą na werandę, a dopiero z niej do wnętrza budynku. Weranda stanowi zacienioną przestrzeń przejściową.

Wzorzec nr 116 – KASKADA DACHÓW

Rzadko kiedy można zachować właściwy układ konstrukcyjny i strukturę społeczną budynku bez stopniowego obniżania liczby kondygnacji w stronę krańców skrzydeł i bez kaskadowego uformowania dachu.⁵⁶

Jest to wzorzec odzwierciedlający strukturę społeczną (rodzinną), konstrukcyjną, posiadający znaczenie kompozycyjne a także praktyczne (w przypadku umieszczenia ogrodów dachowych, lub z innej konieczności różnicowania wysokości dachów).

W willi bocheńskiej, następuje pewne stopniowanie wysokości dachów (szczególnie po przebudowie w XX wieku), ale w takim stopniu, nie było to pierwotnym zamierzeniem autora. Natomiast w dworze w Grodkowicach jest to bardzo wyraźne. Najniższa jest część gospodarcza, ponad nią wyrasta pokój pana (jednokondygnacyjny, z osobną więźbą dachową), następnie dwukondygnacyjna część mieszkalna, z najwyższą wieżą, stanowiąca dominantę całej bryły budynku.

⁵⁴ Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. 549.

⁵⁵ Ibidem, s. 557.

⁵⁶ Ibidem, s. 574.

Wzorzec nr 128 – SŁOŃCE WE WNĘTRZACH

*Jeśli wstawimy na południe właściwe pomieszczenia, dom będzie jasny i pogodny, jeżeli niewłaściwe – dom stanie się ciemny i ponury.*⁵⁷

Odpowiednie doświetlenie pomieszczeń wpływa na samopoczucie mieszkańców, ale także na jego funkcjonalność oraz koszty utrzymania (ogrzewanie). Ukształtowanie pomieszczeń wzdłuż osi wschód-zachód, daje najlepsze warunki oświetlenia, wpływa również na kształt budynku.

Talowski w swoich realizacjach, starał się rozmieścić racjonalnie poszczególne pomieszczenia, zapewniając optymalne doświetlenie części budynku, związanej z ogrodem. Podobnie jest z willą w Bochni, gdzie część gospodarcza i główne wejście znajduje się na północy, salon od zachodu, weranda od południowego zachodu, pokoje i sypialnie od południa i od południowego-wschodu. Dzięki wysunięciu „przybudówki”, „pokój Pana” został dodatkowo doświetlony od południowego-zachodu.

Wzorzec nr 130 – POMIESZCZENIE WEJŚCIOWE

*Gdy wchodzimy do budynku lub z niego wychodzimy, potrzebujemy przestrzeni, przez którą przechodzimy, pomieszczenia znajdującego się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynku. Jest to pomieszczenie wejściowe.*⁵⁸

Wzorzec ten jest uwarunkowany względami funkcjonalnymi i potrzebami psychicznymi/emocjonalnymi człowieka. Pomieszczenie takie towarzyszy użytkownikowi w momencie przechodzenia z jednej funkcji w inną, względnie, ze strefy ciszy i spokoju, w dynamiczną i głośną strefę publiczną. Pomieszczenie takie powinno być doświetlone, zadaszone i osłonięte od wiatru, powinno mieć odpowiednie gabaryty, aby umożliwić przebieranie się i magazynowanie drobnych sprzętów (przykładowo roweru). Powinno zapewniać wygodę „procesu przejścia” poprzez miejsce do siedzenia, czy półkę na pakunki. Powinno to być miejsce wygodnego pożegnania, wydzielone od wnętrza domu, tak aby nie było możliwości zajrzenia wgląd jego strefy prywatnej.

Talowski stosował pomieszczenia wejściowe, jak choćby w willi w Bochni, które pełniło rolę przedpokoju przed prywatną strefą domu. Jest to pomieszczenie doświetlone oknem, całkowicie wyknięte od zewnętrznego, zadaszonego podcienia.

Wzorzec nr 168 – POŁĄCZENIE Z ZIEMIĄ

*Odczuwamy, że dom jest oderwany od otaczającego środowiska naturalnego, o ile jego podłogi nie zazębiają się bezpośrednio z otaczającym terenem.*⁵⁹

Nie oznacza to, że należy budować dom z podłogą parteru na poziomie terenu. Ważniejsze jest stopniowanie takiego połączenia, poprzez elementy pośrednie, takie jak tarasy, schodki, ścieżki, płynnie przechodzące w teren. Duże znaczenie ma tutaj użyty do tych elementów materiał, który powinien być bardziej „naturalny” i surowy niż wykończenie posadzki we wnętrzu, ale z drugiej strony na tyle przetworzony, aby można go było odróżnić od naturalnego terenu. Cegła, kamień, drewno, mogą być takimi materiałami.

⁵⁷ Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. 625.

⁵⁸ Ibidem, s. 633.

⁵⁹ Ibidem, s. 796.

Willa w Bochni posiada kilka biegów schodów zewnętrznych, mały taras oraz werandę, które łączą pośrednio dom z ogrodem. W innych realizacjach Talowskiego, często spotykamy tarasy i schody zewnętrzne, czy otwarte podcienia parteru.

Wzorzec nr 180 – MIEJSCE PRZYOKIENNE

Każdy kocha siedziska okienne, okna w wykuszach i duże okna z niskimi parapetami, przy których ustawiono wygodne krzesła.⁶⁰

Wzorzec ten spełnia jednocześnie potrzebę wygodnego siedzenia i dostępu do światła. Może to być okno wykuszowe, siedzisko okienne, niski parapet z miejscem na wygodne krzesło, lub przeszklona alkowa. Najlepiej jak okna wychodzą na słoneczną stronę, a dodatkowo roztacza się z nich ładny widok. Najważniejsze, żeby było to miejsce przyokienne, a nie zwykłe okno w ścianie.

Teodor Talowski stosuje wykusze (kamienica *Pod Pajakiem*, *Pod Ostem*), przeszklone fragmenty ścian na rzucie wielobocznym (dwór w Grodkowicach). W willi w Bochni narożnik pokoju Pana został ścięty, a dodatkowo umieszczono w nim okno. Niewiadomo czy część tego wnętrza była tak użytkowana, ale wraz z sąsiednim oknem, mogło ono służyć jako właśnie takie miejsce przyokienne, dające możliwość obserwacji osób wchodzących do budynku. (Ryc. 155)

2. Konstrukcja

Wzorzec nr 207 – DOBRE MATERIAŁY

W społeczeństwie przemysłowym występuje zasadniczy konflikt dotyczący natury materiałów budowlanych.⁶¹

Autor sugeruje, aby stosować materiały ulegające biodegradacji, których produkcja nie pochłania zbyt dużej ilości energii, a obróbka na miejscu budowy jest łatwa. Zaleca używanie lekkiego betonu, a także surowców pochodzących z ziemi (głina, cegła, płyty ceramiczne, kamień), materiałami uzupełniającymi powinny być m.in. drewno, sklejkę, tektura, tynki wapienne, dachówki.

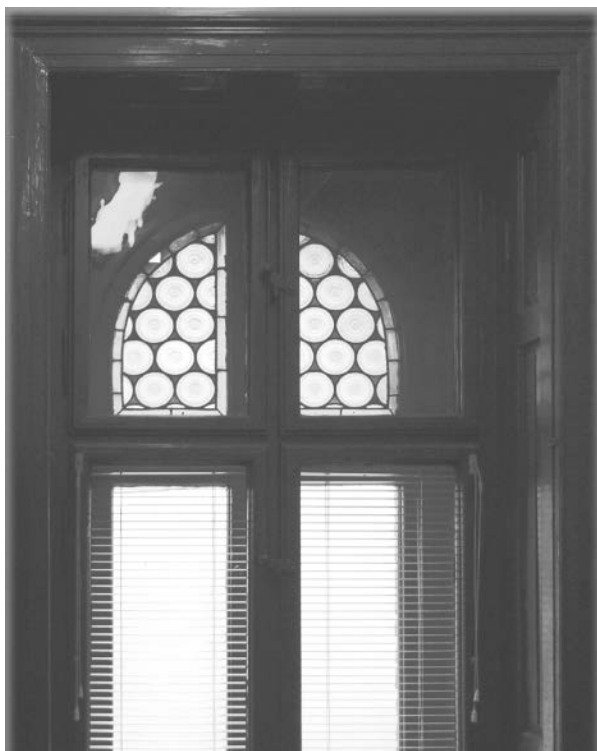


Ryc. 155. Główne elementy stopniowanego wejścia w willi w Bochni – okno ściętego narożnika, schody oraz ozdobne arkady /fot. autora, 2009/

Fig. 155. Main elements of the 'non direct' entrance: window at the cut corner, external staircase and decorative arcades /photo by author, 2009/

⁶⁰ Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. 844.

⁶¹ Ibidem, s. 966.



Ryc. 156. Gomółki w oknach willi w Bochni
/fot. autora, 2009/

Fig. 156. Bull's eye glass panes - villa in Bochnia
/photo by author, 2009/



Ryc. 157. Kamienica *Pod Pajakiem* – kamienna ławeczka oraz specjalne rowki w ścianie na pnącza /fot. autora, 2008/

Fig. 157. House *Under the Spider* – stone small bench and special grooves/ holes in façade for creeper /photo by author, 2008/

Talowski w swoich realizacjach stosował głównie cegłę i w mniejszym stopniu kamień (materiały lokalne). Ponadto pokazywał ten materiał w różnych jego odmianach, od szorstkiego, surowego, do gładkiego. Zróżnicowanie kolorystyczne i fakturowe odgrywało znaczną rolę w budowaniu formy i treści budynków.

Wzorzec nr 232 – ZWIĘCZENIA DACHÓW

*W tradycyjnej architekturze trudno znaleźć budynek, którego budowniczy nie zwieńczył jakimś ozdobnym detalem na dachu.*⁶²

Wzorzec ten porusza kwestię zwieńczenia (dekoracji szczytu, dachu, komina, etc.) jako ważnego elementu w budynku. Nadaje ono status dachowi, „łącząc” go pośrednimi elementami z niebem, a także wprowadza urozmaicenie w jednorodnych płaszczyznach połaci dachowych. Elementy te były początkowo tylko funkcjonalne (obciążniki kalenicy, kamienne kominy).

Talowski często stosował kominy w postaci ceglanych „blanek”, które nawiązywały stylowo do obiektu. Częstym elementem są ozdobne szczyty z dekoracją z kamienia, a także mniejsze elementy zdobnicze w postaci sterczyn, lub wolut, wystające ponad połacie dachu. W willi w Bochni występują głównie dekoracyjne elementy frontowej ściany szczytowej.

Wzorzec nr 238 – PRZEFILTROWANE ŚWIATŁO

*Światło przefiltrowane przez liście lub maswerk jest cudowne. Ale dlaczego?*⁶³

W tym wzorcu, autorzy sugerują, że we wnętrzu należy zadbać o pośrednie światło. Szczególnie w pomieszczeniach, gdzie mamy do czynienia z ostrym, bezpośrednim światłem. W takim przypadku we wnętrzu mogą tworzyć się kontrasty oraz efekt olśnienia. Dlatego należy zredukować ostre światło poprzez

⁶² Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. 1096.

⁶³ Ibidem, s. 1117.

umieszczone na zewnątrz pnączy (wprowadzają efekty poruszającego się światłocienia), podziału szyb na mniejsze fragmenty, lub płóciennych markiz.

Niektóre realizacje Talowskiego zakładały istnienie pnączy na ścianach budynku (kamienica *Pod Pajakiem* i *Pod Śpiewającą Żabą*). Willa w Bochni posiada ponadto w górnych częściach okien szkła gomółkowe o różnych kolorach, co stanowiło prawdopodobnie rodzaj zasłony właśnie przed ostrym światłem.

(Ryc.156, 157)

Wzorzec nr 242 – ŁAWKA PRZY DRZWIACH WEJŚCIOWYCH

*Ludzie lubią obserwować ulicę.*⁶⁴

Wzorzec ten ukazuje potrzebę kontaktu człowieka z przestrzenią publiczną. W małych miastach, a szczególnie na wsi możemy obserwować jak starsi ludzie przesiadują na ławeczce przed domem (lub przed płotem) i obserwują, co się dzieje w pobliżu. W miastach ludzie (a także zwierzęta – psy i koty) obserwują ulicę, oparci o parapet swojego okna (także na poduszce).

We wzorcu zalecane jest stosowanie półprywatnej „przestrzeni-ławki”, tak aby będąc u siebie, mieszkańcy mogli obserwować ulicę (przestrzeń publiczną).

Talowski stosował stopniowanie przestrzeni wejściowej, czasami odsuwał część fasady frontowej, umieszczając wejście główne na podwyższeniu, pod zadaszeniem. (kamienica *Pod Śpiewającą Żabą*). Dawało to możliwość wyjścia na ganek i „uczestniczenia” w życiu publicznym ulicy. Dosłowną formę ławki zaprojektował Talowski w kamienicy *Pod Pajakiem*. Na drugiej osi, na lewo od wejścia do lokalu usługowego, znajduje się kamienna forma ławki, lub półki, która mogła służyć właścicielowi do śledzenia sytuacji na zewnątrz budynku. (Ryc.157)

Wzorzec nr 246 – PNACZA

*Budynek ostatecznie staje się częścią swego otoczenia, gdy rośliny porastają jego części równie swobodnie, jak rosną na ziemi.*⁶⁵

Autor sugeruje, że budynki obrośnięte pnączami posiadają w sobie więcej uroku niż te z „gołymi” elewacjami. Argumentuje to tym, iż takie rośliny stanowią przejście pomiędzy budynkiem - „wytworem-człowieka”, a otoczeniem - „wytworem-natury”. Dzięki pnączom, można zapobiec ostremu, bezpośredniemu światłu, tworząc wewnątrz przyjemną atmosferę. Pnącza nadają fasadom niepowtarzalną fakturę, która zmienia się z miesiąca na miesiąc, oddziałując na zmysł dotyku, wzroku i słuchu. Ponadto zieleń w miejscach publicznych (jeżeli elewacja znajduje się przy ulicy), wpływa pozytywnie na jakość przestrzeni publicznej. Element pnączy w realizacjach Talowskiego został już omówiony powyżej.

Wzorzec nr 249 – ORNAMENT

*Wszyscy ludzie mają skłonność do dekorowania swojego otoczenia.*⁶⁶

Główna funkcja ornamentu nie polega na „zdobieniu” budynku. Jego zadaniem jest łączenie różnych elementów przestrzeni w całość. Ornament został metaforycznie nazwany przez autora jako *dodatkowa energia wiążąca*. Należy go używać w miejscach takich jak narożniki, okna, drzwi, miejscach styku różnych ścian i materiałów. Ornament nie tylko łączy, ale także podkreśla miejsca formalnie ważne (przykładowo portal wejściowy do kościoła).

Talowski stosował bardzo różny ornament, od prostych form geometrycznych gzymsów

⁶⁴ Ibidem, s. 1132.

⁶⁵ Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. 1146.

⁶⁶ Ibidem, s. 1157.

wieńczących, po skomplikowane motywy roślinne. Ukośny fryz pilasty często wieńczy skośne ściany szczytowe, motywy krenelaży i blanek stanowią nieodłączny element wielu budynków. Jest to także „ornament historii”, który sugeruje dużo starsze pochodzenie budynku niż jest w rzeczywistości.

Ornamentem u Talowskiego to także horyzontalny układ kolejnych pasm materiału, jak chociażby cokół z kamienia łamanego w willi w Bochni, który „łączy” ją dodatkowo z ziemią.

Nie wiadomo, czym dokładnie kierował się Talowski projektując kolejne obiekty. Swoją wiedzę opierał na wykształceniu politechnicznym, podróżach i późniejszej praktyce. Najważniejszym czynnikiem była jednak indywidualność twórcza oraz intuicja. Prawdopodobnie „czuł”, że coś należy zaprojektować, że coś „pasuje”, albo „nie pasuje”. Oczywiście sposób kształtowania formy całości i detalu, zależał od panujących ówczesnie trendów, Talowski był pod tym względem „na bieżąco”, dodając jednak zwykle coś „od siebie”.

Wybrane przykłady wzorców z książki Christophera Alexandra, ukazują jak realizacje Teodora Talowskiego są styczne do sformułowanej prawie wiek później teorii o języku wzorców. Z jednej strony ukazuje to talent oraz intuicję Talowskiego, a z drugiej strony ponadczasowość języka wzorców, które po prostu wynikają z potrzeb fizycznych i psychicznych człowieka. Mimo iż wydają się być „oczwiste”, to jednak ułatwiają zrozumienie otaczającej nas przestrzeni, ukazując równocześnie wzajemne połączenie i współdziałanie poszczególnych elementów. Przykładowo wzorzec PRZEFILTROWANE ŚWIATŁO (238) jest związany m.in. z: PNAĆZAMI (246), DACHAMI NAMIOTOWYMI (244), CIEPŁYMI KOLORAMI (250), czy MAŁYMI SZYBKAMI (239). Albo iż wzorzec WEJŚCIE STOPNIOWANE (112) jest związane z: WIDOKIEM ZEN (134), ŚCIANĄ OGRODOWĄ (173), GOBELINEM ZE ŚWIATŁA I MROKU (135), ŚCIEŻKĄ POD TRELIAŻEM (174), POMIESZCZENIEM WEJŚCIOWYM (130), czy STOPNIOWANIEM INTYMNOŚCI (127).

Niektóre elementy naturalnie łączą się ze sobą, co jest teoretycznie wiedzą powszechną, ale czy na pewno? Wydaje się, że twórcy oraz inwestorzy, zapominają czasami o potrzebach fizycznych i psychicznych człowieka. Przykładem może być budowanie kilkunastopiętrowych budynków mieszkalnych. Wzorzec LIMIT CZTERECH KONDYGNACJI (21) zwraca uwagę na negatywny skutek dłuższego przebywania w wysokich budynkach. Osoby mieszkające (oraz pracujące) na wyższych kondygnacjach (powyżej trzeciego piętra) są narażone na problemy psychiczne, ze względu na „odcięcie” ich od możliwości bezpośredniego kontaktu z ludźmi i przyrodą:

Niezbite dowody przedstawia D.M. Fanning (w 1967 roku), który wskazuje na bezpośrednią korelację między zaburzeniami umysłowymi a wysokością, na jakiej mieszkają osoby nimi dotknięte. (...) Tłumaczy to prosty mechanizm: wysoko położone mieszkania unoszą ludzi z powierzchni ziemi, odcinają ich od codziennych, zwyczajnych interakcji społecznych zachodzących na ulicach, (...) Ludzie pozostają sami w swoich mieszkaniach, a wyjście do świata zewnętrznego wymaga od nich decyzji, która staje się formalna i krępująca. (...) Wymuszona izolacja powoduje rozstrój nerwowy.⁶⁷

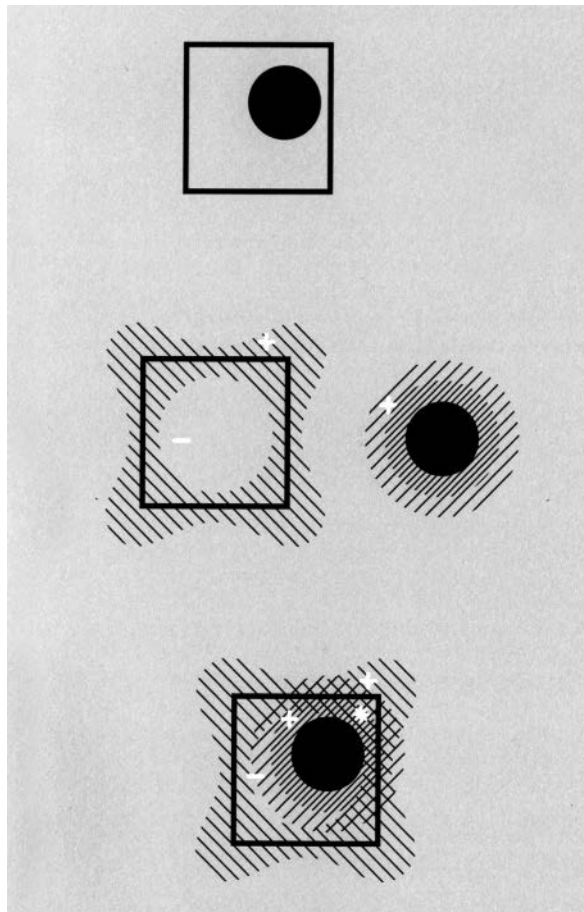
Można uznać ten wzorzec za absurdalny, ze względu chociażby na cenę ziemi przeznaczonej na cele budowlane. Może gdyby ustawodawca, miasto, architekci i inwestorzy potrafili współpracować i wspólnie budować osiedla „dostosowane” do potrzeb psychicznych i fizycznych ludzi, to zwyczajnie żyło by się lepiej. Wydaje się bowiem, że właściciele nieruchomości (tzw. deweloperzy), mieszkają nie w blokach, ale w domach jednorodzinnych z dużym ogrodem...

⁶⁷ Alexander Ch. *Język Wzorców*, op. cit., s. 116

VI.3. Twórczość Talowskiego w kontekście pracy Oskara Hansena: *Zobaczyć świat*

VI.3.1. Rys biograficzny

Oskar Hansen⁶⁸ urodził się w 1922 roku w Helsinkach, a zmarł w 2005 roku w Warszawie. Był architektem, teoretykiem sztuki, dydaktykiem i artystą. Mimo dość różnorodnych korzeni, swoje życie zawodowe i prywatne związał z Polską. Od 1950 roku pracował na warszawskiej ASP, a w 1983 przeszedł na emeryturę, będąc nadal aktywnym zawodowo.



Ryc. 158. Ilustracja przedstawiająca pola oddziaływania form – „dysonans” przy takim ustawieniu krążka w kwadracie
Fig. 158. Illustration which shows visual interaction between forms – ‘dissonance’ in such an arrangement of elements above

Najważniejszym zagadnieniem, nad którym pracował Hansen była koncepcja formy otwartej, którą sformułował w swoim manifestie w 1959 roku.

W pracy pt. *Zobaczyć świat*⁶⁹, Oskar Hansen porusza również zagadnienia formy otwartej i zamkniętej, ale także pisze o strukturach wizualnych, narzędziach oddziaływania wizualnego, monumentalności, związkach zjawisk wizualnych ze zmianami społecznymi i politycznymi.

W pracy tej zawartych jest m.in. kilka spostrzeżeń dotyczących formy, przestrzeni, sposobów jej kształtowania oraz skutków takiego postępowania. Jak widział swój świat Talowski i czy stosował formy otwarte, na to pytanie spróbują odpowiedzieć poniższe rozważania.

VI.3.1. Forma otwarta i zamknięta, system hierarchiczny

Według Hansena, otaczająca rzeczywistość jest rezultatem procesów historycznych, polegających na zmieniających się relacjach tła i zdarzeń. Są one „sytuacjami przestrzennymi”, zależnymi od wielu czynników zewnętrznych (geograficznych, ekonomicznych, społecznych, politycznych, kulturowych etc.).

*Sytuacja przestrzenna, stworzona przez człowieka, jest czasoprzestrzennym „zdaniem” wypowiedzianym językiem plastycznym – plastycznym wyrażeniem idei.*⁷⁰

Taką sytuację odczytujemy za pomocą zmysłu wzroku, który ma swoje ograniczenia, uwarunkowania, tak samo jak psychika człowieka.

⁶⁸ Informacje biograficzne pochodzą z artykułu Ewy Gorzałdek pt. *Oskar Nikolai Hansen*, Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2006 rok, ze strony internetowej: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_hansen_oskar

⁶⁹ Książka towarzysząca wystawie: *Oskar Hansen. Zobaczyć świat*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. Jola Gola, Warszawa, 2005.

⁷⁰ Ibidem, s. 18.

Forma

Hansen zwraca uwagę na wizualne *pola oddziaływania form*, które nie kończą się na ich obrysie. Formy silniejsze mają jednorodną i mocną siłę oddziaływania (odpychającą), formy słabsze mają różnorodne pole oddziaływania (odpychające i przyciągające). Ilustracja tych zjawisk pokazuje „dysonans” czarnego krążka umieszczonego w kwadracie.

(Ryc.158)

Jeżeli pola oddziaływania silnych form nakładają się na siebie, powstaje chaos, „przekrzykiwanie się” formalne, co uniemożliwia ich odbiór przez obserwatora. Wprowadza to pewne poruszenie i niepokój.

W niektórych realizacjach Talowskiego w kompozycji elewacji występuje chaos wewnętrzny, poruszenie, nagromadzenie detalu prezentującego różne treści. Przerysowane formy „rozsadzają” czasami fasady, zwracając na siebie uwagę. Można powiedzieć, że Talowski stosował rodzaj formalnych „banerów reklamowych”, zwracając uwagę na swoje wczesne realizacje (opisane zjawiska zachodzą głównie w obiektach z pierwszego okresu twórczości).

*Świat materialny form, który nas otacza, jest mierzalny fizycznie, natomiast pola towarzyszące obserwowanym formom, szczególnie kontrastowym, odczuwalne są bardziej sensorycznie.*⁷¹ Talowski prawdopodobnie „wyczuwał” jak oddziałują projektowane przez niego zestawienia form i dekoracji, projektując je w sposób podświadomy. (Ryc. 159)

Forma otwarta i zamknięta

Są pojęciami (według Hansena) dotyczącymi „procesów zachodzących w przestrzeni” oraz ich organizacji. Środowisko człowieka nazywa: *czasoprzestrzenią powstałą ze zdarzeń i odpowiadających mu NOW-ów (narzędzi oddziaływania wizualnego). Środowisko to jest mniej lub bardziej spójną syntezą treści i formy. Dla treści tworzy właściwą formę, w zależności od stopnia tej spójności możemy odczytywać treść z formy.*⁷² Faktycznie środowisko człowieka, którego ważną częścią jest architektura, dostarcza informacji o wielu aspektach życia jej twórców i użytkowników.

Talowski nie pozostawił po sobie zbyt wielu dzieł teoretycznych, dlatego analiza jego twórczości opiera się o kontekst epoki, znajomość prądów estetycznych, a przede wszystkim jego realizacje. Próba ich „odczytania” nie da jednak jednoznacznych informacji o twórcy i przesłankach, które nim kierowały.



Ryc. 159. Szczyt willi w Bochni – stłoczenie form, ich wzajemne „przekrzykiwanie się”
/fot. autora, 2009/

Fig. 159. The gable in villa in Bochnia – forms overlap and their mutual ‘outshout’ /photo by author, 2009/

⁷¹ Ibidem, s. 38.

⁷² Ibidem, s. 29.

Poniżej jest przedstawiona tabela⁷³ zestawiająca cechy formy otwartej i zamkniętej w kontekście organizacji przestrzeni:

Mała liczba FORMA ZAMKNIĘTA Patriarchat-realizacja woli posiadania	Wielka liczba FORMA OTWARTA Matriarchat-realizacja woli poznania
Dogmat	Nauka
Dominowanie	Współpartnerstwo
Niezmiennosc	Przekształcalność
Wartość przedmiotu	Wartość życia na ziemi
Moda, maska	Autentyczność, świadomy wybór
Chaotyczny zbiór form	System, struktura
Skażenie środowiska biologicznego	Równowaga ekologiczna
Skażenie środowiska wizualnego	Komfort wizualny
Niebezpieczeństwo zniszczeń wojennych	Ograniczone niebezpieczeństwo zniszczeń wojennych

Przykładem formy zamkniętej jest budynek, którego części tworzą nierozzerwalną całość. Może to być kościół, o kompozycji osiowej, który stanowi dominantę w przestrzeni miasta. Jest to „komunikat”, silna forma zamknięta, odzwierciedlający dogmaty wiary i hierarchię duchowieństwa. Natomiast przykładem formy otwartej jest obiekt o wolnym i przekształcalnym planie i przekroju. Konstrukcja takiego budynku powinna być słupowa, z przestawnymi ścianami działowymi (Le Corbusier). Forma taka może ulegać modyfikacji, w zależności od okoliczności i potrzeb mieszkańców, którzy: *tworzą w ten sposób żywy, autentyczny, poznawczy obraz przestrzennych, środowiskowych zdarzeń – architekturę małych ojczyzn.*⁷⁴

Realizacje Talowskiego często są formami silnymi, określonymi jednoznacznie, ale z drugiej strony poprzez asymetryczność brył i kompozycji istnieje możliwość (hipotetyczna) rozbudowania tych form i dekoracji. Kamienica *Pod Pająkiem*, przez swoją „nawarstwiającą” się kompozycję, sprawia wrażenie obiektu powstającego przez wiele lat. Autor pozostawił być może w ten sposób margines dowolności przyszłym użytkownikom, którzy mogliby w naturalny sposób rozbudować ten obiekt.

Realizacje Talowskiego, w których asymetria jest ważną cechą kompozycji możemy określić jako formy częściowo otwarte.

System hierarchiczny

Jest pojęciem, które używa Hansen określając inaczej rodzaj indywidualności:

*Oprócz naukowca i polityka dodam od siebie twórcę-artystę, który nie mniej niż wymienieni, z racji stałej potrzeby poszukiwania nowych syntez artystycznych, powinien być zdolny do stworzenia własnego systemu hierarchicznego opartego o wiedzę lub intuicję z dziedziny struktur wizualnych.*⁷⁵ Jako przykład takiego systemu podaje intuicyjność Nikifora, czy poetykę Malczewskiego.

W przypadku Teodora Talowskiego, takim systemem hierarchicznym byłaby prawdopodobnie malowniczość.

Teodor Talowski świadomie kreował przestrzeń, stosując jak się wydaje, własny system hierarchiczny – malowniczość. Intuicyjnie zdawał sobie sprawę z siły oddziaływania używanych przez siebie form, wprowadzając chaos, wzajemne „przekrzykiwanie” się form nagromadzonych zbyt blisko siebie, lub ich „osamotnienie” na pustej ścianie. Używał formy, w kompozycji bryły i elewacji, częściowo otwarte, dające pewne pole manewru formalnego przyszłym użytkownikom.

⁷³ Ibidem, s. 30.

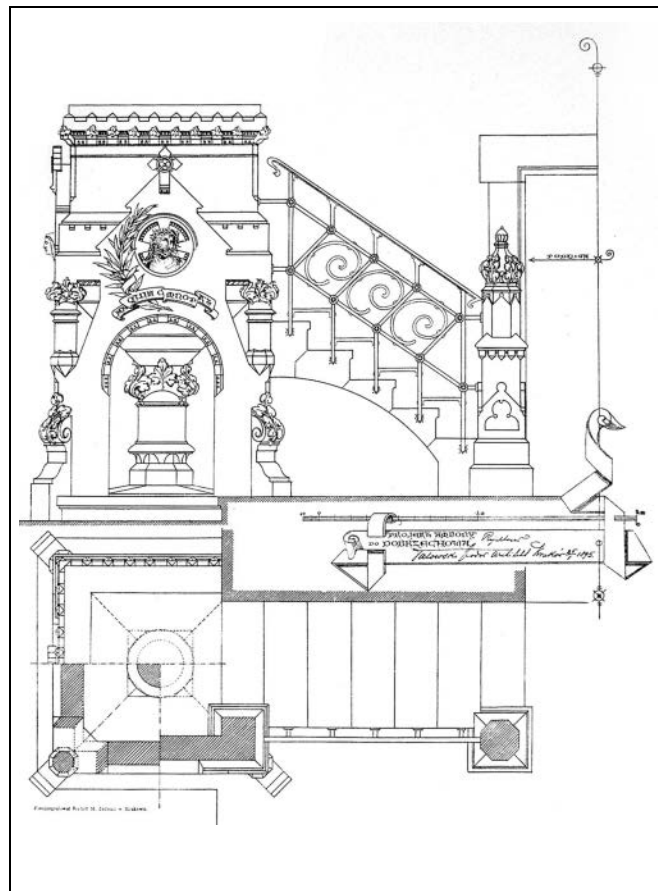
⁷⁴ Ibidem, s. 33.

⁷⁵ Ibidem, s. 39.

VI.4. Podsumowanie

Analiza kolejnych teorii dotyczących budowy formy, wybranych autorów, takich jak Juliusz Żórawski, Christopher Alexander, czy Oskar Hansen, wskazuje iż twórczość Teodora Talowskiego posiada cechy uniwersalne – ponadczasowe. Budowa formy (bryły budynku, kompozycja elewacji) świadczą o doskonałej intuicji (i wiedzy) tego twórcy. Jego architektura jest zaskakująca formalnie, ale z drugiej strony odpowiadająca potrzebom fizycznym i psychicznym człowieka. Talowski potrafił połączyć, w sobie tylko wiadomy sposób, różne wzorce – te zakorzenione w nim, a także wyuczone oraz te wymyślone przez niego później. Potrafił stworzyć charakterystyczną przestrzeń, nie krzywdząc „swoim pomnikiem” odbiorców jego „architektonicznej poezji”.

Domeną wielkich twórców jest swoboda, swoista naturalność oraz intuicja tworzenia „dobrej architektury”.



*Architektura jest (...) sztuką w bardzo małym stopniu imitacyjną,
a w dużym stopniu opartą o czystą pomysłowość...*

Juliusz Żórawski

VII. PODSUMOWANIE I WNIOSKI

VII.1. Talowski jako indywidualny twórca, wychodzący poza ramy ideowe i doświadczenia swojej epoki

Teza, jaka została postawiona na wstępie niniejszych rozważań, brzmiała:

Stylistyka i język form Talowskiego to zindywidualizowane, artystyczne traktowanie materii projektowej, wykraczające poza ramy swojej epoki, jest odzwierciedleniem oraz praktyczną realizacją ówczesnych nurtów filozoficznych i tendencji w sztuce.

Doświadczenia współczesności potwierdzają aktualność, atrakcyjność i humanizm estetyki Talowskiego, odwołującej się do kanonów i dorobku przeszłości.

Załoženiami i metodami badawczymi, służącymi udowodnieniu tezy, były:

- Charakterystyka przesłanek ideowych, jakimi kierował się Talowski w swojej twórczości architektonicznej,
- wskazanie zasad kompozycji brył i elewacji oraz form detali stosowanych najczęściej w jego projektach,
- poprzez analizę poszczególnych obiektów, definiowano podstawowy język form Talowskiego,
- analiza obiektów innych twórców z przełomu XIX i XX wieku, określająca stopień ich podobieństwa do konstrukcji formalnych Talowskiego,
- analiza twórczości Talowskiego w oparciu o wybrane teorie estetyczno-filozoficzno-formalne, w tym o zasady zdefiniowane w pracy Juliusza Żórawskiego *O budowie formy architektonicznej*.

Przeprowadzone porównania i analizy wykazują, iż:

Teodor Talowski był niewątpliwie twórcą oryginalnym, wyróżniającym się w krakowskim środowisku architektonicznym i w Polsce. Jego projekty są także porównywalne z realizacjami czołowych architektów europejskich.

Talowski zapewne znał współczesne mu style i trendy w architekturze ale, dzięki posiadanej wrażliwości estetycznej i zdolnościom plastycznym, nie powielał wprost obcych wzorców, lecz dokonywał własnej interpretacji historyzmu, estetyki malowniczości, czy elementów secesji. Realizacje Talowskiego, szczególnie z pierwszego okresu twórczości, wykraczają poza rozwiązania powszechnie stosowane i spotykane w architekturze polskiej. Był twórcą, który jako jeden z pierwszych szukał sposobu na wyzwolenie się spod wpływu estetyki historyzmu, a n t y c y p u j ąc secesję, a później także w pewnym stopniu modernizm.

Poprzez używanie określonej, własnej gamy architektonicznych detali i symboli oraz rozwiązań formalnych i treściowych, Talowski wykreował własny język form.

Pod pewnymi względami był twórcą architektury ponadczasowej. Bowiern stosował zestawienia formalne i elementy kompozycji przestrzennej, sprzyjające tworzeniu przyjaznego psychice ludzkiej „klimatu” budynku – tak w sferze funkcji jak i estetyki.

W XX wieku architekci i teoretycy architektury badali i nazwali zasady kształtowania formy oraz określili ich wpływ na psychikę człowieka. Byli wśród nich Juliusz Żórawski, Rudolf Arnheim (w książce pt. *Art and visual perception* z 1956 roku), Oskar Hansen i Christopher Alexander. Wszyscy oni poprzez analizę zespołów obiektów i form, opisywali rodzaje uformowań oraz ich wpływ na otoczenie i na człowieka. Alexander, wraz ze współautorami zdefiniował język wzorców, których stosowanie (wynikające z indywidualnych

potrzeb), powinno ich zdaniem poprawić środowisko życia człowieka oraz pomóc tworzyć budynki i całe miasta, przyjazne i adekwatne do naszych potrzeb fizycznych i psychicznych.

Jednym z powodów, dla których architektura Talowskiego jest ponadczasowa, jest jej określoność, iż posiada czytelną kompozycję, „ludzką” skalę (wysokość do czterech kondygnacji, co zaleca Alexander), a także funkcjonalne rozplanowanie (także względem stron świata), z elementami łączącymi budynki z otoczeniem, stopniującymi przechodzenie ze strefy prywatnej w publiczną.

Talowski potrafił także dobrze się wypromować, malowniczością, tajemniczością i odwagą formalną swoich pierwszych realizacji – kamienic krakowskich, – których był właścicielem, autorem oraz budowniczym.

Teodor Talowski, już we współczesnych mu czasach znajdował kontynuatorów i naśladowców, choćby w osobach swoich uczniów (Rzymkowski, Bandurski). Kolejni architekci w Polsce i zagranicą, choć nie naśladowali bezpośrednio Talowskiego (nie musieli go nawet znać), to kontynuowali ducha jego stylistyki – wyrażającego się w formie, treści, symbolice, materiale, czy integracji architektury z zielenią.

Przyjęta na wstępie teza jest zatem trafna, potwierdzając wyjątkowość tego „architekta-poety”, który jednocześnie twardo stąpał po ziemi, o czym świadczy także ilość rzetelnie zrealizowanych obiektów, które zwycięsko przetrwały próbę czasu.

VII.2. Komparatywność i aktualność języka form Talowskiego we współczesnej kompozycji architektonicznej

Podjęte w tej części pracy rozważania mają na celu rozszerzenie podsumowania o przykłady twórców z XX i XXI wieku, których realizacje są pod pewnymi względami „podobne” do stylistyki budynków autorstwa Teodora Talowskiego.

VII.2.1. Charakterystyka głównych nurtów ideowych architektury współczesnej

Początki architektury współczesnej sięgają wieku XIX, kiedy nowoczesne materiały budowlane pozwoliły realizować coraz śmielsze wizje architektów. Przełom wieku XIX i XX zapoczątkował odchodzenie od architektury historycznej, co zowocowało powstaniem secesji. Przeszła ona później w modernizm, futurizm, a później funkcjonalizm w architekturze. Architektura stawała się coraz bardziej produktem przemysłowym. Budynki składano z prefabrykowanych elementów konstrukcyjnych, co przyspieszało proces budowlany. Architektura miała także silne związki ze sztuką, chociażby z abstrakcją kompozycji układów linii prostych i kubizmem, jak i z powstałym w Holandii ruchem *De Stijl*. Klasycznym przykładem tej tendencji jest dom Schroedera w Utrechcie z 1924 roku, wzniesiony przez Gerrita Rietvelda¹.

Jedni twórcy dążyli do uproszczenia i geometryzacji architektury, inni podążali w stronę ekspresji, jak Erich Mendelsohn, który zrealizował *Wieżę Einsteina* w Poczdamie. Zainteresowanie formami organicznymi zapoczątkowane w secesji, pojawia się w różnych odmianach architektury organicznej, związanej ściśle z krajobrazem, lub z pełnioną funkcją. Przykładem może być terminal w Nowym Jorku projektu Eero Saarinen z 1956-62 roku, lub słynna opera w Sydney projektu Jorna Utzona, wybudowana w 1973 roku. Minimalizm w architekturze miał również swoich zwolenników w XX wieku. Mies van der Rohe był perfekcyjnym minimalistą (formalnym), który przykładał dużą wagę do jakości swojej architektury. Jego pawilon w Barcelonie z 1929 roku nie stracił nic na aktualności do chwili

¹ French, H. (1999). Architektura. Warszawa: wyd. Muza SA.

obecnej, nadal jest obiektem architektury nowoczesnej. Prądy w architekturze zmieniały się od modernizmu, ekspresjonizmu, art deco, poprzez architekturę organiczną, brutalizm, funkcjonalizm do stylu międzynarodowego. W latach 70-tych część architektów zwróciła się ponownie ku historii, tworząc w duchu postmodernizmu, łącząc prostotę z formami historyzującymi.

Po epoce betonu, wraz z rozwojem techniki i rozwiązań materiałowych, przychodzi czas na szkło, stal i aluminium. Budynki powstające w latach 80-tych przypominały już monumentalną maszynę. Przykładem, który to obrazuje jest *Siedziba Lloyda* w Londynie, projektu Richarda Rogersa, wybudowana w 1984 roku.

W latach 80-tych powstawały również budynki zaprzeczające logice konstrukcji. Dekonstruktivism miał wnieść coś nowego do architektury. Bernard Tschumi, twórca *Parc de la Villette* w Paryżu, mówił o nim na pierwszym międzynarodowym sympozjum o dekonstrukcji, że jest: (...) *częścią badań nad zanikającymi ograniczeniami architektury. Jest poszukiwaniem tego, co znajduje się pomiędzy.*² Obok Tschumi'ego charakterystycznym twórcą tego prądu jest Frank O. Gehry ze swoją „roztańczoną” architekturą. Czy architekci są w stanie wymyślić dzisiaj coś nowego? Istnieje obawa, że wszechogarniająca globalizacja i rosnące tempo życia, jakie narzuciła sobie ludzkość, może negatywnie wpłynąć na architekturę, ale co gorsze na kondycję fizyczną i psychiczną człowieka.

Teodor Talowski żył i tworzył w innych czasach, inaczej wyglądało wtedy życie codzienne. Niezależnie jednak od tego, pewne zasady i sposoby kształtowania architektury pozostają niezmiennione. Człowiek mimo przemian cywilizacyjnych w kolejnych wiekach, nadal ma te same potrzeby i taką samą wrażliwość psychofizyczną. Odbiór architektury następuje więc poprzez zmysły, mające te same możliwości i te same ograniczenia, co przed tysiącami lat.

VII.2.2. Przykłady twórców i realizacji w Europie i w Polsce

Poniżej prezentowani są wybrani twórcy wykazujący podobieństwo do twórczości Talowskiego. Chodzi tutaj przede wszystkim o sposób, w jaki artyści i architekci realizują swoje pomysły. Wcześniej, w rozdziale piątym, zostały wyodrębnione cechy charakterystyczne dla realizacji Talowskiego, są to:

F o r m a (F) - asymetria, rozrzeźbienie, trójwymiarowość, wielokierunkowa kompozycja
T r e ś ć (T) - eklektyzm, malowniczość, nowatorstwo, antycypacja późniejszych tendencji
S y m b o l i k a (S) - stosowanie dosłownych i ukrytych treści, różnych symboli
M a t e r i a ł (M) - pokazywanie materiału, stosowanie zróżnicowanej cegły, kamienia (w tym punkcie należy dodać: stosowanie materiałów „naturalnych” i lokalnych oraz tradycyjnego /rzemieślniczego sposobu budowania)
Z i e l e ń (Z) - integralne projektowanie budynku z zielenią

W poniższych rozważaniach kryteria te będą się odnosiły w sposób całościowy do twórców, którzy w każdym z tych punktów będą w pewien sposób „styczni” do twórczości Talowskiego.

Friedensreich Hundertwasser (Friedrich Stowasser) żył w latach 1928-2000. Jako artysta zajmował się malarstwem, architekturą i teorią sztuki. Dla Hundertwassera ważna była dbałość o środowisko naturalne – od najbliższego otoczenia człowieka (domu, w którym żyje), do szerszych kontekstów przestrzennych. W swoich projektach uwzględniał nie tylko estetykę formalną (był zwolennikiem linii krzywej), ale także ekologiczność projektowanego

² French, H. (1999). Architektura op. cit. s. 134

obiektu. Uważał, że człowiek, przebywając nawet w mieście, powinien żyć zgodnie z naturą. Postulował, że domy i ulice powinny być zadrzewione, co wpłynie korzystnie na warunki życia ludzi.

Jedną z najbardziej znanych realizacji architektonicznych tego artysty jest *Dom Hundertwassera* w Wiedniu³ (budowa 1983-1986), znajdujący się przy skrzyżowaniu ulic Kegelsgasse i Löwengasse. Jest to przykład „modelowy” dla tego twórcy.

Cechami charakterystycznymi architektury Hundertwassera są: zmienność, różnorodność, nieregularność, upodobanie do kolorów, ornamentu, a także wszystkiego, co jest organiczne. Hundertwasser chciał zjednać człowieka żyjącego w mieście z naturą. Dlatego tak ważne było dla niego wprowadzenie zieleni do budynku. Elementy charakterystyczne dla realizacji Hundertwassera to:

- zielone tarasy i dachy – sadzono trawę, krzewy i drzewa.
- „lokatorzy-drzewa” – obecne na małych balkonach, które są zintegrowane z fasadą.
- okna – o różnej wielkości i proporcjach, rozmieszczone niesymetrycznie na elewacji. Dla omawianego budynku wiedeńskiego, autor zaprojektował 13 typów okien, które występują w czterech kolorach. Okna są potrójnie szklone i posiadają ceramiczne parapety.
- z w o r n i k * nad oknami – ceglany, o różnych kolorach, jednocześnie lub składający się z kilku elementów ceramicznych.
- k o l u m n y – pełniące równocześnie funkcje ozdobne i funkcjonalne. Mogą to być podpory konstrukcyjne, lub słupy ukrywające różne instalacje. Każdy z nich wygląda u Hundertwassera inaczej, są one rozmieszczone w różnych odstępach, pionowe, lub ukośne.
- nierówne podłogi, faliste ściany, okrągłe narożniki, chropowate powierzchnie – decydują o wyglądzie klatki schodowej i dojść do poszczególnych mieszkań.
- „zapudełkowane” mieszkania – często dwupoziomowe, piętra często połączone zewnętrznymi schodami wspornikowymi, stanowiącymi akcent na elewacji.
- dekorowanie fasady – powinno odzwierciedlać związek pomiędzy elewacją, a położonymi wewnątrz mieszkaniami. Każdemu lokalowi odpowiada inny kolor na elewacji. Różnokolorowe powierzchnie są oddzielone od siebie nieregularnymi, falistymi ceramicznymi pasmami. Natomiast w samych mieszkaniach podłogi i ściany są proste.
- cebulaste wieże – są charakterystycznym znakiem rozpoznawczym architektury Hundertwassera. Jest to element wieńczący ściany
- włączenie do budynku detali z obiektów istniejących – integracja starego z nowym, jak mówił autor: *aby duchy starego domu mogły przeprowadzić się do nowego.*⁴
- zmienność – poprzez udział użytkowników, także dzieci, które mają prawo do ekspresji artystycznej na ścianach.
- nieregularne ułożenie okładzin ceramicznych w łazience i kuchni – tak jak okna na fasadach, tak samo płytki ceramiczne powinny tańczyć we wnętrzach. Zdaniem Hundertwassera: *kiedy człowiek pełen cywilizacyjnej nudy i racjonalnej irytacji, rozbiera się do naga w swojej łazience, chciałby także zapomnieć o codziennych, ukrytych, nieprzyjemnych wrażeniach prostych linii i kątów.*⁵

Dom Hundertwassera w Wiedniu jest budynkiem wielorodzinnym zróżnicowanym gabarytowo. Jego wysokość waha się od 3-4 kondygnacji do 8-9. Posiada w sumie 52 mieszkania, pomieszczenie wielofunkcyjne – sportowo-rekreacyjne, „pokój przygód” dla dzieci, ogród zimowy, wspólny taras dachowy dla mieszkańców, kawiarnię z osobnym tarasem, przychodnię, pralnię, przechowalnię rowerów i wózków dziecięcych, piwnicę i garaż podziemny na 40 stanowisk.

³ Schmied W. *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wyd. Taschen 2005.

⁴ Ibidem, s. 310.

⁵ Schmied W. *Hundertwasser 1928-2000...* op.cit., s. 310



Ryc. 160. *Dom Hundertwassera* w Wiedniu – organiczność form jest potęgowana przez pnącza oraz drzewa wyrastające na tarasach, lub balkonach budynku

Fig. 160. *The house of Hundertwasser* in Vienna where organic forms are emphasized with creeper and trees, which grow on terraces and balconies

Fundamenty oraz garaż podziemny (piwnice), a także stropy międzykondygnacyjne, sklepienia wieżyczek oraz płyty tarasowe zostały wykonane z betonu. Wszystkie naziemne kondygnacje zostały wymurowane z cegły. Wszystkie elementy dekoracyjne nawiązują do form organicznych.

Posadzki, ściany, słupy zostały ozdobione ceramicznymi mozaikami, przybierającymi czasami konkretne formy flory i fauny (np. pelikana). Oprócz słupów, elementami budynku są także: betonowe kule na zwieńczeniu pseudo-attyki, narożnikach; kopie rzeźb z XIX wieku przedstawiające postaci ludzkie, zwierzęce i inne (figury lwów oraz kręgli są związane z nazwami ulic, przy których znajduje się budynek). (Ryc.160)

Obiekt ten przypomina średniowieczny zamek z nieregularnymi otworami i podziałami, wykuszami, wieżyczkami i ozdobnymi detalami. Natomiast malarski sposób podziału elewacji, wprowadzenie różnego koloru tynku, a także duża powierzchnia zielonych tarasów, porośniętych bujną roślinnością, podkreślają współczesny charakter tego obiektu. Hundertwasser, chociaż był zaciętym wrogiem racjonalizmu i geometrii, to realizuje dwie zasady Le Corbusiera – ogród na dachu oraz (w pewnym sensie) dowolność kształtowania elewacji. Hundertwasser zaprojektował praktycznie rodzaj *jednostki marsylskiej*, ale w wydaniu organicznym i artystycznym. Jest ona z jednej strony całkowitym zaprzeczeniem stylistyki i form stosowanych przez Le Corbusiera, a z drugiej strony, potwierdzeniem jego idei poprawy warunków życia w mieście.

Zastosowany materiał to przeważnie cegła, która w górnych partiach budynku jest „naga”, pozbawiona tynku i tworzy zwieńczenia poszczególnych ścian, balkonów, czy tarasów. W przypadku Hundertwassera mamy także do czynienia z powrotem budowniczego-rzemieślnika. Jak sam mówił: *wspaniałe jest, że podczas prac budowlanych, motywacja pracowników jest zupełnie inna niż w przypadku normalnej budowy, gdzie wszystko jest unormowane, prefabrykowane i sterylne, wtedy pracuje się...jakoś bez ochoty. Tutaj pracowało się z radością i jest sprawą bezsprzeczną, że ten skomplikowany dom (...) został wybudowany w*

ciągu jednego roku. I tak wyobrażam sobie budownictwo przyszłości. Ludzie, którzy biorą udział w procesie budowy - budowniczowie, murarze, także zarząd miasta, czerpią radość z takiej inwestycji.⁶ Sam Hundertwasser czynnie pracował na swojej budowie, murując, malując, układając mozaiki i służąc radą. Tak jak Talowski, potrafił obudzić w rzemieślnikach poczucie, iż tworzą coś nietuzinkowego, że są także twórcami. John Ruskin w swojej pracy *Siedem Lamp architektury*, także podkreśla rolę rzemieślnika i pracy, która ma przynosić radość. Jest generalnie kilka punktów, które były tak samo ważne dla Ruskina, jak i później dla Hundertwassera w tworzeniu architektury. Przykładowo w *Lampie czwartej* (Piękno) Ruskin pisał:

(...) przypuszczam, iż wszystkie linie prawdziwie piękne są ułożone z linii istniejących w naturze, i że, im obficiej będą one łączone i im większe dadzą podobieństwo z naturą, tem wyższy stopień piękności osiągniemy, a nawet, że po za dosyć ograniczonym stopniem twórczości, człowiek bez owego naśladownictwa natury do osiągnięcia piękności w dziele ponad średnią mierność wznieść się nie potrafi.⁷

W *Lampie piątej* (Życie), jest napisane między innymi:

(...) D o b r y ornament powinien dać przychylną odpowiedź na zapytanie: czy wykonał go robotnik z radością? czy był on szczęśliwym, pracując nad swem dziełem. Bez tego nie ma życia, w dekoracji nie spełni on swego zadania, będzie bez wrażenia. (...) Zbyt wiele jest w naturze ludzkiej naszej bez celu, małostkowego i zmysłowego, aby rzadkie chwile wesela zmieniać i zastępować czynnością czysto maszynową⁸

Są to wybrane przykłady, bo można byłoby się pokusić o bardziej dogłębną analizę twórczości tej nietuzinkowej postaci, jaką był Friedensreich Hundertwasser. Jednak nie jest to przedmiotem niniejszej pracy.

Imre Makovecz (1935-2011) był węgierskim architektem, interesował się węgierską kulturą ludową, twórczością Ödöna Lechnera i Károlya Kósa. Stworzył swój własny styl architektury organicznej, w której inspirował się człowiekiem i formami natury. Na swojej pierwszej wystawie w 1976 roku, Imre Makovecz przedstawił źródła inspiracji dla architektury organicznej, a były to: *sztuka chłopska, europejska kultura średniowieczna małych miast, architektura Franka Lloyda Wrighta i antropozofia Rudolfa Steinera oraz pierwszy i drugi budynek Goetheanum*.⁹ Ruch związany z architekturą organiczną miał na Węgrzech duże znaczenie także polityczne i funkcjonował jako: *nurt opozycji poprzez kulturę*.¹⁰



Ryc. 161. Kościół Milenijny w Miercurea Ciuc
Fig. 161. The Millenium Church in Miercurea Ciuc
– organic, expressive forms

⁶ Ibidem, s. 306

⁷ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 1, s. 1, 4.

⁸ Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury...*, [w:] Architekt, R. IV, 1903, nr 2, s. 21, 22.

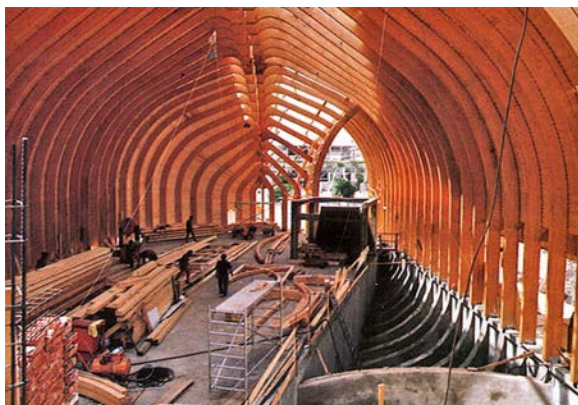
⁹ Gerle J. *Kierunek wskazany przez Makovecza, organiczność architektury węgierskiej*, [w:] *Autoportret, pismo o dobrej przestrzeni*, nr 3-2006 (16), wyd. Małopolski Instytut Kultury w Krakowie s.8.

¹⁰ Galusek Ł. *Światło ze wschodu, Károly Kós i węgierska architektura organiczna*, [w:] *Autoportret, pismo o dobrej*

Artyści poszukiwali inspiracji w sztuce ludowej, stanowiącej korzenie węgierskości, pragnęli osiągnąć wolność poprzez środki wyrazu, jakie stosowali.

Imre Makovecz jest autorem wielu obiektów, często użyteczności publicznej, które nawiązują formami, materiałem, do tradycyjnej architektury węgierskiej:

- Zespół budynków mieszkalnych w Sárospatak (1972)
- Centrum wycieczkowe pod Wyszehradem (1976-1982)
- Miejskie Centrum Kultury w Szigetvár (1985)
- Pawilon Węgierski na Expo 1992 w Sewilli (1992)
- budynek *Stephaneum* uniwersytetu w Piliscsaba (1995)
- Teatr w Mako (1999)
- *Kościół Milenijny* w Miercurea Ciuc (2002)



Ryc. 162. Pawilon na wystawę *Expo* w Sewilli w 1992 – naturalne materiały budowlane
Fig. 162. *Expo* Pavilion in Seville 1992 – natural construction materials (timber, stone)

Realizacje te pokazują, że był on twórcą poszukującym ciągle nowych form, przez które przekazywał ukrytą treść, ładunek emocjonalny.

Stosował formy rozrzeźbione, malownicze (nawiązujące do natury), przetworzone elementy kopuł, kolumn, portali, wież kościelnych. W pewnym sensie sięgał do eklektyzmu, czerpiąc ze wzorców historycznych i dokonując ich indywidualnej interpretacji. Oprócz stosowania miękkich linii, dynamizował swoje formy przez zwielokrotnienie elementów i nadanie im rytmu (przykładowo w *Kościół Milenijny* w Miercurea Ciuc - Ryc.161). Makovecz używał detali zakorzenionych w kulturze węgierskiej, ale nadawał im głębsze znaczenie. Siedem wież pawilonu wystawowego na *Expo 1992* w Sewilli symbolizowało: *siedem historycznych węgierskich plemion*.¹¹ Budynek został wykonany z drewna (konstrukcja szkieletowa, ramowa o gęstym ułożeniu ram, w kształcie przypominająca odwróconą łódź), został pokryty innym naturalnym materiałem – łupkiem. (Ryc.162)

W wielu obiektach Makovecza powtarza się motyw drzewa – jako dekoracji, elementu konstrukcyjnego, „dosłowne” drzewo, lub jego przetworzona forma. Przykładem jest hol *Stephaneum* w Piliscsaba, gdzie mamy do czynienia z betonowymi, syntetycznymi formami drzew podpierającymi „sufit”. (Ryc.163)

Makovecz stosuje w swoich budynkach materiał naturalny – drewno (do konstrukcji większości przekryć w kościołach i aulach, także jako pokrycie dachu), kamień, ceramikę, ale także beton, szkło, czy inne materiały. Integracja budynków usługowych, jak i mieszkalnych z zielenią jest także istotnym elementem twórczości tego architekta. W projekcie centrum

przestrzeni, nr 3-2006 (16), wyd. Małopolski Instytut Kultury w Krakowie s.15.

¹¹ Za: Gazeta pl. Wiadomości, *Zmarł słynny węgierski architekt Imre Makovecz*, PAP 27.09.2011. [w:] http://wiadomosci.gazeta.pl/wiadomosci/1,114873,10365863.Zmarl_slynnny_wegierski_architekt_Imre_Makovecz.html

wycieczkowego pod Wyszehradem, projektowane budynki zostały „wtopione” w krajobraz dzięki niewielkim gabarytom, miękkim formom oraz materiałowi (drewno), z którego zostały wykonane.

Imre Makovecz należał do czołowych architektów europejskich, którzy tworzyli w nurcie organicznym. Mimo zupełnie innej stylistyki, jego realizacje posiadają wiele cech wspólnych z architekturą Talowskiego. Należy pamiętać, że twórczość Makovecza wyrosła na innym gruncie, była wynikiem sytuacji politycznej na Węgrzech. Była to architektura protestu wobec władzy, a także kondycji ówczesnej architektury. Ale czy na pewno akurat w tym względzie Talowski różnił się od Makovecza? W końcu tworzył w czasie, kiedy Polska była podzielona przez zaborców i w pierwszym etapie swojej twórczości realizował jedne z najbardziej dyskusyjnych i „poruszających” obiektów. Wśród nich znalazła się kamienica *Pod Pajakiem*, na której widniał m.in. napis: *SI DEUS NOBISCUM QUIS CONTRA NOS (Jeżeli Bóg z nami, któż przeciwko nam?)*. Czy zatem nie był to przejaw patriotyzmu i zawołany bunt przeciwko zaborcy?



Ryc. 163. Wewnętrzny hol *Stephaneum* w Piliscsaba – betonowe drzewa-podpory
Fig. 163. Hall of *Stephaneum* in Piliscsaba – concrete trees-supporting pillars

Stanisław Niemczyk (ur. 1943) jest najbardziej znany przez realizacje budynków sakralnych. Swoją filozofią budowania podobny jest do średniowiecznych twórców – budowniczych i rzemieślników.

Sam mówi, że nie stosuje konkretnego języka form, natomiast jego sposób kreacji przestrzeni jest specyficzny. Bardzo rzetelnie podchodzi do zadania projektowego, szuka idei i pomysłów, stosuje „brudne rysunki”, które przedstawiają ideę, a nie dokładne rozwiązania formalne¹². Nie jest dobrze, jeżeli jego konkretny pomysł za bardzo mu się spodoba, bo wtedy może dojść do zapatrzenia w niego, co nie doprowadzi do znalezienia tego „właściwego” rozwiązania.

Ważny jest także materiał, z jakiego buduje. Niemczyk jest zwolennikiem materiałów tradycyjnych (kamień, cegła, drewno), które od tysięcy lat wykorzystywano do budowy, których trwałość i właściwości są znane od wieków. Jest on zdania, iż należałoby powrócić w architekturze do rzemiosła. Architekci i budowniczowie przez wieki byli po prostu rzemieślnikami. Rozumieli istotę materiału, z jakiego budowali. Znając sztukę budowania mogli także łatwo porozumieć się z wykonawcami – innymi rzemieślnikami: kamieniarzami, murarzami, cieślami, dekarzami. Wspólnie stanowili zgrany zespół i dzięki temu architekt mógł osiągnąć zamierzony efekt, budując wspólnie z nimi dany obiekt.

¹² Spostrzeżenia i wnioski dotyczące architektury Stanisława Niemczyka oraz jego filozofii projektowania, zostały oparte m.in. na rozmowie z architektem z września 2011 roku. Orowadzając po swojej budowie (Kościoła i klasztoru Św. Franciszka i Św. Klary w Tychach), architekt wyjaśniał sposób powstawania projektu, a później kolejnych etapów pracy na budowie.

Dla Stanisława Niemczyka materiały naturalne mają duże znaczenie:

*Widzialnym zaś znakiem architektury jest budulec, budulec wzięty z materii wszechświata. To on udziela i używa nam swej siły i piękna, pozostając nadal tymi samymi cząstkami materii, chociaż zestawionymi z inną, nową, ważną dla nas i znaczącą sekwencją form i znaków.*¹³

Oprócz materiałów tradycyjnych, Niemczyk używa również żelbetu, a także wszelkich nowoczesnych rozwiązań izolacji i materiałów ognioodpornych.



Ryc. 164. Kościół pw. Zesłania Ducha Świętego w Tychach, jako miejsce spotkania, przestrzeń publiczna z ogrodem – u dołu plebania /fot. autora, 2011/

Fig. 164. Whitsun Church in Tychy – meeting place, public space with a garden – below presbytery building /photo by author, 2011/

Stanisław Niemczyk dużą wagę przywiązuje do właściwego formowania przestrzeni publicznej. Obiekty sakralne są rozplanowane tak, aby naturalnie dopasować się do zastanej sytuacji urbanistycznej i aby stworzyć nowe przestrzenie publiczne. Swoimi realizacjami powoduje interakcje z otoczeniem, zaproszenie przechodnia do wewnątrz założenia. Obiekty sakralne projektowane przez Niemczyka są na ogół zespołami budynków. Oprócz głównej bryły kościoła, jest także miejsce na zakrycie, domy klasztorne, zaplecze wielofunkcyjne dla parafian. W każdej jego realizacji jest miejsce na wnętrza urbanistyczne (plac z zielenią, miejsce spotkań, połączenie z wewnętrznym placem). Tworzy zatem obiekty o „zagęszczonym znaczeniu”. (Ryc.164)

W kształtowaniu bryły i detalu – ważna jest u niego nie tylko funkcja, ale także pomysł na rozwiązania i d e i Domu Bożego ze względu na obrzędy. Tworzy mniejsze i większe wnętrza (kaplice, przejścia, kościół dolny i górny, miejsce skupienia, drogę krzyżową), bo taka jest potrzeba liturgiczna i duchowa.

Idee realizowane wewnątrz, mają odzwierciedlenie na zewnątrz (przykładowo poprzez detal ściany zewnętrznej), stosuje także osie pionowe (ideowe i funkcjonalne /pomocnicze). Sygnalizuje miejsca ważne przestrzennie przez konkretne kubatury, posadzkę, chrzcielnicę, umieszczenie relikwii etc.¹⁴ (Ryc. 165)

¹³ Niemczyk S., *Kościół i klasztor Św. Franciszka i Św. Klary w Tychach, Człowiek, przestrzeń i architektura według Stanisława Niemczyka*. Archivolta 2/38/2008, s. 32.

¹⁴ Niemczyk potwierdza to w uwagach i refleksjach w rozmowie z autorką.

Podobieństwa z Talowskim.

Wydaje się, że obaj architekci, mimo iż dzieli ich cały wiek, mają ze sobą sporo wspólnego. Pierwszym elementem jest stosowany materiał (kamień i cegła) oraz zróżnicowanie jego faktur (stosuje również ceglane „guzy”), kolejnym jest nacisk kładziony na współpracę z rzemieślnikami, budzenie w nich radości we wspólnym budowaniu, a ostatnim swoboda w kształtowaniu kompozycji, w zależności od funkcji.

Niemczyk jest również architektem - poetą, który „zagęszcza” znaczenia poszczególnych elementów architektonicznych i ich funkcje, aby uzyskać maksimum funkcjonalności w małej – ludzkiej skali.

Zaprezentowani tu twórcy i dzieła z XX i XXI wieku, „korespondują” z budynkami Talowskiego. Mimo iż pochodzą z różnych krajów, środowisk, a ich realizacje różnią się od siebie stylistycznie, to jednak posiadają wspólne cechy w sferze formy, treści, symboliki, traktowania materiału i zieleni. Wszyscy oni mieszczą się też w kręgu architektury organicznej.

Mimo upływu lat ich architekturę, podobnie jak realizacje Talowskiego, cechuje świeżość, uniwersalność i ponadczasowość, zaś kolejne pokolenia odbiorców mają okazję do intelektualnego, a także duchowego ich przeżywania.



Ryc. 165. Kościół i klasztor Św. Franciszka i Św. Klary w Tychach, okna symbolizujące Dwunastu Apostołów i Chrystusa /fot. autora, 2011/

Fig. 165. Church and monastery of St. Francis and St. Clara in Tychy, windows symbolizing the Twelve Apostles and Christ /photo by author, 2011/

VII.3. Zakończenie

Teodor Talowski był architektem, którego twórczość przypadła na koniec XIX wieku i początek XX wieku. Była ona zakorzeniona w historyzmie i eklektyzmie, a także w stylistyce malowniczości. W taki sposób można scharakteryzować wielu ówczesnych architektów, działających w Krakowie, jak i w innych państwach europejskich.

Było jednak coś, co zadecydowało, że przedmiotem tej pracy jest twórczość Talowskiego – to, że jego budynki posiadają głębokie, wielopoziomowe znaczenie. Szczególnie kamienice krakowskie są takimi budynkami-poezjami, które poprzez swoją bajkowość, przenoszą nas w inną rzeczywistość.

Właśnie przez to wrażenie i towarzyszące mu emocje oraz przekonanie, że Teodor Talowski był wyróżniającym się twórcą, zostały podjęte badania, dotyczące twórczego fenomenu tego architekta. Ich efektem jest niniejsza praca – będąca próbą wyjaśnienia i uzasadnienia, dlaczego Talowski tak wyróżnia się spośród grona współczesnych mu twórców, a jego budynki fascynują nas do dziś.

Bibliografia:

- [1] Alexander Ch. *Język Wzorców (A Pattern Language)*, Gdańskie Wydawnictwo Psychologiczne, Gdańsk 2008.
- [2] Archiwum Państwowe w Krakowie (2008). *Bochnia naszych dziadków i pradziadków w latach 1900-1945*. Suplement wystawy z czerwca/lipca 2007.
- [3] Bałus W. (1985). *Rozkład historyzmu. Rzecz o Teodorze Talowskim*. Kraków: Instytut Historii Sztuki UJ. – praca magisterska, niedostępna.
- [4] Bałus W. (1987). *Pałace, dwory i wille Teodora Talowskiego*. [w:] *Teka Komisji Urbanistyki i Architektury*, 21, s. 223-229
- [5] Bałus W. (1988), *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*, [w:] *Folia Historiae Artium*, 24, s. 117-138.
- [6] Bałus W. (1992). *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*. [w:] *ZNUJ, Prace z Historii Sztuki*, s. 53-79.
- [7] Bałus W. (1994). *Dom – przybytek – „nastrój dawności” o kilku kamienicach T. Talowskiego*. [w:] *Klejnoty i sekrety Krakowa*. Kraków, pod red. Róży Goduli, s. 215-238.
- [8] Bałus W. *Działalność architektoniczna Jana Sasa Zubrzyckiego w świetle jego poglądów teoretycznych*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Krakowskiego Oddziału PAN” 32/2, 1988 [1990], s. 279-281.
- [9] Beiersdorf Z. (2006) *Talowski Teodor* [w:] *Polski słownik biograficzny konserwatorów zabytków*, z.2. Red. Kondziela H., Krzyżanowska H., wyd. Poznańskie.
- [10] Beiersdorf Z. (1999). *Sokolnie w krajobrazie kulturowym i architektonicznym Galicji*. [w:] *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem w okresie autonomii galicyjskiej. Materiały z sesji Jasło 23-24 kwietnia 1999*. Jasło 2001: wyd. Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie.
- [11] Beiersdorf Z. (1973). *Architekt Teodor M. Talowski. Charakterystyka twórczości*. [w:] T. Hrankowska (red.). *Sztuka 2 połowy XIXw*. Warszawa: PWN. S. 199-214.
- [12] Beiersdorf Z., *Kościół Teodora M. Talowskiego w Diecezji Tarnowskiej*, [w:] *Currenda*, nr 4-6, 1986.
- [13] *Biblia Tysiąclecia*, wydanie piąte, wyd. Pallottinum, Poznań 2005.
- [14] Biernat M., *Kościół parafialny p.w. Nawiedzenia Najśw. Panny Marii w Podhajczykach Justynowych*, [w:] *Materiały do dziejów sztuki sakralnej na ziemiach wschodnich dawnej Rzeczypospolitej*, cz. I: *Kościół i klasztory rzymskokatolickie dawnego województwa ruskiego*, t. 17, Kraków 2009, s. 287-296; fot. 605-624.
- [15] Błaszczyk D., *Juliusz Żórawski przerwane dzieło modernizmu. Z serii: Architekci polscy 20.wieku*. Wyd. *salix alba*, Warszawa 2010.
- [16] Brückman de Renstrom K. *Salwator, Kraków, Europa, historia i architektura osiedla (1908-2003) na tle przemian w architekturze krakowskiej i europejskiej początku XX wieku*, Wyd. PK, Kraków 2003.
- [17] Buba A., *Wszystko musiało być tutaj jak najlepsze i najwyższej jakości*, [w:] internetowa Gazeta Wrocławska, 2010. Za: <http://www.gazetawroclawska.pl/wieczorwroclawia/337214,wszystko-musialo-byc-tutaj-jak-najlepsze-i-najwyzszej.id.t.html>
- [18] Chrzanowski T., *Dom „Pod Pajakiem”*, [w:] *Spotkania z zabytkami*, numer specjalny/2001.
- [19] Cząstka A. (2007). *Architektura a natura, problem mimesis w architekturze*. Kraków: wyd. Politechniki Krakowskiej.
- [20] Dawidek Gryglicka M. (red.) (2005). *Tekst-tura. Wokół nowych form tekstu literackiego i tekstu jako dzieła sztuki*. Kraków: wyd. Korporacja Ha!art.

- [21] Dobrowolski T. (1974). *Sztuka Polska*, Kraków: Wyd. Literackie.
- [22] Estreicher K. (1986). *Historia sztuki w zarysie*. Warszawa: PWN, wydanie VII.
- French, H. (1999). *Architektura*. Warszawa: wyd. Muza SA.
- [23] Fabiański M., Purchla J. (2000). *Przewodnik po architekturze Krakowa*. Kraków: Wyd. Literackie.
- [24] Fahr-Becker G., *Jugendstil*. Wyd. 2004/2007 Tandem Verlag GmbH H.F. Ullmann.
- [25] Farr F. (1962). *Frank Lloyd Wright*. Oxford, Alden Press.
- [26] Flaszka J. (1998). *Bochnia – przewodnik po mieście*. Bochnia.
- [27] Floryńska-Lalewicz H., *STANISŁAW WITKIEWICZ pisarz*, lipiec 2006. Za: http://magazyn.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_witkiewicz_stanislaw,
- [28] French H. (1999). *Architektura*. Muza S.A., Warszawa.
- [29] Galusek Ł. (2006). *Światło ze wschodu, Károly Kós i węgierska architektura organiczna*. [w:] *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni*. Nr 3-2006 (16). *Architektura organiczna*. Kraków: wyd. Małopolski Instytut Kultury. s.12-15.
- [30] Gerle J. (2006). *Kierunek wskazany przez Makovecza, organiczność w architekturze węgierskiej*. [w:] *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni*. Nr 3-2006 (16). *Architektura organiczna*. Kraków: wyd. Małopolski Instytut Kultury. s.8-11.
- [31] Godula R.(red.).(1994) *Klejnoty i sekrety Krakowa. Teksty z antropologii miasta*. Kraków: Wyd. Wawelskie
- [32] Goldzamt E. (1967). *William Morris a geneza architektury nowoczesnej*. Warszawa: wyd. PWN.
- [33] Gorządek E. Centrum Sztuki Współczesnej Zamek Ujazdowski w Warszawie, 2006 rok, artykuł: *Oskar Nikolai Hansen*, , ze strony internetowej: http://www.culture.pl/pl/culture/artykuly/os_hansen_oskar
- [34] Gutowski M., Gutowski B. (2001). *Architektura secesyjna w Galicji*. Warszawa: Wyd. DiG.
- [35] Hansen O. *Manifest* [w:] "Przegląd Kulturalny", 1959 rok.
- [36] Hansen O. *Zobaczyć świat*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. Jola Gola, Warszawa, 2005.
- [37] Hussakowska M.(1972). *Malowniczy eklektyzm*. [w:] *Magazyn Kulturalny*, 4, s.48-49.
- [38] Hussey Ch. (1927). *The Picturesque*. Londyn-Nowy Jork.
- [39] Jasińska A. (2009). *Architektura i pojęcie wypowiedzi*. [w:] *69 Annales Universitatis Paedagogicae Cracoviensis, Sztuka i wypowiedź*. Kraków: Wydawnictwo Naukowe Uniwersytetu Pedagogicznego. S.42-47.
- [40] Kopaliński W. (1968). *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*. Warszawa: wyd. Wiedza Powszechna.
- [41] Kopaliński W. (1990). *Słownik symboli*. Warszawa: wyd. Wiedza Powszechna.
- [42] Kornecki M., *Kościoty diecezji tarnowskiej*, [w:] *Rocznik diecezji tarnowskiej na rok 1972*, Tarnów 1972
- [43] Krakowski P. (1971). *Okres historyzmu i eklektyzmu w architekturze krakowskiej (1850-1900)*. [w:] *Problemy ochrony architektury najnowszej (1850-1939)*. Warszawa: Biblioteka MIOZ, 29, seria B, s. 37-50.
- [44] Krawczyk J. *Strawberry Hill Forever*. Za: www.mowiawieki.pl/img/artykul
- [45] Krupiński A.B. *Karta ewidencyjna zabytków architektury i budownictwa* , 1990, Archiwum WUOZ w Krakowie.
- [46] Kurek J. (1990). *Problemy obiektywizacji oceny formy architektonicznej (na przykładzie budownictwa jednorodzinnego)*. [w:] „Teka Komisji Urbanistyki i Architektury”, 24, s.83-89.
- [47] Kurek J., *Goetheanum architektura tajemna*, [w:] *Archivolta*, 1(45)/2010.
- [48] *Kwartalnik społeczno-kulturalny: Naddłubniańskie pejzarze*, nr 2/2004. (Stowarzyszenie Przyjaciół Ziemi Michałowickiej Nad Dłubnią).

- [49] Laskowski A. (1999). *Nieznana willa Teodora Talowskiego w Jaśle*. [w:] *Rzeszowska Teka Konserwatorska*, tom 1. s. 95-115.
- [50] Łoza S. (1954). *Architekci i budowniczowie w Polsce*. Warszawa: wyd. Budownictwo i Architektura.
- [51] Meeks C. L. V. (1950). *Picturesque Eclecticism*. [w:] *The Art Bulletin*. R.32, s. 226-235.
- [52] Mikulski A. *U źródeł budowania, Stanisław Niemczyk – architekt*. [w:] *Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni*. Nr 3-2006 (16). *Architektura organiczna*. Kraków: wyd. Małopolski Instytut Kultury. s.46-51.
- [53] Miłobędzki A. (1988). *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa: wyd. Wiedza Powszechna.
- [54] Niemczyk E., *Cztery żywioły w architekturze*. Wrocław 2002, wyd. Zakład Narodowy im. Ossolińskich.
- [55] Niemczyk S., *Kościół i klasztor Św. Franciszka i Św. Klary w Tychach, Człowiek, przestrzeń i architektura według Stanisława Niemczyka*. Archivolta 2/38/2008
- [56] Opaska J., *Dzieło Talowskiego*, [w:] *Spotkania z zabytkami*, 3/2000.
- [57] Osińska B. (2004). *Sztuka i czas. Od prehistorii do rokoka*. Warszawa: wyd. WsiP SA.
- [58] Osińska B. (2005). *Sztuka i czas. Od klasycyzmu do współczesności*. Warszawa: wyd. WsiP SA.
- [59] Ossowski S. (1966). *U podstaw estetyki*. Warszawa: wyd. PWN.
- [60] Pevsner N. (1947). *The Picturesque in Architecture*. [w:] *Journal of the Royal Institute of British Architects*. R. 55, s. 55.
- [61] Płuska I. (2007) *Konserwacja dekoracyjnych murów oporowych oraz wiaduktu kolejowego przy ul. Lubicz w Krakowie*. [w:] *Wiadomości Konserwatorskie*, nr 21/2007. Warszawa: wyd. Zarząd Główny Stowarzyszenia Konserwatorów Zabytków.
- [62] Purchla J. (1990). *Jak powstał nowoczesny Kraków*. Kraków: Wyd. Literackie.
- [63] Rasmussen S.E. (1999). *Odczuwanie architektury*. Warszawa: wyd. Murator.
- [64] Romanowska M., Gumińska B., *Przewodnik Muzeum Stanisława Wyspiańskiego w Kamienicy Szolańskich*. Kraków 2005. Muzeum Narodowe w Krakowie.
- [65] Samek J. (1985). *Ze studiów nad oeuvre architekta krakowskiego Teodora Talowskiego* [w:] *Krzysztofor* nr 12, Kraków. s. 41-46.
- [66] Sawczyk B., Sasiadowicz M., Stańczyk E., (2004) *Ocalić od zapomnienia... Patroni tarnowskich ulic*, tom 2: O-Ż. Tarnów: wyd. Miejska Biblioteka Publiczna im. Juliusza Słowackiego.
- [67] Schmied W. *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wyd. Taschen 2005.
- [68] Scully V. Jr. (1960). *Frank Lloyd Wright*. Nowy Jork: wyd. George Braziller
- [69] Sepioł J. (1977). *Talowski fecit*. [w:] *Architektura*, nr 5-6, s. 57-60
- [70] Sepioł J. (2008). *Architektura i moralność*. [w:] *Doktryny i realizacje konserwatorskie*. Kraków 2011: wyd. WAM. s.117-124.
- [71] Seria: *KLASYCY SZTUKI: Rossetti i prerafaelici*, Red.: Biernacka E., wyd. HPS, Warszawa 2006.
- [72] Seria: *KLASYCY SZTUKI: Turner i Constable*, Red.: Rostkowski D., Lesiak A., wyd. HPS, Warszawa 2006.
- [73] Sobieska T., Sobieska K., Blondiau G. (2002). *Śladami Młodej Polski: Secesja w Krakowie i okolicach*. Kraków: Wyd. Dęby Rogalińskie.
- [74] Solewski R. (2000). *Franciszek Mączyński. Romantyk, czy modernista? (A może liberal?)*. Praca doktorska, Uniwersytet Jagielloński; Wydział Historyczny. Kraków
- [75] Sołtysik A. (2009). *Nowe życie starej podstacji elektrycznej w Krakowie*, [w:] *Archivolta* 2(42)/2009, s. 38-43.

- [76] Sołtysik A. (2009). *Teodor Talowski i jego Willa pod Kozłem w Bochni*. [w:] *Przestrzeń i forma*, 12/2009. Szczecin: wyd. Szczecińska Fundacja Edukacji i Rozwoju Addytywnego SFERA. (pod patronatem PAN, oddział w Gdańsku)
- [77] Sudacka A. (1998). *Jan Rzymkowski (1873-1937), zapomniany krakowski architekt*. [w:] *Rocznik Krakowski*, 64, s. 105-124.
- [78] Szymański M. (2010) *Architekt Teodor Talowski (1857-1910)*. [w:] *Gazeta Horyniecka*, nr 23 IV-VI.2010, s. 2-4.
- [79] Tietz J. (2001). *Historia architektury XX wieku*. Kolonia, wydawca – Peter Delius.
- [80] Tołłoczko Z. (2005). *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*. Kraków: wyd. Politechniki Krakowskiej
- [81] Tondos B. (1999) *Willa śródmiejska, czyli o tzw. willowej zabudowie galicyjskich miast*. [w:] *Rozwój przestrzenny miast galicyjskich położonych między Dunajcem a Sanem w okresie autonomii galicyjskiej. Materiały z sesji Jasło 23-24 kwietnia 1999*. Jasło 2001: wyd. Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie.
- [82] Umberto Eco, (1962) *Dzieło otwarte*. Warszawa: wyd. W.A.B. 2008.
- [83] Weyl H. *Symetria*, Princeton University Press 1952, wydanie polskie: wyd. Prószyński i S-ka, Warszawa 1997.
- [84] *Winieta*: pismo Biblioteki Raczyńskich 2007 nr2 (43).
- [85] Zieliński Z. *Nowy Sącz, Przewodnik po zabytkach*. Koło Przewodników Oddziału PTTK *BESKID* w Nowym Sączu, Nowy Sącz 1994.
- [86] Zwoliński A. (2004). *Obraz w relacjach społecznych*. Kraków: wyd. WAM.
- [87] Żórawski J. (1973). *O budowie formy architektonicznej*. Warszawa: Wyd. Arkady
- [88] Żórawski J. (1962). *Postawa intuicyjno-artystyczna i postępowo-techniczna w architekturze*. Kraków: wyd. Politechnika Krakowska, seria „Architektura” nr9, zeszyt naukowy nr 5.

Literatura współczesna T. Talowskiemu:

- [89] Chołoniewski A. [Szary] (1901). *Teodor Talowski*. [w:] *Życie i sztuka*.
- [90] Ekielski W. (1897). *Projekta kościołów Teodora Talowskiego...* [w:] *Czasopismo Techniczne*. Kraków, R. 11, nr 9-10, s.123-124.
- [91] Ekielski W. (1910). *Teodor Talowski*. [w:] *Architekt*. R.10, nr 5, s. 82-83.
- [92] Jast (1910). *Zgon głośnego architekta. Teodor Talowski*. [w:] *Świat*, 20.
- [93] Kremer J., *O Tryptyku z wystawy archeologicznej krakowskiej i kilka z tego powodu uwag nad architekturą i rzeźbą gotyckiego stylu*. Wilno 1860. Wyd. drukarni A.H. Kirkora i sp.
- [94] Lepszy L., Tomkowicz S. (red.) (1904). *Rocznik Krakowski*, tom IV. Kraków: wyd. nakładem Towarzystwa Miłośników Historii i Zabytków Krakowa.
- [95] Libelt K., *Estetyka czyli umnictwo piękne*. Petersburg 1854.
- [96] Łoś W. (1892). *Teodor Talowski*. [w:] *Tygodnik Ilustrowany*, tom 6, nr 142, s. 185-187.
- [97] Mączyński F., *John Ruskina: Siedem lamp architektury (w streszczeniu)*, [w:] *Architekt*, R. III, (1902) nr11,12 oraz R.IV (1903), nr1-7.
- [98] *Pamiętnik Sokoła Krakowskiego 1885-1896*, Kraków, 1896. Wydane nakładem własnym Towarzystwa Gimnastycznego *Sokół* w Krakowie.
- [99] Rados (Sarnecki Z.) (1890). *Teodor Talowski*. [w:] *Świat*.
- [100] Ruskin J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture. (Siedem Lamp Architektury)* Londyn 1920: wyd. The Waverley Book Company, LTD.

- [101] Ruskin J. (1880). *The Stones of Venice*. Tom I : *The Foundations*. New York: wyd. John Wiley & Sons.
- [102] Sas-Zubrzycki J., *Filozofia Architektury jej teoria i estetyka*. Kraków 1894.
- [103] Sas-Zubrzycki J., *Siedem Lamp Architektury, streszczenie według Johna Ruskina* [w:] *Czasopismo Techniczne Lwowskie*, R.XIX (1901) nr 19-24 oraz R.XX (1902) nr 1-2.
- [104] Świerzykowski E. (1904). *Pamiętnik Towarzystwa Sztuk Pięknych w Krakowie (1854-1904)*. Kraków 1904, s.190.
- [105] Zawiejski J., *John Ruskin*, [w:] *Architekt*, R. I, 1900, nr 1.
- [106] artykuł niepodpisany *Teodor Talowski [Wspomnienie pośmiertne]* [w:] *Czasopismo Techniczne* (1910). Lwów, R.28, nr 17, s. 242-243.

Prace Teodora Talowskiego:

- [107] Talowski T. (1897). *Projekta kościołów*. Kraków. - Praca o charakterze wzornika, drukarnia *Czasu* w Krakowie.
- [108] Talowski T. (1902). *Style u narodów czynnych*. (Zapis wykładu architekta) [w:] *Czasopismo Techniczne*, R.XX, Nr 21, Lwów 10.11.1902.



Budynki Talowskiego skrywają głębokie, wielopłaszczyznowe znaczenie. Szczególnie kamienice krakowskie są swoistymi budynkami-poematami, które poprzez swoją bajkowość, przenoszą nas w inną rzeczywistość...

SPIS I ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

ROZDZIAŁ I

- Ryc. 1. – Dom *Pod Pajakiem*, wg. Akwareli Stanisława Tondosa - (s.13)
[w:] Dwutygodnik Ilustrowany *Świat*, R. III (1890), Nr 11, s. 245.
- Ryc. 2. – Dom *Pod Pajakiem* – stan obecny /fot. autora, 2008/ - (s.13)
- Ryc. 3. – Ulica Retoryka – widok na cztery kamienice Talowskiego (nr 1,3,7,9)
/fot. Ignacy Krieger ok. 1893/– (s.14)
[w:] Krieger I. *Album fotografii dawnego Krakowa z atelier Ignacego Kriegera*, tytuł zdjęcia: *Domy po zachodniej stronie ulicy Retoryka, w głębi budynek „Sokoła” przy ulicy Wolskiej. Fotografia z ok. 1900 roku*. Wyd. Krajowa Agencja Wydawnicza, Kraków 1989.
- Ryc. 4. – Teodor Maryan Talowski - (s.15)
[w:] *Pamiętnik Sokoła Krakowskiego 1885-1896*, Kraków, 1896. Wydane nakładem własnym Towarzystwa Gimnastycznego *Sokół* w Krakowie, s.19
- Ryc. 5. – Projekt kościoła w Bóbrce 1895 – (s.17)
[w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.6
- Ryc. 6. – Dom *Pod Pajakiem* – elewacja frontowa /fot. autora, 2011/ - (s.20)
- Ryc. 7. – Dom *Pod Osłem* – elewacja frontowa /fot. autora, 2009/ - (s.20)

ROZDZIAŁ II

- Ryc. 8. – John Ruskin, Stare domy na wyspie Rodanu, 1862-1863 - (s. 32)
[w:] Seria: *KLASYCY SZTUKI: Turner i Constable*, Red.: Rostkowski D., Lesiak A., wyd. HPS, Warszawa 2006, s.112.
- Ryc. 9. – Katedra w Durham, detal portalu romańskiego /fot. autora, 2009/ - (s.33)
- Ryc. 10. – Domy mieszkalne w Avebury, Anglia /fot. autora, 2009/ - (s.34)
- Ryc. 11. – Kościół Św. Józefa w Krakowie /fot. autora, 2011/ - (s.40)
- Ryc. 12. – Szkice Wyspiańskiego do projektu *Akropolis* 1904-1908 - (s.41)
[w:] *Architekt*, R. IX (1908), Zesz. 5-6, tabl.17
- Ryc. 13. – Projekt willi w *stylu zakopiańskim* – architekt Rutkowski - (s.43)
[w:] *Architekt*, R. II (1901), Nr 5, s. 73,74
- Ryc. 14. – *Teatr Stary* w Krakowie, po przebudowie w latach 1903-1906 - (s.45)
[w:] *Architekt*, R. VIII (1907), Zesz. 9, tabl. 10
- Ryc. 15. – *Teatr Stary* po przebudowie – główna klatka schodowa - (s.45)
[w:] *Architekt*, R. VIII (1907), Zesz. 9, tabl. 11
- Ryc. 16. – Akwarela Talowskiego, przedstawiająca krakowski Kazimierz, 1894 - (s.46)
[w:] źródło internetowe: <http://www.wawel.net/images/kazimierz/archiwum.htm>
- Ryc. 17. – Willa w Jaśle, boniowanie wykonane w tynku /fot. autora, 2010/ - (s.48)
- Ryc. 18. – Narożny kartusz herbowy w willi w Bochni /fot. autora, 2009/ - (s.49)
- Ryc. 19. – Red House w Bexleyheath, projektu W. Morrisa i Ph. Webba z 1859 - (s.50)
[w:] źródło internetowe: www.victorianweb.org/art/architecture/webb
- Ryc. 20. – Przykładowe rozwiązanie detalu architektonicznego ze wzornika B. Liebolda, 1891 – (s.52) [w:] źródło internetowe:
<http://gornolesne.pl/p51,architektura-z-cegly-i-tarakoty-1881-reprint.html>
- Ryc. 21. – Budynek *Sokoła* po przebudowie zaprojektowanej przez Talowskiego, fotografia po 1894 - (s.53), [w:] *Pamiętnik Sokoła Krakowskiego 1885-1896*, Kraków, 1896. Wydane nakładem własnym Towarzystwa Gimnastycznego *Sokół* w Krakowie, s.21

TABELA 1. – PROJEKTY I REALIZACJE TALOWSKIEGO – ARCHITEKTURA ŚWIECKA

- Tab.1.A.– 1. Kamienica - ul. Batorego 26 proj.1885, bud. 1886, tzw. kamienica własna
/fot. autora, 2011/

2. Kamienica - ul. Retoryka 7, zwana: *Festina Lente*, budowa 1887, tzw. kamienica własna /fot. autora, 2012/
3. Kamienica - ul. Smoleńsk 18, budowa 1887 /fot. autora, 2012/
4. Kamienica - ul. Smoleńsk 20 budowa 1888/ 1889, dom artysty malarza A. Piotrowskiego /fot. autora, 2012/
5. Kamienica - ul. Retoryka 15, zwana *Długo myśl – prędko czyn*, dom K. Stadtmüllera, 1888 /fot. autora, 2012/
6. Kamienica - ul. Karmelicka 35/ ul. Batorego, zwana: *Dom Pod Pająkiem*, budowa 1889, tzw. kamienica własna /fot. autora, 2008/
7. Kamienica - ul. Piłsudskiego 26/ ul. Retoryka 1, *Pod Śpiewającą Żabą*, 1889-1890 /fot. autora, 2012/
8. Kamienica - ul. Retoryka 3 projekt 1891 dla Dr Marcina Kozłeckiego /fot. autora, 2008/
9. Kamienica - ul. Retoryka 9 zwana *Pod Herbem*, (*Pod Osłem*), proj. 1891, dom własny /fot. autora, 2012/
10. Kamienica - ul. Długa 54, projekt 1891, dom Kazimierza Zalewskiego /fot. autora, 2009/

- Tab.1.B. – 1. Willa Seweryny Górskiej, projekt 1886, ul. Garbarska, Kraków, (nieistniejąca) [w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały kartograficzne i dokumentacja techniczna/
2. Pałac w Ściborzycach z 1889 /fot. autora, 2011/
 3. Pałac w Dobrzechowie z 1890 (nieistniejący) [w:] Czasopismo Techniczne R. XVII (1899), Nr 1, s. 7
 4. Dwór w Cianowicach 1890 /fot. autora, 2011/
 5. Dwór Dąbrowskich w Michałowicach proj. 1892, bud. 1897 /fot. autora, 2009/
 6. Willa w Jaśle, projekt ok. 1895 /fot. autora, 2010/
 7. Willa w Bochni dr Mieczysława Dębowskiego, projekt 1895 /fot. autora, 2009/
 8. Przebudowa budynku *Sokoła* w Krakowie 1894, ul. Piłsudskiego 27 /fot. autora, 2008/
 9. Szkoła w Okocimiu proj. 1895, bud. 1896 (istniejąca - Ryc.47), [w:] Talowski T., *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.63.
 10. Pawilon na wystawę Lwowską, projekt 1893, [w:] Talowski T., *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.65

- Tab.1.C. – 1. Kamienica - ul. Pędzichów 19, w Krakowie, budowa 1897 /fot. autora, 2009/
2. Kamienica - ul. Św. Jana 3 w Krakowie, dom Jana de Götz-Okocimskiego, 1897 /fot. autora, 2009/
 3. Willa Juliana Wanga we Lwowie przy ul. Św. Zofii 30 (1899) [w:] Czasopismo Techniczne R. XVII (1899), Nr 17, tablica XXXVIII
 4. Dwór Skrzeczyńskich w Lubzinie, 1899 /fot. autora, 2011/
 5. Rzebudowa rezydencji J.K. Milewskiego na wyspie St. Catherina, koło Triestu, 1899 – brak ilustracji
 6. Architektoniczna oprawa „podkopu” przy ul. Lubicz w Krakowie, 1896-98 /fot. autora, 2012/
 7. Projekt budynku *Sokoła* w Jaśle (1897) – nie zrealizowany [w:] Czasopismo Techniczne R. XVI (1898), Nr 17, tablica XIX
 8. Projekt rozbudowy budynku *Sokoła* w Wadowicach, 1897 – brak ilustracji
 9. Projekt rozbudowy budynku *Sokoła* w Rzeszowie, 1898 (nie zrealizowany) – brak ilustracji
 10. *Szpital Bonifratrów* w Krakowie, 1898 /fot. autora, 2010/
 11. Budynek *Sokoła* w Jarosławiu, 1899-1900 /fot. autora, 2010/
 12. Szpital w Okocimiu, 1900 (Obecnie budynek szkoły katolickiej w Brzesku)

- /fot. autora, 2012/
 13. Szpital w Suchej Beskidzkiej, 1900 (?) – brak ilustracji
 14. Projekt kartusza dla budynku *Sokoła* w Krakowie, proj. 1895 (Ryc.86)
 [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.66
 15. Projekt kartusza dla budynku *Sokoła* w Wadowicach, 1895
 [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.67
 16. Projekt *Ex libris* dla biblioteki hr. Adama Skrzyńskiego w Zagórzanach (1898)
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XVI (1898), Nr 17, s.228

- Tab.1.D. – 1. Projekt (fasady) domu mieszkalnego ok. 1900
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XVIII (1900), Nr 9, tablica XXII
 2. Dwór w Grodkowicach, 1902 /fot. autora, 2011/
 3. Przebudowa pałacu hr. Szeptyckiego w Łaszczowie, 1902
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XX (1902), Nr 14, tablica XXV
 4. Przebudowa pałacu hr. Szeptyckiego w Przyłbicach ok.1902(?)
 [w:] źródło internetowe: <http://193.59.172.16/szzz/IsShownBy.do?id=38834>
 5. Dwór w Oborach na Wołyniu dla Piotra Colonna – Czosnowskiego, 1903
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XXI (1903), Nr 18, tablica XX
 6. Dwór w Bykowcach ok. 1903 (?) – brak ilustracji
 7. Pałac w Wysuczce proj.1905, bud.1906
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XXVIII (1910), Nr 17, tablica XIX
 8. Rezydencja Pawła Sapiehy w Siedliskach, 1905
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XXVIII (1910), Nr 17, tablica XVIII
 9. Projekt przebudowy pałacu A. Ponińskiego w Horyńcu (1905)
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XXVIII (1910), Nr 17, tablica XVII
 10. Projekt pomnika bitwy pod Austerlitz (Sławkowem), zwany *Ossarium*, 1900
 [Za:] Bałus, W. (1988). *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*, "Folia Historiae Artium", tom 24, s.128.
 11. Projekt aresztów miejskich w Jarosławiu (1900) (rozbudowa ratusza)
 [w:] Czasopismo Techniczne R. XVIII (1900), Nr 9, tablica XXII
 12. Szkoła (gimnazjum) w Dębicy, proj.1900, wybudowane 1907 (?) – brak ilustracji
 13. Projekt gimnazjum w Nowym Targu, 1902, bud. 1906 (?) – brak ilustracji

TABELA 2. – PROJEKTY I REALIZACJE TALOWSKIEGO
 – ARCHITEKTURA SAKRALNA

- Tab.2.A. – 1. Kościół w Dobrzechowie projekt 1888-1895 razem z elementami wyposażenia wnętrza /fot. autora, 2011/
 2. Grobowiec rodziny Talowskich w Krakowie - cmentarz Rakowicki, proj.1888 /fot. autora, 2011/
 3. Kościół w Jeżowem, projekt 1894, [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.1
 4. Kościół w Łąncucie, projekt 1894
 [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.14
 5. Kościół w Bóbrce, projekt 1895, [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.5

6. Kościół we Wrocance, projekt 1895, [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.10
7. *Kaplica Szkolna Kolonii Robotniczej – Nowy Sącz*, tzw. *Kościół Kolejowy*, proj.1896, bud.1898 /fot. autora, 2012/
8. Kościół w Kamieniu, projekt 1895, [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.27
9. Kościół w Suchej Beskidzkiej, projekt 1895 i 1896, bud. w latach 1896-1901 /fot. autora, 2011/
10. *Kazalnica dla kościoła w Suchej*, 1901 [w:] *Architekt*, nr 11, rok 1902, s.61
11. *Projekt na chrzcielnicę*, 1895, [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.56
12. *Szkice na grobowce*, 1895, [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.60
13. Epitafium prof. W. Jabłońskiego w kościele Kapucynów w Krakowie, 1895, [w:] Samek J., *Ze studiów nad oeuvre architekta krakowskiego Teodora Talowskiego*, [w:] *Krzysztofor* nr 12, Kraków, s.44
14. Kościół w Wysocku, proj.1896 [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.23
15. *Portal grobowców w Łańcucie*, proj. 1896 (widok współczesny Ryc.58) [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.55
16. *Projekt na lampę wieczną do kościoła w Gorlicach*, proj.1896 [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.58
17. *Ławka kolatorska w kościele Gorlickim*, proj.1896 [w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.58
18. Kościół w Przyszowej, projekt pomiędzy 1896 a 1899 – brak ilustracji
19. Kościół w Libiążu, projekt 1898 [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XVII (1899), Nr 9, tablica XVIII
20. Projekt nagrobka w Bochni, 1898 [w:] materiały archiwum państwowego w Bochni
21. Kaplica grobowa Loewenfeldów w Chrzanowie, projekt 1898 [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XVII (1899), Nr 5, tablica X
22. Kaplica grobowa Skrzyńskich w Kobylance, proj.1898 (przybudówka do kościoła), [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XVI (1898), Nr 13, tablica XIV
23. Kościół w Krościenku, proj.1898 [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XVII (1899), Nr 10, tablica XXIV
24. *Kaplica szkolna w Nowym Sączu* (projekt 1899) – obecnie kościół p.w. Św. Kazimierza /fot. autora, 2011/

- Tab.2.B. – 1. Kościół w Rudzie Guzowskiej, proj.1900 [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XX (1902), Nr 16, tablica XXX
2. Kościół w Kamionce Strumiłowej, proj.1901 [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XIX (1901), Nr 24, tablica XXVI
 3. Kościół p.w. Św. Anny w Skałacie (dziś Ukraina), proj. ok.1900, budowa 1901 [w:] źródło internetowe: <http://rkc.kh.ua/index.php?L=p&M=A&P=TP&R=PV&K=Sk&N=5#F>
 4. Kościół w Chorzelowie [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XX (1902), Nr 13, tablica XXIII
 5. Kościół w Tłustem (obecnie Ukraina), projekt przebudowy 1902 [w:] *Czasopismo Techniczne* R. XX (1902), Nr 12, tablica XIII

6. Kościół w Lubzinie 1903 /fot. autora, 2011/
7. Katedra w Tarnopolu, proj.1903, [za:] Bałus W. *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*. [w:] Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego MXL, Prace z historii sztuki, zeszyt 20, Kraków 1992, il.27
8. Kościół - Kaczyka (Cacica w Rumunii), projekt 1903 /fot. Czubiński J., 2005/
9. Kościół Św. Elżbiety we Lwowie, projekt 1903-1904, budowa 1904-1911, [w:] źródło internetowe:
<http://www.skyscrapercity.com/showthread.php?t=1018317&page=5>
10. Kościół w Wadowicach Górnych projekt 1904, [w:] Czasopismo Techniczne R. XXII (1904), Nr 4, tablica X
11. Grobowiec hr. Rejów w Przecławiu, projekt 1902, [w:] Czasopismo Techniczne R. XXI (1903), Nr 14, tablica XVI
12. Kościół w Osobnicy, budowa ok.1904-1906, [w:] źródło internetowe:
<http://www.osobnica.rzeszow.opoka.org.pl/index.php?ref=galeria&album>
13. Kaplica dla Jana Zwiernickiego w Zwierniku, 1905, [w:] Architekt, R. VI (1905), Zesz. 7, s.107,108
14. Kościół w Białoskórcie, proj.1905, [w:] Czasopismo Techniczne R. XXIII (1905), Nr 14, tablica XXI
15. Kościół w Laszkach, proj.1904, [w:] Czasopismo Techniczne R. XXIII (1905), Nr 2, tablica VI
16. Kościół - Krościenko Wyżne, projekt 1906, [w:] Czasopismo Techniczne R. XXVIII (1910), Nr 17, tablica XVI
17. Kościół - Radziwiłłów Mazowiecki, 1907 [w:] źródło internetowe:
<http://polskaniezwykla.pl/web/place/21749,bartniki-kosciol-sw--antoniego-padewskiego.html>
18. Mauzoleum Ponińskich w Horyńcu, budowa (?)1905-1912 /fot. autora, 2011/
19. Kaplica pałacowa w Grzędzie (ziemia lwowska) z herbem *Korczak* [w:] źródło internetowe: <http://www.kresy.pl/kresopedia,projekty,archiwum-grzegorza-rakowskiego?zobacz/ziemia-lwowska-grzda>
20. Grobowiec Skrzyńskich w Zagórzanach (powiat Gorlicki), [w:] źródło internetowe:
http://lh4.ggpht.com/-b-17ZNt_wb4/TdULqZYzZzI/AAAAAAAAAdOo/aJENqEHYsPA/DSC_6321.jpg
21. Rozszerzenie kościoła parafialnego w Wyznianach, projekt 1905 [w:] Czasopismo Techniczne R. XXVI (1906), Nr 2, tablica IV
22. Kościół w Żyrardowie, projekt niezrealizowany (?) – brak ilustracji
23. Kościół w Otyni (obecnie Ukraina) p.w. Wniebowzięcia Najświętszej Maryi Panny, 1902-1905 (?), [w:] źródło internetowe:
<http://fotopolska.eu/185683.foto.html>
24. Kościół w Podhajczykach Justynowych (pow. Trembowla - Ukraina) 1905-1910/11 (?), [w:] źródło internetowe:
http://www.rkc-skowyra.com/publ/dekanat_trembowla/25-1-0-2955
25. Kościół w Nagoszynie, budowa 1922-25 według projektu Talowskiego [w:] źródło internetowe: <http://www.nagoszyn.diecezja.tarnow.pl/#Kosciol>

ROZDZIAŁ III

- Ryc. 22. – Kamienica *Festina Lente*, rysunek 1887 - (s. 63)
[w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały kartograficzne i dokumentacja techniczna/, rysunek zmodyfikowany przez autorkę
- Ryc. 23. – *Festina Lente* – detale architektoniczne /fot. autora, 2009/ - (s.64)
- Ryc. 24. – Dom *Pod Pajakiem*, rzut parteru – (s.64)
[w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały

- kartograficzne i dokumentacja techniczna/
Ryc. 25. – Dom *Pod Pająkiem* – elewacja przy ulicy Batorego /fot. autora, 2008/ - (s.65)
Ryc. 26. – Dom *Pod Pająkiem* – elewacja przy ulicy Karmelickiej (s.66)
[w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały kartograficzne i dokumentacja techniczna/, rysunek zmodyfikowany przez autorkę
Ryc. 27. – Kamienica *Pod Śpiewającą Żabą*, projekt nadbudowy, 1909 - (s.68)
[w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały kartograficzne i dokumentacja techniczna/, rysunek zmodyfikowany przez autorkę
Ryc. 28. – Kamienica *Pod Herbem (Pod Ostem)*, elewacja frontowa, projekt 1891 - (s.69)
[w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały kartograficzne i dokumentacja techniczna/, rysunek zmodyfikowany przez autorkę
Ryc. 29. – Fragment planu Krakowa z dzielnicą III – *Nowy Świat* - (s.70)
[w:] Plan Krakowa z dzieła J. Rostafińskiego, 1891 /Plan załączony był do pracy "Kraków pod względem lekarsko-przyrodniczym", wydanej w Krakowie w 1900/, źródło internetowe: http://pl.wikipedia.org/w/index.php?title=Plik:Krakow_1891.jpg
Ryc. 30. – Dwór w Michałowicach, elewacja wschodnia, pocztówka ok. 1905 - (s.72),
[w:] ze zbiorów prywatnych właścicieli dworu
Ryc. 31. – Dwór w Michałowicach, elewacja zachodnia i południowa, zdjęcie ok.1920 - (s.72),
[w:] ze zbiorów prywatnych właścicieli dworu
Ryc. 32. – Willa *Pod Kozłem* w Bochni, ok. 1900 - (s.73),
[w:] Czasopismo Techniczne R. XVIII (1900), Nr 7, tabl. XX
Ryc. 33. – Rzut parteru willi *Pod Kozłem*, ok. 1895 - (s.74),
[w:] Czasopismo Techniczne R. XVIII (1900), Nr 7, s.82
Ryc. 34. – Willa *Pod Kozłem* w Bochni, ok. 2000 roku - (s.75),
[w:] Bukowska J. Cierniak J. Artykuł pt. *Architektura secesyjna Bochni*, s.28 (?)
Ryc. 35. – Wyjście z salonu do ogrodu /fot. autora, 2009/
Ryc. 36. – Ulica Czackiego, willa Talowskiego – druga z lewej strony, pocztówka ok.1904 - (s.77),
[w:] źródło internetowe: <http://www.kartki.republika.pl/imgnew/247.jpg>
Ryc. 37. – Willa – widok obecny /fot. autora, 2010/ - (s.77)
Ryc. 38. – Budynek gospodarczy /fot. autora, 2010/ - (s.78)
Ryc. 39. – Dwór w Godkowicach, elewacja wschodnia /fot. autora, 2011/ - (s.79)
Ryc. 40. – Dwór w Grodkowicach, elewacja północna /fot. autora, 2011/ - (s.80)
Ryc. 41. – Dwór w Grodkowicach, rzut parteru - (s.81)
[w:] Architekt, R. VII (1906), Zesz. IX, s. 199,200
Ryc. 42. – Budynek *Sokoła*, zaprojektowany przez Karola Knausa w 1889 - (s.82)
[w:] *Pamiętnik Sokoła Krakowskiego 1885-1896*, Kraków, 1896. Wydane nakładem własnym Towarzystwa Gimnastycznego *Sokół* w Krakowie, s.15
Ryc. 43. – Budynek *Sokoła* po rozbudowie, widok od str. istniejącej wtedy rzeki Rudawy - (s.82), [w:] *Pamiętnik Sokoła Krakowskiego 1885-1896*, Kraków, 1896. Wydane nakładem własnym Towarzystwa Gimnastycznego *Sokół* w Krakowie, s.23
Ryc. 44. – Elewacja wschodnia *Sokoła*, widok współczesny /fot. autora, 2008/ - (s.83)
Ryc. 45. – Budynek *Sokoła* w Jarosławiu, ok. 1918 - (s.84)
[w:] źródło internetowe: <http://widokowki.dawida.pl/jaroslaw4.htm>
Ryc. 46. – Budynek *Sokoła*, elewacja północna i zachodnia, ok.1901 - (s.84)
[w:] źródło internetowe: <http://widokowki.dawida.pl/jaroslaw1.htm>
Ryc. 46a. – Budynek *Sokoła*, zdjęcie po II wojnie światowej, mieszczący wtedy kino *Gdynia* – (s.84), [w:] źródło internetowe: archiwum.allegro.pl – Jarosław – Sokół, kino Gdynia – stare zdjęcie, fotografia
Ryc. 47. – Szkoła w Okocimiu, elewacja frontowa /fot. autora, 2012/ - (s.85)
Ryc. 48. – Szkoła w Okocimiu, ściana szczytowa /fot. autora, 2011/ - (s.86)
Ryc. 49. – Szkoła w Twierdzy /fot. autora, 2011/ - (s.87)
Ryc. 50. – Podkop i wiadukt kolejowy – ulica Lubicz w Krakowie /fot. autora, 2008/ - (s.88)
Ryc. 51. – Fragment muru oporowego ze schodami zewnętrznymi /fot. autora, 2012/ - (s.88)
Ryc. 52. – Uroczystości pogrzebowe J. Słowackiego, mur oporowy autorstwa Talowskiego,

- posłużył jako tło wydarzeń z 1927 - (s.89),
[w:] źródła internetowe: <http://www.audiovis.nac.gov.pl/obraz/29267:1/h:279/>
- Ryc. 53. – Wieża kościoła w Dobrzechowie /fot. autora, 2011/ - (s.90)
- Ryc. 53a. – Detal maswerku w kształcie krzyża - (s.90),
[w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897,
drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.41
- Ryc. 54. – Projekt ambony dla kościoła w Dobrzechowie, 1895 - (s.91)
[w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.40
- Ryc. 55. – Projekt ambony dla kościoła w Suchej Beskidzkiej, 1901 - (s.91)
[w:] Architekt, R. II (1901), Nr 6, tabl.IV
- Ryc. 56. – Kościół w Suchej Beskidzkiej /fot. autora, 2011/ - (s.92)
- Ryc. 57. – Projekt kościoła w Nowym Sączu, 1896 - (s.93),
[w:] Talowski T. *Projekta kościołów*,
1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.20
- Ryc. 58. – Portal do grobowca w kościele w Łąncucie /fot. autora, 2011/ - (s.94)

ROZDZIAŁ IV

- Ryc. 59. – Dekoracyjna ściana szczytowa w willi w Bochni /fot. autora, 2009/ - (s.98)
- Ryc. 60. – Rzut tzw. *Kościola Kolejowego* w Nowym Sączu, 1896 - (s.99)
[w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.22
- Ryc. 61. – Elewacja frontowa kamienicy *Pod Osłem* z głównymi akcentami kompozycyjnymi (s.100), [w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały kartograficzne i dokumentacja techniczna/, rysunek zmodyfikowany przez autorkę
- Ryc. 62. – Elewacja frontowa kamienicy *Pod Pająkiem*, główne akcenty kompozycji – (s.101)
[w:] materiały archiwum państwowego w Krakowie /Oddział V – materiały kartograficzne i dokumentacja techniczna/, rysunek zmodyfikowany przez autorkę
- Ryc. 63. – Dwór w Grodkowicach, elewacja południowa /fot. autora, 2011/ - (s.104)
- Ryc. 64. – Fragment elewacji kamienicy *Pod Pająkiem* z rzeźbą smoka, jednym z wielu elementów symbolicznych /fot. autora, 2008/ - (s.105)
- Ryc. 65. – Podcień wejściowy w willi *Pod Kozłem* w Bochni /fot. autora, 2009/ - (s.105)
- Ryc. 66. – Rowki w ścianie przeznaczone na pnącza – kamienica *Pod Pająkiem* /fot. autora, 2008/ - (s.109)
- Ryc. 67. – Fragment ściany kamienicy *Pod Pająkiem* /fot. autora, 2008/ - (s.110)
- Ryc. 68. – Szczyt kamienicy przy ul. Batorego 26 z płaskorzeźbą Matki Boskiej z Dzieciątkiem /fot. autora, 2011/ - (s.112)
- Ryc. 69. – Fragment elewacji kamienicy *Festina Lente* przy ul. Retoryka 7 /fot. autora, 2009/ (s.113)
- Ryc. 70. – Szczyt z miedzianą figurą jaszczura, kamienica przy ul. Smoleńsk 18 /fot. autora, 2012/ - (s.113)
- Ryc. 71. – Pomieszczenie „malarni” na poddaszu kamienicy przy ul. Smoleńsk 20 /fot. autora, 2012/ - (s.114)
- Ryc. 72. – Fragment elewacji domu przy ul. Retoryka 15 /fot. autora, 2008/ - (s.115)
- Ryc. 73. – Malowniczy szczyt domu *Pod Pająkiem* – ul. Karmelicka 35 /fot. autora, 2008/ (s.116)
- Ryc. 74. – Figurka żaby, herb *Richter* - dom *Pod Śpiewającą Żabą* /fot. autora, 2008/ - (s.117)
- Ryc. 75. – Ozdobny szczyt z kartuszem herbowym z datą budowy kamienicy przy ul. Retoryka 3 /fot. autora, 2012/ - (s.118)
- Ryc. 76. – Fragment elewacji domu *Pod Osłem* /fot. autora, 2009/ - (s.119)
- Ryc. 77. – Fragment elewacji kamienicy przy ul. Długiej 54 z herbem *Lubicz* /fot. autora, 2009/ - (s.119)
- Ryc. 78. – Brama wjazdowa w kamienicy przy ul. Pędzchów 19 /fot. autora, 2009/ - (s.120)
- Ryc. 79. – Ozdobne portale okienne kamienicy przy ul. Św. Jana 3 /fot. autora, 2009/ - (s.120)
- Ryc. 80. – Szczyt dworu w Michałowicach z herbami *Radwan* i *Natęcz* oraz z datą budowy dworu /fot. autora, 2009/ - (s.121)

- Ryc. 81. – Podcień wejściowy willi w Jaśle /fot. autora, 2010/ - (s.122)
Ryc. 82. – Szczyt willi w Bochni – interpretacja herbu *Jalita* /fot. autora, 2009/ - (s.122)
Ryc. 83. – Podłużny kartusz herbowy na elewacji w willi w Bochni /fot. autora, 2009/
(s.123)
Ryc. 84. – Herb *Ciołek* na wieży dworu w Grodkowicach /fot. autora, 2011/ - (s.123)
Ryc. 85. – Podcień narożny rozbudowanego przez Talowskiego budynku Sokoła w Krakowie
/fot. autora, 2009/ - (s.124)
Ryc. 86. – Herb Krakowa z sokołem na zwieńczeniu ściany szczytowej /fot. autora, 2012/ -
(s.124)
Ryc. 87. – Ryzalit elewacji północnej z herbem Jarosławia, a powyżej orła w koronie
/fot. autora, 2010/ - (s.125)
Ryc. 88. – Dekoracyjny szczyt szkoły w Okocimiu, projekt z 1895 - (s.126)
[w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.64
Ryc. 89. – Obelisk-laternia z motywem korony oraz emblemat cesarski *FJI* na balustradzie
wiaduktu kolejowego przy ul. Lubicz /fot. autora, 2008/ - (s.127)
Ryc. 90. – Herby *Nałęcz* i *Jasieńczyk* znajdujące się na ścianach transeptu kościoła
w Dobrzechowie /fot. autora, 2011/ - (s.127)
Ryc. 91. – Elewacja frontowa kościoła w Suchej Beskidzkiej, projekt z 1895 - (s. 128)
[w:] Talowski T. *Projekta kościołów*, 1897, drukarnia „Czasu” w Krakowie, tabl.46
Ryc. 92. – Podcień tzw. *Kościół Kolejowego* z charakterystyczną, narożną kolumną
/fot. autora, 2011/ - (s. 129)
Ryc. 93. – Kościół pw. Św. Kazimierza w Nowym Sączu, narożne podcienia wejściowe
podparte kolumną /fot. autora, 2011/ - (s.129)
Ryc. 94. – Detale architektoniczne grobowca Potockich przy kościele w Łańcucie
/fot. autora, 2011/ - (s.130)

TABELA 3. – ELEMENTY SKŁADAJĄCE SIĘ NA JĘZYK FORMALNY TALOWSKIEGO

- Tab.3.A – 1. Detale z willi *Pod Kozłem* w Bochni /fot. autora, 2009/
2. Horyzontalny podział elewacji (od lewej): willa w Bochni /fot. autora, 2009/;
willa w Jaśle /fot. autora, 2010/
3. Ściany zakończone ozdobnym szczytem: dwór w Michałowicach
/fot. autora, 2009/; dwór w Grodkowicach /fot. autora, 2011/
4. Elementy blankowania, krenelażu i atyki (od góry): willa w Jaśle
/fot. autora, 2010/; kamienica *Pod Pająkiem* w Krakowie /fot. autora, 2008/
5. Stosowanie wykuszy (elementów wystających poza lico ściany): kamienica
Pod Osłem (Pod Herbem) w Krakowie /fot. autora, 2008/;
kamienica *Pod Pająkiem* /fot. autora, 2008/
6. Stosowanie loggii: kamienica *Festina Lente* w Krakowie
/fot. autora, 2008/; kamienica *Pod Osłem* /fot. autora, 2012/
7. Podcienia narożne (wejściowe) z kolumną narożną: willa w Jaśle
/fot. autora, 2010/; willa w Bochni /fot. autora, 2009/
8. Ścięcia narożników (wielowidokowość): willa w Bochni /fot. autora, 2009/
9. Sercowato wycięte narożniki z kolumnką: detal ambony w kościele
w Dobrzechowie /fot. autora, 2011/; fragment podkopu przy ulicy Lubicz w
Krakowie /fot. autora, 2011/
10. Ozdobne portale okienne i drzwiowe: willa w Bochni /fot. autora, 2009/
11. Stosowanie okien biforialnych i triforialnych: kościół w Dobrzechowie
/fot. autora, 2011/; fragment szczytu willi w Bochni /fot. autora, 2009/
12. Tympanony różnego kształtu: kamienica przy ul. Św. Jana 3 w Krakowie
/fot. autora, 2009/; kamienice przy ul. Smoleńsk 18 i 20 w Krakowie
/fot. autora, 2012/
13. Kartusze herbowe/tablice z rokiem budowy i nazwiskiem architekta:
kamienica *Festina Lente* /fot. autora, 2012/, obok willa w Bochni /fot. autora,
2009/; na dole kamienica *Pod Pająkiem* /fot. autora, 2008/
14. Motyw pustego herbu, z ozdobnym kartuszem: kamienica *Festina Lente*

- /fot. autora, 2012/; kamienica *Pod Śpiewającą Żabą* w Krakowie
 /fot. autora, 2012/; willa w Bochni /fot. autora, 2009/
 15. Sentencje łacińskie (także polskie) związane z filozofią życia, lub biblijne:
 kamienica prz ul. Retorka 15 w Krakowie - „Długo myśl prędko czyń”
 /fot. autora, 2012/; dom *Pod Pajakiem* - „Si Deus nobiscum, quis contra nos”
 /fot. autora, 2008/
 16. Kamienne elementy dekoracyjne w formie: wolut, esownic, etc.:
 (u góry, od lewej) Budynek *Sokoła* w Krakowie (cz. rozbudowana) /fot. autora,
 2012/; (obok oraz poniżej po lewej) willa w Bochni /fot. autora, 2009/; (obok
 oraz poniżej z lewej strony) kościół w Dobrzeczkowie – zwieńczenie oraz
 element woluty z przeniesionej bramy pałacowej /fot. autora, 2011/; (obok)
 willa w Bochni – woluta w bazie kolumny /fot. autora, 2009/; (na dole z lewej)
 kamienica *Pod Śpiewającą Żabą* – esownica /fot. autora, 2012/; (obok) portal
 do grobowca przy kościele w Łańcucie – sterczyna/kwiaton /fot. autora, 2011/
 17. Preferowane formy bazy, kapitelu i głowicy kolumn: kamienica *Pod Osłem*
 /fot. autora, 2012/; willa w Bochni /fot. autora, 2009/

- Tab.3.B – 1. Płaskorzeźba/rzeźba Matki Boskiej (z Dzieciątkiem), symbol Ducha Świętego:
 Dwór w Grodkowicach /fot. autora, 2011/; kamienica przy ul. Batorego 26
 /fot. autora, 2011/
 2. Motyw krucyfiksu – rzeźba ukrzyżowanego Chrystusa, lub forma okna:
 kościół w Dobrzeczkowie /fot. autora, 2011/, kościół w Suchej Beskidzkiej
 /fot. autora, 2011/
 3. Motyw anioła (archanioła): portal do grobowca przy kościele w Łańcucie
 /fot. autora, 2011/
 4. Motyw jaszczura (smoka): kamienica *Pod Pajakiem* /fot. autora, 2008/
 5. Sowa (puchacz): kamienica *Pod Pajakiem* /fot. autora, 2008/;
 szkoła w Okocimiu /fot. autora, 2011/
 6. Motyw pająka: kamienica *Pod Pajakiem* /fot. autora, 2008/
 7. Motyw pawia: kamienica *Pod Pajakiem* /fot. autora, 2008/
 8. Motyw żaby: kamienica *Pod Śpiewającą Żabą* /fot. autora, 2008/
 9. Symbole solarne: kamienica *Pod Pajakiem* /fot. autora, 2008/
 10. Motywy egipskie: grobowiec rodziny Talowskich na cmentarzu Rakowickim
 w Krakowie /fot. autora, 2011/
 11. Motywy muzyczne: kamienica *Pod Śpiewającą Żabą* /fot. autora, 2008/
 12. Głowa lwa: kamienica *Pod Śpiewającą Żabą* /fot. autora, 2008/
 13. Głowa Osła: kamienica *Pod Osłem* /fot. autora, 2012/
 14. Motyw sokoła: budynek *Sokoła* w Jarosławiu /fot. autora, 2010/; budynek
Sokoła w Krakowie /fot. autora, 2012/
 15. Motywy herbów właścicieli, fundatorów, miast: portal do grobowca przy
 kościele w Łańcucie /fot. autora, 2011/; kamienica przy ul. Długiej 54
 w Krakowie /fot. autora, 2009/
 16. Fantazyjne motywy roślinne: kamienica *Festina Lente* /fot. autora, 2012/;
 willa w Bochni /fot. autora, 2009/

ROZDZIAŁ V

- Ryc. 95. – Most Zwierzyniecki we Wrocławiu – arch. R. Plüddemann i K. Klimm (1897) -
 (s.136)
 [w:] źródło internetowe: <http://www.histografica.com/view.aspx?p=wtkawxrq>
 Ryc. 96. – Hala Targowa – ul. Piaskowa we Wrocławiu – arch. R. Plüddemann i H. Küster
 (1908) - (s.136) [w:] źródło internetowe:
http://wroclawzwyboru.blox.pl/resource/hala_targowa_I_przed_wojna.jpg
 Ryc. 97. – Budynek Politechniki Wrocławskiej – arch. R. Plüddemann i K. Klimm (1904)
 /fot. autora, 2012/ - (s.137)

- Ryc. 98. – Siedziba *Bauhausu* w Weimarze – arch. H. Van De Velde (1906) - (s.138)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.flickr.com/photos/sludgeulper/4606651925/in/photostream/>
- Ryc. 99. – *Haus Am Horn* w Weimarze – arch. G. Muche (1923) /fot. autora, 2005/ - (s.139)
- Ryc. 100. – Szkoła Sztuk Pięknych w Glasgow – arch. Ch. Mackintosh (1896) - (s.139)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.globalconnects.com/assets/Uploads/gsa-mackintosh.jpg>
- Ryc. 101. – *Notre-Dame-du-Haut* w Ronchamp – arch. Le Corbusier (1954)
/fot. autora, 2009/ - (s.141)
- Ryc. 102. – Budynek kotłowni w Dornach – arch. R. Steiner (1914) /fot. autora, 2009/
(s.142)
- Ryc. 103. – *Casa Milà* w Barcelonie – arch. A. Gaudi (1910) – (s.143)
[w:] źródło internetowe:
http://www.allposters.pl/-sp/Gaudi-s-Casa-Mila-Barcelona-plakaty_i5051016_.htm
- Ryc. 104. – Ornament żelazny, odlewany – detal z budynku *Schlesinger and Mayer Department Store* w Chicago – arch. L. Sullivan (1904) – (s.144)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.diaryofawanderingeye.com/2010/10/favorites-louis-sullivan.html>
- Ryc. 105. – Drewniany portal północny z kościoła w Urnes (Norwegia) z XI wieku – (s.144)
[w:] Christie H. *Norske Stavkirker*. Wyd. Mittet & Co. A/S, Norwegia 1978, s.17
- Ryc. 106. – *Dom nad wodospadem* rysunek – arch. F. Wright (1937) – (s.145)
[w:] McCarter R., Weston R., Steele J. *Twentieth-century houses, Frank Lloyd Wright /Fallingwater/, Alvar Aalto /Villa Mairea/, Charles and Ray Eames /Eames House/*. Wyd. Phaidon Press, Londyn 1999, ryc.14
- Ryc. 107. – *Pałac Myśliwski* Potockich w Julinie (1880) /fot. autora, 2010/ - (s.146)
- Ryc. 108. – Projekt obecnego *Pałacu Sztuki* w Krakowie – arch. F. Mączyński (1898) – (s.146)
[w:] materiały z wystawy w *Pałacu Sztuki* w Krakowie pt. *Franciszek Mączyński, Architekt – Twórca Pałacu Sztuki*. Wystawa miała miejsce w dniach 11-29.05.2011.
- Ryc. 109. – Plan parteru, elewacja frontowa oraz dziedziniec wewnętrzny kamienicy przy ul. Służewskiej 3 w Warszawie, arch. M. Tołwiński, H. Stiefelman (ok.1903) - (s.147)
[w:] Architekt, R. IV (1903), Nr 9, s. 93, 94 (plan parteru)
źródło internetowe: http://www.warszawa1939.pl/index.php?r1=sluzewska_3&r3=0
- Ryc. 110. – Projekt kamienicy przy ul. Chmielnej w Warszawie – arch. J. Wojciechowski (1906) - (s.148)
[w:] Architekt, R. VIII (1907), zesz. 2, s. 43, 44
- Ryc. 111. – Dom Pod Orłami w Warszawie – arch. J. Heurich (1917) - (s.149)
[w:] Miłobędzki A. *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Wyd. Wiedza Powszechna, Warszawa 1989, s. 296.
- Ryc. 112. – Siedziba Scotland Yardu w Londynie – arch. R. Shaw (1890) - (s.151)
[w:] źródło internetowe: <http://myweb.tiscali.co.uk/speel/arch/shaw.htm>
- Ryc. 113. – Budynek spółki okrętowej *Ismay, Imrie and Company* w Liverpoolu – arch. R. Shaw i J. Doyl (1898) - (s.152)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.flickr.com/photos/olovecharlieo/sets/72157626363409569/detail/>
- Ryc. 114. – Dom Hennyego w Hadze – arch. H. Berlage (1898) - (s.152)
[w:] Gössel P., Leuthäuser G. *Architektura XX wieku*. Wyd. Taschen/ TMC Art., Kolonia, 2006, s.86
- Ryc. 115. – Dom Gwiazdy, Księżyc i Słońce w Antwerpii – arch. J. Bascourt (1894) - (s.153)
[w:] źródło internetowe:
[http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zurenborg_Cogels-Osylei_n°25-29_\(3\).JPG](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Zurenborg_Cogels-Osylei_n°25-29_(3).JPG)
- Ryc. 115a. – Detal architektoniczny – słońce, domu przy ul. Cogels-Osylei nr 25-29 – (s.153)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.djibnet.com/photo/cogels-osylei/cogels-osylei-27-berchem-5083943784.html>

- Ryc. 116. – Budynki przy ul. Cogels-Osylei w Antwerpii – nr 9,11,13,15,17, arch. J. Bascourt (ok. 1896) - (s. 154)
[w:] źródło internetowe:
<http://enunrincondeflandes.files.wordpress.com/2011/12/800px-cogels-osylei-9-17.jpg>
- Ryc. 117. – Kamienica pod nr 17 o nazwie *Siedem gwiazd*, lub *Duży Niedźwiedź* - (s.154)
[w:] źródło internetowe: <http://dorpstraat-mariakerke.skynetblogs.be/tag/zurenborg>
- Ryc. 118. – Willa *La Bluette* w Hermanville-sur-mer (Francja) – arch. H. Guimard (1899). Po lewej widok od str. wejścia z plaży, po prawej kamienne detale portalu wejściowego i obramień okiennych - (s.155)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.flickr.com/photos/20546789@N00/2682786315/>
<http://www.flickr.com/photos/51366740@N07/5737608567/>
- Ryc. 119. – Willa *La Surprise* w Cabourgu – arch. H. Guimard (1907) - (s.156)
[w:] źródło internetowe: <http://www.flickr.com/photos/ruamps/5777150710/>
- Ryc. 120. – *Haus Duldeck* – rzut parteru oraz elewacja Południowo-zachodnia, arch. R. Steiner (1915) /fot. autora, 2009/ - zdjęcie rzutu budynku pochodzi z wystawy stałej, zorganizowanej w tym obiekcie - (s.156)
- Ryc. 121. – Kamienica *Piercowa* w Moskwie – arch. S. Małjutin, N. Żukow (1907) /fot. Autora, 2008/ - (s.157)
- Ryc. 122. – *Glessner House* w Chicago – szczyt z datą budowy, elewacja frontowa i detal wejścia – arch. H. Richardson (1886) - (s.158)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0118.photos.060906p/>
http://en.wikipedia.org/wiki/File:Glessner_House.jpg
<http://www.loc.gov/pictures/resource/hhh.il0118.photos.060905p/>
- Ryc. 123. – *Robie House* w Chicago – arch. F. Wright (1910) - (s.158)
[w:] źródło internetowe:
http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/8/89/Robie_House.jpg
- Ryc. 124. – V.C. Morris Store w San Francisco – arch. F. Wright (1949) - (s.159)
[w:] źródło internetowe: http://hif.wikipedia.org/wiki/File:Frank_Lloyd_Wright_-_V.C._Morris_Gift_Shop,_SF_-_1.jpg
- Ryc. 125. – Pałac w Zakrzewie (1886) – elewacja ogrodowa z podcieniem - (s.160)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.polskaniezwykla.pl/web/place/gallery,1,20143.html>
- Ryc. 126. – Pałac w Kobylnikach (1887) – arch. Z. Gorgolewski - (s. 160)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.przewodnik.e-wyjazd.pl/miejsce/palac-w-kobylnikach,G0XF.html>
- Ryc. 127. – Dwór w Psienie Ostrów (1890) - (s.161)
[w:] źródło internetowe:
<http://www.panoramio.com/user/3361098/tags/Psienie-Ostrów>
- Ryc. 128. – Ulica Czackiego w Jaśle – *Kaplica Gimnazjalna* (1893) oraz gimnazjum (1892) - (s.162), [w:] archiwumallegro.pl - Jasło.C.K. Gimnazjum i Kaplica.
- Ryc. 129. – *Kaplica Gimnazjalna* – widok współczesny /fot. autora, 2010/ - (s.162)
- Ryc. 130. – Kamienica przy ul. Kadyiego 10 w Jaśle /fot. autora, 2010/ - (s.162)
- Ryc. 131. – Kościół Franciszkanów w Jaśle (pocz. XX wieku) - (s. 163)
[w:] źródła internetowe:
<http://www.audiovis.nac.gov.pl/obraz/105417/43d3001c39c76c6e41d28353d022f58f/>
- Ryc. 132. – Budynek Rady Powiatowej w Bochni – arch. W. Ekielski (1902), w późniejszych latach rozbudowany - (s.163), [w:] Architekt, R. III (1902), Nr 11, tabl. 58
- Ryc. 133. – Willa *Weneda* w Tarnowie – koniec XIX w. /fot. autora, 2010/ - (s.163)
- Ryc. 134. – *Kamienica Turnau'ów* przy ul. Siemiradzkiego 2 – arch. J. Zawiejski (1890) /fot. autora, 2011/ - (s.164)
- Ryc. 135. – Kamienica przy ul. Siemiradzkiego 4 (1891) /fot. autora, 2011/ - (s.165)
- Ryc. 136. – Kamienica Jana Zimlera przy ul. Kurniki 3 w Krakowie – arch. J. Sas-Zubrzycki

- (1892) /fot. autora, 2011/ - (s. 165)
- Ryc. 137. – *Klasztor Karmelitanek Bosych* przy ul. Łobzowskiej 40 – arch. F. Mączyński (1905) - (s. 166), [w:] źródło internetowe:
<http://fotoszoko.blox.pl/2009/05/Krakow-prawie-z-lotu-ptaka.html>
- Ryc. 138. – *Klasztor Karmelitanek Bosych* – detal kamiennego kwiatonu, ściany szczytowej transeptu /fot. autora, 2011/ - (s. 166)
- Ryc. 139. – *Dom Pod Globusem* przy ul. Długiej 1 – arch. F. Mączyński, T. Stryjeński (1906) /fot. autora, 2011/ - (s.167)
- Ryc. 140. – Krakowski Zakład Witraży przy al. Krasińskiego 23 – arch. L. Wojtyczko (1907) /fot. autora, 2009/ - (s.168)
- Ryc. 141. – Szkoła Przemysłowa, al. Mickiewicza 5 – arch. S. Odrzywolski (1912) /fot. autora, 2009/ (s.168)
- Ryc. 142. – *Dom Małachowskich* przy ul. Piłsudskiego 36 – arch. S. Odrzywolski (1908) /fot. autora, 2009/ - (s.169)
- Ryc. 143. – Willa *Koci Zamek* w Tarnowie – arch. Sz. Zaremba (1893) – po lewej stronie u góry – porównanie stanu pierwotnego i obecnego budynku; prace budowlano-adaptacyjne; detal kamienny – herb *Kotwicz* /fot. autora, 2010/ - (s.170)
Zdjęcie stanu pierwotnego [w:] źródło internetowe:
<http://aztekium.pl/postcards.py?&tekst=tarnow&site=3&kod=&lang=pl&usr>
- Ryc. 144. – Kamienica przy ul. Krakowskiej 35 w Tarnowie – arch. Sz. Zaremba (1893) /fot. autora, 2010/ - (s.171)
- Ryc. 145. – Kamienica przy ul. Jagiellońskiej 16 w Nowym Sączu – arch. Sz. Zaremba (ok. 1891) /fot. autora, 2011/ - (s.172)
- Ryc. 146. – Zespół podstacji elektrycznej przy ul. Łobzowskiej 9/Biskupiej 1/Asnyka 1 – arch. J. Rzymkowski (1908, 1913) /fot. autora, 2009/ - (s. 173)
- Ryc. 147. – Podstacja elektryczna – malowniczy detal rzygacza /fot. autora, 2009/ - (s.174)
- Ryc. 148. – Kamienicz Pod Sową w Krakowie przy al. Krasińskiego 21 – arch. R. Bandurski (1907) /fot. autora, 2011/
- Ryc. 149. – Rozbudowa kamienicy w Krakowie przy ul. Barskiej 30 – arch. R. Bandurski (1907). Projekt oraz stan obecny /fot. autora, 2011/ - (s.175)
Projekt [w:] Brückman de Renstrom K. *Salwator, Kraków, Europa, historia i architektura osiedla (1908-2003) na tle przemian w architekturze krakowskiej i europejskiej początku XX wieku*, Wyd. PK, Kraków 2003, s. 57
- Ryc. 150. – Projekt domu typu G/10 na Salwatorze w Krakowie – arch. R. Bandurski (ok.1910) - (s.176)
[w:] Brückman de Renstrom K. *Salwator, Kraków, Europa, historia i architektura osiedla (1908-2003) na tle przemian w architekturze krakowskiej i europejskiej początku XX wieku*, Wyd. PK, Kraków 2003, s. 65

ROZDZIAŁ VI

- Ryc. 151. – Willa w Bochni przed rozbudową (zdjęcie ok. 1900) oraz stan współczesny /fot. autora, 2009/ - (s.182)
Zdjęcie z epoki [w:] Czasopismo Techniczne R. XVIII (1900), Nr 7, tabl. XX
- Ryc. 152. – *Dom Pod Osłem*, punkty ciężkości kompozycji elewacji znajdują się na skrajnych osiach /fot. autora, 2009/ - (s.185)
- Ryc. 153. – *Dom* przy ul. Smoleńsk 18, dwie główne osie kompozycyjne są podkreślone poprzez przeciwstawne akcenty szczytu oraz portalu wejścia /fot. autora, 2009/ - (s.186)
- Ryc. 154. – Model domu *Haus Am Horn* – spójność bryły zewnętrznej z układem wnętrza, którego centrum stanowi salon - (s.187)
- Ryc. 155. – Główne elementy stopniowanego wejścia w willi w Bochni – okno ścietego narożnika, schody oraz ozdobne arkady /fot. autora, 2009/ - (s.195)
- Ryc. 156. – Gomółki w oknach willi w Bochni /fot. autora, 2009/ - (s.197)
- Ryc. 157. – Kamienica *Pod Pająkiem* – kamienna ławeczka oraz specjalne rowki w ścianie na

- pnącza /fot. autora, 2008/ - (s.197)
- Ryc. 158. – Ilustracja przedstawiająca pola oddziaływania form – „dysonans” przy takim ustawieniu krążka w kwadracie - (s.200)
[w:] Książka towarzysząca wystawie: *Oskar Hansen. Zobaczyć świat*. Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, red. Jola Gola, Warszawa, 2005, s.36.
- Ryc. 159. – Szczyt willi w Bochni – stłoczenie form, ich wzajemne „przekrzykiwanie się” /fot. autora, 2009/ - (s.201)
- Ryc. 160. – Dom Hundertwassera w Wiedniu – organiczność form jest potęgowana przez pnącza oraz drzewa wyrastające na tarasach, lub balkonach budynku - (s.210)
[w:] Schmieid W., *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wyd. Taschen 2005, s. 323, 320.
- Ryc. 161. – *Kościół Milenijny* w Mircurea Ciuc – (s.211)
[w:] źródło internetowe: <http://www.pbase.com/bauer/image/112870405/original>
- Ryc. 162. – Pawilon na wystawę *Expo* w Sewilli w 1992 – naturalne materiały budowlane - (s.212) [w:] źródło internetowe:
<http://www.solaripedia.com/images/large/599.jpg>
<http://www.solaripedia.com/images/large/595.jpg>
- Ryc. 163. – Wewnętrzny hol Stephaneum w Piliscaba – betonowe drzewa-podpory - (s.213)
[w:] źródło internetowe:
<http://arhitectura-1906.ro/2011/11/imre-makovecz-1935-2011/>
- Ryc. 164. – Kościół pw. Zesłania Ducha Świętego w Tychach, jako miejsce spotkania, Przestrzeń publiczna z ogrodem – u dołu plebania /fot. autora, 2011/ - (s.214)
- Ryc. 165. – Kościół i klasztor Św. Franciszka i Św. Klary w Tychach, okna symbolizujące Dwunastu Apostołów i Chrystusa /fot. autora, 2011/ - (s.215)

SŁOWNIK PODSTAWOWYCH POJĘĆ¹:

- alkierz** - (1) wyraźnie wyodrębniona, narożna część budynku z własnym zadaniem. Formę alkierza zapoczątkowały średniowieczne, narożne baszty zamków obronnych, których wnętrzą nadano z czasem charakter mieszkalny. Alkierze były charakterystycznym elementem we wznoszonych w Polsce dworach z XVI-XIX wieku.
- abakus** - (4) kwadratowa płyta stanowiąca najwyższą część głowicy kolumny antycznej.
- Antropozofia**² - (gr. *ánthropos* = człowiek, *sophía* = mądrość, wiedza) filozofia sformułowana przez Rudolfa Steinera (1861-1925) w odpowiedzi na nasilającą się na przełomie XIX i XX wieku dominację techniki, przemysłu i urbanizacji. Antropozofia wskazywała, że właściwym jest koncentrowanie się na istocie człowieka oraz na wartościach związanych ze sferą ducha, będących fundamentem wartości psychicznych, społecznych i kulturowych. Steiner był twórcą pedagogiki alternatywnej (szkoły steinerowskie, inaczej waldorfskie), która zakłada wszechstronną i bezstresową (m.in. bez ocen) edukację dzieci, która ma sprzyjać kształtowaniu postaw wzajemnej tolerancji.
- antycypacja** - (2) wyprzedzanie, przewidywanie, zakładanie czegoś jeszcze nie istniejącego; pogląd jeszcze nie udowodniony, ale słuszny i znajdujący później swoje potwierdzenie
- antynomia** - (2) sprzeczność wewnętrzna
- archetyp** - (2) (filoz. gr. *arche* – praszubstancja, praelement, z którego rozwinęła się przyroda; element rozpoczynający serię rzeczy, albo zjawisk) pierwowzór, prawzór, prototyp.
- archiwolta** - (1) łuk profilowany, obramiający portal, arkadę, lub inny otwór w ścianie budowli.
- arkada** - (4) (łac. *arcus* = łuk) pojedynczy łuk albo ciąg łuków opartych na filarach lub kolumnach. Arkada ślepa (blenda) stanowi jedynie element artykulacji ściany, nie zaś obramienie otworów.

¹ Definicje zaczerpnięto z następujących opracowań:

(1) *Leksykon architektoniczno-budowlany*, praca zbiorowa pod red. Wojciecha Skowrońskiego, wyd. Arkady, Warszawa 2008.

(2) Kopaliński W. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, wyd. WP, Warszawa 1968.

(2') Kopaliński W. *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, [strona internetowa:] <http://www.slownik-online.pl/kopalinski>

(3) *Dom dziełem sztuki* Baillie Scott, wyd. Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1999.

(4) Koch W., *Style w architekturze*, wyd. Bertelsmann Publishing, Warszawa 1996.

(5) Seria: *KLASYCY SZTUKI: Rossetti i prerafaelici*, Red.: Biernacka E., wyd. HPS, Warszawa 2006.

(6) Kopaliński W. *Słownik symboli*, wyd. WP, Warszawa 1990.

² Za: Kurek J., *Goetheanum architektura tajemna*, [w:] *Archivolta*, 1(45)/2010, s. 8,9.

- Arts and Crafts** - (4),(5) (tłum. Sztuki i Rzemiosła), był ruchem artystycznym, społecznym powstałym w Anglii w 2 poł.XIX wieku. Zmierzał do urzeczywistnienia w rzemiośle artystycznym teorii Ruskina, a także Williama Morrisa. Wywarł duży wpływ na secesję i działalność stowarzyszenia Deutscher Werkbund. Ruch ten stawiał sobie za cel położenie kresu pogarszającej się jakości życia i estetyce przedmiotów codziennego użytku, za co obwiniano masową produkcję przemysłową. Chciano powrócić do rzemiosła, które poprawiłoby jakość życia i pośrednio miało polepszyć kondycję społeczeństwa. W 1888 roku utworzono Arts and Crafts Exhibition Society, które organizowało co kwartał (do 1912 roku) wystawy sztuki użytkowej.
- attyka** - (4) ścianka nad gzymsem koronującym, zasłaniająca dach, często zwieńczona figurami.
- biforium** - (1) dwuarkadowe przezrocze (otwór) w ścianie budowli, które przedzielone jest kolumnką. Triforium – potrójne przezrocze (otwór) w ścianie, rozdzielone dwoma kolumnkami.
- boniowanie** - (1) rodzaj dekoracyjnego wykończenia zewnętrznej powierzchni muru kamiennego, polegającego na ścięciu pod pewnym kątem, lub wyprofilowaniu krawędzi licujących mur ciosów, lub płyt kamiennych oraz na odpowiedniej obróbce ich lica.
- Bractwo Prerafaelitów** - (5) czyli Pre-Raphaelite-Botherhood, było tajnym bractwem założonym w 1848 roku przez malarzy m.in. Hunta, Mallaisa i Rossettiego. Artyści pragneli powrotu do moralnej czystości epoki pomiędzy Giottem a Fra Angelico. Malarstwo było wtedy odkrywaniem pierwiastka duchowego w widzialnym świecie. Pragnęli powrotu do czasów średniowiecza, a zarazem zdawali sobie sprawę z problemami industrialnej cywilizacji. John Ruskin, jak również William Morris współpracowali z członkami Bractwa.
- cottage style** - (3) jest to styl nawiązujący do angielskich siedzib wiejskich, tradycyjnych form i materiału.
- draperia** - (4) kunsztowne ułożenie fałd tkanin i szat, przedstawione w rzeźbie i malarstwie.
- eklektyzm** - (1) ogólna tendencja występująca w różnych okresach historycznych, polegająca na wybiórczym, często dowolnym łączeniu w jednym dziele elementów formalnych i treściowych zapożyczonych z różnych stylów, niejednokrotnie bez uzyskania spójnego charakteru całości.
- esownica** - (1) ornament albo motyw dekoracji architektonicznej w kształcie dużej litery S, zakończony z obu stron zwojami w formie wolut o nierównej zazwyczaj wielkości.

- fasada** - (4) (łac. *facies* = twarz) frontowa elewacja budowli.
- faza (fazowanie)** - (1) uskok, ścięcie ukośne krawędzi graniastej elementu budowlanego albo części budowli. Wykonuje się ją najczęściej na elementach architektonicznych i budowlanych narażonych na uszkodzenia mechaniczne, a także ze względów dekoracyjnych.
- fryz** - (4) wąski pas poziomy, ograniczający, lub dzielący płaszczyzny, często zdobiony.
- gargulec** - (1) inaczej rzygacz, element dekoracyjny zakończenia wylotu rynny dachowej, odprowadzający spadającą wodę deszczową daleko od ściany budynku. Rzygaczom nadawano kształty postaci ludzkich, demonów, fantastycznych zwierząt *ect.*, wykonywano je początkowo z kamienia, później z blachy.
- Gesamtkunstwerk** - (2') (etym. - *nm.* wielorakie dzieło sztuki) dzieło sztuki stanowiące stop różnych form artystycznych, takich jak dramat, muzyka, poezja, sztuka reżyserska (była to idea Richarda Wagnera, którą realizował w Bayreuth).
- gzymś** - (1) profilowany pas poziomy na elewacji budynku, oddzielający poszczególne kondygnacje, zazwyczaj jednak wieńczący jego architektoniczną bryłę. (4) poziomy element architektoniczny, wysunięty przed lico muru dla zaakcentowania horyzontalnych podziałów budowli i osłony przed deszczem.
- historyzm** - (1) jako XIX-wieczne pojęcie, polega na stosowaniu (naśladowaniu) stylów historycznych różnych epok w odniesieniu do obiektów o różnych funkcjach, na ogół przy zachowaniu zasady doboru stylu do skojarzeń związanych z daną funkcją. Była to idea tzw. *architecture parlante* – architektury mówiącej (o funkcji).
- kartusz** - (1) ornament (płaskorzeźba) w postaci ozdobnej tarczy, zwoju, albo arkusza papieru z podwiniętymi narożnikami, zwykle z inskrypcją, stosowany jako ozdoba architektoniczna.
- kod** - (2) system umownych sygnałów, znaków, skrótów, nazw, używany do przekazywania wiadomości.
- krenelaż** - (4) inaczej blanki, przedpiersie, lub zwieńczenie przedpiersia muru obronnego, w formie zębów (stanowiących osłonę dla obrońców), oddzielonych od siebie wrębami, służącymi jako strzelnice. Wyróżnia się *m.in.* blanki prostokątne, z pulpitowym lub dwuspadowym daszkiem, schodkowe, zwieńczone półkoliście.
- kroksztyn** - (1) wspornik kamienny, drewniany, lub żeliwny. Ozdobny, lub prosty element konstrukcyjny służący do podtrzymywania balkonów, gzymsów, ganków, wykuszy i innych wysuniętych części budowli.

- kubiczny** - (2) czyli sześcienny, geometryczny. Kubizm – kierunek w plastyce, powstały we Francji, obejmujący kubizm analityczny (od ok. 1906 do 1912 roku), polega na rozczłonkowaniu przedmiotu na płaszczyzny i formy geometryczne, obserwowany nieraz z różnych punktów widzenia jednocześnie. Od 1912 do lat dwudziestych dominował kubizm syntetyczny.
- kwiaton** - (4) dekoracyjne zwieńczenie gotyckich pinakli, w formie liściastej, lub kwiatowej sterczyny.
- lakoniczny** - (2) oszczędny w słowach, zwięzły, treściwy.
- loggia** - (4) otwarte pomieszczenie na piętrze, znajdujące się w obrębie linii budowli.
- lukarna** - (1) okno w połaci dachowej, doświetlające poddasze, często w ozdobnym obramowaniu.
- łęk** - (1) łuk
- machikuły** - (1) średniowieczne urządzenie obronne w formie niezadaszonego, murowanego ganku, nieznacznie wysuniętego na wspornikach przed lico zewnętrzne muru obronnego. (4) otwory w podłodze ganku na murach obronnych, służące do wylewania wrzątku i smoły na atakujących.
- manieryzm** - (1) w historii architektury, była to późna faza renesansu, która powstała na skutek zachwiania równowagi ideowej, jak i społecznej, czego wyrazem była sztuka pełna sprzeczności i niepokoju. Do ważnych środków artystycznych stosowanych w architekturze manierystycznej zalicza się wywoływanie wrażenia ruchu w przestrzeni, kontrasty fakturowe i światłocieniowe, swobodę w kompozycji, wyrafinowany detal, fantazyjne i wybujałe formy detalu, lub wręcz przeciwnie klasyczną, chłodną powściągliwość. Maniera (2) – to inaczej wtórność stylu artystycznego, indywidualne cechy czyjejs twórczości, własny sposób, system.
- maswerk** - (1) gotycki typ ornamentu (przeważnie kamiennego) wypełniający powierzchnię okna lub rozety, tworzący geometrycznie zakomponowane laskowania/ wzory. (4) ornament architektoniczny składający się z elementów geometrycznych, zwłaszcza kół, wieloliści, plastrów miodu, nosków itp.
- maszkaron** - (1) element rzeźbiarski dekoracji architektonicznej przedstawiający stylizowaną głowę ludzką lub półzwierzęcą o groteskowych rysach i fantastycznym układzie włosów.
- Materialgerechtigkeit** - kult materiału, stosowanie go z maksymalnym podkreśleniem jego cech fizycznych - „sprawiedliwość oddana materiałowi”. Piękne mogło być tylko użycie materiału w pełnej zgodności z jego właściwościami.³

³ Za: Sepioł J. [w:] *Architektura i Moralność*, <http://www.sepiol.pl/publikacje/Architektura/Architektura-i-moralnoc.html>

- metopa** - (4) malowana, lub płaskorzeźbiona, prostokątna płytką na fryzie, występująca pomiędzy tryglifami.
- obelisk** - (4) (gr.=rozeń) wysoki, czworoboczny słup kamienny, zwężający się ku górze i ścięty u szczytu w formie piramidki. Egipski symbol kultowy, stosowany w okresie renesansu w małej skali jako dekoracyjny element architektoniczny, najczęściej łącznie z wolutami w szczytach i attykach.
- ortogonalny** - (2) prostopadły
- ościeża** - (1) boczne, często dekoracyjne, ujęcie elementu portalu, lub okna.
- parafraza** - (2) (gr. paraphrasis, czyli omówienie, opowiadania) lit. przeróbka, modyfikacja tekstu, dzieła, oddająca jego treść, sens w innej formie, zazwyczaj rozwiniętej, jaśniejszej.
- pilaster** - (4) półfilar przyścienny, nieznacznie wysunięty przed lico muru. Podobnie jak kolumna dzieli się na bazę, trzon, głowicę, niekiedy jest żłobkowany, lub zdobiony. Stosowany w celu wzmocnienia muru, artykulacji ściany, podtrzymywania belkowania, obramowania portalu, lub otworu okiennego.
- pinakiel** - (4) inaczej fiala (gr. phiale = naczynie) smukła i ostro zakończona gotycka sterczyna ozdobna, wieńcząca przypory, wieże, wimpergi. Często składa się z iglicy ukształtowanej w formie strzelistej piramidy, przeważnie z żabkami wzdłuż krawędzi i kwiatonem na szczycie.)
- podcień** - (1) inaczej podcienie, przestrzeń powstała przez otwarcie, najczęściej frontowego traktu budynku, od poziomu terenu, do maksymalnie dwóch kondygnacji nadziemnych, włączona do otoczenia w celu uzyskania zadaszonego dostępu do tego budynku.
(4) podcienia, to otwarty, często sklepiony korytarz arkadowy, stanowiący część parteru, zwłaszcza kamienic i ratuszy, także wysunięty przed lico parteru.
- portal** - (4) artystyczna oprawa otworu wejściowego. Może mieć zwieńczenie w formie wimpergi.
- portyk** - (4) otwarta przybudówka przed głównym wejściem do budynku, z dachem opartym na kolumnach albo filarach, często z trójkątnym szczytem (przyczółkiem)
- prezbiterium** - (4) (gr. presbyter = kapłan) przestrzeń kościoła przy ołtarzu głównym, przeznaczona dla duchowieństwa.
- propyleje** - (4) (gr. przedbramie) monumentalna brama, budynek wejściowy przed zamkniętym terenem świątynnym w Grecji.
- pulpitowy dach** - (1) jednospadowy, w przekroju o kształcie trójkąta prostokątnego.

- rustyka** - (1) obróbka powierzchni kamienia na elewacji z nadaniem zróżnicowanej faktury, wyeksponowaniem ostro profilowanych elementów, np. ciosów kamiennych.
- ryzalit** - (4) część budynku wysunięta przed lico na całej wysokości, wraz z dachem. Zależnie od usytuowania względem osi środkowej, ryzalit może być środkowy, boczny, albo narożny.
- Secesja** - (1) inaczej Młoda Polska, Jugendstil, Art Nouveau, kierunek w sztuce i architekturze rozwijający się na przełomie XIX i XX wieku. Był reakcją na akademicki historyzm i eklektyzm. Jego początkiem były przesłanki i działalność ruchu Arts and Crafts w Anglii. Nowy styl (secesja) miał obejmować wszystkie dziedziny życia i działalności artystycznej. Źródłem inspiracji była przyroda, wzory geometryczne i sztuka japońska.
- sklepienie beczkowe** - (1) łupina beczułkowa, sklepienie o podniebieniu dwukrzywiznowym, którego tworząca i obwodnica są najczęściej odcinkami koła lub paraboli. Sklepienie to powstaje w wyniku przesunięcia krzywej odcinkowej po drugiej krzywej.
- sterczyna** - (1) pionowy, wieńczący element dekoracji architektonicznej.
- supraporta** - (4) (wł. = nad drzwiami) malowane, lub płaskorzeźbione pole dekoracyjne nad drzwiami.
- sworzeń** - (1) bolec, krótki, cylindryczny trzon metalowy, najczęściej zakończony gwintowaną główką i nakładaną na gwint nakrętką, służący do łączenia części i przedmiotów metalowych lub elementów drewnianych.
- sygnaturka** - (4) wysmukła wieżyczka (przeważnie z drewna) na kalenicy dachu.
- symbol** - (6) przedmiot, pojęcie, wyobrażenie, przeżycie związane jakimś wewnętrznym stosunkiem (współbrzmiające, kojarzące się) z innym przedmiotem, pojęciem itd.
- Szczyt** - (4) trójkątna ściana ujęta krawędziami połączy dwuspadowego dachu, a także trójkątne zwieńczenie dekoracyjne elewacji, lub jej fragmentu (okna, portalu).
- Synergia** - (2) współdziałanie, kooperacja czynników, skuteczniejsza niż suma ich oddzielnych działań.
- sztanga** - (2) Stalowy gryf (laska, albo drążek) do podnoszenia ciężarów, na który nakłada się różnej wagi pierścienie.
- ślimacznica** - (1) zob. woluta.
- tralka** - (4) okrągła albo wieloboczna kolumnienka kamienna, lub drewniana, często mocno wybrzuszona i profilowana, stanowiąca podparcie dla poręczy. Zespół tralek z poręczą nosi nazwę balustrady.

- tryglif** - (4) (gr. trójwraż) element belkowania doryckiego, prostokątna płytka z dwoma nacięciami (żłobkami) w środku i dwoma „półżłobkami” na krawędziach. Tryglify tworzą w przemiennym układzie z metopami fryz.
- tympanon** - (1) trójkątne pole nad belkowaniem fasady w architekturze starożytnej. W architekturze romańskiej i gotyckiej – najczęściej półkolisty, lub ostrołukowe pole nad odrzwiami portalu, zwykle ozdobione płaskorzeźbą.
- westybul** - (1) reprezentacyjny przedsionek w części wejściowej budynków mieszkalnych i pałacowych.
- wimperga** - (4) dekoracyjny, trójkątny szczyt, umieszczany nad gotyckimi oknami i portalami, często wyposażony po bokach w pinakle, wypełniony ślepym albo ażurowym maswerkim, ozdobiony czołgankami (żabkami) i kwiatonem, podkreśla dążenie ku górze.
- woluta** - (4) (łac. volutum – zwinięte), element architektoniczny w formie ślimacznicy, (1) w kształcie spiralnego zwoju, stosowany w starożytnej architekturze greckiej i rzymskiej. W renesansie i baroku przybiera formę simy i spływu wolutowego, łączącego wyższą kondygnację nawy głównej z niższą nawą boczną. (sima – poziomy, ciągły profil wklęsło-wypukły, tworzący zarys litery S)
- wykusz** - (4) zamknięta dobudówka przy fasadzie albo narożniku domu, przeważnie nadwieszona, może mieć wysokość kilku kondygnacji.
- ząbki** - (4) inaczej ząbkowanie, fryz kostkowy, będący imitacją ostatków (czoł) belek archaicznej architektury drewnianej w jońskim, korynckim i rzymskim porządku architektonicznym.
- zendra** - (1) inaczej zgorzelina (w szkłe) zanieczyszczenia wadliwej masy szklanej ziarnami żelaza, lub jego tlenku.
- zwornik** - (1) klucz, szczytowy kliniec (kamienny lub ceglany) łuku, lub sklepienia, często różniący się od innych klinców wielkością i kształtem.

WROCLAW UNIVERSITY OF TECHNOLOGY
FACULTY OF ARCHITECTURE

PHD THESIS

THE LANGUAGE OF FORMS BY THEODOR TALOWSKI,
TOWARDS CONTEMPORARY ARCHITECTURAL COMPOSITION

MSc engineer architect

ANNA SOŁTYSIK

In Memory of My Father

Major adviser:
Assistant professor engineer architect
JAN KUREK

CRACOW, 2012

C O N T E N T S

INTRODUCTION

- I.1. The topic and justification of PHD thesis...9
- I.2. State of research works...10
- I.3. Thesis outline...19
- I.4. Research methods ...20

BACKGROUND

- II.1. Historical context...25
- II.2. Aesthetics theories ...28
 - II.2.1. Selected designers and authors from Europe...26
 - II.2.2. Selected designers and authors from Poland...34
 - II.2.3. Tendencies in polish architecture in 19th and 20th century...39
- II.3. Creative activity of Theodor Talowski against the background of his times...40
 - II.3.1. Biography...40
 - II.3.2. Aesthetics theories and the creative activity of Talowski...42
 - II.3.3. Architectural pattern-books...45
 - II.3.4. *Falcon* Gymnastics Society...46
- II.4. Creative activity of Theodor Talowski - characteristics ...48
 - II.4.1. Civil buildings...48
 - II.4.2. Sacred buildings...52
- II.5. Chapter summary...67

THE MAIN PROJECTS AND REALIZATIONS BY THEODOR TALOWSKI

- III.1. Dwelling houses in Cracow...71
 - III.1.1. *Festina Lente*71
 - III.1.2. *Under the Spider*...72
 - III.1.3. *Under the Singing Frog*...74
 - III.1.4. *Under te Donkey* ...76
- III.2. Manor-houses, villas, residential buildings...78
 - III.2.1. Manor-house in Michałowice...79
 - III.2.2. Villa in Bochnia (*Under the Billy-goat*¹)...80
 - III.2.3. Villa in Jasło...83
 - III.2.4. Manor-house in Grodkowice...86
- III.3. Public utility buildings...88
 - III.3.1. Reconstruction of the *Falcon* building in Cracow...88
 - III.3.2. The *Falcon* building in Jarosław...89
 - III.3.3. School in Okocim...91
 - III.3.4. Underground passage and railway viaduct – Lubicz St. in Cracow...93
- III.4. Churches, sacred buildings...95
 - III.4.1. Church in Dobrzechów...95
 - III.4.2. Church in Sucha Beskidzka...97
 - III.4.3. *The school chapel of working colony* – church in Nowy Sącz...98
 - III.4.4. Portal to *Potocki family vault* in church in Łańcut...99
- III.5. Chapter summary...100

¹ Author proposed the name after the analysis of details of the front gable. It was decorated with stone details-sculptures, an interpretation of *Jelito* blazon with the head of billy-goat. Also see: Sołtysik A. *Theodor Talowski and his villa Under the Billy-goat in Bochnia*. [in:] *Przestrzeń i Forma*, 12/2009.

LANGUAGE OF FORMS AND THE DETAIL – FORMAL AND CONTENT LAYERS....103	
IV.1. Composition of buildings and elevations – the form...104	
IV.1.1. Cohesion of forms or freedom of composition...104	
IV.1.2. Flat or geometrical surfaces....105	
IV.1.3. Strong forms or chaos...105	
IV.2. The way of making the composition – content...106	
IV.2.1. Historicism...107	
IV.2.2. Picturesqueness....107	
IV.2.3. Innovation...112	
IV.3. Material, texture, flora...112	
IV.3.1. Material types – used in buildings...112	
IV.3.2. Designed flora...113	
IV.4. Stylistics and symbolism of details...114	
IV.4.1. Symbols and historicism...114	
IV.4.2. Symbols and picturesqueness...114	
IV.4.3. The function and interpretation of symbolic elements...115	
IV.4.4. Symbolic elements in dwelling houses in Cracow...115	
IV.4.5. Symbolic elements in residential buildings...123	
IV.4.6. Symbolic elements in public utility buildings...127	
IV.4.7. Symbolic elements in sacred buildings...130	
IV.5. Chapter summary – elements of language of forms by Theodor Talowski...133	
IV.5.1. The role of architectural language...133	
IV.5.2. Particular elements of language of forms by Talowski...134	
TALOWSKI AND OTHER ARCHITECTS FROM HIS TIMES	
V.1. The main ideological and aesthetic trends....143	
V.1. Europe...143	
V.2. USA...150	
V.3. Poland...153	
V.2. Examples of realizations, which are similar to Talowski buildings...157	
V.1. Europe...157	
V.2. USA...163	
V.3. Poland...165	
V.3. Synergy of ideas and realizations of selected architects – contemporary with Talowski...175	
V.3.1. Polish architects...175	
V.3.2. Foreign architects...180	
V.4. Chapter summary...181	
THEODOR TALOWSKI WORKS – IN THE LIGHT OF <i>FORM BUILDING THEORY</i> BY JULIUSZ ŻÓRAWSKI AND OTHER THEORIES OF ARCHITECTURE	
VI.1. Juliusz Żórawski – analysis of Theodor Talowski creative activity on the basis of work: <i>The architectural form building</i> ...185	
VI.1.1. Biographic outline...185	
VI.1.2. Analysis of Teodor Talowski creative activity...185	
VI.2. ‘Reading’ Theodor Talowski works on the basis of <i>A Pattern language</i> by Christopher Alexander...198	
VI.2.1. Biographic outline...198	

VI.2.2. Analysis of Theodor Talowski creative activity...	199
VI.3. Theodor Talowski creative activity on the basis of a work by Oskar Hansen: <i>To see the world</i> ...	206
VI.3.1. Biographic outline...	206
VI.3.2. Open and closed form...	206
VI.4. Chapter summary...	209
SUMMARY AND CONCLUSIONS	
VII.1. Talowski as an individual designer, who went beyond trends and experiences of his times...	213
VII.2. Comparativity and currentness of form language by Talowski in contemporary architectural composition...	214
VII.2.1. The main ideological and aesthetic trends in modern architecture...	214
VII.2.2. Examples of designers and realizations in Europe and in Poland...	215
VII.3. Final conclusion...	223
BIBLIOGRAPHY ...	
LIST OF FIGURES ...	
GLOSSARY OF TERMS ...	

S U M M A R Y

I. INTRODUCTION

Theodor Talowski (1857-1910) was a well-known architect at the turn of 19th century. At that time there was an investment boom in Cracow, arose also the need of new buildings (dwelling houses, public utility buildings etc.). During his life Talowski had large amount of realizations in Cracow and in south-east Poland². (Fig.4)

Theodor Talowski creative activity includes many types of buildings: dwelling houses, villas, manor houses, residential buildings, private and public utility buildings. Sacred buildings such as churches, chapels and family vaults were also a large group of realizations.

He was unconventional designer, who was representing the beginning of 'new trend' in Cracow (Polish) architecture. Talowski implemented new formal solutions in composition of the whole building and details. His favorites materials were brick and stone used in many variants – with rough surface, various colors; he used often dark 'brick bumps' to decorate the wall. (Fig.67)

There is a group of his buildings, which are exceptional. These are – partly dwelling houses in Cracow (built often as 'his own houses') and several residential buildings.

Houses in Cracow: *Under the Spider*, *Festina Lente*, *Under the Blazon* (Later *Under the Donkey*), *Under the Singing Frog*; villa *Under the Billy-goat* in Bochnia, villa in Jasło or manor house in Michałowice and in Grodkowice, represent original way of designing. (Fig.1, 2, 3, 6, 7, 17, 18, 22-28, 30-41)

It seems that in every building, Talowski used similar architectural elements (asymmetrical composition, characteristic details, textures, etc.). There is a common denominator in each of these buildings.

Houses and villas somehow affect observers. There's an air of mystery about them, something that fascinate us and force us to stop and look at them.

Architect joined together picturesque elements with historical forms. He made his own interpretation of styles and designed interesting buildings. Beiersdorf classify Talowski creative activity in convention of *picturesque eclecticism*³.

C.V. Meeks in his essay *Picturesque Eclecticism*⁴, defines five characteristics of picturesqueness, which are: roughness, liveliness, irregularity, diversity (of material, plan, forms, colors) and complexity. These are features, which defines architecture created by Theodor Talowski.

As an architect he was traveling to Western Europe (Germany, Austria, England), he probably was acquainted with contemporary theories of architecture of John Ruskin or William Morris. *The Red House*, which he built with Phillip Webb in Bexleyheath (1859), was an early example of modern, functional and organic architecture. (Fig.19)

Ruskin and Morris were searching for 'remedy' at modern architecture. They proposed to 'go back', in ideological aspects, to Middle Ages. Simplicity, organicity, natural shapes, access to nature, raw brick walls, craftsmanship, etc. were features which were in opposition to industrialization, deterioration of the quality of life and of architecture in 'growing' and 'spreading' cities. Not only theories by Ruskin and Morris could inspire Talowski. English detached houses and residential buildings, which represented *cottage style*, could do it as well.

² Actually in 'south-east Polish land', because between 1795 and 1914, Poland was under domination of three countries: Kingdom of Prussia, Russian Empire and Austrian Empire. South-east Poland was at that time in Austrian Empire.

³ Beiersdorf Z. *Architekt Teodor M. Talowski Charakterystyka twórczości*, [in:] T. Hrankowska (red.) *Sztuka 2 połowy XIXw.* Warszawa: PWN (1973), p. 208.

⁴ C. L. V. Meeks *Picturesque Eclecticism*. [in:] *The Art Bulletin*, R.32: 1950, s.226-235

The analysis of bibliography shows that vast majority of Talowski's buildings have been recognized and ascribed to the author. At least short information has been published about most of them. Some of the realizations have been thoroughly analyzed.

Zbigniew Beiersdorf and later Wojciech Bałus have done research works on Talowski and his realizations. Especially Bałus played a vital role in this works. Not only he described many civil and sacred buildings, but also he analyzed and defined following periods of Talowski's creative activities.

Until nowadays there is no publication, which includes the majority of buildings designed by Talowski, with archival materials, photos and drawings from present times.

During his life and after his death, Talowski (with his realizations) stirred up controversies, but even now his buildings do not allow us to pass by indifferently.

Since the turn of 19th century, there have been positive and negative opinions about these buildings. It seems that nowadays people judge them favorably. Especially churches, which in contrast to 'modern' sacred buildings, are more 'functional' for prayer and deep concentration. They are also more representative in large (as a building) and small scale (in details).

Thesis outline

State of research works, analysis of bibliography, field researches (related in particular to dwelling houses, residential buildings) carried out in recent years by the author, induce to:

try to point out main ideological premises, rules and forms which are the basis of compositions (buildings, elevations, details)

Buildings designed by Talowski are recognizable and as the years go by, more and more esteemed. Research works in this thesis will be not only concentrated on historical analysis, but even more on the way of designing architecture. Apart from general characteristic of Talowski's works, there will be carried out the analysis of selected group of building. It will be realizations (mainly) from the first, most typical period of Talowski's creative activity.

Through analysis of selected examples, the author intends to define **language of forms**, which used Talowski as an architect and try to explain its genesis.

For this purpose will be characterized historical background of the turn of 19th century with its main ideological and aesthetic trends (in Europe and in Poland). There will be also described group of chosen architects from that time (Polish and foreign).

The aspect of other architects from the turn of 19th century, who changed the way of designing, initiated new trends, will be also significant. Author will look for similarity in their and Talowski's works.

Juliusz Żórawski's work *The architectural form building* contains theoretical considerations about (among other things) forms, composition and evaluation of architecture. He defines forms as: cohesive, free (unattached), forms-parts and forms-mothers, which are submitted to particular rules such as rhythms, etc. These considerations could be very useful to evaluate buildings designed by Talowski. With Żórawski's observations it would be easier to set in order all elements of Talowski's designing method.

The author will evaluate and analyze Theodor Talowski's (intuitive) language of forms in aspect of Żórawski's *form building theory*.

A certain encouragement is similar analysis of forms in traditional detached houses carried out by Jan Kurek⁵ in the eighties in 20th century. Wojciech Bałus in his articles notice that in Talowski's architectural compositions is an element of mysteriousness. There is 'lack of completion', liveliness, incoherence which is at first hard to define. But Talowski acts consciously, he knows exactly where is dominant, main accents. As a whole, his buildings are cohesive and strong forms.

THESIS:

Talowski's stylistics and language of forms – individual, artistic designing, which exceed the scope of his times – on the other hand it also reflects ideological and aesthetic trends at the turn of 19th century.

The experiences of the present confirm that Talowski's architectural aesthetics is current, attractive and humanistic. It refers to historical styles, but it is still unique.

After a period of standardization and internationalization in architecture, it is high time to search for our own (European, Polish) roots. We should be aware of our history, trends and styles, which were present in architecture. It is difficult to build something, which has a deeper meaning. Theodor Talowski was an architect-artist, who knew how to combine all these elements.

II. BACKGROUND

Biography

Theodor Talowski was born 26. December 1857 in Zassów, near Tarnów⁶. Cracow was an important center of education for him – he finished here high school. In 1875 he took up studies in Vienna (at University of Technology) under the direction of an architect – Karol König. In 1877 Talowski moved to Lvov, where he finished his studies at local University of Technology. In 1881 he went back to Cracow and started his work at *Technical-Industrial High School* at the Faculty of Civil Engineering. He started his 'teaching career' from being drawing assistant. Talowski was also talented artist, he used to paint in watercolors. Cracow and Casimir from the end of 19th century, was often topic of his works. (Fig.16)

Between 1881 and 1885 he married Anna Paryzek, they had at least four daughters.

In 1885 he was promoted to professor of drawing and civil engineering at *Technical-Industrial High School*. Since then he begun seriously his career as an architect and started to build his first houses in Cracow (1886). In 1901 Talowski was appointed to the post of Professor at Technical University in Lvov. He became a director of drawing department and later also department of composition of medieval architecture. In 1906 because of sickness, he had to stop working as a lecturer and as an architect. Theodor Talowski died 1. Mai 1910 in Lvov. Talowski and Paryzek family vault is located in the Rakowicki cemetery in Cracow.

⁵ Kurek J., *Problemy obiektywizacji oceny jakości formy architektonicznej (Problems of objective evaluation of architectural forms)* [in:] Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, T. XXIV, 1990, p. 83-89.

⁶ Biographic data from: Beiersdorf Z. *Architekt Teodor M. Talowski Charakterystyka twórczości*, [in:] T. Hrankowska (red.) *Sztuka 2 połowy XIXw.* Warszawa: PWN (1973)

Creative activity of Theodor Talowski - characteristics

Civil buildings

Creative activity of Theodor Talowski can be divided into three periods⁷. The first phase (1885-1895) was the most picturesque and characteristic for this architect. The second phase (1896-1899) was more 'balanced' in formal aspects. In the third phase (1900-1906) architect was using more geometrical and synthetic forms.

First period (1885-1895)

In that time Talowski was looking for his own style, his projects were filled with fancy details, asymmetrical compositions, mysteriousness and picturesqueness. As a young architect, he had many ideas, but what was more important he was able to realize them. His first houses were 'his own (and his wife's) houses'. Thanks to this fact, he could spread his imagination's wings and present to the public what he offers as a designer. The most characteristic elements of this phase are:

- architecture referring to various historical styles (also to elements of picturesque art nouveau)
- irregularity in composition of plans and façades
- 'three-dimensional' elevations – by using oriels, loggias, wall projections, etc.
- 'three-dimensional', dynamic forms in composition, height diversity of each part of building (refers to free-standing buildings)
- differentiated textures of material (brick and stone) with 'brick bumps'
- decorative stone elements such as portals, heraldic cartouches, columns, artistic details (sculptures, relieves, symbols, etc.)
- symbolic, picturesque elements (maxims eg. *ars longa – vita brevis*; blazons, animals figures, etc.)

Talowski was interpreting historic styles, symbols and combining them in a specific way. He found his own 'way out' of historicism, which was dominating in Poland at the turn of 19th century.

The most characteristic dwelling houses in Cracow were created in the first period of Theodor Talowski's creative activity.

Second period (1896-1899)

This phase was also an important time for Talowski as an architect. He was already well-known architect with big experience. The most characteristic elements of this phase are:

- architecture referring to various historical styles – but less clearly
- elements of geometrical art nouveau, asymmetric compositions
- buildings and façades became less dynamic
- details are less picturesque
- brick and stone as buildings material with less differentiated texture
- characteristic detail of corner heart-shaped cut-out with column
- symbolic elements (more literal, connected with investor or the way of usage)

Third period (1900-1906)

At that time Talowski was living in Lvov (from approx. 1901 until his death in 1910). He was Professor at Technical University and still very active designer. The most characteristic elements of this phase are:

⁷ Bałus W., *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*, [in:] „Folia Histofiae Artium”, T. XXIV (1988)

- more synthetic and geometric interpretation of historic styles
- elements of modernism, simplicity (in forms)
- asymmetric compositions (constantly)
- rather smooth textures of stone and brick
- more synthetic details
- symbolic elements (literal, connected with investor or the way of usage)

The most characteristic and ‘recognizable’ period in Talowski’s creative activity is the first phase (1885-1895). In that time he realized numerous dwelling houses, residential buildings, civil and sacred buildings. Talowski used own potential and met the market needs (private and public). His first ‘own houses’ were extraordinary and acted as advertisements, standing out from other dwelling houses. These buildings had ‘deeper’, symbolic meanings; they were part of mysterious history. Houses, villas ‘conduct conversation’ with observers, they are telling us something important. Through symbols, maxims, blazons, Talowski build a kind of symbolic ‘dramaturgy’.

In the second and the third phase this ‘dialog’ is missing. There is less mysteriousness and picturesqueness, buildings begin to be ‘normal’. But some of the elements from the first phase had their continuation in all periods. Talowski was changing ‘particular words’, but not the whole ‘language of forms’. He was traveling and following what is happening in architecture. It seems that journey to England in 1899 had a significant impact on his projects (civil and sacred). The most significant (biggest) realization was the St. Elisabeth Church in Lvov (building period: 1904-1911).

Sacred buildings

Creative activity of Theodor Talowski in this group can be divided into two periods⁸. The first phase started in 1888 (from realization of the church in Dobrzechów) and it lasts until 1900. The second phase (1900-1906) as is the case of civil buildings, lasts until the beginning of Talowski’s sickness.

First period (1888-1900)

In that time Talowski was designing symmetric plans and elevations of churches. The most common were three-nave pseudo-basilicas or central-cross plan churches. There was usually one tower, on the main axis, in front of a building. The composition of forms was accumulated from the bottom to the top of tower – as the main dominant of a church. Talowski was using in churches materials, such as: brick (walls, tower) and stone (plinths, decorative elements). Talowski designed also elements of church interior, such as: altars, speaker lectern (pulpit), chandelier, etc.

Second period (1900-1906)

Talowski began to use asymmetrical plans, with two naves and towers – not on the axis of the church. The buildings had also more synthetic details, less dynamic forms. At that time he was designing churches in south-east Poland, near Lvov where he was living.

Churches, chapels, family vaults are an important and representative group of building, designed by Talowski during almost twenty years. Numerous realizations are evidence of his long-lasting popularity as an architect. Mysteriousness and picturesqueness was also (to a lesser degree) present in this group. We can find here elements of his language of forms, especially in buildings from the first phase. Chapels, family vaults, elements of interior are these objects, in which characteristic elements of Talowski’s ‘way of designing’ are especially visible.

/ Illustrations of buildings from different periods – Table 1, 2/

⁸ Bałus W. (1992). *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, [w:] ZNUJ, *Prace z Historii Sztuki*, s. 53-79.

Theodor Talowski was living and designing at the turn of 19th century. It was difficult and interesting time for Poland, architecture, and cities development.

He was well-educated and talented architect, who had courage to do something new in Cracow's historicism. Numerous building gave him experience and stimulate the personal development of his 'way of designing'. During twenty years he worked out his own language of forms. Further analyses will try to prove this thesis.

III. MAIN PROJECTS AND REALIZATIONS BY THEODOR TALOWSKI

One of the goals of this work is detailed analysis of projects and realizations by Theodor Talowski. Especially buildings from the first phase of his creative activity (1885-1895) are important for this research. First characteristic houses were built in Cracow, so the analysis will start from type of multiple dwellings.

Dwelling houses in Cracow

Talowski started his career as an architect from this group of buildings. He had an opportunity to build several house as 'his own' (later he sold them to private owners). Due to this fact he could show what was his idea of architecture.

Selected houses in Cracow:

- The house *Festina Lente* (1887) – 'own house' on Retoryka St. No.7 (Fig.22, 23)
- The house *Under the Spider* (1889) – 'own house' on Karmelicka St. No.35 / Batorego St. (Fig.24 – 26)
- The house *Under the Singing Frog* (1889-1890) – Silvester Richter's house on Piłsudskiego St. No.26 / Retoryka St. No.1 (Fig.27)
- The house *Under the Blazon (Under the Donkey)* (1891) – 'own house' on Retoryka St. No.9 (Fig.28)

On Retoryka Street there are five houses designed by Talowski: No. 1, 3, 7, 9, 15. On Smoleńsk Street (perpendicular to Retoryka St.) there are two houses: No. 18, 20. On Piłsudskiego Street (apart from the house *Under the Singing Frog*) there is the *Falcon* building, which extension was designed by Talowski. All these buildings were realized in the first phase (1885-1895) and made a great impact on architecture in Cracow at that time. Together with buildings on Batorego and Karmelicka Street (the house *Under the Spider*), they were 'something new' in historicism and eclecticism, which were contemporary styles at the end of 19th century. Talowski showed that it is possible to do an individual interpretation of historical styles or even more, to be independent as an architect. He owes it to possibility of building 'own houses' in Cracow, talent and that he had a good head for business.

Manor-houses, villas, residential buildings

Talowski was making projects for wealthy investors, who could afford to build for instance manor-house on their own land. These objects were built in region of south-east Poland (in the neighbourhood of Cracow up to the neighbourhood of Lvov). Several examples of this type of building are of particular significance for Talowski's individuality and his 'language of forms'.

Selected buildings:

- Manor-house in Michałowice (project 1892, built 1897) – designed for Dąbrowski family (Fig.30, 31)

- Villa in Bochnia (*Under the Billy-goat*) (1895) – designed for Dr Mieczysław Dębowski (Fig.32 – 35)
- Villa in Jasło (approx.1895) (Fig. 36 – 38)
- Manor-house in Grodkowice (project 1901, built 1902) – designed for Władysław Żeleński (Fig.39 – 41)

In this type of buildings, Talowski used similar components (composition, material, forms, details, symbolic elements, etc.). They are not as picturesque and mysterious as dwellings in Cracow (apart from villa in Bochnia, where Talowski was given a blank check in designing), but still they are characteristic.

Presentation of these examples shows the composition (of plan, forms, elevations), individual interpretation of historical styles and functional solutions of buildings. Talowski had to take into account opinion and needs of investors. Local conditions, wealth of owners had also impact on buildings. They were adapted to their expectations, so they are different from presented dwellings.

Public utility buildings

This is also an important group of Talowski's works. He had to design functional and representative buildings and adapt them to many requirements. As a result, architect built aesthetic, interesting objects with characteristic (for him) forms and details.

Selected buildings:

- Reconstruction of the *Falcon* building in Cracow (1894) (Fig.42 – 44)
- The *Falcon* building in Jarosław (1899-1900) (Fig.45 – 46a)
- School in Okocim (project 1895, built 1896) (Fig.47, 48)
- Underground passage and railway viaduct – Lubicz Street in Cracow (built 1896-1898) (Fig.50 – 52)

Despite the fact that public buildings are more 'official', they have elements of picturesqueness and individualism characteristic for Theodor Talowski. He used more simplified details and forms; his interpretation of historic styles was more synthetic. But still we could find in this type of buildings elements of his 'language of forms'.

Churches, sacred buildings

Talowski designed numerous sacred buildings. In this group we can also find characteristic elements, which he was using in other projects.

Selected buildings:

- Church in Dobrzechów (built 1888-1893) (Fig.53, 53a, 54)
- Church in Sucha Beskidzka (project 1895, 1896; built 1896-1901) (Fig.55, 56)
- *The school chapel of working colony*, so-called *Railway Church* in Nowy Sącz (built 1898) (Fig.57, 60)
- Portal to *Potocki family vault* in church in Łańcut (project 1896) (Fig.58)

Churches (also chapels, family vaults) were created simultaneously with civil buildings. They were also changing in time, but still in all these four examples, we can find a common architectural denominator. Also in sacred buildings, Talowski used picturesque stylistics in material and forms.

Selected examples of different types of building show that Talowski was consistent architect and had his own 'way of designing'. But still the most important buildings are dwelling houses in Cracow (especially 'his own houses'). He felt 'free' as an architect-poet and could find his own 'language of forms'. Of course it was changing as the years go by, but Talowski always had 'the idea' how to design and was recognizable.

IV. LANGUAGE OF FORMS AND DETAIL – FORMAL AND CONTENT LAYERS

In this chapter author will try to define the elements of ‘language of forms’, which used Theodor Talowski in his projects.

Observers, users, owners, architects, and other different recipients read architectural language. There were and there are many architectural ‘dialects’ in Cracow and other cities and countries. In other words, architecture is ‘system of signs’, which refers not only to particular buildings, but also districts, the whole urban context. Language depends on specific location, culture, history of society, its wealth or level of education. So the interpretation and understanding of the language depends on people and their perception. There are general principles/ canons how to create correct architecture, but there is no definition of beauty (related to everyone).

Analysis of the most characteristic buildings designed by Talowski shows that they are ‘multisensory’ – they influence our all senses and excite our imagination. When we observing them, they intrigued us that we want to know their history. If we will touch the wall, we could feel different textures and shapes of brick and stone. The smell of materials is different during the sunny and the rainy day. If the creeper (which was designed on the walls of dwellings in Cracow) would still be there, we could ‘hear’ the walls on windy days (Fig.66). We could also hear the melody⁹ from the façade of the house *Under the Singing Frog*, if we can play on any instrument. (Fig.74)

Talowski was creating architecture like ‘from a fairy tale’, which derived from ‘quotations of history’. Composition of forms, the content of architecture, symbolic elements, details are those components, which constitute the essence of his ‘language of forms’.

Language of forms – elements:

1. The form:

- a. cohesion of forms or freedom of composition
In dwelling houses in Cracow the façades are almost squares, with clear dominant in composition. On the other hand additional accents, asymmetrical composition or forms weaken this aim for culmination.
- b. flat or geometrical surfaces
Talowski added to elevations three-dimensional elements, such as: oriels, sculptures, loggias, “brick bumps”, uneven and irregular walls, etc., by that he achieved ‘chiaroscuro effect’. It did not cause big differences in plan of the building or its functional terms. For instance: accumulation of geometric forms from the bottom to the top of church tower serves to build a (formal and symbolic) dominant.
- c. strong forms or chaos
He used strong and ‘closed forms’ – in compositions of buildings. But inside this ‘closed forms’ there is an *entropy* phenomenon – in other words – an ‘inside chaos’. The composition of the façade (eg. *Under the Spider* – Fig. 62) is asymmetrical, multidirectional, it has different ‘centers of gravity’. But smaller and bigger accents are together ‘symmetrical’ – they obtain coherence; they are in accordance with each other.

⁹ Melody by Jan Karol Gall (1856-1912) to song entitled *Dziewcze z buzią jak malina* (*The girl with face like raspberry*).

2. The content:

a. Historicism

Talowski as an architect is exponent of historicism (or eclecticism). Strictly speaking, he is in analogicalness relation to historicism – he made an interpretation of styles, motifs and their meanings.

b. Picturesqueness

The buildings have typical features, such as:

- roughness of the external textures
- 'movement' in elements of composition
- irregularity, freedom of composition – asymmetry, open forms
- differentiation – avoidance of repeatability and monotony of elevations and whole buildings
- complexity of forms and plan of the building
- usage of art nouveau elements (or near in stylistics to this style)

c. Innovation

- Talowski used his own interpretation of historicism/eclecticism.
- His buildings are in picturesque stylistics.
- He introduce elements of art nouveau (in plan, detail, material), later built several objects which were near to geometrical art nouveau (Viennese Jugendstil).
- He was the first architect in Cracow, who join together these elements and showed 'the way out' from historicism.

d. Material

- Brick, stone and steel anchors are most characteristic
- Talowski used 'naked' material, which had diverse colors and textures. It was 'real' and gave more possibilities in composition. By using 'brick bumps', 'raw stones' and denaturalized symbols, he strengthens the impression of picturesqueness.
- He designed creeper (greenery) integrally with buildings.

3. Symbolism

- On one hand Talowski use literal meaning of signs, but on the other hand some of them have hidden, more symbolic meaning.
- Literal symbols are for instance in churches (crucifix, symbols of Holy Spirit, Mother of God, etc.); on family vault (death's skull, Egyptian motifs); on buildings there are blazons of the owners or of the city.
- Signs with symbolic meaning are placed on dwelling houses, villas or public buildings. Biblical or Latin maxims adjoin fancy sculptures or blazons (overdrawn blazon *Jelito* on the gable of villa in Bochnia, Fig.59)
- Symbols are often interpreted by Talowski
- He use traditional, rough, 'ancient' material, such as brick and stone – Talowski gain the effect of ancientness – also by placing on the façade Latin maxims.

4. Detail:

a. Formal elements

- differentiation of material texture
- horizontal partition of the elevation
- decorative gable wall
- elements of mouchette (crenellation), attic, pinnacle decoration
- oriels

- loggias (single or double, with or without arcades)
- corner (entrance) arcades with column
- cut-out of wall corners – three-dimensional elevations
- corner heart-shaped cut-out with column
- decorative window and door portals
- apart from rectangular (or round arched) window openings, also coupled and three-light windows
- small tympanums (e.g. in window portals) of different shapes, geometrical (simple) or with relieves
- blazons, cartouches, stone plates with the name of an architect and construction date
- ‘empty’ cartouche – element of mysteriousness
- Biblical or Latin maxims, connected with philosophy of life
- Stone, decorative elements, such as: volutes, s-form elements, segmental cornices, finials, crockets, columns, mascarons, etc.
- preferred forms of base (geometric), shaft (smooth), capital (geometric or with floral decoration) in (corner) columns

b. symbolic elements:

- relief or sculpture of the Holy Virgin (with Jesus), symbol of the Holy Spirit (figure of a dove)

Motifs, symbols:

- crucifix
- angel/ archangel
- salamander/ dragon
- owl/ eagle-owl
- spider
- peacock (turkey?)
- frog
- solar symbols
- Egyptian motifs (solar discus, sphinx, pyramid)
- music motifs (frog with mandolin, staff lines with melody)
- lion
- donkey
- falcon
- blazons of the owners, founders, cities
- fancy, organic, floral motifs

/Illustration for Language of forms by Talowski – Table 3/

All these elements are not very original. Many architects use a part of them or even almost every aspect of formal and content layers. In language it is important how the author combine particular ‘words’. Theodor Talowski had his own ‘way of designing’, a recognizable ‘language of forms’.

Talowski had this skill to condense the meaning in architecture. That is why already at the end of 19th century he was called (by Wincenty Łoś) a poet of architecture. Talowski, as a creator decided what he wanted to ‘say’ through his buildings, which history he would tell us and so he did.

The form, content, material, symbolic layers, are these elements which form the language of forms – an individual way of designing. This conclusion could be also the starting point to comparative analysis of other architects and theoreticians in 19th and 20th century.

V. TALOWSKI AND OTHER ARCHITECTS FROM HIS TIMES

This chapter is divided into three parts:

1. Ideological and aesthetic trends in Europe, USA and Poland – in 19th and 20th century
2. Examples which are similar to Talowski's buildings in Europe, USA and Poland
3. Synergy of ideas and realizations of selected (Polish) architects – contemporary with Talowski

The first part

The author describes in short, trends in architecture of 19th and 20th century and presents some examples of different designers from Europe and USA. There were several directions in architecture, which developed – some of them find their continuity in contemporary architecture. It seems that Theodor Talowski derived inspiration from different trends of that time.

Europe:

- a. Continuity of Arts and Crafts movement, examples:
 - Philip Webb (1831-1915) and William Morris (1834-1896): *The Red House* in Bexleyheath (1859) – Fig.19
 - Richard Norman Shaw (1831-1912): romantic, English style – Buildings – Leyswood in Sussex (1868), Cragside in Northumbeland (1870)
 - Richard Adolf Odo Plüddemann (1846-1910): different utility buildings in Breslau – Fig.95, 96, 97
 - Hendrik Petrus Berlage (1856-1934): *Villa Henny* in Hague (1898) – Fig.114

Deutscher Werkbund society (1907):

- Peter Behrens (1868-1940): *A.E.G. High Tension Factory* in Berlin (1908-1909)
- Walter Gropius (1883-1969): *Fagus Factory* in Alfeld (1911)
- Bruno Taut (1880-1938): *The Glass Pavilion* in Germany at the Cologne Deutscher Werkbund Exhibition (1914)

Bauhaus school:

- Walter Gropius (1883-1969)
- Henry Van De Velde (1863-1957): the first seat of *Bauhaus* in Weimar, Germany (1906) – Fig.98

Art Nouveau (Judendstil) – turn of the 19th century:

- Charles Rennie Mackintosh (1868-1928): *Glasgow School of Art* (1896) – Fig.100
- Otto Wagner (1841-1918): *Karlsplatz Stadtbahn Station* in Vienna (approx. 1899)
- Joseph Maria Olbrich (1867-1908): *The Secession hall* in Vienna (1897-1898)
- Josef Hoffmann (1870-1956): *Palais Stoclet* in Brussels (1905-1911)

The Amsterdam School (trend in architecture)1910:

- Hendrik Petrus Berlage (1856-1934) – patron of the 'school'
- Johan Melchior van der Mey (1878-1949), Michel de Klerk (1884-1923), Pieter Kramer (1881-1961) - founders of the 'school': *Scheepvaarthuis (Shipping House)* in Amsterdam (1912-1916)

- b. Modernity in architecture, examples:
- August Perret (1874-1954): house on Rue Franklin in Paris (1903)
 - Le Corbusier (1887-1965): *Villa Savoye* in Poissy near Paris (1928-1930), *Notre-Dame-du-Haut* in Ronchamp (1950-1954) – Fig.101
 - Adolf Loos (1870-1933): *Villa Müller* in Prague (1928)
- c. Expressionism, examples:
- Erich Mendelsohn (1887-1953): *Einstein Tower* in Potsdam (1919-1921), *Petersdorff department store* in Breslau (1927-1928)
 - Rudolf Steiner (1861-1925): *Boiler house* in Dornach (1914), *House Duldeck* in Dornach (1915) – Fig.102, 120
 - Antoni Gaudí (1852-1926): *Casa Milà* in Barcelona (1910) – Fig.103

USA:

- a. The beginning of new architecture, examples:
- Louis Sullivan (1856-1924): *Schlesinger and Mayer Department Store* in Chicago (1904) – Fig.104
 - Frank Lloyd Wright (1867-1959): *The Falling Water* (1937), *Robie House* in Chicago (1910), V.C. Morris Store in San Francisco (1949) – Fig.106, 123, 124
- b. New technologies, examples:
- David Burnham (1845-1912), John Root (1850-1891): *Reliance Building* in Chicago (1895), *Flatiron Building* (1902) in New York

Poland:

- a. *Young Poland (Art Nouveau)*, examples:
- Franciszek Mączyński (1874-1947): *Palace of Art* in Cracow (1898) – Fig.108
 - Mikołaj Tołwiński (1857-1924), Henryk Stifelmann (1870-1938): the house on Służewska St. No.3 in Warsaw (1903) – Fig.109
- b. National architecture, examples:
- Jan Sas-Zubrzycki (1860-1935): St. Joseph Church in Cracow (1909), *Jan Zimler House* on Kurniki St. No.3 in Cracow (1892) – Fig.11, 136
 - Włodzimierz Tetmajer (1861-1923)
 - Stanisław Witkiewicz (1851-1915): *Villa Pod Jedłami* (1896-1897)
 - Sławomir Odrzywolski (1846-1933): *The Industrial School*, Mickiewicz Av. No.5 in Cracow (1912) – Fig.141
 - Jarosław Wojciechowski (1874-1942): house on Chmielna St. in Warsaw (1906) – Fig.110
 - Jan Koszczyc-Witkiewicz (1881-1958): *Pavilion – The House of Art* in Częstochowa (1909)
- c. The beginning of *modernism* in Poland, examples:
- Jan Heurich (1873-1925): The house *Under Eagles* in Warsaw (1912-1917) – Fig.111
 - Tadeusz Stryjeński (1849-1943), Franciszek Mączyński (1874-1947): the building of the *Museum of Technology and Industry* on Smoleńsk St. in Cracow (1908)
 - Oskar Sosnowski (1880-1939): St. Jacob Church in Warsaw on President Narutowicz square (1909-1923)

The second part

Here are presented several examples, which are similar to Talowski's buildings in Europe, USA and Poland. There are numerous of such objects, because he was 'up to date' as an architect. So it will be examples, which represents different trends in architecture from the turn of 19th century.

There are five important features of Talowski's buildings, which served as evaluation components of these examples. Every feature has a symbol, which will stand beside the building, if it will fits to the feature.

Form (**F**) – asymmetry, differentiation, three-dimensional, multidirectional composition

Content (**T**) – eclecticism, picturesqueness, innovation, anticipation of future trends

Symbolism (**S**) – usage of literal and symbolic content/signs, different symbols

Material (**M**) – showing material, which was used; usage of differentiated brick, stone

Zreenery (**Z**) – integration of designing building and flora at the same time

/Symbols of each feature are the same in Polish, so it is possible to follow the examples/

There are some factors in architecture, which are known since ages. Form, function and construction were (and still are) those, which determined shape and composition of buildings. But architects want to have their own 'way of designing', elements of their language. (Of course they have to obey the rules of construction or function.)

If the components of the composition are similar or architects are influenced by the same trends (theoretical, cultural, social), as a result we can get a similar architecture.

The third part

The author presents three polish architects, who were not only similar to Talowski, but it seems that they used almost the same 'language of forms'.

1. **Szcześny Zaremba** (1851-1923) – was an architect who had many realizations in Tarnów and in south-east Poland. Examples of his buildings are:

- Villa *The Cat's Castle* on Batorego St. in Tarnów (1893) – Fig.143
- The corner-tenement, so-called *Foxes House* on Krakowska St. No.35 in Tarnów (1893) – Fig.144
- The tenement on Jagiellońska St. No.16 in Nowy Sącz (approx.1891) – Fig.145

2. **Jan Rzymkowski** (1873-1937) – Talowski was his lecturer at *Technical-Industrial High School* in Cracow, at the end of 19th century.

Rzymkowski lived and worked in Cracow, he was designing public, utility buildings.

Examples of his buildings are:

- Market round hall, one-storeyed building on *The New square* in Cracow
- Electric substation complex on Łobzowska/ Biskupia/ Asnyka St. in Cracow (1908, 1913) – Fig. 146, 147
- Electric municipal power station on Dajwór St./ St Wawrzyniec St. in Cracow

3. Roman Bandurski (1874-1949) – he was also Talowski's student, he lived and worked in Cracow (he was among other things inspector of municipal building).

Examples of his buildings are:

- House *Under the Owl* on Krasiński Av. No.21 in Cracow (1907) – Fig.148
- Extension of a house on Barska St. No.30 in Cracow (1907) – Fig.149
- Project of house type G/10 at Salwator quarter in Cracow (approx.1910) – Fig.150

When we analyze foreign architects, it is difficult to evaluate who could have had a great impact on Talowski or otherwise, who was inspired by him. It is more probable that it was Talowski who derived from experience of German, Dutch or English architects.

It seems that Talowski have not imitated anyone, he create his own (contemporary with other architects) 'language of forms'.

Joseph Bascourt (1863-1927) was a designer, who in a particular way was similar to Theodor Talowski. He realized numerous of buildings in Antwerp, where he could experiment with different stylistics. Examples of his buildings are:

- The house *Stars, the Moon and the Sun* on Cogels-Osylei St. No.25-29 in Antwerp (1894) – Fig.115, 115a
- Houses on Cogels-Osylei St. (approx.1896): *T. Molentje* (No.9, 11), *Minerva* or *Athena* (No.13, 15) and *De Zevensterre* (*Seven Stars*) or *Grote Beer* (*Big Bear*) (No.17) – Fig.116, 117

In his projects, Bascourt was using interpretation of eclecticism and historicism, but also elements of picturesqueness and art nouveau. He used symbolic elements and different materials and textures. Like Talowski, he developed his own style, which was changing during the time. As an architect, he was recognizable.

Most of architects do not create something completely new. The knowledge of history of architecture gives the basis, which is necessary to start designing process. Of course, there were such geniuses like Antoni Gaudi, Frank Lloyd Wright or Le Corbusier, who made something extraordinary. But normally, architects interpret their surroundings or what they have seen.

Architectural components: form, function and construction; during ages had various importance. The most difficult is to join them together in a way that they are equivalent.

But what is even more exacting, is to design 'beautiful' building, because this aspect is hard to define.

Juliusz Żórawski and his work *The architectural form building*, could be helpful to evaluate architecture, also designed by Theodor Talowski.

VI. THEODOR TALOWSKI WORKS – IN THE LIGHT OF *FORM BUILDING THEORY* BY JULIUSZ ŻÓRAWSKI AND OTHER THEORIES OF ARCHITECTURE

This chapter is divided into three parts:

1. Analysis of Theodor Talowski creative activity on the basis of work: *The architectural form building*; by Juliusz Żórawski
2. 'Reading' Theodor Talowski works on the basis of *A Pattern language* by Christopher Alexander
3. Theodor Talowski creative activity on the basis of a work by Oskar Hansen: *To see the world*

The first part (Fig.151-154)

The author analyzes aspect of form and composition in architecture designed by Talowski – on the basis of the first part of work: *The architectural form building*.

Juliusz Marian Żórawski (1898-1967) was an outstanding lecturer, architect and theoretician of architecture. The aim of mentioned work was not only to help other designers in process of creating, but also to clarify *system of rules in architectural form building*¹⁰. This aspect could be helpful to do research work in field of aesthetics and architecture.

Żórawski points out that psychical and physical human structure have a major impact on process of designing and later how the buildings look like. In addition, there are differences between people, depending on surroundings, culture, history, etc.

Żórawski wrote also about new style in architecture, which could arise if some conditions would be met. The social groups should be ‘well-disposed’ to new forms. With time, this process is progressing and the new forms become visible, there is materialization of new ideas.

Talowski started to change the ‘way of thinking and acting’ in Cracow architecture. He was a forerunner of ‘a change’, inspired other designers and showed that it is possible to ‘throw off the mask of historical costume’.

The aspect of form

1. Żórawski defines the basic tendencies of form building, which are:

- a. cohesion of forms
- b. geometrisation
- c. limited number of elements
- d. strong formation

2. The form depends on its’ parts:

- a. quality of parts
- b. the role of particular parts
- c. size of parts
- d. form is something more than the sum of parts

3. Coherent and ‘free’ forms; strong and weak forms

- a. points and places of formal importance
- b. guiding, formal principles
- c. rhythm issue
- d. directionality and formal route

4. Interdependence of the form and the background

Talowski experimented with composition; mutual relations between forms; contrast between forms and their background. He used asymmetric forms/ details; overdrawn historic elements and by that he emphasized some of forms and their meaning.

In the summary of the first part of his work, Żórawski wrote that:

*Architectural form is a value, which appears in us because of the influence of physical structures, which are present in our mind through our senses.*¹¹

So the i m p r e s s i o n of architecture, which stays in our mind, depends on our psychophysical capacity and social features, but also on our senses.

¹⁰ Żórawski J. *O budowie formy architektonicznej (The architectural form building)*. Warszawa: Wyd. Arkady, 1973.

¹¹ Żórawski J. *O budowie formy architektonicznej (The architectural form building)*, op. cit. s.73 (translation by author)

Żórawski wrote also that:

Characteristic of these issues is that they are obvious. In all humans there are tendencies to 'arrange forms' in mind; changes in form-parts cause, without a doubt, changes in other parts and in a form as a whole. (...) Points and places of formal importance are for sure present in a form. (...) tendency to coherent and strong formation are present in every moment of animals and humans life; geometrisation is a general instinct. (...)

*Second characteristic of these issues is that they are common (present in our surroundings). They are applicable to every style which was and which will occur.*¹²

Theodor Talowski did not know these theories, but he felt instinctively, how he should design architecture. He built forms consciously, remembered about conditions, resulting from function, form and construction. His own senses and features of personality, 'told' him what he should do...

The second part (Fig.155-157)

The author analyses selected points (patterns) from the book: *A Pattern Language* by Christopher Alexander and tries to find similarities to the 'way of designing' represented by Theodor Talowski.

Christopher Alexander (born 1936) is designer and theoretician of architecture. His work *A Pattern language* (1977) was and still is an important publication in the field of architecture. He presents an open language of architecture and tries to show 'the good way' of designing. Cities, districts and buildings should be adjusted to people's needs, not adapted to the expectations of developers who want to earn as much money as it is possible.

A pattern language is an open language – particular elements can be selected and joined together in a way, which is optional and depends on subjective needs and demands.

Buildings designed by Talowski are in some points 'adjacent' to *A pattern language*.

This proves that he, as an architect had good intuition – he joined elements of the building, which have a positive impact on human. Composition of a building – the aspect of form, function and construction is as important as physical and psychical needs of people.

The third part (Fig.158, 159)

The author makes a short analysis of Talowski's creative activity on the basis of a work: *To see the world* by Oskar Hansen (1922-2005). In this work (among other things) was raised the issue of an open and closed form and hierarchy system.

Most of the buildings designed by Talowski are 'strong' and 'clear' forms, but on the other hand they contain picturesque, asymmetric elements. In a way they have open composition, what (theoretically) enable to modify them by future users, which may not 'destroy' this composition. For instance, the front elevation of the house *Under the Spider* in Cracow (Fig.62), seems to have been built many decades (or ages).

Talowski's realizations, which have asymmetric composition, are partly-open forms.

Hansen wrote about *form interaction areas*, which do not end on their contour. Strong forms have homogenous, clear repulsive force; weak forms have varied interaction area (repulsive and attractive). The illustration of this feature shows what happened if interaction areas of strong forms overlap each other. (Fig.158, 159)

¹² Żórawski J. *O budowie formy architektonicznej (The architectural form building)*, op. cit. s.74
(translation by author)

Theodor Talowski was a conscious designer, who used his own hierarchic system (picturesqueness). He knew intuitively which forms are strong, what is their interaction area and which role should they play in a composition. Elevations and buildings are ‘partly open’ forms and could be interpreted differently.

The analysis of following theories (Żórawski, Alexander, Hansen) shows that creative activity of Talowski has universal value. His architecture is surprising – in form, content and detail; but on the other hand it corresponds to people's needs – physical and psychical. Talowski was a talented designer who joined together different patterns - deep-rooted in himself; which he learned and those he invented intuitively.

VII. SUMMARY AND CONCLUSIONS

In the last chapter, author presents final conclusions of thesis. As a part of these considerations, are three examples of architects (and artists) from 20th and 21st century, who used similar ‘language of forms’ in their work.

Talowski as an individual designer, who went beyond trends and experiences of his times

Thesis of the work was:

Talowski's stylistics and language of forms – individual, artistic designing, which exceed the scope of his times – on the other hand it also reflects ideological and aesthetic trends at the turn of 19th century.

The experiences of the present confirm that Talowski's architectural aesthetics is current, attractive and humanistic. It refers to historical styles, but it is still unique.

This work presents that Theodor Talowski was an original designer, who stood out from the Cracow (polish) architectural environment. His projects are comparable (in stylistics, formal innovativeness) to other realizations in Europe. Talowski knew contemporary trends and probably theories of architecture too, but he did not ‘duplicate’ any particular style. He was interpreting elements of historicism/eclecticism, picturesque stylistics and elements of art nouveau. Realizations by Talowski, especially from the first phase, exceeded the solutions of polish architecture from the end of 19th century. He was an architect – the first to look for ‘the way out’ of historicism, he anticipated art nouveau, later also elements of modernism.

By using particular range/variety of architectural details, symbols, formal and content solutions, Talowski created his own ‘language of forms’.

In many aspects he was designing timeless architecture. Talowski was using specific formal combination – elements of composition – which are important to create friendly ‘climate’ of a building (for human psyche). It refers to functional and aesthetic aspects of buildings.

The reasons for timeless character of Talowski's architecture are: its definiteness, clear composition, ‘human’ scale, functional plan (localization), elements which join buildings with their surroundings.

Talowski advertised himself successfully by using strong and interesting compositions, especially in ‘his own’ houses in Cracow.

Already in his times, there were continuators of Talowski's 'way of designing', they were for instance his students (Rzymkowski, Bandurski). There were other architects, who have not directly imitated his 'language of forms', but they lived at the same time and were influenced by the same trends. Later there were designers who continued and developed them. These architects (in Poland and Europe) did not have to know Talowski, but somehow they were creating similar buildings – in form, content, symbolic elements, material or integration with surroundings.

The thesis which was assumed at the beginning of work is true, what confirms the unique character of Theodor Talowski as a 'poet of architecture'. Numerous civil and sacred buildings (which stand the test of time), realized in cities and towns of south-east Poland proves his talent and that he had a good head for business.

Comparativity and currentness of 'form language' by Talowski in contemporary architectural composition

This part is a component of final conclusions of thesis, which title is: *The language of forms by Theodor Talowski, towards contemporary architectural composition*. The aim of this work was not only to analyze Theodor Talowski architectural creativity, but also to show that it is related to contemporary architecture.

Even today his buildings corresponds to people's needs and are adequate in form and size to their function. His realizations could be counted among trends of organic architecture (asymmetric forms, natural, 'naked' material, craftsmanship, greenery, connection with surroundings).

There are three designers, presented in this chapter, who are similar in all five features to Talowski's 'way of building'. Like in chapter No.5, the most important aspects are:

Form (**F**) – asymmetry, differentiation, three-dimensional, multidirectional composition

Content (**T**) – eclecticism, picturesqueness, innovation, anticipation of future trends

Symbolism (**S**) – usage of literal and symbolic content/signs, different symbols

Material (**M**) – showing material, which was used; usage of differentiated brick, stone (in this chapter also: usage of 'natural' and local material and traditional/craftsman's method of building)

Greenery (**Z**) – integration of designing building and flora at the same time

1. Friedensreich Hundertwasser (Friedrich Stowasser), (1928-2000). He was an artist who occupied himself with painting, architecture and theory of art.

One of his most famous realizations is *Hundertwasser House* in Vienna¹³ (built 1983-1986) at the corner of Kegelsgasse and Löwengasse. (Fig.160)

Characteristic features of his architecture are:

- variability
- diversity
- irregularity
- flair for colors
- flair for ornament
- flair for organicity and greenery

2. Imre Makovecz (1935-2011) was Hungarian architect, who was interested in folk culture, creative activity of Ödön Lechner and Károly Kós. Makovecz created his own style of organic architecture, based on inspiration of human and natural forms.

¹³ Schmied W. *Hundertwasser 1928-2000, Persönlichkeit, Leben, Werk*, Wyd. Taschen 2005.

He realized many public buildings; in his work he was constantly searching for new forms, which were emotional expression. (Fig.161-163)

Characteristic features of his architecture are:

- picturesque, carved forms
- (transformed) elements of cupola, columns, portals, etc.
- interpreted elements of historicism and eclecticism
- 'soft' lines
- usage of rhythm and multiplication of forms – dynamism

3. Stanisław Niemczyk (born 1943) is Polish architect, who is known for realizations of sacral buildings. His architectural philosophy is similar to medieval architects-builders and craftsmen. (Fig.164, 165)

Characteristic features of his architecture are:

- traditional materials (brick, stone, timber)
- their differentiation of textures and colors (he used also 'brick-bumps')
- symbolic composition, elements of building, details
- asymmetric composition (which follows function)
- creating small public space inside complex of buildings
- integration between buildings and greenery
- 'condensed' meaning of the architecture

Presented designers from 20th and 21st century correspond with Theodor Talowski and his 'language of forms'. They come from different countries (and backgrounds); their realizations have various stylistics, but the features of form, content, symbolism, material and greenery are common. All of them are connected with organic architecture.

Despite the time, their realizations are still 'fresh', universal and timeless. Next generations have possibility to discover language of forms of all these architects.

Final conclusion

Theodor Talowski was an architect from the turn of 19th century. His creative activity was deeply rooted in historicism/ eclecticism and in picturesque stylistics. But he felt, that he should go further in his architecture and he combined different trends, interpreted them and showed that it is possible (even in conservative Cracow) to do something surprising.

Talowski's realizations have deeper meaning, especially houses in Cracow and other building from the first period of his creative activity. The author's opinion and belief that behind these buildings stands particular method caused that it become the topic of this thesis.

With time, buildings designed by Talowski, still awaken people's interest. But till nowadays there is no monograph of this architect. I hope that this work may be the beginning of further studies, which will end with publication.

Mgr inż. arch.
Anna Sołtysik
ur. 1983
w Krakowie
absolwentka
Wydziału
Architektury
Politechniki
Krakowskiej



Forma jest narzędziem w ręku architekta.
Może on zmusić patrzącego
do pojmowania całości według swoich zamiarów (...)
Może on również zmusić go do doznawania uczuć,
które uważa za stosowne...

Juliusz Żórawski