

DOM — PRZYBYTEK — „NASTRÓJ DAWNOŚCI”

O KILKU KAMIENICACH TEODORA TALOWSKIEGO

Wśród obfitej zabudowy mieszkalnej Krakowa pochodzącej z okresu historyzmu wyróżnia się kilka domów wzniesionych u schyłku tej epoki, na przełomie lat osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych wieku XIX, przez Teodora Talowskiego (1857-1910). Budyńki te, o malowniczych ceglanych fasadach, ozdobione łańciskimi inskrypcjami, dekorowane często płasko-rzeźbami, przyciągają uwagę widza tak swą formą, o której już w epoce powiedziano, iż wyzwala się „z więzów szablonu i szkoły” (Radost 1890, s. 260), jak i emanującą z nich niepowtarzalną atmosferą. Kamienice Talowskiego nie są w żadnym wypadku typowymi dla dziewiętnastowiecznych miast „domami dochodowymi”. Niosą ze sobą znaczenia odnoszące się do najgłębszych ludzkich marzeń o posiadaniu własnego, niepowtarzalnego miejsca zamieszkania i życia w świecie tradycji; tradycji określonej, krakowskiej.

Architektura mieszkaniowa Talowskiego nie była dotąd analizowana pod kątem kryjących się w niej treści. Zarówno pionierskie studium Zbigniewa Beiersdorfa (Beiersdorf 1973), jak i artykuł piszącego te słowa (Bałus 1988) dotyczyły spraw ogólnych, dążyły do wypracowania kategorii, za których pomocą ująć by można fenomen twórczości architekta. Beiersdorf analizował interesująco krakowskie domy ale pod kątem formy i stylu, wspominając jedynie o zdobiących je sentencjach i godłach, humorystycznym skojarzeniu domu Pod Śpiewającą Żabą z jego funkcją (mieścił szkołę muzyczną) oraz o „symbolizmie nastroju” ewokującym myśli „na temat przemijania czasu”. Wskazał też na istotny fakt, iż „przez różnicowanie poszczególnych części obiektu tworzy (architekt — W.B.) anegdotę historyczną, legendę jego powstania” (Beiersdorf 1973, s. 214).

Spróbujmy zatem się przyjrzeć jakie treści zawierają cztery najbardziej interesujące kamienice Talowskiego. Postarajmy się wydobyć z nich na światło dzienne to, co zakłete zostało zarówno w formie owych domów jak

w ich historycznym kostiumie oraz w zdobiących je inskrypcjach i płasko-
rzeźbach. Niech przemówią do nas stuletnie mury, odślaniając świat myśli
i wyobrażeń niedaleki wcale od świata naszego — ludzi schyłku wieku XX.



Pierwsza z interesujących nas kamienic powstała w roku 1887 przy ul.
Retoryka 7 (ryc. 36) (ABM, Dz. III, 1.s. 117; Beiersdorf 1973, s. 202-205).
Dom ten był pierwotnie dwupiętrowy. Jego trzyosiowa fasada wykonana
została z ciemnej, rozbiórkowej jakby cegły, poprzątkanej gdzie nieddzie
kamieniem polnym. Przebudowa i nadbudowa z roku 1928 zniszczyła
pierwotny, wolutowy, protosecesyjny portal, umieszczony w lewej skrajnej
osi (od strony widza), nieco cofniętej w głąb.

Podziały architektoniczne nie współgrają ze strukturą fasady domu.
Kompozytowe pilastry ramują, co prawda, oś drugą i trzecią, ale wyrastają
dopiero z pasa tynku umieszczonego w połowie wysokości pierwszego
piętra, poniżej zaś żadnego zdecydowanego akcentu wertykalnego już nie
ma. Z tego samego pasa tynku wyrasta też górna część pilastra (ryc. 37),
podtrzymująca fragment belkowania zamykający od góry okna pierwszego
piętra w osi drugiej i trzeciej. Od strony natomiast uskoku belkowanie to
wspiera się na pionowym słupku rustyki zamarkowanym w tynku. Dekoracji
fasady dopełniają dwie sentencje: *FESTINA LENTE* (spiesz się powoli)
i *ARS LONGA — VITA BREVIS* (sztuka trwa długo — życie krótko) oraz
kartusz z nazwiskiem architekta i datą zaprojektowania budowli.

Kolejną ważną kamienicę — od zdobiącego ją godła nazwaną Pod
Pajakiem — wzniósł Talowski u zbiegu ulic Karmelickiej i Batorego (ryc.
39). Ulice te łączą się pod kątem ostrym, co zdeterminowało plan domu.
Pierwszy projekt kamienicy pochodzi z maja 1889; istotne zmiany (np.
dodanie narożnej wieży) wprowadził architekt jeszcze w ciągu tego samego
roku (ABM, Dz. IV, 1.s. 185; Beiersdorf 1973, s. 202-205). Wzniesiona
budowla jest trzypiętrowa. Jej rzut poziomy jest nieregularny i przypomina
trapez. Dodatkowa komplikacja układu następuje jeszcze w rejonie narożnika,
fasada bowiem od strony ul. Batorego załamuje się w tym miejscu,
a sam zbieg elewacji wypełniony został wieloboczną wieżą.

Fasada ta jest płaska i pozbawiona podziałów architektonicznych.
Jednym jej urozmaiceniem są obramione białym kamieniem okna oraz

wieńczące całość krenelaż i attyka. Znana nam już, spatynowana, jakby stara cegła, zmieszana z przepalonymi guzami ceramicznymi i zendrówką, w górnych partiach przechodząca w zwykłą, buduje ową wysoką, płaską i tajemniczą ścianę-taflę. Cała elewacja ma charakter niedostępnego, groźnego zamku obronnego, nieco przerabianego (różne rodzaje cegieł, wzorowana na Sukiennicach attyka wstawiona między „starszy”, neośredniowieczny krenelaż). Wrażenie to potęguje zwieńczona okrągłą basztką obronną owa czworoboczna wieża, zamykająca kompozycję od strony narożnika. Talowski pisząc o gotyckich domach mieszkalnych twierdził, że zdobiły je: „wieżyczki, blanki i szczyty. Szczyty zwykle trójkątne schodkowate, służyły początkowo za stopnie, blanki za parapety obronne — a wieżyce do obserwacji, obrony i ozdoby gmachów” (Talowski 1902, s. 280).

Od ul. Karmelickiej czeka oglądającego inny widok. Miast obronnego zamku pojawia się tu wyraźnie rozbudowana w ciągu wieków, zwieńczona niderlandzkim szczytem, mieszcząca kamienica. Fasada jest pięcioosiowa, o asymetrycznej kompozycji. Dominuje w niej element ruchu i pewnego niepokoju. Wyraża się to w zróżnicowaniu wykroju okien i ich zmiennym rozmieszczeniu, w niesymetrycznym posadowieniu szczytu oraz wprowadzeniu do kompozycji linii diagonalnych.

Płaszczyznę fasady, pozbawioną jak i w poprzednim przypadku podziałów architektonicznych zamyka od góry gzyms, a właściwie dwa niezależne gzymsy, o różnych przekrojach, przerwane w linii szczytu. Gzymsy te wybiegają niezależnie z dwóch krańców budynku, umieszczone są też na różnych wysokościach. Ten z lewej, ozdobiony od dołu wolimi oczami, podkreślony został jeszcze pasem tynku i napisem określającym autorstwo domu: FECIT THEODORUS TALOWSKI (ryc. 41). Pomiędzy gzymsami, niczym nie przzerwana płaszczyzna fasady wspina się w górę, ku szczytowi, którego esownice z prawej strony rozpoczynają się już na wysokości drugiego piętra i niczym nie hamowane dążą do wierzchołka by znów opaść, tym jednak razem tylko do wysokości gzymsu, który łamie się tworząc podstawę pod potężną wolutę. Woluta owa gwałtownie zatrzymuje bieg esownic i cała ta masa spadła by niechybnie w dół, gdyby nie umieszczony pod gzymsem kapitel, a przede wszystkim skrzydlaty smok, z wielkim wysiłkiem utrzymujący napierający nań ciężar.

W ten sposób fasada składa się jakby z dwóch, w dialektycznej jedności przeciwieństw utrzymujących się płaszczyzn: prostokątnej, za-

mknętej dwoma odcinkami gzymsu i trójkątnie zwieńczonej, pędzącej w górę. Pierwsza jest statyczna — druga dynamiczna, co podkreślają dodatkowo wazony, maszkarony i kwiatony z białego wapienia dekorujące szczyt. Dialektyczny proces znajduje swą syntezę w wielkiej wolucie z lewej strony, opartej na gzymsie i ciele smoka. Elementy diagonalne łączą się tu nierozzerwalnie z horyzontalnymi w gwałtownym akordzie stopowania.

Na pierwszym piętrze, w osi czwartej, znajduje się manierystyczny wykusz, z oknem ujętym w dwa pilastry podtrzymujące belkowanie i gzyms. Na belkowaniu biegnie napis: SI DEUS NOBISCUM QUIS CONTRA NOS (jeśli Bóg z nami, któż przeciw nam) (ryc. 42) — znany także z renesansowego portalu bramy prowadzącej na dziedziniec zamku na Wawelu. Dolny, wklęsły gzyms wykusza zdobi egipski symbol solarny (ryc. 43) w postaci uskrzydłonego dysku słonecznego, flankowanego przez dwie antytetycznie ustawione głowy ptasie. Architekt nieprawidłowo zinterpretował tu starożytny wzorzec (por. rys. 45), ptakami zastępując kobry (podobny błąd popełnił też autor dekoracji tzw. Domu Egipskiego w Krakowie (1893-1896), co widać na zachowanych do dziś skrzydłach bram wejściowych od strony ulicy Smoleńsk (ryc. 44)¹.

Dekoracją partii szczytu fasady rządzi asymetria i niepowtarzalność (ryc. 40). Pojawił się tu również drobny cytat z attyki Sukiennic, a mianowicie prawie całkiem dziś zniszczony paw z rozpostartym ogonem. Symetria i osiowość panują jedynie w zwieńczeniu. Jego przestrzeń wewnętrzną wypełnia okrągły otwór, w którym pajak uwił sobie koncentryczną sieć i sam siedzi w jej centrum. Poniżej wryto datę budowy kamienicy (1889) rozdzieloną na pół wyobrażeniem słońca. Pod wizerunkiem *solis* widnieje zegar słoneczny, z cyframi skierowanymi ku górze, ku słońcu, wycechowany od X do VII godziny. Ostatnie cyfry dziwnie nikną pod kamiennymi ciosami.

¹ O motywie uskrzydłonego dysku solarnego: Kesser 1962, s. 13. Motyw ten był bardzo popularny w kompendiach wiedzy o starożytnym Egipcie (np. Erman), stosowano go też często w egiptyzujących dziełach powstałych w wieku XIX, np. w grobowcach (Piątek, Ćwiek 1992, s. 529-532).

W twórczości Talowskiego motywy egipskie pojawiały się kilkakrotnie: E. Świekowski (1905, s. 163) odnotował tytuł wystawionej przez naszego architekta w TPSP w roku 1881 akwareli: *Sfinksy przy zachodzie słońca w Egipcie*. Sfinks znajduje się też na grobowcu rodzinnym Talowskiego na Cmentarzu Rakowickim w Krakowie wykonanym w r. 1889 (proj. 1888 Talowski 1897, tabl. 61-62 oraz Król 1988, s. 77-78).

O „odrodzeniu egipskim” w wieku XIX: Curl 1982; w odniesieniu zaś do Polski pierwszej połowy w. XIX: Jaroszewski 1990, s. 423-431.

Pająk, godło kamienicy, pojawił się jeszcze w jednym miejscu i to dwukrotnie, a mianowicie na drzwiach wejściowych. Drzwi są dwuskrzydłowe z szybami. Do niedawna chroniły je kraty w formie pajęczych sieci, pośród których siedziały pająki.

Niezwykle ważnym składnikiem domu jest też zieleń. Specjalnymi rowkami prowadzone dzikie wino niby to przypadkiem pokrywa fasadę. Dodaje to malowniczego uroku i podkreśla wrażenie „starości” domu.

Kolejną kamienicę wznosił Talowski przy skrzyżowaniu ulic Retoryka i Wolskiej (obecnie Marszałka Piłsudskiego) w roku 1889 (ABM, Dz. III, l.s. 123; Beiersdorf 1973, s. 206). Budowla ta (ryc. 36), pierwotnie dwupiętrowa, bardzo szybko (bo w r. 1909) nadbudowana została o jedną kondygnację, tracąc swe właściwe proporcje. Tak jak poprzednio omawiane gmachy, wykonana została ona z ciemnej, „rozbiórkowej” cegły. Jej architektoniczne uformowanie zdradzało wyraźne pokrewieństwo z kamienicą Pod Pająkiem: narożnik więc zaakcentowany został wieżyczką — tym razem z wykuszem, fasada zaś od strony ul. Retoryka mieściła w sobie obramiony esownicami szczyt. Szczyt ów jedynie muszlowatym zwieńczeniem wybiegał ponad zamykające całą elewację belkowanie, a na jego wierzchołku posadowiona została figurka żaby grającej na mandolinie. Na belkowaniu do dziś biegnie wyrobiona w tynku pięciolinia z nutami.

Ostatnia z interesujących nas kamienic Talowskiego mieści się przy ul. Retoryka 9 (ryc. 36). Jej projekt i realizacja pochodzą z roku 1891 (ABM, Dz. III, l.s. 131). W domu tym na parterze mieszkał sam Talowski, co niewątpliwie wpłynęło na atrakcyjne rozwiązanie wnętrza². Plan mieszkania na parterze jest prawie willowy: składa się nań szereg pokoi, reprezentacyjny hall i altana, która pełniła również funkcję oranżerii i ptaszarni. „Ja ptaki lubię”, zwierzał się Wincentowi Łosiowi Talowski, „sprowadzam je ze światów, kosztują mnie do licha [...]. Siedzą one w klatkach [...] wystawiłem im odpowiednie pomieszczenie [...] osobno śpiewające, osobno takie, osobno owakie... ptaki”. Klatki ptasie — opisuje dalej Łoś — umieszczone były w ścianach, z ziemią przepuszczalną, na której mogły rosnąć rośliny (Łoś 1892, s. 186).

² Wbrew pojawiającym się w literaturze sugestiom, Talowski zazwyczaj rozplanowywał wnętrza swych kamienic w sposób tradycyjny i mało atrakcyjny. Kuriozalny zupełnie — na tle współczesnych prądów budowlanych — jest, w większej części jednotraktowy, amfiladowy układ pomieszczeń w kamienicy Pod Pająkiem. Budowle miejskie Talowskiego w pełni realizują typowy dla późnego historyzmu rozdźwięk pomiędzy fasadą a planem. Nt. fasadowości: Krakowski 1981, s. 55-94.

Czteroościowa fasada budowli wykonana została z cegły, tym razem nie patynowanej. Pomędzy ostatnimi osiami od strony kamienicy „Festina lente” znajduje się wykusz, wyżej zaś, pod gzymsem kordonowym, widnieje duża głowa osła (ryc. 38). Kamienica jest sygnowana napisem na kartuszu umieszczonym ponad jednym z okien parteru: FECIT THEODORUS TALOWSKI ARCHITECTUS. Inny kartusz — ze słabo dziś czytelnymi emblematami zawodu architekta (cyrklem i trójkątem) — zdobi pierwsze piętro, na gzymsie zaś koronującym widnieje łacińska sentencja: FABER EST SUAE QUISQUE FORTUNAE (każdy jest kowalem własnego losu).



Niezwykłość kamienic Talowskiego nie wynika z ich awangardowego charakteru. Architekt ani nie zrywa z typowym dla wieku XIX historyzmem (choć jego stosunek do stylów przeszłości jest dość swobodny — Bałus 1988, s. 129-130), ani nie wychodzi poza typową dla tego czasu zasadę projektowania „od fasady”. Wręcz przeciwnie: do odbioru przeznaczone są głównie elewacje jego budowli, na nich zaś toczy się gra z historią i gra z dawną formą rozumienia architektury. Można nawet powiedzieć dobitnie: Talowski dokonuje swoistej dekonstrukcji witruińskiego pojęcia architektury.

Wywodząca się od Witruwiusza, a obowiązująca przez całą epokę nowożytną koncepcja głosiła, iż celem architektury są: *firmitas*, *utilitas* oraz *venustas*. (Witruwiusz 1956, s. 16-17; Germann 1987, s. 29). Inaczej mówiąc, każda doskonała budowla odznaczać się musi trwałością, wygodą rozplanowania i pięknem. Próbuje się czasem zredukować zakres pojęcia *firmitas* do konstrukcji. Zabieg taki wydaje się jednak niewłaściwy. Nowożytny wirtuwianizm utożsamiał prawdziwą architekturę jedynie z budownictwem stosującym klasyczne porządki (Forssman 1961). U swych greckich źródeł każdy porządek spełniał funkcję nośną, ale z chwilą, gdy zamienił się w rozczłonkowanie fasady, jego przeznaczenie konstrukcyjne przestało odgrywać rolę. Zredukowany do dekoracji fasady porządek architektoniczny nie stał się jednak przez to jedynie składnikiem *venustas*. Tektoniczny rytm elementów dźwigających (pilastry, półkolumny) i spoczywających (belkowanie) wyobrażał konstrukcyjną zasadę wszelkiego budownictwa. Wzmacniał przy tym poczucie trwałości budo-

wli. Patrząc na problem ze stanowiska estetyki recepcji (Kemp 1985, s. 7-27) powiedzieć można, że nakierowanie nowożytnej architektury na odbiorcę następowało właśnie poprzez stosowanie porządków architektonicznych na fasadach i prowadziło przez to nie tylko do postrzegania dzieła jako pięknego (właściwe proporcje) ale też stosownego (właściwy porządek na właściwym miejscu — zasada superpozycji), a wreszcie solidnego właśnie (porządki naśladujące konstrukcje). Kwintesencją takiego sposobu myślenia jest pogląd Schellinga, głoszący iż „architektura, aby być sztuką piękną, musi być potencją, czyli naśladowaniem samej siebie jako sztuki użytkowej” (Schelling 1983, s. 276). Oznacza to, że architektura chcąc należeć do grona sztuk wolnych od pełnienia funkcji czysto utylitarnych nie może być jedynie wygodą i prostą konstrukcją, lecz musi „sama siebie naśladować”, a więc w sposób symboliczny powtarzać owe praktyczne cele. Stąd właśnie porządki architektoniczne na fasadach: niczego nie dźwigające i niczego nie podpierające, a jedynie symbolizujące zasady konstrukcji budowlanej i obrazujące tektoniczne źródło trwałości gmachu.

Talowski pozbawia fasady swych kamienic wrażenia *firmitas*. W domu Pod Pajakiem (ryc. 41) napierające na odcinek belkowania esownice szczytu potrymuje nie pilaster odpowiedniego porządku architektonicznego lecz kamienny smok, a fasada poniżej pozostaje pusta. Podobnie w kamienicy „Festina lente” (ryc. 37) pilastry pojawiają się jakby „efemerycznie” — tylko w pewnych miejscach elewacji i to nie zawsze, jak pamiętamy, w sposób kompletny. Zanegowana zostaje w ten sposób zasada wizualizacji budowlanej tektoniki, wyobrażającej solidność gmachu. Domy Talowskiego robią przez to wrażenie kompozycji bądź przypadkowych, bądź przebudowanych, bądź zrujnowanych (wystarczy zestawić kamienicę „Festina lente” z wyobrażeniem ruin świątyni Kastora koło miasta Cora autorstwa Piranesiego, gdzie do antycznej kolumnady z pokrytym inskrypcją belkowaniem dobudowano w późniejszym czasie ścianę domu mieszkalnego — ryc. 48). Oto ostateczny koniec umierającego od połowy wieku XVIII wirtuwianizmu (Forssman 1961, s. 112-118; Germann 1987, s. 195-263). Koniec ostateczny, bo zanegowaniu w nim ulega dotychczasowa istota architektoniczności: wyobrażenie tektonicznych podstaw budownictwa.

Nie można jednak tworzyć architektury jedynie poprzez negację jej wcześniejszego charakteru. A zatem dzieła Talowskiego realizować muszą jakąś pozytywną wizję sztuki budowlanej. Zauważmy przede wszystkim, że

fasady kamienic naszego architekta przeznaczone są do swoistego czytania. Czytać z nich można nie tylko treść inspiracji, ale i opowieści o „dziejach” poszczególnych domów. Przesuwając wzrok po kondygnacjach i badając zmiany materiału budowlanego, odkrywając elementy stylowo „wcześniejsze” i „późniejsze”, śledząc wyłaniające się nielogicznie fragmenty, dochodzimy do wniosku, że mamy przed sobą gmachy o długiej i bogatej historii (Beiersdorf 1973, s. 214). To odkrywanie wymiaru historycznego nie odbywa się przy tym beznamyślnie. Wincenty Łoś pisał, że „naprzód przeniesieni jesteśmy w epokę, do której dany dom się odnosi”, a następnie „owiani czarem jakiejś *sui generis* poezji, bo nas w nią przenosi [.....] poeta wykształcony, który tę epokę zrozumiał” (Łoś 1892, s. 186). Odczytywanie fasad odbywa się więc w nastroju poetyckim. To zaś połączenie poetyckości, przynosin w czasie oraz generującej lekturę wielofazowości fasad wyraźnie naprowadza na typowy dla wieku XIX literacki styl odbioru sztuki (Poprzęcka 1986, s. 107-141; Okoń 1991, s. 381, 390-391). Architektura Talowskiego po to więc niszczy witruiwianizm, by na jego gruzach wznieść swoistą *architecture parlante*. Swoistą, bo mówiącą nie tylko — jak to miało miejsce w osiemnastowiecznej koncepcji tego zjawiska — swym „charakterem” i całościowym nastrojem (Kaufmann 1955, s. 150; Hauser 1982, s. 147; Steinhauser 1983, s. 29-31), ale i literackością o wyraźnie malarskiej proweniencji. Albowiem pozbywszy się symbolizmu porządków architektonicznych, pozostaje Talowskiemu anegdota oddana formami plastycznymi, anegdota zobrazowana na płaszczyźnie fasady jak na płótnie malarzy.



Co zatem mówią fasady kamienic Talowskiego? Obok sugerowania swej długiej historii oraz wprowadzania widza w poetycki nastrój, realizują one pewien rodzaj programu ikonograficznego.

W kamienicy Pod Pajakiem na program ów składają się wyobrażenia pajaka w sieci oraz symbolika solarna (egipski dysk solarny oraz słońce poniżej zegara słonecznego)³. Pajak i pajęczyna wiązać się mogą z kilkoma kręgami znaczeniowymi. Po pierwsze więc, zgodnie z klasyczną mitologią,

³ Pozostałe motywy spełniają inne funkcje. I tak smok ma charakter jedynie „konstrukcyjny” („utrzymywanie” statyki budowli), cytaty zaś z attyki Sukiennic sygnalizują tylko nawiązanie domu do tradycji krakowskiej (zob. niżej, s. 228).

pająk to przemieniona przez Minerwę Arachne, prządka, symbol Industrii, jak na obrazie Paola Veronese w Pałacu Dożów w Wenecji (Tervarent 1958, s. 311). Tu wyeksponowany został twórczy aspekt działalności zwierzęcia. Po drugie staranna sieć pajęczna, wymagająca od swego wytwórcy tkackiej wręcz zręczności (a nawet ją przewyższająca, bo jak pisał Tomasz z Brabancji „pająk przewyższa [nas] czuciem”) skojarzona została już w średniowieczu ze zmysłem czucia (rys. 2) (Putscher 1978, s. 64; Nordenfalk 1976, s. 17-28; cytat za: Vigne 1975, s. 51), a paralełę z Arachne wyeksponował w swym wyobrażeniu *tacti* Georg Pencz (1510) (Nordenfalk 1985, s. 19)⁴.

Kolejne znaczenia interesującego nas symbolu nie mają już tak optymistycznej wymowy. Powstały w latach trzydziestych wieku XVIII portret Aleksandra Pope’a na tle ruin Forum Romanum (Hunt 1989, s. 58; Sparrow 1969, s. 84-85)⁵ (ryc. 50) ukazuje poetę medytującego w melancholijnej pozie nad przemijaniem najtrwalszych nawet rzeczy tego świata. Bo napisy takie jak ROMA AETERNA (wieczny Rzym), CAPITOLI [IM] MOBILE SAXUM ([nie] wzruszona opoka Kapitolu), czy VIRO IMMORTALI (mężowi nieśmiertelnemu), umieszczono na szczątkach budowli i pomników. Na fragmencie architektury nad głową poety biegnie inskrypcja SIC TRANSIT GLORIA MUNDI (tak przemija chwała świata), powyżej zaś zrujnowany gmach obrasta pajęczyną i w tym kontekście nabiera ona wyraźnie wanitatywnej wymowy: pająk budować zaczyna swą sieć tam, gdzie znika ludzkie życie, gdzie zamiera ruch i cywilizacja, a na ich miejsce wchodzi kurz, pleśń i rozkład⁶.

Ale i sama pajęczyna jest tworem szybko przemijającym. Pozornie trwała i pięknie skonstruowana, rozpada się przy byle wietrze czy burzy. Pouczał o tym Aleksander Fredro w bajce *Pająki* (Fredro 1962, s. 72):

Wtem powoli wstaje burza,
Jakby ze snu przebudzona...
Wyciąga na świat ramiona
I w piorunów blask zanurza.

⁴ Rycinę Pencza reprodukuje Tucholka-Włodarska 1986, s. 233, ryc. 19e.

⁵ Być może jest to autoportret poety — sprawa atrybucji dzieła nie została rozwiązana.

⁶ „Pajęczyna, pleśń, kurz — to stałe, literackie i plastyczne atrybuty ruiny, poza którymi stoi niszczycielskie działanie czasu” (Miodońska-Brookes 1980, przyp. 57 na s. 194).

Gdzie gmach wielki? Gdzie wzór dzieł?
Gdzie pająki — wszystko niczem
Przed świata obliczem,
Ze wszystkiego tylko peł...

Dalsze znaczenie interesującego nas motywu wiąże się z „oplatającym” charakterem pajęczyny. Na wykonanym według rysunku Caspara Davida Friedricha drzeworycie *Melancholia* (ryc. 51) nad głową zadumanej kobiety widnieje pajęcza sieć. Swoisty paralelizm formalno-kompozycyjny pozwala na porównanie tych dwóch elementów (owal pajęczyny przypomina owal głowy kobiety) i dostrzeżenie w nich sensu metaforycznego (zgodnie z arystotelowską definicją metafory jako skróconego porównania — Bächtmann 1986, s. 150-151). Stan umysłu kobiety przypomina zatem pajęczynę, co odpowiada znaczeniu *mentis* przez melancholię (Hartlaub 1941, s. 269-272). Podobnie zalił się na starcze zmieszanie swych władz duchowych siedemdziesięcioletni Michał Anioł w *Sonecie LXXXI* (Bredenkamp 1988, s. 172-173):

Mi cova in un orecchio un ragnatelo,
Nell'altro canta un grillo tutta notte.

(W jednym uchu łęgnie mi się pajęczyna,
W drugim przez całą noc śpiewa świerszcz).

Pajęczyna jest więc tworem osaczającym. Opleciony przez nią człowiek traci wolność, wpadając w swoistą sieć. Sieć owa przy tym nie zawsze musi wyrażać duchową bądź cielesną niedyspozycję, jak to było w omówionych powyższych przykładach. W wykonanej przez Włodzimierza Tetmajera w roku 1906 dekoracji malarskiej prezbiterium kościoła parafialnego w Bieczu, w ślepej arkadzie na ścianie północnej, odnajdujemy przedstawienie Psalmisty w królewskim stroju i z harfą, siedzącego na tle wielkiej pajęczyny (Nowobilski 1994, s. 129-130). Wokół ostrołukowych krawędzi malowidła oraz w dwóch pasach pod nim ciągną się napisy: ANNI NOSTRI SICUT ARANEA MEDITABUNTUR (na ostrołuku) oraz MILLE ANNI ANTE OCULOS TUOS / SICUT DIES HESTERNA QUAE PRAETERIVIT (u dołu). Są to wyjątki z Psalmu 89 (90). Komentując ów

psalm, pisał św. Grzegorz z Nyssy: „Wszystko, za czym się człowiek ugania w swym życiu, nie istnieje naprawdę, istnieje ono tylko w jego umyśle: opinia, sława, godność, bogactwo; są to dzieła pająka naszego życia”. Życie bowiem „oparte na pożądaniach jest jak pajęczyna”, która owinięta wokół nas przez diabła potrafi złapać na lep swego iluzorycznego powabu (cyt. za: Merton 1988, s. 37-38). Dlatego dzieła pająka to, jak stwierdzał Giovanni Pierio Valeriano, *opera vana* (Klibansky, Panofsky, Saxl 1990, przyp. 63 na s. 530).

Ale malowidło Tetmajera, a szczególnie wybór wersów psalmu, akcentują również relację pomiędzy pajęczyną a czasem: „L a t a nasze jako pajęczyna będą poczytane. Albowiem t y s i ą c lat przed oczyma Twymi jako dzień wczorajszy, który przeminął” (Psalm 89 (90) w przekładzie ks. Jakuba Wujka). Dzieła człowieka są zatem nietrwałe i niszczący czas potarga je jak wąż pajęczą sieć.

Kamienica Pod Pajakiem mało zdaje się mieć wspólnego z twórczym aspektem symboliki pająka. Trudno w niej także dopatrzeć się alegorii zmysłu czucia. Żaden wreszcie motyw nie wiąże jej z legendą o ojcowskim tkaczu, który za lnianą siecią ukrył przed czeskimi najeźdźcami Władysława Łokietka. Bo stwierdzenie autora tej ostatniej koncepcji, Michała Rożka, iż „po wielu wiekach architekt Talowski przypomniał krakowianom legendę, umieszczając w swoim domu — w prześwicie szczytu — pajęczą sieć” nie poparte zostało żadnym przekonującym dowodem (Rożek 1991, s. 164-166)⁷. Natomiast wątek czasowy, poprzez zastosowanie zegara słonecznego, występuje w kamienicy Pod Pajakiem *explicite*. Przypomnijmy też, że jej mury wydają się stare, sfatygowane, wino zaś pnie się po nich jak po ruinach, nasuwając myśli o przemijaniu. I czyż nie jako ostateczny ratunek przeciwko zwątpieniu w trwałość czegokolwiek odczytywać należy parafrazę Pawłowych słów „jeśli Bóg z nami, kto przeciwko nam” (Rz. 8, 31) umieszczone na wykuszu kamienicy? Tylko Światło — Bóg-światłość — rozplątać może iluzje pajęczyn i wydobyć człowieka ze splotów delikatnej, a tak przecież mocno owijającej go sieci. Tylko Bóg-słońce

⁷ Nadmienić trzeba, że tytuł książeczki Rożka (*Mistyczny Kraków*) budzi najgłębszy sprzeciw: cóż bowiem mają wspólnego z mistyką pająki Talowskiego, „trumna Marszałka”, „duch królowej Barbary” czy „tajemnica Lajkonika”? Autor w najgorszy sposób nadużywa przymiotnika „mistyczny”, czyniąc zeń synonim czegoś z dreszczykiem. A prawidłowe użycie słowa występuje przecież np. w pojęciu Kościoła jako „Mistycznego Ciała Chrystusa”! O nadużywaniu terminów mistyka i mistyczny pisze Merton 1988, s. 61-69.

pokazać może, że nie *opera vana* decydują o ludzkim losie. I że nie powinien on zbyt ufać sobie i własnym przemijającym tworum. Bo jak pisał Fredro w cytowanej już bajce:

Nasza myśl — miłość własna,
Nasze dzieła — pajęczyna,
Nasze życie — godzina,
A nasz świat? — Któż to zgadnie?
Słowo prawdy jeszcze na dnie.

Z tą poważną, momentami wręcz ponurą, wymową kamienicy Pod Pajakiem kontrastują treści domów Talowskiego przy ul. Retoryka. Dominuje w nich humor i niezbyt poważny stosunek do *artis architecturae*. Grająca na mandolinie żaba na budynku szkoły muzycznej daleka jest od szacunku należnego tak dydaktyce jak i muzyce. Zabawność tego zestawienia w czasach Talowskiego podkreślał jeszcze fakt, że środkiem ulicy Retoryka płynęła wtedy Rudawa, której brzegi zamieszkiwały prawdziwe, rechoczące żaby (Broniewski 1970, s. 155; Beiersdorf 1973, s. 214).

Tradycja ikonograficzna wiąże żabę z symboliką żywiołu wody (ryc. 46) (Nordström 1962, s. 88). Skoro postać tego zwierzęcia pojawiła się na fasadzie budynku stojącego nad rzeką, warto zapytać, czy aby i inne elementy treściowe interesujących nas kamienic do tego kręgu znaczeń się nie odnoszą. Jak pamiętamy, dom nr 7 ozdobiony został inskrypcją „spiesz się powoli”. Czy oksymoron ten nie miał współgrać z leniwie płynącymi wodami Rudawy? Czy zmierzająca spokojnie, lecz przy tym konsekwentnie, do pobliskiego ujścia w Wiśle rzeka nie stanowi doskonałej wykładni powiedzenia o opanowanym dążeniu do celu?

Wyraźnie autoironiczny charakter — choć nie bez pewnej domieszki pychy — ma ośli łeb umieszczony nad mieszkaniem Talowskiego. Pełnego sensu nabiera to godło wraz z inskrypcją „każdy jest kowalem swego losu”, każąc widzieć w sobie wyobrażenie upartego dążenia do celu (por. ryc. 49) (Schmidbauer 1789, poz. 148)⁸.

Talowski oscyluje między poważnym a niepoważnym stosunkiem do architektury. Zmusza widza, by nowy dom brał za stary, igra z ludzkim poczuciem tektoniki, nie waha się ironizować na temat przeznaczenia

⁸ *Nota bene*: Czy dążenie to również ma być tak uparte, jak dążenie rzeki do ujścia?

budynku, podśmiechuje się wreszcie z samego siebie. Budowlom swym każe opowiadać, przenosząc tym samym odbiorcę w dawne czasy.



Humorystycznego wymiaru dzieł Talowskiego często nie dostrzegano, ale kamienice wznoszone przez tego architekta bardzo się w Krakowie podobały: „Kto raz przeszedł tamtędy — pisał Antoni Chołoniewski — ten musiał zapamiętać owe, odrzynające się jaskrawo od swego otoczenia, oryginalne wille, będące dziwnie wdzięcznym skojarzeniem średniowieczyny z wytwornością i elegancją współczesną. Wille te tworzą razem w Krakowie zupełnie odrębny świat budowniczy. Architekt użył w nich świadomie motywów archaicznych, przepuszczonych przez filtr swojej indywidualnej fantazji: używał cegły, naśladowanej w barwie ton starożytny, przetykał ją różnokolorowym kamieniem, wprowadzając do motywów budowlanych efekty malarskie, układał poszczególne części domu w sposób malowniczo niesymetryczny, wydobywał niezmiernie szczęśliwie z tych wykwintnych, nowoczesnych siedzib patrycjuszowskich reminiscencje pomników budowlanych starego Krakowa, a na wszystko to kładł typowe napisy średniowieczne: «dom pod pajakiem», «dom pod osłem» i wspomniane sentencje łacińskie, niby ze starych, dobrych czasów” (Szary 1901, s. 530).

Domy Talowskiego uderzały więc przede wszystkim swą oryginalnością. Originalność ta jednak zyskiwała na znaczeniu głównie dlatego, że odwoływała się do skojarzeń historycznych. Zarówno Chołoniewski jak i cytowany poprzednio Łoś akcentowali nastrój poetycki czy malarski, wywołany przez owe skojarzenia. Szczególnie ważne wydają się tu słowa: „niby ze starych, dobrych czasów”. Talowski nie odwoływał się do konkretnej epoki. Wręcz przeciwnie: jego elektyzm służył jedynie wywołaniu „nastroju dawności”. Tym samym jednak wznoszona przezeń architektura apelować mogła do pokładów mitycznej wyobraźni odbiorców. Dawne, dobre czasy to był złoty wiek, a czas ów umieścić należało *in illo tempore* — na przykład gdzieś w średniowieczu czy renesansie, nie precyzując przy tym dokładnie kiedy. Także Kraków ongiś przeżywał czasy świetności, trzeba więc było ów fakt zasugerować odpowiednimi cytatami architektonicznymi. W ten sposób domy Talowskiego, łącząc elementy

„średniowieczne z wytwornością i elegancją współczesną”, pozwalały na trwanie w mitycznej tradycji i zakorzenienie w dobroczynnej przeszłości.

Zakorzeniając się w historii i ulegając indywidualizacji, omawiane budowle stawały w opozycji do typowych dziewiętnastowiecznych kamienic czynszowych. O ile przeciętna kamienica, mieszcząca w sobie dużą ilość mieszkań różnego standardu i grupująca niejednorodnych pod względem socjalnym mieszkańców, traktowana być może jako swoista figura *universum* (Bachelard 1975, s. 307; Podraza-Kwiatkowska 1975, s. 223), o tyle niewielkie *quasi-wille* Talowskiego rozumieć należy inaczej.

Rozpocznijmy od tego, że interesujące nas budowle ozdobione zostały godłami. Stosowanie godeł było w Krakowie dawnym, sięgającym średniowiecza zwyczajem. Z dużej liczby zachowanych przykładów wystarczy przypomnieć domy Pod Murzyny (Plac Mariacki 1) i Pod Matką Boską (ul. Floriańska 5) czy pałace Pod Baranami i Pod Krzysztoforą. Tradycję tę w drugiej połowie wieku XIX odnowił Tadeusz Stryjeński swym domem Pod Stańczykiem (1884, ul. Batorego 12), a za nim poszedł Talowski. O godłach tych ostatnich domów Adolf Sternschuss napisał znamienne słowa: „Przy kładzeniu takiego godła na dom żaden cel uboczny, żadna inna myśl nie kierowała twórcą, jak tylko ta, by dom nazwę od godła otrzymał, aby nie numer jedynie, lecz jakieś także pod względem formy bardziej indywidualne znamię odróżniało go od innych. W dzisiejszej dobie, kiedy prądy usiłujące coraz głębiej wnikać w nasze społeczeństwo, podobnie jak za granicą, dążą do jego zniwelowania, chcą wszystkie jednostki pod jeden wziąć strychulec, zabić wszelki indywidualizm, w tych czasach każdy, choćby najdrobniejszy objaw przeciwnego kierunku w każdej strefie życia, a już najbardziej w sztuce, należy przyjąć ze szczerym uznaniem. Za jeden z takich drobnych objawów tej tendencji w architekturze, uważamy kładzenie godeł na domach” (Sternschuss 1898, s. 195).

Dom zatem to rzecz zindywidualizowana. Mając godło, a dalej będąc czymś oryginalnym, nietuzinkowym, zawierającym wreszcie jakiś poważny czy nawet ironiczno-kpiarski program ikonograficzny, staje się on czymś niepowtarzalnym. Czymś, co się wyróżnia w szarzyźnie życia, a przez to daje możliwość bycia u siebie, w miejscu, które jest jedynym na świecie.

Dom by w pełni być domem, zaspokajając musi poczucie bezpieczeństwa i intymności, poczucie zaś takie zapewnia jedynie — jak twierdził

Bachelard — budynek „obdarzony pełnią oniryczną” (Bachelard 1975, s. 308), o swoistej mocy archetypicznej. Moc taką w przypadku domów Talowskiego gwarantowały: odwołania do dobrej, mitycznej przeszłości, malarskość i poetyckość oraz — w przypadku domu Pod Pajakiem — wrażenie obronności. Budynek przez to stawał się azylem, dawał bowiem poczucie bezpieczeństwa oraz zakorzeniał człowieka w tradycji. Ostatecznym celem zabiegów twórczych naszego architekta było więc tworzenie miejsc przepojonych swoistą atmosferą, nietuzinkowych, zindywidualizowanych i jednocześnie odpowiadających na ludzką potrzebę zamieszkiwania w przestrzeni oswojonej i bliskiej. Tworzenie dzieł, które za Janem Sasem Zubrzyckim nazwać można „przybytkami” (Zubrzycki 1894, s. 116) — domami w pełnym tego słowa znaczeniu.

Chołoniewski określił kamienice Talowskiego jako wille. Epitet ten szczególnie dobrze pasuje do budynków przy ul. Retoryka. Niewielkie ich rozmiary niewątpliwie spowodowane były zamierzonym „domowym” charakterem. Dlaczego jednak łączyły w sobie architektoniczny typ willi i miejskiej kamienicy? Obok zasugerowanych powyżej uzasadnień natury ideowo-psychologicznej wskazać trzeba na jeszcze jeden niezwykle ważny fakt. Otóż Kraków od połowy wieku XIX był austriacką twierdzą. Oprócz innych spowodowanych tym niedogodności i uciążliwości pojawiła się także i ta, że zamknięte pierścieniem obwałowań miasto nie miało swobody w rozszerzaniu swych granic. Nie powstały zatem do początków wieku XX żadne dzielnice willowe. Pałacyki miejskie i wolnostojące budowle mieszkalne w otoczeniu ogrodowym stawiano na wolnych działkach budowlanych wewnątrz fortecy. Szczególnie atrakcyjnym miejscem stała się zewnętrzna strona Plant — teren łączący w sobie kilka koncepcji urbanistycznych⁹. Dodajmy do tego i drugą trudność: ściśnięcie miasta na małej powierzchni spowodowało głód gruntów budowlanych oraz postępujące za tym: wzrost cen i spekulacje (Purchla 1990, s. 84-87). Wydaje się więc, że Talowski „pożenić” postanowił ideę domu jednorodzinnego z domem dochodowym, uzyskując przez to po kilka mieszkań w budowlach sprawiających wrażenie niewielkich siedzib. Budowle takie dawały miesz-

⁹ Były to: wywodząca się z założeń wiedeńskiego Ringu koncepcja parkowo-reprezentacyjna oraz wcześniejsza, nawiązująca do osiemnastowiecznej urbanistyki angielskiej, a łącząca publiczne tereny zielone z wolnostojącą zabudową mieszkalną (Beiersdorf 1988, s. 156-158).

kańcom wrażenie ciepła i swojskości, właścicielowi zaś czynsze z kilku lokali, co było niebagatelne przy wysokich cenach parceli.

*

Stworzona przez naszego architekta idea oryginalnego i zakorzenionego w tradycji domu znalazła w Krakowie kontynuatorów. Przy al. Słowackiego Jan Sas Zubrzycki wybudował dwie kamienice: pod numerem 7 własną (1895) i pod numerem 9 brata, Józefa Zubrzyckiego (1899) (ABM, Dz. IV, l.s. 261 i 295; Bałus 1989, s. 120-121). Budowle te mają neośredniowieczny charakter. Ich fasady pozostawione zostały w wielobarwnej cegle, ułożonej w dekoracyjne pasy. Jeden z domów zaopatrzony został w obronną wieżę (ryc. 52), drugi zaś w neogotycki wykusz oraz inskrypcję nad portalem głoszącą: + POKÓJ TEMU DOMOWI.

Dalej niż Talowski poszedł Władysław Ekielski w swoim domu własnym ukończonym, jak głosi napis nad wejściem, NA ROK PRZED JUBILEUSZOWYM WIEKIEM PANOWANIA CHRYSYUSA NAD ŚWIATEM (budowa trwała od roku 1898 — ryc. 53) (Grajewski 1991, s. 114-115). Budynek ów skomponowany został z dwóch prostopadłych względem siebie skrzydeł, połączonych cylindryczną wieżą. Architekt zastosował w nim neorenesansowy kostium stylowy, wyraźnie nawiązujący do polskiego renesansu (np. przez zastosowanie motywów wawelskich w loggii). Fryz *aediculi* centralnego okna na pierwszym piętrze od strony ul. Piłsudskiego wypełnia napis, wyryty złotymi zgłoskami:

TĘDY WCHODZI ŚWIATŁO Z NIEBA
W NIEBO TOBIE PATRZEĆ TRZEBA.

Świadomą ekscentryczność domu podkreśla inskrypcja umieszczona na belkowaniu loggii:

JAM TO BUDOWAŁ NIE TOBIE,
TY TEŻ BUDUJ K'WOLI SOBIE.

Także Roman Bandurski wybudował w roku 1907 przy al. Krasieńskiego kamienicę mieszczącą się w opisywanym nurcie krakowskiej ar-

chitektury (Beiersdorf 1973, s. 214). Budowla ta ma za swe godło sowę — jej fasadę zdobi zresztą inskrypcja eksplikująca nazwę domu.

Po pierwszej wojnie światowej zmieniła się sytuacja w architekturze. Programowe odejście od form historycznych uniemożliwiło dalszą kontynuację nurtu zapoczątkowanego przez Talowskiego. Przez całe dwudziestolecie międzywojenne trwała jednak tradycja zdobienia nowopowstających gmachów godłami. Rzeźbione postaci zwierząt prawdziwych i fantastycznych, sylwetki kobiet i motywy krakowskie (smok, Lajkonik) pojawiły się na elewacjach ponad stu budynków (Samek 1984). Później i to zanikło. I dziś z nostalgią cofamy się o sto lat, patrząc na kamienice Talowskiego co tak udatnie wyłamały się z „więzów szablonu i szkoły”, dając jednocześnie człowiekowi możliwość mieszkania w przestrzeni zindywidualizowanej, oswojonej, a przy tym bliskiej mu przez swoisty tradycjonalizm.

- Bachelard G.
1975 *Wyobrażenia symboliczna*, tłum. A. Tatarkiewicz i inni, Warszawa.
- Bałus W.
1988 *Historyzm, analogiczność, malowniczość. Rozważania o centralnych kategoriach twórczości Teodora Talowskiego (1857-1910)*, „Folia Historiae Artium”, t. 24, 1988, s. 117-138.
1989 *Teoria sztuki Jana Sasa Zubrzyckiego. Studium z pogranicza historii sztuki i historii idei*, Kraków (mpis pracy doktorskiej w Instytucie Historii Sztuki UJ).
- Bätschmann O.
1986 *Einführung in die kunstgeschichtliche Hermeneutik. Die Auslegung von Bildern*, Darmstadt (wyd. 2).
- Beiersdorf Z.
1973 *Architekt Teodor M. Talowski. Charakterystyka twórczości*, W: *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, Warszawa, s. 199-214.
1988 *Pałac Pułtowskich w Krakowie. Studium z dziejów pałacu-muzeum*, „Rocznik Krakowski”, t. 54, s. 137-178.
- Bredkamp H.
1988 *Grillenfänge von Michelangelo bis Goethe*, „Marburger Jahrbuch für Kunstwissenschaft”, t. 22, s. 169-180.
- Broniewski S.
1970 *Igraszki z czasem czyli minione lata na cenzurowanym*, Kraków.
- Curl J. S.
1982 *The Egyptian Revival. An Introductory Study of a Recurring Theme in the History of Taste*, London-Boston-Sydney.
- Erman A.
[b.d.] *Aegypten und aegyptisches Leben im Altertum*, Tübingen.
- Forsman E.
1961 *Dorisch, jonisch, korinthisch. Studien über den Gebrauch der Säulenordnungen in der Architektur des 16. und 17. Jahrhunderts*, „Acta Universitatis Stockholmiensis, Stockholm Studies in History of Art”, t. 5, Stockholm-Göteborg-Uppsala.

- Fredro A.
1962 *Pajaki*, W: tegoż, *Pisma wszystkie*, opr. S. Pigoń, t. 12, Warszawa, s. 72.
- Germann G.
1987 *Einführung in die Geschichte der Architekturtheorie*, Darmstadt (wyd. 2).
- Grajewski G.
1991 *Poszukiwania stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855-1927)*, [W:] *Sztuka Krakowa i Galicji w wieku XIX*, red. W. Bahus, Kraków, s. 109-135.
- Hartlaub G.
1941 *Gaspar David Friedrichs Melancholie*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, t. 8, Heft 3-4, s. 261-281.
- Hauser A.
1982 „*Architecture parlante*” — *stumme Baukunst? Über das Erklären von Bauwerken*, W: *Architektur und Sprache. Gedenkschrift für Richard Zürcher*, red. C. Braegger, München, s. 127-161.
- Hunt J.D.
1989 *The Figure in the Landscape. Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore (wyd. 2).
- Jaroszewski T.S.
1990 *Egipt jest krainą bajek... Kilka słów o polskich poglądach na architekturę starożytnego Egiptu w pierwszej połowie XIX wieku*, [w:] *Fermentum massae mundi. Jackowi Woźniakowskiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, Warszawa, s. 423-431.
- Kaufmann E.
1955 *Architecture in the Age of Reason. Baroque and Post-Baroque in England, Italy and France*, Cambridge Mass.
- Kemp W.
1985 *Kunstwissenschaft und Rezeptionsästhetik*, [w:] *Der Betrachter ist im Bild*, red. W. Kemp, Köln, s. 7-27.
- Kesser A.
1962 *Solar Symbolism among Ancient Peoples*, [w:] *The Sun in Art*.

Sun Symbolism from the Past to Present, in Pagan and Christian Art, Folk Art, Fine Art and Applied Art, red. W. Herdeg, Zürich, s. 12-31.

Klibansky R., Panofsky E., Saxl F.

1990 *Saturn und Melancholie. Studien zur Geschichte der Naturphilosophie und Medizin, der Religion und Kunst*, tłum. Ch. Buschendorf, Frankfurt/M.

Krakowski P.

1981 *Fasada dziewiętnastowieczna. Ze studiów nad architekturą wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe UJ DCII, Prace z Historii Sztuki”, z. 16, s. 55-94.

Król A.

1988 *Sztuka Cmentarza Rakowickiego*, [W:] *Cmentarz Rakowicki w Krakowie*, Warszawa, s. 52-92.

Łoś W.

1892 *Teodor Talowski*, „Tygodnik Ilustrowany”, seria V, t. 6, nr 142, s. 185-187.

Merton T.

1988 *Wspinaczka ku prawdzie*, tłum. P. Parlej, [W:] tegoż, *Szukanie Boga*, Kraków, s. 11-235.

Miodońska-Brookes E.

1980 *Wawel — „Akropolis”*. *Studium o dramacie Stanisława Wyspiańskiego*, Kraków.

Nordenfalk C.

1976 *Les Cinq Sens dans l'art du moyen age*, „Revue de l'art”, 34, s. 17-28.

1985 *The Five Senses in Late Medieval and Renaissance Art*, „Journal of The Warburg and Courtauld Institutes”, Vol. 48.

Nordström F.

1962 *Goya, Saturn and Melancholy. Studies in the Art of Goya*, „Acta Universitatis Uppsaliensis, Figura, N.S. 3, Göteborg-Uppsala.

Nowobilski J.A., ks.

1994 *Sakralne malarstwo Włodzimierza Tetmajera*, Kraków.

Okoń W.

1991 *Sztuki siostrzane. Malarstwo a literatura w Polsce w drugiej połowie XIX wieku. Wybrane zagadnienia*, Wrocław.

Piątek B., Ćwiek A.

1992 *Egiptyzujące grobowce na Cmentarzu Powązkowskim, „Meander”*, t. 47, s. 529-532.

Podraza-Kwiatkowska M.

1975 *Symbolizm i symbolika w poezji Młodej Polski*, Kraków.

Poprzęcka M.

1986 *Czas wyobrażony. O sposobach opowiadania w polskim malarstwie XIX wieku*, Warszawa.

Purchla J.

1990 *Jak powstał nowoczesny Kraków*, Kraków (wyd. 2).

Putscher M.

1978 *Sehen-Bild-Erinnerung*, [W:] *Die fünf Sinne. Beiträge zu einer medizinischen Psychologie*, red. M. Putscher, München, s. 63-73.

Radost [Z. Sarnecki]

1890 *Teodor Talowski, „Świat”*, t. 3, s. 260.

Rożek M.

1991 *Mistyczny Kraków*, Kraków.

Samek J.

1984 *Godła kamienic krakowskich w dwudziestoleciu 1919-1939, „Teki Komisji Urbanistyki i Architektury”*, t. 18, s. 185-195.

Schelling F.W.J.

1983 *Filozofia sztuki*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa.

Schmidbauer Th.E.V.

1789 *Iconologie oder allegorische Darstellung vieler Leidenschaften, Thugenden, Laster und Handlungen der Menschen (Iconologie für Dichter, Künstler und Kunstliebhaber)*, Wien.

Sparrow J.

1969 *Visible Words. A Study of Inscriptions in and as Books and Works of Art*, Cambridge.

Steinhauser M.

1983 *Etienne-Louis Boullées Architecture. Essai sur l'art. Zur theoretischen Begründung einer autonomen Architektur, „Idea. Jahrbuch der Hamburger Kunsthalle”*, t. 2, s. 7-47.

Sternschuss A.

1898 *Godła domów krakowskich, „Rocznik Krakowski”*, t. 2, s. 175-200.

- Szary [A. Chołoniewski]
 1901 *Teodor Talowski, „Życie i Sztuka”*, s. 530.
- Świeykowski E.
 1905 *Pamiętnik Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie 1854-1904*, Kraków.
- Talowski T.
 1897 *Projekta kościołów*, litografował M. Zadrazil, Kraków.
 1902 *Style u narodów czynnych, „Czasopismo Techniczne [lwowskie]”* t. 20, s. 278-280.
- Tervarent G. de
 1958 *Attributs et symboles dans l'art profane 1450-1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Geneve.
- Tuchołka-Włodarska B.
 1986 *Z badań nad sarkofagiem króla Zygmunta Augusta*, „Biuletyn Historii Sztuki”, t. 47, nr 2-4, s. 221-245.
- Vigne L.
 1975 *The Five Senses. Studies in a Literary Tradition*, „Acta Regiae Societatis Humaniorum Litterarum Lundensis”, t. 72.
- Witruwiusz
 1956 *O architekturze ksiąg dziesięć*, tłum. K. Kumaniecki, Warszawa.
- Zubrzycki J. Sas
 1894 *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków.

ŹRÓDŁA

- ABM Akta Budownictwa Miejskiego, Archiwum Państwowe w Krakowie.

The House, Home, 'Atmosphere of the Past':
Some Cracow Houses Designed by Teodor Talowski.

(Summary)

Teodor Talowski (1857-1910) designed and built several interesting houses in Cracow at the turn of the 80s of the XIX century, houses which — as they were described in this epoch — broke away 'from the limitations of routine and [architectural] school' (pl. 36,39). They were built of brick imitating older construction material. They were decorated with bas-reliefs and Latin maxims. Their overall appearance was reminiscent of the Gothic and Northern Renaissance styles. The whole gives an unusually picturesque impression.

In his buildings Talowski made a specific deconstruction of a Vitruvian type of architecture. This style consisted of a denial of the impression of 'firmitas' by taking away the role of visual construction from the architectural order. In the *Spider House* (pl. 39,41) the gable pressed against part of the entablature is supported not by a pilaster, but by a stone dragon and the facade below is plain. In the *Festina lente* building, (pl. 36,37) the pilasters do not create a logical whole with the entablature — they appear 'ephemerally' not giving the building an impression of tectonics and solidity. Talowski's houses thus give the impression of an accidental composition or of being outright in ruins (cf. pl. 36,37,48).

Instead of a Vitruvian understanding of architecture, Talowski introduced a 'literary' one. The facades of his houses are meant to be 'read'; it is necessary to read their long history (old bricks, varying 'phases' of construction, and 'state of ruin' are elements of this reading). The architect rooted his buildings in the past. They give the impression of dating back to 'the good, old days'. This reverting to an old, happy past gives one a feeling of security and of permanence in tradition, the house therefore creates a defined and non-anonymous space.

The individualism and definition of Talowski's buildings are also linked with their unusual iconography. The *Spider House* (Pod Pajakiem) (pl. 39,40) in a melancholy way 'tells the story' of the passing of time, because the spider and the spider's web are linked with this meaning (cf. pl. 48,50). God alone is atemporal (cf. inscription: 'Si Deus nobiscum quis

contra nos' — pl. 42), and His presence is symbolized by the sign of the sunburst (pl. 40,43).

The *Singing Frog* (Pod Śpiewającą Żabą) (pl. 36) and *Donkey* (Pod Osłem) (pl. 36,38) have a humorous note. The building contained a music school and stood on the now filled in channel of the River Rudawa (hence the additional connection with the element of water — pl. 46). It is adorned by the figure of a frog playing a mandolin. The second building was Talowski's own residence. Here the donkey symbolizes a stubborn (cf. pl. 49) tenacity of purpose, which is confirmed by the inscription 'Faber est suae quisque fortunae'.

Talowski's houses were very well received by the people of Cracow. Architects from the turn of the century followed in his footsteps (pl. 52,53). The whole idea was to save individualism and to provide a link to tradition.