

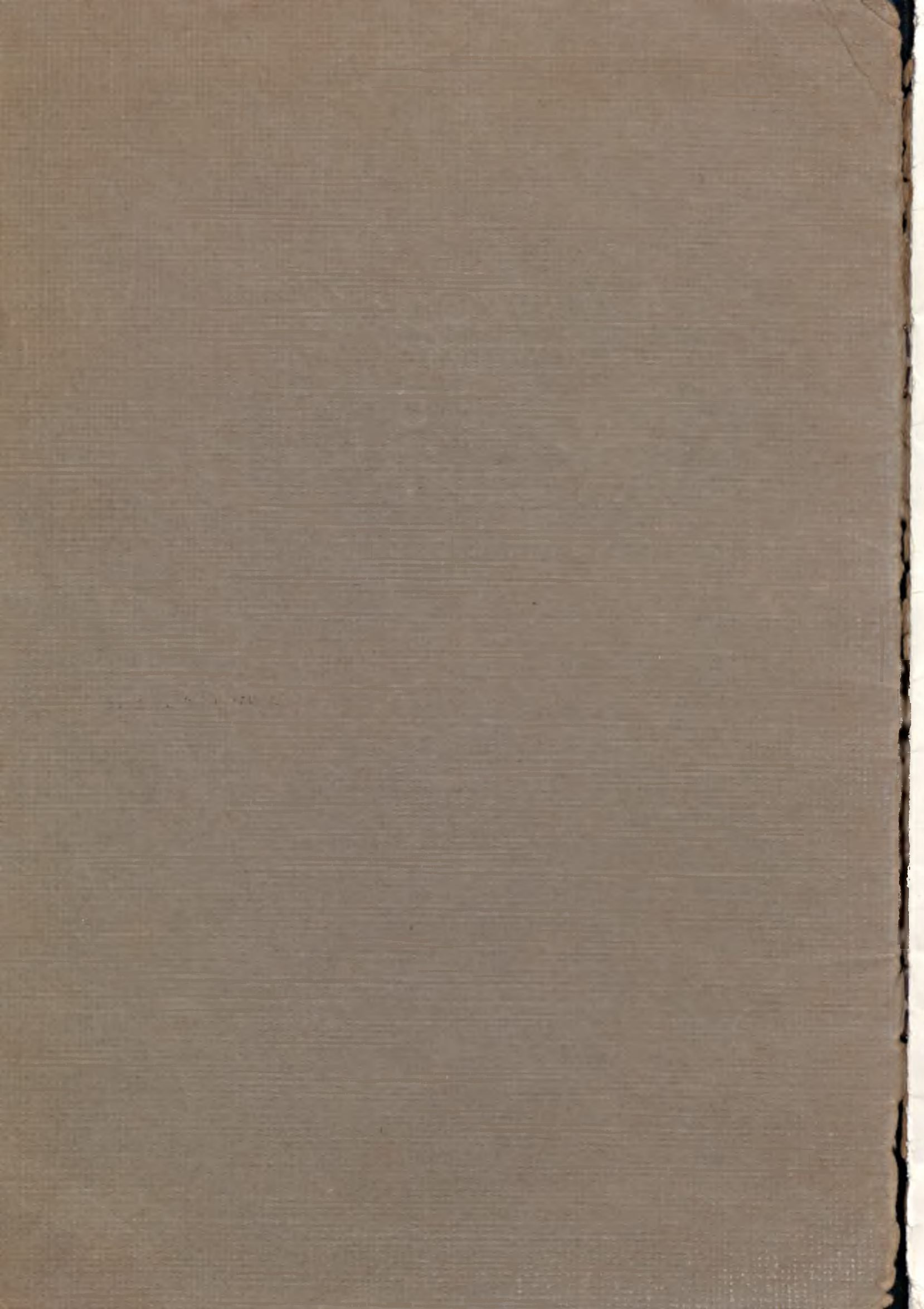
ARCH. MICHAŁ KOSTANECKI

TWÓRCZOŚĆ  
ARCHITEKTONICZNA  
T A D E U S Z A  
STRYJEŃSKIEGO  
N A T L E E P O K I



K R A K O W • 1937 • W A R S Z A W A

ODBITKA Z BIULETYNU STOWARZYSZENIA ARCHITEKTÓW R. P.  
SKŁAD GŁÓWNY S. A. KRZYŻANOWSKI W KRAKOWIE



TWÓRCZOŚĆ ARCHITEKTONICZNA  
T A D E U S Z A S T R Y J E Ń S K I E G O  
N A T L E E P O K I

autor prosi o przyjęcie

~~June 1006~~

MARJAN LALEWICZ  
ARCHITEKT  
WARSZAWA, GÓRNOŚLĄSKA 41

ARCH. MICHAŁ KOSTANECKI

TWÓRCZOŚĆ  
ARCHITEKTONICZNA  
T A D E U S Z A  
STRYJEŃSKIEGO  
N A T L E E P O K I



72 (438) 2187 ; 92 (Stryjeński Tadłewski)

K R A K Ó W • 1 9 3 7 • W A R S Z A W A

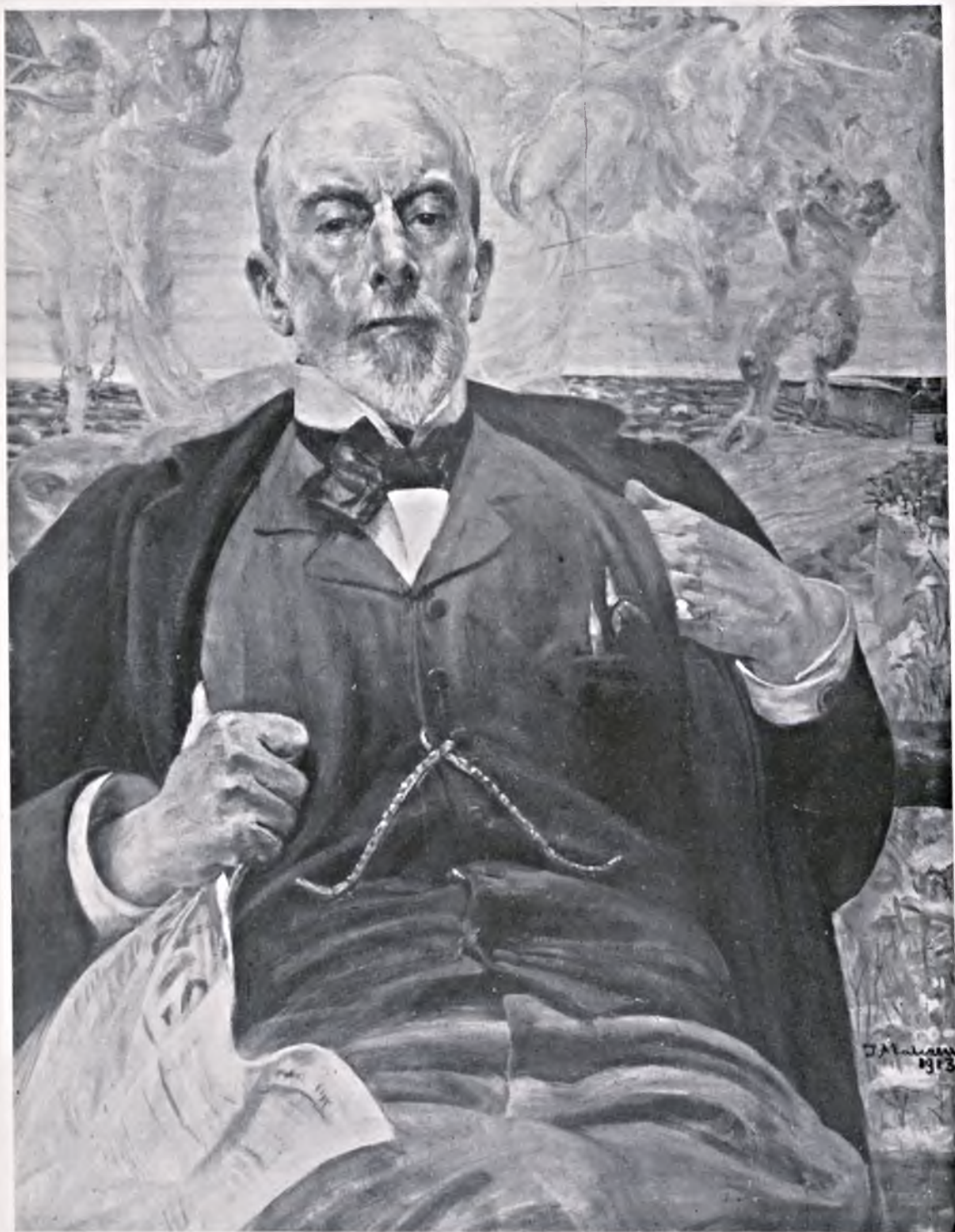
ODBITKA Z BIULETYNU STOWARZYSZENIA ARCHITEKTÓW R. P.  
SKŁAD GŁÓWNY S. A. KRZYŻANOWSKI W KRAKOWIE

BIBLIOTEKA  
WYDZ.  
ARCHITEKTURY

62.12

Zakłady Graficzno-Introligatorskie J. DZIEWULSKI, Warszawa, Mariensztadt 8.

ZAKUPIONE ZE ZBIORÓW  
s. p. prof. M. LALEWICZA



Jacek Malczewski: Portret Tadeusza Stryjeńskiego. 1913

TEKST ODCZYTU WYGŁOSZONEGO  
NA XVII-TYM ZEBRANIU MIESIĘCZNYM  
ODDZIAŁU WARSZAWSKIEGO  
STOWARZYSZENIA ARCHITEKTÓW  
RZECZYPOSPOLITEJ POLSKIEJ  
W DNIU 10-EGO MARCA 1937 ROKU

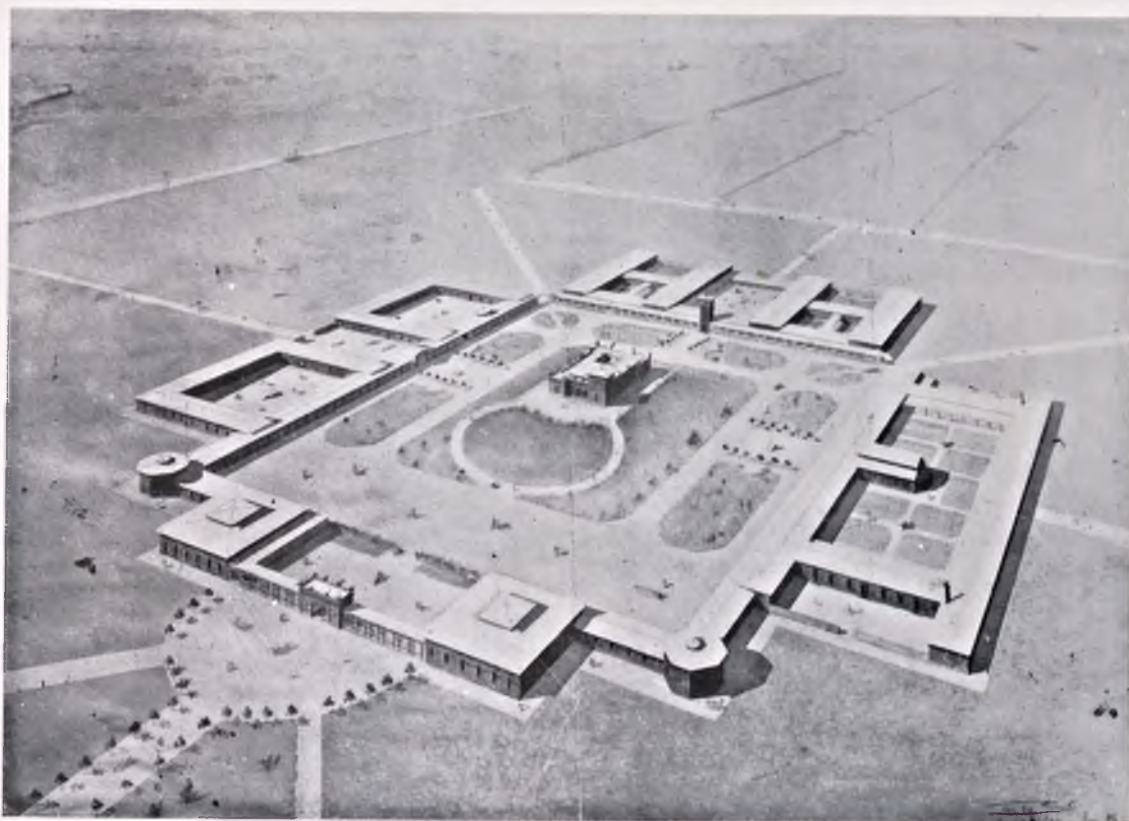




Jan Matejko: Wspornik z prezbiterium kościoła Mariackiego z głową Tadeusza Stryjeńskiego. 1890.

Zdaje mi się, że muszę zacząć od wyjaśnienia, dlaczego wybrałem ten temat dla dzisiejszych uwag. Chodzi tu bowiem o twórczość jednego z naszych żyjących kolegów, który nie przeszedł jeszcze do historii architektury polskiej, a z drugiej strony twórczość którego należy w znacznej części do epoki architektury już minionej. Zajmowanie się nią oraz jej epoką wydaje się zatem rzeczą jeśli nie zbyteczną, to przynajmniej nieuzasadnioną.

Jednak skutkiem zbiegu okoliczności mnie osobiście dane było współpracować bliżej, zarówno z tej jak i z tamtej strony oceanu, z architektami, których młodość i początki twórczości upłynęły właśnie w epoce tużurka, konnego tramwaju i Oifenbacha. Może dlatego miałem wyjątkową sposobność do obserwowania różnych, dzisiaj



Arch. Tadeusz Stryjeński: Szkoła Rolnicza w Peru. 1874.

już w wielkim stopniu zapomnianych, kierunków architektury niedawno minionego okresu. I przekonać się mogłem ze zdziwieniem, jak wiele z tego, co dzisiaj uważamy za cechy, charakteryzujące architekturę ostatnich kilku czy kilkunastu lat, znajduje się w ścisłym, bezpośrednim związku z przejawami owej epoki, oraz jak wiele z jej wpływów działa dziś jeszcze wśród nas. Odnosi się to zarówno do architektury ogólnoświatowej, jak i w ściślejszych granicach do architektury polskiej. Dlatego też myślę, że nie jest rzeczą nieracjonalną przyjrzeć się tej tak ważnej, a dzisiaj tak mało znanej epoce, wiekowi 19-emu, który stał się obecnie „ubogim krewnym” historii architektury, o którego istnieniu pragnęłoby się najchętniej w ogóle zapomnieć. Przytem architekt Tadeusz Stryjeński, z którego pracą miałem sposobność szczególnie bliskiego zapoznania się, uczeń Sempera i Ecole des Beaux-Arts, przyjmujący i przetwarzający wpływy „secesji” wiedeńskiej i krakowskiej „Stuki Stosowanej”, a w końcu powojennego tzw. modernizmu, wydaje mi się szczególnie ciekawym przedstawicielem architektury polskiej z końca 19-go i początku 20-go wieku.

Tadeusz Stryjeński urodził się w roku 1849, studia architektoniczne rozpoczął w r. 1868. Nie należał już zatem do epoki „Biedermajera”, czy innych klasycyzmów, kostniejących coraz bardziej w cienkiej kresce stalorytowych reprodukcji Vignoli. Okres jego studiów przypada już na epokę architektury, która nazywała sama siebie epoką „walki stylów”, zatem na epokę walki architektów odtwarzających formy średniowieczne, z architektami trzymającymi się klasycyzmu czy renesansu. Walka tych dwóch poglądów wydawała się wówczas najważniejszym zagadnieniem progra-



A r c h . G i n a i n : E c o l e d e M é d e c i n e w P a r y ż u .

mowym architektury. Dopiero o wiele później, prawie dopiero w dwudziestym wieku, nowszy pogląd nazwał cały wiek 19-ty poprostu „epoką kopiowania”. Pogląd ten stwierdzał, że „walka stylów” nie była właściwie żadną walką, i że zagadnienie kopiowania form tej czy innej epoki jest dla architektury zgoła obojętne, z chwilą gdy zesła już w ogóle na drogę odtwarzania przeszłości zamiast twórczości własnej.

Jednak pogląd ten wydaje mi się zbyt jednostronnym i demagogicznym rozwiązaniem skomplikowanego zagadnienia. Nie uważam, aby można było przekreślić jednym powiedzeniem cały wiek 19-y jako epokę, w której myśl architektoniczna w ogóle nie istniała, chociaż taki pogląd byłby oczywiście bardzo pochlebny dla architektury dzisiejszej.

Wydaje mi się, że może być pożyteczne przyjrzenie się dzisiaj ujęciu dawniejszemu i już obecnie obalonemu, pojęciu „walki stylów”. Nie chcę przez to powiedzieć, że uważam za możliwe przywrócenie temu pojęciu bezwzględnie fałszywego znaczenia, jakie mu przypisywali współcześni. Ale mam wrażenie, że przez zbadanie tego pojęcia możemy dojść do zrozumienia istotnych zagadnień, jakie kierowały architekturą wieku 19-go, że tak powiem bez jego wiedzy.

Kierunek klasyczno-renesansowy, kierunek, który odniósł, ogólnie biorąc, zwycięstwo w „walce stylów”, wiąże się na pozór poprzez Biedermaiera i Empire z klasycyzmem 18-go wieku, wywodzącym się w prostej linii od renesansu, a próbującym nawiązać sztucznie związek z „pra-klasycyzmem” greckim czy rzymskim. Ale jest to związek raczej zewnętrzny. Między klasycyzmem 18-go wieku a budowlami „klasycznymi” czy „renesansowymi” wieku 19-go zachodzi wyraźna, choć na pierwszy rzut oka trudna do zdefiniowania różnica. I krytycy późniejsi mają niewątpliwie słuszność, kiedy stwierdzają, że budynki te o wiele mniej się różnią od współczesnych im budynków szkoły „średniowiecznej”, aniżeli od budynków klasycznych 18-go, czy nawet samego początku 19-go wieku. Różnica ta jest jednak, jak mówiłem, trudna do ścisłego uchwycenia. I o wiele więcej danych do jej zrozumienia możemy znaleźć, analizując drugi kierunek „walki stylów” — szkołę „gotycką”.

Zainteresowanie się średniowieczem rozpoczyna się, jak wiadomo, jeszcze w wieku 18-ym. W Anglii, a raczej w Szkocji, powstaje około r. 1760 grupa wiel-

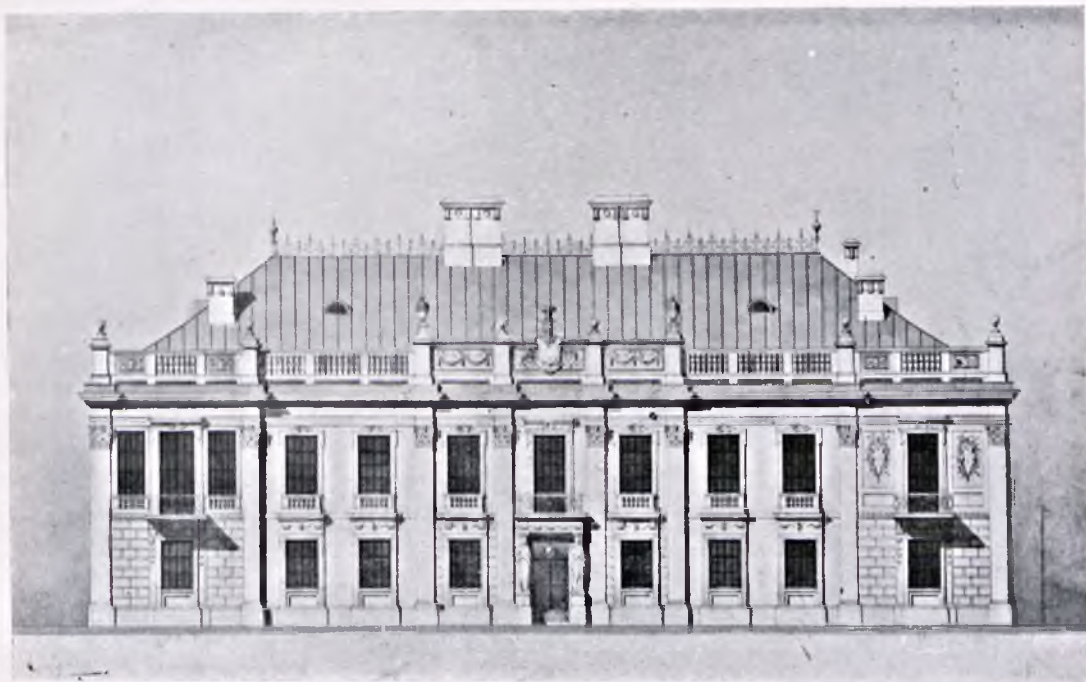


Arch. Charles Garnier: Opera Paryska. 1861.

bicieli średniowiecza, znana przede wszystkim z tego, że z jej wpływu miała się następnie rozwinąć literatura romantyczna. Kierunek ten, zajmując się średniowieczem, widział w nim przede wszystkim utęsknioną antytezę współczesnej epoki klasycyzmu, w znaczeniu, w jakim używamy tego słowa w odniesieniu do literatury owego czasu. Wieki średnie miały być przeciwieństwem epoki Voltaire'a i Boileau, epoki podporządkowującej wszystko, w teorii przynajmniej, własnemu, podającemu się za nieomylny, rozumowi. W zamierzczym średniowieczu widzieli jego osiemnastowieczni wielbiciel epokę, w której przodowało niewyrozumowane uczucie, a nie „mędrca szkiełko i oko”. Ale jednocześnie przez ową ucieczkę sztuki od współczesnego życia do zamierzczłej przeszłości kierunek uwielbiający średniowiecze stwarzał również uwielbienie dla samego faktu przeszłości jako takiej. Chciałbym przypomnieć tutaj definicję romantyzmu, jaką daje Brodziński w rozprawie „O klasyczności i romantyczności”. Powiada on, że literatura romantyczna jest to literatura, która budzi w nas „czucie romantyczne”, a owym „czuciem romantycznym” jest „tęsknota duszy za straconym bezpowrotnie szczęściem”.

Kierunek romantyczny był w swoich początkach ruchem wybitnie rewolucyjnym, przeciwstawiającym się istniejącemu biegowi rzeczy. Ale, jak działało się to już z niejednym kierunkiem wyruszającym ażeby „ruszyć z posad bryłę świata”, świat szedł dalej swoim dotychczasowym sposobem, a nowy ruch szerzył się jedynie powoli i bardzo stopniowo. Mieształ się on zatem często niepostrzeżenie z kierunkiem zwalczanym, aby w końcu osiągnąć zwycięstwo, czyli stać się wiarą ogółu, gdy pozbył się już dawno swej rewolucyjności. To też znajdujemy w Anglii 18-go wieku budynki przyjmujące formy gotyckie, które pomimo to należą jeszcze wybitnie do epoki braci Adamów czy Króla Jerzego.

Mamy zatem na pozór już w 18-ym wieku oba kierunki, staczające następnie „walkę stylów”: klasycyzm i gotycyzm. Jednak walka ta, czyli należy tu raczej po-



Arch. Stryjeński i Ekielski: Pałac Wołodkowicza w Krakowie. 1884.

wiedzieć „epoka kopiowania”, charakteryzująca w popularnym pojęciu architekturę wieku 19-go, rozpoczyna się dopiero przy końcu lat czterdziestych. Bowiem nie można do niej zaliczyć ani Empiru, ani Biedermajera czy Louis Philippe'a. O tym, jak późno zaczęła się architektura zwana „dziewiętnastowieczną” zapomina się bardzo często. Zapomina się o tym, że jest ona właściwie architekturą dopiero drugiej połowy wieku 19-go. Jest zatem architekturą dopiero epoki powstającego wielkiego przemysłu, architekturą rozpoczynającej się epoki maszyn. I zdaje mi się, że w tym leży główne wytłumaczenie tego na pozór tak niezrozumiałego zjawiska, jakim jest zasadniczo różny charakter architektury wieku 19-go, architektury „kopiowania”, w odróżnieniu od wszystkich epok poprzednich, epok tworzących a nie kopiujących style.

Budownictwo wieków dawniejszych oraz początku wieku 19-go, podobnie zresztą jak wszelka technika epoki z przed zastosowania maszyny parowej, opierało się całkowicie na rękodziele. Każdy rękodzielnik był jeszcze ciągle po trochu artystą czy architektem, pomimo, że minęły już czasy najklasycystycznego rękodziela, czasy cechów średniowiecznych, w których architekt był nawet organizacyjnie jedynie wyższym rangą rzemieślnikiem. Cechy istniały w wieku 18-tym i na początku 19-go już tylko w zdegenerowanej i szczątkowej formie, ale istniały jeszcze, i wraz z nimi istniał duch dawnego rękodziela-sztuki. To, że ostateczne przypiecztowanie załamania się cechów w kraju ich najwyższego rozwoju, w Niemczech, nastąpiło właśnie w roku 1848 w beznadziejnej próbie ich ożywienia przez pruską „Gewerbeordnung”, jest może jedynie przypadkiem, ale jeśli tak, to jest to przypadek bardzo znamienity.

Z chwilą zniknięcia cechów rękodzielniczych i zajęcia ich miejsca przez zmecha-



Arch. Tadeusz Stryjeński: Pałac w Balicach. 1892.

nizowany przemysł ginie też dawna umysłowość rękodzielnika, uważającego każdą pracę ręczną za pracę twórczą. Na jej miejsce zaś przychodzi bezwiednie system pracy jak gdyby imitujący maszynę wraz z jej dokładnością i jej bezmyślnością. Przyciągani przez nagle rozwijający się przemysł w coraz większych ilościach robotnicy nie są już owymi, wykształconymi powoli pod okiem mistrzów, dumnymi ze swej pracy, rzemieślnikami wieków poprzednich. Są oni wyuczeni naprędce swego wyspecjalizowanego fachu, tworzącego jedynie jakąś nieznaczną część całości, zatem nie wzbudzającego nawet zainteresowania swoim celem. A w każdym razie praca ta nie wzbudzała zainteresowania swoim celem w umyśle świeżo przywabionego ze wsi wielkimi zarobkami miejskimi robotnika wczesnych fabryk.

Możnaby tu podnieść zarzut, że przecież tego rodzaju przemiana w przemyśle nie mogła mieć jakiegokolwiek wpływu na architekturę, bo przecież technika budownictwa nie uległa w wieku 19-tym prawie żadnej zmianie. Przypomina się tu zdanie dzisiejszych bojowców „nowej architektury”, że ogólnie stosowana technika budowlana dzisiejsza nie różni się w niczym od techniki z epoki faraonów. Zdanie to, chociaż nieco przesadne, jest niewątpliwie w wielkim stopniu słuszne, jeśli chodzi o brak zastosowania przez budownictwo metod organizacyjnych i produkcyjnych wielkiego przemysłu, rozwiniętych w ostatnich latach pięćdziesięciu. Ale nie można zdania tego stosować bezkrytycznie do wszystkich dziedzin techniki budowlanej. To też moim zdaniem nieuzasadniony jest zarzut o braku związku między przemysłem a budownictwem wieku 19-go. W budownictwie zaczyna się w połowie wieku 19-go stosować na wielką skalę żelazo, i to zarówno żelazo walcowane, zatem produkt wybitnie przemysłowy, jak i przede wszystkim żelazo lane. Dzisiaj zapominamy często o tym, w jak wielkich ilościach i jaką naiwną radością architekci ówcześni stoso-



Arch. Franciszek Mączyński: Pałac Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych w Krakowie. 1901.

wali ten dzisiaj już przestarzały, ale wówczas nowoodkryty materiał — żelazo lane. Przypomnę tu także, jak wielką rolę odgrywa w budynkach owej epoki technika szlaczowania w blasze oraz technika odlewów gipsowych, zastępujących dawną technikę odręcznego sztukatorstwa. Ale rzeczą główną jest nie to, że w budownictwie zaczęto stosować szereg elementów wytwarzanych w sposób przemysłowy. Ważniejsze jest to, że w epoce rozwoju przemysłu zaginęła w całym społeczeństwie dawna u m y s ł o w o ś ć rękodzielnika-twórcy. Zatem nowy robotnik budowlany umiał już pracować tylko w e d l e dokładnego r y s u n k u. Gdy dawny rękodzielnik-artysta wieku 18-go czy wieków dawniejszych dostawał nawet jako wzór formę grecką, rzymską czy gotycką, czy nawet jak w epoce rokoka formę chińską, to i tak jego indywidualność twórcza sprawiała, że wynik był wyraźnie dziełem jego epoki. Natomiast pozbawiony samodzielnego pędu twórczego robotnik wieku 19-go odtwarzał jedynie rysunek. Rysunek ten zaś musiał być wykonany przez architekta, czyli człowieka stojącego już o wiele dalej od techniki wykonania i skutkiem tego nie rozumiejącego często jej cech istotnych. Natomiast architekt owego czasu był już człowiekiem wykształconym, był „inteligentem”, i uważał się jednocześnie za artystę. Zatem znana mu była nowopowstająca wiedza, z której tak dumni byli jej twórcy, h i s t o r i a s z t u k i. A z drugiej strony znana mu była literatura, która kształtowała jego „młodość górną i chmurną”, wzbudzając w nim „tęsnotę duszy” za zamierzłą przeszłością. Gdy więc musiał



Arch. Tadeusz Stryjeński: Powiatowa Kasa Oszczędności w Krakowie. 1896.

dostarczać robotnikom wzorów dla ich pracy, cóż naturalniejszego, jak czerpanie samemu z wzorów dostarczanych przez szanowną naukę. Co więcej, były to albo uważane za symbol rewolucyjnego idealizmu formy gotyckie, albo też uznane jako najwyższy wzlot ducha ludzkiego, odpowiadające nieśmiertelnym i nieomylnym klasycznym zasadom harmonii, formy greckie. Następuje tu zatem jakby zrównanie form klasycznych i średniowiecznych — jednym i drugim nadawała wartości ich dawność.

To też różnice pomiędzy kopiowaniem form gotyckich a form klasycznych były rzeczywiście w wielkim stopniu jedynie zewnętrzne i nieistotne. „Walka stylów” była zatem w istocie pozbawiona tego znaczenia, jakie przypisywali jej współcześni. Zdaje się, że była ona w wielkim stopniu raczej walką grup ludzi, z których jedni widzieli w sobie chętnie przedstawicieli „młodych”, idealistów przeciwstawiających się zmurszałemu porządkowi wyznawanemu przez „starych”, a drugich znowu pociągał piedestał „nieśmiertelnych i nieomylnych” zasad.

Rzecz inna, że nie powinniśmy dzisiaj sądzić zbyt surowo artystów ówczesnych za to, iż nie zdobyli się na stworzenie sztuki stanowiącej wyraz nowej epoki. Epoka ta była tak różna od wszystkich epok poprzednich, i zmiany następowały w niej tak szybko po sobie, przytem jej objawy początkowe były często tak niepodobne do skutków do jakich miały następnie doprowadzić, że może znalezienie wyrazu współczesności w sztuce było rzeczywiście zadaniem przerastającym siły ówczesnych ludzi.

Ale nie wynika z tego bynajmniej, że wśród walki owych grup nie rozwijała się myśl architektoniczna. I znowu jest tu dla nas o wiele ciekawszy kierunek „gotycki”, aniżeli na ogół zwycięski „klasyczny”.

Kierunek gotycki rozwijał się w Anglii już w wieku 18-tym, ale na kontynent europejski wpływy jego przedostawały się jedynie bardzo stopniowo. Na przykład we





Arch. Stryjeński i Mączyński: Sala koncertowa w „Starym Teatrze” w Krakowie. 1904.

Francji zyskuje on na sile nawet w teorii dopiero w latach dwudziestych, aby znaleźć swój zwycięski wyraz w „Notre Dame” Victora Hugo w r. 1831. Ale prąd, głoszący irracjonalizm i kierowanie się uczuciem, trafił w architekturze na umysł francuski, umysł przyzwyczajony do logicznego rozumowania. Jak słusznie podnoszono z okazji wystawy nowoczesnej architektury francuskiej, umysł architektoniczny francuski wychowany był na m e t o d z i e Descartes’a. Przedstawicielem reakcji umysłu francu-



Arch. Stryjeński i Mączyński:  
Kościół i klasztor Karmelitanek  
w Krakowie. 1902.

skiego na prąd „gotycki” staje się Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc. I jest rzeczą niezmiernie ciekawą, że swoje główne dzieło o architekturze średniowiecznej nazwał on „Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle”. Viollet-le-Duc począł bowiem przykładać do form średniowiecznych Descartes'owską miarę rozumu. I doszedł on przytem do odkrycia, jak prawie wszystkie odkrycia epokowe, bardzo prostego. Mianowicie przekonał się, że formy te odpowiadają w sposób logiczny stwarzającym je warunkom, zatem zarówno celowi, jaki mają spełniać, jak i materiałom i technice. Pozostaje przytem rzeczą w tym związku dosyć obojętną, czy formy te były rzeczywiście w całości czy w części „raisonnées”. Możliwy nawet wysunąć hipotezę, że działał tu jedynie podświadomy instynkt twórców średniowiecznych, chociaż nie zdają się wskazywać na to nieliczne wiadomości, jakie posiadamy o systemie pracy cechów średniowiecznych. Wystarczy tu jednak samo stwierdzenie przez Viollet-le-Duc'a, że formy średniowieczne odpowiadają zasadom logicznego rozumowania. Zatem przedstawiciel kierunku irracjonalnego, jakim był początkowo „gotycyzm”, staje się tu właśnie przedstawicielem racjonalizmu w pojmowaniu architektury. Ale jest to racjonalizm pojęty już w sposób głębszy, aniżeli dawny racjonalizm klasycyzmu, opierający się na apriorystycznych i dogmatycznych oraz nigdy nie zdefiniowanych zasadach „harmonii”. Bowiemy podobnie jak kierunek „gotycki” jak gdyby przekształcił się z irracjonalistycznego w racjonalistyczny, tak i kierunek „klasyczny” uległ jak gdyby infil-



A r c h. S t r y j e ń s k i i M ą c z y ń s k i:  
I z b a H a n d l o w o - P r z e m y s ł o w a w K r a k o w i e. 1 9 0 6.

tracji wpływów umysłowości-romantycznej, chociaż proces ten nastąpił później i o wiele bardziej stopniowo. Mianowicie przy zbadaniu rzekomo nieomyślnej logiki form architektury klasycznej przez bardziej krytyczny umysł wieku 19-go okazały się ich liczne niekonsekwencje. To też zwolennicy architektury klasycznej poczęli stopniowo głosić, że opierają się one na „smaku”, który miałby być cechą niezależną od rozumowania i jak gdyby nadrzędnym „poczuciem”.

Zatem pod pozorem „walki stylów” toczyła się w rzeczywistości w architekturze wieku 19-go walka całkiem inna, walka zasadnicza poglądu racjonalistycznego



Arch. Józef Czajkowski:  
Fasada Miejskiego Muzeum  
Techniczno-Przemysłowego  
w Krakowie. 1908.

z poglądem irracjonalistycznym. Przytem zarówno jeden jak i drugi reprezentują na przemian przedstawiciele zarówno szkoły „gotyckiej”, jak i „klasycznej”.

Prawie jednocześnie z „gotycystą” Viollet-le-Duc’iem dochodzi do tej samej co i on zasady przedstawiciel szkoły „renesansowej” Gottfried Semper. Nie posiadam dostatecznych źródeł dla sprawdzenia, czy i o ile zachodzi tu wpływ Viollet-le-Duc’a na Semper’a. Ale na podstawie samego zestawienia dat byłbym skłonny do wysunięcia hipotezy, że Semper, zmuszony do ucieczki z Drezna za udział w rozruchach w roku 1849 do Paryża, a następnie do Londynu, prawdopodobnie zetknął się w Paryżu z Viollet-le-Duc’iem. Bowiem dopiero na epokę londyńską przypadają najważniejsze pisma Sempera, w których ujął on po raz pierwszy w słowa zasadę, która miała się stać podstawą dzisiejszej architektury nowoczesnej, że forma jest wynikiem funkcji jakie spełnia. Jednak jest to dla nas rzeczą dość obojętną, czy zachodzi tu rzeczywiście wpływ, czy też myśl ta była w tej epoce „w powietrzu”, i odkryli ją Semper i Viollet-le-Duc jednocześnie i niezależnie. W każdym razie myśl ta, z której wyrosła dzisiejsza architektura nowoczesna, zrodziła się już w owych latach czterdziestych.

I uważam, że kiedy obecnie zwolennicy dzisiejszej architektury mniej lub więcej słusznie zowiącej się nowoczesną, propagują ją w imię logiki, a przeciwnicy jej



Arch. Tadeusz Stryjeński:  
Klatka schodowa w Muzeum  
Techniczno-Przemysłowym  
w Krakowie. 1908.

zwalczają ją argumentem, że architektura, zowiąca się nowoczesną, jest b r z y d k a, to jest to jedynie etap tej samej walki racjonalistycznej logiki z irracjonalistycznym „smakiem” czy „wycuciem”.

Z pewnością też nie jest przypadkiem, że właśnie z pod wpływu Viollet-le-Duc'a wyszedł Amerykanin Louis Henri Sullivan, nauczyciel Frank Lloyd Wright'a, słusznie zwanego ojcem architektury nowoczesnej. Nie jest przypadkiem, że u Viollet-le-Duc'a znajduje się już „in nuce” zasada żelaznej konstrukcji szkieletowej, i że wykonawca pierwszego „drapacza nieba” w tej konstrukcji, Jenney, znalazł do niego natchnienie właśnie u Viollet-le-Duc'a.

Także jestem przekonany że nie jest to przypadek, iż właśnie w Wiedniu, gdzie pracował przez ostatnie lata Semper, mogli powstać zarówno Wagner, Hoffman, jak i Adolf Loos. A w drugim miejscu pracy Sempera, w Zürichu, mógł rozwinąć się Karl Moser, i przypuszczam, że nie był w swojej młodości całkowicie wolny od wspomnień, pozostawionych w Zürichu przez Sempera, nawet sam Le Corbusier, chociaż kwestia wpływów, pod jakimi następował jego wczesny rozwój, jest jeszcze dzisiaj bardzo niejasna.

Rzecz inna, że droga od pierwszego sformułowania podstawowej myśli do jej wykonania w praktyce była daleka, i że drogi tej nie potrafili przebyć ani Semper, ani Viollet-le-Duc. Budynek Sempera stanowią klasyczne przykłady „kopiowania” form najrozmaitszych epok historycznych. Przypuszczam także, że niejedyn miłośnik



Arch. Tadeusz Stryjeński:  
Klatka schodowa w Muzeum  
Techniczno-Przemysłowym  
w Krakowie. 1908.

historii sztuki w audytorium drży już oddawna z oburzenia, że śmiem wynajdywać zasługi w tym niszczycielu cennych zabytków, jakim był w swoich pracach konserwatorskich Viollet-le-Duc. Także trzeba przyznać, że chociaż wynalezienie pierwszej podstawy systemu logiki architektury należy do architektów lat czterdziestych, to jednak nie zostało jeszcze wówczas przez nich dokonane konieczne jego dopełnienie przez zwrócenie uwagi na związek, jaki zachodzi między logiką a powstawaniem przeżyć estetycznych.

---



Przyjechał z Paryża do Krakowa i wszystkiego sprawnie — jest architekt, autoprzedsiębiorcą, fabrykantem, tadezykiem, inżynierem. Możemy gwarantować, że choćby go rankontrowala jeszcze nieraz malera, to nie zamiankuje mu kurażu i po krótkiej rewersy znowu się zasusofuje do nowego interesu, do nowej afury. Nie lubi antykultułów, jest religijny. Transliruje stachczykom, kiedy idą do boju. Czasem jednak bywa imparsjalny. Po polsku parluje na swój fason, a raoczej sans fason. Lubi przypominać sobie Francuz, a zwłaszcza... Szampasię.

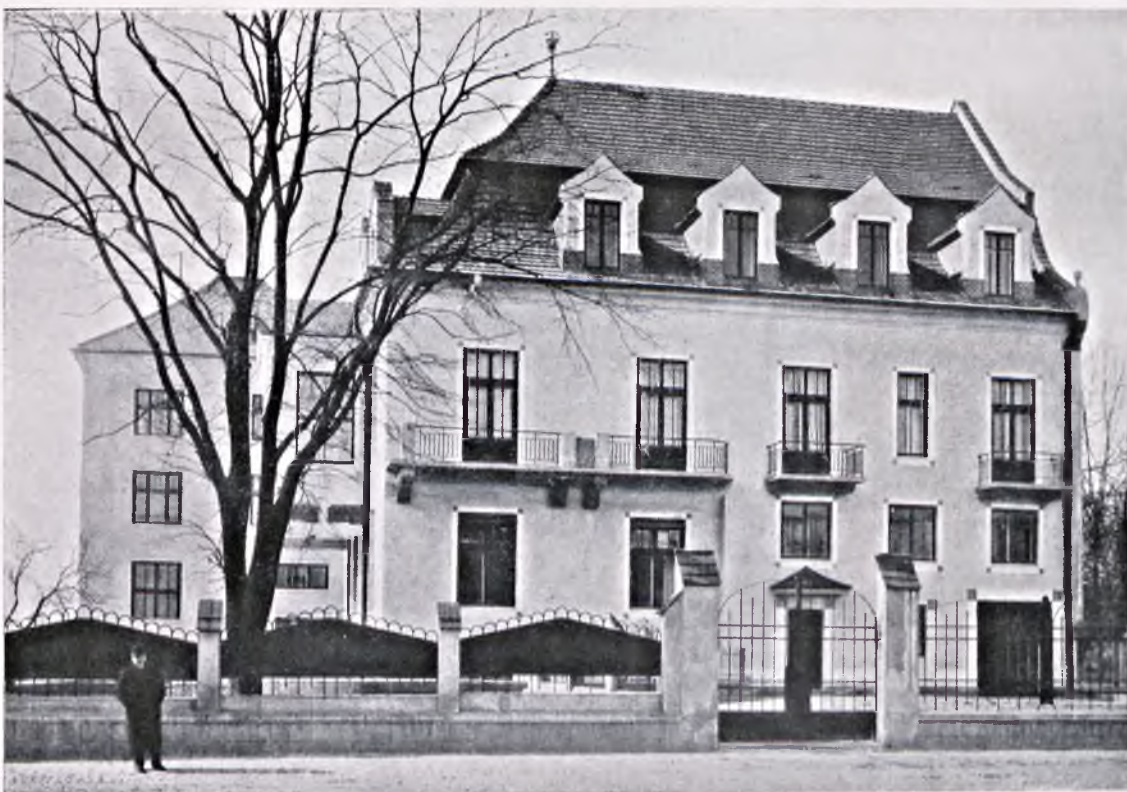
Karykatura z r. 1901.

Zatem ten Gottfried Semper, z jakim zetknął się w roku 1868 w Zürichu jako z pierwszym swym nauczycielem Tadeusz Stryjeński, nie był bynajmniej funkcjonalistą w pełnym tego słowa znaczeniu. Ale niewątpliwie Semper wywarł już wówczas wpływ w kierunku logiki projektowania na młodego architekta. Uważam, że można to dążenie do logiki zaobserwować wyraźnie na pierwszym większym wykonanym projekcie Stryjeńskiego.

Mianowicie po ukończeniu studiów i po dwóch latach początkowej praktyki w Wiedniu, Stryjeński obejmuje posadę architekta rządowego w Limie w Peru, i tam też wykonuje budynki wielkiego kompleksu szkoły rolniczej. W rozplanowaniu i usytuowaniu jego budynków widzimy jasno dążenie do logiki planu, a jednocześnie w usytuowanym w środku dziedzińca domu dyrektora, a zwłaszcza w zaprojektowaniu trawnika przed domem, mamy ciekawy przykład dążenia jak gdyby z obowiązku do wprowadzenia elementu irracjonalnego. Jest nim tu ów, nie łączący się z systemem całości planu, asymetryczny i fantazyjnie wygięty trawnik.

Projekt ten jest szczególnie ciekawy, jeśli chodzi o wpływ Sempera na Stryjeńskiego, bowiem jest to najpoważniejszy projekt wykonany przed wstąpieniem Stryjeńskiego do paryskiej Ecole des Beaux-Arts. Stryjeński powraca mianowicie po czterech latach pobytu w Peru w roku 1877 do Paryża, w którym kończył w swoim czasie szkołę batiniolską, i wstępuje do atelier architekta Ginain, twórcy gmachu paryskiej Ecole de Médecine.

Ecole des Beaux-Arts zajmuje szczególne miejsce w historii architektury 19-go wieku. Ogólnie zarzuca się jej, że propagowała zarówno bezkrytyczne kopiowanie form klasycznych, jak i papierową ornamentykę konsztownie malowanych rzutów poziomych, przedłużających w nieskończoność krzyżujące się słynne „osie”. Czyni się ją również odpowiedzialną za powstanie, tzw. „stylu Monte Carlo”. Zapomina się jednak powszechnie o tym, że, jeśli można w ogóle mówić o jakiejś nieprzerwanej tradycji, ciągnącej się pomiędzy klasycyzmem wieku 19-go poprzez klasycyzm wieku

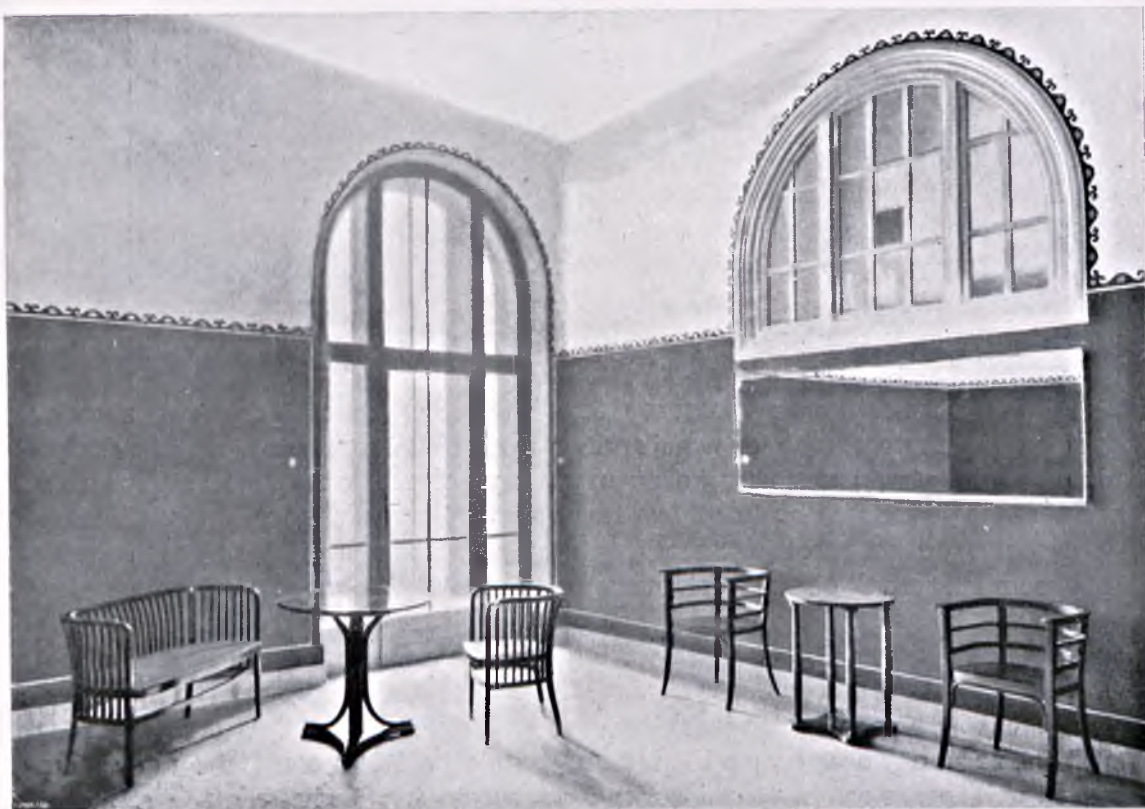


Arch. Stryjeński i Mączyński: Lecznica Związkowa w Krakowie. 1910.

18-go, Louis XVI, rococo i barok aż do renesansu, to tradycję tę reprezentuje właśnie Ecole des Beaux-Arts, której prawie że nie tknęły wpływy szkoły „gotyckiej”. Samo to przechowanie tradycji nie byłoby jeszcze tak wielką zasługą. A w każdym razie nie możnaby jej nazwać zasługą twórczą, chociaż właśnie dzięki niej mógł się dochować do naszych czasów charakter śródmieścia Paryża taki, jaki zaczął wytwarzać się w epoce kończącego się „ostatniego ze stylów” — klasycyzmu przełomu 18-go i 19-go wieku. Ważniejsza natomiast jest praca, jakiej dokonano w pracowniach Ecole des Beaux-Arts, polegająca na studiowaniu systemu planów wieku 18-go, głównie epoki rococa. Wynaleziono w nich mianowicie specyficzną głęboko przemyślaną *l o g i k ę i c h p l a n u* jako takiego. Ecole des Beaux-Arts propagowała coprawda zdecydowanie kopiowanie form dawnych i przyznawała się nieraz w sposób cyniczny do nielogiczności tego systemu, znajdującego usprawiedliwienie w wierze w „smak”. Jednocześnie jednak położyła wielkie zasługi dla utorowania drogi pojęciu logiki struktury budynku samego w sobie, zarówno w jego rzucie poziomym, jak i w konsekwencji związku rzutu z rozwinięciem przestrzennym budynku. I można wiele zarzucić szczytowemu dziełu architektury Ecole des Beaux-Arts, Garnier'owskiej operze paryskiej, ale trzeba przyznać, że jest to jeden z budynków najbardziej konsekwentnie przemyślanych i przeprowadzonych oraz najbardziej wiążących się wzajemnie rzutem, bryłą i wszystkimi elementami przestrzennymi, jakie wzniósł cały wiek 19-ty.

To też Stryjeński mógł znaleźć w Ecole des Beaux-Arts wiele elementów, łączących się w zgodny sposób z zasadami logiki planu, jakie wyniósł z pod kierow-





Arch. Stryjeński i Mączyński: Lecznica Związkowa w Krakowie. 1910.

nictwa Sempera. I wpływ studiów tych możemy łatwo zauważyć na projektach Stryjeńskiego, wykonanych po opuszczeniu Ecole des Beaux-Arts.

Mianowicie z końcem roku 1878 Stryjeński przybywa do Krakowa i tam rozwija działalność architektoniczną przez lat przeszło 50.

Oczywiście nie mogę się tu zajmować analizą wszystkich jego budynków w liczbie około 120. Mogę jedynie wybrać te z pośród nich, które moim zdaniem najlepiej charakteryzują twórczość ich architekta i poszczególne jej okresy.

Jednym z pierwszych poważniejszych projektów Stryjeńskiego po przybyciu do Krakowa jest wykonany przy współpracy arch. Ekielskiego w roku 1884, tzw. Pałac Wołodkowicza. Jest to projekt, idący wyraźnie po linii klasycyzmu Ginain'a, wykazujący jak silny był wpływ studiów w Ecole des Beaux-Arts. I przyjmując projekt ten jako punkt wyjścia, możemy obserwować dokonywującą się w projektach Stryjeńskiego w następnych latach ciekawą ewolucję.

W roku 1892 projektuje Stryjeński pałac w Balicach. Rzut przedstawiał tu problem lokalny istnienia dwu równoległych osi. Jedna pozostała w rozplanowaniu ogrodu po nieistniejącym już dawnym dworze, a drugą, idącą w kierunku odwrotnym, wskazywało naturalne ukształtowanie pejzażu. Stryjeński rozwiązał problem rzutu ortodoksyjnym sposobem Ecole des Beaux-Arts w najlepszym tego słowa znaczeniu, uzyskując zarówno zwiążanie budynku z jego naturalnym otoczeniem, jak i konsekwentny związek rozwinięcia przestrzennego budynku z jego rzutem, znowu w myśl wskazań Ecole des Beaux-Arts. Ale o wiele ważniejsze jest dla nas przyjrzenie się formom szczegółowym,

użyty w tym budynku. W porównaniu z pałacem Wołodkowicza i nieomal z każdym budynkiem klasycystycznym z tego czasu uderza ich daleko idąca prostota. Wydaje się tu jak gdyby architekt Stryjeński wyciągnął już wówczas konsekwencje z nowych wymagań praktycznych i warunków technicznych i zrozumiał bezsensowność kunsztownego imitowania form pochodzących od nieistniejącego już rękodzieła. Powiedziałbym, że w pałacu w Balicach mamy zbliżenie się już wówczas do tej interpretacji uproszczonego neo klasycyzmu, do jakiej doszedł później i częściowo Muthesius, a następnie w pełni, w drugim dziesięcioleciu wieku dwudziestego Ostendorf.

Jednak ewolucja ta, zresztą odbywająca się jedynie skokami i cofnięciami, zostaje przerwana przez inny, ważniejszy ewenement. Była to już mianowicie epoka rozpoczynającej się „secesji”.

Przyzwyczajeni jesteśmy jeszcze dzisiaj widzieć w „secesji” zbiorową zbrodnię popełnioną na sztuce, albo też w najlepszym razie okres zasługujący na uśmiech pobłażania. Jesteśmy jeszcze trochę za bliscy tego okresu, ażeby móc się rozczulać czarem jego „myszki”, i poniekąd uważamy się sami za tych, którzy uratowali sztukę współczesną od nieszczęścia „secesji”. To też przychodzi nam dzisiaj z trudnością spojrzeć na „secesję” okiem bezstronnym, a jeszcze trudniejsze jest uznanie jej zasług. Zapomina się zwykle o tym, że w tej grupie stwarzali początki późniejszego „konstruktywizmu” Wagner, Hoffmann czy Olbrich. Zapomina się o tym, że oni pierwsi w Europie zaczęli wprowadzać w czyn myśli o powstawaniu formy jako logicznego wyniku warunków, wypowiedane przez Sempera czy Viollet-le-Duc'a. Mianowicie rozumie mieli oni, że nowe warunki winny znaleźć nowe formy. Zrozumieli skutkiem tego, że nie wystarczy powtarzać form powstałych, choćby nie wiem jak logicznie, lecz z zupełnie innych warunków, jak czynili to wcześni wyznawcy zasad Viollet-le-Duc'a.

I nie zmniejsza to zasług „secesji”, że te pierwsze wysiłki schodziły często na manowce. Prawda, że „secesja” oblepiała domy obdarte z kolumn klasycznych ornamentami gipsowymi, ornamenty te zaś pochodziły przeważnie ze zniekształconych w neurasteniczne linie epoki dekadentyzmu form roślinnych. Ale nawet w tym objawie tak rzekomo zdegenerowanym, i rzeczywiście zaniedbującym istotę problemu, jak kopiowanie form roślinnych, przebija moim zdaniem tęsknota do form powstałych logicznie ze stwarzających je warunków, „jak roślina wyrasta z ziemi”.

Niemniej jednak te przejawy architektoniczne „secesji”, jakie pojawiły się pierwsze w owej epoce w Krakowie, były często bardzo podejrzanego gatunku.

I na lata 1896 — 1910 przypada w pracy Stryjeńskiego okres zmagania się z wpływami secesji, zmagania się, które miało doprowadzić do szczytowych wyników jego twórczości. Jest to jednocześnie okres, w którym rozpoczyna się długoletnia współpraca Stryjeńskiego z Franciszkiem Mączyńskim. Także na koniec tego okresu przypada powstanie grupy „Polskiej Sztuki Stosowanej”.

Mączyński przybywał do Krakowa w r. 1900 z Paryża, pełnego wówczas prądów „modern style'u”. Może najskrajniej secesyjnym dziełem Mączyńskiego jest pochodzący z tego roku projekt Pałacu Sztuk Pięknych, odznaczający się zresztą rzeczowością rzutu oraz wielu elementami fasad bocznych. I w porównaniu z podobnymi klasycznymi przykładami architektury secesyjnej możemy najlepiej rozpoznać indywidualny sposób, w jaki przejmował wpływy „secesji” Stryjeński.

Pierwszy budynek wykazujący wpływy te, Powiatowa Kasa Oszczędności przy ul. Pijarskiej, jest właściwie nieomal że budynkiem klasycystycznym, przyjmującym je-

dynie zamiast detali klasycznych bardzo dyskretnie i nadzwyczaj uproszczone formy secesyjne. Natomiast o wiele ciekawszym przykładem jest przebudowa Starego Teatru z roku 1904-6, zaprojektowana wspólnie z Mączyńskim. Przy budowie tej użył Stryjeński poraz pierwszy w Polsce konstrukcji żelazo-betonowej dla przekrycia wielkiej sali koncertowej. I w liniach owych przerzuconych w płaskim łuku konstrukcyjnych belek żelbetowych, uwolnionych już całkowicie od imitowania form historycznych, zarówno jak i w pokrywających je wykonanych w technice gipsowej ornamentach, możemy widzieć wyraźnie dążenie nie do otrzymania „interesujących” efektów, ale do wyrażenia natury materiału, w tym wypadku jego funkcji nośnej i jego plastyczności. Pierwsze zastosowanie żelbetu w Polsce staje się zatem wydarzeniem epokowym nie tylko pod względem technicznym, ale także i pod względem architektonicznym, bowiem wraz z nowym materiałem występuje także i nowa jemu właściwa zasada kształtowania go.

Nazwałem ten okres twórczości Stryjeńskiego okresem zmagania się z wpływami secesji. Zmaganie to miało swoje wzloty, ale miało też i swoje upadki. Z jednej strony widzimy salę koncertową Starego Teatru oraz, zaprojektowany również wspólnie z Mączyńskim jeszcze nieco wcześniej, w roku 1902/4, kościół i klasztor Karmelitanek. Budyńku tego nawet prawie że nie można zaliczyć do epoki wpływów secesji, bowiem widać w nim niemal jedynie wyprowadzenie form z właściwości samego materiału, w danym wypadku cegły w połączeniu z kamieniem ciosowym. Z drugiej jednak strony mamy znowu wspólny projekt Izby Handlowej z roku 1906/7, zatem późniejszy, przerażający anarchią swoich form secesyjnych. Jednak upadek ten poprzedził bezpośrednio najlepsze dzieło Stryjeńskiego, mianowicie wykonane w roku 1908 Miejskie Muzeum Przemysłowe.

Secesja „czysta” straciła już wówczas nieco na popularności, a na jej miejsce wstępowała „Polska Sztuka Stosowana”, propagawana przez grupę artystów pod tą nazwą, zapoczątkowaną przez malarzy Edwarda Trojanowskiego, Józefa Czajkowskiego, Jana Bukowskiego i Karola Tichego, wraz z organizatorem grupy Jerzym Warchałowskim.

Sztuce polskiej wyszła tutaj na korzyść okoliczność, że chociaż utrzymywała bliiski związek z współczesnymi prądami wiedeńskiej „secesji”, czy paryskiego „modern style'u”, to jednak nie była w nich bezpośrednio zaangażowana. To też mogła ona stosunkowo łatwo już w parę lat otrząsnąć się z dekadentckiej ornamentyki wczesnej „secesji”, zachowując jednocześnie jej zdobycze w dziedzinie uproszczenia form rozpoczynającego się późniejszego „konstruktywizmu”. Niewątpliwie też przyczynił się do osiągnięcia tej korzystniejszej pozycji przez sztukę polską wpływ potężnej i nie zadowalającej się współczesnymi modnymi prądami indywidualności Wyspiańskiego.

Nie jest również wykluczony bezpośredni wpływ Wyspiańskiego na Stryjeńskiego, chociaż brakuje mi dostatecznych źródeł dla zbadania tej możliwości. Na lata 1888 do 1897 przypadają mianowicie prace Stryjeńskiego nad restauracją kościoła Mariackiego i kościoła Śgo Krzyża. Nie będę wchodził tutaj w analizę prac konserwatorskich Stryjeńskiego, bowiem jest to sprawa osobna i zamknięta w sobie, chociaż byłoby bardzo ciekawe jej zbadanie, zwłaszcza pod kątem wpływów Viollet-le-Duc'a. Idzie mi tu jednak o to, że Stryjeński zetknął się przy tych pracach nie tylko początkowo z Matejką, ale następnie również z Wyspiańskim. Z okresu tego pozostała obszerna korespondencja między Stryjeńskim i Wyspiańskim, poruszająca zagadnienia zarówno architektury, jak i innych sztuk plastycznych.



Arch. Józef Czajkowski: Pawilon Wystawy Architektury w Krakowie. 1912.

„Polska Sztuka Stosowana” uolnili się juź cprawda od neurastenicznej ornamentyki secesyjnej i wprowadziła na jej miejsce stosunkowo zdrowsze nawiązanie do ornamentyki ludowej. Jednak „nawiązanie” to przejawiało się często u idących za tym kierunkiem w bezkrytycznym wprowadzaniu powstałych w całkowicie innych warunkach kształtów „ludowych” i „dworkowych” do zadań niczym z nimi nie związanych.

I może szczęśliwie się stało, że projekt budynku Muzeum Przemysłowego postanowiono jak gdyby podzielić. Mianowicie fasadę otrzymał do zaprojektowania przedstawiciel grupy „Sztuki Stosowanej” Józef Czajkowski, natomiast we wnętrzu budynku pozostawiono prawie całkowicie wolną rękę Stryjeńskiemu. I w wykonanej znowu w żelazobetonie konstrukcji schodów widzimy, jak konstrukcja ta pozbyła się juź wszelkich ornamentów i działa juź tylko jedynie i wyłącznie formą wynikłą logicznie z jej funkcji konstrukcyjnych, zarówno w zwięzających się na górnych piętrach w miarę zmniejszania się ciężaru filarach, jak i w łukach podtrzymujących biegi schodów. W dwa lata po pierwszym zetknięciu się z żelbetem Stryjeński staje się tu mistrzem w jego kształtowaniu.

W tym miejscu należy wspomnieć o fakcie, zresztą dosyć szeroko znanym, że pionierskie innowacje konstrukcyjne Stryjeńskiego były niekiedy zbyt śmiałe. Zarówno przy budowie Starego Teatru, jak i Muzeum Przemysłowego, części konstrukcji obserwowały się jeszcze w czasie budowy. Ale z drugiej strony trzeba też wspomnieć i o tym, że komisja fachowa, powołana przez władze miejskie dla ratowania budynku Muzeum, orzekła, że również i schody, oparte na konstrukcji żelbetowej, będą się musiały zawalić, co jakoś jednak w ciągu ostatnich lat dwudziestu pięciu nie nastąpiło.

Na rok 1910 przypada budowa Lecznicy Związkowej. Budynek ten nie odznacza się szczególnie śmiałą konstrukcją, natomiast stanowi dalszy krok na drodze Stryjeńskiego do „modernizmu”. Mianowicie można powiedzieć, że w całym budyn-



Arch. Stryjeński i Mączyński: Bazar  
Polski w Krakowie. 1921.

ku, poza jedynie wzorami malowanymi techniką szablonową na ścianach oraz wygięciem „mansardowego” dachu, nie ma ani jednego sztucznego ornamentu, i działają w nim jedynie same elementy planowe i konstrukcyjne. A jeżeli budynek robi dzisiaj wrażenie nieco staromodne, to jest to głównie wynikiem zasadniczej konstrukcji, jakiej w nim użyto, a mianowicie tradycyjnej konstrukcji ceglanej z dachem krytym dachówką, dla której były logicznymi przeważnie właśnie formy dawniej używane. Natomiast w szczegółach widzimy dążenie do jak najdalej idącego uproszczenia i racjonalizacji profili stolarki, naroży, listew itp., przy czym technika robót budowlanych osiągnęła już imponująco wysoki poziom.

Lata 1911 — 1914 stanowią zastój w twórczości architektonicznej Stryjeńskiego. Z jednej strony zaprzęta go prowadzenie według obcych planów budowy Szpitala w Kobierzynie, a z drugiej strony zajmują go prace organizacyjne przy wystawie architektury roku 1912. I niestety poziom projektów Muzeum Przemysłowego czy Lecznicy Związkowej nie miał być już nigdy osiągnięty. Przy czym wpłynęły na to przyczyny działające nie tylko na jednego Stryjeńskiego, ale na całą ówczesną architekturę polską.

Wystawa architektury wywarła silny wpływ w kierunku stosowania motywów architektury „ludowej” i „dworkowej”. Sam w sobie nie byłby to jeszcze objaw niebezpieczny dla rozwoju architektury w Polsce. Architekci ówczesni, idący w tym kierunku, przeważnie umieli stosować owe motywy w sposób oględny i ze zrozumieniem. Zaważył tu o wiele potężniej inny czynnik, a mianowicie wybuch wojny światowej.

Zdaje się, że do dziś dnia nie docenia się ogólnie tego wyłomu, jaki zrobiły lata wojenne w rozwoju architektury w Polsce. Przede wszystkim dezorganizacja przemysłu budowlanego, jaka nastąpiła na skutek wojny, cofnęła w ciągu paru lat poziom techniki wykonania budowy nieomal że o sto lat wstecz. Wystarczy tu porównać poziom robót rzemieślniczych w najlepszych budynkach z lat bezpośrednio przed wojną



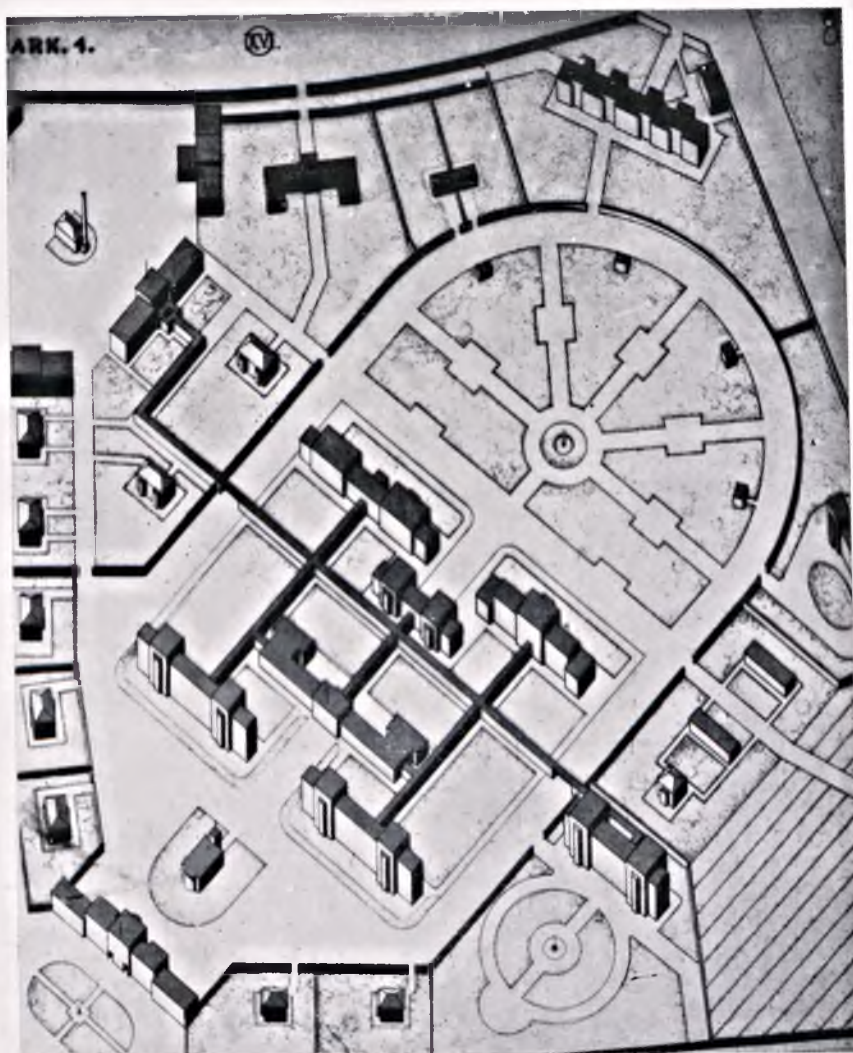
Arch. Tadeusz Stryjeński: Kooperatywa Mieszkaniowa przy Placu Jabłonowskich w Krakowie. 1924.

z analogicznym poziomem wczesnych lat dwudziestych obecnego wieku. Zatem niski poziom powojennej techniki budowlanej zmuszał poniekąd do używania form i konstrukcji o charakterze prymitywnym czy archaizującym. A jednocześnie powstanie Państwa Polskiego i rozbudzony nim zapał patriotyczny wytworzył pęd bezkrytycznego odtwarzania „narodowych” form „dworkowych” czy „stanisławowskich”.

V I jestem zdania, że jeśli dzisiejsza architektura nowoczesna musiała przyjść do Polski, nie jak np. do Holandii czy Finlandii drogą naturalnej ewolucji, ale jako nagły przewrót, i to przewrót przychodzący z zewnątrz, to stało się to przede wszystkim skutkiem przerwania jej rozwoju w Polsce przez wypadki wojenne. Bowiern projekty Stryjeńskiego w rodzaju Muzeum Przemysłowego czy Lecznicy Związkowej nie są wcale jedynymi przykładami dokonywanej się ewolucji. Przypomnę tu choćby Bank Towarzystw Spółdzielczych czy Teatr Polski w Warszawie, albo przedwojenne domy mieszkalne Szyszko-Bohusza w Krakowie. Ale twórca Muzeum i Lecznicy projektuje w roku 1921 również w konstrukcji żelbetowej, i znowu wspólnie z Mączyńskim, budynek Bazaru Polskiego, dzisiejszy Pałac Prasy, przylepiający do fasady „dworkowe” kolumny na wysokości pięciu pięter. Adolf Szyszko-Bohusz po przedwojennym domu na placu Mariackim wznosi w latach dwudziestych gmach P.K.O. z oknami ledwie mieszczącymi się pomiędzy zasłaniającymi je kapitelami korynckimi. Twórca Teatru Polskiego z r. 1912 projektuje po wojnie wnętrze Teatru Narodowego, podczas gdy linie kolejowe we wszystkich kierunkach pokrywają się dworcami-dworkami. Zatem zwrot ten jest również ogólny w architekturze polskiej.

W roku 1924 projektuje Stryjeński grupę domów kooperatywy mieszkaniowej przy placu Jabłonowskich. Stanowią one wartościowe pod względem urbanistycznym zamknięcie placu, ale pod względem nowoczesności projektu nie wytrzymują żadnego porównania ze stojącym przy tym samym placu o 15-cie lat wcześniejszym budynkiem Lecznicy, zresztą już dzisiaj częściowo zastąpionym przez późniejszą przybudówkę projektu Mączyńskiego z roku 1927.

I żałuję, że w latach ostatnich, kiedy wchodziła do Polski dzisiejsza architektura nowoczesna, nie było dane architektowi Stryjeńskiemu rozwinąć obecnie szerzej i swo-

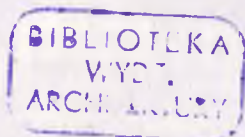


Arch. Stryjeński i Kostanecki: Projekt konkursowy Szpitala Miejskiego w Bydgoszczy. 1928.

Wobec tej logiki planu i konstrukcji, do której dążyła jego twórczość, poczęta z nauk Semper'a, narówni wśród narzucanych mu przez modę „fantazyjnych” wytworów „smaku” 19-go wieku, wpływów kopiowania, czy form „secesji”, i która każała mu również próbować otrząsnąć się z wpływów powojennej „dworkowości”.

Przytoczę tu tylko przykład jednej z ostatnich jego prac, przy której dane mi było współpracować, mianowicie projekt konkursowy szpitala miejskiego w Bydgoszczy z roku 1928, w którym widać już ówczesne nowe prądy, wchodzące w architekturę polską.

Niestety rosnące osłabienie wzroku zmusiło architekta Stryjeńskiego wkrótce potem do usunięcia się od twórczości architektonicznej, po blisko sześćdziesięcioletniej pracy.













6212