

Początek XX wieku przyniósł intensywne poszukiwania nowych rozwiązań w architekturze europejskiej, idące w różnych kierunkach. Wciąż obecne były bogate, dekoracyjne formy późnego historyzmu, którym przeciwstawiano urozmaicone motywy związane z nurtem secesyjnym, określone w owym czasie przez jednego z polskich publicystów, jako „wytwory nieokiełznanej fantazji artystów, pragnących jednym śmiałym wysiłkiem obalić system stary”¹. Jednocześnie coraz silniejsze było dążenie do ograniczania, a następnie eliminacji detalu i stosowanie uproszczonych form geometrycznych, czemu towarzyszyło upowszechnianie nowych rozwiązań konstrukcyjnych, głównie techniki żelbetowej. Efektem było wykrystalizowanie się pomiędzy rokiem 1905 a 1914 nurtu modernistycznego, zdefiniowanego przez Andrzeja K. Olszewskiego jako „pierwsza faza modernizmu”, wobec którego użyć można również terminu „wczesny modernizm”².

Jeden z głównych teoretyków niemieckich tego czasu, Cornelius Gurlitt, w programowym tekście *Ziele der Architektur im neuen Jahrhundert*, zamieszczonym w pierwszym numerze powstałego wówczas pisma o znaczącym tytule: „Die Architektur des XX. Jahrhunderts. Zeitschrift für moderne Baukunst”, pisał:

Wydaje się, że XX wiek ma za zadanie położyć kres potężnemu ruchowi, który narodził się w XV wieku we Włoszech. Będzie to ciężkie zadanie, jako że dążący ku nowemu życzyliby sobie, aby to, co pozostawił XIX wiek, a mianowicie ogromne bogactwo wiedzy o dawnych formach artystycznych, wyrzucić za burtę. Jednak nabytej wiedzy nie można odrzucić siłą woli, nie można jej się wyzbyć. Będziemy więc musieli nauczyć się pogodzić szacunek dla starego ze zrozumieniem, że jest ono niezbędną wiedzą stojącą ponad historycznymi

formami. Jest to dziedzictwo, które w pełni akceptujemy jako swoją prawowitą własność³.

Gurlitt apelował tym samym o szacunek dla tradycji i umiejętne jej wykorzystanie w procesie kształtowania nowej architektury, nasilającym się od początku nowego stulecia. Za echo jego wystąpienia można uznać uwidoczniony pod koniec pierwszej dekady stulecia w architekturze europejskiej, a zauważalny również na terenie Stanów Zjednoczonych⁴, zwrot ku motywom klasycznym. Stosując je, wydobywano powagę i surowość form czerpanych wprost z antyku, ale też logikę i harmonię architektury renesansowej, co było kontrreakcją na przeładowanie architektury późnego historyzmu, jak i na dekoracyjność poszukiwań w ramach nurtu secesyjnego. Co ważne, wprowadzanie motywów klasycznych często szło w parze z zastosowaniem nowatorskich rozwiązań modernistycznych. Zbliżały je do siebie dążenie do klarowności i logiki układu, prostego i wyrazistego detalu. Dobrą egzemplifikacją tego zjawiska może być willa Karma w Montreaux z 1904 roku autorstwa Adolfa Loosa, jednego z twórców torujących drogę nowym rozwiązaniom w architekturze XX wieku, gdzie prosta bryła budynku wzbogacona została doryckim portykiem, czy też jego późniejszy budynek bankowo-biurowy przy Michaelplatz w Wiedniu z 1910 roku, z fasadą klasycznie zakomponowaną z użyciem kolumn⁵ (il. 1). Realizacje te nie były czczym zabiegiem formalnym, ale efektem poglądów architekta, który w 1908 roku pisał:

Od kiedy ludzkość odczuwa wielkość epoki klasycznej wielkich budowniczych łączy jedna myśl: tak jak budują ją, budowaliby też Rzymianie [...] za każdym razem, kiedy architektura z winy tych małych ornamentyków

¹ Fajans 1908: 19.

² Olszewski 1967: 26.

³ Gurlitt 1901: 3.

⁴ Handlin 1985: 144–147.

⁵ Sembach, Krause, Schultze 1992: 214–215.



Il. 1. Adolf Loos, budynek bankowo-biurowy przy Michaelplatz w Wiedniu, 1910. Fot. Krzysztof Stefański



Il. 2. Peter Behrens, ambasada niemiecka w Sankt-Petersburgu, 1912. Wg Klaus-Jürgen Sembach, Jürgen Krause, Ulrich Schultze: 1910. *Halbzeit der Moderne: van der Velde, Behrens, Hoffman und die Anderen*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster, Stuttgart 1992

oddala się od swego źródła, jest bliski wielki architekt, który sprowadza ją znów do klasycznej starożytności⁶.

W Wiedniu także Otto Wagner, mimo stosowania rozwiązań zaliczanych do nurtu secesyjnego, głosił, że nową architekturę cechować będzie „antykizująca linia pozioma, tafłowe ukształtowanie, największa prostota i energiczne eksponowanie konstrukcji i materiału”⁷. Jego zaś uczeń, Josef Hoffmann, zasłynął podwiedeńską willą Skyva-Primavesi (1913–1915) o klasycznym, poważnym wyrazie elewacji⁸. Podobnie w przypadku Francuza Augusta Perreta eksperymenty z żelbetem łączyły się z wprowadzaniem klasycznych zasad kompozycji⁹. Formy klasyczne cieszyły się szczególnie dużym uznaniem w architekturze niemieckiej, czego symbolem stał się gmach ambasady niemieckiej w Sankt Petersburgu autorstwa Petera Behrensa z 1912 roku (il. 2), ale rozwiązania z zastosowaniem motywów klasycyzujących Behrens wprowadził również do architektury przemysłowej – jego halę turbin AEG w Berlinie z 1909 roku nazwano współczesną wersją klasycznej świątyni¹⁰. Ważnym centrum architektury neoklasycznej stał się też Sankt Petersburg, gdzie odwoływano się do miejscowych tradycji architektonicznych z początku XIX wieku (twórczość F. I. Lidwała, W. A. Szczuki, Mariana Lalewicza i Mariana Peretiatkowicza)¹¹. Tendencje te określano w różny sposób jako „nowoczesny klasycyzm”, „nowy klasycyzm”, „klasycystyczny modernizm”, „neoklasycyzm”¹² – i ten ostatni termin stosowany jest obecnie najczęściej. Neoklasycyzm jako nurt odróżniany zdecydowanie od klasycyzmu z przełomu XVIII i XIX wieku¹³ (il. 3).

Zjawiska te nie mogły pozostać bez wpływu na sytuację na ziemiach polskich, zwłaszcza biorąc pod uwagę fakt, że polscy adepci sztuki architektonicznej w większości kształcili się w stolicy Rosji bądź w najważniejszych ośrodkach niemieckich. Galicja miała swoją Politechnikę Lwowską, gdzie silne były wpływy wiedeńskie. Tendencje panujące w krajach bezpośrednio sąsiadujących z ziemią polskimi znajdowały tym samym wyraźne odbicie w dziełach powstających w naszym kraju, zwłaszcza tych związanych z nowatorskimi

⁶ Goryński 1939.

⁷ Lisowski 1962: 141.

⁸ Sarnitz 2007: 72–75.

⁹ Banham 1979: 44–54; Olszewski 1967: 45.

¹⁰ Banham 1979: 88–90; Sembach, Krause, Schultze 1992: 74–75, 83–84.

¹¹ *Istorija* 1994: 516–561.

¹² Olszewski 1967: 46.

¹³ Stefański 2007: 30–31.



Il. 3. Fiodor Lidwał, gmach Azowsko-Dońskiego Banku Handlowego, 1907–1913. Wg Wikimedia Commons (domena publiczna, autor: Dezidor)



Il. 4. Jan Heurich syn, kamienica Krasieńskich w Warszawie, 1907–1910. Fot. Krzysztof Stefański

poszukiwaniami. Dał temu wyraz Alfred Lauterbach w swoim tekście zamieszczonym w warszawskim „Przeglądzie Technicznym” w 1912 roku, gdzie pisał:

Architektura ostatnich kilku lat zwraca się częściowo znów do klasycyzmu. Trudno jest przewidzieć, czy kierunek ten wzmoże się i czy doprowadzi do konkretnych rezultatów. W każdym razie zasady sztuki antycznej występują tu raz jeszcze w postaci reguły dobrego smaku jako hamulec i reakcja przeciw pomieszaniu stylów i kompilacyom ubiegłego stulecia. Zwrot przeciw papierowym fantazyom t. zw. secesji, szuka znów oparcia w zdrowych zasadach klasycznego piękna [. . .]. Ciągłość zaś architektury europejskiej, poczynając od architektury włoskiego quattrocenta, opierała się, w mniejszym lub większym stopniu, na wzorach antycznych. Powrót do zasad klasycznych można uważać za kierunek zdrowy, o ile unikać będzie bezdusznych kopii¹⁴.

¹⁴ Lauterbach 1912: 595–596.

Na uwagę zasługuje również artykuł opublikowany rok później w tymże samym czasopiśmie, autorstwa Adama Wolmana *O współczesnej teorii architektonicznego projektowania*, w którym dokonuje porównania budowli w duchu secesji (w tekście określonej mianem „modern”) i pałacyku klasycystycznego z XVIII wieku, pisząc:

Ale jeśli wykształcony architekt zapyta starej sztuki, co rozumiała pod projektowaniem, otrzyma w końcu odpowiedź, że projektować znaczy: wynaleźć dla programu budowania, stosując prostotę do organizmu, nie do szaty. Porównajmy willę „modern” z dworkiem XVIII stulecia [. . .]. W pierwszej nieprzebrane skomplikowanie zjawiska, w drugim największa prostota [. . .]. Ponieważ dla stworzenia nowej kultury budowlanej konieczne jest przejście spuścizny XVIII stulecia, będzie również najprostszą drogą przejść formy owoczesne, aby otrzymać najprostsze, najwygodniejsze, wystarczające i ogólnie jeszcze zrozumiałe środki wyrażalności materialnej¹⁵.

¹⁵ Wolman 1913: 55.



Il. 5. Jan Heurich syn, gmach Banku Towarzystw Spółdzielczych w Warszawie, 1912–1917. Fot. Krzysztof Stefański



Il. 6. Henryk Julian Gay, gmach Hipoteki w Warszawie, 1913. Fot. Krzysztof Stefański



Il. 7. Ludwik Panczakiewicz, kamienica własna architekta przy ul. Marszałkowskiej 6 w Warszawie, 1913. Fot. Krzysztof Stefański

Tekst był tłumaczeniem fragmentów pracy Friedricha Ostendorfa z Karlsruhe *Zu Einführung in eine Theorie des architektonischen Entwerfens*¹⁶, jednego z niemieckich architektów propagujących tzw. styl około 1800, odwołujący się do form uproszczonego klasycyzmu z pogłosami barokowymi, z przełomu XVIII i XIX wieku¹⁷. Cytowany obszerny, kilkuczęściowy artykuł wskazywał na przenikanie tej koncepcji na ziemię polskie, co znalazło swoje odbicie w praktyce architektonicznej.

Na gruncie polskim za wczesny przykład nurtu neoklasycystycznego uznać należy kamienicę Strzaleckiego w Alejach Ujazdowskich, autorstwa Władysława Marconiego z lat 1904–1907, o osiowej kompozycji, z pilastrami w wielkim porządku w górnej części fasady¹⁸. Innym ważnym dziełem jest kamienica Krasińskich, autorstwa Jana Heuricha syna (przy współpracy Artura Goebela), z zastosowaniem żelbetowej konstrukcji, które elewację ozdobiły regularnie rozstawione pilastry¹⁹ (il. 4). Kilka lat później ten sam twórca wznosił Bank Towarzystw Spółdzielczych, zwany „Domem pod Orłami”, o wyraźnie już modernizującym charakterze, z dużym uproszczeniem form, ale z widocznymi nadal cechami klasycyzmu²⁰ (il. 5). Wpływy petersburskie szczególnie widoczne są w warszawskim gmachu Hipoteki wzniesionym w 1913 roku według planów Henryka Juliana Gaya, o poważnym surowym wyrazie²¹ (il. 6). Odmianą, lekką interpretację „w duchu wykwińskiego klasycyzmu francuskiego” – jak to określił Andrzej K. Olszewski²² – odnajdujemy z kolei w siedzibie Teatru Polskiego, autorstwa Czesława Przybylskiego. Zestawienie obydwu tych gmachów ilustruje duże spektrum możliwości, jakie ofiarowywało twórcom dziedzictwo klasyczne.

Motywy klasyczne upowszechniły się po 1910 roku. Wiele kamienic z zastosowaniem form klasycznych znajdujemy w południowej części Śródmieścia Warszawy, intensywnie zabudowującym się w tym czasie, w okolicach pl. Unii Lubelskiej, m.in. kamienica Kacperskich (nieznanego autorstwa) przy ul. Marszałkowskiej 1–5, róg pl. Unii Lubelskiej, należąca do najwyższych na ówczesnych ziemiach polskich, czy kamienica

własna Ludwika Panczakiewicza przy ul. Marszałkowskiej 6²³ (il. 7).

Także w drugim pod względem wielkości mieście polskim tamtych czasów – Łodzi – powstawały w dużej skali, choć jednak mniejsze niż stołeczne, kamienice z zastosowaniem form klasycznych: wyjątkowo czystym stylistycznym przykładem jest bliska formom petersburskim kamienica Henryka Bräutigama (obecnie al. T. Kościuszki 53), autorstwa Adama Totenberga (il. 8), czy też narożna kamienica małżonków Brzezińskich i Kapeluszników, autorstwa Leona Dońskiego (obecnie ul. H. Sienkiewicza 52)²⁴. Łódź była miastem o swoistej specyfice – znamienna tu była wyraźna obecność twórców niemieckich, zwłaszcza berlińskich, u których chętnie lokowali swoje zlecenia miejscowi fabrykanci o korzeniach niemieckich. Łączyły się tu wpływy petersburskie, będące wynikiem faktu, że większość miejscowych twórców kończyła tamtejsze uczelnie, oraz berlińskie. Znamiennym tego przykładem są dwa gmachy bankowe powstałe w centrum miasta w zbliżonym czasie, stojące naprzeciw siebie. Rosyjski Bank Państwa (obecnie Narodowy Bank Polski) powstał w latach 1905–1907 według projektu Dawida Landego, absolwenta petersburskiego Instytutu Inżynierów Cywilnych (il. 9). W latach 1910–1913 vis-à-vis stanęła siedziba Banku Handlowego założonego przez największych łódzkich przedsiębiorców, w tym Karola Scheiblera, której plany zamówiono u znanej wówczas spółki berlińskiej „Bielenberg i Moser”²⁵. Architektura obydwu gmachów operuje formami klasycyzującymi – o ile w przypadku banku rosyjskiego jest to klasycyzm bardziej zachowawczy, to w banku handlowym mamy do czynienia z rozwiązaniami o modernizującym charakterze, a ciężka, masywna bryła i zastosowanie wysokiego dachu zbliża obiekt do wilhelmińskiego neobaroku.

Formy klasyczne pojawiają się około 1910 roku w innych polskich ośrodkach. Pozostając przy ziemiach pod zaborem rosyjskim, wspomnieć należy o Wilnie, które po długim okresie застоju przeżywało na początku XX wieku okres pomyślniejszego rozwoju, czego efektem było także kilka interesujących dzieł związanych z nurtem neoklasycznym. Za najciekawsze uznać trzeba z pewnością kamienicę Juliana Kogana przy dawnym prospekcie Świętojerskim, autorstwa Aleksandra Antonowicza z 1914 roku, gdzie klasyczna kompozycja

¹⁶ Ostendorf 1912.

¹⁷ Mebes 1908; por. Klause 2007.

¹⁸ Nowa kamienica 1908.

¹⁹ Olszewski 1967: 82–83.

²⁰ Olszewski 1967: 83–84; Tomiczek 1980.

²¹ Gmach Wydziału 1912 – fotografie tego obiektu towarzyszą artykułowi A. Lauterbacha poświęconemu stylowi Ludwika XVI: Lauterbach 1912: 595–596.

²² Olszewski 1967: 79.

²³ Zieliński 2004.

²⁴ Kusiński, Stefański, Szymański 2021: 442–449; Stefański 2021: 125–126.

²⁵ Stefański 2000: 14–18.



Il. 8. Adam Totenberg, kamienica Henryka Bräutigama przy al. T. Kościuszki 53 w Łodzi, 1912. Fot. Krzysztof Stefański



Il. 9. Dawid Lande, gmach Rosyjskiego Banku Państwa w Łodzi (obecnie Narodowy Bank Polski), 1905–1907. Fot. Krzysztof Stefański

z masywnymi kolumnami w przyziemiu łączy się z ciekawie potraktowanym detalem²⁶ (il. 10). Bardziej zachowawczy charakter ma dom Wileńskiego Towarzystwa Dobroczynności, autorstwa Aleksandra Parczewskiego z 1911 roku, zdradzający wpływy petersburskie. Natomiast klasycyzm zmodernizowany pojawia się w domu Towarowym Braci

Jabłkowskich, rozpoczętym w 1914 roku według projektu Kazimierza Krzyżanowskiego, a kończonym w 1923 roku przez warszawskich architektów Karola Jankowskiego i Franciszka Lilpopa²⁷.

We Lwowie, będącym obok Warszawy najważniejszym ośrodkiem architektury polskiej, omawiane tendencje najlepiej

²⁶ Lukšionytė 2019: 179; Dremaite, Leitanaite, Reklaitė 2019: 69.

²⁷ Dremaite, Leitanaite, Reklaitė 2019: 86–87.

ilustrują budynki Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego i Akcyjnego Banku Związkowego projektu Alfreda Zachariewicza. W nurt klasycyzujący wpisać również trzeba kamienicę Jonasza Sprechera, budowaną od 1912 roku według projektu Ferdynanda Kasslera przy dawnym pl. Mariackim, choć wyróżnia się ona niezwykle dynamicznymi formami z widocznymi tendencjami modernistycznymi. Także jedno z najważniejszych dzieł polskiego wczesnego modernizmu, dom towarowy Magnus, wzniesiony według projektu Romana Felińskiego, o żelbetowej konstrukcji, dzięki rytmowi smukłych filarów wykazuje powinowactwo z dziedzictwem klasycznym²⁸ (il. 11). W przypadku Krakowa tendencje klasycyzujące, choć w delikatnej, umiarkowanej redakcji dostrzegamy w takich dziełach, jak: Bank Przemysłowy autorstwa Ludwika Wojtyczki i Kazimierza Wyczyńskiego, czy Muzeum Techniczno-Przemysłowe, projektu Karola Stryjeńskiego i Józefa Czajkowskiego.

Warto też odnotować pojawienie się form klasycznych w polskim budownictwie kościelnym owego czasu. Sztandarowym przykładem jest w tym przypadku kościół Najświętszego Serca Jezusa na Pradze w Warszawie, projektu Łukasza Wolskiego i Hugo Kudery, budowany od 1907 roku. Twórcy obiektu sięgnęli tutaj do wzorca starochrześcijańskich bazylik, a konkretnie do rzymskiej bazyliki św. Pawła za Murami, tworząc obiekt o dostojnej formie z kolumnową fasadą poprzedzoną szerokimi schodami²⁹. Współtwórca tej świątyni, Hugo Kuder, w 1912 roku zaprojektował kościół Matki Boskiej Częstochowskiej przy ul. Łazienkowskiej w Warszawie (realizacja od 1916) o formie antycznej świątyni, z kolumnowym portykiem oraz kolumnadą łączącą budowlę ze stojącą z boku dzwonnica³⁰.

Powrócić należy w tym momencie ponownie do Łodzi – ośrodek ten, jak już wcześniej wspomniano wyróżnia się silnymi wpływami niemieckimi. Zaowocowało to m. in. pojawieniem się form związanych ze stylem „około 1800”, łączącego łagodne formy późnobarokowe z rozwiązaniami klasycystycznymi. Jest to architektura pełna spokoju i rzeczowości. Przykładami stylu „około 1800” są łódzkie pałace fabrykanckie: Alfreda Biedermanna (il. 12), Roberta Steinerta



Il. 10. Aleksander Antonowicz, kamienica Juliana Kogana przy dawnym prospekcie Świętojańskim w Wilnie, 1914. Fot. Krzysztof Stefański



Il. 11. Roman Feliński, Dom Towarowy „Magnus” we Lwowie, 1913. Fot. Krzysztof Stefański

²⁸ Lewicki 2005: 279–360; Biriulow 2007.

²⁹ Kronika. Nowy kościół 1907; Bazylika Serca Jezusowego 1923; por. Majdowski 1993: 96–97.

³⁰ Odbudowany po zniszczeniach z czasów II wojny światowej, zasadniczo zmienił swoją formę architektoniczną, od 2010 jako kościół Matki Boskiej Jerozolimskiej – Leśniakowska 2000: 257.



Il. 12. Pałac Alfreda Biedermanna w Łodzi (architekt nieznany), 1912. Fot. Krzysztof Stefański



Il. 13. Roger Sławski, pałac Druckich-Lubeckich w Dłoni, przebudowa 1912. Fot. Krzysztof Stefański

i Adolfa Horaka, powstałe krótko przed 1914 rokiem³¹. Co ciekawe ich twórcy nie są znani – przypuszczalnie jest to ten sam architekt, a z pewnością szukać go trzeba w kręgu twórców niemieckich, najpewniej berlińskich. Potwierdza to fakt, że wnętrza w przypadku pałaców Biedermanna i Steinerta, o wyraźnych cechach klasycznych, wykonała znana firma berlińska „Kimbell i Friederichsen”³². Wystrój pałacu Horaka nie zachował się. Innym obszarem na ziemiach polskich, gdzie pojawił się styl „około 1800” jest Wielkopolska, w naturalny sposób pozostająca w kręgu wpływów niemieckich. Rozwiązania tego rodzaju dostrzegamy zwłaszcza w projektach pałaców

i dworów autorstwa Rogera Sławskiego (m.in. Skoraszewice, Dłonia) (il. 13), a także Stanisława Boreckiego, (obydwu absolwentów Politechniki w Berlinie–Charlottenburgu), powstałych około 1910 roku. Przed laty Jan Skuratowicz określił ich formę jako egzemplifikację „stylu krajowego”³³ – pojęcia użytego przez ks. Zdzisława Czartoryskiego w publikacji z 1896 roku³⁴. W jednej z najnowszych swoich opracowań Skuratowicz włączył je w nurt poszukiwań polskiego stylu narodowego, łącząc z pojęciem „stylu dworskowego”³⁵. W ślad za Skuratowiczem obiekty te związał z kręgiem „stylu

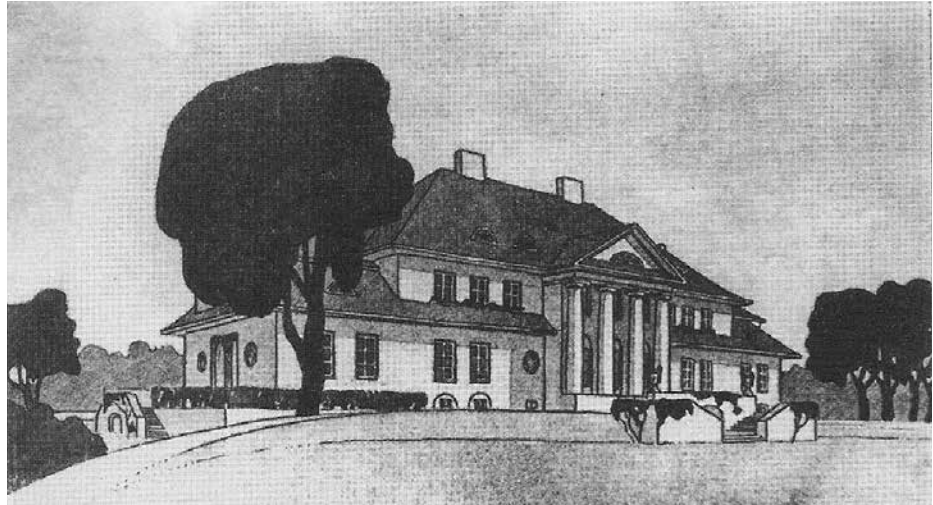
³¹ Stefański 2016: 425–427.

³² Stefański, Kusiński 2017: 62–73, 388–403.

³³ Skuratowicz 1977.

³⁴ Czartoryski 1896.

³⁵ Skuratowicz 2020.



Il. 14. Zdzisław Mączyński,
projekt konkursowy dworu
w Niegowici, 1913.
Wg „Architekt” 1914

dworkowego” Tadeusz S. Jaroszewski³⁶. Jednak, jak wykazała Gabriela Klause, większość dzieł Sławskiego, a można to odnieść również do Boreckiego, ma wyraziste cechy stylu „około 1800”, a więc konwencji z ducha niemieckiej³⁷. Wskazuje to na ciekawe problemy interpretacyjne związane z zastosowaniem form klasycznych na początku XX wieku, które na terenie Wielkopolski mogą być analizowane w różnorodny sposób – zarówno jako dążenie do odtwarzania charakterystycznych dla polskiego dziedzictwa artystycznego form bliskich „stylowi dworkowemu”, jak i jako wyraz wpływów architektury niemieckiej, z przyczyn historycznych silnych na tych terenach.

Kwestia ta każe nam przywołać hasło „stylu dworkowego” ukształtowanego przed pierwszą wojną światową, który również uznać należy za jeden z elementów powrotu do klasyki. „Styl dworkowy” wypracowany został około 1910 roku jako jedna z propozycji zastosowania motywów „swojskich” w architekturze rezydencjonalnej, jak i szerzej – w architekturze wiejskiej, przy zastosowaniu rozwiązań polskich dworów z XVII, XVIII i początku XIX wieku, łączących w sobie elementy barokowe i klasycystyczne. Ważną rolę odegrały w tym procesie konkursy: na dwór Krasińskich w Opinogórze z 1908 roku³⁸, pięć lat późniejszy – na dwór Włodków w Niegowici³⁹ oraz konkurs na dom mieszkalny w otoczeniu ogrodowym (Kraków, 1912) i dom mieszkalny polski na wystawę światową w Rzymie (1910)⁴⁰. Przedstawione na nich prace balan-

sowały między motywami barokizującymi i klasycyzującymi, ale w wielu projektach elementy klasyczne były dominujące – można tu wymienić projekty konkursowe Franciszka Lilpopa i Karola Jankowskiego, Wacława Krzyżanowskiego oraz Tadeusza Zielińskiego na dwór w Opinogórze, a także Zdzisława Mączyńskiego, Maksymiliana Burstina i Władysława Minkiewicza na dwór w Niegowici⁴¹ (il. 14).

Dodać należy, że obecność rozwiązań klasycyzujących w architekturze polskiej początku XX wieku nie okazała się li tylko przejściową modą. Znalazła swoją kontynuację w okresie międzywojennym. W latach dwudziestych triumfował „styl dworkowy”⁴², a motywy klasyczne chętnie były stosowane w budowlach sakralnych i w gmachach użyteczności publicznej w poważnej, surowej interpretacji, określonej mianem „klasycyzmu akademickiego”⁴³.

Zaprezentowana powyżej klasycyzująca architektura na ziemiach polskich początku XX wieku zawiera dużą różnorodność rozwiązań, ukazując tym samym wielki potencjał, jaki tkwił w motywach o rodowodzie klasycznym. W wyrazisty sposób wzbogaciły one architekturę polską tego okresu, wprowadzając takie cechy, jak: powaga, monumentalność, logika i rzeczowość form, które znajdowały zastosowanie zarówno w obiektach o charakterze zachowawczym, jak i w dziełach prekursorskich, torujących drogę modernizmowi.

³⁶ Jaroszewski 1996a: 231.

³⁷ Klause 1999; Klause 2007.

³⁸ Konkurs 1908: 40–48, tabl. 8–12.

³⁹ Konkurs 1914; Redakcja 1914.

⁴⁰ Olszewski: 121–130; Tejszerska 2016: 33–36.

⁴¹ Jaroszewski 1996a: 223–226.

⁴² Jaroszewski 1996b: 243–264; Tejszerska 2016: 35–40.

⁴³ Olszewski 1967: 130–140.

BIBLIOGRAFIA

- Banham 1979 = Reyner Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny”*, tłum. Zbigniew Drzewiecki, Warszawa 1979
- Bazylika Serca Jezusowego 1923 = *Bazylika Serca Jezusowego*, „Tygodnik Ilustrowany” 1923: 654
- Biriulow 2007 = Jurij Biriulow, *Nowe tendencje w architekturze i rzeźbie architektonicznej i zdobieniu wnętrz Lwowa 1905–1918*, „Studia z Architektury Nowoczesnej” 2007, t. 2, *Architektura i wnętrza 1905–1923*, red. Joanna Kucharzewska, Jerzy Malinowski: 45–57
- Czartoryski 1896 = Zygmunt Czartoryski, *O stylu krajowym w budownictwie wiejskim*, Poznań 1896
- Dremaite, Leitanaite, Reklaitė 2019 = Marija Dremaite, Ruta Leitanaite, Julija Reklaitė (red.): *Wilno XX–XXI wiek. Przewodnik architektoniczny*, tłum. Kamil Pecela, Warszawa 2019
- Fajans 1908 = Stefan Fajans, *Zarys kierunku w nowoczesnej architekturze (1900–1907)*, „Przegląd Techniczny” 1908, 18–19: 3; 39–40: 5; 63–64, 7: 87–89
- Gmach Wydziału 1912 = *Gmach Wydziału Hypotecznego Sędu Okręgowego w Warszawie*, „Przegląd Techniczny” 1912: 594–597
- Goryński 1939 = Juliusz Goryński, *Adolf Loos*, „Arkady” 1939: 305
- Gurlitt 1901 = Cornelius Gurlitt, *Ziele der Architektur im neuen Jahrhundert*, „Die Architektur des XX. Jahrhunderts. Zeitschrift für moderne Baukunst” 1901: 1–3
- Handlin 1985 = David P. Handlin: *American architecture*, London 1985
- Istorija 1994 = *Istorija ruskoj architektury*, red. J. S. Uszakow, T. A. Sławinoj, Sankt Peterburg 1994
- Jarozewski 1996a = Tadeusz S. Jarozewski, *Dwór polski tuż przed I wojną światową*, [w:] *Od klasycyzmu do nowoczesności*, Warszawa 1996: 208–242
- Jarozewski 1996b = Tadeusz S. Jarozewski, *Koniec feudalizmu?*, [w:] *Od klasycyzmu do nowoczesności*, Warszawa 1996: 243–270
- Klause 1999 = Gabriela Klause, *Roger Ślawski 1871–1963. Architekt*, Poznań 1999
- Klause 2007 = Gabriela Klause, *Problem identyfikacji tzw. stylu około 1800 w twórczości Rogera Ślawskiego*, „Studia z Architektury Nowoczesnej” 2007, t. 2, *Architektura i wnętrza 1905–1923*, red. Joanna Kucharzewska, Jerzy Malinowski: 81–90
- Konkurs 1908 = *Konkurs. Protokół*, „Architekt” 1908: 40–48, tabl. 8–12
- Konkurs 1914 = *Konkurs*, „Architekt” 1914: 30–32, tabl. 1–3
- Kronika. Nowy kościół 1907 = *Kronika. Nowy kościół*, „Architekt” 1907: 11
- Kusiński, Stefański, Szymański 2021 = Jacek Kusiński, Krzysztof Stefański Marcin Szymański, *Łódź. Kamienice*, Łódź 2021
- Lauterbach 1912 = Alfred Lauterbach, *Styl Louis XVI*, „Przegląd Techniczny” 1912: 593–596
- Leśniakowska 2000 = Marta Leśniakowska, *Architektura w Warszawie 1918–1939*, Warszawa 2000
- Lewicki 2005 = Jakub Lewicki, *Między tradycją a nowoczesnością. Architektura Lwowa lat 1893–1918*, Warszawa 2005
- Lisowski 1962 = Bohdan Lisowski, *Skrajnie awangardowa architektura XX wieku (1900–1914)*, Kraków 1962
- Lukšionytė 2019 = Nijole Lukšionytė, *Architektura wileńska lat 1860–1914*, „Studia nad Sztuką Nowoczesną” red. Jerzy Malinowski, t. 1, *Architektura XIX i początku XX wieku*, red. Tomasz Grygiel, Wrocław 1991: 163–180
- Majdowski 1993 = Andrzej Majdowski, *Importy włoskie w architekturze dziewiętnastowiecznych kościołów warszawskich*, [w:] *Studia z historii architektury sakralnej w Królestwie Polskim*, Warszawa 1993
- Mebes 1908 = Paul Mebes, *Um 1800. Architektur und Handwerk im letzten Jahrhundert ihrer Traditionellen Entwicklung*, München 1908
- Nowa kamienica 1908 = *Nowa kamienica w Warszawie*, „Architekt” 1908: 72
- Olszewski 1967 = Andrzej K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967
- Redakcja 1914 = Redakcja, *Z powodu konkursu na dwór w Niegowici*, „Architekt” 1914: 12–26
- Sarnitz 2007 = August Sarnitz, *Josef Hoffmann 1870–1956. Im Universum der Schönheit*, Köln 2007
- Sembach, Krause, Schultze 1992 = Klaus-Jürgen Sembach, Jürgen Krause, Ulrich Schultze, *1910. Halbzeit der Moderne: van der Velde, Behrens, Hoffmann und die Anderen*, Westfälisches Landesmuseum für Kunst und Kulturgeschichte, Münster 1992, Stuttgart 1992.
- Skuratowicz 1977 = Jan Skuratowicz: *«Styl krajowy» w budownictwie rezydencyjnym Wielkopolski na przełomie XIX i XX wieku*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród – miasto*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, red. H. Lisińska, Warszawa 1979: 125–143
- Skuratowicz 2020 = Jan Skuratowicz, *Dwory i pałace Wielkopolski. Styl narodowy*, Poznań 2020
- Stefański 2000 = Krzysztof Stefański, *Gmachy użyteczności publicznej dawnej Łodzi. Banki, hotele, szpitale, szkoły, teatry. ...*, Łódź 2000
- Stefański 2007 = Krzysztof Stefański, *Neoklasycyzm, nowy klasycyzm, klasycyzm akademicki – formy klasyczne w architekturze polskiej 1907–1914*, „Studia z Architektury Nowoczesnej” 2007, t. 2, *Architektura i wnętrza 1905–1923*, red. Joanna Kucharzewska, Jerzy Malinowski: 19–32
- Stefański 2016 = K. Stefański, *Narodziny miasta. Rozwój przestrzenny i architektura Łodzi do 1914 roku*, Łódź 2016
- Stefański, Kusiński 2017 = Krzysztof Stefański, Jacek Kusiński, *Łódź. Pałace i wille*, Łódź 2017
- Stefański 2021 = Krzysztof Stefański, *Henryk Hirszenberg (1885–1955) i środowisko żydowskich architektów Łodzi*, Łódź 2021
- Ostendorf 1912 = Friedrich Ostendorf, *Zu Einführung in eine Theorie des architektonischen Entwerfens*, „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1912: 593–597

Tejszerska 2016 = Anna Tejszerska, *Nasz rodzimy ziemiański dwór. «Styl dworowy» dawniej i dziś*, [w:] *Dwór. Ponowoczesne przygody idei i formy*, red. Paulina Cichoń, Sebastian Latocha, Łódź 2016: 33–51

Tomiczek 1980 = Marek P. Tomiczek, *Gmach Banku Towarzystw Spółdzielczych w Warszawie (tzw. Dom pod Orłami)* [w:] *Dzieła czy kicze*, red. Elżbieta Grabska, Tadeusz S. Jaroszewski, Warszawa 1980: 333–378

Wolman 1913 = Adam Wolman, *O współczesnej teorii architektonicznego projektowania*, „Przegląd Techniczny” 1913, 5: 55–56; 6: 75–76, 7: 87–88; 8: 101–102; 10: 129–130; 11: 141; 12: 149–150

Zieliński 2004 = Jarosław Zieliński, *Atlas dawnej architektury ulic i placów Warszawy: Śródmieście historyczne*, t. 10, Mackiewicz – Mazowiecka, Biblioteka Towarzystwa Opieki nad Zabytkami, Warszawa 2004.

Summary

Classifying motifs in Polish architecture at the beginning of the 20th century: currents and variants

At the start of the 20th century an intensive search took place for new solutions in European architecture, in a variety of directions. There was an increasing tendency towards limiting and eventually eliminating detail and applying simplified, geometric forms, together with the widespread use of new constructional solutions, chiefly reinforced concrete techniques. The result was the emergence between the years 1905 and 1914 of a modernist current, which may be described by the term “early modernism”. One of the significant currents at this time was a return to forms having a classical ancestry, which restored to architecture aspects of simplicity, dignity, logic and objectivity, described by the term neoclassicism. This current made its distinctive presence felt in Polish lands, while assuming a specific character. Classical motifs accompanied innovative works using reinforced concrete construction, as well as structures more traditional in form, intended for public use, sacral buildings, and residential blocks. The style known as “circa 1800”, of German origin and applied in certain Polish regions, likewise made reference to classical solutions, as did the “manor house style”, which belonged to the current of the search for national forms. Neoclassicism also continued to be applied after the First World War.