

Stanisław Miłaszewski

Francuski teatr romantyczny

Cechą główną romantyzmu jest wybujała uczuciowość. Rozległy liryzm miłości, przeważnie nieszczerliwej — miłości, rodzącej nienawiść do ciemniejszych — oto najczęstszy temat w romantyzmie. Miłość i nienawiść, te dwa bieguny uczuciowości ludzkiej, miotają bohaterami romantycznymi, już to wodząc ich do zbrodni, już to — przez rezygnację nadludzką — do świętości.

Człowiek u romantyków bywa częściej szatanem, albo aniołem, niż człowiekiem. Stąd usterki wobec prawdy psychologicznej i wadliwa psycho-anatomia.

Miłość i jej tragiczne perypetje widzą myśl ludzką do zagadki bytu. Kłopoty indywidualista romantyczny wchodzi się w podstawy życia powszechnego, aby w rozwiązaniu wszystkiego — rozwiązać również tajemnicę własnego „ja”.

Drugą zatem cechą romantyzmu jest dreszcz metafizyczny, który daje o sobie znać nawet w najgwałtowniejszych, prawie z bestjalstwem już granicznych, wybuchach zemsty, rozpacz albo pożądania.

Ten dreszcz metafizyczny wyodrębnia dramat romantyczny od melodramatu, który lubuje się także w wybujałości uczuć, ale wyłącznie dla efektu scenicznego, dla targania grubemi nerwami mottechu.

To technicznie metafizyczne pomogło bardzo romantyzmowi do zwycięstwa. W czasach jego rozwoju dochodziły do warstw oświeconych Francji pierwsze pokolenia, wychowane niereligijnie, w zasadach zaszczepionych przez Wielką Rewolucję.

Ludzie tego pokolenia, nie wdrużeni za młodu do religijnej karności duchowej, nie potrafili rozgraniczać przejawów ducha i ciała. Nagromadzenie potężne i pomieszanie bezładne tych przejawów w romantyzmie, dogadzało nastrojowi ludzi ówczesnych i nawiązywało mocne węzły pomiędzy życiem w połowie wieku XIX a literaturą.

G. Lanson tak określa przyczyny tego zjawiska: „Religia dawniej drenała, kanalizowała, w życiu i w literaturze, dziedzinę wzruszeń i myśli metafizycznych. Kiedy zaś — wskutek postępu filozofii materialistycznej — religia przestała spełniać to zadanie w wyższych warstwach narodu, wówczas wszystkie uczucia, które religia zaspakajala swoimi praktykami i swą odrębną literaturą, — wszystkie te uczucia, pozbawione regularnego ujścia, wtargnęły w życie powszednie i w literaturę świecką. Klasyk trzeszczył się o nieśmiertelność w kościele, gdy słuchał kazania, albo je wypowiadał; romantyk wniósł tę troskę do wszelkich czynności życia powszedniego, zmniejszając przez to swą zdolność do czynu.”

Romantyzm francuski miał przodków bardzo różnorodnych, jego drzewo genealogiczne korzeniami dotyka dantejskiej Boskiej Komedji i wieków średnich. Roscili go konary mają zasięg szeroki: od trubadurów i Szekspira do Rousseau, Byrona, Goethego i Schillera. Osobno trzeba wymienić Biblię, z którą Wiktor Hugo prawie się nie rozstał. Tematy z Biblii czerpali też oburącz Alfred de Vigny i Lamartine.

Rzecz charakterystyczna, że romantyzm, będący bądźco bądź wielką rewolucją literacką, wniósł swoje godło powstańcze właśnie za restauracji Burbonów i częściowego powrotu ancien-regime'u w polityce.

Romantyzm w walce z prawdami klasycznymi szeroko demokratyzuje sztukę, zaciera konwencjonalny poloz, szuka kontaktu z tłumem. Wszystkie pcha romantyzm ku najszerszej mównicy demokratycznej: ku teatrowi. Teatr, to najczęstsza reguła klasycyzmu, zdobyto szturmem dnia 25 lutego 1830 roku w namiętnej bitwie o „Hernaniego“ Wiktora Hugo.

Położenie przyszłych zwycięzców było spozątku beznadziejne. Będąca pod wpływami klasyków cenzura tylko dlatego wpuszcila „Hernaniego“ na scenę, że spodziewano się sromotnego upadku tego „barbarzyństwa”. Zza kulis szły niepokojące pogłoski o wzburzeniu aktorów przeciw nowatorom. A najgłośniejsza artystka, panna Mars, wręcz wykreśliła ze swej roli zwroty za nadto romantyczne i z całym zawołaniem — jakże nieśmiertelnym! — tupetem dała Wiktorowi Hugo lekcję francuszczyzny.

Kohortom romantycznym, z kwatą główną na szczycie Paradyzu, helman! Teofil Gautier, kuzyn mistrzowski wierszy, kunsztow-

nych jak kamee, a zimnych, jak emalie. Swym legendarnym beretem, będącym dla klasyków żagwią podpalacza, Gautier dawał sygnały wybuchom entuzjazmu, któremu wreszcie uległa i autentyczna publiczność. O północy bitwa została wygrana: wyuzdany z regularnych prawideł dramat zatriumfował nad prawidłową tragedją pseudoklasyczną.

Trzy główne sceny Paryża: Dom Moliera, Odeon i Porte St. Martin, dzięki romantyzmowi stały się katedrami historii francuskiej. Było bowiem ambicją romantyków odzwierciedlać dzieje Francji w dramacie neo-szekspirowskim.

Mając do czynienia z publicznością, nieobecną z pamiętnikarstwem historycznym, mógł romantyzm oświecać ją bogactwem szczegółów z życia pokoleń minionych, mógł wskrzeszać strupieszalą przeszłość w rumienicach żywej krwi, zaczerpniętej z memuarów. Z prawdą dziejową liczyli się romantycy bardzo luźno: naginali ją do swoich celów bezceremonialnie i pożyczali z niej tylko to, co dogadzało ich poglą-

dom. Zapatrzeni w Szekspira, szli mimowoli raczej za Byronem. Główni bohaterowie ich dramatów wydawali się bowiem w prostej linii od Lary, Korsarza i Giaura. Są to szlachetni bastardi, genialne podrzutki, pokrzywdzeni wygnani, o sercach zdolnych kochać za miliony, ale wszyscy najczęściej zmuszeni są do szkoderia bliżnim wskutek tragicznych błędów przeznaczenia. Nadoimiar wszyscy są w gruncie rzeczy jednym i tym samym Hernanem...

Stara pseudoklasyczna tragedia w stylu Woltera przekazała potajemnie swemu buntowniczemu następcy wiele własnych chwytów i wiele sztuczności. Od melodramatu również zapożyczył romantyzm (na wieczne nieodwołanie!) tajemne prześięcia, maski, przebrania i cały arsenał trucizn oraz sztyletów. Słowem to wszystko, co wcześniej jeszcze przejęto z hiszpańskiego „Romance-ro“ i od hiszpańskich dramaturgów, z Calderonem na czele.

Ulubionym chwytom kompozycyjnym Wiktora Hugo było pomieszanie bohatera dramatu na najniższym

szczeblu drabiny społecznej, przy obdarzeniu go jednocześnie najwyższymi zaletami ducha i ciała. Krytyka dzisiejsza zarzuca mistrzowi romantyków, że dramat budował na intrzydze farsowej. W „Ruy Blasie“ — naprzykład, odrącony magnat-zalotnik każe swojemu lokajowi rozkochać kobietę, która go śmiała odrzucić. Lokaj, wiecienie wszystkich zalet, zwierciadło rycerskiego honoru, spehnia w tej sztuce jeszcze inną misję, mianowicie symbolizuje lud.

Romantyzm miał pasję zamykania wszystkiego w symbole: uwiedzona przez lokaja królowa w „Ruy Blasie“ reprezentowała — dodatkowo — prócz królewskości, jeszcze i wieczystą kobiecość...

Obciążone tak wieloma zadaniami postacie dramatów romantycznych nie mogły znaleźć pełnego wyrazu na scenie i wymagały niustannych komentarzy. Komentarzami temi Hugo sypał jak z rękawa, w imię wolności twórczej, naczelnego hasła romantyzmu.

W najwyższym napięciu akcji scenicznej przerywa on bez ceremonij

jej tok, ilekroć chce rzucić słuchaczom sноп zdrowych myśli i wzniosłych wskazówek, poczem dopiero wszystko toczy się dalej, ku ostatecznej katastrofie.

W nadmiarze historyczności i symboliki filozoficznej zacierała się często prawda psychologiczna; postacie stawały się papierem, którego szelczę przebijal nawet spod jednych lokucyj, zaczepniętych z żywego języka. I znowu wyczuwało się pod zewnętrznym przepychem romantyzmu chuderlawy szkielet tragedji wolterowskiej, gdzie namiętności służą za pretekst do tyrad, a pseudo-egzotyzm Turey i Chinńczyków różni się tylko kostiumami.

Dramatowi romantyzmu zapewnił wartość nieprzemijającą głównie, jeżeli nie jedynie, wiersz. Potęga umuzyceznego rytmem i rymem słowa kazała tłumom zasluchiwać się w mistrzowsko wydobyty dźwięk i zapominąć o usterkach budowy dramatycznej. Stępiły i zbanalizowany w klasycznych regułach wiersz klasyczny odzyskał u romantyków całą

swoją świeżość. Pojęli oni wartość dźwiękową słów, dobierali wyrazy o brzmieniu ostrym, lub pięciwym, stosownie do odpowiednich stanów uczuciowych; tworzyli mowę, która narzucała aktorom modulacje głosowe wywyż i wzniosł wielkiej skali uczuć.

Wypracowawszy pełnobraźny dźwięk wiersza, romantycy odrodzili rymotwórstwo, wzbogacając je nowymi kombinacjami tonów. W gruncie rzeczy zachowali wiele form dawnych, ale formę Rasy nauczynili bardziej giętką przez pomysłowe przesuwanie, lub zacieranie cezur i wyłamanie się ze zbytniej symetryczności.

Zwłaszcza Hugo i Gautier dokonali w tej dziedzinie bardzo wiele. Inni mistrze romantyzmu, zamiast reform technicznych, odnowili wiersz francuski od wewnątrz — przez bezpośredniość i szczerzość. Znajdujemy to cechy przedewszystkiem u Lamartina, który posiadał w swojej twórczości zwroty pokrewne naszemu Kochanowskiemu. Gdy w poemacie „Osamotnienie“ mówi Lamartine: „Brak tej jednej istoty wyłudził świat cały...” —

komuż tu nie przypiećmi się słynny ustęp z trenu: „Pełno nas, a jakoby nikogo nie było...”

Obok rozrzuconych w obrazowaniu, geście i słowie wizji historycznych Wiktora Hugo, całkiem odrębny rodzaj sztuki przedstawia „Chatterton“ Alfreda de Vigny, dzieło surowe, skupione, gdzie pesymizm przeobraża się w stoicyzm. Jest to historia człowieka, który rano napisał list i czeka do wieczora na odpowiedź, a po jej przyjęciu popełnia samobójstwo.

Mamy tu zatem dramat bez intrzygi, z akcją nicomal wyłącznie psychiczną. „Chatterton“ jest symbolem poety, istoty uduchowionej, a wydanej na pastwę społeczeństwa materialistycznego, które przedstawione zostało w odrzucających typach nieszczęśliwości, zaprzędanego zwycięskiej wówczas dynastji Orleańskiej dla zysku.

Najobfitej jednakże strawy dostarczał publiczności w latach triumfu romantyzmu Aleksander Dumas, autor 25 tomów sztuk teatralnych, cyfry znikomej wobec 257 tomów jego powieści.

Dumas, podobnie jak Hugo, obiecał tematy historyczne, wplatając w akcję swoje własne dygresje. Kazał jednak swym bohaterom więcej działać, niż mówić, zaś intrzygi krzyżują się u niego z szybkością błyskawicy. O psychologii, ani o „dreszcz metafizyczny“ ten romantyk nie dbał. Przedstawiał ludzi o namiętnościach pierwotnych, zrozumiałych dla tłumy. Zabójstwa staczał gromadami, a zbrodniom kazał odbywać dysantowe wyświ. Kochankowie u niego zarzynają kochanki, zdradzono żony nasadzają zbirów na mgzów, potomkowie hyełów i katów, rozpaczą w parlamencie i w rządzie, biorą rozrody w taki sposób, że niwytgodnie żony prostrstu z okien strącają na bruk.

Oto pokrótce spis sytuacji, uprzywilejowanych przez Dumasa. Ogłuszał on widownię rozmachem rzecznym i miał żywotność nieomal bestjalską, a jednak — przeżył się i on. Spośród romantyków miejsce w teatrze zachował natomiast Kazimierz Delavigne, zapewne dzięki temu, że jego „Ludwik XI“ posiada skondensowane cechy twórczości, zarówno Wiktora Hugo, jak Dumasa. Pierwszego przypomina forma wiersza, drugiego — rozmachem akcji. „Ludwik XI“, to pierwszorzędne dzieło poety drugorzędnego, które przeżyło o lat 75 swoich sławnych rywali i najwytrwalej reprezentuje romantyzm w teatrze.

Oprócz tego utrzymał się w repertuarze tylko najbardziej wiotki z romantyków — Musset. On, który podezas triumfów Wiktora Hugo musiał tylko drukać swoje komedje, źle przyjęte w teatrze... Musset jest wolny zupełnie od balastu symbolów. Wyraża jedynie i wyłączenie — siebie. Jest bohaterem wszystkich swoich sztuk, ucharakteryzowany kolejno na Fortunia, Perdicanna, Lorenzacia i Fantasia. Posiada dwie jednakowo prawdziwe twarze: twarz libertyńską lekkoducha i twarz bolesną ekstatycznego marzyciela-poety.

Romantyzm — summa summarum — oddał pozycji i sztuce dramatycznej usługi nieocenione: rozluźnił skostniałe prawidła, zniósł rytynę, przeciwstawiwszy jej coprawda — chaos, lecz chaos zdolny rodzić nowe światy.

Eugenjusz Byrski

Architektura cementu i żelaza

I.
Każdy niemal odnajdzie z łatwością w swoich wspomnieniach ów namiętą chwilę, gdy — siedząc na dentystycznym fotelu — doznawał, przynajmniej raz w życiu, bolesnego dotknięcia igły stalowej i oczekiwał tęsknie chwili otwarcia pudełka z tajemniczym napisem: „De Trey's Zement“. Niewiele ten biały proszek, pracowicie układany przez dentystę w wybożany zębó, przypomina ów szaro zielony materiał, ładowany w worki, wnoszące się stertami na budowach, opatrzone dziwnie brzmieniem nazwaniami: „Wysoka“, „Firley“, „Goleszów“...

Cement...
Do chwili wynalezienia cementu rolę wiązadła grało, jak wiadomo, w budownictwie ceglanem wapno, a nawet — dawniej — gлина. Układając cegły jedna na drugą, przekładano je zaprawą wapienną, uzyskując tym sposobem mur, który — po stężeniu zaprawy — przedstawiał sobą zespół, wytrzymały na ciśnienie stropów i ścian i pozwalający, przy odpowiednich jego grubościach, wznosić z niego kilkopiętrowe budowle.

Z chwili wynalezienia cementu w końcu osiemnastego wieku sytuacja ulega radykalnej zmianie. Wynalazca cementu rzymskiego, Anglik, nazwiskiem Parker, otrzymał go w postaci proszku, wypalając kawałki margli nad brzegami Tamizy. Proszek ów, zarobiony wodą i zmieszany z piaskiem, po pewnym czasie tężęło i wiąże ściśle z sobą poszczególne cegły, tworząc mur nośny.

Jak dalece rewelacyjny okazał się ów wynalazek, wskazuje fakt, że w murze z cegieł, związanych zaprawą cementową, partje stężonej (zastygnę) zaprawy mają większą wytrzymałość niż cegła.

Wynalazek cementu portlandzkiego, dzisiaj powszechnego w użyciu, przypisują również Anglikowi, J. Aspidinowi, mularzowi z zawodu. Równo lat temu 110 patentuje on swój wynalazek (1824). Z tej chwili budownictwo wkraeża na nowe tory. Mury, wznoszone na zaprawie cementowej, mające dwukrotnie większą wytrzymałość, niż na zaprawie wapiennej, osiągają znaczną wysokość.

Wreszcie ten zwycięski pochód cementu zostaje uwieczony nowym sukcesem: Francuz Monier w roku 1861 dokonywa wynalazku, który zmienia oblicze budownictwa współczesnego, nadając mu nowy charakter. Wynalazkiem tym jest żelbet (żelazobeton).

II.

Cóż to jest żelbet? Człowiekowi, nawykłemu do obcowania z materiałem choćby takim jak drewno, trudno jest dać odpowiedź zwięzłą i jasną na to pytanie. Trudność ta polega na tem, że do chwili wynalezienia cementu nieistniał przeważnie do czynienia z konstrukcjami, opartymi na materiale jednorodnym, t. zn. takim, którego przekrój miał wszędzie jednakową wytrzymałość. Takim materiałem np. jest drewno. Jeśli wyobraźmy sobie jakiś element nośny najprostsz, np. belkę, to nie w każdym jej przekroju materiał będzie wyzyskany dostatecznie: prze-

krój jej jest — w przeważającej większości wypadków — jednakowy na całej jej długości i to tak, jakby zmuszeni jesteśmy dać w miejscu t. zw. niebezpiecznym (największy moment zginający). W pozostałych partiach belki przekrój jej mógłby być odpowiednio zmniejszony, — czyli w pewnej mierze belka jednorodna jest nieekonomiczna. To samo odnosi się do konstrukcji bardziej złożonych.

Postulat ekonomii materiału w konstrukcji nośnej, jakkolwiek tylko do pewnych granic, rozwiązuje dopiero materiał kombinowany, który pozwala na stwarzanie w miejscach mniej narażonych na odpowiednie zmniejszenie materiału. Takim materiałem kombinowanym jest np. żelazobeton (żelbet), składający się z dwóch wkłók: żelaza i betonu, lub — ściślej — betonu, uzbrojonego wkładkami żelaznymi, które są rozmieszczone według ilości i kierunku działania sił wewnętrznych konstrukcji.

Samo przygotowanie konstrukcji żelbetowych różni się zasadniczo od takich np. jak żelazo i drewno. Naprzód stawia się formy drewniane, w które układa się żelazne pręty, przewidując o przekroju okrągłym od 5 do 30 milimetrów, wiąże się je z sobą i zalewa masą plastyczną, uzyskując z zmieszania w odpowiednim stosunku cementu, piasku, żwiru i wody (beton). Masa ta po pewnym czasie tężęje, a po stwardnieniu stanowi materiał jednolity (monolit), choć niejednorodny i o znacznej wytrzymałości. Z biegiem lat — w warunkach pomyślnych — konstrukcje żelbetowe podwyższają jeszcze swoją wytrzymałość i ze względu na swoją niesłychaną oporność przy rozbirocie nie mogą być stosowane tam, gdzie jest mowa jedynie o budynkach prowizorycznych.

Zato żelazobeton jest wręcz nie do zastąpienia w konstrukcjach, wymagających formowania w bryłach nieprzemyślnych. Balkony, klatki schodowe o najbardziej fantastycznych rysunkach, mury oporowe, tunele, tamy i śluzy — wszystko to znajduje przeważnie swoją najbardziej celową realizację w żelbecie. Reprodukowane obok zdjęcia ładną czytelnikowi pojęcie o niemal nieograniczonych możliwościach kształtowania tego wtku tam zwłaszcza, gdzie przed architektem stają do pokonania znaczniejsze trudności terenowe.

III.

W końcu ubiegłego wieku Niemcy nabywają patenty Moniera i przeprowadzają badania teoretyczne i laboratoryjne nad wytrzymałością nowej kombinacji materiałów.

Równocześnie Amerykanie podejmują analogiczne prace, w których wyniku stają w roku 1887 pierwszy most żelbetowy po tamtej stronie Atlantyku. Tym sposobem nowy system budownictwa zdobywa wkrótce sobie obie półkule. Wiek XX jest świadkiem niezwykle szerokiego zastosowania żelbetu w budynkach wszelkiego typu.

W ostatnich czasach można było zaobserwować pewien przełom w bu-

downictwie żelbetowym, które — pod presją konieczności ekonomicznych — jako oparte na materiale ciężkim i stosunkowo kosztownym, zdawało się tracić swoje zdobyte ostatnimi laty pozycje na rzecz żelaza i stali. Jakoż w budynkach mieszkalnych o kilkudziesięciopiętrowej wysokości niesposób było propagatorom żelbetu obronić postulatu bezwzględnej jego stosowności. Wypierają go tam stal i żelazo.

Teoretycy i badacze ruszają jednak ławą na odsiecz zagrożonemu stanowiskowi budownictwa żelbetowego. Dać można mówić znowu o nowych, niezwyklej sukcesach tego trudnego do ujęcia rachunkiem systemu. Są nimi np. — efekt żmudnych badań teoretycznych i laboratoryjnych — sklepienia cienkościennie o parocentymetrowej grubości powłoki, nieprzenoszące niktędy, przy kilkudziesięciometrowej rozpiętości sklepienia, grubości dwóch cali w zworniku.

W Polsce żelbet cieszył się dużą popularnością... wówczas, gdy zajmowano się praktycznie budownictwem. Dziś można mówić raczej o zajęciach w pracowniach uczonych, których nazwiska widnieją na kartach wielu znakomitych dzieł teoretycznych. Thullie, Paszkowski, Huber, Bryła, Kłof, Kuryho, Żeneczowski pokazyli niepospolite zasługi w pracy nad teorią żelbetu. Zwłaszcza dorobek naukowy pierwszego z nich, profesora Politechniki we Lwowie, pioniera ruchu naukowego u nas na tem polu, stanowi znakomitą pozycję w bilansie polskiej nanki o żelbecie.

W przyszłości, gdy będziemy mogli, wzorem zagranicy, przystąpić do zorganizowanej pracy w kraju nad inwestycjami pierwszej potrzeby, wówczas, zamiast wystaw o drewnianych, doraznie kleonowych stoiskach, pokażemy gościom Rzeczypospolitej zbiorniki retencyjne, oocembrowane brzęgi kapryśnych ongi potoków górskich, tunele i mosty — stawiane w żelbecie. Będzie to trwałe pomnik pracy polskiego żwirnika, któremu powódź odebrała grosz, w poicie czoła zdobyty, — robotnika i producenta polskiego cementu, jednego z najlepszych w świecie, — fabrykanta i hutnika śląskiego, twórczego w walcowniach zwąły polskiego żelaza, eksportowanego zagranicę — i polskiego uczonego i inżyniera, zmuszonego dotychczas patrzeć bezczynnie na rozpętane żywioły, atakujące nieobronne pozycje naszego narodowego dobytku.

IV.

Ewolucja kształtu architektonicznego, zahamowana reakcyjnym chaosem dziewiętnastego wieku, odnalazła swój impet twórczy dopiero w czasach powojennych. Niewyżyte aspiracje formy monumentalnej rozpoczynają gorączkowe poszukiwania wtku, któryby pomógł odnaleźć drogę do nowego stylu, wyznaczył szlak niezapokojonym dotąd pragnieniom oparcia się na jakiejś kardynalnej zasadzie konstrukcyjnej.

Potrzebom praktycznym odpowiadać mógł jedynie materiał o wysokiej wytrzymałości, jak np. żelazo. Możliwość kształtowania tego wtku

ku naogół wskazuje się dość ograniczone. Dopiero, gdy mgłę pierwszej ewolucyjnej fazy przebiła strzelista i lotna myśl twórcza Le Corbusiera, na drodze nowej koncepcji architektonicznej odnalazł się materiał zespolony, łączący w sobie przymioty kamienia i żelaza — żelazobeton. Możliwość formowania tego wtku, jako tworzonego drogą odlewu, są bez porównania rozleglejsze. Kolosalne masywne słupów i filarów, z trudem znoszących rozpiętość je sklepienia, przechodzą w lekką, niemal wiotką smukłość kolumn żelbetowych o okrągłym przekroju, tak świetnie kontrastująca z przymiatyczną regularnością fasad, okien i gzymsów.

Płyty jednooporowe, czyli zamocowane jednym końcem (t. zw. wsporniki) odnajdują swoje najbardziej celowe zastosowanie w balkonach mieszkań i teatrów, w dachach nad tarasami, peronami kolejowymi, tam więc, gdzie obecność filarów byłaby uciążliwa.

Dowolność kształtowania konstrukcji żelbetowej według powierzchni i linii krzywych, stanęła na usługach nowej koncepcji architektonicznej, szukającej swego wyrazu w kombinacji prostych brył i płaszczyzn. Zdeklarowana woia prostoty formalnej wybrała duże, giędkie powierzchnie i ściany, budowane na krzywiźnie o dużym promieniu.

W wielu wypadkach wskazuje — żelbet, spełniając wolę konstrukcji pomocniczej, nie objawia swej obecności w budynku tak dobitnie. Po wypełnieniu szkieletu konstrukcyjnego (którym z równem powodzeniem mogłoby być np. żelazo), cegłą lub jakimkolwiek innym materiałem zastępczym, budynek taki może nie świadczyć nieczem charakterystycznym o swej konstrukcji. W tym wypadku — rzecz jasna — rola formująca tego wtku jest zredukowana do minimum, jakkolwiek zupełne wyłączenie jej z procesu twórczego jest niemożliwe.

Cokolwiekby się tu jednak powiedziało o możliwościach materiału, jasne jest, że sam watek, żelazo czy żelazo-beton, stylu współczesnej architektury nie stworzy. W wielu dziełach budownictwa europejskiego czasów ostatnich poczęcie kształtu, celowy i racjonalny dobór środków materialnych zbliża nas do pojęcia (dużej nieraz) poprawności technicznej.

O wyphnięciu wskazuje na pełne morze świadomości woli artystycznej, twórczej koncepcji, władającej materialem, a nie będącej jego sługą — mówię jest może nieco za wczesnie.

Forma i styl nie jest bowiem tylko wynikiem uzdolnień władania wtkiem, a na dnie sekretu twórczości architektonicznej tkwi coś więcej, niż technika operowania tworzywem materialnym.

Obecnie żyjemy niewątpliwie w okresie ścierania się pewnych sił i pomysłów, których wypadkowa wionosi kiedyś — być może — idee równie, naczelną dogmaty sztuki współczesnej.

Proces fermentacji umysłowej, będącej nieuniknioną następstwem przełomu kulturalnego bowiem jeszcze do tej pory nie ustał.