

JÓZEF TARNOWSKI

ODKRYWANIE ARCHITEKTURY XIX WIEKU

KRZYSZTOF STEFAŃSKI *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich* Wydawnictwo DiG, Warszawa 2005 s. 256 ilustracji 125

I

Na książkę taką jak ta – syntetyczny przewodnik po architekturze XIX wieku na ziemiach polskich – akademicka historia architektury czekała od bardzo dawna. Dlaczego tak długo? Żeby to zrozumieć, trzeba się cofnąć myślą o cały wiek.

Historyzm – formacja kulturowo-artystyczna, która zdominowała architekturę dziewiętnastowieczną – zanim jeszcze wyczerpał swoje możliwości rozwojowe, znalazł się już pod silnym ostrzałem nie przebiegających w środkach polemicznych zwolenników zrywającej z tradycją nowoczesności. Antyhistoryzm stał się w Europie dominującym światopoglądem estetyczno-artystycznym już przed pierwszą wojną światową. Historyzm został spostponowany i wyszydzony. Nowoczesność stała się modna; zwolennicy historyzmu znaleźli się w głębokiej defensywie. Nic przeto dziwnego, że nie powstały wówczas prace próbujące dokonać syntezy i bilansu XIX-wiecznej architektury.

Zwycięstwo ideologii nowoczesności nie oznaczało równoczesnego zerwania z tradycją w praktyce architektonicznej. Tradycjonalizm jeszcze długo dominował w ruchu budowlanym. Nawet sami zdeklarowani antytradycjoniści nie od razu uwolnili się w swoich dziełach od odrzucającej *expressis verbis* tradycji. Tak było w szczególności z architektami tworzącymi formację, która silnie wpłynęła na architekturę ziem polskich, skupionymi w powstałej w 1907 organizacji Deutscher Werkbund; na jej

czelę stali Hermann Muthesius, Peter Behrens, Heinrich Tessenow i Richard Riemerschmid. W werkbundowskim kręgu znaleźli się także terminujący u Behrensa młodzi architekci, który odegrali w kilkanaście lat później rolę przełomową: Walter Gropius, Le Corbusier i Ludwig Mies van der Rohe. Przełom polegał na wcieleniu do praktyki projektowej antytradycjonalistycznego programu, sformułowanego wcześniej przez Muthesiusa i Loosa, którego byli oni elokwentnymi propagatorami. I dopiero twórczość tej formacji, zinstytucjonalizowanej w Międzynarodowych Kongresach Architektury Nowoczesnej (CIAM), realizowała w pełni program nowej architektury, zrywającej radykalnie z tradycją. Antytradycjonalistyczną retorykę przejęli potem od architektów modernistycznych historycy architektury, którzy poczynając od lat czterdziestych na kilka dziesięcioleci zdominowali dyskurs akademicki Zachodu i Wschodu (z antymodernistycznymi cezurami: nazistowską i socrealistyczną).

Rolę kluczową w propagowaniu modernistycznej wersji historii architektury odegrali związani blisko z modernistycznymi architektami historycy architektury Sigmund Giedion (wcześniej sekretarz CIAM), Nikolaus Pevsner i Henry-Russel Hitchcock (współorganizator, wraz z Philipem Johnsonem, wystawy *The International Style* w nowojorskim Museum of Modern Art w r. 1932). Dla nich jedynymi ważnymi dokonaniami XIX-wiecznej architektury były te, które uznali za prekursorskie wobec modernizmu, przede wszystkim dzieła „architektury inżynierskiej”. Poza głównym obszarem zainteresowań badawczych akademickiej historii architektury znalazł się cały dziewiętnastowieczny historyzm. Pojawiały się co prawda – i u nas, i na Zachodzie – prace naukowe, poświęcone architekturze XIX wieku, wyłamujące się z paradygmatu modernistycznego, ale miały one charakter albo bardzo ogólny (np. Adama Miłobędzkiego czy Piotra Krakowskiego), albo wycinkowy (np. Tadeusza Jaroszewskiego, Jana Skuratowicza, Jacka Purchli), a pracy o charakterze syntetycznym wciąż brakowało.

Nawet przełom postmodernistyczny nie zmienił zasadniczo sytuacji w naszej akademickiej historii architektury, przede wszystkim – jak można sądzić – dlatego, że tylko część architektów opowiedziała się za odrzuceniem modernizmu i powrotem do tak czy inaczej zrewidowanej tradycji, inni zaś poszli drogą rewitalizacji modernizmu w nowej postmodernistycznej redakcji. Nic przeto dziwnego, że zmiany w architekturze nie wpłynęły zasadniczo na zmianę akademickiej historii architektury. Jednakowoż nastąpiła pewna zmiana klimatu ocenego wobec architektury dziewiętnastowiecznej, wyrażająca się w większym i życzliwszym niż poprzednio zainteresowaniu badaczy architekturą historyzmu. Ukazało

się sporo prac dotyczących tego okresu, ale ,tak jak i poprzednio, miały one charakter wycinkowy. Wciąż brakowało syntezy. Lukę tę zapełniła dopiero omawiana książka.

Oprócz omówienia dzieł architektury dziewiętnastowiecznej na ziemiach polskich, książka zawiera więc także generalną rewizję oceny tej architektury. Autor nie ustrzegł się jednak przed niekonsekwencją. Niekonsekwencja to drobna, świadcząca o tym, jak trudno jest wyzwolić się od języka postponującego historyzm, wprowadzonego w obieg przez jego modernistycznych krytyków. Określenie jej mianem architektury „pompierskiej” nie jest jej opisem, lecz szyderstwem, z całą pewnością w tym przypadku całkowicie niezamierzonym.

II

Autor przyjął sygnalizowane w tytule ramy czasoprzestrzenne: omawia obiekty powstałe na ziemiach przedrozbiorowej Polski w wieku dziewiętnastym, przy czym ram czasowych dziewiętnastego wieku nie traktuje sztywno. Książka zaczyna się omówieniem rezydencji Czartoryskich w Puławach, gdzie przedsięwzięcia architektoniczne zainicjowane przez księżną Izabelę Czartoryską rozpoczęły się pod koniec osiemnastego wieku, zaś kończy się omówieniem budowli, których wznoszenie finalizowano już na początku wieku dwudziestego, m.in. warszawskiego hotelu Bristol, wileńskiej Sali Miejskiej, lwowskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, czy pałacu Poznańskiego w Łodzi. Układ książki jest wynikiem nałożenia na siebie dwóch porządków narracyjnych: jeden jest nakierowany na uchwycenie immanentnego rozwoju form stylowych architektury, drugi zaś – na rozpoznanie warunkujących go czynników politycznych, ekonomicznych i społecznych. W wyniku zastosowania takiego klucza, cały analizowany okres został podzielony na dwa podokresy. Dla pierwszego, decydującymi są czynniki polityczne: utrata suwerenności państwowej, potem epoka napoleońska i Księstwo Warszawskie, klęska Napoleona i Kongres Wiedeński, a następnie okres konstytucyjny Królestwa Polskiego aż do powstania listopadowego – w architekturze królował wówczas klasycyzm, ale coraz częściej pojawiały się motywy historyzujące. Drugi analizowany podokres – przypadający na lata od roku 1830 do końca wieku – to w architekturze czas hegemonii historyzmu. Posiłkując się organicystyczną metaforą rozwojową, autor dzieli go na trzy fazy rozwojowe: pierwszą stanowi historyzm wczesny (1830-1860), kiedy – jak to skrótowo ujmuje we wprowadzeniu – korzystano z wzorców

historycznych w sposób swobodny, nie dbając o historyczną ścisłość, drugą – historyzm dojrzały (1860-1895), kiedy z historycznych form korzystano z naukowym rygoryzmem, trzecią zaś – przypadającą na koniec stulecia – stanowi historyzm późny, kiedy formy historyczne stosowane były z eklektyczną swobodą, a dzięki nowym zdobyczom materiałowym i konstrukcyjnym wznoszone były gmachy coraz bardziej okazałe i bogato dekorowane, a równocześnie zaczynały docierać z Zachodu zwiastuny nowych prądów – secesji i wczesnego modernizmu. Wszystkie trzy okresy omówione są w rozbiciu na poszczególne zabory. Narracja jest znakomicie prowadzona, świetnie napisana, bogata informacyjnie i pięknie ilustrowana kolorowymi zdjęciami. Czytelnik otrzymuje nie tylko wiedzę o dziełach architektonicznych i ich twórcach, ale także o ważniejszych wydarzeniach politycznych, gospodarczych społecznych i kulturowych, które miały wpływ na omawiane dokonania architektoniczne. Szkoda tylko, że nie ma rzutów omawianych obiektów. Ale nie jest to konieczne w książce popularno-naukowej (a raczej naukowo-popularyzatorskiej).

III

Na szczególną uwagę zasługują przyjęte przez autora założenia aksjologiczne, one bowiem decydują o selekcji materiału empirycznego. W odróżnieniu od modernistycznej historii architektury, która bazowała na zredefiniowanym pojęciu nowatorstwa w taki sposób, iż tylko to, co zrywało z tradycją mogło być uznane za nowatorskie, a ,ponadto, która zaabsolutyzowała pozycję nowatorstwa w spektrum aksjologicznym architektury, nasz Autor dostrzega różne odmiany nowatorstwa, polegające nie tylko na wymyślaniu form całkowicie nowych, ale także na przekształcaniu form zaczerpniętych z tradycji architektonicznej, rehabilitując tym samym umiejętnie naśladownictwo, tj. takie, które polega nie na biernym kopiowaniu, lecz na wnoszeniu elementu twórczego do dzieła inspirowanego innymi dziełami. Oddaje tym samym sprawiedliwość wielu dziełom, którym modernistyczna historia architektury odmawiała charakteru twórczego, a zarazem pobudza do refleksji na temat zagadnienia nowatorstwa w architekturze. Przede wszystkim takiej, że nowatorstwo absolutne jest wartością niesłychanie rzadką, że większość dzieł uważanych za wybitne osadzona jest w tradycji i ją tylko jakoś twórczo przetwarza, i że innowacje artystyczne nie są jedyną wartością dzieła architektury. Jest jeszcze wiele innych wartości, które sprawiają, że dane dzieło uważane jest za cenne, jak przykładowo: piękno, dostojeństwo, reprezentacyjność,

prestżowość, malowniczość, fantazyjność, elegancja, użyteczność, funkcjonalność, zharmonizowanie z kontekstem i wiele innych.

IV

Dużo miejsca poświęca Autor tzw. stylowi narodowemu w architekturze, przy czym ujmuje go nie tyle jako zjawisko wymagające opisanie, lecz bardziej jako problem domagający się wyjaśnienia. Stąd powracające przy omawianiu sporej grupy obiektów pytanie o genezę i zasadność takich kwalifikacji. Problem dotyczy obiektów, jakie powstały w okresie ponad półwiecza i były uznane przez współczesnych za ucieleśnienie naszego stylu narodowego.

Po raz pierwszy głosy postulujące u nas sięganie do form rodzimych i tworzenie architektury o charakterze narodowym pojawiły się w połowie XIX wieku i były odbiciem tendencji, jakie zaistniały wcześniej we Francji, Anglii i przede wszystkim w Niemczech, gdzie już wcześniej, przy okazji prac konserwatorskich prowadzonych na zamku w Malborku, uznano gotyk krzyżacki za niemiecki styl narodowy. O ile jednak w Niemczech poszukiwanie stylu narodowego miało za podłoże rodzący się nacjonalizm, o tyle u nas podłożem analogicznych poszukiwań były tendencje patriotyczne i narodowo-wyzwoleńcze. Toteż od samego początku w dyskusjach nad naszymi formami narodowymi obecny był, choć nie zawsze z oczywistych powodów był werbalizowany, zamiar skonstruowania naszej architektury z architekturą zaborców. Uznano, co pięknie Autor omawia i dokumentuje, że szansą na stworzenie własnej architektury jest sięgnięcie do wzorów rodzimego gotyku. Szukano więc wzorców takiegoż rodzimego gotyku. Jako wzorcowy uznano gotyk małopolski, na czele z krakowskim kościołem mariackim, oraz gotyk pomorski, na czele z katedrą we Włocławku i wileńskim kościołem św. Anny. Czwartym źródłem form miała być polska architektura drewniana okresu gotyku. Powstały z syntezy tych czterech źródeł niezbyt doprecyzowany konglomerat form uznano za gotyk polski, a dla uniknięcia ingerencji władz zaborczych nazwano gotykiem „wiślano-bałtyckim”. Architekci polscy swobodnie sięgali do tych źródeł, projektując obiekty sakralne i świeckie, poczynając od wiejskiego kościółka w Grylewie (rok 1866). Kamieniami milowymi tej estetyki były kościół parafialny w Ciechocinku (1876), krakowskie Collegium Novum (1883), i kościół św. Floriana na warszawskiej Pradze (1901). Jak dokumentuje Autor, koncepcja stylu wiślano-bałtyckiego nie wytrzymała próby krytyki, gdyż ujawniła ona

rzecz oczywistą w zasadzie od początku, czyli to, iż gotyk był stylem kosmopolitycznym, a rodzimność jego ograniczała się do wąskiego repertuaru form lokalnych. Tym niemniej odegrał rolę patriotyczną, szczególnie w zaborze rosyjskim, gdzie polskie kościoły neogotyckie kontrastowały z cerkiewiami wznoszonymi w estetyce rusko-bizantyjskiej. Poszukiwanie stylu narodowego nie skończyło się wraz z wiekiem dziewiętnastym. Pod koniec tego wieku pojawiły się jeszcze trzy alternatywne koncepcje architektury narodowej, o których wspomina Autor: „styl nadwiślański” o formach romańsko-gotyckich, „styl zakopiański”, rozwijający formy ludowego budownictwa Podhala, które uznano za Witkiewiczem, za *residuum* form narodowych, oraz „styl dworski” czerpiący formy z polskich dworów szlacheckich. Każda z tych trzech orientacji estetycznych miała swoją kontynuację w wieku dwudziestym, najdłużej „styl dworski”, który największe uznanie zyskał nieco później, już w pierwszych latach II RP, o czym już Autor już nie wspomina, bo zbyt daleko wykracza to poza przyjęte przezeń ramy czasowe książki.

V

Zadanie, jakie sobie postawił Autor: stworzenie panoramy zjawisk architektonicznych na ziemiach polskich w dziewiętnastym wieku powiodło się znakomicie. Pozwala to mieć nadzieję, iż książka ta będzie dobrą podstawą do napisania pracy ściśle naukowej, stanowiącej podstawę dokonania całościowej oceny omawianej epoki. Sądzę wszakże, iż do przeprowadzenia całościowej oceny historyzmu, jego historię trzeba doprowadzić do końca. A nie skończył się on w roku 1900, ani nawet w r. 1914, lecz rozwijał się dalej aż do wybuchu II wojny światowej, przechodząc bardzo interesujące transformacje pod wpływem rodzącej się, a potem rosnącej w siłę architektury modernistycznej. Ów zmodernizowany tradycjonalizm, mimo iż nie posiadał swoich liczących się w dyskursie publicznym programowych obrońców, obejmował w okresie międzywojennym dominującą część ruchu budowlanego. W odróżnieniu jednak od architektury modernistycznej tego okresu, która została dobrze opracowana i oceniona (i często przeceniona), konkurujący z nią zmodernizowany tradycjonalizm, będący spadkobiercą dziewiętnastowiecznego historyzmu, ani nie został porządnie opracowany, ani tym bardziej rzetelnie oceniony.