Zdzisława Tołłoczko

„SEN ARCHITEKTA” czyli O HISTORII I HISTORYZMIE ARCHITEKTURY XIX I XX WIEKU

„SEN ARCHITEKTA" CZYLI O HISTORII I HISTORYZMIE ARCHITEKTURY XIX I XX WIEKU

Amor architecturae, ryc. Paryż, ok. 1650

POLITECHNIKA KRAKOWSKA IM. TADEUSZA KOŚCIUSZKI

ZDZISŁAWA TOŁŁOCZKO

„SEN ARCHITEKTA" CZYLI O HISTORII I HISTORYZMIE ARCHITEKTURY XIX I XX WIEKU

STUDIA I MATERIAŁY

KRAKÓW 2002

Wydanie publikacji dofinansowane przez

KOMITET BADAŃ NAUKOWYCH
PROREKTORA ds. NAUKI POLITECHNIKI KRAKOWSKIEJ
im. TADEUSZA KOŚCIUSZKI

Przewodniczący Kolegium Redakcyjnego Wydawnictwa Politechniki Krakowskiej
JÓZEF GAWLIK

Przewodniczący Sekcji Zeszytów Naukowych, Monografii i Książki Akademickiej
JÓZEF NIZIOŁ

Recenzenci
TADEUSZ CHRZANOWSKI
KAZIMIERZ KUŚNIERZ

Opracowanie redakcyjne i korekta
TERESA CZERNIEJEWSKA-HERZIG
EWA MAŁOCHLEB

Projekt układu typograficznego
TOMASZ ZACHARSKI

Projekt okładki wg pomysłu ZDZISŁAWY TOŁŁOCZKO
TOMASZ ZACHARSKI

Tłumaczenia streszczeń
DOROTA DUCHNOWSKA
ELŻBIETA HAN-WIERCIŃSKA

Ilustracja na okładce: „The Architect's Dream", Thomas Cole, płótno, olej, 1840

ISBN 83-7242-249-4

Łamanie, przygotowanie ilustracji do druku, druk: PANDIT
31-334 Kraków, ul. Łokietka 177
Ark. wyd. 20 + 20; ark. druk. 21,75 (×16)

„... PRAWDZIWA WARTOŚĆ ARCHITEKTURY JEST ZUPEŁNIE NIEZALEŻNA OD KWESTII STYLU"

(Hermann Muthesius)

Cyt. za: D. Dolgner, *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1995, s. 137

SPIS TREŚCI

ZAMIAST WSTĘPU O TYTULE SŁÓW KILKA

Wprowadzona do tytułu symboliczna alegoria — „Sen architekta" oraz koniunkcja historii i historyzmu mają swe metodologiczne, a także merytoryczne uzasadnienie. Ów ujęty w cudzysłów „The Architect's Dream" to nic innego niż tytuł znanego płótna pędzla Thomasa Cole'a namalowanego przezeń w 1840 roku, a przechowywanego obecnie w Museum of Art w Toledo w amerykańskim stanie Ohio. Obraz ten, jeszcze w latach sześćdziesiątych XX wieku uznawany był za znamienity przykład eklektyzmu i XIX-wiecznego kiczu, ale traktowany był jednocześnie jako zabytek i świadek epoki. Gdy ocena sztuki i architektury XIX wieku zaczęła się zmieniać, od skrajnych ocen negatywnych i artystycznego potępienia do ocen bardziej obiektywnych, a nawet entuzjastycznych, zmieniała się rola obrazu Cole'a. Tak na dobrą sprawę nie była to zmiana roli, ale, w kontekście obecnych poglądów na historyzm i eklektyzm, powrót do pierwotnej funkcji i zamierzeń twórcy dzieła — ukazanie metafory architektury ówczesnej. „Sen architekta" bowiem tak wówczas jak i dziś, doskonale personifikuje marzenia twórców o tym jak doścignąć, a nawet prześcignąć dawnych mistrzów i osiągnąć ich artystyczną doskonałość i warsztatową perfekcję. Obraz ten powstał w okresie kwitnącego romantyzmu, w którym metody i technologie niewiele zmieniły się w stosunku do wieku poprzedniego. Podnoszenie zatem artystycznej rangi architektury historyzującej było dla współczesnych zadaniem łatwym. Wszakże, kiedy to od drugiej połowy XIX wieku pojawią się (to znaczy zostaną wprowadzone nowe, lub zostaną spopularyzowane te wymyślone jeszcze w XVIII wieku) nowe techniki materiałowe i konstrukcyjne, nowy sposób myślenia wywołany rewolucją przemysłową, status architekta jako artysty nie będzie już tak jednoznaczny jak w romantyzmie. Pozytywizm bowiem przyniesie, momentami aktualny nawet w XX wieku, dylemat — do jakiego stopnia architekt jest artystą, do jakiego stopnia inżynierem, w którym momencie technika przekształca się albo nie przekształca się w sztukę. Niestety malarską peryfrazą takiej sytuacji już nie dysponujemy.

Odniesienie się w tytule książki do dzieła Cole'a nie jest pomysłem nowym ani oryginalnym. Czynili to wcześniej inni autorzy w podobnym zamiarze — dla podkreślenia wyobrażeniowej złożoności problemów XIX-wiecznego historyzmu i eklektyzmu (jak np. Claude Mignot lub Piotr Krakowski) albo dla wyróżnienia momentu przełomu tradycji i nowoczesności, jak np. William J. R. Curtis bądź, jak Spiro Kostof, dla przypomnienia i zaakceptowania odwiecznego zjawiska sekwencyjności i nawarstwiania się wzorców i rytualności stylistycznej — swoistej dialektyki postępu i tradycji.

Natomiast koniunkcja historii i historyzmu użyta w tytule, stosowana może być w dwojakim jej rozumieniu. Pierwsze znaczenie, *sensu largo*, polega na permanentnej relacji między architekturą a jej współczesnością społeczno-polityczną i kulturowo-społeczną, które niejednokrotnie w sposób nieoczekiwany, z rozmaitych obiektywnych i subiektywnych przyczyn oraz takichże ocen i kryteriów, przekształcają się ze współczesności w historię. Innymi słowy, architektura zawsze

była, jest, i będzie historycznym odbiciem swoich czasów. Nie jest to zjawisko równoznaczne z historyzmem, który nie oznacza li tylko naśladownictwa stylów dawnych, historycznych. Historyzm jest głównie postawą (polityczną, społeczną, aksjologiczną, artystyczną itp.) implikowaną przez ideę historyzmu samego, który jest kategorią intelektualną i artystyczną zarazem, w dziejach ludzkości raczej wyjątkową i niepowtarzalną, aczkolwiek rudymenta historyzmu ujawniały się i trwały przed nim i po nim. Wprawdzie już starożytni uczyli, iż *historia est magistra vitae*, atoli jedynie w wieku XIX wykrystalizowały się, zrodzone z historii idee, a nawet doktryny polityczne, filozoficzne i estetyczno-artystyczne, kreujące szczególnie ówczesną architekturę.

Jest kwestią oczywistą, iż dziewiętnaste stulecie, pojmowane jako formacja, oznacza o wiele więcej niż historyzm, nawet w jego najszerszym pojęciu i interpretacji. Wiek XIX jednakże różnił się od swego następcy owym ostatnim już etosem tradycji wspartym na historycznym przekazie. Szlachetny ten etos skończy się bezpowrotnie wraz z I wojną światową, ostatnią już — jak pisał Stanisław Cat-Mackiewicz — wojną prowadzoną po dżentelmeńsku, kiedy słowo honoru i oficerski parol coś jeszcze znaczyły. Zaś na zakończenie warto może przypomnieć pewną scenkę z warszawskiego życia towarzyskiego z lat sześćdziesiątych XX wieku, żywo notabene przypominającą słynne *bon mots* Charlesa Maurica de Talleyranda hr. de Périgord ks. Benewentu. Otóż pewnego razu Edward Dziewoński utyskiwał na współczesną wulgaryzację życia publicznego, populizm i trywialność obyczajów, wyrodnienie języka ojczystego, brutalizację estetyki i degrengoladę kultury elitarnej. Przysłuchujący się tym, słusznym bez wątpienia, diagnozom — pogodny jak zawsze duchem — Jerzy Wasowski skonstatował: „Mój drogi, czy ty nie możesz zrozumieć, że normalne życie skończyło się wraz z końcem XIX wieku?" *Voilá*, ale życie póki co toczy się dalej i pozostaje z tęsknotą wspominać ten luby a szczęsny czas.

Zarówno rolę historyzmu w kulturze XIX wieku, jak i ogół dziedzictwa tego stulecia oceniać można rozmaicie. Jednakże bez tej materialnej i duchowej spuścizny kultura i sztuka Polski, Rosji, Czech, Węgier, Austrii, a także Niemiec, ba, co więcej — europejski dorobek cywilizacyjny byłby daleko uboższy i ułomny.

Zdzisława Tołłoczko

I

HISTORIA — TRADYCJA — ARCHITEKTURA

Paradoksem w badaniach nad fenomenem historyzmu w sztuce XIX wieku jest nadal dominująca, a nawet wszechobecna, ahistoryczność stosowanych przez historyków sztuki metod badawczych. Innymi słowy, historia sztuki, która sama w XIX stuleciu wyrosła z nauk historycznych i filozoficznych, stroni nadal od historii jako instrumentu mogącego walnie przyczynić się do odpowiedzi na wciąż otwarte pytanie — co to jest historyzm, a może na bardziej doniosłą kwestię — dlaczego zdominował on swą epokę. Wykształcenie przez historię sztuki, jako samodzielnej dyscypliny nauki, własnego aparatu pojęciowego i metod badawczych usprawiedliwia do pewnego stopnia ten, jednak zmieniający się, stan rzeczy. Jednakże stosunkowo już obfite piśmiennictwo na temat historyzmu, powstałe na przestrzeni około ostatnich trzydziestu lat wskazuje na zbytnią hermetyczność historii sztuki wobec historii samej, a nawet innych dyscyplin humanistycznych, jak: socjologia, historia idei, politologia i nawet ekonomia. Wagi tego problemu dowodzi również współczesny nam postmodernizm, którego pogłębiona analiza niemożliwa jest bez interdyscyplinarnej interpretacji zjawisk estetyczno-artystycznych XIX i XX wieku. I mimo, że w ostatnim czasie zrealizowano sporo inicjatyw mających za zadanie wydobycie i ekspozycję relacji między sztuką a historią, polityką itd., brakuje jednak bardziej kompleksowych prób znalezienia przyczyn owych zależności[1]. „Brak zadawalającej odpowiedzi na to pytanie, brak wyjaśnienia trwa w gruncie rzeczy do dziś. Sprawia to, że badania szczegółowe nie są oparte na tzw. hipotezach wyjściowych, a konkluzje mają charakter jednostkowych konstatacji", stwierdza w swym podsumowaniu stanu badań nad historyzmem Zofia Ostrowska-Kębłowska[2]. Do inspirujących ustaleń tam zawartych przyjdzie nam niejednokrotnie powrócić. Ale utrata *iunctim* między historią wieku XX a historyzmem w pracach nad poznaniem tej niesłychanie skomplikowanej pod wieloma względami epoki nie jest wyłącznie sprawą faktu, że rezultaty nie zawsze ujmują istotę rzeczy. Inną przyczyną, natury raczej socjokulturowej, jest nieuchronne oddalanie się poza emocjonalno-poznawczy horyzont czasowy, wkrótce już bowiem

---

[1] Zob. np.: *Sztuka i historia*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992; *Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950*, D. Konstantynow, R. Pasieczny, i P. Paszkiewicz (red.); Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia 1995 w Warszawie, Warszawa 1998; *Art and Politics. The Proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historiams*, Warsaw, September 1996, Ed. by F. Ames-Lewis and P. Paszkiewicz, Warsaw 1999.

[2] Z. Ostrowska-Kębłowska, *Jeszcze raz o historyzmie w wieku XIX*, [w:] *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 16–17 październik 1998, Szczecin 1999, s. 19.

spory i dylematy wokół historyzmu wywoływać będą równie mało napięć jak wokół manieryzmu czy rokoka. Pozostaną one domeną wąskiego kręgu specjalistów. A przecież jeszcze tak niedawno, przez bez mała siedemdziesiąt lat wieku XX historyzm był przedmiotem namiętnych ataków, ekscytujących debat i ożywienia intelektualnego nie tylko w kręgach historyków sztuki. Ostatecznie to właśnie modernizm zrodził się w tyglu walki z dekoracją i ornamentem, które rzekomo stały na drodze postępu. Zwłaszcza skrajna awangarda żywiła się walką z historyzmem, podobnie jak towarzyszące jej ideologie, które bez wroga estetycznego, klasowego czy rasowego egzystować wręcz nie mogły. W artystycznych doktrynach awangardy, czy może lepiej awangard (podobnie historyzm można traktować *en bloc* lub też jako wiele historyzmów), zjawisko jakim był ich historyczny adwersarz, ujmowano w sposób uproszczony i nierzadko świadomie powierzchowny, sprowadzając je „[...] do takiego czy innego sposobu naśladowania, czasem kopiowania form dawnej architektury"[3]. Jeśli już kulturę epoki historyzmu usiłowano traktować bardziej analitycznie, w szerszym jej pojęciu i rozumieniu, to wysuwano niemal powszechnie zarzut, że była ona kulturą wyczerpania i stagnacji manifestującej się pluralizmem czyli brakiem jedności stylowej, akademizmem czy epigoństwem przekształcającym się w relatywizm i dekadencję. Kiedy zaś sam modernizm po zaledwie paru dziesięcioleciach dominacji, a szczególnie podczas gdy awangarda stała się ariergardą, same zaczęły objawiać głębokie znamiona kryzysu i wyczerpania, historyzm utracił swego niejako naturalnego przeciwnika. Co więcej, architekturę czy też sztuki plastyczne zrodzone w łonie historyzmu zaczęto uznawać za wartości zabytkowe, następnie za sztukę, a nawet stały się one wręcz modne — jest w dobrym tonie mówić o historyzmie w samych superlatywach. Wraz z postmodernizmem, historyzm staje się coraz bardziej znany, akceptowany, popularny, ale czy poznany, a szczególnie rozumiany? W każdym niemal polskim mieście spotykamy mniej lub bardziej wartościowe przykłady historyzmu. Jednak czy chociażby nawet skromna treściowo symbolika elementów wystroju architektonicznego, użyta stylizacja czy forma bryły samej jest zrozumiała dla współczesnego odbiorcy, nawet jeśli posiada on akademickie wykształcenie? W wieku XIX, a i w pierwszych dziesiątkach wieku XX, znajomość historii, pobieżna, ale jednak, łaciny i starożytnej greki była u przeciętnego maturzysty rzeczą powszechną. Obcowanie z tzw. językami martwymi ożywione było nauką dzieł starożytnych, znajomością mitologii i jej symboliki, co stanowiło fundament humanistycznego wykształcenia. Nie było ono powszechne, a matura była kartą wstępu do elitarnego kręgu inteligencji. Solidne wykształcenie humanistyczne było jednocześnie mocnym ogniwem łączącym ówczesne elity z przeszłością i tradycją. Nawet jeśli postępowa, czasami lewicująca, inteligencja sprzeciwiała się, walczyła, bywało, z tradycją, to na ogół wiedziała doskonale przeciwko czemu kieruje swą negację. Przeciętny inteligent spoglądając na architekturę historyzmu i wymowę symboliki i alegorii w niej zawartej, bez trudu odczytywał jej ideowy program i treść[4]. Dziś potrzeby i oczekiwania wobec szkolnictwa są inne, bo współczesne życie stawia absolwentom różnych szkół zupełnie inne wyzwania życiowe i intelektualne.

Wyłania się tu przeto podwójny problem — pierwszy, to podejście współczesnego odbiorcy architektury do tradycji i drugi — podejście, czy lepiej, stosunek do tradycji XIX wieku. Jest rzeczą oczywistą, że każdy czas kształtuje niezależnie od nas swą tradycję — postmodernizm ma już swą własną tradycję. Ale czas historyzmu to był odrębny i jak dotąd niepowtarzalny w dziejach ludzkości okres specyficznej relacji między historią i tradycją. Otóż śmiało można twierdzić, a byłaby to może jedna z hipotez wyjściowych tej pracy, że dla ludzi żyjących przed wiekiem XIX i żyjących w czasach postmodernizmu, historia i tradycja byłyby lub są, najogólniej rzecz ujmując, materią emocjonalnie indyferentną, która na życie bieżące ma mniejszy wpływ niż przykładowo nauki biologiczne bądź techniczne. Historia nie jest dla nich busolą, aczkolwiek

---

[3] Z. Ostrowska-Kębłowska, *ibidem*, s. 15.

[4] J. Roguska, *Treści i funkcje informacyjne detalu w architekturze warszawskiej w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku*, [w:] *Conservatio est aeterna creatio. Księga dedykowana prof. Janowi Tajchmanowi*, J. Krawczyk (red.), Toruń 1999, s. 265–266.

przed XIX wiekiem, w epokach nieskrępowanego feudalizmu, tradycja odgrywała rolę pierwszorzędną. Jednakże ani tradycja, ani historia do czasów romantyzmu, a w Anglii do czasów preromantyzmu, czyli jeszcze przed 1800 rokiem, większego wpływu na kształtowanie filozofii nie miały. „Z materii żywego przeżycia i tradycji dorobek tego czasu (mowa tu o XIX w. — Z.T.) stał się teraz przedmiotem odkryć"[5], pisał z końcem lat osiemdziesiątych ubiegłego stulecia Jan Białostocki. To jedno zdanie wyjęte z jego artykułu zawiera sformułowanie: żywe przeżycie. Można je dwojako interpretować jako: 1) świadomie estetyczne i artystyczne przeżywanie dzieła kultury XIX wieku. przez tych, którzy dłużej lub krócej w kręgu tej kultury obracali się; 2) przeżywanie, żywe, aktywne i współuczestniczenie w tworzeniu historyzmu jako podstawy kultury wieku XIX. Dziś, kiedy uznano nareszcie budownictwo XIX wieku za równoprawne przynajmniej wobec innych obszarów architektury historycznej, godnej naukowego zainteresowania i konserwatorskiej ochrony, dylematy wokół historyzmu zatraciły wiele z dawnej namiętności, nieraz zacietrzewienia. Sztukę XIX wieku i jej nadal powikłaną materię przeżywamy już raczej biernie. Ale wypada dokończyć myśl Jana Białostockiego. Pisał on dalej tymi słowy: „Chyba charakter naszego stosunku do wieku XIX przekształcił się radykalnie. Jeszcze kilkadziesiąt lat temu czasy te ciągle żyły w ludziach urodzonych i wychowanych jeszcze zanim one przeminęły. Dziś ludzi takich już nie ma. *Survival* wieku XIX skończył się. Teraz mogą już być tylko zjawiska, które określamy jako *revival*. A jeśli się coś odkrywa, to znaczy, że nastąpiło już jakieś, może przejściowe, ale napewno decydujące zaciągnięcie historycznej kurtyny"[6]. Obu tych pojęć 'przeżycia' i 'ożywienia' używać można w różnym rozumieniu. I tak np. współczesny naszym czasom *revival*, bierny — jako się rzekło, który dla ścisłości określić trzeba by *second revival*, należy odróżnić od pełnego energii twórczej rewiwalizmu stylów historycznych w XIX wieku, a nawet wcześniej, jak np. Gothic Revival w Anglii datujący się jeszcze od około drugiej połowy wieku XVIII. Tamten, pierwszy niejako — aczkolwiek dzieje historii architektury znają sporo przypadków owego inkryminowanego naśladownictwa i recepcji dawnych przykładów, *revival* był również *survival*. Otóż historyzm w kulturze XIX wieku był czymś w rodzaju arki przymierza między feudalizmem (z jego przebogatą kulturą), którego kres wyznaczy francuska rewolucja, a czasy nowymi, których ogniwem będzie romantyzm, a następnie kapitalizm i rewolucja przemysłowa ze swymi konfliktami — wprzódy liberalno-konserwatywnymi, a następnie rozziewem między kapitałem a pracą. Innymi słowy, kultura XIX wieku, w każdym bądź razie ta pozostająca w kręgu historyzmu, w obliczu nieuchronnej zmiany i postępu w swym historiozoficznym myśleniu pragnęła zachować jak najwięcej z dziedzictwa wieków dawnych. Poddana była równolegle ciśnieniu własnej historii współczesnej uwarunkowanej przełomowymi, traumatycznymi wydarzeniami, które w zamierzeniu ich animatorów miały stworzyć świat nowy, zupełnie inny niż ten przed 1789 rokiem. Jednakże nawet społeczeństwo francuskie, gdy skończył się rewolucyjny furor i napoleońska epopeja, obracało oczy ku tradycji i historii, aby zachować jakąś równowagę między Starym a Nowym. Nie było to łatwe — jak się bowiem okazało ostateczny kształt republikańskiego ustroju zmaterializował się we Francji dopiero w 1905 roku. A na fakt, że nawet społeczeństwo rewolucyjne potrzebowało tradycji, „nowej" (kultura antyku nie była nowa) wprawdzie, ale zawsze, było osiągnięcie przez republikańską władzę do starożytnej estetyki. Do tej kwestii przyjdzie szerzej powrócić.

Survival można rozumieć jako bardzo swoiste określenie materialnej substancji historyzmu, a może szerzej — kultury XIX wieku, która przetrwała po dzień dzisiejszy. Duchowa substancja i kulturowa spuścizna tego stulecia — poezja i literatura, muzyka, w mniejszym stopniu mimo wszystko malarstwo i rzeźba — jest ogromna i nadal kształtuje nasze umysły. Nie doznały one, mimo zmieniających się gustów, większego uszczerbku. Również budowlany spadek po XIX wieku, wziąwszy tylko pod uwagę obiekty wartościowe, jest imponujący i trudny do zinterpreto-

---

[5] J. Białostocki, *Wiek XIX w kulturze — kapitał czy balast?*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Materiały i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce, Warszawa 1987, s. 183.

[6] *Ibidem*.

wania, ale doznał on licznych bolesnych strat. Wynikały one z tych okoliczności, ale chyba najgorszy był „wyrok" wydany na historyzm przez awangardę. Cóż z tego, że werdykt został uchylony, kiedy wyrządzone przezeń szkody są nie do naprawienia. Weźmy tylko pod uwagę przykład Polski, gdzie monumenty architektury historyzmu, mimo wojennych zniszczeń, bez większego trudu zrekonstruowane i zdobią architekturę Warszawy, Górnego czy też Dolnego Śląska. Autorka ma na myśli pałac Kronenberga w Warszawie wzniesiony w latach 1867–1871 podług planów Friedricha Hitziga, spalony w 1944 roku, rozebrany ok. 1960 roku; ruin pałacu nie opisano, nie sfotografowano i nie zinwentaryzowano[7]. Podobnie było z dawnym pałacem Jabłonowskich przebudowanym wraz z okolicznymi zabudowaniami na warszawski Ratusz przez Józefa Orłowskiego w latach 1867–1869; spalonym w 1944 roku i rozebranym w 1954 roku[8]. Ratusz został zrekonstruowany w 1989–1997 według Janusza Matyjaszkiewicza na podstawie zdjęć z lat dwudziestych XX wieku[9]. Kolejnym przykładem ówczesnego podejścia do architektury XIX wieku były losy rezydencji książąt Donnersmarck w Świerklańcu, wzniesionej w latach 1867–1876 według projektu Hectora Lefuela. I ten obiekt, spalony tym razem przez Armię Czerwoną w 1945 roku, nadawał się do restytucji i z końcem lat czterdziestych wpisany został, podobnie jak pałac Kronenberga, na listę zabytków, z początkiem lat sześćdziesiątych został rozebrany[10]. Ostatnim przykładem niech będzie zamek w Kamieńcu Ząbkowickim, dzieło Karla Friedricha Schinkla z 1836 roku, zbudowany dla księżnej Marianny Oranie-Nassau, małżonki Fryderyka Henryka Albrechta Hohenzollerna, syna króla Fryderyka Wilhelma III. W końcu grudnia 1945 roku pałac podpaliła swoim zwyczajem Armia Czerwona. Ponownie ta wspaniała rezydencja płonęła, tym razem przez dziesięć dni bez przerwy w dniach 2–11 lutego 1946 roku, a więc już gdy podlegała polskiej administracji, przez nikogo nie gaszona. Z obiektem tym łączy się charakterystyczny epizod świadczący nie tylko o ówczesnej „barbaryzacji gustów, która dotknęła nawet architektów"[11]. „Otóż w 1953 r. odbyła się wycieczka architektów warszawskich na Dolny Śląsk, zwiedzano m.in. Kamieniec Ząbkowicki [...] w tym także ruiny schinklowskiego pałacu. W opublikowanym sprawozdaniu przedstawiono to znakomite dzieło romantyzmu w ten sposób: «Pompatyczna, potężna rezydencja dygnitarzy hitlerowskich wg projektu Schindlera (sic!), budowana prawdopodobnie w mniemaniu ich właścicieli na *wieczność*. Skala tego budynku, pełnego baszt pseudoobronnych, wszystko w błyszczącym klinkierze, o przeskalowanych podcieniach, wywołuje wrażenie jak z nieprawdopodobnego filmu. Znalezienie właściwej treści współczesnej do tego budynku wydaje się wprost niemożliwe. Tak różna, nonsensowna wydaje się ta pompatyczna skala na tle realnych potrzeb człowieka. W tym zamku *Nibelungów* (czyżby przypomniał autorowi znany widowiskowy film Fritza Langa pod tym tytułem? — przyp. B. M.) nie mogliśmy sobie wyobrazić ani domu wypoczynkowego, ani szkoły — nadaje się on chyba na atelier filmowe»."[12]

---

[7] T. S. Jaroszewski, *Pałac warszawskiego bankiera doby pozytywizmu*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 79–100; idem, *Architektura rezydencjonalna wielkiej burżuazji warszawskiej w latach 1864–1914*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — miasto*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 171–208.

[8] T. S. Jaroszewski, *Sztuka i technika w Warszawie w roku 1870*, [w:] *Sztuka a technika*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991, s. 185–200.

[9] M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie*, Warszawa 1998, s. 71; J. Lewicki, *Konserwacja zabytków w Warszawie w wieku XX*, Renowacje i Zabytki nr 1, 2002, s. 28–50.

[10] M. Zgórniak, *Pałac w Świerklańcu — zapomniane dzieło Hectora Lefuela*, [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, T. Grygiel (red.). *Studia nad sztuką nowoczesną*, J. Malinowski (red.), t. I, Wrocław 1991, s. 101–111; J. T. Frazik, *Problemy zabytkowego zamku w Świerklańcu*, Czasopismo Techniczne nr 5, 1960, s. 38–45; T. S. Jaroszewski, *Kostium francuski architektury polskiej 2 poł. XIX w.*, [w:] *Tradycja i innowacja*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981, s. 171–199.

[11] B. Mansfeld, *Arché konserwacji zabytków architektury*, [w:] *Conservatio est aeterna ...*, *op. cit.*, s. 64.

[12] R. M. Łuczyński, *Zamki i pałace Dolnego Śląska. Sudety i Przedgórze sudeckie*, Wrocław 1997, s. 86–89; B. Mansfeld, *op. cit.*, s. 64, zob. *Karl Friedrich Schinkel i Polacy*, katalog wystawy pod red. W. Baraniewskiego i T. S. Jaroszewskiego, Warszawa 1987, s. 188; por. też: W. Baraniewski, T. S. Jaroszewski, *Materiały do działalności architektonicznej Friedricha Augusta Stülera w Polsce*, Ikonotheka 11, 1996, s. 7–47.

Porzućmy wszakże już ów „martyrologiczny" wątek dwudziestowiecznej historii historyzmu zatrzymując się jeszcze na moment nad jego immanentną cechą jaką była, czy poniekąd jest nadal, wtórność bądź recepcja wzorów zaczerpniętych z epok poprzednich. Jeśli nawet współcześnie historyzm nie jest przedmiotem krytyki, to owo jego wyróżnienie przez *differentia specifica* jaką jest naśladowanie, brzmi nieco perjoratywnie. Faktem oczywistym jest, że naśladownictwo w historyzmie skalą swą przerosło inne epoki, nie było jednak jej wymysłem. Nawiązanie i posługiwanie się wzorami zaczerpniętymi z architektury wcześniejszej było udziałem sztuki i stylów architektonicznych wieków wcześniejszych. Fenomen sięgania do starych toposów był często początkiem odnowy. Samo pojęcie renesansu nie ograniczało się jedynie do wielkiego ruchu, którego kolebką była XV-wieczna Italia, i który z czasem objął całą Europę, lecz używano go także w stosunku do innych epok historycznych, np. w stosunku do sztuki karolińskiej końca VII i początków IX wieku, południowowłoskiej sztuki z czasów panowania tam Fryderyka II Hohenstaufa w latach 1197–1250 zwłaszcza jako króla Sycylii; sztuki bizantyńskiej, osobliwie w okresie panowania dynastii macedońskiej w latach 867–1059; protorenesansu toskańskiego w XIII wieku, a szczególnie w okresie panowania Medyceuszy w latach 1434–1527. Toteż w języku historii architektury podobne ruchy i ożywienia stylistyczne poczęto określać terminem *renovatio*.

Zjawisko recepcji historycznej znano także w starożytności, przede wszystkim w cesarstwie rzymskim. Historyzm przeto, rozumiany w perspektywie dziejów, nie jest więc żadnym kuriozum, ale czymś, co uporczywie powraca w dziejach sztuki bądź szerzej, kultury materialnej europejskiej cywilizacji[13]. *Renovatio* pojawia się, co również charakterystyczne w różnych epokach, odpowiadając na rozmaite społeczne zapotrzebowanie, estetyczno-artystyczne ambicje tworzenia czegoś nowego, a jednocześnie sięgającego do czegoś co już dawno zakorzenione. *Renovario* w sztuce i architekturze było również ważnym instrumentem o charakterze dydaktyczno-perswazyjnym w rękach władców. Wspomniany już Fryderyk II z rodu Hohenstaufów był monarchą iście uniwersalnym skupiając w swych dłoniach władzę (nie tylko tytuły) cesarską cesarza Świętego Rzymskiego Cesarstwa Narodu Niemieckiego, króla Rzymu, króla niemieckiego, króla Neapolu i Sycylii oraz króla Jerozolimy, którą to godność przyjął w 1228 roku w Bazylice Grobu Świętego. Wynikały z tego naturalne implikacje polityczne i artystyczne, zwłaszcza że był Fryderyk człowiekiem niesłychanie utalentowanym, wszechstronnie wykształconym, a też mecenasem sztuki. W czasach mu współczesnych, zwany *Vorläufer des Antichrist* przez niechętnych mu zwolenników papieża, a przez bardziej mu przychylnych — *Stupor mundi*, rzeczywiście zadziwiał świat rozległością i światłością swych intelektualnych horyzontów wyprzedzających daleko jego własną epokę. Inaczej Karol Wielki (Charlemagne, Karl der Grosse) z dynastii karolińskiej, król Franków, król Longobardów (legendarną wręcz żelazną koronę przywdział w 774 roku w Monza, gdzie przechowywana jest do dziś, a koronował się nią, poza szeregiem królów Niemiec, również Napoleon I w 1805 roku w Mediolanie jako król Włoch), który mimo swej niekwestionowanej przez stulecia monarszej wielkości, zaledwie potrafił się podpisać. Ale i ten poprzednik i protoplasta nowego cesarstwa rzymskiego, doskonale znał nie tylko estetyczną wartość symboli i tradycji, trwałości wymowy artystycznych toposów. W 800 roku koronował się, a ściślej rzecz biorąc niechętnie dał się koronować papieżowi Leonowi III na cesarza rzymskiego (papież użył tutaj niemal podstępu), ale wymógł na papieżu aby ceremonia odbyła się według bizantyńskiego rytuału. *Renovatio* stylu bizantyńskiego idąca w parze z *renovatio Imperii Romanii*, czego najwybitniejszym przykładem jest kaplica pałacowa w Akwizgranie, miało potrójną niejako wymowę. Cesarz Karol pragnął jednocześnie zamanifestować swe dobre stosunki z Drugim Rzymem, niezależność swej władzy od papieża — zabierał głos również w sprawach teologicznych — oraz zaakcentować splendor i przepych swego majestatu. Wzory bizantyńskie były ku temu jak najdogodniejsze, co zrozumiałe, jeśli porównać zachowaną ikonografię sztuki ówczesnego Rzymu i Konstantynopola. Zatrzymajmy się zatem na moment przy akwizgrańskiej kaplicy pałacowej uznawanej za wiodące dzieło renesansu karolińskiego. Wzniesiono ją w latach 788–805

[13] H. Fillitz, *Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus*, [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997, s. 15.

na terenie zamku cesarskiego w Akwizgranie podług planu budowniczego Oda z Metzu. Tamże Karol Wielki został pochowany, a miarą jego atencji wobec kultury Bizancjum był fakt, że kazał się pogrzebać według tamtejszego obyczaju. Ale jego kult wobec Bizancjum, czy szerzej starożytności w ogóle, przejawiał się również w sposób mniej mistyczny i bardziej pragmatyczny, a nawet przyziemny. Z jego inicjatywy demontowano i wywożono szereg elementów architektury starochrześcijańskiej, a nawet rzymskiej. Było to w wiekach następnych praktyką dość powszechną, ale na skalę przemysłową wręcz wprowadził ją inny już — nowoczesny i burżuazyjny następca cesarów — Napoleon I. Karol Wielki zalecił również wyraźnie budowniczemu kaplicy pałacowej w Akwizgranie, aby ten w swych projektach bezpośrednio nawiązał do architektury kościoła San Vitale w Rawennie, zbudowanego w latach 536–547. Architekta tej pozostającej w równym stopniu pod wpływem sztuki starochrześcijańskiej jak i wczesnobizantyńskiej świątyni nie znamy, wiadomo jedynie, że pracami kierował przedsiębiorca i bankier Giuliano Argentario, poplecznik cesarza Justyniana I Wielkiego (panował w latach 527–565) i cesarzowej Teodory. W trzy stulecia bez mała później Karol Wielki „[...] z Rawenny zabrał też kolumny marmurowe, płyty posadzki i konny posąg Teodoryka. Uważał, że w ten sposób nawiązuje do starożytności, że staje się kontynuatorem imperium cezarów"[14]. Wprawdzie tylko na pierwszy rzut oka widać, przynajmniej co do architektury wnętrza, ogromną różnicę poziomu artystycznego obu dzieł, to w literaturze przedmiotu spotkać można i takie stanowisko, że „[...] Niewielkie różnice w dyspozycji tak planimetrycznej, jak i przestrzennej obu budowli mieszczą się doskonale w ramach typowego dla średniowiecza *topologicznego* rozumienia kopii"[15]. „Dzieło karolińskie naśladuje wczesnobizantyńską świątynię, dając tym samym dowód nie twórczej niemocy swoich czasów, lecz wskazując na główny zamysł polityki cesarza Franków [...]."[16]

Jak widać z powyższego przykładu relacji między sztuką bizantyńską a wczesnośredniowieczną, problem naśladownictwa w architekturze wieków dawnych był rozpatrywany, analizowany i interpretowany w świetle historii politycznej owych czasów. Jawi się zatem pytanie, dlaczego podobne zjawiska w wieku XIX rzadko były wyjaśniane właśnie pod kątem wydarzeń politycznych. Pozostańmy przeto jeszcze przy odniesieniach architektury bizantyńskiej i renesansu karolińskiego, które odbijają się mocnym echem w architekturze doby historyzmu. W całości bądź to we fragmentach neobizantynizm, wątki sztuki karolińskiej, neorenesans (osobliwe co się tyczy Rundbogenstil), neoromanizm odnajdziemy w architekturze XIX wieku, raz to w czystych niemal formalnie neostylach, raz to w rozmaitych mutacjach eklektyzmu. Wybiegając daleko w przyszłość warto przypomnieć w tym miejscu zapomniany dość obiekt, będący ostatnim już przykładem architektury historyzmu rozumianego w jego węższym, historyczno-formalnym zakresie. Mowa tu o, zbudowanym już w XX wieku, zamku cesarskim w Poznaniu. Wzniósł go dziewiąty (i ostatni) już król Prus i trzeci (także ostatni) cesarz niemiecki Wilhelm II. Na przestrzeni lat 1917–1918 cesarską godność tracą również Mikołaj II z dynastii Romanow-Holstein-Gottorp oraz Karol I Habsburg-Lothringen. Notabene ostatnim monarchą europejskim noszącym imperialny tytuł był ojciec obecnej brytyjskiej królowej Elżbiety II, zmarły w 1952 roku Jerzy VI — piastował on koronę cesarza Indii, którą to przyjęła pierwotnie w 1877 roku królowa Wiktoria. Jasno widać, że godność ta była bardzo świeżej daty, młodsza nawet niż tytuł cesarza niemieckiego ustanowiony w Wersalu w 1871 roku, którą to koronę cesarza niemieckiego przywdział król Prus Wilhelm I w 1872 roku w katedrze w Kolonii. Cesarz Wilhelm I, podobnie jak jego syn

---

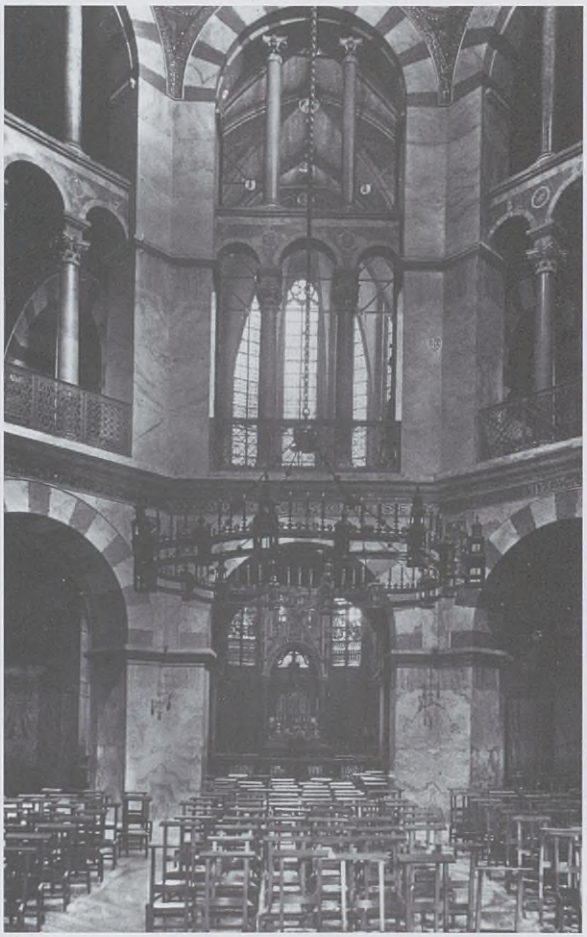
[14] K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*, Warszawa–Kraków 1977, s. 332, 205; M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*, t. 1. *Od paleolitu po wieki średnie*, Warszawa 1976, s. 136–142, 208–215; H. W. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993, s. 203–206.

[15] W. Bałus, *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, [w:] *Dzieła i interpretacje*, Wrocław 1995, t. III, s. 70; R. Kreutheimer, *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture*, [w:] idem, *Studies in Early Christian. Medieval and Renaissance Art*, New York 1969, s. 116–130.

[16] W. Bałus, *ibidem*; W. Götz, *Historismus. Versuch zur Definition des Begriffes*, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft 24, 1970, s. 206; idem, *Historismus-Phasen. Möglichkeiten und Motivationen*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38, 1985, s. 153.

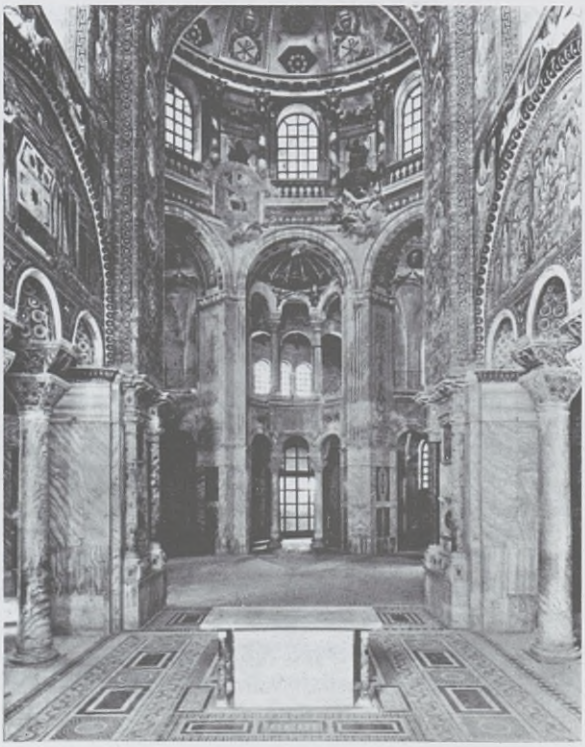
Fryderyk III, nie przywiązywali zbytniej wagi do starożytnych antecedencji owego tytułu. Również królowie brytyjscy tytuł cesarski traktowali pragmatycznie. Nawet Napoleon III, skłonny do afektacji i spektakularnych gestów, który po krótkiej prezydenturze II Republiką francuską i pomyślnym referendum koronował się w 1852 roku na cesarza Francuzów, nie próbował świeżo odtworzonego imperium legitymować legendą i mitologią ani to średniowieczną, ani to bizantyńską, ani nawet antyczną jak to czynił jego stryj Napoleon I, odwołując się do ikonologii Imperium Rzymskiego. Nie zapomniał bowiem ostatni już cesarz Francuzów słów swego wielkiego poprzednika, iż od wzniosłości do śmieszności dzieli nas tylko jeden krok. Warto przeto przypomnieć ostatni już imperialny epizod jakim była korona cesarstwa Etiopii, którą ozdobił króla Włoch Wiktora Emanuela III Benito Mussolini po zdobyciu w 1936 roku tego pradawnego cesarstwa i usunięciu cesarza Hajle Sellasje I. Niedługo cieszyła się, pierwszym w rodzie sabaudzkim, tytułem cesarskim rodzina królewska. Tytuł ten wygasł wraz z abdykacją króla w 1946 roku. Sam król Wiktor Emanuel III traktował ten ewenement z wielką rezerwą. Sceptycznie odnosił się również do imperialnych ambicji Mussoliniego, który marzył też o *renovatio Imperii Romanii*, a nawet nieco egzotyczny tytuł cesarski dla włoskiego monarchy miał być niejako pierwszym etykietalno-dyplomatycznym krokiem na tej drodze. Wprawdzie poczynania Duce zakrawały na operetkę, to jednak były one zdecydowanym wyrazem myślenia historycznego, które nie skończyło się w wieku XIX. Pewne objawy historyzmu w mentalności dyktatorów XX wieku — odcisnęły się one wyraźnym piętnem na sztuce i architekturze, aczkolwiek mniej ostro niż w wieku XIX — zakrawały może czasami i na farsę, ale zawsze pamiętać trzeba, że za próby realizacji politycznych fantasmagorii płaciły cenę krwi miliony ludzi.

Usiłowania renesansu dawnych imperiów, a w ślad za tym rewiwalizmu pewnych obszarów sztuki i kanonów architektonicznych, oczywiście adekwatne do istniejących aktualnie uwarunkowań społeczno-ekonomicznych, były wspólną cechą wielu wybitnych polityków od początku XIX stulecia aż po pierwszą połowę XX wieku. Nie upoważnia to jednak do stawiania znaku równości między Adolfem Hitlerem i Napoleonem I, Wilhelmem II a Mikołajem I czy Józefem Stalinem. Wspólne im, i nie tylko im, myślenie kategoriami



Il. 1. Kaplica pałacowa, wnętrze. Akwizgran. Odo z Metzu, 788–805

Il. 2. San Vitale, wnętrze. Rawenna. 536–547



Il. 3. Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. Berlin. F. Schwechten, 1890–1895

historyzmu było różne. Albowiem historyzm nie jest ani filozofią, ani zwłaszcza ideologią. Może on w nich tkwić, ale nie do końca je determinować. Różnice w postawach wobec historyzmu i jego programowego, emocjonalnego, instrumentalnego itp. traktowania zasadzają się w podejściu i rozumieniu *renovatio* jako immanentnej składowej historyzmu. „Renesans lub renovatio oznaczały wiarę w istnienie określonego ideału (politycznego, kulturowego bądź artystycznego) i jednocześnie mocne dążenie do powtórnego osiągnięcia owej absolutnej doskonałości. Historyzm był więc dla owych epok postawą wiodącą w przeszłości wzorzec, którego restytucja cenna była dla **własnego dalszego rozwoju**" (podkreślenie — Z.T.)[17]. Tak rozumiany historyzm dokonujący reaktywowania wybranych obszarów historii można uznać za 'odrodzenie' — 'rewolucję', rozumianą z kolei w źródłosłowiu (od *revolvo* — w tył toczyć, zwijać) tego słowa znaczenia, jako powrót do naturalnego dla kultury systemu norm i wartości. *Renovatio* w historyzmie XIX wieku oznaczało dla odmiany *conservatio*, czyli: przechowywanie, utrzymanie, ratunek, zachowanie, zaś *conservator*, *conservatoris*, obrońca, zbawca. Tak rozumiał renesans historyzmu na początku XIX wieku twórca teorii ewolucyjnego konserwatyzmu Edmund Burke, którego idee legły u źródeł legitymizmu i restauracji — kształtujących na wiele lat oblicze tego stulecia[18].

Opozycyjną wobec *renovatio* rozumianego jako *conservatio* jest *revolutio*, która jest również *revolvere*, ale obracającą się w odwrotnym kierunku, ku temu co oznacza zasadniczy przewrót zrywający z przeszłością i tradycją przeszłą, a celem jej jest *res novae*. Ale i ona u swych narodzin zaczyna tworzyć nową tradycję, bądź też odwoływać się do innej, często bardzo odległej, czy egzotycznej, byle tylko pozostającej w konfrontacji z tą, z którą walczy *revolutio*. Więcej nawet, rewolucja francuska, zrazu tylko sceptyczna wobec Boga, następnie skrajnie racjonalistyczna, aż po swe apogeum ateizmu i bezbożnictwa w 1793 roku, sięgnęła do ikonografii i symboliki zaczerpniętej ze Starego Testamentu, a która nieodmiennie występowała w ikonologii większości kościołów chrześcijańskich. Przykładem może być wizualna propaganda Deklaracji Praw Człowieka i Obywatela, gdzie równość, wolność i braterstwo wyniesiono na najwyższy piedestał. Godne były one przeto, aby niczym Dekalog przedstawiać je na Świętych Tablicach. A jeśli nad nimi umieszczano Oko Opatrzności, to można było je interpretować jako masoński symbol Rozumu. Cóż, nie kto inny jak św. Augustyn mawiał, że cel uświęca środki. Od tych czasów „Upłynęło wiele niełatwych wieków historii, zanim w niektórych — nielicznych! — krajach na globie przemogło przekonanie, że można z pożytkiem reformować politykę, gospodarkę, społeczeństwo, uprawiać nawet naukę, nie wypowiadając się wcale na temat istnienia Boga, Jego natury i atrybutów. Gdzie indziej jednak aż do dni naszych dotrwała teza, iż nie wystarczy wierzyć

---

[17] W. Bałus, *ibidem*, s. 71.

[18] W. Bałus, *ibidem*, s. 70, 71; J. Garewicz, *Inaczej o rewolucji kopernikańskiej w filozofii*, Studia Filozoficzne nr 2, 1984, s. 115–126; J. Szacki, *Kontrrewolucyjne paradoksy*, Warszawa 1965; R. R. Ludwikowski, *Główne nurty polskiej myśli politycznej 1815–1890*, Warszawa 1982; idem, *Kilka uwag o typie integralnym doktryny i jego zastosowaniu do badań nad konserwatyzmem XIX w.*, Historyka t. X, 1980; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DXXV, Prace z Historii Sztuki z. 15, Warszawa–Kraków 1979, s. 16, 18.

Il. 4. Zamek cesarski. Poznań. F. Schwechten, 1903–1913

lub nie wierzyć, gdyż należy to jeszcze czynić w sposób przepisowy."[19] Doświadczyło tego boleśnie społeczeństwo francuskie w czasie terroru. Przeto „Lata rewolucyjnych konfliktów uzmysłowiły następnym pokoleniom, że wyzwolenie się od tradycji jest niemożliwe"[20]. I chociaż obecnie już w XXI wieku obserwujemy znaczną erozję siły tradycji tak ważnej dla epoki historyzmu XIX wieku i modernizmu XX wieku, to nadal wydaje się prawomocne stwierdzenie Karla Poppera, iż, jak pisał: „nie sądzę abyśmy mogli kiedykolwiek wyzwolić się z więzów tradycji. Tak zwane wyzwolenie to na ogół tylko przejście od jednej tradycji do drugiej"[21]. Tak zatem tradycja była i jest, zwłaszcza w wieku XIX i XX, przedmiotem *restitutio* i *renovatio*, a nawet wyboru — również w wiekach średnich, jak dowiódł tego renesans karoliński z jego odniesieniami sztuki bizantyńskiej. Mając to ostatnie na uwadze, jak też zagadnienie wyboru tradycji, wróćmy do poznańskiego zamku cesarskiego wzniesionego na polecenie cesarza Wilhelma II przez Franza Schwechtena w latach 1903–1913 w stylu, ogólnie rzecz biorąc, neoromańskim,

---

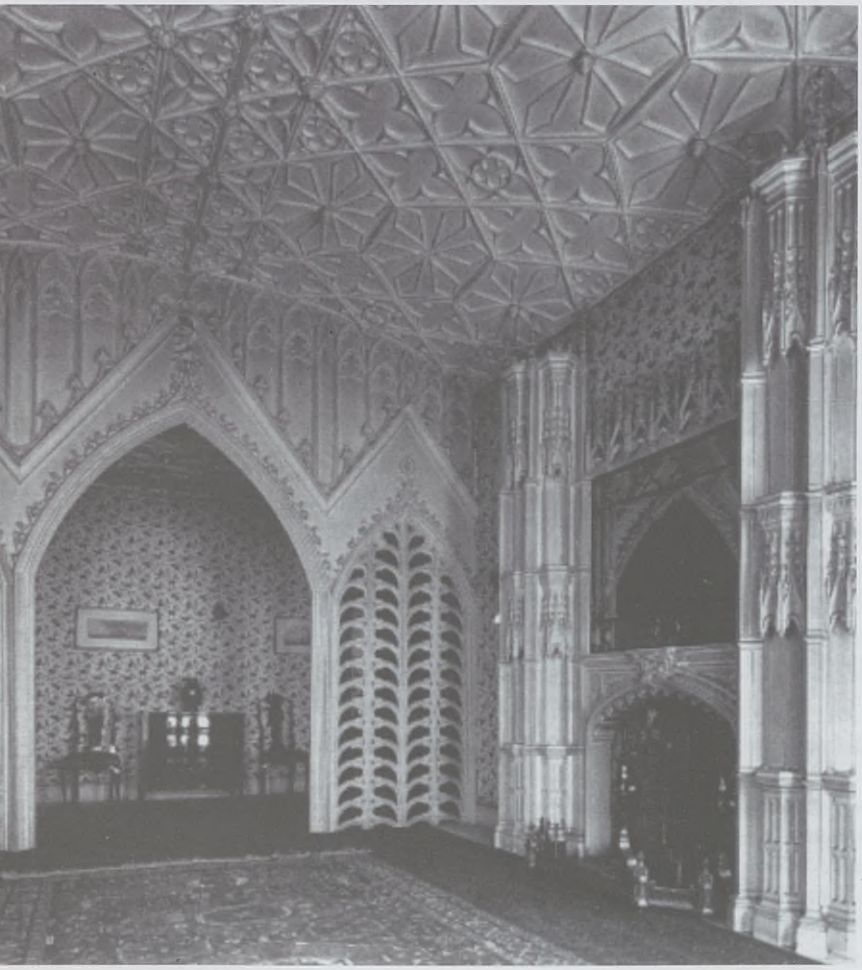
[19] P. Jasienica, *Rozważania o wojnie domowej*, Warszawa 1993, s. 54; J. Baszkiewicz, *Francuzi 1789–1794. Studium świadomości rewolucyjnej*, Warszawa 1989.

[20] I. Danielewicz, *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i 1 poł. XIX w.*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu. Idee i sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych*, J. Białostocki (red.), Warszawa 1981, s. 25; M. Senkowska-Gluck, *Żyć po Rewolucji. Przemiany mentalności i obyczaju w napoleońskiej Francji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.

[21] K. Popper, *Krytycyzm i tradycja*, Znak nr 109–110, 1963, s. 856–872; idem, *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 1. *Urok Platona*, Warszawa 1993, s. 29–31.

Il. 5. Strawberry Hill. Twickenham. H. Walpole, R. Adam, 1749–1777

Il. 6. Strawberry Hill, Holbein chamber. Twickenham. R. Bentley, 1754



ale uzupełnionym elementami nawiązującymi do stylu bizantyńskiego, wczesnochrześcijańskiego i w dwóch tylko przypadkach do stylu nordyckiego romantyzmu.

Fundator tej monumentalnej budowli, inaczej niż inni nowocześni cesarze tej epoki, traktował swój nieco nuworyszowski tytuł z przesadną powagą i skrajnym dostojeństwem trącącym czasem groteską. Dufny w potęgę gospodarczą i militarną II Rzeszy usiłował zająć miejsce „najwyższego" — *primus inter pares* — wśród monarchów Europy, z którymi niemal wszystkimi był spokrewniony lub spowinowacony. Nieskrępowany w nieograniczonych wydatkach utrzymywał pełen przepychu, choć niekoniecznie wykwintu, dwór, któremu pod tym względem ustępował nawet petersbuski. Jego poprzednicy, ojciec i dziadek, na cesarskim tronie czuli się bardziej Prusakami niż Niemcami. Ostatni natomiast Kaizer czuł się już bardziej Niemcem, a może lepiej Wszechniemcem, mającym dość niesprecyzowane ambicje panowania nad Pangermanią. Był bez wątpienia megalomanem — aczkolwiek starannie wykształconym i o licz-

nych zainteresowaniach. Jak przystało na koniec epoki, łączył w sobie cechy pragmatycznego modernisty zafascynowanego postępem naukowo-technicznym (założył Towarzystwo Naukowe im. Cesarza Wilhelma, ob. im. Maxa Plancka, ogromnie zasłużone dla niemieckiej nauki) z cechami romantycznego tradycjonalisty, co uwidoczniło się w jego artystycznych upodobaniach i estetycznych skłonnościach. Modernizmu w sztuce nie tolerował, co miało bezpośredni wpływ na politykę zakupów przez muzea cesarskie oraz styl nowo wznoszonych budowli publicznych. Preferował osobliwie styl neoromański mający podkreślić historyczny związek i kontynuację między I Rzeszą a jego cesarstwem. Ze szczególnym szacunkiem i pietyzmem dla średniowiecznego rozdziału historii Świętego Cesarstwa Rzymskiego Narodu Niemieckiego odnosił się Wilhelm II do panowania w XII i XIII wieku dynastii z Supplinburga, Hohenstaufów i Welfów, czyli okresu rozkwitu romanizmu w Niemczech lub to w południowej Italii, a w którym to okresie wywodzący się z Zollern w Szwabii jego ród wyniesiony został do wysokiej godności, np. Fryderyk hr. Hohenzollern uzyskuje w 1192 roku wpływowy urząd burgrabiego Norymbergii. Tytuł książąt Rzeszy i elektora brandeburskiego Hohenzollernowie uzyskują w XIV wieku. Wyjątkowego zbiegu okoliczności trzeba, a może to kolejny kaprys Klio, że do owego Zollern trafią w 1945 roku trumny twórców potęgi Prus, Fryderyka Wilhelma I i Fryderyka II Wielkiego, wywiezione z kościoła garnizonowego w Poczdamie w ostatniej chwili przed nadciągającą Armią Czerwoną. Kiedy w połowie lat dziewięćdziesiątych ubiegłego wieku sarkofagi wrócą na powrót do Poczdamu, za lawetą je wiozącą kroczyć będzie samotnie dr Helmut Kohl, kanclerz Republiki Federalnej Niemiec, drugi po Bismarcku zjednoczyciel Niemiec[22].

Plany oraz program ideowo-artystyczny zamku cesarskiego w Poznaniu sporządził wspomniany już Franz Schwechten, który również zaprojektował zbudowany w Berlinie w latach 1890–1895, także z inicjatywy Wilhelma II, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche. I ta protestancka katedra (Nationaldom) zbudowana została w stylu neoromańskim, a architekt wyposażył ją, podobnie jak później zamek poznański, w szereg elementów architektury wnętrz, mozaik i malatury wzorowanych na ikonografii preromańskiej i wczesnobizantyjskiej, podkreślających boskość i majestat władzy cesarskiej. Jeśli zaś chodzi o sam zamek, to Schwechten nawiązał bezpośrednio do motywów kaplicy pałacowej w Akwizgranie oraz zamków w Goslar, Gelnhausen i Wartburgu. Rzec można, że do pewnego stopnia zarówno historia jak i historyzm zatoczyły symbolicznie i alegorycznie jakieś koło. Oczywiście, historyzm nie rozpoczął się wraz z budową kaplicy w Akwizgranie

Il. 7. Strawberry Hill, biblioteka. Twickenham. J. Chute, 1754

[22] S. Salmonowicz, *Hohenzollernowie*, [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 138 i n.; Th. Aronson, *Cesarze niemieccy 1871–1918*, Kraków 1998, s. 171–224; idem, *Zwaśnieni monarchowie. Tryumf i tragedia europejskich monarchii w latach 1908–1918*, Kraków 1998, s. 22–33; Z. i T. Tołłoczko, *Berliner Stadtschloss — Wczoraj, dziś, jutro? Reminiscencje historyczno-konserwatorskie,* Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXX, 1998, s. 137–156.

i nie skończył się na jej amplifikacjach poznańskich. Jego przejawy obserwujemy na długo przed wiekiem XIX i w wieku XX. W węższym wszelako znaczeniu, historyzm i szczególnie jego epoka kończą się wraz z wybuchem I wojny światowej w 1914, który to rok realnie wyznacza kres wieku XIX. Kiedy zatem wyznaczyć początek epoki historyzmu?[23]. Określenie bodaj przybliżonej daty wyznaczającej wiek XIX czyli punktu zwrotnego dziejów, który dał zasadniczy impuls historyzmowi ma kapitalne znaczenie dla zrozumienia wielowątkowości tej formacji i jej pluralistycznej sztuki i architektury. W którym miejscu historii nowożytnej zatem rozpoczęła się, tak zasadniczo różna od renesansu czy baroku z ich własnym jednolitym i oryginalnym stylem, epoka heterogeniczności i kopiowania sztuki dawnej, a pluralizm i eklektyzm nie oznaczały kryzysu w sztuce, lecz były świadomie słuszną drogą tworzenia nowej sztuki? Wiek XX dowodnie przekonał nas jak bardzo „stare" determinuje „nowe", a cóż dopiero wiek XIX, dla którego tradycja i historia były fundamentami duchowej egzystencji — ratunkiem, *ergo* niemal zbawcą. „Stare warunkuje nowe, ale nowe — jak to niegdyś mądrze zauważył Thomas Stearns Eliot — przekształca stare, gdy wkracza w jego obręb. Każda innowacja (a więc nowość w sensie «twórczym») zmienia całą tradycję. W momencie, gdy tylko zaistniało nowe, staje się ono elementem tego samego zbioru i jako część starej, dotychczas istniejącej struktury zaczyna na charakter tej struktury wywierać wpływ: przekształca ją. Eliot twierdzi, że obraz tradycji artystycznej, a więc zbioru wykonywanych przez człowieka dzieł pewnego rodzaju, nie może być już taki sam po pojawieniu się nowego dzieła, zbiór w ten sposób istotny wzbogacającego."[24] „Pojęcia «nowe» i «stare» są określeniami relacji czasowej, są więc we wszystkich wyróżnionych znaczeniach relatywne. W sposób trwały nie przysługują żadnemu przedmiotowi ani zjawisku. Każda nowość jest «nowa» z punktu widzenia jakiegoś momentu w przebiegu czasu lub z punktu widzenia jakiegoś momentu obserwatora i posiadanego przezeń zasobu informacji."[25] Tak zatem Gothic Revical w Anglii nastąpił w połowie XVIII wieku — to było jednocześnie „stare", a zarazem i „nowe". Ożywienie gotyku tamże, którego symbolem był pałac Strawberry Hill w Twickenham zrealizowany w latach 1749–1777 przez Horacego Walpole'a i Roberta Adama, symbolizowało jednocześnie zalążki angielskiego preromantyzmu i z punktu widzenia formalno-stylowego uznać można za początek historyzmu rozumianego jako odtwarzanie stylów dawnych. W takiej też roli odradzał się również w Anglii neoklasycyzm. Ale owe renowacje (restytucje) nie rozpoczynały jeszcze epoki historyzmu. Pojawia się za panowania Jerzego II z dynastii hanowerskiej, kiedy to ostatecznie ustabilizował się ustrój Zjednoczonego Królestwa Wielkiej Brytanii, zasadzający się na równowadze władzy ustawodawczej, wykonawczej i sądowej, a konieczne reformy nie burzyły tradycyjnego porządku społecznego. Proces ten zapoczątkowała bezkrwawa Glorious Revolution z 1688 roku, która pozbawiając tronu, ale nie głowy, Jakuba II Stuarta, tworzy podwaliny do istniejącego do dzisiaj mechanizmu pozwalającego na bezrewolucyjne przejmowanie władzy (nie tylko rządów!) przez przedstawicieli różnych klas społecznych. Tej mądrości Europa będzie się jeszcze długo, i nie zawsze skutecznie, uczyć. Zrozumiałe jest przeto, że angielski Gothic Revival nie łączył się z jakimś poważniejszym wydarzeniem społeczno-politycznym. Owszem, był do pewnego stopnia emanacją początku schyłku oświecenia jako

---

[23] Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów rozbudowy i restauracji katedry w Kolonii. Przyczynek do dziejów romantyzmu i historyzmu w europejskiej kulturze architektonicznej XIX wieku*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXXIII 2001, s. 85–112; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy..., op. cit.*, s. 61–65; B. Miller Lane, *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge UK 2000; J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 10–11, 208–218; D. Dolgner, *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1995, s. 105–107, 120–123; Z. Ostrowska-Kębłowska, *op. cit.*, s. 16; A. Hausner, *Społeczna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, t. 2, s. 363; Z. i T. Tołłoczko, *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, Kraków 2000, s. 15 i n.

[24] J. Białostocki, *„Stare" i „nowe" w myśli o sztuce*, [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1978, s. 258; T. S. Eliot, *Tradycja i talent indywidualny (1917)*, Szkice Literackie, 1963, s. 1, 2; R. Kirk, *Eliot and his age. T. S. Eliot's moral imagination in the twentieth century*, New York 1972; Z. Ostrowska-Kębłowska, *op. cit.*, s. 14.

[25] J. Białostocki, *ibidem*, s. 257.

formacji, której myśl legła u podstaw rewolucji w Europie, ale aplikowany w dwu ostatnich dziesiątkach XVIII wieku w Niemczech, Polsce i Rosji miał jedynie znaczenie estetycznej nowości[26]. Podlondyński pałac Strawberry Hill nie reprezentował jeszcze tego, co Spiro Kostof nazywał *architecture for a new world*. Dlaczego? Otóż nawet kiedy Parlament Angielski skazał na śmierć w 1649 roku Karola I (ojca wspomnianego już Jakuba) nie nastąpiło fundamentalne przerwanie ciągłości tradycji. Spór między królem a parlamentem dotyczył nie istoty i podstaw władzy, ile sposobu jej sprawowania i wydatkowania pieniędzy publicznych. Były również i kwestie moralne (charakterystyczne, że większość przewrotów politycznych dotyka problemów etycznych). Zdominowany przez purytanów Parlament upatrywał w Karolu I nowego Nabuchodonozora, otoczonego zbytkiem i obojętnego na sprawy publiczne egoisty. Źle widziano jego powiązania z katolikami, czyli szczególnie znienawidzonymi przez purytanów papistami. Nie był to pierwszy w historii, jak o tym wcześniej wspomniano, fundamentalny problem — jak wierzyć. Nie było wszak, przynajmniej w Europie chrześcijańskiej, problemu czy w ogóle wierzyć w Boga. Tego nie było nawet w czasach republiki (Commonwealth) i protektoratu (1649–1660) i nawet Oliver Cromwell rządził *Deo gratias*. Strawberry Hill nie zwiastował przeto ani architektury „nowego świata", ani prób do powrotu doń w epoce romantyzmu. Nie nastąpiło bowiem w Anglii, inaczej niż w Europie, to, co nazwaliśmy *revolutio* w drugim znaczeniu, czyli rewolucja odcinająca się od przeszłości i korzeni cywilizacji chrześcijańskiej z jej harmonią między tradycją a teraźniejszością, której ogniwem był Bóg, nieważne w tym przypadku czy pojmowany katolicko, protestancko czy prawosławnie[27].

Do schyłku wieku XVIII historia Europy notowała niezliczoną ilość konfliktów i wojen religijnych o bardzo różnym podłożu, nikt wszakże nie kwestionował istnienia Boga. Nie czynił tego również oświecony liberalizm, aczkolwiek bez wątpienia, ale i bez premedytacji przyczynił się do stworzenia istotnego wyłomu w tak pojmowanej tradycji społecznego rozwoju. Skazany przez republikańską Konwencję Narodową na śmierć i zgilotynowany w 1792 roku król Ludwik XVI, uznany został za wroga ludu i zdrajcę narodu i podniesionej do godności świętej relikwi — konstytucji. Nie godził się bowiem na urzędową laicyzację społeczeństwa, a jego *veto* wobec prawa zmuszającego księży do przysięgi na ateistyczną w gruncie konstytucję rozpoczęło jego męczeńską drogę na szafot, której zrazu nie zapowiadało zdobycie Bastylii 14 lipca 1789 roku. Jeszcze „[...] W 1791 roku Konstytuanta specjalnym dekretem udostępniła wszystkim Luwr i zawarte w nim skarby sztuki. W dwa lata później, gdy uznano, że reformy nie wystarczają, że świat trzeba radykalnie przerobić, Konwencja nakazała zniszczenie grobów królewskich w Saint-Denis. Świętość Ancien Régime'u, ampułkę do olei koronacyjnych, rozbito w Reims publicznie"[28].

Jak widać, mimo królewskiej kosmetyki, proces budowania społeczeństwa burżuazyjnego w Anglii i Francji przebiegał odwrotnie. W tym pierwszym kraju rozpoczął się od skrajnego radykalizmu, a skończył łagodnymi reformami. W tym drugim, rozpoczął się od wzniosłych ideałów, a skończył się na ludobójczym terrorze lat 1792–1794. Szczególnie w tym okresie Boga miała zastąpić Wolność, ale jako uświadomiona konieczność, Równość, ale dla równych, Cnota, ale tylko republikańska, Rozum, ale ateistyczny. W następnym stuleciu komuniści uczynią to samo z myślą socjalistyczną, z tą tylko różnicą, że apogeum paryskiego obłędu trwało tylko dwa

---

[26] R. Kirk, *Edmund Burke: a genius reconsidered*, New Rochelle–New York 1967; E. Burke, *Reflections on the Revolution in France and other writings*, London 1958; W. R. Harbour, *The Foundation of conservative thought — an anglo-american tradition in perspective*, Notre Dame (Ind.)–London 1982; M. Trachtenberg, I. Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism. The Western Tradition*, London 1986, s. 387–403; Z. Tołłoczko, *Neorokoko. Z genealogii historyzmu w architekturze i sztuce XIX wieku*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXXIII 2001, s. 113–135.

[27] S. Kostof, *A History of Architecture. settings and Rituals*, New York 1995, s. 547 i n., 558–561; R. Upjohn, *Architect and Churchman*, New York 1968.

[28] P. Jasienica, *op. cit.*, s. 120.

lata, a może z uwagi na swe kontynentalne reperkusje — aż dwa lata. Rozczarowanie było ogromne, ale do stabilizacji ustroju państwowego we Francji było jeszcze daleko, a jak powiadał Metternich, kiedy Francja dostaje kataru, to natomiast Europa dostaje zapalenia płuc. Jak trudno było osiągnąć jaką taką równowagę po rewolucyjnym wstrząsie, może zilustrować dość charakterystyczny przykład: „Zbudowany za Ludwika XIII plac Królewski (Place Royale) (pod względem urody tego typu założeń równać się z nim może madrycki Plaza Mayor — Z.T.) nosi swoje miano do 10. 08. 1792. Następnie: 1792–1793 plac Federalistów (des Fédérés)
1793 plac Produkcji Broni (de la Fabrication-des-Armes)
1793–1800 plac Niepodzielności (de l'Indivibilité)
1800–1814 plac Wogezów (des Vosges)
1814–1830 plac Królewski znowu
1830 plac Republiki
i od 1831 plac Wogezów powtórnie
Dzieło Ludwika XIV — plac Tronu (du Trône):
1660–1793 plac Tronu
1793–1805 plac Obalonego Tronu (du Trône Renversé)
1805–1880 znów Tronu
od 1880 plac Narodu (du la Nation)
Zaprojektowany przez Gabriela i zainaugurowany w 1763
1763–1792 plac Ludwika XV
1792–1795 plac Rewolucji
1795–1814 plac Zgody (de la Concorde)
1814–1826 Ludwika XV
1826–1828 plac Ludwika XVI
1828–1830 plac Ludwika XV
od 1830 plac Zgody
Czy wreszcie ulica Reguły Zakonnej (d'Observance):
1672–1792 Obserwacji
1792–1793 Marsylii
1793–1796 Przyjaciela Ludu (Ami-du-Peuple)
1796–1851 Obserwacji znowuż
od 1851 Antoniego Dubois."[29] Nie ma się co dziwić temu galimatiasowi, skoro od schyłku wieku XVIII do początku wieku XX we Francji panowało czterech królów, dwóch cesarzy (ale za to trzy dynastie), trzy republiki, dyrektoriat i konsulat. Nie bez wpływu na całe to zamieszanie było powstanie w latach I Republiki nowej świeckiej religii, jaką była ideologia radykalnego racjonalizmu i republikanizmu. Nie wystarczało wszakże wierzyć w wolność, równość i braterstwo, ale należało wierzyć prawidłowo. Nowa religia wymagała nowych kapłanów-inkwizytorów i naturalnie ofiar składanych na jej ołtarzach. Rewolucja pożerała zarówno swych ojców jak i swe dzieci, zabijając swych najlepszych ludzi. Głowę ratowali, jak to zwykle bywa, cynicy i oportuniści. Z galerii potworów przypomnę tylko dwie postacie. Mam tu na myśli Antoine'a Q. Fouquier-Tinville'a osławionego prokuratora paryskiego Trybunału Rewolucyjnego. Wprawdzie po 9 thermidora 1794 roku został aresztowany i w roku następnym skazany na śmierć, to jednak w latach terroru był wyjątkowym oprawcą, bowiem samo już oskarżenie było automatycznym wyrokiem skazującym. To on oskarżał królową Marię Antoninę i nie wahał się wysłać na szafot swego krewnego i przyjaciela Camila Desmoulins. Bez wątpienia był pierwowzorem takich XX-wiecznych morderców zza biurka, jak: przewodniczący hitlerowskiego Volksgerichtu, Roland Freisler — „sądził" między innymi uczestników zamachu na Hitlera z 20 lipca 1944 roku, bądź Andriej J. Wyszyński, lepiej znany w Polsce, stalinowski prokurator i twórca doktryny o zaostrzaniu się walki klasowej wraz z postępem budownictwa komunistycznego.

[29] L. Stomma, *Wzloty i upadki królów Francji sposobem antropologicznym wyłożone*, Łódź 1991, s. 208.

Inną postacią i typowym produktem rewolucji był Joseph Fouché, wyniesiony przez Napoleona I do godności księcia Otranto, wsławiony w czasie rewolucji szczególnym okrucieństwem, zwany katem Lyonu, oberpolicmajster wszystkich reżimów, nawet do czasów Restauracji kiedy to został, z rekomendacji Talleyranda (również napoleońskiego księcia) ambasadorem w Dreźnie. Jednak zniecierpliwiony Ludwik XVIII dymisjonuje go w 1816 roku. Fouché umiera cztery lata później w Trieście w zupełnej izolacji, otoczony powszechną pogardą, ale jako wolny człowiek[30]. Jawi się pytanie, dlaczego pogromcy Napoleona I na Kongresie we Wiedniu w 1815 roku nie utworzyli czegoś w rodzaju Trybunału Norymberskiego, jak to się stało po 1945 roku. Dlaczego nie uczynili tego sami Francuzi, choć wielu byłych emigrantów rojalistów pod wodzą brata królewskiego Karola hr. Artois (późniejszego Karola X) miała na to ochotę. Między innymi dlatego, że król Ludwik XVIII, choć pod względem usposobienia podobny do swego nieszczęsnego brata, pyknik i człowiek pogdnej natury, miał więcej odeń instynktu politycznego. Doskonale rozumiał i solidaryzował się z tą częścią społeczeństwa francuskiego, które miało już dość wojen domowych, zemsty i nadzwyczajnych trybunałów. Zdawał sobie doskonale sprawę, że autorytet dawnej monarchii legł w gruzach i jego doktryna legitymizmu ma szansę akceptacji, a restauracja może przetrwać wówczas, jeżeli gwarantować będzie spokój społeczny. Przenikliwie, w odróżnieniu od otaczających go arystokratów-ultrasów, dostrzegł, że społeczeństwo francuskie jest zupełnie inne. Wprawdzie „[...] Wśród wielu dramatów i klęsk, jakich świadkiem było pokolenie, o którym tu mowa, przeżyło ono również klęskę optymistycznego racjonalizmu Oświecenia. Historia udowodniła mu bowiem, że przeświadczenie o możliwości skonstruowania nowej rzeczywistości opartej na wyrozumowanych racjonalnych zasadach jest ułudą. O tej gorzkiej lekcji zapomną następne generacje. Pokolenie napoleońskie pod jej wpływem odejdzie od myśli racjonalistycznej, szukając w wierze i uczuciu odpowiedzi na swe dylematy"[31]. I choć rozpocznie się epoka romantyzmu, ba, będzie jeszcze krótki epizod Stu dni, to o powrocie ancient régime'u nie było co marzyć.

Rzuconą przez Ludwika XVIII ideę legitymizmu, czyli powrotu dawnych dynastii na trony na podstawie pradawnych „praw historycznych" rozwinął i błyskotliwie oraz nader skutecznie zastosował Charles Maurice Talleyrand na kongresie wiedeńskim. Dzięki czemu niezależnie od talentów dyplomatycznych swego ministra Francja wkrótce zmieniła swój status z państwa pokonanego w równoprawnego uczestnika obrad, których rezultatem było Święte Przymierze. W gruncie rzeczy nie chodziło tu o mniej lub bardziej trwałe utrzymanie systemu absolutystycznego, lecz realną restytucję przeszłości w odmiennych warunkach teraźniejszości. Była to próba, mimo wszystko udana, przywrócenia jakiejś jedności między tym co przeszłe i obecne, a co przecięła rewolucja. Podobny proces obserwujemy w sztuce przełomu XVIII i XIX wieku i kolejnych etapów epoki historyzmu[32]. Odznaczał się on nie tylko naśladownictwem, ale swoistą fasadowością gdzie, jak często bywało, kształt i wystrój architektury nie zawsze był adekwatny do treści odpowiadającej realnej rzeczywistości. Wznoszone przez monarchów XIX-wiecznych neośredniowieczne albo neobarokowe zamki miały potwierdzać obecność przeszłości, symbolizować ciągłość historii, ale nijak się miały do faktycznej władzy i wpływów ich fundatorów. Trudno porównać bowiem zakres dominium Wilhelma II albo króla Bawarii Ludwika II z jego średniowiecznymi lub XVII-wiecznymi ideowymi pierwowzorami. Przykładem Ludwik II Bawarski, którego idolem był francuski Ludwik XIV, a których prerogatywy były nieporównywalne. Częściej jednak typowa fasadowość historyzmu, zwłaszcza w jego nurcie eklektycznym, polegała na tym, że pałacowa przykładowo fasada kryła w sobie typowy program mieszczańskiego założenia albo też neorenesansowa bryła mieściła w sobie wnętrza, np. neogotyckie. Pora zatem postawić śladem Iwony Danielewicz pytanie: „Dlaczego problem współczesności między

---

[30] J. Baszkiewicz, *op. cit.*, s. 261–302; S. Salmonowicz, *Sylwetki spod gilotyny*, Warszawa 1989; M. Senkowska-Gluck, *op. cit.*, s. 113 i n., 6–22.

[31] M. Senkowska-Gluck, *ibidem.*, s. 243.

[32] N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1998, s. 807 i n.; H. Kissinger, *Dyplomacja*, Warszawa 1996, s. 82 i n.

Il. 8. Portret Ludwika II Bawarskiego. G. Schachinger, 1887

Il. 9. Portret Ludwika XIV. H. Rigaud, 1701

współczesnymi wydarzeniami a sztukami plastycznymi (oraz architekturą — Z.T.) stał się ważny w wieku XIX?"[33]. W świetle zaś wywodów poprzednich zasadne będzie przeto sięgnięcie do konstatacji Jerzego Szackiego w interpretacji cytowanej wyżej autorki. „W okresie rewolucji francuskiej wprowadzona została w obręb sztuki problematyka teraźniejszości w stopniu wcześniej nie występującym. Stosunek do współczesności opierał się do tego czasu na ocenie tego, co przeszłe. Przeszłość oceniana dodatnio nie zmuszała do zaczynania od nowa, teraźniejszość i przyszłość stanowiły naturalną kontynuację tego, co wydarzyło się wcześniej. Podkreślanie owej ciągłości było punktem wyjścia dla teraźniejszych działań. Rewolucja natomiast, podobnie jak oświeceniowy racjonalizm, oceniając przeszłość negatywnie, widziała możliwość budowania współczesności bez potrzeby sięgania do przeszłości"[34]. Nie można wszakże stawiać jednoznacznego znaku równości pomiędzy oświeceniem a rewolucją francuską. Bez tego pierwszego zapewne nie byłoby tego drugiego, a oświeceniowi filozofowie przypuszczali, że spodziewana przez nich ewolucja systemu absolutystycznego będzie przebiegać wzorem angielskim. Tak myślał idealista i teoretyk umowy społecznej oraz suwerenności ludu Jan Jakub Rousseau, podobnie Wolter marzący o nowej roli oświeconych suwerenów absolutnych, którzy wprowadzą w swych monarchiach system burżuazyjnej własności, liberalizmu i tolerancji, ale wzdrygał się na myśl, że lud mógłby być bezbożny. Filozofowie nie walczyli ani z religią, ani z Bogiem, ale z anachronicznymi przywilejami Kościoła i nieczytelną już i niesprawną strukturą i funkcją feudalnego państwa. Rewolucja więc mogła obyć się bez Robespierre'a, jakobinów, Marata i innych, aczkolwiek historiografowie marksistowscy twierdzą coś zgoła innego. Nie jest to w tym miejscu zresztą najważniejsze. Ważniejsze wszakże jest uchwycenie momentu, w którym pojawiają się pierwsze przesłanki dla późniejszego

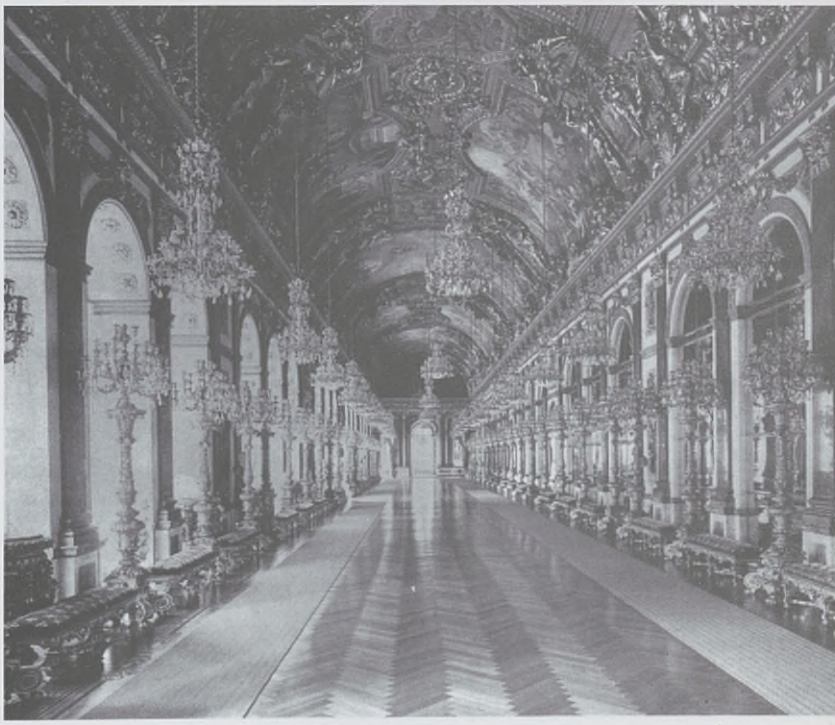
[33] I. Danielewicz, *op. cit.*, s. 12.

[34] J. Szacki, *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971, s. 41; I. Danielewicz, *ibidem*.

rozwoju historyzmu. Tym punktem jest rozpoczęcie przez I Republikę walki z Bogiem samym. Nie jest to problem tworzenia państwa laickiego oddzielonego od Kościoła, a nawet nie kwestia podporządkowania Kościoła państwu, lecz, jak to powiedziano, wyrugowania Boga ze społeczeństwa, które dzięki temu miało zyskać upragnioną wolność. Ten epizod historii Europy Zachodniej był stosunkowo krótki, ale dla dalszych jej dziejów, zwłaszcza dla Europy Wschodniej w wieku XX (mając na myśli rewolucję bolszewicką z 1917 r.) niezmiernie doniosły. Przez negatywną ocenę przeszłości, odejście od tradycji pękła więź, która była przedtem udziałem wszystkich chrześcijańskich, niezależnie od obrządku, państw europejskich. Świadomie podkreślono „państw", a nie „narodów" (suwerennego narodu), które to pojęcie rewolucja francuska skrystalizowała i wyidealizowała tworząc wszakże nowoczesny nacjonalizm, który ostatecznie rozbił Europę. Trzeba było dwóch wojen światowych, nazizmu i komunizmu, aby w drugiej połowie XX wieku Europa poczęła mozolnie przywracać niegdysiejszą więź, tym razem na gruncie liberalizmu i humanitaryzmu. Tę próbę podjął kongres wiedeński, a następnie Święte Przymierze w 1815 roku usiłując stworzyć coś, co mogło przypominać późniejszą Ligę Narodów, której działalność rozpoczęła się w 1920 roku. Oczywiście były zasadnicze różnice: po pierwsze — Święte Przymierze było o wiele skuteczniejsze i po drugie — oba układy różniły się fundamentami ideowymi[35]. Kongres nie mógł restytuować ani feudalizmu sprzed 1789 roku, ani restytuować tradycji — mógł jedynie konserwować poszczególne instytucje, odtwarzać niektó-

Il. 10. Galeria Zwierciadlana. Wersal. J. Hardouin-Mansart, 1678–1684

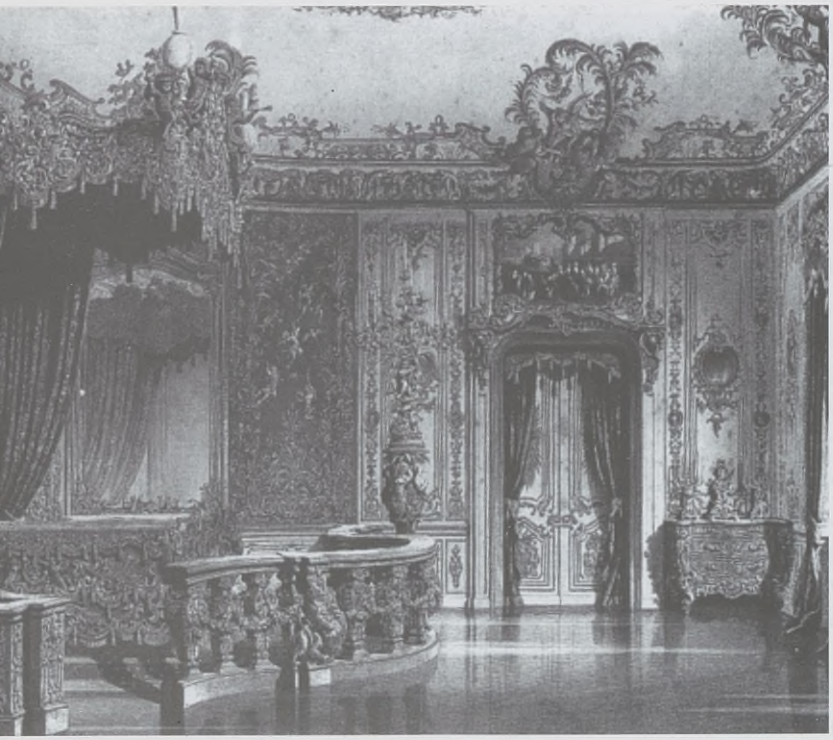
Il. 11. Galeria Zwierciadlana. Zamek Herrenchiemsee. G. Dollmann, J. Hofmann, 1878–1886



[35] N. Davies, *op. cit.*, s. 808 i n.; P. Johnson, *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 75 i n.; S. Zapaśnik, *Przeciwnicy absolutyzmu. Wolter*, [w:] *Europa i świat w epoce oświeceniowego absolutyzmu*, J. Staszewski (red.), Warszawa 1991, s. 88–134; W. Zajewski, *Kongres wiedeński i Święte Przymierze*, [w:] *Europa i świat w epoce restauracji, romantyzmu i rewolucji 1815–1849*, W. Zajewski (red.), Warszawa 1991, s. 20–70; L. Bazylow, *Historia powszechna 1789–1918*, Warszawa 1986.

Il. 12. Zamek Linderhof. Oberammergau. G. Dollmann, 1870–1876

Il. 13. Sypialnia królewska. Zamek Linderhof. Oberammergau. A. Quaglio, 1871



re obszary tradycji, co z kolei nadawało sztuce nowe, mimo wszystko, oblicze. W lukę między latami 1789 a 1815 wdarła się nowa, a tak na dobrą sprawę dwie nowe tradycje. „Przerwę w tradycji" jak to nazywał Ernst H. Gombrich, wypełniły w sztuce dwa nowe historyzmy: historyzm rewolucyjny i historyzm romantyczny. Oba te historyzmy antycypowały narodowy romantyzm, który bujnie rozwinie się zwłaszcza, z podobnych, a równocześnie różnych przyczyn, w Niemczech i Polsce. Rzecz oczywiście tyczy odmiennej roli Napoleona I w obu krajach i tej samej kwestii niepodległości. Tak zatem przynajmniej do połowy XIX wieku występowały trzy romantyzmy sięgające do różnych albo do tej samej tradycji. Najlepszym przykładem jest neoklasycyzm, ale nie sposób postawić w jednym rzędzie Claude'a-Nicolasa Ledoux i Karla Friedricha von Schinkla bądź Jacquesa-Louisa Davida z Casparem Davidem Friedrichem. Rewolucyjny romantyzm, wyrosły z hasła *liberté, egalité ou la mort*, zwrócił się ku tradycji klasycyzmu w architekturze jako emanacji racjonalizmu, w plastyce zaś nawiązywał do symboliki ikonografii republiki rzymskiej. Odmiennym od klasycyzmu rewolucyjnego był swoisty romantyzm epoki porewolucyjnej, manifestującej się odejściem od skrajnego racjonalizmu i ateizmu — zwrotem społeczeństwa ku religii. Była to naturalna reakcja na ekscesy jakobinów i równolegle, odpowiadająca temu stanowi nastrojów, politycznie wykalkulowana decyzja Pierwszego Konsula, a od 1804 roku cesarza Napoleona I. Swą ugodę z Kościołem, sceptyczny raczej cesarz potwierdził zaproszeniem Piusa VII, na swą i Józefiny koronację, która odbyła się nie, jak to bywało od wieków, w Saint-Denis, lecz w paryskiej Notre Dame. Tak więc i rytuał oraz oprawa uroczystości miały zupełnie inny charakter. Mimo mszy świętej wyniesienie na tron nowego cesarza miało więcej cech świeckich niż religijnych. *Entourage* stylowy ceremonii wyglądał na eklektyczną mieszankę, zarówno co się tyczy ubiorów, jak i dekoracji z elementami klasycystycznymi, nawiązującymi do Cesarstwa Rzymskiego,

motywów egipskich, orientalno-bizantyńskich z pewnymi akcentami mody z czasów Dyrektoriatu. Całość wyglądała nieco groteskowo mimo rozmachu i przepychu. Ale taki był styl premiére empire, którego najlepszym przykładem są, bez owego nieco farsownego akcentu estetyczno-politycznego, wnętrza pałacu Malmaison. Pochodzący z lat 1620–1622 pałac, przebudowali po 1799 roku dla cesarzowej Józefiny preferowani przez Napoleona inżynierowie wojskowi Charles Percier i Pierre-François-Léonard Fontaine. Były citoyen Buonaparte, republikański generał Bonaparte, a następnie empereur, szukając korzeni i tradycji nie miał szczególnego wyboru. Ta pochodząca od Hugona Kapeta lub Ludwika IX Świętego nie wchodziła w rachubę. Trzeba było sięgnąć głębiej do tradycji legendarnych Merowingów i Karolingów, szczególnie do wielkości Charlemagne. Sądzić wolno, że właśnie Napoleon był pierwszym monarchą XIX wieku, który zwrócił uwagę na tradycję wczesnochrześcijańską. Nie miało to jeszcze swego rezonansu w plastyce i architekturze. W tej ostatniej dominował neoklasycyzm stylizowany na rzymski i imperialny neoklasycyzm. Ale tak na dobrą sprawę, klasycystyczny empire rozwinie skrzydła w Petersburgu, w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku. Bowiem z wielkich planów architektonicznych Napoleona I zrealizowano niewiele. W Paryżu, w 1808 roku wzniesiono na pamiątkę zwycięstwa pod Austerlitz łuk triumfalny również podług planów Perciera i Fontaine'a, zlokalizowany na placu Carrousel między Luwrem a pałacem Tuileries, gdzie za czasów terroru jakobińskiego stała gilotyna. Miejsce wybrano symbolicznie, bo nowy monarcha pragnął za wszelką cenę zatrzeć w pamięci rewolucję, bez której notabene nie wstąpiłby na tron. Zwłaszcza w kwestii terroru i jakobinizmu, z woli Napoleona I panowało tabu, nie wolno było o nich mówić publicznie i pisać. Łuk na Carrousel zaprojektowany został na wzór niemal identycznego rzymskiego łuku Septymiusza Sewera. Zwieńczony został zrabowaną podczas kampanii włoskiej kwadrygą z brązu zdobiącą portyk bazyliki San Marco w Wenecji. Kwadrygę wykonał Grek Lizyp w 300 r. p.n.e., a skradli ją Wenecjanie w Konstantynopolu w 1204 roku. Wróci na swe miejsce w Wenecji po upadku cesarstwa w 1815 roku. Percierowi i Fontaine'owi poruczono niezwykle interesujące zadanie z zakresu urbanistyki, a mianowicie otoczenie ulicy Rivoli amfiladowym ciągiem jednakowych arkad, natomiast projekt łuku triumfalnego na placu Gwiazdy (Étoile) powierzono Jean-François Chalgrinowi. Miał on rzecz prosta przewyższać skalą i rozmachem łuki i bramy trimfalne z czasów Ludwika XIV (Porte Saint-Denis, Porte Saint-Martin) i poświęcony był zwycięstwom Wielkiej Armii. Ostatecznie został ukończony za panowania Ludwika Filipa I Orleańskiego. Samo założenie Place de l'Étoile (ob. de Gaulle'a), ostatecznie ukończy go baron Haussmann za czasów panowania Napoleona III, zamykało jedno z najpiękniejszych założeń urbanistycznych na osi przebiegającej od Luwru przez Pola Elizejskie.

Kolejnym przejawem romantyczno-imperialnej architektury była świątynia Chwały Wielkiej Armii. Charakterystyczne, że mimo odnowy życia religijnego Napoleon I pragnął upamiętnić swą ukochaną armię, która, obok nowoczesnego prawa i biurokracji, była fundamentem jego władzy (aczkolwiek wkrótce musiał przyznać rację Talleyrandowi, że „z bagnetami można czynić wszystko, ale nie można na nich siedzieć"), monumentem o funkcji świeckiej, a nie jednocześnie religijnej, jak to uczynił w przypadku kościoła Inwalidów (arch. Jules Hardouin Mansart, 1680–1691). Ale i w tym przypadku zamknęło się koło historii. Cesarz polecił bowiem ukończyć rozpoczętą w 1764 roku budowę kościoła La Madeleine, której projekt, nawiązujący do Inwalidów sporządził Pierre Contant d'Ivry. W czasie rewolucji trwały debaty na temat dalszych losów budowli i proponowano przeznaczyć go na siedzibę Zgromadzenia Narodowego, Biblioteki Narodowej itp. Ostatecznie Napoleon I w 1806 roku wybrał na realizatora swej świątyni Pierre'a Alexandre'a Vignona, ucznia Claude'a-Nicolasa Ledoux i Jeana-François Leroya. Vignon, który musiał być dobrze notowany u jakobinów, skoro w 1793 roku został generalnym inspektorem budowli Republiki i który miał, niczem Fouché, niezłego nosa politycznego i w stosownym momencie wysiadł z „jakobińskiego tramwaju", zaproponował cesarzowi rozwiązanie w stylu klasycznej świątyni greckiej (peripteros) z koryncką kolumnadą. Prace trwały również po upadku cesarstwa, ale już w intencji budowy pierwotnego kościoła pod wezwaniem św. Magdaleny. Monument ukończono dopiero w 1842 roku, a warto może odnotować, że w tej świątyni odbyły

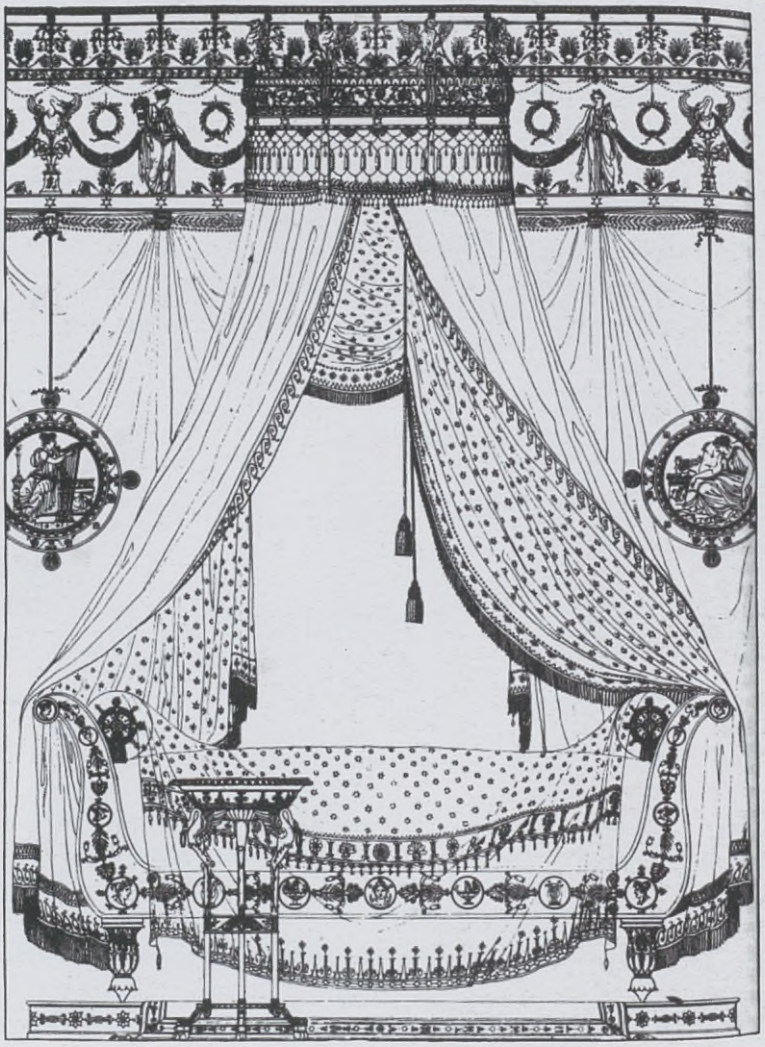
Il. 14. „Koronacja Napoleona I", fragment. Pracownia J.-L. Davida, 1805–1807

się egzekwie Fryderyka Chopina i Adama Mickiewicza. Jednakże Bonaparte, mimo iż czerpał szczodrze z historii, tradycjonalistą w istocie nie był i pozostał niezależnie od monarszej purpury dzieckiem oświecenia oraz społecznej inżynierii, która w tej epoce się narodziła. Wyrazem tego było jego osobiste zaangażowanie w budowę nowego ośrodka administracyjnego dla Wandei, departamentu wyłączonego z Poitou, starożytnej dzielnicy dawnej Francji ze stolicą w Poitiers. Wandea do dziś, podobnie jak stłumienie herezji Albigensów w XIII wieku przez Szymona de Montfort, pozostaje ciemną plamą w historii Francji. Takim republikańskim Szymonem był młodziutki generał Lazare Hoche, który w roku 1794 stłumił ostatecznie, daleko krwawsze od liońskiego, antyrepublikańskie powstanie w Wandei (okrucieństwo było notabene udziałem obu stron). Napoleon I zlecając budowę nowego miasta noszącego nazwę Napoleon-Vandée chciał przekreślić niewygodną przeszłość i wytyczyć nową przyszłość. Później miasto nosiło nazwę Vandée-Bourbon, następnie ponownie Napoleon-Vandée, a od czasów III Republiki Roche-sur-Yon. Po II wojnie światowej władze zapraszały tam architektów i urbanistów po to, aby mogli dowodnie przekonać się o martwocie miast wznoszonych w myśl reguł racjonalnej inżynierii społecznej i takiejż architektury. Ale takich błędów nie udało się uniknąć w odbudowie po 1945 roku zniszczonych miast północnej Francji — *vide* centrum Hawru powstałe podług koncepcji Auguste'a Perreta[36].

Denis Diderot, jeden z filarów radykalnego nurtu oświecenia, jeszcze przed rewolucją miał wzywać artystów: „Malujcie tak, jak mówiono w Sparcie". Filozof miał na myśli, wolno sądzić, nie tylko konkretny styl i język sztuki antyku, lecz głównie odnowę wzniosłości antyku, jak to przekazywała tradycja. Ten sam filozof w 1746 roku niejako uściślał poprzednią wypowiedź stwierdzając: „Jedynie uczucia, wielkie uczucia mogą wznieść duszę ku wielkim rzeczom. Bez nich nie ma wzniosłości w oby-

[36] M. Trachtenberg, I. Hyman, *op. cit.*, s. 411, 422, 446; M. Porębski, *Dzieje sztuki w zarysie*. t. 3. *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988, s. 21, 65; D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2001, s. 334, 378; K. Lipka, *Wizjonerzy w służbie propagandy czyli architektura klasycyzmu rewolucyjnego*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994, s. 131–143; P. Jasienica, *op. cit.*, s. 122–123; J. Baszkiewicz, *Historia Francji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.

czajach ani w dziełach; sztuki piękne nawracają do swego dzieciństwa, cnota odzyskuje respekt". W dziesięć lat później przyszły krytyk rewolucji Burke dając wyraz tęsknoty za wzniosłością w sztuce, w swych pismach wyodrębni wzniosłość jako nową kategorię estetyczną. Rousseau natomiast kwestionował preponderancję racjonalizmu proponując nową sentymentalną kulturę uczuć[37]. Temu „nawracaniu do dzieciństwa sztuki" towarzyszyła szczególna wzniosłość, bardzo różna zresztą na różnych etapach rewolucji i czasów napoleońskich. Odbijała się najsilniej w plastyce czasów rewolucyjnych, zaś w architekturze owych lat, która pozostała na papierze, manifestowała się niesłychanym monumentalizmem, w treści tej architektury tkwiło więcej racjonalizmu i politycznej oraz propagandowej celowości. Wyobraźmy sobie, że zrealizowano by wszystkie planowane przez I Republikę założenia urbanistyczno-architektoniczne w Paryżu. Przywodzą one na myśl te częściowo zbudowane, zimno wykalkulowane gigantyczne koncepcje z czasów Stalina i Hitlera, które miały zastąpić, albo fragmentarycznie zmieniły, centra miast historycznych. Wszechobecny antyk, jak to widzimy na rewolucyjnej ikonografii, „racjonalny ruszt urbanistyczny", oznaczałby totalną nudę wśród której wzniosłość wkrótce by się ulotniła. Przeto zasługą czasów napoleońskich było, wprawdzie głównie w sztukach plastycznych, wprowadzenie pewnego rodzaju eklektycznego pluralizmu, swoistego preludium historyzmu, któremu towarzyszył i romantyzm i wzniosłość. Była to jednak już inna wzniosłość — zwracała się nie tylko do wieku dziecięcego sztuki, ale do jej okresów dojrzalszych. Sztuka czasów republikańskich wybrała w zasadzie jedną tradycję. Sztuka empire'u czerpała już z wielu tradycji. Była osobliwym początkiem owego *interregnum* sztuki XIX i XX wieku, które określa Mieczysław Porębski (w szerszym znaczeniu tego terminu) jako: „[...] trwały status sztuki przerzucającej od wieków pomost między mitami przeszłości a utopiami przyszłości, ku której spogląda niecierpliwa nadzieja czasu"[38]. Jednakże trzeba jednocześnie stwierdzić, że: „Romantyzm (zarówno ten sprzed 1815, jak i ten późniejszy — Z.T.) sprawił, że nikt w XIX w. nie negował uzależnienia teraźniejszości od przeszłości. Problemem stał się tylko wybór odpowiedniej tradycji. Romantycy szukając tradycji dla nowych wiar, nowych klas, nowych narodów podważyli tym samym pośrednio mit tradycji jako takiej, przyczyniając się do sakralizacji tego pojęcia; skoro tradycji jest wiele, trzeba między nimi wybierać. Realizacje plastyczne (architektoniczne — Z.T.)



Il. 15. Sypialnia cesarzowej Józefiny. Pałac w Malmaison. Projekt. Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, 1799–1812

[37] M. Porębski, *ibidem*, s. 8, 9.

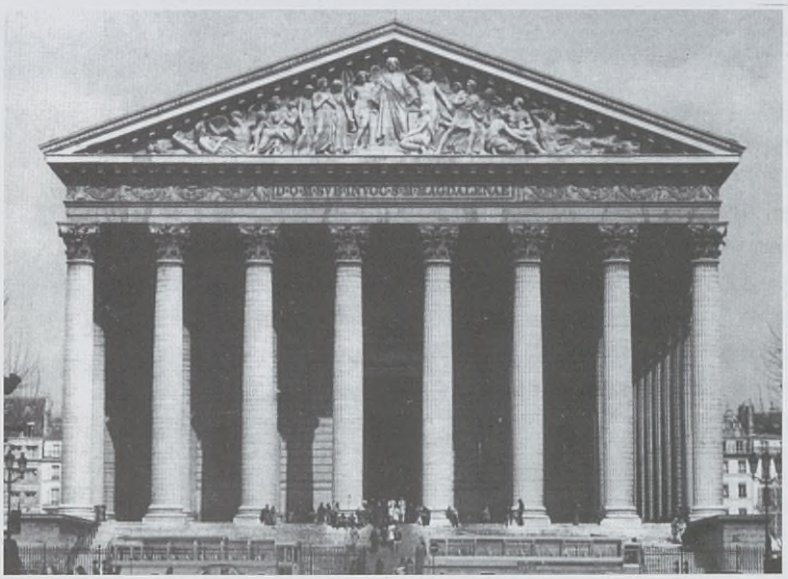
[38] M. Porębski, *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975, s. 9.

Il. 16. Łuk Truimfalny na placu Carrousel. Paryż. Ch. Percier, P.-F.-L. Fontaine, 1808

poświęcone ważnym dla narodu współczesnym wydarzeniom politycznym, miały opierać się też o ową zasadę wyboru."[39] Karol Wielki również dokonał wyboru tradycji, niemniej jednak nie mogłoby być mowy o zasadzie, a i Charlemagne możliwości w tym zakresie miał niewielkie. Pod tym względem w lepszej sytuacji był Napoleon I, który dla legitymizacji i uświetnienia swego efemerycznego imperium mógł zapożyczać z szerszej gamy tradycji i historycznych stylów. Nowe cesarstwo było efemerydą, bowiem jego twórca, mimo szerokich horyzontów, racjonalnie kreatywnego umysłu, ulegał nadto swym zbyt wielkim ambicjom i dał się porwać owej romantycznej już wzniosłości. Zabrakło mu też wyobraźni technicznej. W 1801 roku odrzucił propozycję amerykańskiego wynalazcy Roberta Fultona zbudowania floty wojennej napędzanej silnikiem parowym, uznał ją za zupełną mrzonkę, a w pięć lat później admirał Horatio Nelson niszczy niemal w całości francuską marynarkę. Rozpoczął się początek końca. Kto wie, gdyby nie ta lekkomyślna decyzja być może w pałacu Tuileries, a pałac ten stałby do dziś bo prawdopodobnie nie byłoby Komuny Paryskiej z 1871 roku, rezydował by jakiś Napoleon VI[40].

Czasom rewolucji i napoleońskiej epopei poświęcono tak wiele miejsca, również w innych publikacjach wychodząc z niemal identycznego założenia, które ostatnio zaproponowała Profesor Z. Ostrowska-Kębłowska pisząca w tej kwestii tymi słowy: „Sądzę, że próbując rozwiązać nasze problemy należałoby brać pod uwagę — w daleko większym niż dotychczas stopniu — nie tylko konstatacje na temat wielkiego zjawiska historyzmu czynione przez historię filozofii i nauki, gdzie zjawisko to analizowane jest na poziomie tych właśnie dyscyplin, a więc na podstawie badania tego, co w XVIII–XIX wieku myślano i pisano, ale zwrócić się bardziej do historyków opisujących rewolucję historyzmu w odniesieniu do przemian w stosunkach politycznych, społecznych, kulturowych, ekonomicznych itd. — słowem do tej rzeczywistości, która stanowiła przedmiot życiowego doświadczenia nie tylko pisarzy i myślicieli, ale szerokich warstw społeczeństw europejskich.

Il. 17. Kościół La Madeleine. Paryż. P. A. Vignon, 1806–1812



[39] I. Danielewicz, *op. cit.*, s. 14; J. Szacki, *Tradycja..., op. cit.*, s. 48.

[40] M. Porębski, *Dzieje sztuki...*, t. 3, *op. cit.*, s. 101–105; Z. i T. Tołłoczko, *Z zagadnień historii i historyzmu oraz eklektyzmu w architekturze połowy XIX wieku na przykładzie wiedeńskiego Heeresgeschichtliches Museum Theophila Hansena*, Czasopismo Techniczne z. 1 A, 2002.

Trzeba by, próbując wyjaśnić zjawiska artystyczne wieku XIX, a przede wszystkim początki i źródła tego, co nazywamy historyzmem, postępować podobnie jak to czynimy badając inne epoki, a więc brać pod uwagę — w szerokim tego słowa znaczeniu — tło, podłoże historyczne. Może się zdawać, że przecież zawsze to czynimy. Wydaje się jednak, że w tym przypadku, mówiąc np. o rewolucji umysłowej, a więc sięgając wprost do historii idei popełniamy błąd, pomijając w swych wyjaśnieniach warstwę wydarzeń politycznych i społecznych — myślę tu o rewolucji francuskiej, o wojnach napoleońskich, których bezpośrednie i pośrednie doświadczenie było udziałem niemal wszystkich żyjących w ówczesnej Europie ludzi. Nie tylko filozofów i pisarzy. Wydaje się, że rozległość i głębokość tych bezpośrednich doświadczeń sprawiły, że tzw. myślenie historyczne nie stanowiło jakiegoś elitarnego filozoficznego poglądu, lecz stało się powszechnym w Europie światopoglądem."[41]

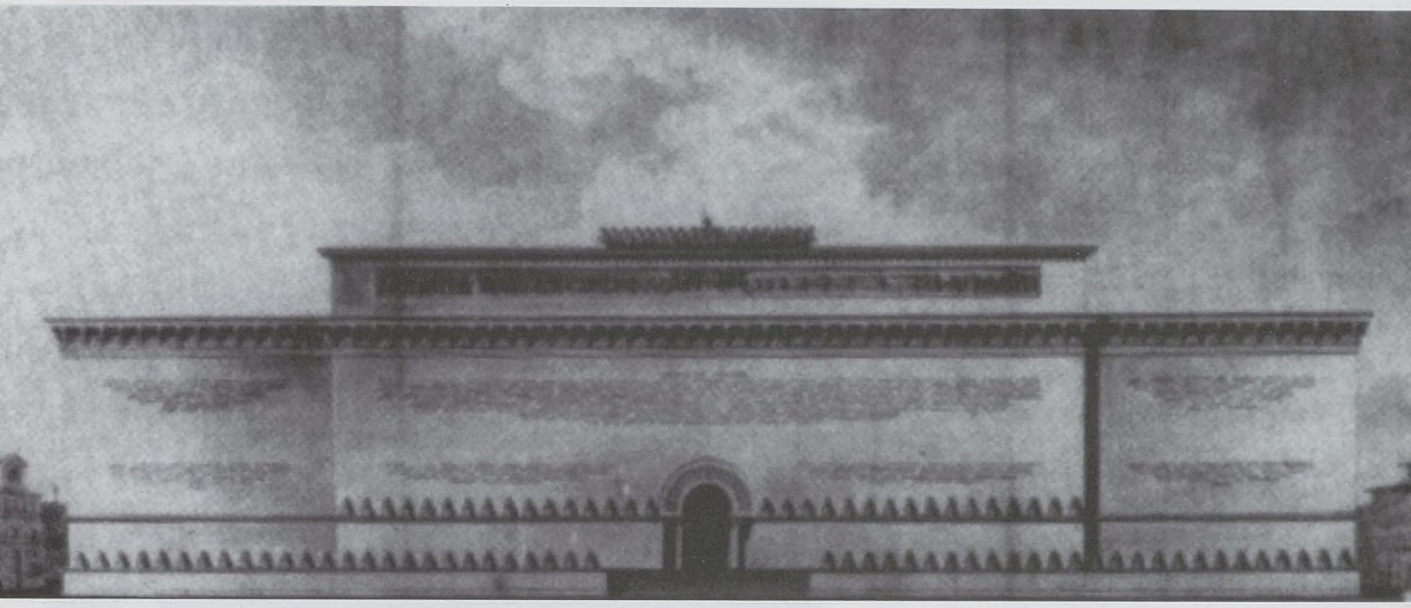
Il. 18. Nowy Dekalog. Deklaracja Praw. Święte Tablice Prawa powierzone są Wolności i Równości

Wydarzenia i doświadczenia francuskie przełomu XVIII i XIX stulecia, które stały się również udziałem Europy całej, dały przez wybór, czy może lepiej — wybory, tradycji, impuls do kształtowania się różnych historyzmów. I tak w przypadku czasów rewolucji można mówić o historyzmie progresywnym, natomiast w odniesieniu do czasów napoleońskich, głównie zaś okresu imperialnego, obserwujemy zalążki historyzmu konserwatywnego. Oba te historyzmy nosiły znamiona bezpośredniej interwencji ideologiczno-politycznej, materializowały się niejako na określone zamówienie, słowem był to „historyzm teleologiczny", ale obok niego, w ogniu sporów między klasycystami i romantykami rodził się inny historyzm, „historyzm nieteleologiczny", który wprawdzie będzie odbiciem swej epoki, ale rozwijać się będzie w duchu epoki, a nie z wyboru konkretnej tradycji kulturowej. Ostatecznie Święte Przymierze, które ukształtowało Europę na niemal cały XIX wiek, nie narzuciło jakiejś tradycji. Inaczej mówiąc, nieteologiczny historyzm, przynajmniej w kulturze i sztuce, był wtórny wobec politycznych realiów[42]. Neostyle, czy też sztuka i architektura historyzmu wyłoniły się nie tylko dlatego, że ten czy inny władca dokonał takiego czy innego wyboru tradycji, ale również i dlatego, że pojawił się „człowiek historyczny", który tworzył taką właśnie kulturę. Z mecenatu wielkich ówczesnego świata powstawały wybitne dzieła sztuki doby historyzmu.

---

[41] Z. Ostrowska-Kębłowska, *op. cit.*, s. 20.

[42] W. Bałus, *op. cit.*, s. 72, 73; J. Szacki, *Historyzm a współczesne nauki społeczne*, [w:] *Historyzm i jego obecność w praktyce naukowej*, J. Kmita, K. Łasowski (red.), Warszawa 1990, s. 10–22; J. Migasiński, *Historyczność. Filozoficzny kontekst pojęcia*, Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej nr 32, 1987, s. 8–10. K. Popper, *Nędza historyzmu*, Warszawa 1989; A. L. Zachariasz, *Kultura. Jej status i poznanie. Wprowadzenie do relatywistycznej teorii kultury*, Rzeszów 2001, s. 141–152.



Il. 19. Zdromadzenia Narodowe. Projekt. E.-L. Boullée, ok. 1790

Obok nich jawiły się równolegle i takie skromniejsze dzieła (np. z mecenatu mieszczańskiego), równie cenne, które były dzieckiem historyzmu, który sam w sobie nie był doktryną, aczkolwiek bywał jej istotną komponentą. Karl Mannheim, twórca socjologii nauki pisał, że: „[...] zasada historyzmu nie tylko organizuje jak niewidzialna ręka pracę w zakresie nauk humanistycznych (Geisteswissenchaften), lecz również przenika codzienne myślenie [...]. Historyzm nie jest więc tylko kaprysem czy modą, nie jest nawet wyłącznie ruchem intelektualnym, lecz jest podstawą, na jakiej opieramy nasze obserwacje rzeczywistości społeczno-kulturowej. Nie jest on czymś sztucznie wymyślonym, czymś w rodzaju programu, lecz jest powstałą w sposób organiczny fundamentalną zasadą, światopoglądem (Weltanschauung) samym [...]. To właśnie historyzm i nie tylko historyzm daje nam dziś pogląd na świat równie uniwersalny jak religijny pogląd na świat dawnych czasów."[43] Ten konserwatywny wielce determinizm w bezpośrednich badaniach nad architekturą XIX wieku warto brać pod uwagę, ale stosować należy mimo wszystko z pewną dozą ostrożności. Niemniej jednak może ułatwić zrozumienie i określenie człowieka historycznego, którego mentalność kształtowała kulturę duchową i materialną owych czasów. Leszek Kołakowski, próbując odpowiedzieć na pytanie: czy człowiek historyczny dotrwał do trzeciego milenium, wskazuje na fundamentalny fakt, że człowiek historyczny „jest nowoczesnym wynalazkiem, a dokładniej: wewnętrzną reakcją na nowoczesny świat"[44]. Tu ujawnia się pierwszy z licznych paradoksów i wewnętrznych sprzeczności historyzmu. Jeśli bowiem mowa o „nowoczesnym wynalazku", to mamy do czynienia z postępowym konstruowaniem nowej jednostki i nowego społeczeństwa, któremu to stanowi rzeczy historyzm się przeciwstawiał. Człowiek historyczny istniał i wcześniej w społeczeństwie niewolniczym i feudalnym, które spajała wspólnota plemienna, wspólnota krwi, wspólnota ducha, religii i osoby pomazańca bożego. Historia w owych czasach była głównie kroniką i genealogią, nie odczuwano też potrzeby filozofii historii. Sytuacja zmieniła się, kiedy to pod wpływem oświeceniowego racjonalizmu, który rozwinął się „na gruzach tradycji religijnej", miejsce mentalności plemiennej, regionalnej, etnicznie partykularnej itd. miała zająć (proces ten trwał bardzo długo i nie zawsze był skuteczny np. Wandea) nowa mentalność oparta na społeczeństwie obywatelskim, w którym jednostka jest suwerennym

[43] K. Mannheim, *Historicism*, [w:] *Essays on the Sociology of Knowledge*, London 1952, s. 84–85, cyt. za: J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej. Część druga*, Warszawa 1981, s. 470, 471.

[44] L. Kołakowski, *Czy „człowiek historyczny" umarł i czy powinniśmy jego zgon opłakiwać?*, [w:] idem, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999, s. 100.

członkiem narodu w granicach stanowionego przez suwerenny naród prawa. W tych kwestiach różnili się mocno Rousseau, Georg Wilhelm Friedrich Hegel i Karol Marks. Ale wstrząs był zbyt silny, a uraz wywołany nową konstrukcją społeczeństwa zbyt trwały, nawet dla tychże, którzy odnosili się sceptycznie do legitymizmu i restauracji, aby nie poszukiwać dawnych korzeni dla umocowania swej nowej egzystencji. Rozwinęły się na niespotykaną dotąd skalę badania historyczne i archeologiczne, dając asumpt do, zwłaszcza w Niemczech, ukształtowania się historiozofii. Historyzm nie był ruchem, lecz swoistym kluczem do zrozumienia i adaptacji człowieka w specyficznej sytuacji interregnum między sporymi jeszcze rudymentami tradycji a nadchodzącą tak naprawdę nowoczesnością, którą przyniesie rewolucja przemysłowa. Natomiast „Ruch romantyczny zdawał się próbą nawrotu do archaicznej historyczności (takim był np. Gothic Revival — Z.T.), do wiary w uprawomocniającą siłę więzi narodowych, które się ustaliły w nigdy nie zanikającej przeszłości. W tym ruchu najzupełniej zrozumiała jest katolicka pokusa: Kościół rzymski mógł się poszczycić nieprzerwaną ciągłością istnienia i uchodzić za strażnika źródłowego skarbu chrześcijaństwa."[45] Do czasów owego przełomu demiurgiem dziejów był tylko i wyłącznie Bóg. Ale od czasów napoleońskich zaczęła mu towarzyszyć historia. Ba, nawet sam Napoleon I, traktujący Kościół zarówno instrumentalnie jak i w wielkim stopniu neutralnie, dawał historii pierwszeństwo, był bowiem cesarzem Francji nie z łaski Boga, lecz cesarzem Francuzów, formalnie tylko z woli narodu, a faktycznie dzięki zamachowi z 18 brumaire'a 1799 roku. To samo uczyni prezydent Francji Ludwik Napoleon Bonaparte, stając się w 1852 roku cesarzem Napoleonem III. Również Ludwik Filip I, jego poprzednik zwany „królem barykad", król Francuzów przysięgał wierność narodowi, a nie Bogu i to nie w Saint-Denis, lecz w paryskiej Notre Dame. Pozornie wydawać się może, że były to sprawy rytuału bądź ceremonii. Tymczasem nie były to tylko puste gesty, a przywiązanie do tradycji i symboliki miało niejednokrotnie doniosłe konsekwencje polityczne i społeczno-kultu-

Il. 20. „Napoleon na tronie". J. A. D. Ingres, 1806

[45] *Ibidem*, s. 104.

Il. 21. „Święte Przymierze". H. Olivier, 1815

rowe, kształtujące pośrednio postawy w kwestii estetyki i sztuki. Przykładem może być początek III Republiki, która powstała dzięki postawie wyrażającej skrajnie radykalny historyzm. Rzecz tyczy Henryka hr. Chambord, zwanego popularnie Henrykiem V. Ten wieloletni pretendent do tronu francuskiego stracił w 1871 roku niepowtarzalną okazję przywrócenia legitymistycznej monarchii. Jako że był bezpotomny, koronę po nim, jak ustalono w gremiach rojalistycznych w Zgromadzeniu Narodowym, przejąć miał Ludwik Filip Albert hr. Paryża, i tym sposobem rozdzielona za czasów Ludwika XIII dynastia na powrót objęłaby władzę. Zmęczone klęską poniesioną w wojnie z Prusami oraz z Komuną Paryską społeczeństwo, skłonne było zaakceptować kolejnego Burbona. Atoli hr. Chambord obstawał przy zasadzie monarchii z Bożej łaski i katolickiej, symbolizowanej nie przez *tricolor*, lecz przez biały sztandar z burbońskimi liliami[46]. Oznaczało to ostateczne zwycięstwo systemu republikańskiego, ale nie postaw tradycjonalnych kształtowanych przez historyzm, mimo, że był to już czas wielkoprzemysłowego wieku pary i elektryczności. Francja wybrała, mówiąc obrazowo, ustrój, którego ojcem był Napoleon, a matką gilotyna, albowiem republika, najmniej jak się okazało, Francuzów dzieliła. Zrezygnowali oni z historyzmu utopijnego (np. w stylu Burbonów), który nieoczekiwanie pojawi się w ich przebogatych dziejach i historii najnowszej. Będzie nim powstałe po klęsce w 1940 roku państwo francuskie pod kierownictwem marszałka Philippe'a Pétaina, trwające do 1944 roku. Twór zaistniał w specyficznych okolicznościach i reprezentował wszystko to, co było kontra republikańskiemu liberalizmowi. Nie miejsce tu na ocenę animatora tego fenomenu i reprezentowanego przezeń historyzmu, ale uderza głębokie społeczne zaplecze i popularność państwa ze stolicą Vichy. Takie postawy nie ujawniły się tylko skutkiem wojny, ale ujawniły się np. w kulturze i sztuce — od około 1913 do 1940 — manifestacją antymodernistycznej opozycji estetycznej, której artystyczną ekspozycją była między innymi popularność Art Déco lub neoklasycyzm[47].

---

[46] J. Baszkiewicz, *Historia..., op. cit.*, s. 473 i n.

[47] J. Bańka, *Filozofia cywilizacji*. t. II. *Cywilizacja diafroniczna czyli świat jako praca i zysk*, Katowice 1987, s. 253 i n.; J. Baszkiewicz, *Francja nowożytna. Szkice z historii wieków XVII–XX*, Poznań 2002, s. 271 i n., 313 i n.; W. Łazuga, *Historia powszechna. Wiek XIX*, Poznań 1999, s. 13 i n., 38, 56; Z. Tołłoczko, *Architectura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (Ekspresjonizm — Art Déco —Neoklasycyzm)*, Kraków 1999, s. 35 i n., 63 i n.

Zanim jednak przejdziemy do rozważań nad rolą kongresu wiedeńskiego w formowaniu się XIX-wiecznego ładu europejskiego i kształtowaniu postaw i światopoglądu historyzmu oraz ich wpływów na plastykę i architekturę, pora zatrzymać się nad niektórymi bodaj ujęciami i propozycjami interpretacji zagadnienia historyzmu samego. Termin ten zarówno z punktu widzenia formalnego jak i metodologicznego ma wiele znaczeń, choćby z takiego powodu, że w XIX, a nawet w XX wieku, funkcjonował niezależnie w filozofii, historii, teologii, naukach politycznych i socjologii. Na gruncie historii sztuki wyjaśnianie go rozpoczęło się stosunkowo dość późno, przykładowo w Polsce dopiero w latach siedemdziesiątych XX wieku i wiązano „zjawisko historyzmu w architekturze z nurtem historyzmu w filozofii kultury i nauki, na którego gruncie uformowały się w wieku XIX wszystkie nowoczesne tzw. *Geisteswissenschaften* i całe umysłowe życie tego stulecia"[48]. W kręgach historyków sztuki odnoszono się bezpośrednio do filozofów i twórców idei i ich dzieł, pochodzących z XVIII i XIX stulecia, upatrując w ich pracach jednoznacznych związków z architekturą. Analizowano pisma Johanna Gottfrieda Herdera, Hegla, Friedricha Schlegela oraz Wilhelma Diltheya i Friedricha Wilhelma Nietzschego. Obfity plon powstałych w oparciu o te analizy prac naukowych jest, i długo będzie jeszcze, fundamentem badań historyków i historyków sztuki[49]. Wartość i aktualność tych pism jest tym większa, że autorzy swe konstatacje wzmocnili sięgając do niejako klasycznych pozycji literatury niemieckiej z okresu międzywojennego oraz powojennych z lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, potwierdzających słuszność „określenia historyzmu jako powstałego na przełomie XVIII i XIX stulecia nowego sposobu myślenia, opartego na postrzeganiu świata w jego aspekcie dziejowym"[50]. Cytowano i roztrząsano, krytycznie nieraz, poglądy Ernsta Troeltscha, Karla Heussi, a zwłaszcza Friedricha Meinecke, a także Wolfganga Götza i Hansa Gerharda Eversa[51]. Interesujących rezultatów, instruktywnych wielce dla zrozumienia historyzmu i jego roli w dziejach Europy i modelowaniu sztuki i architektury, dostarczyło również ujęcie socjologiczne tej zawiłej problematyki[52]. Przybliża ono nam lepiej działalność twórców idei, istotę historyzmu jako pewnego rodzaju stanu umysłowego ludzi XIX wieku.

Koncepcje idealizmu racjonalistycznego i fenomenologii ducha kształtujące m.in. historyzm nieteleologiczny, bądź też te, oparte na dialektyce materializmu historycznego, noszące znamiona

---

[48] Z. Ostrowska-Kębłowska, *op. cit.*, s. 19.

[49] Za podstawowe tego gatunku uznaje się prace: Z. Ostrowskiej-Kębłowskiej; *Problem historyzmu w badaniach nad architekturą wieku XIX*, [w:] *Myśl o sztuce*. Materiały Sesji Zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 75–93; idem, *Historyzm w architekturze XIX wieku. Próby wyjaśnienia*, [w:] *Interpretacja dzieła sztuki, Studia i dyskusje*, Warszawa–Poznań 1976, s. 77–109; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy..., op. cit.*; idem, *Z zagadnień architektury XIX wieku. Historyzm i eklektyzm*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 23–36; idem, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCCXXXIX, Prace z Historii Sztuki z. 11, s. 63–80; I. Kozina, *Aspekty stosowania pojęcia „historyzm" w badaniach nad architekturą niemiecką XIX wieku*, Rocznik Historii Sztuki t. XXIII, 1997, s. 141–170.

[50] Z. Ostrowska-Kębłowska, *Jeszcze raz o historyzmie..., op. cit.*, s. 19.

[51] E. Troeltsch, *Die Krisis des Historismus*, Die Neue Rundschau XXXIII, 1922; idem, *Der Historismus und seine Probleme*, 1922; idem, *Der Historismus und seine Uberwindung*, 1924, przedruk von Meinecke bis Popper: F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, 2 Bd., München-Berlin 1936; K. R. Popper, *Das Elend des Histirizismus*, Tübingen 1965; K. Heussi, *Die Krisis des Historismus*, Tübingen 1932; F. Meinecke, *Die Entstehung des Historismus*, [w:] *Friedrich Meineckes Werke*, Bd. III, München 1965; idem, *Vom geschichtlichen Sinn der Geschichte*, Leipzig 1939; W. Götz, *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes*, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenchaft XXIV, 1970, s. 196–212; idem, *Historismus Phasen. Möglichkeitn und Motivationen*, Wiener Jahrbusch für Kunstegeschichte, 38, 1985, s. 151–175; H. G. Evers, *Vom Historismus zum Funktionalismus*, Baden-Baden 1967; idem, *Historismus*, [w:] *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif*, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, Bd. 1, München 1965.

[52] Zob. cyt. już wyżej prace J. Szackiego, por. też idem, *O tzw. historyzmie w naukach społecznych*, [w:] *Metodologiczne problemy teorii socjologicznych*, S. Nowak (red.), Warszawa 1971; kwestię tę z punktu widzenia nauk historycznych ujmowali: M. Żywczyński, *Narodziny i dzieje pojęcia historyzmu* (Troeltsch, Meinecke, Croce), Historyka. Studia Metodologiczne t. 1, 1967; J. Topolski, *Metodologia historii*, Warszawa 1973.

wyraźnej teleologii, modelowały oczywiście poglądy elit intelektualnych. Wątpić wszakże należy, czy taki erudyta w kwestiach historii kultury materialnej i sztuki jak Fryderyk Wilhelm IV czytywał Hegla, być może dyskutowano o nim na salonach. Wolno sądzić, że późniejszego króla Prus kształtowały raczej patriotyczne pisma Johanna Gottlieba Fichtego nawołujące do odrodzenia narodowego po klęskach Prus w wojnie z Napoleonem I, np. *Philosophie der Maurerei. Briefe an Konstant* (1802–1803) lub *Reden an die deutsche Nation* (1810). Historyczną osobowość tego monarchy i preferowanie przezeń takiej sztuki i architektury, uformowała bez wątpienia sytuacja, w jakiej znalazła się jego ojczyzna na początku XIX stulecia. Zwłaszcza romantyzm niemiecki, którego wśród panujących Fryderyk Wilhelm IV był największym bodaj i konsekwentnym reprezentantem, krystalizował się w okresie wzrostu nastrojów patriotycznych, i, rzec można, osobliwie w niemieckim przypadku, ogólnonarodowych i zjednoczeniowych. Tej przesłanki rodzenia się historyzmu nie należy przeceniać, atoli nie należy nie doceniać, jak to bywało[53]. Również Karl Friedrich von Schinkel, który w swych pismach teoretycznych i dydaktycznych, zarówno tych wydrukowanych jak i nieopublikowanych, sięgał niejednokrotnie do pism Schlegela, nie stał się pod ich wpływem romantykiem zorientowanym na historyzm[54]. Wtórnie też będą nań oddziaływać stylowe wybory jego królewskiego mecenasa. Rudymentarną dla jego historycznej osobowości i postawy będzie owa sytuacja z przełomu wieków, kiedy to pod wpływem rewolucji i wojen napoleońskich dawne fryderycjańskie i kosmopolityczne Prusy rychło przeobrażać się będą w państwo narodowe, poszukujące własnego narodowego stylu, a jednym z prekursorów, animatorów przemian w zakresie estetyki i architektury był sam Schinkel, malarz i architekt zarazem. Ten proces był udziałem i innych społeczności przekształcających się w narody, a koncepcje historyzmu odgrywały w nim rolę wręcz pierwszorzędną. Nie był jednak Schinkel, o czym będzie mowa szerzej później, zwolennikiem historyzmu absolutnego. Podstawową, jak się zdaje, cechą rozmaitych wersji historyzmu absolutnego było przekonanie, że żadnego faktu nie można wytłumaczyć tak długo, jak długo traktuje się go jako coś niezmiennego i raz na zawsze danego[55]. W tej kwestii Troeltsch zajmował stanowisko następujące: „Wszystko [...] widziane jest tutaj jako istniejące w strumieniu stawania się, jako nieograniczony i nieustający proces indywidualizacji, zdeterminowany przez przeszłość i skierowany ku nieznanej przyszłości. Państwo, prawo, moralność, religia sztuka, roztapiają się w rzece stawania się dziejów i są dla nas zrozumiałe tylko jako części składowe przemian historycznych"[56]. Z kolei cytowany już Mannheim absolutyzm historyzmu ujmował bardziej holistycznie, twierdząc: „Zadaniem historyzmu w poszczególnych dziedzinach historyczno-kulturowych, w historii sztuki, historii religii, socjologii itd. jest ukazanie tych różnic sfer kultury nie w ich wewnętrznej wyłączności, lecz jako części zintegrowanych w jedną całość"[57]. Tę odmianę historyzmu większość badaczy skłonna jest uważać za podstawową, i tak np. Meinecke był zdania, iż historyzm tak rozumiany był, a nawet jest „największą rewolucją duchową, jaką przeżyła myśl zachodnia"[58]. Natomiast Carlo Antoni traktował tę wersję historyzmu jako jedną z „dwóch [obok naturalizmu — J.S.] wielkich kreacji naukowych świata nowoczesnego"[59]. Trzeba również odnotować, że w literaturze przedmiotu, zwłaszcza anglojęzycznej, rozróżnia się dwa rodzaje historyzmów — *historism*, odpowiadający z grubsza historyzmowi absolutnemu i *historicism*, oznaczający ogólnie inne, rozmaite nurty historyzmu. Gdyby jednak poszukiwać bardziej generalnej definicji historyzmu, w której mieści-

---

[53] Z. Ostrowska-Kębłowska, *Jeszcze raz o historyzmie...*, *op. cit.*, s. 20; Th. Nipperdey, *Historismus und Historismuskritik heute*, [w:] *Die Funktion der Geschichte in unserer Zeit*, E. Jäckel, E. Weymer (hgs.). Stuttgart 1975, s. 82–95.

[54] I. Kozina, *op. cit.*, s. 158–161.

[55] J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej...*, *op. cit.*, s. 473; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, *op. cit.*, s. 10–11; C. Antoni, *From History to Sociology. The Transition in German Historical Thinking*, London 1962, s. 75.

[56] Cyt. za: J. Szacki, *ibidem*, wg C. Antoni, *ibidem*.

[57] K. Mannheim, *Historicism...*, *op. cit.*, s. 95; idem, *Historismus, Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd. LII, 1924.

[58] F. Meinecke, *op. cit.*, s. 1.

[59] C. Antoni, *op. cit.*; J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej...*, *op. cit.*, s. 472.

łyby się raczej postawy i światopogląd historyczny, a nie określenie teorii bądź doktryny, to sądzić wolno, że dla badań nad architekturą i jej związkami z przewodnią myślą XIX wieku najbardziej może poręcznym sformułowaniem byłoby to, pióra Friedricha Engel-Janosiego brzmiące następująco: „Za «historyzm» uważamy tu postawę ześrodkowaną na historii, postawę polegającą na widzeniu wszystkich dziedzin życia umysłowego jako dziedzin przenikniętych przez wpływ historii, na czynieniu z historii *magistra*, jeśli nie życia, to w każdym razie [...] teorii"[60]. Ujęcie powyższe można jednak stosować raczej, ale nie wyłącznie, w próbach wyjaśnienia roli historyzmu w architekturze XIX-wiecznej. Ma ono zresztą również charakter uniwersalny, bo może tyczyć zarówno historyzmu teleologicznego, jak i nieteleologicznego. Bardziej pojemną formułę zaproponował Piotr Krakowski, wyróżniając pięć głównych kryteriów, czy też aspektów historyzmu w sztuce i architekturze tak XVIII, jak i XIX wieku, postępując tu notabene śladem Nicolausa Pevsnera:

- „1) konformizm, a więc opieranie się na sprawdzonych, wypróbowanych już wcześniej formach,

2) asocjacjonizm i ewokacjonizm, co bezpośrednio łączy się z zasadą *architecture parlante* — a zatem przyjęciem tezy, że pewien określony typ architektury z uwagi na odpowiednie skojarzenia jest najbardziej właściwy dla pewnego typu budowli, o pewnym określonym znaczeniu,

3) argument estetyczny, polegający na tym, że dawne style i sposoby budowania są dlatego naśladowane, że zostały rozpoznane i sprawdzone pod względem artystycznym; architekt wybierając taki czy inny styl bierze pod uwagę jakości estetyczno-artystyczne,

4) zainteresowania archeologiczne, które w ogóle stanowią kamień węgielny dziewiętnastowiecznego historyzmu i łączą się ściśle z rozwojem porównawczej historii stylów,

5) romantyczny aspekt historyzmu, zapoczątkowany jeszcze w XVIII w. przede wszystkim w Anglii i Niemczech, a polegający na przeświadczeniu, że naśladownictwo średniowiecza wywołuje szlachetne i wzniosłe uczucia. Stąd kult ruin, szczególnie zaś ruin budowli średniowiecznych."[61]

Przytoczona powyżej garść konstatacji pozwala, miejmy nadzieję, przybliżyć zagadnienie postaw i światopoglądu historycznego. Dotyczą one głównie pewnego stanu rzeczywistości społecznej. Nie bagatelizując ani na jotę ogromnego wpływu na ów stan wielkich myślicieli niemieckich, nie można zapomnieć o twórcach, poza wspomnianym już Burke'em, idei konserwatyzmu genetycznie związanego z tradycjonalizmem i historyzmem, które rozkwitły od mniej więcej 1815 roku i walnie przyczyniły się do stworzenia osobliwego nastroju umysłu w Europie. Nie można jednoznacznie stawiać znaku równania między romantyzmem, historyzmem, a konserwatyzmem. Bywa, że pojęcia te są wobec siebie nadrzędne i podrzędne, znaczenia ich się przecinają, bardzo rzadko są równorzędne, niemniej jednak funkcjonowały równolegle. Romantykiem był konserwatywny do szpiku kości Fryderyk Wilhelm IV i na przeciwnym biegunie — wybitnym romantykiem był Adam Mickiewicz. Przez wiele dziesięcioleci konserwatyzm uważany był za coś wstecznego, antypostępowego, reakcyjnego w rozumieniu pragnienia totalnego *restitutio in integrum* i ogół zgromadzonych wokół niego pojęć miała charakter pejoratywny, analogicznie, notabene, jak historyzm. Znaczeń konserwatyzmu jest bardzo wiele — w sensie postawy, przykładowo, znany on był i jest w środowiskach postępowych. Chociażby w partiach komunistycznych były frakcje, a nawet przywódcy reprezentujący poglądy zachowawcze, statyczne, antyrozwojowe wobec własnej ideologii, doktryny, a szczególnie programu. Tak było wcześniej u jakobinów i w jednym i drugim przypadku podobnie się kończyło. Smutny koniec, który spotkał Lwa Trockiego był skutkiem tego, że był aż zanadto postępowy i rewolucyjny.

Spośród rozlicznych idei i sensów konserwatyzmu zatrzymajmy się na moment nad tym sensem, który zarysował się jeszcze przed 1789 rokiem, a rozwijał się do około drugiej połowy

---

[60] F. Engel-Janosi, *The Growth of German Historicism*, The John Hopkins University Studies in Historical and Political Science, Series LXXII, vol. 2, s. 13, cyt. za: J. Szacki, *ibidem*, s. 471.

[61] P. Krakowski, *Z zagadnień architektury XIX w. ..., op. cit.*, s. 30; N. Pevsner, *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus*, [w:] *Historismus und bildende Kunst. Vorträge..., op. cit.*, s. 14–17.

XIX wieku. Mowa tu głównie o antyutopizmie zawartym w myśli zachowawczej. Z tego punktu widzenia istotę konserwatyzmu, z grubsza biorąc, reprezentują: w Anglii Edmund Burke, w Niemczech i Szwajcarii — Karl Ludwig von Haller, Adam Müller, Friedrich Carl von Savigny, a we Francji — Antoine Rivarol, Jacques Mallet du Pan, Louis de Bonald, Joseph de Maistre i do pewnego stopnia Francois Chateaubriand, w Rosji — Iwan Kirejewski oraz Aleksiej Chomiakow. Chodzi zatem o konserwatyzm przełomu stuleci, rewolucji burżuazyjnej z jej jakobińsko-populistycznym etapem transformacji od feudalizmu do kapitalizmu, krzepnięcia liberalizmu czyli „doktryny braku doktryny", romantycznego fermentu, który Victor Hugo nazywał nawet „liberalizmem w kulturze", aczkolwiek, jak powiedziano, miał romantyzm swą antyliberalną wpływową komponentę. Dla wielu grup społecznych — nie tylko arystokracji! — taki stan rzeczy zdawał się być końcem społeczeństwa i początkiem nieustannej anarchii, czego koronnym dowodem był okres jakobińskiego terroru. Konserwatyzm miał niejedno imię i niejedno oblicze. Były, czy też są, również postawy reprezentujące obskurantyzm, irracjonalny upór, dążenie do przywrócenia egzystencji społecznych struktur i państwowych instytucji dawno już zmurszałych i nieczytelnych. Były i są warianty konserwatyzmu o charakterze ogólnohumanistycznym i uniwersalnym przesłaniu. Za taki można przyjąć społeczny konserwatyzm zasadzający się na przekonaniu, że możliwa jest „reforma" części oświeceniowego dziedzictwa[62]. Filozofia społeczna w tej wersji konserwatyzmu zakładała, że społeczeństwo jest kreacją boską, bądź rezultatem historycznego wzrostu, którego początku nie da się ustalić i nie ma takiej potrzeby. Jeśli głównym zarzutem wobec historyzmu było naśladownictwo albo epigonizm, to podstawowym argumentem antykonserwatywnej krytyki było przeświadczenie, liberalnej zwłaszcza opozycji, że myśl zachowawcza kieruje się przesądem. Konserwatyści odpowiadali, że to właśnie racjonalizm *in toto*, mający ambicje wyjaśniania wszystkiego jest utopią i niebezpiecznym wizjonerstwem. Powiadali, że natura ludzka jest dwoista, składają się nań zarówno pierwiastki racjonalne, jak i irracjonalne. Naturą ludzką kierują nie tylko decyzje podejmowane świadomie, nie tylko refleksja mniej lub bardziej intelektualna, ale również sentyment, nawyk, obyczaj, tradycja, uczucia, przykład, czyli inaczej — wcześniejszy od intencji jest przesąd, a więc to co dzieje się przed refleksją, „to co istnieje przed sądem"[63]. Bez trudu można zauważyć, że analogicznie do oświecenia, w którym tkwią korzenie modernizmu, w niektórych odmianach konserwatyzmu widać wyraźnie pierwiastki postmodernizmu. Albo też weźmy inny przykład jakim jest rozpropagowana przez postmodernizm, zwłaszcza w architekturze, ale nie tylko, idea wernakularyzmu, swojskości, rodzimości (na gruncie polityki przekłada się ona na program decentralizacji, samorządności i rewitalizacji lokalnych społeczności i ich kulturowej, a nawet językowych odrębności). Tymczasem konserwatyści 200 lat mniej więcej temu, a i później, podkreślali, że irracjonalizm natury ludzkiej nie jest jej ułomnością, że taki stan umysłu najczęściej nie powinien być przedmiotem wyboru. Irracjonalność kojarzona z przesądem albo mu równoważna jest rzeczą pożyteczną, bowiem na niej opiera się podstawowy porządek moralny i społeczny wyrastający z rodziny i jej społecznego otoczenia. Albowiem irracjonalna natura ludzka jest zjawiskiem bezwzględnie uzależnionym od miejsca i czasu, bardzo różnych w każdym kraju i każdej epoce. „Niektórzy poddawali zresztą w wątpliwość przydatność samego pojęcia «natura» i tego terminu używali jedynie przenośnie dla określenia empirycznie danych cech ludzkich, które — w odróżnieniu od oświeceniowej Natury — nie musiały bynajmniej być wspólne wszystkim ludziom, a nawet przeważnie takimi nie były."[64]

Uderza zatem jaskrawa różnica między takimi, tolerancyjnymi wobec pluralizmu postaw ludzkich, poglądami konserwatystów a poglądami radykałów wywodzących się ze skrajnych

---

[62] J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej*, *Część pierwsza,..., op. cit.*, s. 151–153; W. Łazuga, *op. cit.*, s. 80–85; M. Jaskólski, *Historyczny konserwatyzm i dzisiejsze pojęcie zachowawczości*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DXXXIV, Z. 13, 1979.

[63] J. Szacki, *ibidem*, s. 154.

[64] *Ibidem*.

odłamów oświeceniowych racjonalistów i ich modernistycznych spadkobierców, szczególnie awangardy mniej lub bardziej powiązanej z socjalizmem. W przypadku awangardy architektury, podporządkowanie formy funkcji budzi nie od dziś sporo uzasadnionych wątpliwości. Również jednak, szlachetna w swych intencjach idea funkcji społecznej architektury, wywołuje zarówno co do estetyki jak i funkcjonalności nieskończenie wiele zastrzeżeń. Modernistyczny brak szacunku dla ciągłości kultury, poszanowania tradycji i regionalizmu, dla indywidualności każdego człowieka kształtowanego równolegle przez czynniki racjonalne i irracjonalne, doprowadził w rezultacie do totalizmu w architekturze nowoczesnej, głównie w pierwszej połowie XX wieku. Pominięto inne społeczne i polityczne skutki doktryny przyjmującej, że człowieka i społeczeństwo tworzyć można jak maszynę, składać i rozkładać, wymieniać części itd.

Paradoksem jest, że oświeceniowy indywidualizm obrócił się w końcu przeciw samej jednostce, rzecz jasna że stało się to za sprawą komunizmu, który był mutacją myśli socjalistycznej, i była to mutacja bez wątpienia zwyrodniała. Przyznać wszakże trzeba, że ich XIX-wieczna krytyka atomizmu społecznego była niemal prorocza. Przestrzegali oni zarówno przed suwerennością jednostki, ludu i ... państwa. Najważniejszy dla nich był organizm społeczny, mający własną jednostkową historię, tradycję, rozwijający się ewolucyjnie, a motorem tego rozwoju jest boska i zbiorowa mądrość, wynikająca z doświadczeń pokoleń. Tenże nie dokonywał wyboru tradycji, nie odcinał się od zastanej kultury i tworzył kulturę od nowa. Taki organizm traktował kulturę jako nieustające napięcie między wiecznym przepływem życia i utrwalonymi formami. Sztuka jest naturą człowieka — twierdził Edmund Burke, najbardziej kompetentny w tej kwestii konserwatysta. I z tego punktu widzenia adekwatne będzie w odniesieniu do opozycji między postępem a tradycją w sztuce sformułowanie pióra Jana Białostockiego iż: „Tajemnica sztuki tkwi gdzieś pomiędzy martwotą pełnej wierności wobec form i jałowości zaprzeczającej wszystkiemu nieustannie innowacji"[65]. Albowiem konserwatyści „końca XVIII i początku XIX wieku okazali się pierwszymi w dziejach chwalcami czasu minionego"[66], rozumianego jako epoki i formacje. Dotąd bowiem albo to tolerowano, albo nawet akceptowano konkretne style, porządki architektoniczne na przykład, ale nie wyrażano podziwu dla dziedzictwa, bądź jego wielkich admiracji *pro toto*. Wielką zasługą przeto historyzmu, i po części niektórych nurtów konserwatyzmu, był pluralizm i spontaniczność kreacji artystycznej. To prawda, że wielokrotnie, jak to bywało wcześniej i jest do dzisiaj, kształt architektury, jej stylistykę narzucała wola inwestora — w XIX wieku byli to królowie i książęta, arystokracja i wielka burżuazja — prawdą jest również, że aktywnie działała Akademia wpływająca wielce na „kanonizację" malarstwa, rzeźby i architektury. Miał akademizm swoistą doktrynę, prym tu wiodła paryska École des Beaux-Arts — polegająca na apriorycznym przejęciu reguł estetyki antycznej i kontynuacji różnych stylów historycznych, jak też na eklektycznym naśladowaniu dzieł uznanych za doskonałe. Ambicją akademizmu było skodyfikowanie niejako fundamentalnych wzorów czy modusów, pozwalających kultywować ową doskonałość sztuki dawnej w entourage'u epoki historyzmu, zgodnie z zasadą *conservatio est continua creatio*. Miał zatem akademizm, historyzm i powinowaty im czasem krewny — konserwatyzm, znaczący wpływ na plastykę i architekturę owych czasów — znaczący, ale nie decydujący[67].

Jakkolwiek moderująca myśl konserwatywna w czasach uspokajania się rewolucyjnego zamętu i napoleońskiej burzy była atrakcyjna, to czas ów zmuszał do wyboru tradycji. Istotnym *novum* epoki było sięganie do języka sztuki, wydawało by się zapomnianego, albo będącego kwestią kaprysu możnych i postępującą zań modą. Myślę tu o pojawieniu się neogotyku w ostatnich dziesiątkach lat XVIII wieku i rozkwitu gotyckiego rewiwalizmu w ciągu niemal całego

---

[65] J. Białostocki, *Innowacja i tradycja*, [w:] *Tradycja i innowacja..., op. cit.*, s. 15; J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej. Część druga..., op. cit.* s. 489–492; G. Simmel, *Der Konflikt der modern Kultur*, cyt. wg G. Simmel, *On Indyviduality and Social Forms*, D. N. Levine (ed.), Chicago 1971, s. 375, cyt. za: J. Szacki, *ibidem*, s. 492.

[66] J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej. Część pierwsza..., op. cit.*, s. 152; K. Mannheim, *Conservative Thought*, [w:] *Essays on Sociology and Social Psychology*, London 1959, s. 72–79.

[67] M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977.

XIX wieku. Jest rzeczą oczywistą, że język sztuki podąża z reguły odrębną drogą niż język polityki. Jeśli przed 1789 rokiem regułą było, że język sztuki oznaczał wspólnotę z językiem religii, albo też używany był niejako neutralnie, a polityka i sztuka nieczęsto mówiły tym samym językiem, to w historyzmie proporcje odwróciły się. Nie zawsze oczywiście, ale częstokroć w tym stuleciu język, w rozumieniu go jako kodu estetyczno-pojęciowego, perswazyjnego, ale niepropagandowego, jak to było w przypadku rewolucji francuskiej, język polityki i sztuki pokrywały się[68]. I tak przykładowo, średniowiecze ze sztuką gotyku, w którym konserwatyści upatrywali przykładu ładu społecznego, romantycy — harmonii moralnej i estetycznej, a politycy — legitymizacji nadwątlonych podwalin i ponownej sakralizacji władzy. Czy im się udało? Może częściowo, na przykład w Austrii, gdzie pierwszorzędną rolę odegrała starożytność dynastii habsburskiej[69]. Ale rewolucjoniści upokarzając Ludwika XVI i Marię Antoninę, niszcząc regalia i świętą ampułę oraz królewską nekropolię wiedzieli co czynią. Wiedzieli co czynią — i ten *modus operandi* udoskonalili, z widocznym dziś skutkiem, Lenin, Trocki i Stalin[70]. Wyorali bowiem tym samym w ludzkiej świadomości dojmujące poczucie doczesności. Niemniej jednak po historyzmie pozostało coś o wiele ważniejszego niż autorytet XIX-wiecznego establishmentu — pozostała sztuka i architektura, której zaletą, w odróżnieniu od dawniejszych recepcji, było — jak stwierdza Wojciech Bałus: „Jeśli istotą omawianej poprzednio postaci historyzmu było dążenie do restytucji ściśle określonego ideału, to od połowy wieku XVIII celem narastającej świadomości historycznej stała się chęć oddania sprawiedliwości tysiącom różnych ideałów. Homera można było zrozumieć tylko w Grecji, a więc w świecie, w którym żył. Natura i klimat kraju oraz obyczaje i wierzenia religijne okresu jego życia zdeterminowały sens tworzonego dzieła sztuki. Podobnie gotyk nie był barbarzyństwem ani jedynie negacją klasyczności, jeśli spojrzeć nań nie z perspektywy norm renesansowych, lecz próbując odczytać własny dla owej epoki zespół wartości artystycznych. Dalsze umieszczanie go w ramach klasycznego z ducha systemu porządków architektonicznych przestało być działaniem logicznym.

Oddać sprawiedliwość każdej kulturze, każdej epoce historycznej i każdemu typowi cywilizacji — oto istota nowego historyzmu. Nie ma już więcej jednego, uniwersalnego kryterium oceny ludzkiego świata, miejsce monizmu zajmuje pluralizm. Konsekwencje owego pluralizmu mogą być dwojakiego rodzaju: z jednej strony odkrycie wielości epok i kultur prowadzi nieuchronnie do relatywizmu, z drugiej zaś mnogość form człowieczego rozwoju zmusza do poszukiwania jakiś tkwiących gdzieś głębiej praw rządzących zmiennością"[71]. Mamy przeto dwa rezultaty pluralizmu i wyboru tradycji w postaci wtórnego wobec historyzmu konserwatyzmu i relatywizmu. Ten ostatni — konstatuje Leszek Kołakowski — „W swej popularnej, szeroko rozpowszechnionej formie [...] głosi, że nie dysponujemy absolutnymi kryteriami oceny, które by nam pozwalały porównywać poszczególne cywilizacje, religie czy normy, że zatem uprawnione jest wszystko, co stanowi element którejś z ludzkich cywilizacji"[72]. Relatywny wybór tradycji i wtórny doń konserwatyzm mówiły tym samym językiem polityki i sztuki, czego najlepszym przykładem jest styl bizantyńsko-ruski, którego promotorem był car Mikołaj I. Dodatkową *differentia specifica* historyzmu rodzącego się po 1789 roku była „nacjonalizacja" kultury, sztuki i architektury. Jeśli przykładowo XVIII-wieczny rewiwalizm neogotyku miał charakter kosmopolityczny, to mniej więcej od około 1800 roku zaczęto w Niemczech uważać gotyk za styl prawdziwie niemiecki — za własny styl narodowy[73]. Nastąpiła bowiem nieuchronna recepcja

---

[68] Por.: M. Poprzęcka, *Język historii sztuki a język polityki*, [w:] idem, *Pochwała malarstwa. Studia z historii sztuki*, Gdańsk 2000, s. 21–33.

[69] Z. i T. Tołłoczko, *Z zagadnień historii i historyzmu..., op. cit.*

[70] A. Sołżenicyn, *Jak odbudować Rosję*, Kraków 1991.

[71] W. Bałus, *op. cit.*, s. 72; G. Germann, *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974, s. 9–49; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy..., op. cit.*, s. 10–23; P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 185–191.

[72] L. Kołakowski, *op. cit.*, s. 112; J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej. Część druga..., op. cit.*, s. 475–477.

[73] Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów rozbudowy i restauracji..., op. cit.*

jeśli już nie zasad, to przynajmniej ich mutacji przez ład pokongresowy. Kongres wiedeński i Święte Przymierze mogły odrzucić doktrynę suwerenności ludu i narodu, ale pogodziły się z nacjonalizmem, a już od około 1850 roku wszystkie państwa europejskie zrezygnowały z sojuszu i solidarności dynastyczno-arystokratycznej (dawniej plemienno-feudalnej) na rzecz narodowego egoizmu. Znajdował ów przełom odzwierciedlenie w sztukach plastycznych, głównie co się tyczy tematyki, oraz w architekturze, głównie jeśli chodzi o interpretację i nową funkcję neostylów, a nawet neoklasycyzmu, np. w Prusach i Bawarii. Do początku XVIII wieku ani artyści, ani ich protektorzy nie mieli ambicji tworzenia stylu narodowego. Wprawdzie gotyk francuski, najogólniej rzecz biorąc, różnił się od niemieckiego, renesans włoski od francuskiego, bez trudu rozpoznajemy odmienność baroku w Hiszpanii i Francji, ale te odmienności były wynikiem różnic kultury, tradycji niejednokrotnie lokalnej, obyczaju, religii i — co ważniejsze — sposobu jej wyznawania, np. inna jest wszak religijność (czy lepiej była) w Niemczech północnych powiedzmy, a inna we Włoszech, inna w Hiszpanii, inna we Francji. Ale sztuki nie tworzono dla narodu. Była to kreacja poświęcona Bogu, monarsze lub przeznaczona na indywidualne zamówienie mecenasa, ale nie narodowi. Zdarzały się oczywiście dzieła o treści patriotycznej, ale należały do rzadkości. Jedynymi budowlami, które można uznać, że miały charakter quasi-narodowy były rezydencje królewskie i do pewnego stopnia obiekty sakralne, jak choćby Reims — miejsce koronacji królów Francji, Saint-Denis — miejsce ich pochówku, lub też łączące obie te funkcje, jak moskiewski Kreml i krakowski Wawel. Do wątku narodowego przyjdzie powrócić jeszcze nie raz, nie dwa. Tym bardziej, że w architekturze XIX wieku królować będzie budownictwo mające charakter reprezentacyjno-narodowy i realizowane w tej manierze niezależnie od panującego w konkretnych państwach ustroju. Albowiem poszczególne ustroje czy państwa, z wolna ale zdecydowanie coraz bardziej będą identyfikowane z narodem, a nie jak dotychczas z suwerenem lub domem panującym.

Temu stanowi rzeczy i innym bardzo licznym skutkom wydarzeń lat 1789–1814 chciało się przeciwstawić, częściowo przynajmniej — w granicach możliwości, grono polityków, z których w większym (np. Talleyrand, Karl August Hardenberg) stopniu, czy mniejszym (np. Henry Robert Stewart Castlereagh, car Aleksander I, a nawet taki giętki Nadreńczyk jak Metternich) zdawali sobie sprawę uczestnicy kongresu wiedeńskiego z 1815 roku. Problematyce kongresu poświęcono ogromną literaturę, przeto w studium niniejszym wypada odnieść się do kwestii wyboru opcji nie tylko konkretnych rozstrzygnień geopolitycznych, ale i, jakby to powiedzieć — filozofii politycznej. Kongres stanął przed wyborem: co utrzymać z dawnej tradycji i jej instytucji, a co utrzymać z tradycji nowej i nowych instytucji. Z jednej strony przywrócono władzę świecką papieża i państwo kościelne, utrzymano podział Polski, ale z drugiej — utworzono Królestwo Polskie w miejsce Księstwa Warszawskiego, okrojono terytorialnie Saksonię na rzecz Prus, ale utrzymano Królestwo Saksonii utworzone przez Napoleona I w miejsce dawnego elektoratu. Ba, nawet utrzymano na tronie neapolitańskim marszałka kawalerii Joachima Murata (panował w Królestwie Neapolu od 1808 jako Joachim I Napoleon — to drugie imię przyjął ze względu na małżeństwo z siostrą Napoleona, Karoliną), który stracił tron i życie dopiero kiedy dołączył do swego cesarza w czasie Stu dni. Nowej tradycji, przynajmniej niektórych jej przejawów i symboliki, bronił Ludwik XVIII — np. kiedy pod Waterloo Prusacy chcieli wysadzić Pont d'Jena skonstruowany na pamiątkę słynnego zwycięstwa nad dotąd niezwyciężoną armią pruską, król na wieść o zakładaniu ładunków wybuchowych pomknął na most i krzyknął w kierunku saperów pruskich: „Avec moi monsieurs!" A przecież to właśnie Prusakom głównie i ich wodzowi feldmarszałkowi Gebhardowi Leberechtowi Blücherowi i Arturowi Wellingtonowi (Wellesleyowi) zawdzięczał swój drugi powrót na tron. Chęć rewanżu i upokorzenia Francuzów była usprawiedliwiona wobec niezliczonych takich samych krzywd, poniżeń i bezprawia dokonywanego przez Napoleona I w całych niemal Niemczech. Z tej sporej listy przypomnieć może warto losy kwadrygi wieńczącej Bramę Brandenburską, która była przez wiele dziesięcioleci symbolem pruskiej buty i militaryzmu, a powstała z diametralnie różnych inspiracji. Inicjatorem jej budowy jako „bramy pokoju" był pokojowo usposobiony, inaczej niż jego stryj Fryderyk II

Wielki, Fryderyk Wilhelm II, dobroduszny władca zwany przez poddanych „Gruby Willie", który zlecił wykonanie pochodzącemu ze Śląska architektowi Karlowi Gotthardowi Langhansowi, który zaproponował rozwiązanie nawiązujące do ateńskich Propylei. Obiekt zrealizowano w latach 1788–1791, wieńcząc go kwadrygą z symboliczną postacią bogini Eirene, dłuta Johanna Gottrieda Schadowa. Wkrótce po klęskach zadanych Prusom pod Ulm i Jeną, Bonaparte, jak to miał w zwyczaju, polecił wywieźć kwadrygę do Paryża. Po upadku cesarstwa kwadryga triumfalnie wróci do Berlina, a Schinkel zmieni nieco jej stylizację i symbolikę, boginię pokoju zastąpi Victoria, a w wieńcu laurowym umieszczonym na lasce artysta umieści znak zaprojektowanego przezeń, a ustanowionego w 1811 roku, Krzyża Żelaznego, a plac przed Bramą zwać się będzie odtąd Pariser Platz[74].

Restauracja we Francji nie miała tzw. dobrej prasy, ani w jej czasie, ani później. Kojarzono ją z reakcyjnym regresem. Zapominano wszakże, że powrót Burbonów okupiła Francja zaledwie tylko czterema istnieniami ludzkimi — było to rozstrzelanie za zdradę marszałka Francji Michela Neya, ks. Moskwy i generałów: La Bédoyére'a, Chartrana i Moutton-Duverneta. Dobry król Ludwik XVIII temuż Neyowi wcześniej potwierdził nadany mu tytuł księcia Moskwy. Uczynił to wobec niemal całej, parweniuszowskiej co tu kryć, nowej arystokracji czasów cesarstwa, również wobec rodziny Bonaparte i de Beauharnais, a cesarzowa Józefina zatrzymała swój tytuł imperialny (król złożył jej nawet wizytę w Malmaison, co było zaszczytem niesłychanym, bo rodzina de Beauharnaise należała do bardzo spauperyzowanej szlachty i kudy im było do potomków Hugona Kapeta), królowej Hortensji (matki przyszłego cesarza Napoleona III) nie tylko zezwolił na dalsze używanie tytułu królewskiego, ale dodał nowych książęcych dostojeństw. Hortensja była, warto dodać, żoną Ludwika Bonaparte, króla Holandii panującego tam w latach 1806–1810. Był on postacią wyjątkowo przyzwoitą, albowiem zrezygnował z holenderskiego tronu, ponieważ nie mógł się pogodzić z notorycznymi zdzierstwami i grabieżą swych poddanych przez swego cesarskiego brata. Za czasów Ludwika XVIII nie tylko przywrócono symbolikę państwową z czasów przedrewolucyjnych, zmieniono tu i ówdzie nazwę placów, ulic, bardzo rzadko miast. Z kolumny na placu Vendôme, zaprojektowanej przez Dominique'a Vivant-Denona na wzór kolumny Trajana i ustawionej w 1810 roku, zdjęto posąg Napoleona I przedstawionego jako rzymskiego imperatora. W 1814 roku na miejscu posągu cesarza ustawiono statuę Henryka IV, a po Stu dniach z kolei umieszczono tam wielką burbońską lilię. Nie mniej jednak zachowano płaskorzeźby przedstawiające napoleońskie triumfy. Nie zmieniono też nazw mostów, placów i alei, jak: Jena, Austerlitz, Wagram, Marengo itd., itd. Ludwik XVIII wyłożył ogromne sumy na ukończenie Madeleine, zatrzymując na stanowisku architekta Vignona, podobnie jak David bonapartysty zagorzałego. Docenić bowiem trzeba realizm i wielkoduszność Ludwika XVIII, któremu rewolucja zamordowała brata, a cesarstwo ukochanego kuzyna Louisa Antoine-Henri'ego diuka d'Enghien, ks. Bourbon-Condé. Nie było czystek nie tylko personalnych, a nowe porządki w sferze politycznego obrządku i jego symboliki ograniczono do minimum. W tej ostatniej kwestii spore zadanie spełnił Napoleon I przywracając pierwotne nazwy miast francuskich, które szczególnie jakobini zmieniali w sposób dowolny, aczkolwiek celowy — tak aby niszczyć dawną Francję, albo też dodatkowo karać niepokornych i za mało miłujących wolność mieszkańców. Z tysięcy przykładów rewolucyjnego absurdu przypomnieć może warto los starożytnej, bo przecież o rzymskich tradycjach, Marsylii, której nazwę w 1793 roku zmieniono, za karę wobec braku rewolucyjnego entuzjazmu, na Ville-sans-Nom[75]. A na zakończenie francuskiego wątku godzi się uzupełnić losy kolumny Vendôme. Król Francuzów Ludwik Filip I przywracając *tricolor* polecił usunąć z kolumny ową monstrualną lilię i zastąpić ją posągiem cesarza, ale już tym razem w stroju jaki nosił na codzień, czyli mundurze strzelców konnych, w szarym

---

[74] G. H. Pundt, *Schinkel's Berlin*, Cambridge (Mass.) 1972; D. Watkin, T. Mellinghoff, *German Architecture and the Classical Ideal 1740–1840*, London 1987.

[75] J. Baszkiewicz, *Francja nowożytna. Szkice...*, *op. cit.*, s. 211–271; idem, *Historia Francji...*, *op. cit.*, s. 401 i n., 409 i n.; P. Jasienica, *op. cit.*; L. Stomma, *op. cit.*, s. 206–211.

płaszczu i słynnym kapeluszu, utożsamianym z postacią „małego kaprala" jak go nazywała, śladem romantyków, cała Francja. Nie koniec na tym, w 1871 roku Komuna Paryska obalając II Cesarstwo niszczy tym razem nie tylko posąg, ale i kolumnę. Ten fakt miał związek z francuskim malarstwem, albowiem w agitacji komunardów na rzecz zniszczenia kolumny miał brać udział Gustave Courbet, artysta cieszący się wcześniej sporym wzięciem, a który miał na pieńku z oficjalną krytyką i artystycznymi komisjami II Cesarstwa. Inspirator unicestwienia symbolu bonapartyzmu, w rządzie Komuny przewodniczył .... komisji ochrony dzieł sztuki! Skazany później na karę więzienia i ogromne odszkodowanie, umiera wkrótce w Szwajcarii, ale jego dzieła będą stale obecne na paryskich salonach, jakby owego rewolucyjnego epizodu nie było. W tym samym czasie kolumnę zrekonstruowano, a posąg Napoleona I odtworzył Augustin-Alexander Dumont. Działo się tak, bo III Republika poczęła tworzyć własną tradycję, gdzie szacunek dla historii, zwłaszcza dla wielkości i chwały Francji, przeplatał się z socjokulturowym recentywizmem (od łac. *recentio* — teraźniejszy)[76].

Ale owo splatanie się, współistnienie, przy jednoczesnych odmiennościach o charakterze nieteleologicznym — historyzmu i recentywizmu, nie było tylko udziałem czasów pozytywizmu ostatnich dekad XIX wieku. Spór między historyzmem a recentywizmem, albo też częściej teleologiczna *cohabitation* obu postaw i światopoglądów, rodziła się w dobie kongresu wiedeńskiego i Świętego Przymierza zawartego we Frankfurcie nad Menem przez cara Rosji Aleksandra I, cesarza Austrii Franciszka I i króla Prus Fryderyka Wilhelma III. Ten ostatni sojusz był do pewnego stopnia mentalną próbą nawiązania ponownie zerwanej więzi z wyidealizowaną, skutkiem rewolucyjnego wstrząsu, przeszłością. Można było przywrócić władzę Burbonom we Francji, Hiszpanii i w kilku królestwach we Włoszech. Nie można było wszakże już reaktywować Świętego Rzymskiego Cesarstwa Narodu Niemieckiego rozwiązanego przez Napoleona w 1804 roku (do tego roku Franciszek II panował w nim jako ostatni suweren, a od tego roku w Austrii jako Franciszek I), bo idea tej instytucji, mimo zasady legitymizmu, była już nieczytelna. Zmieniła się bowiem świadomość wszystkich narodów europejskich i zmieniły się relacje pomiędzy społeczeństwem a panującymi, aczkolwiek w Rosji i Austrii ustrój państwowy pozostał niemal taki sam jak przed rewolucją. Stan rzeczy jaki istniał w latach między 1815 a 1845 określić można jako rodzaj postfeudalizmu, który definitywnie się nie skończył, a jego antagonista — kapitalizm, jeszcze wystarczająco nie okrzepł. W takim stanie rzeczy naturalnym zjawiskiem był romantyzm z jego sentymentalnym historyzmem i konserwatywny recentywizm Świętego Przymierza, które obok doktryny legitymizmu i interwencji, proponowało jedność Europy na gruncie chrześcijańskiego fideizmu. Car Rosji był przecież głową Cerkwi prawosławnej, król Prus reprezentował większość niemieckich protestantów, a cesarz Austrii jako jednocześnie król Węgier nosił tytuł Jego Apostolskiej Mości. Był to zatem rodzaj ówczesnego ekumenizmu, wymuszonego po części przez okoliczności, ale również autentycznego przekonania o możliwości dalszej lub to ponownej identyfikacji Europejczyków na podstawie wspólnoty wiary. Napoleon I był cesarzem, który miał ambicję stworzenia naukowo zorganizowanego państwa opartego na przemocy oręża, a powstała wkrótce legenda i romantyczny mit będą obydwie idealizować. Jego pogromcy i twórcy Przymierza mieli, nie gardząc orężem oczywiście, nadzieję na restytucję tradycji transcedentalnej bardziej niż rewitalizację konkretnych instytucji. Mylił się Aleksander I mawiając o Burbonach, że niczego się nie nauczyli i niczego nie zapomnieli. Tak myślał, kiedy to jeszcze ze swoim przyjacielem, ks. Adamem Jerzym Czartoryskim marzyli o ustroju konstytucyjnym dla Rosji. Tymczasem to Burbonowie okazali się elastyczni i recentywni. Złą sławę Święte Przymierze zyskało później za sprawą grającego wśród jego uczestników pierwsze skrzypce Mikołaja I, zwanego „żandarmem Europy". Wszakże zasługą tego politycznego tworu było niwątpliwie cenne dla ciągłości kultury europejskiej dążenie do przywrócenia równowagi między ideałami budują-

[76] Na temat recentywizmu zob. J. Bańka, *Filozofia cywilizacji.* t. I. *Cywilizacja diatymiczna czyli świat jako strach i łup*, Katowice 1986 s. 15–20, 31–37.

Il. 22. Zamek Neuschwanstein, okolice Füssen. E. Riedel, J. Hofmann, 1868–1892

Il. 23. Zamek Schwerin. G. A. Demmler, F. A. Stüler, 1870–1876

cymi obraz ludzkiego świata (*imago hominis*), który miał odpowiadać staremu obrazowi świata powszechnego (*imago mundi*)[77]. „Świat jednak poszedł swoją drogą [...] Za fasadą rozrzutności i przepychu życia dworskiego toczyła się nowa rewolucja — przemysłowa."[78]

Poszukiwaniu identyfikacji chrześcijańskiej — którą w poważnym stopniu zdezintegrowała rewolucja, szczególnie na jej ortodoksyjnie racjonalnym i antykościelnym etapie, oraz imperium napoleońskie, które kreowało pierwszego władcę i dynastię z jego własnej woli, a nie woli boskiej opatrzności — towarzyszył mediocentryzm, czyli idealizacja etosu rycerskiego, jedności Boga i suwerena, adoracji dla niektórych przynajmniej instytucji hierarchii feudalnej i jej tradycji legitymizujących, albo mających legitymizować nadal przywileje Kościoła, szlachty i arystokracji — podpór tronu, bądź to, jak w Anglii, tradycjonalnych więzi społecznych. Tu przypomnieć warto charakterystyczne dla epoki dzieło plastyczne, jakim jest przechowywany obecnie w Staatliche Kunstsammlungen w Dessau bardzo popularny i reprodukowany w Niemczech w owym czasie gwasz autorstwa Heinricha Oliviera z 1815 roku, przedstawiający trzech przywódców Świętego Przymierza składających sobie przysięgę w frankfurckiej katedrze. Jedna z przedstawionych postaci to oczywiście car Aleksander I, którego artysta ukazał również jako średniowiecznego rycerza, co miało świadczyć o ideowej integracji i chrześcijańskiej więzi monarchów reprezentujących trzy różne wyznania. W przypadku cara, ten średniowieczny, ale w zachodnioeuropejskim wydaniu kostium i gotyckie wnętrze świadczą o istotnym wyborze tradycji. Imperator Wszechrosji reprezentował tu

[77] J. Bańka, *Filozofia cywilizacji*. t. II, *op. cit.*, s. 293.

[78] *Ibidem*; J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej. Część pierwsza...*, *op. cit.*, s. 155; W. Łazuga, *op. cit.*, s. 64–68.

swoistą absolutyzację konkretnego neostylu, czyli posługiwanie się nim lub jego atrybutami niezależnie od tradycji i kontekstu kulturowego. Innymi słowy, średniowieczno-gotyckie *emploi* było w tym wypadku pozbawione realnej tradycji. Rosyjski feudalizm różnił się zasadniczo od zachodnioeuropejskiego, Rosja etosu rycerskiego w jego zachodnim rozumieniu nie znała, nie znała też gotyku, z wyjątkiem reliktów w Pskowie i Nowogrodzie z czasów, kiedy te miasta należały do Hanzy. Neogotyk zaś trafi do Rosji dopiero za czasów Katarzyny II Wielkiej wraz z protoromantyczną modą[79].

Il. 24. Sala Tronowa. Zamek Schwerin. G. A. Demmler, F. A. Stüler, 1870–1876

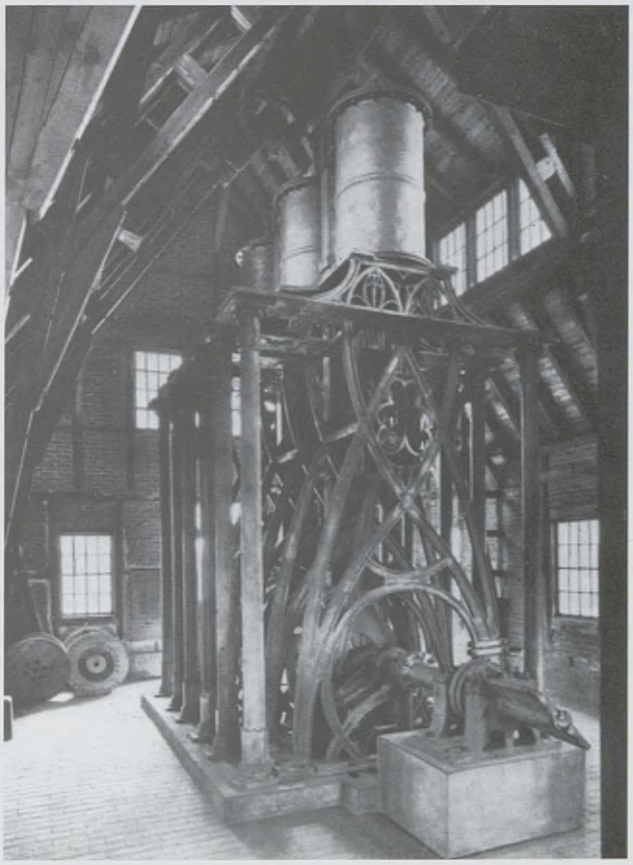
Moda ta przybyła na kontynent za sprawą angielskiego rewiwalizmu gotyckiego i miała wyraźnie arystokratyczno-kosmopolityczny charakter. Nie było mowy o utożsamianiu się z średniowiecznym etosem bądź też narodową tradycją, jak to stało się mniej więcej od początków XIX stulecia i rewolucyjno-napoleońskiego przewrotu, a następnie legitymistyczno-chrześcijańskiego powrotu do niektórych przynajmniej korzeni, tym razem już narodowej tradycji i identyfikacji z przeszłością. Wprawdzie inicjator zbudowanego w latach 1793–1801 podług planów Heinricha Ch. Jussowa neośredniowiecznego (o wątkach romańskich i gotyckich, a którą będzie antycypować eklektyzm neoromantyczny, jak. np. zamek Neuschwanstein koło Füssen, 1868–1892, arch. Eduard Riedel, Julius Hofmann) zamku Löwenburg w zespole pałacowo-parkowym Wilhelmshöhe koło Kassel, landgraf Hessen-Kassel Wilhelm IX zafascynowany był średniowiecznym rycerstwem, ale bardziej w duchu Horacego Walpole'a, a także protoromantycznych projektów zamków w średniowiecznej stylistyce Roberta Adama. Zainteresowanie landgrafa neogotykiem, choć miało wyraźny rys romantyczny nie manifestowało się wymową ani patriotyczną, ani polityczną. Nie inaczej było w przypadku postawy właściciela wcześniejszego i uważanego za jedno z pierwszych w Niemczech pałacowo-ogrodowego założenia o mieszanej stylistyce tkwiącej w układzie swobodnie potraktowanego parku angielskiego, a to posiadłości w Wörlitz k. Dessau. Fundatorem owego zespołu o przeważającej wczesnoklasycystycznej stylistyce był Franciszek ks. von Anhalt-Dessau, który sporządzenie planów i realizację trwającą w latach 1769–1817 powierzył architektowi Friedrichowi Wilhelmowi von Erdmannsdorffowi. W zespole tym znalazło się miejsce również i dla protoromantycznego akcentu gotyckiego w postaci Domku Gotyckiego zbudowanego podług koncepcji Georga Christopha Hesekiela w latach 1773–1813. Praca Hesekiela wyraźnie wskazuje na wpływy, bardziej nawet niż u Jussowa, angielskie. Jej powstanie, wszak projekt pochodzi z końca XVII wieku, było wyrazem popularnej wówczas w Europie anglomanii i późnooświeceniowego nastroju i preromantycznego klimatu w kręgach elit społecznych. Do tego rodzaju neogotyku w architekturze, powstałego z inspiracji estetyczno-intelektualnych, a nie pozaartystycznych, należy również Nauener Tor

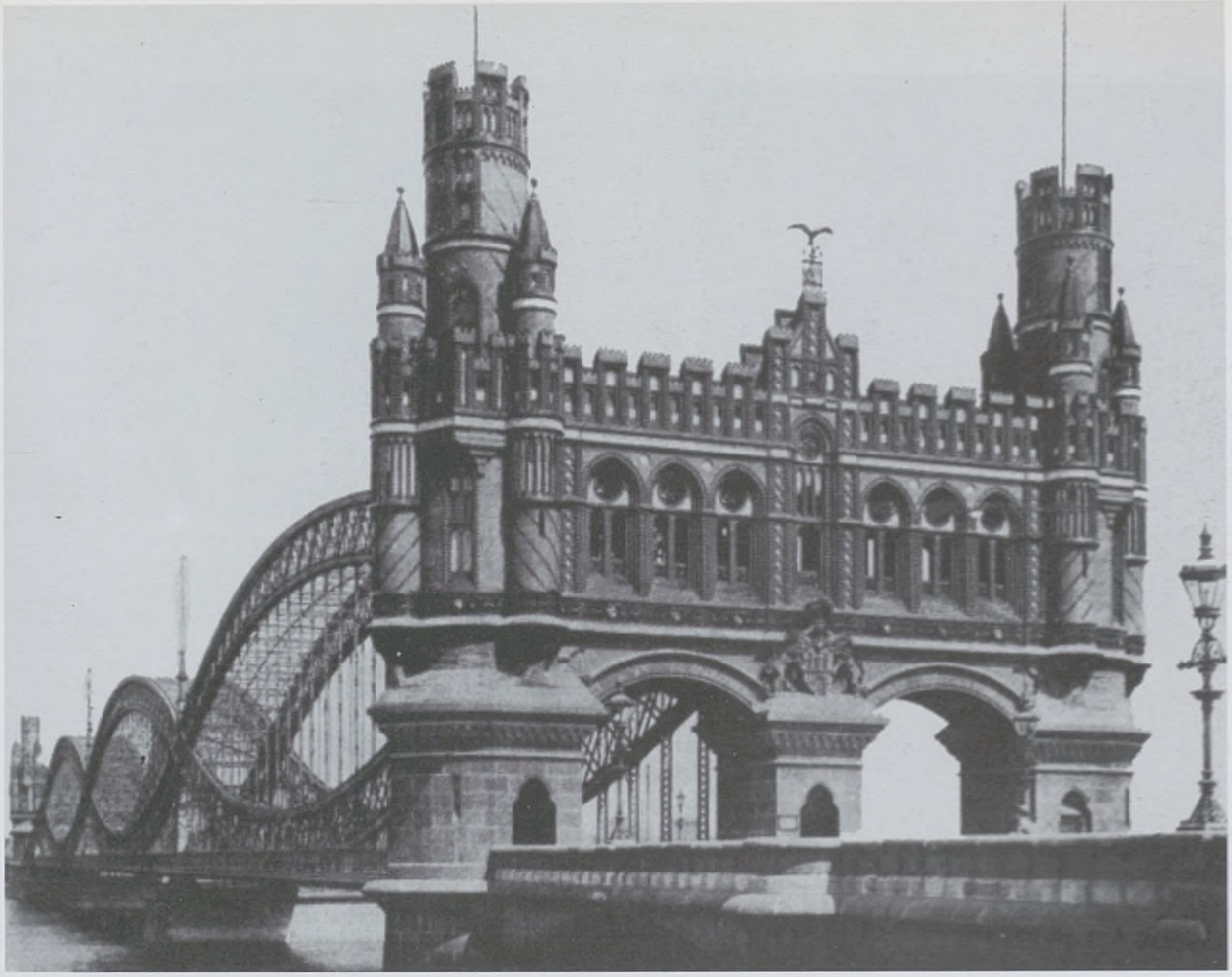
[79] H. Fillitz, *op. cit.*, s. 13–17; I. Danielewicz, *op. cit.*, s. 52.

Il. 25. Domek Gotycki. Wörlitz. G. Ch. Hesekiel, 1775–1813

Il. 26. Nauener Tor. Poczdam. J. G. Büring, 1754–1755

Il. 27. Maszyna wiatrowa. Freiberg. Muzeum Górnictwa. Ok. 1830





Il. 28. Most na Łabie. Hamburg. Ok. 1892

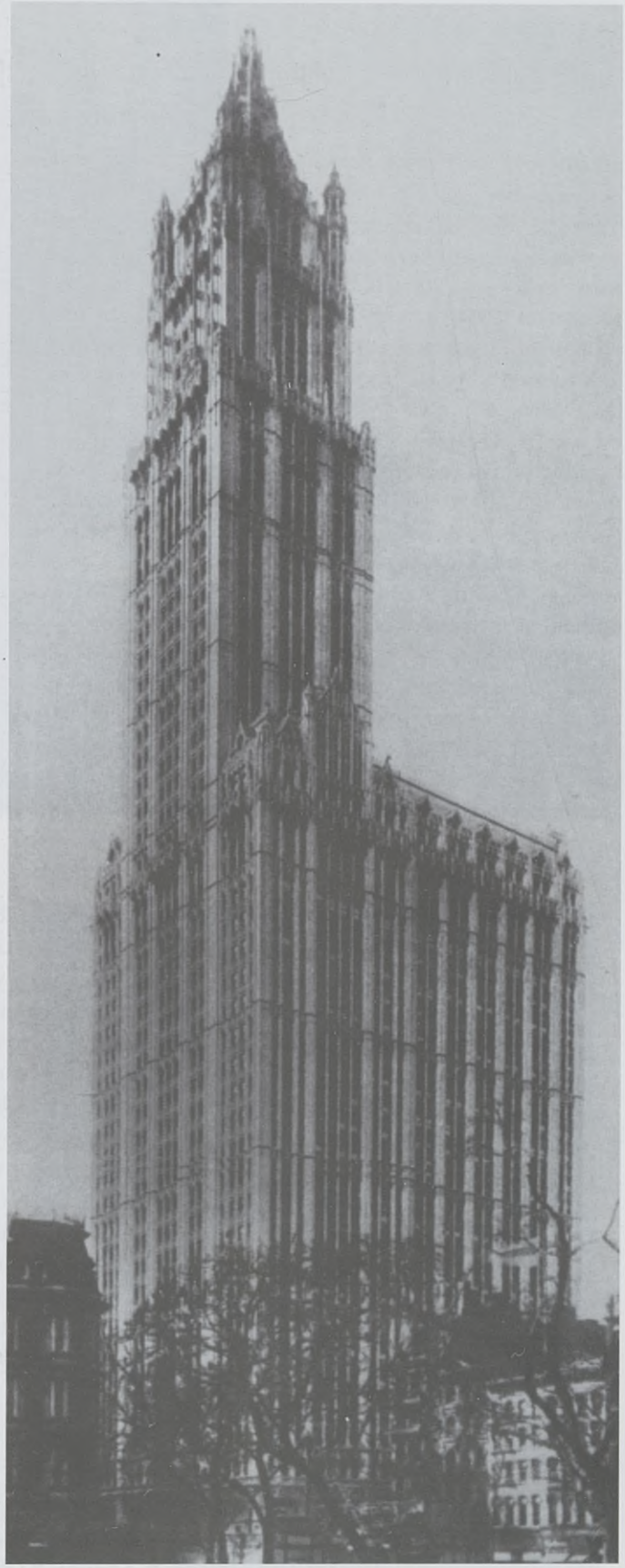
w Poczdamie wzniesiona przez Johanna Gottfrieda Büringa w latach 1754–1755[80]. Można skonstatować, że przed kluczowymi dla rozwoju historyzmu datami 1789 i 1815, bądź 1789 albo 1815, jak kto woli, takie style jak neoklasycyzm i neogotyk nie miały politycznej w rozumieniu historycznym wymowy. Inaczej mówiąc, historyzm zarówno filozoficzny jak i estetyczny zaczął nadawać architekturze wyraz polityczno-ideowy. Przed rewolucją francuską bywały rozmaite przewroty i rewolucje nawet, ale nie manifestowały się konkretnym stylem lub też z konkretną sztuką się nie utożsamiały. Klasycyzm lub też jego rudymenta (np. w renesansie karolińskim i ottońskim) bywał używany instrumentalnie niejako, ale „[...] Nić antycznej tradycji, nawet najwątlejsza i nieuświadomiona, nigdy nie została całkowicie zerwana"[81], nawet w dobie odwrotu od niej w czasach orientalizacji, a następnie chrystianizacji cesarstwa rzymskiego. Do pewnego stopnia odgrywał swoiście służebną rolę wobec różnych formacji umysłowych — absolutyzmu i jego, generalnie rzecz ujmując, oświeceniu kruszącemu podwaliny feudalizmu i absolutyzmu. Racjonalizm oświecenia kojarzony słusznie z rygoryzmem porządków antycznych nie oznaczał jeszcze zerwania z tradycją i rozwojem chrześcijańskiej kultury europejskiej. Dopiero rewolucja przyswoiła sobie tradycję antyczną i po-

[80] C. Wainwright, *Grossbritannien, Europa und der Historismus 1750–1850*, [w:] *Der Traum vom Glück...*, *op. cit.*, s. 205–219; T. S. Jaroszewski, *O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981, s. 5–17; D. Dolgner, *op. cit.*, s. 13–15; D. Watkin, *Historia architektury...*, *op. cit.*, s. 354–358; L. Benevolo, *History of Modern Architecture*. Vol. one. *The Tradition of Modern Architecture*, Cambridge (Mass.) 1978, s. XV–XXXIV; E. Rostworowski, *Historia powszechna, wiek XVIII*, Warszawa 1994, s. 597–652; Z. Tołłoczko, *Neorokoko. Z genealogii historyzmu w architekturze i sztuce XIX wieku*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXXIII, 2001, s. 113–141.

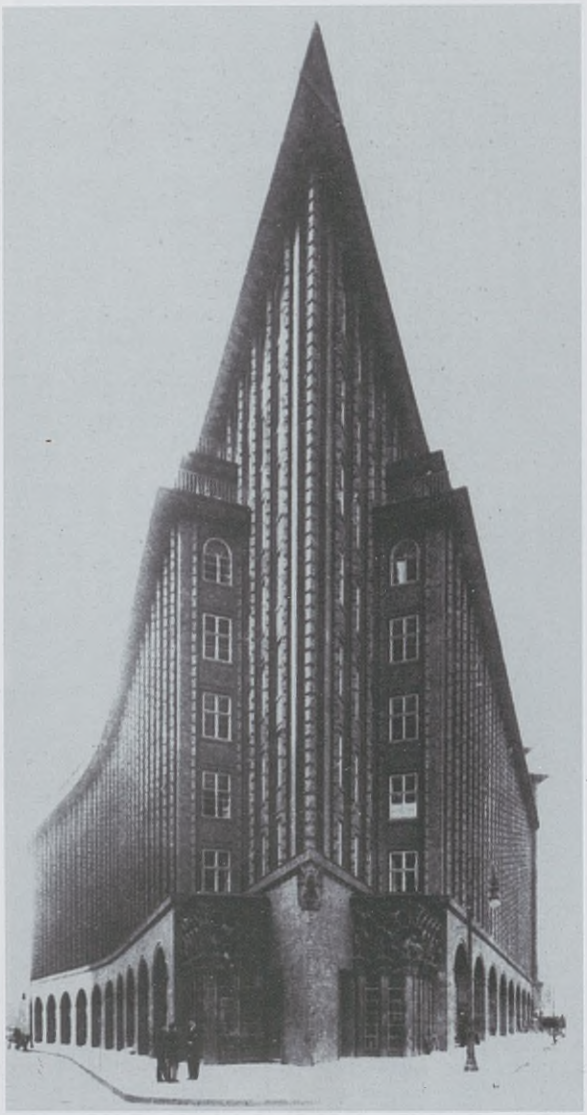
[81] M. Porębski, *Dzieje sztuki...* t. 3, *op. cit.*, s. 11.

Il. 29. Katedra Sagrada Familia, fragment fasady. Barcelona. A. Gaudi, 1884–1930

Il. 31. Woolworth Building, detal wnętrza. Nowy Jork. C. Gilbert, 1910–1913



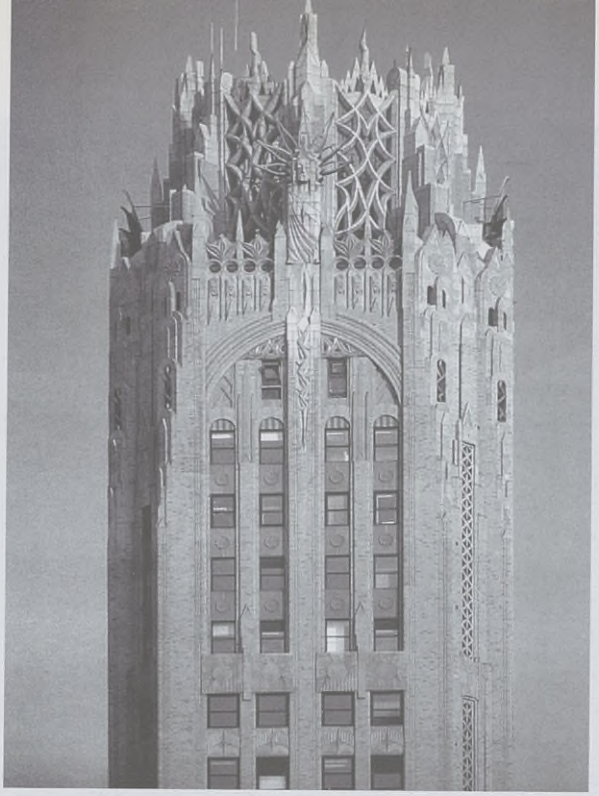
Il. 30. Woolworth Building. Nowy Jork. C. Gilbert, 1910–1913



Il. 32. Chilehaus. Hamburg. F. Höger, 1921–1924

Il. 33. Chicago Tribune Tower. Chicago. R. Hood, J. M. Howells, 1922–1925

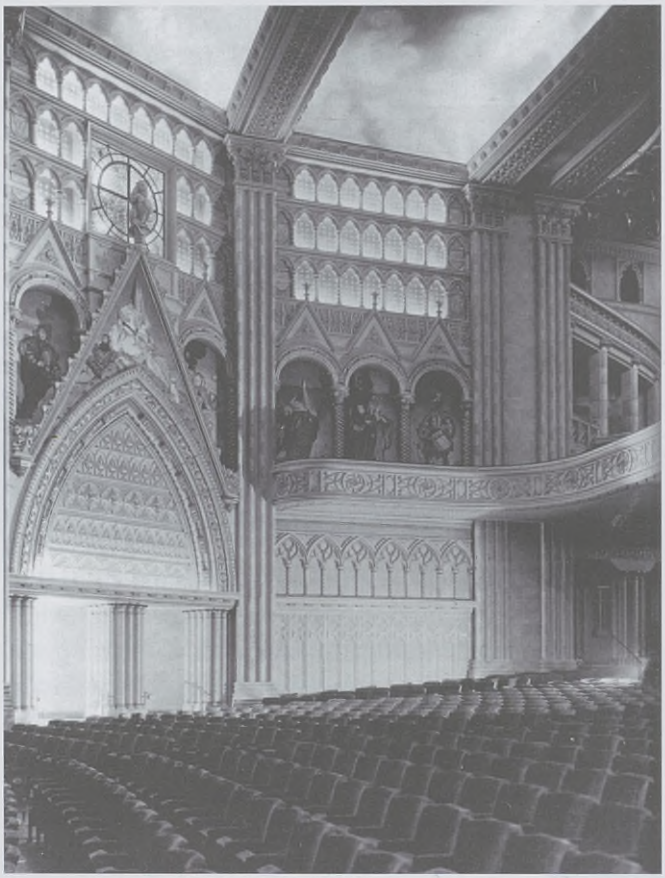
służyła się nią jako instrumentem w walce za spuścizną kultury chrześcijańskiej. Innymi słowy, po raz pierwszy klasycyzm stał się stylem rewolucji. Po jej zakończeniu służyć będzie zarówno żywiołom antyrewolucyjnym i konserwatywnym, jak i żywiołom demokratycznym, liberalnym, kapitalistycznym itd., itd., co trwać będzie aż do mniej więcej połowy XX wieku. W czasie rewolucji był propagandowym orężem laicyzacji, po jej upadku miał symbolizować nadrzędność państwa albo też służyć rechrystianiacji i odwrotowi od dogmatycznego racjonalizmu — *vide* paryska La Madeleine. Równocześnie klasycyzm rewolucyjny, pierwszy niejako klasycyzm polityczny, stworzył futurystyczny zamysł, czy może projekt architektury geometrycznej prowadzącej do modernizmu. Ponownie zatem nawiązano antyczną nić, której ostatecznie nie zerwał nawet styl międzynarodowy, a którą wzmocni postmodernizm w swoim nurcie eklektyczno-tradycjonalnym. Inaczej było z neogotykiem, niezależnie od angielskiego ewenementu, gdzie mimo iż gasł on w architekturze, to aż do gotyckiego rewiwalizmu XVIII wieku nie wygasł zupełnie — na kontynencie europejskim powraca on po trzech stuleciach mniej więcej i jego ożywienie będzie trwać aż do końca wieku XIX. Ani modernizm, ani postmodernizm nie reaktywują tego stylu, aczkolwiek pierwsze dekady XX wieku przynoszą przykłady architektury wyraźnie inspirowanej



Il. 34. General Electric Building. Nowy Jork. Cross & Cross, 1930–1931

Il. 36. The Grace Building. Sydney. Morrow & Gordon, 1930–1932

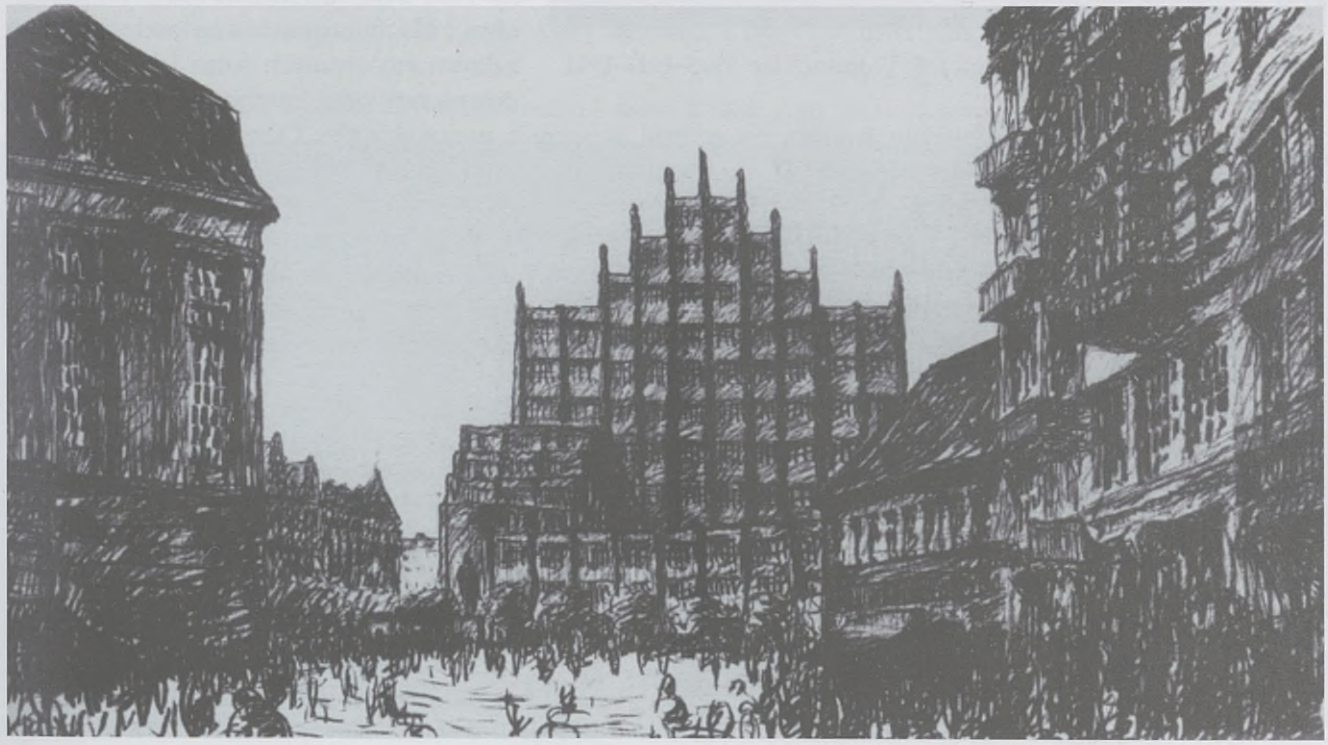
Il. 35. General Electric Building, fragment. Nowy Jork. Cross & Cross, 1930–1931

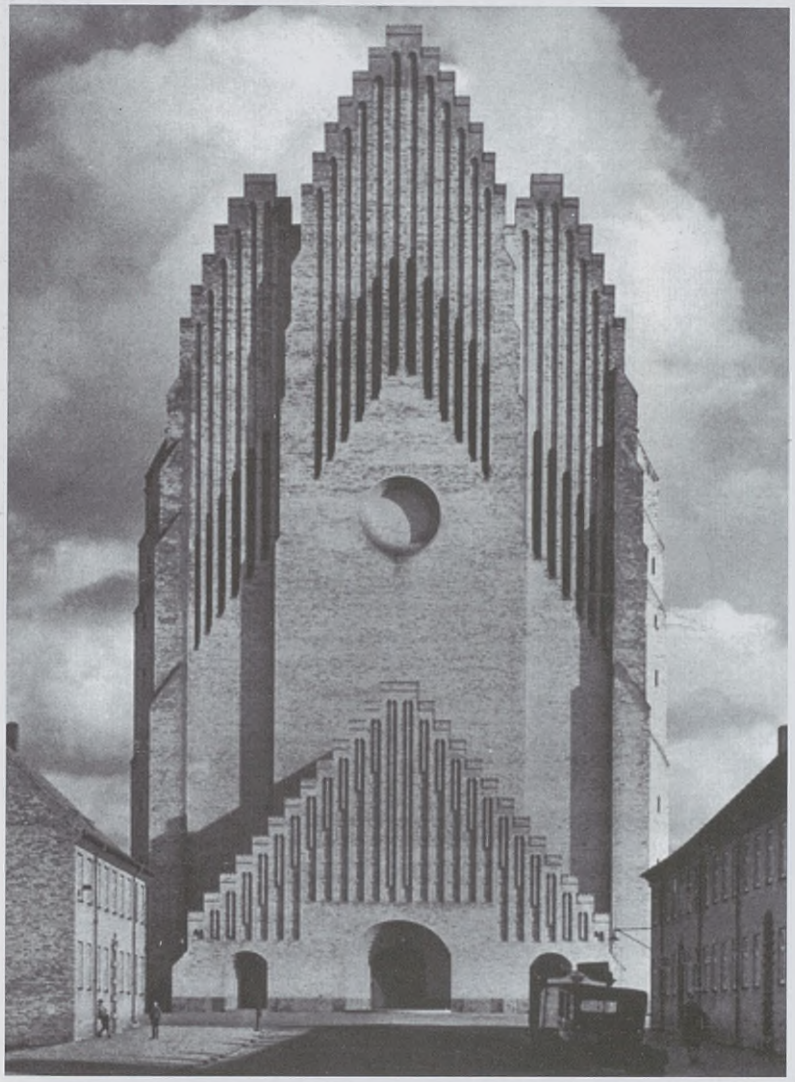


Il. 37. Granada Cinema, wnętrze. Londyn-Tooting. T. Komisarjevsky, 1931

Il. 38. Oriel Chambers. Liverpool. P. Ellis, 1864

Il. 39. Biurowiec. Projekt. Magdeburg. B. Taut, 1922





Il. 40. Katedra Grundvig. Kopenhaga, J. P. V. Jensen Klint, 1913–1921–1941

duchem i gotycką stylizacją, np. katedra Sagrada Familia w Barcelonie, 1884–1930, Antonio Gaudi; Woolworth Building w Nowym Jorku, 1910–1913, Cass Gilbert; Chilehaus w Hamburgu, 1921–1924, Fritz Höger; Chicago Tribune Tower w Chicago, 1922–1925, Raymond Hood, John Mead Howells; General Electric Building w Nowym Jorku, 1930–1931, Cross & Cross; The Grace Building w Sydney, 1930–1932, Morrow & Gordon; wnętrza Granada Cinema w Londynie-Tooting, 1931, Theodore Komisarjevsky[82].

I choć swoisty gotycyzm Gaudiego wynikał z jego głębokiego katolicyzmu, Högera — z jego przywiązania do protestanckiego etosu i nordyckości, to większość realizacji powstałych w duchu gotyku pozbawiona była pierwiastka politycznego lub historycznego — były wynikiem raczej tradycji komercjalnej estetyki. Mowa tu oczywiście o obiektach wysokiej klasy artystycznej tworzonych w ramach budownictwa świeckiego. Elementy gotyku nadal występowały w architekturze sakralnej XX wieku i stosowane są w niej do dziś, niemniej jednak, jeśli można mówić o odrodzeniu klasycyzmu w postmodernizmie, jako Free Style Classicism lub New Classicism i ich mutacji zarówno pod względem zakresu stosowanych form jak i skali budownictwa oraz liczebności obiektów, to o gotyckim ożywieniu trudno jest mówić w sposób uprawniony[83]. Odmienny los przypadł XX-wiecznemu, zmodernizowanemu neoklasycyzmowi — w kilku wypadkach wybranych przez dyktatorów ubiegłego stulecia służył jako styl narodowy[84]. Ale w pierwszych dziesięcioleciach XIX wieku oba te style, szczególnie w Niemczech, pełniły rolę wybitnie polityczną, jako że oba, czyli neoklasycyzm i neogotyk, były eksponentami niemieckiego romantyzmu, który dojrzał i rozwijał się w atmosferze patriotycznej walki z, jak to się pisze do dziś, dyktaturą Bonapartego oraz narastającego poczucia wspólnoty narodowej i potrzeby jedności państwowej. Dawne przywództwo w Rzeszy Habsburgów zdawało się już anachroniczne i nieatrakcyjne dla romantyków[85]. Jedni

---

[82] Á. Moravánszky, *Antoni Gaudi*, Warszawa 1983; M. Trachtenberg, I. Hyman, *op. cit.*, s. 553–555; P. Bucciarelli, *Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister 1877–1949*, Berlin-Kreuzberg 1992; Z. i T. Tołłoczko, *In horto latericio..., op. cit.*, s. 45–69; *The Sky's the Limit. A Century of Chicago Skyscrapers*, P. A. Saliga, J. Zukowsky (eds.), New York 1990; B. Hillier, S. Escritt, *Art Deco Style*, London 1997, s. 189; C. Breeze, R. Haag Bletter, *New York Deco*, New York 1993; J. M. Woodham, *Twentieth-Century Ornament*, New York 1990.

[83] Ch. Jencks, *Post-Modern-Classicism*, London 1980; H. Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge (Mass.)–London 1988; S. Kostof, *op. cit.*, s. 745 i n.

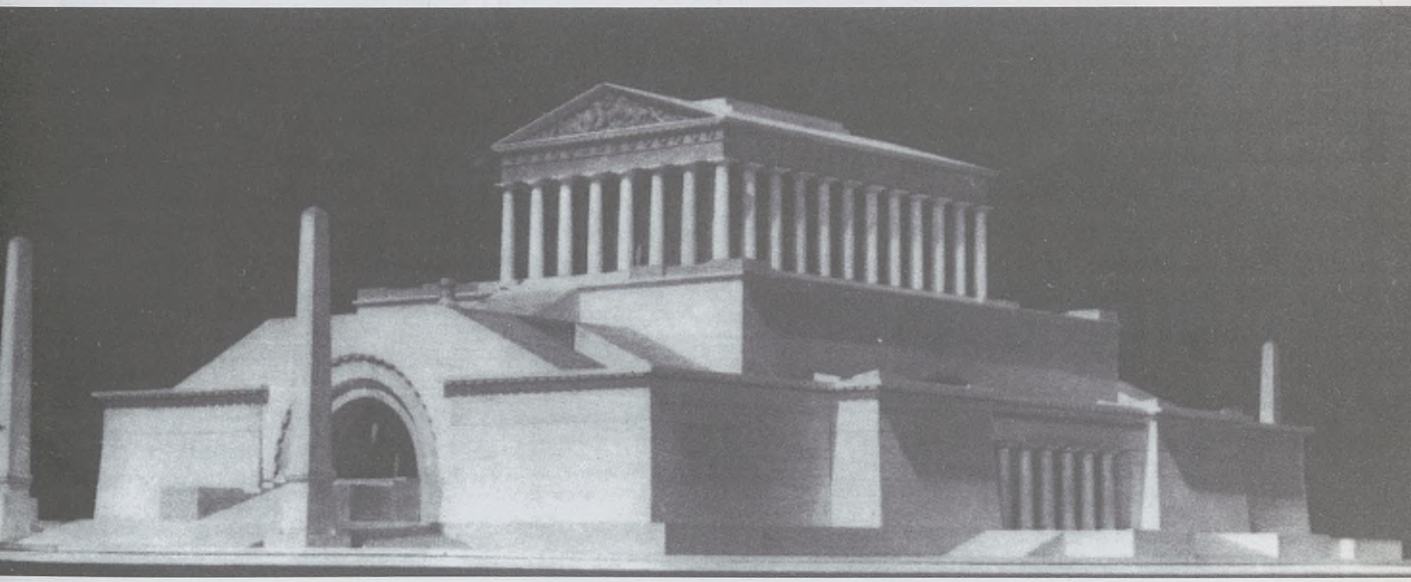
[84] Z. Tołłoczko, *Architectura perennis..., op. cit.*, s. 63–89.

[85] H. Wereszycki, *Historia Austrii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1986, s. 163 i n.; W. Zapaliński, A. Galos, W. Korta, *Historia Niemiec*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990, s. 419 i n. 443 i n.

Il. 41. Pomnik-mauzoleum Fryderyka II Wielkiego, projekt. Berlin. F. Gilly, 1796

przeto zerkać będą na konserwatywnych Hohenzollernów w Berlinie, inni zaś ku liberałom i demokratom, których idea zjednoczonego cesarstwa niemieckiego z parlamentarnie ustanowionym monarchą legnie w gruzach, kiedy to Fryderyk Wilhelm IV w 1848 roku odrzuci taką koronę ofiarowaną mu przez demokratyczny sejm Rzeszy we Frankfurcie nad Menem. Na Bismarcka i zjednoczenie Niemcy musiały poczekać czas jakiś, ale idea przewodnictwa Prus kiełkowała już od około 1815 roku, co wynikało z największych zasług państwa pruskiego w pokonaniu Napoleona I. Zmieniała się treść ideowa neoklasycyzmu i negotyku, czego dobrym przykładem Brama Brandenburska i rola w owych przemianach chociażby Schinkla. Na gruncie historyzmu i fundamentalnego dlań pluralizmu zetknęły się dwie tradycje: neoklasycystyczna, zwłaszcza ta wywodząca się ze szkoły Johanna Joachima Winckelmanna, oraz neogotycka, której źródła są bardziej złożone, a które wiązał patriotyzm i romatyczna wzniosłość. Pierwszą można wywieść z działalności Friedricha Gilly'ego, prekursora konserwacji architektury gotyckiej, którego uczniem był Schinkel. W 1794 roku Gilly sporządził pierwsze inwentaryzatorskie szkice

Il. 42. Pomnik-mauzoleum Fryderyka II Wielkiego, makieta. Berlin. F. Gilly, 1796



Il. 43. „Średniowieczne miasto na wodzie". K. F. von Schinkel, 1813

Il. 44. „Pochód historyczny", katedra kolońska. T. Avenarius, 1820

Il. 45. Panteon Walhalla. Okolice Ratyzbony. L. von Klenze, 1830–1842

i akwarele zamku w Malborku, pobudzając tym samym zainteresowanie problemem katedry kolońskiej, która odegra wielką rolę w niemieckim Gothic Revival i uznaniu tego stylu za styl ojczysty i wyraz patriotyzmu[86]. Swą erudycję w zakresie znajomości architektury antycznej uzupełnił on w Paryżu, gdzie zapoznał się z racjonalizmem i patosem rewolucyjnego neoklasycyzmu, co wywarło wpływ na jego najsłynniejszą, choć nie zrealizowaną, pochodzącą z 1796 roku pracę, jaką był pomnik-mauzoleum Fryderyka II Wielkiego. W tym projekcie zasadzał się swoisty paradoks. Rewolucyjna i napoleońska Francja pokonała fryderycjańskie Prusy. Twórcy kultury odrodzonych Prus nie będą się wahać przed skorzystaniem z dorobku Ledoux bądź Étienne-Louisa Boullée'a w architekturze, w celu spotęgowania jej dydaktyczno-perswazyjnej treści[87]. Ale na tym kończyły się ich związki z architekturą rewolucyjną. Odkrycie Herkulanum i Pompei dało asumpt do poznania głębokiej antycznej tradycji, dotąd bliskiej raczej dzięki późniejszym rzymskim kopiom. Była więc *revolutio* przez *renovatio* za sprawą powrotu do naturalnego dla kultury źródła. Owo *revolutio* interpretowane jako odwracanie, miało na celu utrzymanie lub przywrócenie związków przeszłości z teraźniejszością. Wypada podkreślić tu ów związek konserwatyzmu z recentywizmem, jakże odmienny od ideologii jakobińskiej, tak chętnie posługującej się estetyką antyku. Tą drogą w swej twórczości pójdą następcy Gilly'ego.

---

[86] A. Oncken, *Friedrich Gilly 1772–1800*, Berlin 1981; D. Watkin, T. Mellinghoff, *op. cit.*; A. Balfour, *Berlin. The Politics of Order 1737–1989*, New York 1990, s. 19 i n.

[87] A. Braham, *The Architecture of the French Enlightenment*, London 1980; *Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Léqueu*, Houston 1967; H. Rosenau, *Boullée and Visionary Architecture*, London 1976; I. Danielewicz, *op., cit.*, s. 28 i n.

W takiej tradycji, gdzie dzieje sztuki uwzględniały czynniki historyczne, społeczne, polityczne, religijne, geograficzne i klimatyczne, pozostawał historyzm w architekturze. Ale tradycja winckelmannowska aż do czasów wojen napoleońskich pozostanie w dużej mierze ponadnarodowa, niczym kosmopolityczny neogotyk lub wcześniej rokoko. Wprawdzie Johann Wolfgang Goethe był pierwej orędownikiem gotyku jako germańskiego stylu, ale nie jako stylu narodowego, ale stylu bliskiego siłom natury, które mieli reprezentować Germanie. Ten pogląd wyrażał między innymi w opublikowanym w 1773 roku dziele *Von deutscher Baukunst*. Wkrótce jednak po zwiedzeniu szeregu zabytków antyku, a szczególnie Paestum, stanie się gorącym wielbicielem stylu doryckiego, którego recepcja w Niemczech będzie święcić triumfy aż po drugą połowę XX wieku. Jako jeden z pierwszych nawoływał do *renovatio* w sztuce niemieckiej przez odnowę jej duszy wyrażającej się zarówno w greckości, jak i gotyku. Dołączył więc do grona intelektualistów, takich jak: Johann Georg Forster, Harder, Schlegel, Joseph Görres, którzy poparli ideę ukończenia katedry w Kolonii sprofanowanej przez Francuzów, a naukowo-organizacyjną inicjatywę jej restauracji podjęli w 1804 roku bracia Melchior i Sulpiz Boisserée[88]. Również Schinkel, zrazu raczej zwolennik klasycyzmu, którego najlepsze prace powstały w tym stylu, stał się propagatorem gotyku, a nawet fuzji klasycyzmu i gotyku, idąc do pewnego stopnia śladem samego Goethego, który w teatrze połączył metaforą Fausta z Heleną. I w tym momencie kończyłaby się tradycja winckelmannowska rozumiana jako ostatni już styl starych, fryderycjańskich Prus[89]. Nowe Prusy zreformowane po 1809 roku, które zrekompensowały swe upokorzenia udziałem w fatalnej dla Napoleona I Bitwie Narodów pod Lipskiem w 1813 roku, wymagały niejako innej tradycji estetycznej, innej treści ideowej zarówno neogotyku, jak i neoklasycyzmu. Taka potrzeba była udziałem i innych państw niemieckich, które dość miały kurateli Bonapartego, jak choćby Bawaria podniesiona z elektoratu do godności królewskiej w 1806 roku przez tegoż Napoleona, który słono kazał sobie płacić za ten honor nowemu królowi Bawarii i formalnemu sojusznikowi Maksymilianowi I. To właśnie w tym czasie, kiedy Bonaparte niczym nowoczesny Karol Wielki rozdawał korony królewskie, a jednocześnie grabił całą niemal Europę, syn Maksymiliana I, kronprinz (późniejszy Ludwik I) rzucił ideę budowy narodowego panteonu niemieckiego. Miał on być wzniesiony w stylu doryckim, jako że następca tronu uwielbiał ten styl, podobnie jak neorenesans — był protektorem i mecenasem działalności Leo von Klenze i Friedricha von Gärtnera, projektujących głównie pod wpływem tych dwóch kierunków[90]. Tej klasycystycznej świątyni chwały, rodem z winckelmannowskiej tradycji, nadano, za sugestią historyka Johannesa von Hallera, nazwę Walhalla, nawiązującą do tradycji nordycko-germańskiej. Walhalla pochodząca od staroskandynawskiego słowa *Valhöll* oznacza „pałac poległych", w którym według legendy król Odyn ucztował z poległymi bohaterami, sprowadzanymi tu przez walkierie. Jak wiadomo, jedna z walkirii stanie się bohaterką opery Ryszarda Wagnera *Walkiria* (1856), stanowiącej część *Pierścienia Nibelunga*. Wagner zaś z kolei był ulubieńcem Ludwika II, wnuka Ludwika I, fundatora wspomnianego już zamku Nauschwanstein. Wypada też tu wspomnieć, że zarówno Ludwik I, jego syn Maksymilian II, inicjator odmiany monachijskiego neorenesansu noszącego jego imię oraz Ludwik II, również zapalony architekt wznoszący neoromantyczne, eklektyczne zamki i neobarokowo-rokokowe rezydencje, byli monarchami niesłychanie, jak na owe czasy, ekscentrycznymi — zwłaszcza ojciec i wnuk, ale dzięki ich budowlanym szaleństwom i artystycznej wyobraźni Monachium zalicza się do najpiękniejszych miast Europy[91]. Przypadek

---

[88] D. Watkin, *Historia Architektury..., op. cit.*, s. 354–358; I. Danielewicz, *ibidem*, s. 47 i n.; Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów rozbudowy i restauracji katedry w Kolonii..., op. cit.*, tamże obszerna literatura przedmiotu.

[89] F. Claudon et al., *op. cit.*, s. 179 i n.; A. Grisebach, *Karl Friedrich Schinkel*, München 1981; H. G. Pundt, *op. cit.*

[90] O. Hederer, *Leo von Klenze — Persönlichkeit und Werk*, München 1981; K. Eggert, *Friedrich von Gärtner, der Baumeister König Ludwigs I*, München 1963; O. Hederer, *Friedrich von Gärtner 1797–1847, Leben, Werk, Schuler*, München 1976.

[91] G. Bordonove, *Les Rois fous de Baviére*, Paris 1964; J. des Cars, *Ludwik II Bawarski. Król rażony szaleństwem*, Warszawa 1997.

panteonu Walhalla wskazuje na zjawisko, w którym obok chrześcijańskiego pierwiastka jaki zaczął przenikać architekturę romantyzmu i historyzmu z początkiem XIX wieku, dołącza doń pierwiastek mityczno-militarny i pogańsko-germański, który charakterystyczny dla północnej Europy pojawi się na jej południu, czyli w katolickiej Bawarii. Tę predylekcję do historyczno-mitycznej estetyki miała — zdaniem Benedetto Crocego — „[...] skłonność do fantazjowania [...] głównie etyczny i polityczny charakter. Można wręcz mówić o fantazji politycznej, ponieważ polityka romantyczna, tj. polityka romantycznego cierpienia, brzmi jak sprzeczność sama w sobie. Poszukiwano zatem wiary i spokoju we wzorach życia społecznego odmiennych od współczesnych, głównie zaś w odtwarzaniu minionych wieków. A ponieważ niedawna przeszłość, przeszłość ancien régime'u, zbyt wyraźnie rysowała się jeszcze we wspomnieniach i zbyt oczywiste były jej wady, z trudem poddawała się idealizacji. Pragnienie ideału znaleźć sobie musiało obiekt bardziej odległy w klasie i zwróciło się ku średniowieczu, również w skutek badań, które ustanowiły na powrót ciągłość procesu historycznego i dzięki temu analizowały i lepiej rozumiały epokę. To idealizowane średniowiecze brało cienie za rzeczy realne, zawierało w sobie cuda wierności, lojalności, czystości, wielkoduszności, dyscypliny, a zarazem jej brak; stabilizacja mieszała się w nim z niespodzianką, prostota życia w wąskim, spokojnym kręgu z niezwykłością przygód, jakie ofiarowywał rozległy, nieznany zaskakujący świat."[92] W tym miejscu warto może zaznaczyć, iż próby wskrzeszenia średniowiecznego etosu, a w ślad za nimi neogotyckiej stylizacji współtworzącej romantyczną estetykę, prowadziły jak zawsze do tworzenia się sztuki wysokiej i elitarnej oraz obok niej sztuki popularnej. W odniesieniu do klasycyczmu jego popularno-mieszczńską wersją był biedermeier, który co prawda miał już wiele cech eklektyzmu, ale z neoklasycyzmu wywodził się bezpośrednio. Popularna wersja neogotyku nie ma, jak dotąd, swojej nazwy, ale odbicie swe znalazła w architekturze wnętrz i architekturze przemysłowej. A przecież z natury rzeczy, genetycznie rzecz biorąc niejako, etos burżuazyjny i etos feudalny stały na dwóch przeciwnych biegunach. Mieszanie i wymiana tradycji i kostiumów historycznych było jednakże kolejną specyfiką XIX wieku i jego artystycznego pluralizmu, gdzie historyzm ewokował ku relatywizmowi. Wcześniej w Anglii, a potem w Europie i Stanach Zjednoczonych, rozpocznie się maszynowa i zarazem masowa produkcja elementów budowlanych, np. żeliwnych oraz mebli i przedmiotów wyposażenia wnętrz w stylach historycznych, również w stylu neogotyckim, co pociągnie za sobą pauperyzację sztuki historyzmu i będzie koronnym argumentem jej krytyków od czasu schyłku XIX wieku[93].

Wróćmy wszakże do pierwszej połowy wieku XIX, kiedy to powstawały największe i najlepsze obiekty projektowane w duchu średniowiecza, z reguły na polecenie i kosztem monarchów lub starej arystokracji, i oddajmy głos ponownie Crocemu. „Tej religii średniowiecza zawdzięczamy mniej lub bardziej akademickie odrestaurowanie starych zamków i starych katedr, fałszywy gotyk panoszący się wszędzie w Europie, fałszywą poezję, kopiującą po dyletancku średniowieczne formy epiki, liryki i religijnych widowisk, literaturę piękną opowiadającą o rycerzach i turniejach, o kasztelankach i zakochanych paziach, o ministrelach i kuglarzach, o romantycznych maskaradach. Zawdzięczamy też jej niekiedy sztafaż odtworzonych dawnych monarchii, które wystąpiły w groteskowym przebraniu, wyposażone w emblematy, szaty i kostiumy znalezione w antykwariatach, ona też inspirowała władcę Prus, późniejszego Fryderyka Wilhelma IV, oraz, pod pewnymi względami, króla Ludwika I Bawarskiego. Chociaż religia średniowiecza przeważała, to nie była jedyną i obok niej, dzieląc się z nią rolami, rozwijała się groźna religia rasy i narodu, który — z powodu braku dostatecznych informacji i refleksji historycznej — uważano za czynnik twórczy i dominujący w średniowieczu. Chodziło o lud germański, którego cnoty odkrywano teraz i wychwalano w całej Europie, podczas gdy z historycznego punktu widzenia rola ta powinna przypaść, jako wspólnemu źródłu, starożyt-

---

[92] B. Croce, *Historia Europy w XIX wieku*, Warszawa 1998, s. 60–61.

[93] L. Benevolo, *History of Modern Architecture,* Vol.one, *op. cit.*, s. 52–60; B. Mundt, *Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert*, [w:] *Der Traum vom Glück..., op. cit.*, s. 158–203.

nemu Rzymowi, pierwszej formie jedności i świadomości kulturowej. Germanowie wychwalani byli teraz jako rasa młoda i czysta, stanowiąca źródło historii Hiszpanii i Włoch, nie mniej niż Francji i Anglii. I chociaż na terenach tych wyczerpali już swą misję i zmieszali się z innymi ludami, pozostali wciąż młodzi i prężni, gotowi zmienić świat na modłę współczesnych Niemiec."[94] Słowa te pisał pod koniec lat czterdziestych XX wieku, i gorycz i niechęć wobec współczesnych mu „Gotów" była usprawiedliwiona. Natomiast stanowisko wobec neogotyckiej sztuki i architektury XIX wieku u Crocego nieco zaskakuje, był bowiem ten znamienity socjolog przeciwnikiem pozytywizmu (podobnie jak: Antonio Gramsci, Stanisław Brzozowski, Max Horkheimer, Theodor Adorno, a wcześniej Dilthey) i w swych pracach posługiwał się pojęciem '*storicismo*' w heglowskim rozumieniu terminu '*historismus*'[95]. Albowiem ocena ewolucji niemieckiej religii średniowiecza ku niemiecko-germańskiemu mitowi, który w swej wypaczonej formie znajdzie miejsce w ideologii narodowo-socjalistycznej z jej populistycznym historyzmem, jest trafna. Atoli traktowanie neogotyku jako fragmentu owej średniowiecznej religii i rodzaju maskarady wydaje się sporym uproszczeniem. Historyzm nie był bowiem ideologią, którą władza narzucała czy rozpropagowywała. Był czymś nieuchronnym, co musiało zastąpić, czy lepiej wypełnić, określoną przez wypadki lat 1789–1815 próżnię socjokulturową. Jego atrakcyjność zmniejszać się będzie wraz z postępami modernizmu, ale i zwiększać się wraz z utratą przez modernizm socjokulturowej legitymizacji i popularności.

Benedetto Croce był zwolennikiem filozoficznego historyzmu absolutnego, jednakże jako estetyk był przeciw nawarstwianiu się tradycji w sztuce. Reprezentował pogląd o obiektywnej, immanentnej wartości dzieła sztuki, ale jednocześnie jako idealista podkreślał zalety ducha tkwiącego w dziele sztuki, a nie jego techniczną doskonałość, co zbliżało go pod pewnym względem do ekspresjonistów, a tym samym do modernizmu, zwłaszcza awangardy, w którym dla historyzmu, a osobliwie dla eklektyzmu, miejsca nie było. W tym więc miejscu godzi się *a contrario* przytoczyć stanowisko, w którym odnajdujemy niejako jeden pogląd na historyzm i jego estetykę. Przedstawia go wybitny badacz problemów historyzmu Thomas Nipperdey, którego wypowiedź przytoczono za Zofią Ostrowską-Kębłowską i w Jej tłumaczeniu: „Gruntowne zrewolucjonizowanie przeżywania Czasu i Historii wiąże się niewątpliwie z humanistyczno-estetycznymi tendencjami o pojmowaniu indywidualnego charakteru i samoistnego rozwoju różnych ludów i ich kultur (to chodzi o Herdera — ZOK), a także o nową oświeceniową filozofię historii, (mowa tu o nowych teoriach rozwoju i postępu — ZOK, a także ideologii niemieckiej oraz doktryn na temat państwa, jak np. u Fichtego i Hegla — Z.T.). Było ono jednak wywołane przede wszystkim głębokim doświadczeniem historycznej rzeczywistości czasów wielkiego przełomu około roku 1800, a więc doświadczeniem przyspieszonej i fundamentalnej przemiany świata, rozpadu wszystkiego, co wydawało się niezmienne, przepaści między przeszłością i teraźniejszością [...] Dziedzictwo tradycji przestało być oczywistością. Wielka rewolucja, niepowodzenie usiłowań, aby zrealizować i utrwalić jej ideały, rozziew między pomysłami, projektami, oczekiwaniami a skutkami, głębokie przewroty społeczne i reformy związane z rewolucją i działaniami Napoleona w całej Europie. Także ogromne przemiany ekonomiczne w systemie i podziale pracy. Wreszcie głębokie zmiany w zachowaniu się ludzi, także tym codziennym, niepokoje społeczne, upadek tradycyjnych norm etycznych — wszystko to pogłębiało doświadczenie działania najpotężniejszych, a nieuchwytnych mocy — Czasu i Historii. [...] Ten kto chciał zachować tradycję, musiał się teraz nad nią zastanawiać, bronić jej i legitymizować. Konserwatyści nie mogli powoływać się na oczywiste i naturalne, przez Boski porządek ustanowione prawa, lecz zaczęli argumentować historycznie. Kto dążył do rewolucji, ten, po czasach terroru i panowania odwołującej się do Rozumu gilotyny, szukał argumentów również w Hi-

---

[94] B. Croce, *op. cit.*, s. 61.

[95] J. Szacki, *Historia myśli socjologicznej. Część pierwsza...*, *op. cit.*, s. 255; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, *op. cit.*, s. 11, 16.

Il. 46. Königsbau. Monachium. L. von Klenze, 1826–1834

storii: mówił o nieuchronnym rozwoju i Postępie! Także ci, którzy pragnęli reform i połączenia zdobyczy rewolucji z przywróceniem ładu opartego na monarchii, zniwelowania przepaści między teraźniejszością a przeszłością — ci oczywiście także wytaczali argumenty historyczne. Obok nowych kategorii, którymi się teraz posługiwano: indywidualność i rozwój — najważniejsze miejsce zajęło doświadczenie upływu Czasu jako Zmiany, jako Przełomu. Podmiotem tych przemian świata była sama Historia, podmiotem, ale także remedium zapowiadającym jego — jak po katastrofie — odbudowę i dalsze istnienie... Zwrot ku Historii wynikał z oczywistego usiłowania, by zniwelować przepaść pomiędzy współczesnością a przeszłością dla budowania przyszłości. [...] To wszystko stanowiło sytuację wyjściową powstania i rozprzestrzenienia się historyzmu."[96]

Mając tedy na uwadze powyższą konkluzję Nipperdeya, wróćmy do panteonu Walhalla koło Ratyzbony (Regensburg), który ostatecznie zrealizowano w latach 1830–1842 podług projektu Leo von Klenzego, a dedykowano pamięci zwycięstwa pod Lipskiem. Warto zauważyć, że von Klenze, którego propozycja wygrała z podobnymi przedstawionymi przez Giacomo Quarenghiego i archeologa Carla Hallera von Hallersteina, był również uczniem Friedricha Gilly'ego, a w Paryżu słuchał wykładów Perciera i Jean-Nicolas-Louisa Duranda. Podobnie jak młody Gilly fascynował się patosem architektury rewolucyjnej, ale wkrótce, kiedy to rozpocznie praktykę w Niemczech, szczególnie w Monachium, jego skłonność do radykalizmu ulegnie ewolucji ku niemieckiemu romantyzmowi i mistycyzmowi. Analogicznie niemal jak w przypadku Schinkla, który był nauczycielem architektury i przyjacielem młodego kronprinza (późniejszego Fryderyka Wilhelma IV), von Klenze stał się wkrótce ulubieńcem i nadwornym architektem Ludwika I Bawarskiego, wraz z którym odwiedził Francję, Włochy i Grecję, co miało niewątpliwy wpływ na upodobania jego mecenasa i działalność samego Klenzego. Należał on bowiem jeszcze do tradycji wincklemannowskiej, w której antyczny rewiwalizm pozbawiony był aspektów pozaartys-

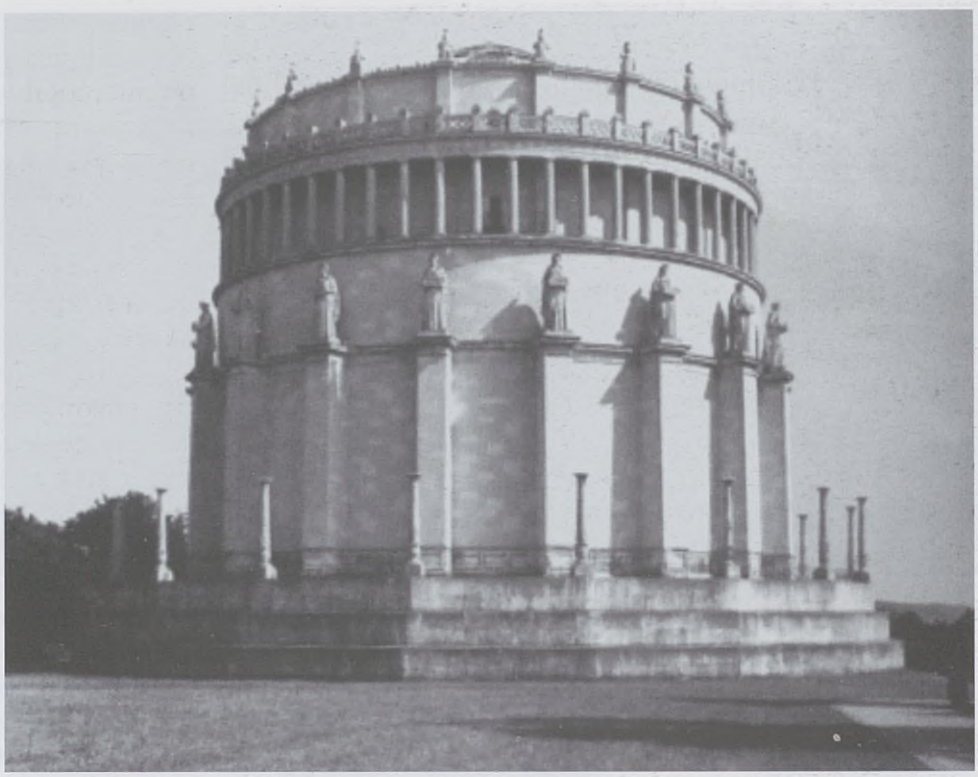
[96] Th. Nipperdey, *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1994, s. 489 i n., cyt. za: Z. Ostrowska-Kębłowska, *op. cit.*, s. 21.

Il. 47. Capella Palatina. Palermo. 1132–1143

tycznych, a zarazem tworzył on nową tradycję antycznego rewiwalizmu służącego owym pozaartystycznym, albo nie tylko artystycznym celom. Tak zatem, również pod wpływem kultury francuskiej, von Klenze szedł śladem Gilly'ego współtworząc — podobnie jak Schinkel, zwłaszcza co się tyczy neogotyku — architekturę o charakterze memoralno-sepulkralnej i pluralistycznej. Także jak Schinkel był malarzem i wziętym teoretykiem i publicystą — człowiekiem wręcz „renesansowym", nawet w tego dosłownym znaczeniu, jako że był prekursorem architektury neorenesansowej w Niemczech Południowych, osobliwie w Monachium. Tworzył zresztą i poza granicami kraju, między innymi w Petersburgu i Atenach. Obok dzieł należących do klasycyzmu pozostawił po sobie również prace *par excellence* będące typowym historyzmem i eklektyzmem. W przebudowanej przez niego w latach 1826–1834 dawnej siedzibie elektorskiej Residenz na królewską rezydencję Königsbau, którą zaprojektował w stylu neorenesansowym, dobudował w tym samym czasie kaplicę dworską pod wezwaniem Wszystkich Świętych, której wnętrze, pod wpływem króla, zaprojektował w stylu neobizantyńskim nawiązującym do bazyliki San Marco w Wenecji oraz Capella Palatina w Palermo. Tym samym dołączył do zwolenników popularnego w Niemczech Rundbogenstilu w przekonaniu, że w tej „okrągłołukowej" formie przetrwały zasady architektury greckiej. I choć nie projektował w Spitzbogenstilu, to w późniejszym okresie starał się łączyć formy greckie z gotyckimi, czego przykładem może być wzniesiona przezeń w latach 1847–1863 Befreiungshalle koło Kelheim, której to rotundy wnętrze zaprojektował w klasycystyczno-renesansowej manierze[97].

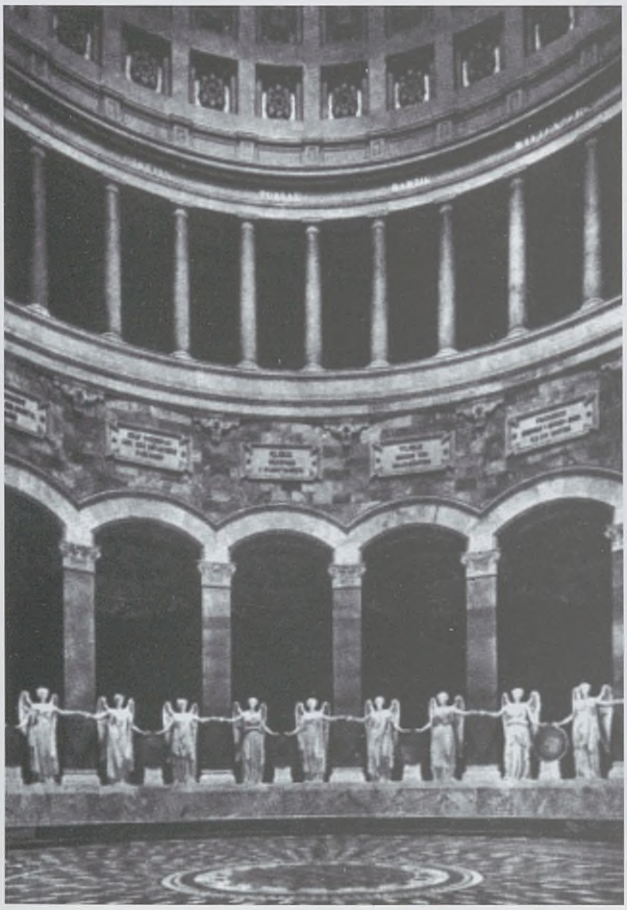
Równie swobodnie zmieniał stylistykę lub też ją komponował uczeń Friedricha Gilly'ego i jego ojca Davida, Karl Friedrich von Schinkel, przewyższający uznaniem von Klenzego, zwłaszcza w wieku XX, kiedy uznano go za jednego z prekursorów architektury nowoczesnej. Ale sądzić wolno, że von Schinkel jako zwolennik historyzmu i eklektyzmu, w swych wypowiedziach teoretycznych i artystycznych kierował się nieco dalej niż von Klenze. Obydwaj byli wybitnymi klasycystami, a dzieła ich w tym stylu są powszechnie znane, przeto nie ma potrzeby ich przypominać. Von Schinkel utrzymywał, że porządek grecko-dorycki najlepiej egzemplifikuje ducha pruskiej, a nawet niemieckiej państwowości. Wyraźnie zatem przeciwstawiał grecko-dorycki rewiwalizm stylowi I Cesarstwa, który preferował porządek grecko-rzymski. Wystarczy porównać omawiane już przykładowo łuk triumfalny de Carrousel, bądź świątynię La Madeleine

[97] H.-R. Hitchcock, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York 1977, s. 42 i n. 47 i n.; D. Witkin, *Historia architektury, op. cit.*, s. 418, 420; S. Kostof, *op. cit.*, s. 572 i n.; M. Trachtenberg, I. Hyman, *op. cit.*, s. 438 i n.; C. Mignot, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Köln 1994, s. 13–32; H. H. Russack, *Deutsche Bauen in Athen*, Berlin 1942; O. Hederer, *Leo von Klenze..., op. cit.*

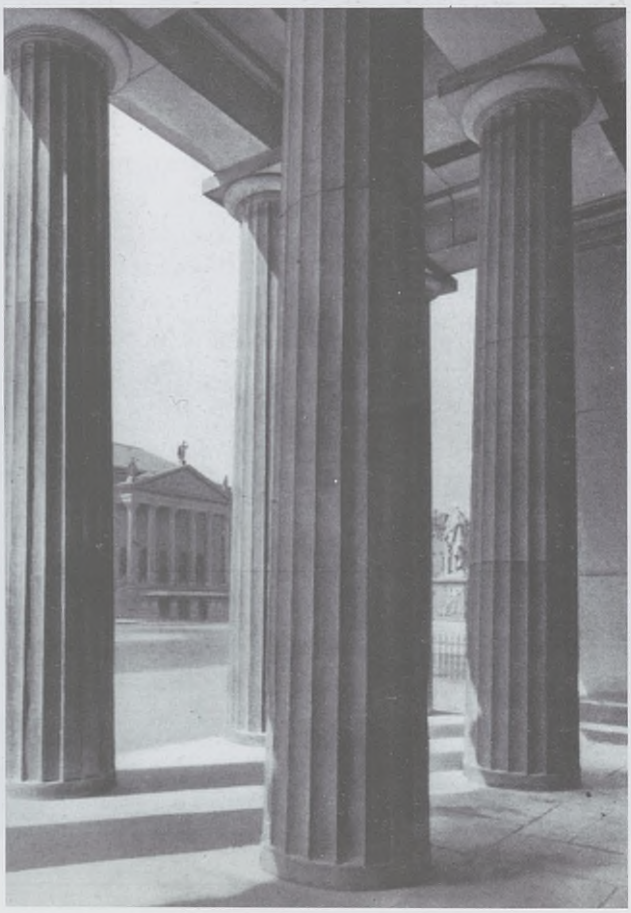


Il. 48. Befreiungshalle. Okolice Kelheim. L. von Klenze, 1847–1863

Il. 49. Befreiungshalle. Okolice Kelheim, wnętrze. L. von Klenze, 1847–1863



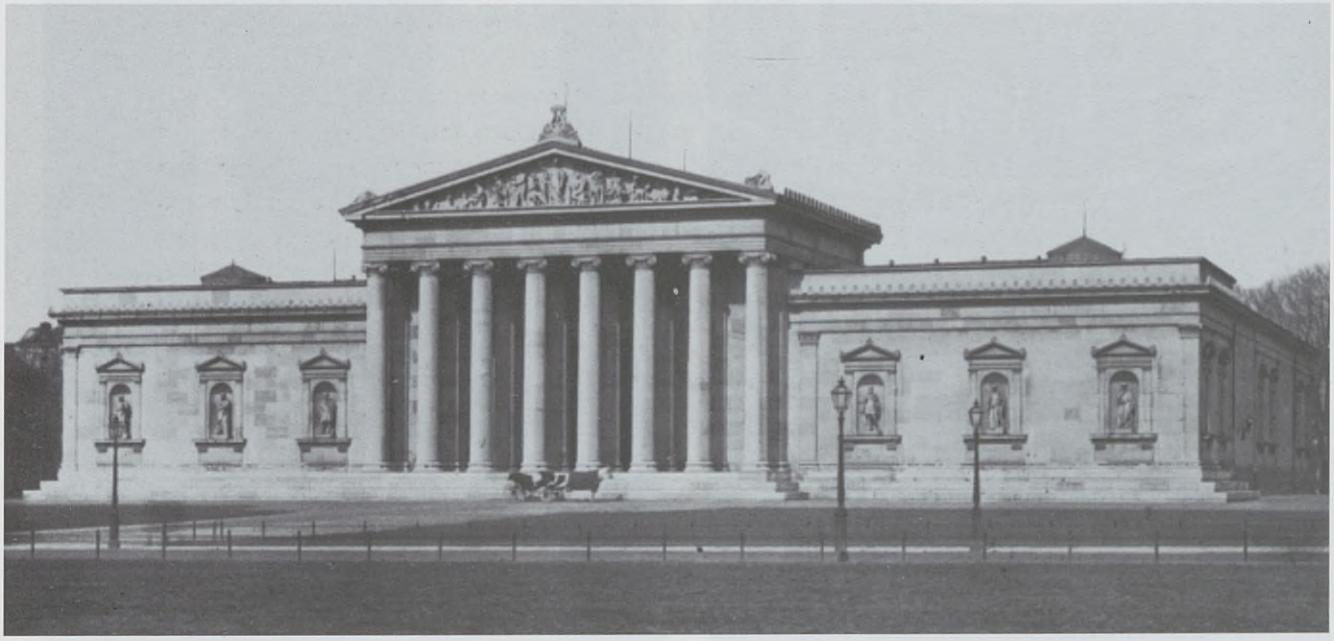
Il. 50. Neue Wache. Berlin. K. F. von Schinkel, 1816–1818



Il. 51. Altes Museum. Berlin. K. F. von Schinkel, 1823–1830

z schinklowską Neue Wache w Berlinie z lat 1816–1818. Nie był wszakże von Schinkel w tej kwestii jakimś doktrynerem, albowiem jego projekty nieco późniejsze, bo zrealizowane w latach 1823–1830 berlińskie Altes Museum nosi znamiona surowego wprawdzie, ale grecko-jońskiego porządku. Podobnie, jednakże w odwrotnej kolejności, czynił to von Klenze. Jego pierwsza monachijska realizacja, Glyptotheka z lat 1816–1830 również nawiązuje do porządku grecko-jońskiego z silnymi akcentami hellenistycznymi (co zresztą charakterystyczne dla innych monachijskich architektów, takich jak: Friedrich von Gärtner i Theophil von Hansen), ale już kolejne, jak np. Ruhmeshalle z lat 1843–1850 oraz Propyläen z lat 1846–1853 zaprojektował w stylu grecko-doryckim. Bywało że architekci tworzący w pierwszych dziesiątkach lat XIX wieku poczęli stosować metodę, którą określić by można jako eklektyczno-fasadową, gdzie inny porządek panował we wnętrzu budowli, a inny określał jej bryłę i zewnętrzny wystrój. Typowym tego

Il. 52. Glyptotheka. Monachium. L. von Klenze, 1816–1830



przykładem w czasach romantyzmu może być Ratusz przy Marktplatz w Karlsruhe Friedricha Weinbrennera, pochodzący z lat 1821–1825. Fasada tego obiektu ma cechy kompozytowe — grecko-rzymskie, wnętrza natomiast zostały zaprojektowane w stylu doryckim. Pluralistyczna notabene zabudowa Marktplatz realizowana w latach 1803–około 1830 pod kierunkiem Weinbrennera, była kolejnym etapem rozbudowy pierwotnie barokowo-racjonalnej koncepcji Karlsruhe, które powstało z inicjatywy margrabiego badeńskiego Karola Wilhelma Baden-Durlach z 1715 roku. Weinbrenner, także uczeń Gillych, projektował głównie w stylu neoklasycystycznym, jednakże i on sięgnął do neogotyku traktując ten styl jako wyraz raczej romantycznej mody niż jako przejaw uczuć narodowo-patriotycznych — jak to czynił von Schinkel. Przykładem takiego traktowania przezeń neogotyku może być neogotycka wieża zaprojektowana w 1802 roku, położona w parku przy zameczku letnim margrabiego badeńskiego niedaleko Karlsruhe[98]. Jednakże najbardziej reprezentatywną dla architektury zrywającej pod względem ideowym z tradycją kosmopolitycznego antyku, a rozpoczynającą tworzenie się architektury narodowej, romantyczno-patriotycznej i monumentalno-narodowej zarazem, była twórczość von Schinkla. Popierał go nie tylko kronprinz (późniejszy król Fryderyk Wilhelm IV) ale i, między innymi, wpływowy polityk i uczony, założyciel utworzonego w 1810 roku Uniwersytetu Berlińskiego, Wilhelm von Humboldt. Von Schinkel pozostawał też pod sporym wpływem malarstwa Caspara Davida Friedricha, czego najlepszym dowodem jest jego bardzo znany obraz pochodzący z 1813 roku *Średniowieczne miasto na wodzie*, przechowywany obecnie w monachijskiej Neue Pinakothek (1846–1853, arch. F. von Gärtner). W swych usiłowaniach łączenia zarówno w treści i formie neoklasycyzmu z neogotykiem, a nawet z renesansem, von Schinkel nawiązywał do idei Augusta Wilhelma Schlegla (pisarza i językoznawcy, którego nie należy mylić z Friedrichem Schleglem, filozofem i estetykiem), który twierdził, że styl gotycki i grecki są bliźniaczymi biegunami jednego etosu kulturowego. Bo na dobrą sprawę, w dobie historyzmu w XIX wieku style te mówiły jednym językiem — językiem neotradycji, czyli tradycji ujmowanej podmiotowo. Taką podmiotowość można interpretować jako postępowanie mające na celu konserwację albo restytucję „nie tego, co pozostało z przeszłości, lecz tego, które z elementów dziedzictwa są obecnie przedmiotem wartościowania oraz z jakich powodów"[99].

Il. 53. Glyptotheka, wnętrze. Monachium. L. von Klenze, 1816–1830

[98] P. Krakowski, *Fasada dziewiętnastowieczna. Ze studiów nad architekturą wieku XIX*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, DCII, Prace z Historii Sztuki, z. 16, 1981, s. 55–94; C. Mignot, *ibidem*, s. 30–41; P. Meyer, *Historia sztuki europejskiej*. t. 2. *Od renesansu do czasów współczesnych*, Warszawa 1973, s. 216–230; N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. 2, Warszawa 1980; D. Watkin, *Historia architektury..., op. cit.*, s. 350, 418–421.

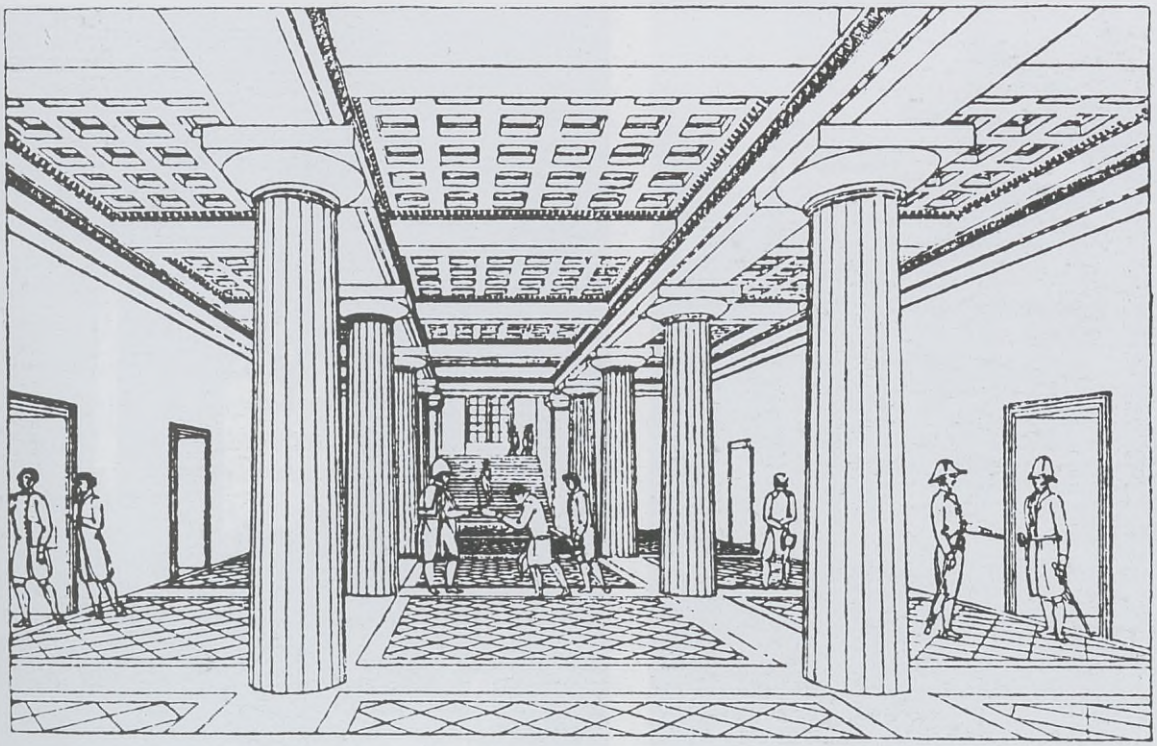
[99] W. Baraniewski, *Rola „tradycji" w architekturze polskiej lat 1949–1956*, [w:] *Tradycja i innowacja..., op. cit.*, s. 306, 306; M. Porębski, *Dzieje sztuki..., op. cit.*, s. 17, 18.

Il. 54. Ruhmeshalle. Monachium. L. von Klenze, 1843–1850

Il. 55. Propyläen. Monachium. L. von Klenze, 1846–1853

Il. 56. Ratusz przy Marktplatz. Karlsruhe. F. Weinbrenner, 1821–1825

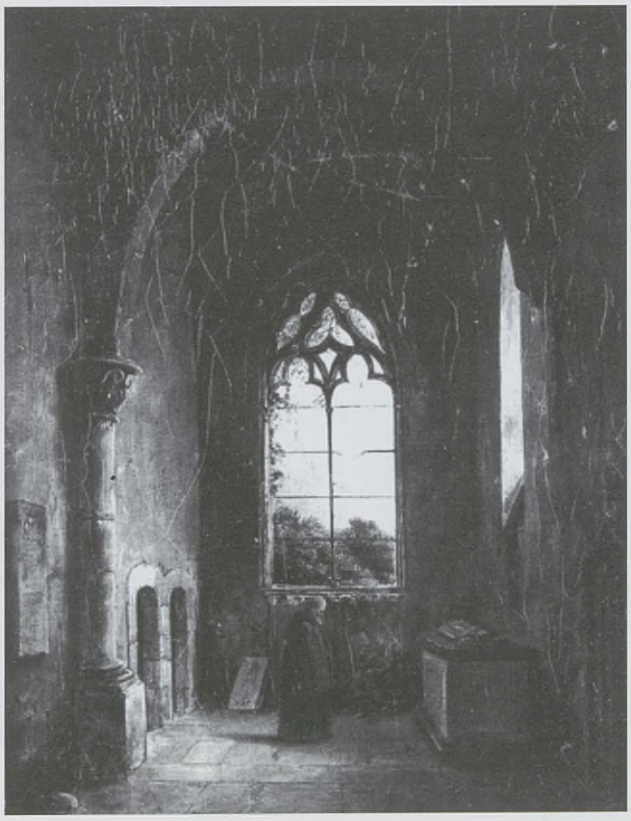
Il. 57. Ratusz przy Marktplatz, przedsionek, projekt. Karlsruhe. F. Weinbrenner, 1821–1825

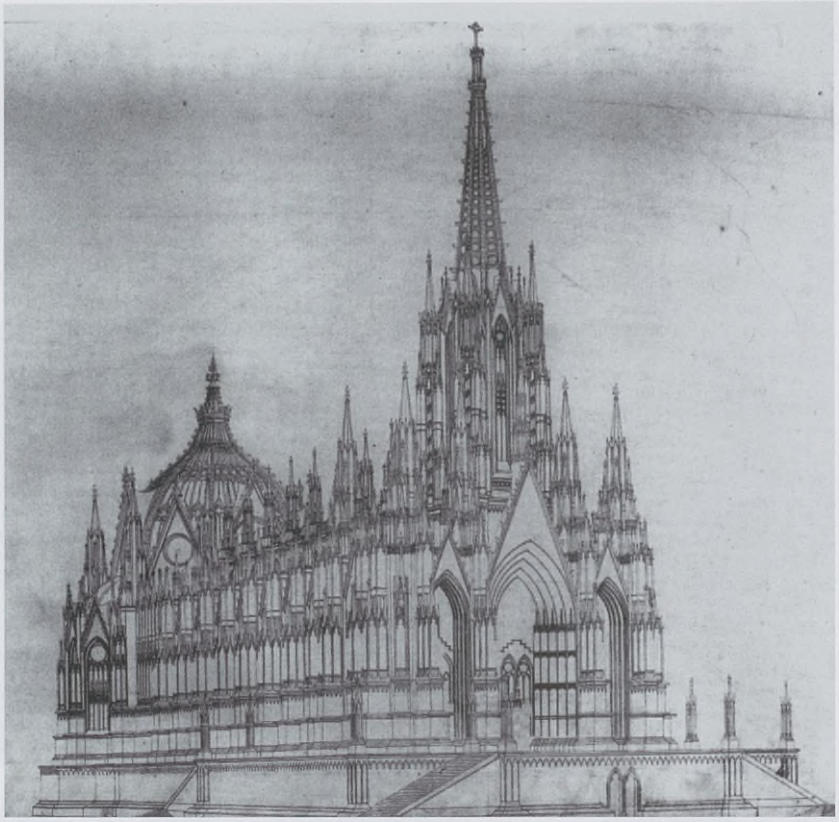


Il. 58. Wieża gotycka, projekt. Okolice Karlsruhe. F. Weinbrenner, 1802

Il. 59. Sztuczna ruina. Villa Borghese. Rzym. A. Asprucci, ok. 1790

Il. 60. „Mnich w kaplicy". L. J. Daguerre, ok. 1820





Il. 61. Dom als Denkmal der Befreiunskriege, projekt. Berlin. K. F. von Schinkel, 1814–1815

Takie podejście do tradycji można uznać za przedmiotowo-instrumentalne, czego typowym przykładem jest styl I Cesarstwa. Jerzy Szacki rzecz ujął lapidarnie: „ma się uzasadnienie, szuka się tradycji"[100]. Z kolei Roman Zimand, który wśród licznych racjonalnych przesłanek przywoływania tradycji wyróżnia między innymi: konflikty wewnątrz struktury społecznej lub „hierachii prestiżu"; konflikt w łonie naczelnych wartości światopoglądowych zwłaszcza wokół takich dziedzin, jak: etyka, religia, wychowanie, nauka, filozofia sztuk; konflikt wyłoniony na skutek zbyt szybkich zmian w kręgu obyczajowości, kultury społecznej, estetyki, recepcji dzieł sztuki itp. Wybór tradycji dokonywał się teleologicznie — w wieku XX nierzadko ideologicznie, a wówczas mieliśmy do czynienia z manipulacją tradycji i rodziła się neotradycja polegająca na domniemaniu (i jego rozpowszechnianiu), że aplikowane dla nowej tradycji zjawiska z przeszłości oraz dawne formy odpowiadają wzorom przeszłości. Często przeszłość po prostu poprawiano, bo jej znaczenie wynikało z jej wartościowania i replikowania na

Il. 62. Votivkirche. Wiedeń. H. von Ferstel, 1856–1879

[100] J. Szacki, *Trzy pojęcia tradycji*, Studia Socjologiczne, 1, 1970, s. 139 i n.; E. Pietraszek, *Uwagi w sprawie pojęcia tradycji*, Kultura i Społeczeństwo, 1, 1974, s. 197–205.

Il. 63. Parlament. Budapeszt. I. Steindl, 1881–1905

Il. 64. Parlament, klatka schodowa. Budapeszt. I. Steindl, 1881–1905

Il. 65. Parlament, sala obrad. Budapeszt. I. Steindl, 1881–1905

rzecz teraźniejszości i przyszłości[101]. W pierwszej połowie XIX wieku, w dobie romantyzmu, a osobliwie w pierwszych trzech dziesiątkach tego stulecia, wyboru tradycji dokonywano również lub równolegle w sposób emocjonalno-spontaniczny, transcendentalno-immanentny oraz, co było do pewnego stopnia nowością, dzięki rodzącym się uczuciom patriotyczno-narodowym. Ale i te pierwiastki tradycji składających się na historyzm konotowały się z teraźniejszością raczej niż z przeszłością, mimo jej archeologicznego niemal odtwarzania w architekturze. Przykładowo: antyczną architekturę grecką interpretowano jako wyraz męskiej piękności, boskiej doskonałości (w Prusach preponderancji roli państwa, zwłaszcza Hegel), harmonii i naturalności tak bliskiej romantyzmowi; architekturę antycznego Rzymu łączono z takimi pojęciami, jak: subordynacja i dyscyplina, kult cesarza i imperium (Francja, Rosja), wzniosłość i świetność, powaga i namaszczenie, które to mimo swej chrześcijańskiej indyferentności będą częścią romantycznej legendy; architekturę wczesnochrześcijańską kojarzono z surowym chrześcijaństwem i przeciwstawieniem się libertynizmowi schyłku ancien régime'u oraz neopoganizmowi czasów rewolucji, a także z wielowiekową tradycją monarchii i papiestwa; architekturę gotycką rozumiano podobnie jak starochrześcijańską, z tym, że obok tego, że miała wyrażać symbol rozkwitu chrześcijaństwa, cnót prawości i fideizmu, traktowano jako wyraz uczuć narodowo-patriotycznych, stylu narodowego nawet (głównie Niemcy, także Francja, Anglia, Austria) oraz postaw konserwatywnych; architekturę renesansową traktowano jako manifest ogólnoeuropejskich wartości humanistycznych i wpisanych w nie reguł kompozycji artystycznej[102]. Takie właśnie opcje tradycji architektonicznych Heinrich Lützeler ujmował tymi słowy: „[...] historia architektury jest katalogiem norm, który wystarczy tylko wertować, aby ustalić to, co jest stosowne dla poszczególnych celów"[103]. Atoli taka teleologiczność nie była konsekwentnie stosowana. Wznoszono świątynie w stylu starochrześcijańskim — ale trafił on i do budowli świeckich, w manierze neorenesansowej budowano biblioteki i opery — ale także pałace królewskie, powstawały kościoły w stylu doryckim, a do stylu gotyckiego nawiązywało nie tylko budownictwo sakralne, ale i świeckie jak np. gmachy parlamentów, ratuszy itp. Neogotyk miał również wydźwięk wyraźnie polityczny także w architekturze kościelnej, czego najlepszymi przykładami mogą być: projekt katedry-pomnika poświęconej wojnie wyzwoleńczej von Schinkla z lat 1814–1815; wspomniany już ruch na rzecz katedry kolońskiej; Votivkirche w Wiedniu Heinricha von Ferstla zrealizowany w latach 1856–1879, a będący podziękowaniem za ocalenie życia Franciszka Józefa I. Fakt ten nieprzypadkowo zbiegł się z klęskami Austrii w wojnie z Sardynią i Francją, co skłoniło cesarza do złagodzenia kursu politycznego na Węgrzech. Jednocześnie wybór stylu neogotyckiego dla Votivkirche, stylu uznanego za genetycznie niemiecki, miał świadczyć o stałej obecności Austrii w Niemieckiej

Il. 66. Altlerchenfelder Kirche. Wiedeń. J. G. Müller, 1848–1865

[101] R. Zimand, *Problem tradycji*, [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Materiały Konferencji Naukowej, maj 1965, M. Janion, A. Piorunowa (red.), Warszawa 1967, s. 364–367; W. Baraniewski, *op. cit.*

[102] P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, *op. cit.*, s. 59; H. Lützeler, *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953, s. 231; R. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s. 156.

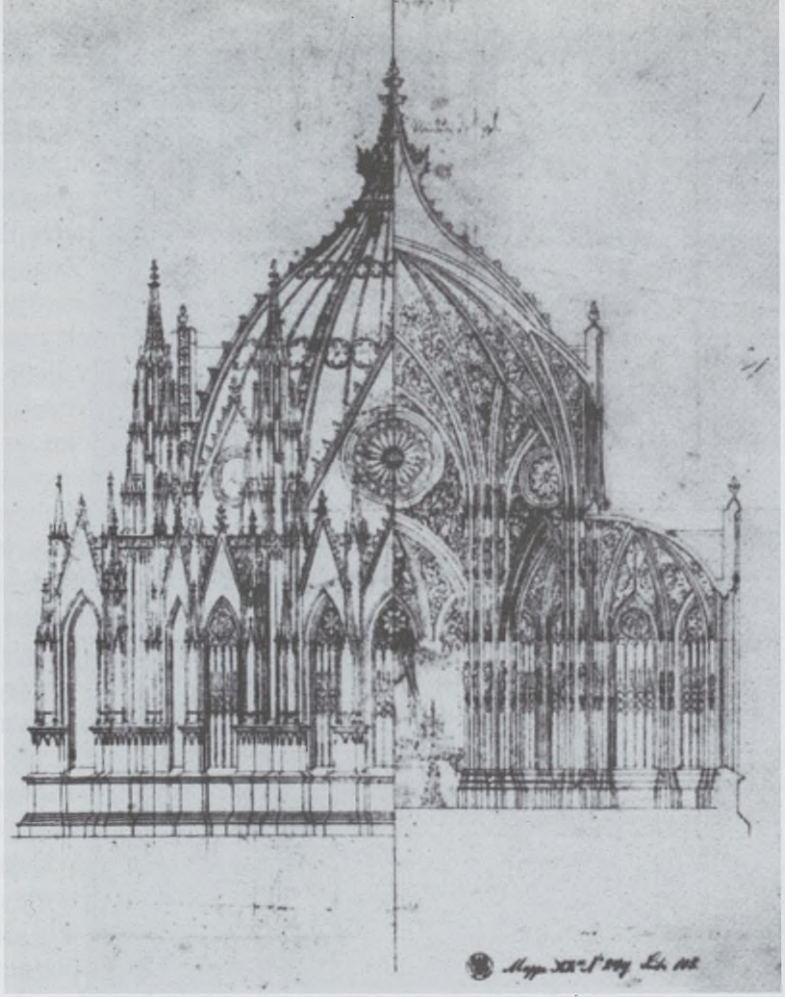
[103] H. Lützeler, *op. cit.*, s. 231.

Il. 67. Parlament. Londyn. Ch. Barry, A. W. N. Pugin, 1836–1952

Il. 68. Parlament, Izba Lordów. Londyn. Ch. Barry, A. W. N. Pugin, 1836–1852

Rzeszy, którą to obecność i polityczne wpływy przekreśliła miażdżąca porażka w bitwie z Prusami pod Sadową w 1866 roku. Otworzyła ona drogę do kolejnych ustępstw wobec Węgrów, zwołania po raz pierwszy od 1849 roku Sejmu węgierskiego mającego aż do czasu powstania Austrii nieprzerwaną metrykę o średniowiecznych korzeniach. W 1867 roku powstaje monarchia dualistyczna, w której Węgry otrzymały równorzędny Austrii status państwowy. Nic przeto dziwnego, że twórca, budowanego od 1884 do 1905 roku, zespołu gmachów budapesztańskiego Parlamentu — Imre Steindl nawiązał do politycznej i kulturalnej świetności średniowiecznych Węgier z czasów panowania tam dynastii Andegawenów i króla Macieja Korwina. Zastosowany przez Steindla monumentalny neogotyk przywodzi oczywiście na myśl gmach londyńskiego parlamentu autorstwa Charlesa Barry'ego i Augustusa Welby'ego Northmore'a Pugina, zrealizowany w latach 1836–1852. Do czasu zbudowania Houses of Parliament w Anglii, jeśli chodzi o budynki publiczne dominował styl antyczno-grecki raczej, aczkolwiek pojawiały się budowle nawet w stylu orientalnym, jak choćby Royal Pavilion w Brighton (arch. John Nash, 1815–1821), a dopiero dzieło Barry'ego i Pu-

gina wprowadziło szerzej neogotyk do takiej architektury. Mówiło się o sekularyzacji przez nich gotyku, co w przypadku Pugina, katolickiego konwertyty, raczej nie mogło mieć miejsca i faktycznie nie miało przynajmniej od czasów Strawberry Hill Walpole'a i Adama. Można było mówić bardziej zasadnie o gotyku politycznym, a w ślad za nim o jego popularnej wersji, która da początek swej eklektycznej odmianie — stylowi wiktoriańskiemu[104]. Ale z reguły jednak przecenia się wpływ dzieła Barry'ego i Pugina na wystrój zewnętrzny szczególnie budapesztańskiego Parlamentu. Imre Steindl w swej koncepcji tego węgierskiego sanktuarium musiał, jak zauważa Zoltan Nemeth, również uwzględnić w symbolice, zwłaszcza wnętrz, wcześniejsze etapy dziejów swego narodu. Stąd obserwujemy we wnętrzach budowli znacząco dużą ilość elementów nawiązujących do motywów zaczerpniętych ze sztuki wczesnochrześcijańsko-bizantyńskiej. Podkreślają one ciągłość państwa węgierskiego i nawiązują do symboliki związanej z narodowym klejnotem Madziarów, czyli koroną św. Stefana, którą król Węgier Stefan I Święty z dynastii Arpadów otrzymał z rąk papieża Sylwestra II w 997 roku i koronował się nią w 1001 roku. Z nią też związany był tytuł Króla Apostolskiego; nosili go później cesarze niemieccy, co wyróżniło Węgrów obok takich monarchów jak arcychrześcijańscy królowie Francji i arcykatoliccy królowie Hiszpanii[105]. Z kolei Janos Horvath-Lenz sugeruje, że na pracę Steindla wywarli wpływ nie tylko architekci z kręgu wiedeńskiej Ringstrasse, jak: Th. von Hansen, August Siccard von Siccardsburg, Eduard van der Nüll, Gottfried Semper, Friedrich von Schmidt, Karl Hasenauer czy Heinrich von Ferstel, ale zwłaszcza



Il. 69. Dom als Denkmal der Befreiungskriege, projekt kopuły. Berlin. K. F. von Schinkel, 1814–1815

Il. 70. Royal Pavilion. Brighton. J. Nash, 1815–1821

[104] H.-R. Hitchcock, *Early Victorian-Architecture in Britain*, New Haven 1954; P. Fleetwood-Hesketh, *Sir Charles Barry*, [w:] *Victorian Architecture*, London 1963; Z. Nemeth, *Architektur in Ungarn*, Berlin 1925; M. Trappes-Lomax, *Pugin, a Medieval Victoriam*, (b.m.w.) 1932; D. Watkin *op. cit.*, s. 386 i n.

[105] Z. Nemeth, *op. cit.*, s. 31–35; J. Deér, *Die heilige Krone Ungarns*, Wien 1966; E. Kovács, Z. Lovag, *Die ungarischen Krönungsinsignien*, Budapest 1980.

przy nawiązaniu przezeń do wczesnochrześcijańsko-renesansowej stylistyki, był to głównie Friedrich von Gärtner, zaś jeśli chodzi o silny nurt gotycki to był nim Karl Friedrich von Schinkel. Inspiracji Schinklowskim projektom berlińskiej katedry-pomnika poświęconej wojnie wyzwoleńczej z 1814–1815 (Dom als Denkmal der Befreiungskriege) zawdzięczamy, zdaniem Horvath-Lenza, wprowadzenie przez Steindla do neogotyckiej bryły kopuły, rozwiązania rzadko spotykanego w średniowieczu, i to na ogół we Włoszech. Również w XIX wieku było to jedyne podobne rozwiązanie w architekturze europejskiej[106]. Zdaniem Davida Watkina, von Schinkel projektując wspomnianą wyżej katedrę-pomnik zaproponował zwieńczenie jej prezbiterium kopułą wzorowaną na XIII-wiecznej gotyckiej, aczkolwiek noszącej pewne znamiona architektury orientu, kopule romańskiego prezbiterium katedry w Pizie, uważanej za swoistą syntezę form zapowiadającą podobną manierę w następnych stuleciach[107]. Jednakże Steindl w swym *opus vitae*, nad którym pracował do końca życia w 1905 roku — notabene do dziś całe założenie Parlamentu nie zostało ukończone — był w swym historyzmie bardziej konsekwentny od von Schinkla i równocześnie mniej odeń eklektyczny. Aczkolwiek wnętrza Parlamentu mają cechy wielostylowości, to jednak kompozycja bryły i kopuły jest daleko klarowniejsza od projektów von Schinkla. Steindl bowiem w rozwiązaniu kopuły sięgnął do innego wzorca, a mianowicie do kopuły katedry florenckiej Filippo Brunelleschiego (1420–1436). Podobnie jak mistrz quattrocenta, oparł swą kopułę na bębnie, nadał jej kształt wysmukły i lekko zaostrzony, co podkreślają wyraziste gurty, zwieńczając ją latarnią ze sterczyną podkreślającą gotyckość budowli. Tych sterczyn i pinakli jest w Parlamencie budapesztańskim nieco więcej niż w jego londyńskim odpowiedniku[108].

Krótka z konieczności komparystyka dzieła Steindla, typowego przykładu historyzmu (z silnymi już wpływami eklektyzmu) o wydźwięku patriotyczno-narodowym z pracą von Schinkla o charakterystycznych cechach historyzmu (również już eklektycznego, patrz — kopuła) patriotyczno-religijnego lub chrześcijańskiego, usprawiedliwia powrót do tej problematyki i realiów początku wieku XIX. Zanim bowiem w 1814 roku otwarto w Akademii Drezdeńskiej wystawę pt. „Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813", podsumowującą dorobek sztuki niemieckiej powstałej głównie w najbardziej antynapoleońskich środowiskach artystycznych, tj. berlińskim i drezdeńskim mimo, że król Saksonii Fryderyk August I pozostał Bonapartemu wierny do końca, pojawiła się pierwsza w dziedzinie architektury jaskółka owego polityczno-profetycznego, głównie neogotyckiego, nurtu[109]. Był nią niezrealizowany, a wykonany przez von Schinkla w 1810 roku projekt mauzoleum-grobowca królowej Luizy, małżonki Fryderyka Wilhelma III. Ten memorialno-sepulkralny monument poświęcony był pamięci zmarłej w tym samym roku królowej, która już za życia owiana była romantyczna legendą heroiny walki przeciw Napoleonowi I wykazującej niezwykły hart i odwagę, zwłaszcza po klęskach Prus pod Jeną i Ulm i ich upokorzenia w czasie zjazdu Napoleona I i Aleksandra I w Tylży. Nie od rzeczy będzie przypomnieć, że Luiza Pruska cieszyła się zasłużoną sławą nader urodziwej kobiety, co rzecz jasna ową legendę umacniało. Król wprawdzie postanowił, że jej grobowiec w Charlottenburgu powstanie w stylu surowego dorycyzmu, to jednak projekt von Schinkla, zaprezentowany przezeń w berlińskiej Bauakademie, stał się niesłychanie popularny, niemal wzorcem, tego rodzaju architektury patriotycznej, sięgającej do etosu średniowiecza. Neogotycka, bardzo oszczędna w dekoracji, artykułująca wzniosłość i poetykę konstrukcji gotyckiej propozycja von Schinkla była nie tylko typową egzemplifikacją romantycznego historyzmu, ale również panteistycznej koncepcji natury i jedności narodowej. Albowiem w historii sztuki i architektury nowożytnej rzadko już można było spotkać przykłady takiej praktyki funebralno-memorialnej, z reguły bowiem

---

[106] J. Horvath-Lenz, *Architekt Imre Steindl*, Wien–Budapest 1913, s. 47 i n.

[107] D. Watkin, *Historia Architektury...*, *op. cit.*, s. 413, 124; idem, *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothical Revival to the Modern Movement*, New York 1977.

[108] J. Horvath-Lenz, *op. cit.*, s. 21 i n., 40–62; J. Walker, *House of Parliament in Budapest*, London 1929; C. Mignot, *op. cit.*, s. 138; M. Trachtenberg, I. Hyman, *op. cit.*, s. 456 i n.; O. Hederer, *Die Ludwigstarsse in München*, München 1972.

[109] I. Danielewicz, *op. cit.*, s. 37; *Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813*, Berlin 1953.

szczątki królewskie chowano w dawnych lub nowych monarszych nekropoliach. Grobowiec królowej Luizy miał również podkreślać religijno-chrześcijański charakter walki wyzwoleńczej prowadzonej przez Prusy przeciw laickiej Francji doby czasów rewolucji i I Cesarstwa. Ów chrześcijańsko-patriotyczny i romantyczny zarazem neogotycki rewiwalizm wyraźnie więc różnił się od preromantycznego ożywienia neogotyku czasów fryderycjańskiego kosmopolityzmu. Na ten aspekt zwracał szczególną uwagę Thomas Nipperdey[110]. Wprawdzie procesu sekularyzacji społeczeństw europejskich rozpoczętego na przełomie XVIII i XIX wieku nie można było zatrzymać, niemniej jednak romantyczny historyzm i konserwatywny nurt w ożywianiu różnych zresztą tradycji do pewnego stopnia tę ewolucję ku modernizmowi zahamował. Zagadnienie to w Niemczech miało szczególny charakter wobec podziału narodu na dwa wyznania (najogólniej rzecz biorąc) — katolickie i protestanckie. Chrześcijańskie przeto ożywienie, które nie miało charakteru ekumenicznego, było wspólną płaszczyzną idei jedności narodu niemieckiego. Idea wspólnej państwowości rozkwitnie dopiero z końcem lat czterdziestych XIX wieku. A więc pierwszorzędną rolę odgrywa tutaj wiara, a nie wyznanie. W takim aspekcie styl gotycki i z tego również powodu uznany został w Niemczech za styl narodowy, wymownie świadczący o zjednoczeniowych aspiracjach. Katedra w Kolonii może być doskonałym przykładem osobliwej polityzacji architektury sakralnej. Nieprzypadkowo bowiem król Prus Wilhelm I, po błyskotliwym zwycięstwie nad Francją, koronował się w 1871 roku na cesarza Niemiec właśnie w katolickiej świątyni kolońskiej, zamykając jakby symbolicznie pewien proces nie tylko polityczny, ale i religijno-artystyczny, rozpoczęty przez von Schinkla projektem katedry-pomnika w Berlinie. A warto zauważyć szczególnie, że Wilhelm I katolików specjalną przyjaźnią nie darzył[111]. Jak trafnie zauważa Piotr Krakowski „wiek XIX wpisuje w formy architektury gotyckiej nowe zupełnie treści, wynikające z nowej sytuacji, politycznej, społecznej czy nawet ekonomicznej. Katedra gotycka kryje w sobie treści artystyczne, polityczne i moralne. Tak było przede wszystkim w Niemczech"[112]. Natomiast Hermann Beenken konstatował: „Romantyczna katedra jest nie tylko domem Bożym, świątynią narodu i jego bohaterskich, historycznych czynów, ale równocześnie także świątynią niemieckiej sztuki"[113]. Ale nawet i w tej sprawie dawał znać

Il. 71. Mauzoleum-grobowiec królowej Luizy, projekt. Berlin. K. F. von Schinkel, 1810

[110] Th. Nipperdey, *Kirchen als Nationaldenkmal*, [w:] *Festschrift für Otto von Simson*, Berlin 1976, s. 412–432; idem, *Nationalidee und Nationaldenkmal im 19. Jahrhundert*, [w:] idem, *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, Göttingen 1976, s. 133–174; I. Danielewicz, *op. cit.*, s. 38 i n.; G. Mosse, *Kryzys ideologii niemieckiej*, Warszawa 1972, s. 30–50.

[111] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe..., op. cit.*, s. 65 i n., 67; Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów rozbudowy..., op. cit.*; H. Beenken, *Das neuuzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944, s. 54–56; idem, *Schöpferisch Bauideen der deutschen Romantik*, Mainz 1952, s. 93; E. Redslob, *Die Welt vor hundert Jahren*, Leipzig 1940, s. 256; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy..., op. cit.*, s. 60.

[112] P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy..., op. cit.*, s. 60.

[113] H. Beenken, *op. cit.*, s. 64.

Il. 72. Pomnik Bitwy Narodów. Lipsk. Arch. B. Schmitz, rzeźby F. Metzner, Ch. Behrens, 1913

pluralizm historyzmu. Dążąc do budowy w Berlinie nowej protestanckiej katedry (Nationaldom) Fryderyk Wilhelm IV, jeszcze jako następca tronu mający ogromny wpływ w państwie na sprawy sztuki i architektury, z końcem lat trzydziestych lansował dla tego obiektu, mającego stanąć w miejsce katedry z połowy wieku XVIII, styl wczesnochrześcijański. Ostatecznie wybrano styl neobarokowy, który zaaprobował cesarz Fryderyk III, a katedrę zrealizowano dopiero za panowania cesarza Wilhelma II, według planów Juliusa Karla Raschdorffa w latach 1894–1905[114]. Ale w pierwszych dekadach XIX wieku, stylem, który miał najlepiej łączyć funkcje sakralne z funkcjami politycznymi, wartości moralne z wartościami estetyczno-artystycznymi był neogotyk, dość zresztą swobodnie i pluralistycznie traktowany. Najlepszym przykładem takiego ideowo-artystycznego programu był projekt owego Gotischer Dom als Denkmal der Befreiungskriege, autorstwa von Schinkla z 1814–1815, który miał stanąć na Leipzigerplatz w Berlinie, czyli niemal *in situ*, gdzie miało stanąć mauzoleum Fryderyka II Wielkiego zaprojektowane przez Friedricha Gilly'ego. Wybór lokalizacji i stylu nie był przypadkowy. Albowiem surowy dorycyzm kojarzył się bardziej z ideą państwa wraz z jego apoteozą, natomiast wybrany przez von Schinkla neogotyk najlepiej, w owych czasach, uzewnętrzniał religijny wymiar zarówno tradycji, jak i patriotyczno-narodowych uczuć rodzącego się jednolitego narodu[115]. W podobnej historycznej manierze pragnął von Schinkel wystawić katedrę-pomnik na polach bitwy pod Lipskiem w 1813 roku. Rzecz ciekawa, że mimo ustawienia tamże licznych pomników dopiero w stulecie owego słynnego zwycięstwa nad Napoleonem, zrealizowano w tym miejscu w 1913 roku ogromny monument zwany „Pomnikiem Bitwy Narodów" według projektu Bruno Schmitza i rzeźbami dłuta Franza Metznera i Ch. Behrensa. Pomnik ten w zasadzie kończył, podobnie jak poznański zamek cesarski, ciągnącą się przez całe stulecie, jak powiada Dieter Dolgner, Die Denkmal-Manie, co nie było zresztą wyłącznie niemiecką specjalnością[116].

Wstrząs i uraz wywołany rewolucją francuską i wojnami napoleońskim i który dał asumpt romantycznemu rewiwalizmowi chrześcijańskiemu, szedł w parze z ożywieniem niektórych przynajmniej aspektów ruchu pietystycznego w początkach XIX stulecia. Pietyzm odznaczał się szczególnym religijnym eklektyzmem i mistycyzmem, co znalazło swe odbicie w niemieckim

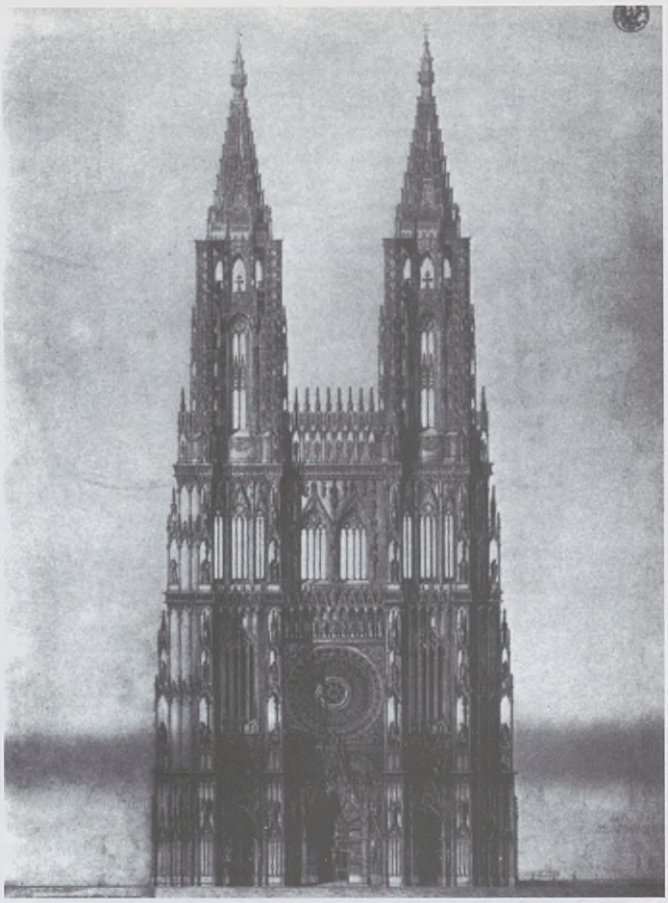
---

[114] P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, *op. cit.*, s. 61; D. Dolgner, *op. cit.*, s. 120–123.

[115] Th. Nipperdey, *Kirchen...*, *op. cit.*, s. 412–415; P. Frankl, *The Gothic Literary Sources and Interpretation throught eight Centuries*, Princeton (N. J.) 1960, s. 447–479; W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford 1965; G. Germann, *op. cit.*; A. Mann, *Die Neuromantik*, Köln 1966; H. Beenken, *op. cit.*, s. 58; G. Kaiser, *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Sakralisation*, Wiesbaden 1961; A. Reitdorf, *Gilly Wiedegeburt der Architektur*, Berlin 1940.

[116] D. Dolgner, *op. cit.*, s. 108–113.

romantyzmie i jego sztuce i architekturze[117]. Jednakże niezależnie od owych skomplikowanych okoliczności politycznych i socjokulturowych, architekci, którzy pozostawali pod ich, naturalną koleją rzeczy, ciśnieniem, starali się tworzyć własny styl lub też indywidualnie interpretować wybrane przez nich tradycje bądź tradycję. Dowodzi tego chociażby tylko całokształt dorobku von Schinkla. On sam, u szczytu swojego powodzenia, dystansował się jakby wobec własnego genre'u tymi słowy: „Bardzo szybko popadłem w fałsz całkowicie radykalnej abstrakcji, gdzie całą koncepcję określonego dzieła architektury rozwijałem jedynie z jego najprostszego trywialnego celu i z konstrukcji; w tym przypadku powstawało coś suchego, sztywnego, czemu brakowało swobody i co całkowicie wykluczało dwa istotne elementy: «historyczność» i «poetyckość»"[118]. Sądzić wolno wszakże, że wybitny artysta nadto surowo oceniał przynajmniej niektóre aspekty swej twórczości. Przyjęło się za niemal aksjomat określenie architektury von Schinkla jako pionierskiej w dziele celowości charakteryzującej się racjonalizmem funkcjonalnego kształtowania architektury przy zachowaniu prawdy konstrukcji i użytego materiału. Tak zwięźle określano, w teorii przynajmniej, istotę jego budownictwa[119]. Ale von Schinkel, i nie tylko on, potrafił doskonale łączyć teleologiczność atchitektury jako działalności techniczno-budowlanej z teleologicznością architektury rozumianej jako sztuki bądź dzieła artystycznego z równoczesną teleologicznością historyzmu, przez wybór bądź łączenie różnych tradycji. Z jednej bowiem strony podziwiał grecki antyk i gotyk (próbował je asymilować) dla ich strukturalnej rzetelności, której brakowało antykowi rzymskiemu, z drugiej zaś strony idąc śladem swego nauczyciela w berlińskiej Bauakademie, filozofa Aloisa Hirta, niezachwianie wierzył, że celem architektury jest również, a nawet bardziej, wychowywanie narodu — bu-



Il. 73. Katedra, projekt ukończenia. Strasburg. K. F. von Schinkel, 1812

Il. 74. Katedra. Mediolan. Początek budowy — 1386, ukończenie — 1807–1813, C. Amati, G. Zanoia

[117] E. Wachtl, *Romantismus in Preussen*, Halle–Jena 1920, s. 19 i n; G. Kaiser, *op. cit.*

[118] F. L. Kroll, *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim–Zürich–New York 1987, s. 24, cyt. za i w tłumacz. I. Kozina, *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850–1914*, Katowice 2001, s. 22.

[119] P. Krakowski, *Architekt w wieku XIX — artysta czy inżynier?*, Folia Historiae Artium, t. XXVI, 1990, s. 123; zob. też: I. Kozina, *Aspekty stosowania ...*, *op. cit.*, s. 150 i n., 152–161.

Il. 75. Caffé Pedrocchino. Padwa. G. Jappelli, 1826–1831

Il. 77. Pałac cesarski. Carycyno k. Moskwy. W. I. Bażenow, M. F. Kazakow, 1775–1785

Il. 76. Różne wersje kostiumu historycznego dla jednego obiektu. J. M. Gandy, 1825

dząc w nim poczucie własnej tożsamości. A zatem miała to być sztuka budowania o walorach dydaktyczno-perswazyjnych i jednocześnie *parlante*[120]. W Niemczech pierwsze sygnały takiej architektury to wspomniane już: mauzoleum Fryderyka II Wielkiego, które według Friedricha Gilly'ego miało być przekaźnikiem wielkich celów moralnych i patriotycznych, czyli Nationalheiligtum; ukończenie katedry kolońskiej; katedra-pomnik w Berlinie, czy też ukończenie katedry w Strasburgu według projektu von Schinkla z 1812 roku. Zdaniem Ulricha Schrödera ten ostatni niezrealizowany projekt von Schinkla inspirowany był zakończoną w 1813 roku, a rozpoczętą w 1807 roku, renowacją i częściową rekonstrukcją katedry mediolańskiej, przeprowadzoną przez Carla Amati i Giuseppe Zanoia. Schröder sugeruje również, że prace podjęte w mediolańskiej bazylice były bezpośrednim skutkiem doniosłego dla zjednoczenia Włoch w przyszłości faktu, jakim była koronacja w tej świątyni Napoleona I w 1805 roku na króla Italii. Wprawdzie Bonaparte dokonał tego aktu ze względów dynastycznych (wicekrólem Włoch był ulubiony przezeń syn z pierwszego małżeństwa Józefiny, Eugeniusz hr. de Beauharnais, którego rządy oceniano raczej pozytywnie), a także dla wzmocnienia swej kontroli nad Półwyspem Apenińskim, to jednak pojawienie się pierwszej od niepamiętnych czasów, jednolitej monarchii włoskiej (Państwo Kościelne zostało zlikwidowane), stało się doniosłym impulsem idei zjednoczenia zrealizowanej w latach 1870–1871. Przywrócona, po upadku napoleońskiego imperium, władza świecka papieża, po powstaniu w 1871 roku Królestwa Włoch z dynastią sabaudzką na tronie, ponownie została zniesiona[121]. Idea rekonstrukcji mediolańskiej bazyliki aprobowana była przez wicekróla Włoch, ale ani on, ani jego wielki ojczym i szwagier zarazem, nie zdawali sobie sprawy z przyszłych reperkusji łączenia i taksowania dawnych europejskich struktur feudalnych, które w rezultacie doprowadziły w tym czasie do zjednoczenia Włoch oraz zjednoczenia Niemiec z wiadomymi skutkami. Nie przewidział tego Napoleon III tocząc z Austrią szereg wojen w interesie Włoch, a które sprzymierzyły się z cesarstwem austriackim i cesarstwem niemieckim właśnie przeciw Francji. Jak to było w włoskim zwyczaju, król Wiktor Emanuel III w 1915 roku wystąpił z Trójprzymierza i dołączył do Ententy. Natomiast mimo swej symbolicznej roli świątynia mediolańska nie stała się czymś w rodzaju Nationaldom, a gotyk nie przyjął się w architekturze doby historyzmu we Włoszech, choć z pewnymi wyjątkami. Był stylem, który, jak w przypadku mediolańskim, stosowano jako styl dla ostatecznego ukończenia nieukończonych fasad średniowiecznych kościołów. Przykładem takiego postępowania może być sfinalizowanie w stylu neogotyckim zachodniej fasady katedry florenckiej Santa Maria del Fiore przez Emilio de Fabris w latach 1867–1887.

Wszelako XIX-wieczna architektura sakralna nie odegrała ani w dobie romantyzmu czy w ogóle historyzmu we Włoszech większej roli, bowiem brak było znaczącego ruchu intelektualnego na rzecz architektury narodowo-patriotycznej i chrześcijańskiej zarazem, jak to było w Niemczech. Z patriotyzmem i architekturą nawiązującą do antycznych tradycji i ducha romantycznej wzniosłości gotyku spotykamy się w architekturze włoskiej na przykładzie Caffé Pedrocchino w Padwie, zbudowanej przez Giuseppe Jappelliego w latach 1826–1831. W historii Padwy oraz włoskiego ruchu narodowo-zjednoczeniowego owa kawiarnia zapisała się szczególnie.

---

[120] D. Watkin, *Historia architektury ..., op. cit.*, s. 413 i n.; Z. Ostrowska-Kębłowska, *Tak zwana technologiczna estetyka Schinkla*, [w:] *Sztuka a technika ..., op. cit.*, s. 31–47; R. Zeitler, *Uwagi o podstawowych ideach architektonicznych Karla Friedricha Schinkla*, [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego*. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu, Warszawa 1988, s. 415–421; G. F. Koch, *Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810–1815*, Zeitschrift für Kunstgeschichte, t. 32, 1969, s. 262–317; J. Krätschell, *Karl Friedrich Schinkel in seinen Verhältnis zur gotischen Baukunst*, Zeitschrift für Bauwesen, Bd. 42, 1898, s. 159–208.

[121] U. Schröder, *Die Basilika in Mailand*, Basel–Lugano 1941, s. 24 i n.; M. Trachtenberg, I. Hyman, *op. cit.*, s. 275–277; J. T. Frazik, R. Frazikowa, *Międzynarodowe dyskusje architektoniczne w Mediolanie w latach 1391–1401 z okazji początków budowy katedry*, Czasopismo Techniczne z. 3–A 1996, s. 1–20; B. Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, London 1950, s. 482, 546, 583, 633; E. Małachowicz, *Konserwacja i rewaloryzacja architektury w zespołach i krajobrazie*, Wrocław 1994, s. 31 i n.; J. A. Gierowski, *Historia Włoch*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 372 i n.

Padwa bowiem i Wenecja, czy też cała prowincja Emillia-Veneto, przypadła Austrii w roku 1797 i pozostawała w posiadaniu Habsburgów do 1866 roku, czyli przedostatniej już fazy Risorgimento. Sama zaś Pedrocchino, łącząca funkcję kawiarni i sal wystawowych i koncertowych (tak pozostało do dziś), była w czasach austriackiego zaboru ośrodkiem literacko-artystycznym, obok oczywiście prastarego uniwersytetu, gdzie studiowali również, między innymi, Kopernik, Paweł Włodkowic, Jan Kochanowski, Hieronim Ossoliński, Jan Zamoyski, Krzysztof i Łukasz Opalińscy. Przez kroniki włoskie odnotowuje się jako doniosłe wydarzenie antyaustriackie wystąpienia młodzieży akademickiej, które miały miejsce w czasie Wiosny Ludów, właśnie w Pedrocchino w 1848 roku. Wszakże najważniejszą kwestią jest bodaj najlepszy, ale jedyny przykład włoskiego eklektyzmu manifestującego się łączeniem stylu grecko-doryckiego z stylem weneckiego gotyku, tak popularnego zwłaszcza w kręgu von Schinkla[122].

Atoli, na dobrą sprawę, w Europie zachodniej nie zrealizowano zbyt wiele obiektów noszących na sobie oba kostiumy: klasycystyczny i neogotycki, aczkolwiek na papierze pozostało sporo wizji architektonicznych harmonijnie scalających obie lub więcej tradycji artystycznych i kulturowych średniowiecza i antyku, nierzadko renesansu. Często były to realizacje, w których tworzono sztuczne ruiny nawiązujące do form klasyczno-renesansowych, jak to się miało w czasach preromantycznych, przykładowo projekt mauzoleum ks. Walii, Williama Chambersa. W pierwszych dziesiątkach XIX wieku moda na sztuczne ruiny była niesłychanie popularna. Ale wielkie założenia gotycko-antyczno-renesansowe pozostały w sferze marzeń, jak było to w przypadku rysunków wykonanych w roku 1825 przez Josepha Michela Candy'ego, działającego w pracowni sir Johna Soane'a[123]. Przykładu łączenia różnych tradycji dostarcza również i architektura preromantyczna w Rosji, i recepcja tamże mody na okcydentalizm i mediewalizm równocześnie. W takim duchu rozpoczęto, ale nie ukończono (jedno i drugie z rozkazu Katarzyny II Wielkiej), budowę podmoskiewskiej rezydencji w Carycynie podług projektu Wasilija Iwanowicza Bażenowa, którą kontynuował Matwiej Fiodorowicz Kazakow. Ta budowana w latach 1775–1785, pozostająca w stanie trwałej ruiny rezydencja, nosi w przeważającej mierze cechy wyraźnie gotyckie i klasycystyczne, aczkolwiek odnaleźć w niej można również sporo elementów architektury staroruskiej i orientalno-mauretańskiej[124]. Wprawdzie budowla ta nie miała charakteru politycznego i była wyrazem mody na gotyk angielski, to wpływy antyczne, zwłaszcza greckie, były świadectwem nie tylko klasycystycznych upodobań Imperatorowej, ale również nie tylko estetycznych, ale i politycznych zainteresowań Grecją jako terenem przyszłej dynastycznej ekspansji domu Romanow-Holstein-Gottorp. Przeto najmłodszemu z jej trzech wnuków, obok Aleksandra I i Mikołaja I, późniejszych carów, nadano imię Konstanty, w nadziei, że obejmie on w przyszłości tron w prawosławnym Królestwie Grecji. Przypomnieć wypada, że Wielki Książę Konstanty Pawłowicz, syn Pawła I i księżnej Wirtemberskiej, był jako naczelny dowódca wojsk Królestwa Polskiego jego faktycznym i osławionym wielkorządcą. Apetyty rosyjskie były w sprawie Grecji tak wielkie, że Mikołaj I, legitymista, podpora Świętego Przymierza, zwany „żandarmem Europy", skłonny w imię legitymizmu interweniować przeciw obaleniu przez rewolucję lipcową w 1830 roku dynastii Burbonów oraz rozpadowi Królestwa Niderlandów i powstaniu w 1831 roku niepodległego Królestwa Belgii z Leopoldem I z dynastii Sachsen-Coburg-Gotha na tronie — godził się na naruszenie legalnego porządku, według zasad Świętego Przymierza, Turcji nad Grecją. Mimo tych ustępstw królem Hellenów został w 1832 roku Otto I, syn Ludwika I króla Bawarii. Również synowi Mikołaja I, carowi Aleksandrowi II, słusznie zwanemu „carem wyzwolicielem", nie udało się zainstalować swej dynastii na tronach nowo powstałych prawosławnych monarchii na Bałkanach. Po abdykacji Otta I w Atenach, koronuje się Jerzy I,

---

[122] U. Schröder, *op. cit.*, s. 37–38; H.-R. Hitchcock, *op. cit.*, s. 93–94; L. Benevolo, *op. cit.*, s. 52–59; W. Łazuga, *op. cit.*, s. 135–139, 143–148; C. Mignot, *op. cit.*, s. 48 i n.

[123] C. Mignot, *op. cit.*, s. 52–56; P. du Prey, *John Soane: The Making of an Architect*, London 1982.

[124] G. H. Hamilton, *The Art and Architecture of Russia*, Baltimore (MD)–Harmondsworth (UK) 1954, s. 192, 211, 221; L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 111 i n., 115 i n.

Il. 78. Pałac królewski. Ateny. F. von Gärtner, 1837–1841

syn Chrystiana IX króla Danii z dynastii Holstein-Glückburg. W 1866 roku tron nowo powstałego Księstwa, a później Królestwa Rumunii obejmuje Karol I Hohenzollern-Sigmaringen, a w Bułgarii, która uzyskała niepodległość dzięki ogromnemu poświęceniu wojsk rosyjskich w wojnie z Turcją, księciem został w 1879 roku Aleksander Battenberg, a następnie, po jego usunięciu, carem Bułgarii ogłoszono w 1887 roku Ferdynarda I z dynastii Sachsen-Coburg-Gotha. Wszyscy ci nowi Boży pomazańcy byli bliskimi krewnymi Romanowów, ale reprezentowali własne interesy i prowadzili własną politykę rzadko korzystną dla Rosji. Rząd w Petersburgu szczególnie boleśnie znosił postępowanie prawosławnej i tak wiele zawdzięczającej Rosji — Bułgarii. Fakty te miały doniosłe znaczenie dla kształtowania się postaw carów rosyjskich, od Mikołaja I po Mikołaja II, co implikowało nie tylko politykę zagraniczną, ale i wewnętrzną, również tę kulturalną, a co za tym idzie kształt sztuki i architektury[125].

Ta garść uwag w kwestiach genealogiczno-dynastycznych w Europie Wschodniej i Środkowej wbrew pozorom nie ma peryferyjnego znaczenia. Przykładowo w Bułgarii i Rumunii (także gdzie indziej) wspomniane dynastie, aczkolwiek narodowo obce, były dla tych społeczeństw, mimo stosunkowo krótkiego panowania, dobrodziejstwem. Ci często traktowani niepoważnie przez marksistowską historiografię monarchowie, jakże udatnie potrafili przez szacunek dla nowej dla nich, a własnej zarazem już tradycji oraz aplikacji w swych krajach tradycji zachodnioeuropejskiej, wprowadzić swe domeny na powrót do Europy po wielowiekowej niewoli tureckiej. Między innymi dlatego komunistyczne reżimy, nie tylko zresztą bułgarskie i rumuńskie, zaciekle walczyły z religią i z żywą pamięcią o panowaniu tych dynastii. A jednak wbrew tej niemal półwiecznej praktyce społeczeństwa okazały im wdzięczność. Ostatni król Rumunii Michał I (usunięty w 1947 roku) korzysta dziś w Bukareszcie z uprawnień i honorów należnych głowie państwa, zaś Symeon II urodzony w 1943 roku i usunięty w 1946 roku jest dzisiaj szefem rządu republiki Bułgarii i kto

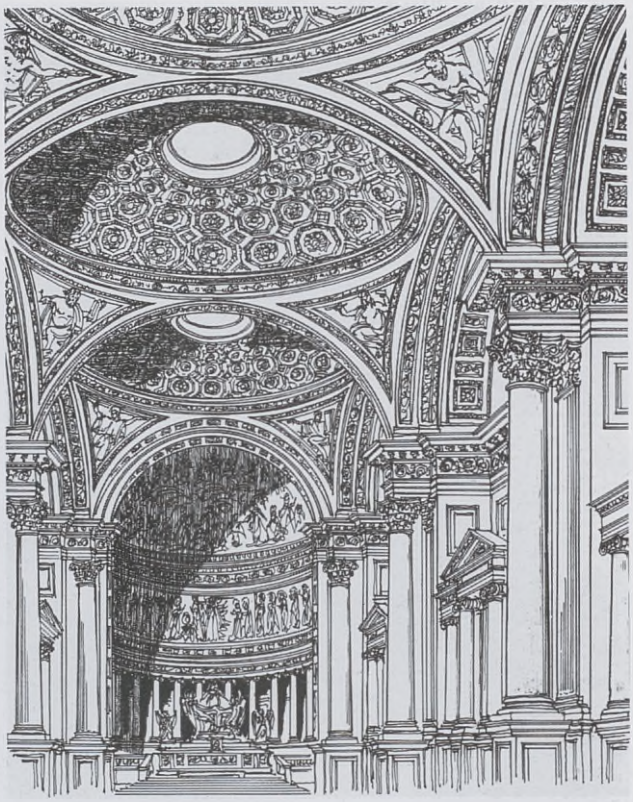
[125] L. Bazylow, *Historia Rosji*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 400 i n.; idem, *Historia powszechna ..., op. cit.* s. 700 i n; A. Andrusiewicz, *Carowie i cesarze Rosji*, Warszawa 2001; J. Campbell, P. Sherrard, *Moder Greece*, New York 1968; J. Demel, *Historia Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986; R. J. Crampton, *Bulgaria, 1878–1918; a History*, Boulder (Col.) 1983.

Il. 79. Muzeum Thorwaldsena. Kopenhaga. M. G. B. Bindesbøll, 1839–1848

Il. 80. Akademia. Ateny. Th. von Hansen, 1859–1887

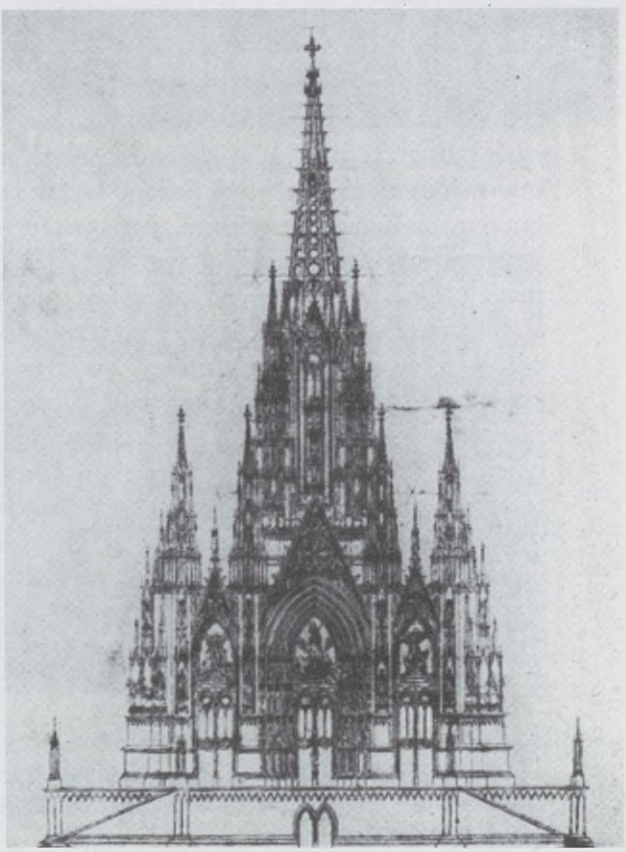
wie, czy historia na Bałkanach powiedziała już ostatnie słowo.

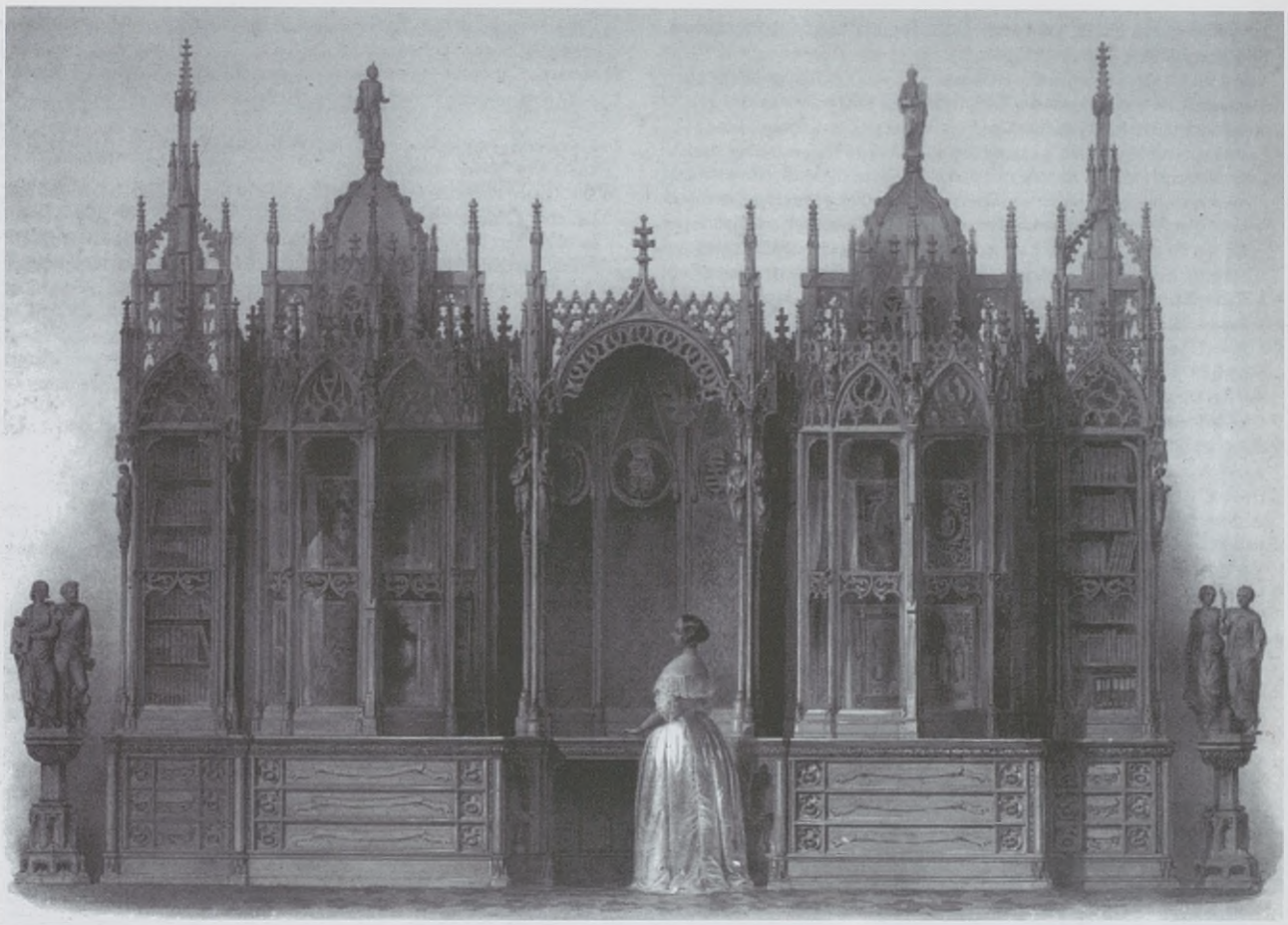
Architektura XIX-wiecznych, wyzwolonych spod niewoli otomańskiej państw bałkańskich dostarcza rozmaitych przykładów rewiwalizmu stylów historycznych, bądź symbiozy sztuki i architektury rodzimej, takiej jak antyk, a zwłaszcza styl grecko-bizantyński, a czasem wczesnochrześcijański, z neostylami typowymi dla Europy Zachodniej, takimi jak: romantyzm, gotyk, renesans a gdzie niegdzie i barok. Ale najlepszym przykładem antycznego rewiwalizmu są Ateny doby panowania Otta I Witellsbacha, który podobnie jak jego ojciec rozmiłowany był w greckim antyku — zarówno co się tyczy antyku rudymentarno-prymarnych porządków, jak i hellenistycznych mutacji. Mecenat tego króla przyniósł wspaniałe rezultaty, które w samych Atenach miały wartość podwójną. Po pierwsze, podobnie jak np. w Bukareszcie, Sofii, Belgradzie itd. panowanie niemieckich monarchów (z wyjątkiem Serbii), przyniosło deorientalizację architektury większości miast tego obszaru, co wpłynęło niesłychanie korzystnie na ich krajobraz architektoniczny. I po drugie, architektura Aten, ale już nie Salonik, wróciła, po części oczywiście, niejako do swych korzeni. Był to jakby reeksport antyku do Grecji, gdzie antyczne ruiny zapadły w głęboką niepamięć, a odrębność kulturową Hellenów wobec tureckiego okupanta reprezentowała głównie greko-bizantyńska architektura sakralna. Mowa tu naturalnie o architekturze monumentalno-reprezentacyjnej, nieodzownej do stosownej oprawy dla nowej monarchii i instalacji w stolicy instytucji dotąd tam nieobecnych. Aczkolwiek neoklasycyzm z trudem mieści się w kategoriach historyzmu, to w XIX-wiecznej Grecji pełnił funkcję architektury określanej mianem historyzmu. Wprawdzie i w prawosławnej architekturze greko-bizantyńskiej tkwiło wiele elementów antycznych, nieraz szczątkowych, a przez stulecia architektura chrześcijańskiego prawosławia była jedyną niemal więzią Grecji z kulturą poza obrębem Imperium Otomańskiego, to jednak izolacja kulturowa Hellenów od Zachodu i wspólnych źródeł cywilizacji śródziemnomorskiej była znacząca. Innymi słowy, kultura antyku, która od renesansu była fundamentem kolejnych wielkich ruchów umysłowo-artystycznych, u swych źródeł wyschła. Ateński neoklasycyzm nosił przeto znamiona historyzmu przez swój teleologiczny cha-



Il. 81. Kościół La Madeleine, wnętrze. Paryż. P. A. Vignon, 1813

Il. 82. Denkmal auf dem Kreuzberg. Berlin. K. F. von Schinkel, 1819–1821



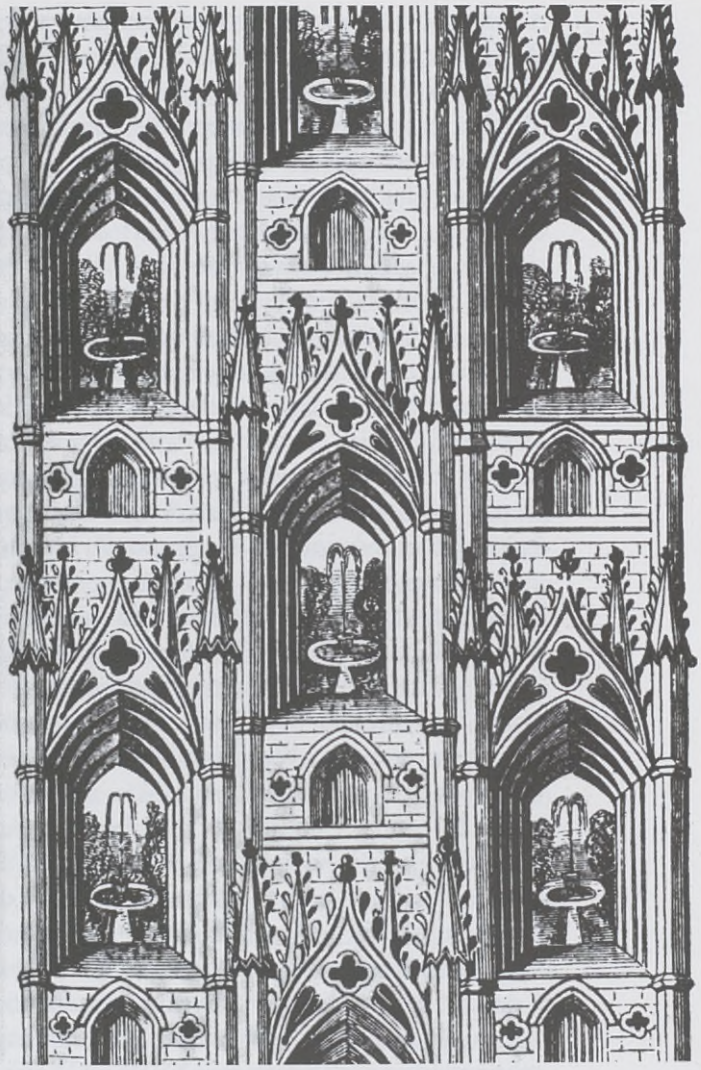


Il. 83. Szafa biblioteczna. Berlin. J. Kranner, 1851

rakter, którego celem było ożywienie tamże zamierzchłej tradycji i stworzenia zarazem na jej gruncie nowoczesnego narodu[126]. Tak zatem powstało w Atenach szereg instytucji nieistniejących tam wcześniej, albo zlikwidowanych w czasie wielowiekowej niewoli tureckiej, a przeto budowlom im mieszczącym nadano kształt i styl nawiązujący do antyku. Na sporządzenie planów budowy pałacu królewskiego, parlamentu, akademii nauk itd., ogłoszono konkurs, na który wpłynęło wiele projektów, w tym von Klenzego i von Schinkla, którzy z uwagi na swą reputację mieli największe szanse na uzyskanie pierwszego miejsca, ale ostra rywalizacja między obu architektami spowodowała, że zniecierpliwiony król ostatecznie powierzył to zadanie von Gärtnerowi i protegowanym przezeń młodym duńskim architektom, synom cieszącego się sławą kopenhaskiego architekta Christiana Frederika Hansena — braciom Theophilowi Edouardowi Hansenowi oraz Hansowi Christianowi Hansenowi. Niektórzy autorzy, jak np. Paul Bonnet, twierdzą, że na decyzję zlecenia von Gärtnerowi projektu pałacu królewskiego w Atenach, ostatecznie przezeń zrealizowanego w latach 1837–1841, wpłynął nie tylko konflikt pomiędzy von Klenzem a von Schinklem, ale głównie *genre* propozycji tego ostatniego. Von Schinkel bowiem w swoim projekcie pałacu (niekiedy pisze się o zamku) na ateńskim Akropolu, wprowadził do swej koncepcji szereg elementów i akcentów pochodzących z architektury wczesnochrześcijańskiej, co nie zgadzało się z wizją Otta I przewidującą niemal wyłącznie architekturę w stylu Greek Revival, ujętym zresztą dość szeroko od surowego dorycyzmu, po swobodny

[126] J. Campbell, P. Sherrard, *op. cit.*; D. Dakin, *The Unification of Greece, 1770–1923*, London 1972; D. Yarwood, *The Architecture of Europe. The Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1991, s. 151–153, 53–57; H.-R. Hitchcock, *op. cit.*, s. 68–70.

hellenizm[127]. W tym stylu Hans Ch. Hansen wzniósł gmach Uniwersytetu (1839–1850), zaś Theophil E. Hansen Akademię Nauk (1859–1887) oraz Bibliotekę Narodową (1885–1921). Ateńskie niepowodzenie von Schinkla było, jak sugeruje Bonnet, rezultatem swoistej technizacji i geometryzacji jego architektury, którą można przypisać dualizacji jego twórczości, polegającej na fascynacji zarówno konstrukcją wpływającą na formę, jak i stylami historycznymi. Z reguły przeto architekt upraszczał bryłę historyczną, ograniczając dekorację i ornament do minimum, wynagradzając tę oszczędność bogactwem detalu we wnętrzach. Jak już powiedziano, miał on zastrzeżenia do swych prac, w których upatrywał sztywność i brak lekkości, nieodzownej przecież dla architektury do gotyku się odnoszącej. Najlepszym przykładem statyczności w architekturze neogotyckiej von Schinkla jest berliński Friedrich-Werdersche-Kirche zrealizowany przezeń w latach 1824–1830. Świątynię tę von Schinkel zaprojektował nie tyle w stylu, ile w duchu „horyzontalnego neogotyku" z widocznym weń wpływem angielskiego średniowiecza. Architekt w fasadzie wprowadził ostrołukowe okno miast „kontynentalnej" rozety, a gotycki wertykalizm ledwie co podkreślają pinakle o skromnym modelunku. Dla wnętrz świątyni zaproponował on dwie wersje: neogotycką oraz klasycystyczno-renesansową. To ostatnie rozwiązanie było typowym przykładem eklektycznej fasadowości. Nie inaczej, ale wcześniej, bo w 1813 roku, postąpił Pierre Alexandre Vignon przeprojektowując wnętrza La Madeleine w stylu klasycystyczno-neorenesansowym w związku z ponownym przekazaniem świątyni na cele sakralne. Kościół Friedrich-Werdersche ma znaczące cechy wpływu na von Schinkla angielskiego Gothic Revival, aczkolwiek podróż do Francji i Anglii, gdzie zapoznał się również z architekturą przemysłową, np. przędzalnie Manchesteru (uwiecznił je znanych rysunkach w swym diariuszu), odbył od dopiero w 1826 roku. Jednak wywarła ona silny wpływ na jego twórczość, która wszakże w sferze neogotyku ustępowała wielce jego kreacji w sferze neoklasycyzmu. Oczywiście taka ocena jest subiektywna i tak też można potraktować przekonanie autorki, że najlepszą pracą tego architekta, przynajmniej co się tyczy neogotyckiej architektury świeckiej, jest realizowany przezeń w latach 1836–1841 (ukończony w 1863) zamek w Kamieńcu Ząbkowickim (Kamenz)[128]. Był bowiem Karl Friedrich von Schinkel zarówno wybitnym artystą, jak i znakomitym inżynierem. Z jednej strony był bojownikiem o niemiecki narodowy neogotyk, z drugiej strony był rzecznikiem architektury, powiedzieli byśmy to dziś, racjonalnej. I dlatego, być może, w architekturze Friedrich-Werdersche-Kirche zabrakło wcześniejszego pa-



Il. 84. Tapeta o wzorze neogotyckim. A. W. N. Pugin, 1841

[127] P. Bonnet, *Gärtner and Hansens in Athens*, Toronto–New York 1951, s. 17–20; G. Niemann, F. von Feldegg, *Theophilus Hansen und seine Werke*, Wien 1893; R. Wagner-Rieger, M. Reissberger, *Theophil von Hansen*, Wiesbaden 1980; *Karl Friedrich Schinkel. Architektur. Malerei. Kunst-gewerbe*, Berlin 1981.

[128] Por. przypisy: 11, 12.

triotyczno-romantycznego profetyzmu jaki obserwujemy w projektach katedry-pomnika przy Leipzigerplatz bądź Denkmal auf dem Kreuzberg z 1819–1821. Albowiem idea budowy domu Bożego i jednocześnie świątyni pamięci narodowej, jaką miał być berliński Dom als Denkmal der Befreiungskriege, katedry wszystkich Niemców, zarówno katolików, jak protestantów, cieszyła się wówczas ogromną popularnością. Wspierali ją, między innymi, Joseph Görres — jeden z najbardziej wpływowych inicjatorów ukończenia katedry kolońskiej, Novalis (właśc. Friedrich Leopold von Hardenberg), Karl Sieveking. Dodatkową funkcją owego monumentu, obok sakralnej i polityczno-memoralnej, miało być postrzeganie tego obiektu jako „pomnika nowej sztuki niemieckiej"[129]. Nową sztukę niemiecką rozumieć można dwojako, po pierwsze: jako wyraz odradzania się jednolitego ducha narodowego, którego inspiracją miał być chrześcijański uniwersalizm wraz z jego sztuką, zwłaszcza gotyku, i po drugie: jako próbę znalezienia jakiegoś kompromisu między odradzającą się częściowo tradycją a nieuchronnym postępem w każdej dziedzinie życia, również w sztuce i architekturze. Tę sytuację we wczesnej architekturze i poszukiwania *modus vivendi* między konserwatyzmem i epigoństwem a postępem i zmianą miejsca w niej architekta, von Schinkel ujmował tymi słowy: „Historyczność to nie tylko zachowywanie i powtarzanie dawnego: w ten sposób Historia zostałaby zniszczona: działanie historyczne polega na wprowadzaniu obok starego — Nowego. Ale właśnie dlatego, że Historia powinna być kontynuowana, należy głęboko rozważać jakie ma być to Nowe i w jaki sposób wkroczyć powinno w to, co zastane..."[130] Natomiast działający w drugiej połowie XIX wieku William Morris definiował historyzm bezkompromisowo, twierdząc, że jest to: „maskarada w ubraniach zdjętych przez innych ludzi"[131]. Czym wszakże byłyby dziś wszystkie niemal miasta europejskie bez owej historycznej maskarady, gdzie zespoliły się w jedno style dawne z neostylami. Czymże byłby sam Berlin bez działalności von Schinkla, mimo, że sporo jego wizji nie zostało zmaterializowanych[132].

Historyzm i eklektyzm były bowiem istotnym interludium między tradycją w architekturze a nadciągającym modernizmem, który ujawnił się w budownictwie przemysłowym, jak np. w fabrykach włókienniczych Manchesteru z końca lat dwudziestych XIX wieku. Nie potrzeba wielkiej fantazji, aby uzmysłowić sobie architekturę pudełkową w kręgu Ringstrasse albo wzdłuż paryskiej Rivoli. Mówiąc inaczej, modernizm znalazł swój czas, tak jak znalazł czas dla siebie historyzm i eklektyzm i dzięki temu możemy zachwycać się pięknem owej różnokostiumowej maskarady, która przenosi nas w czas nie tylko przeszły ale nawet zaprzeszły dokonany. Niekiedy tym wyborem tradycji manipulowano, na przełomie XVIII i XIX wieku, również w wieku XX, dowolnie i instrumentalnie, co tyczyło także nie tylko projektowania, ale i architektury zastanej. Weźmy dla przykładu dzieje najważniejszej pracy Jacquesa Germaina Soufflota, czyli budowy rozpoczętej przezeń w 1775 roku kościoła St-Geneviéve w Paryżu. Świątynię zlokalizowano na wzgórzu św. Genowefy, patronki Paryża, górującym nad Dzielnicą Łacińską. Pierwotnie istniał tam kościół zbudowany ok. 510 roku, w którym pochowany został król Klodwig, a także św. Genowefa. W 1791 roku Konwent przekształcił dzieło Soufflota w Panteon Narodu z charakterystyczną inspiracją: „Aux grands hommes la Patrie reconnaissante", gdzie mieli spoczywać najszlachetniejsi reprezentanci cnoty i rozumu, ale te ostatnie pojęcia rozumiano często różnie i przeto kiedy zmieniły się frakcje rządzące Konwentem, a szczególnie Komitetem Ocalenia Publicznego, zmieniali się lokatorzy Panteonu. Jednych patronów nowej świeckiej religii z owego mauzoleum wyrzucano przy uciesze motłochu, innych wprowadzano.

Ta farsa odgrywana ze śmiertelną (sic!) powagą, w cieniu gilotyny, skończyła się wraz z Thermidorem — ale nie na tym koniec. Napoleon I w 1806 roku zwraca świątynię Kościołowi

---

[129] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe ..., op. cit.*, s. 70; H. Beenken, *Das neunzehnte ..., op. cit.*, s. 60–62; Th. Nipperdey, *Kirchen ..., op. cit.*, s. 412; idem, *Nationalidee ..., op. cit.*, s. 415, 447; D. Dolgner, *op. cit.*, s. 18 i n.; C. Mignot, *op. cit.*, s. 52 i n.

[130] *Karl Friedrich Schinkel: G. Peschken, Das Architektonische Lehrbuch*, Berlin 1979, s. 71, cyt. za i w tłumaczeniu: Z. Ostrowska-Kębłowska, *Jeszcze raz o historyzmie ..., op. cit.*, s. 22.

[131] W. Koch, *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Warszawa 1996, s. 268.

[132] H. G. Pundt, *Schinkel's Berlin*, Cambridge (Mass.) 1972; A. Balfour, *op. cit.*, s. 39 i n.

katolickiemu. Był to nie tylko jeden z wielu gestów dobrej woli i zachęty do współpracy z państwem, ale wyraz żywiołowej wręcz niechęci Bonapartego wobec ideologów, jak to określał on — wszelkiej maści filozofów i doktrynerów, którym notabene władzę zawdzięczał. Po rewolucji lipcowej w 1831 roku Ludwik Filip I ponownie czyni kościół Panteonem Narodowym. Z kolei Napoleon III w 1851 roku przywraca budowli funkcje sakralne, zaś III Republika w związku z pochówkiem tamże w 1885 roku Victora Hugo ostatecznie już czyni budowlę świeckim mauzoleum dla zasłużonych Francuzów. Ten kontredans, to nie tylko ciekawostka historyczno-zabytkoznawcza, ale świadectwo burzliwości owych czasów i poszukiwania stabilizacji również przez cykliczne próby powrotu do przeszłości jako moderatora teraźniejszości. Zarówno instrumentalne traktowanie architektury pochodzącej, bądź co bądź, sprzed rewolucji (La Madeleine, Panteon), jak i projektowanie „nowej" architektury zorientowanej ku stylom dawnym, mogło „[...] sygnalizować swoistą ucieczkę poprzez historyzm od społecznej rzeczywistości w całej jej złożoności, coraz bardziej zagrażającej istniejącemu porządkowi"[133].

Jest rzeczą oczywistą, że sytuacja architekta i architektury w wieku XIX była różna w różnych krajach — odmienna w Rosji, Niemczech, Austrii czy Anglii oraz Francji — co wynikało ze stopnia i poziomu zaawansowania przemian, które na kontynencie rozpoczęła rewolucja i wojny napoleońskie. Na pierwszym miejscu stała oczywiście Francja, na końcu zaś Rosja. Ale w tej pierwszej, mimo władzy pieniądza, którą burżuazja zdobyła wraz z rewolucją i której nie dała sobie odebrać, proces politycznego kompromisu między dawniej uprzywilejowanymi czyli „klasą z przeszłością" (liczną, mimo pracowitej gilotyny) z „klasą bez przeszłości", Rosja potrzebowała również i estetyczno-artystycznej nobilitacji[134]. Historyzm i eklektyzm nobilitował przeto ówczesną współczesność, czyli *de facto* rządy lub wpływy burżuazji, do której wiek XIX należał. Historyzm i eklektyzm nobilitował i legitymizował ostoję „klasy z przeszłością" — monarchii głównie, naruszonych w swych posadach przez rewolucję, pragnących zachować lub ożywić dawny prestiż.

Poszukiwanie owego kompromisu skończy się ostatecznie sojuszem, nieuchronnym w sytuacji, kiedy to „klasa nie posiadająca nic, oprócz kajdan" znajdzie swego ideologa, syna trewirskiego rabina Karola Marksa. Nie omieszkał on sięgnąć do kwestii estetyczno-politycznych twierdząc między innymi, że „[...] przejęcie w wieku XIX władzy przez stan trzeci wymagało [...] wsparcia w antyku, w starożytnych herosach dla ukrycia własnej słabości"[135]. Miejsce mieszczaństwa-burżuazji, które według twórcy dialektycznego materializmu historycznego miało znaleźć się na śmietniku historii, zająć miał, raz na zawsze, pełen tężyzny proletariat. Ale historia zrobiła autorowi Manifestu komunistycznego niezłego psikusa, albowiem po stu pięćdziesięciu bez mała laty po opublikowaniu owej pracy hegemonia proletariatu rozpłynęła się w niwecz, co daj Boże na zawsze. Ale i mieszczaństwo uległo transformacji pod wpływem rewolucji informatycznej, czy może lepiej — technotronicznej, żeby użyć terminologii Zbigniewa Brzezińskiego, przekształcając się w „klasę menadżerską". Również ona sięgnie po „nowy" styl i po tradycję, którym będzie postmodernizm. Stanie się on, niczym historyzm i eklektyzm XIX wieku, stylem ostatnich dekad wieku XX.

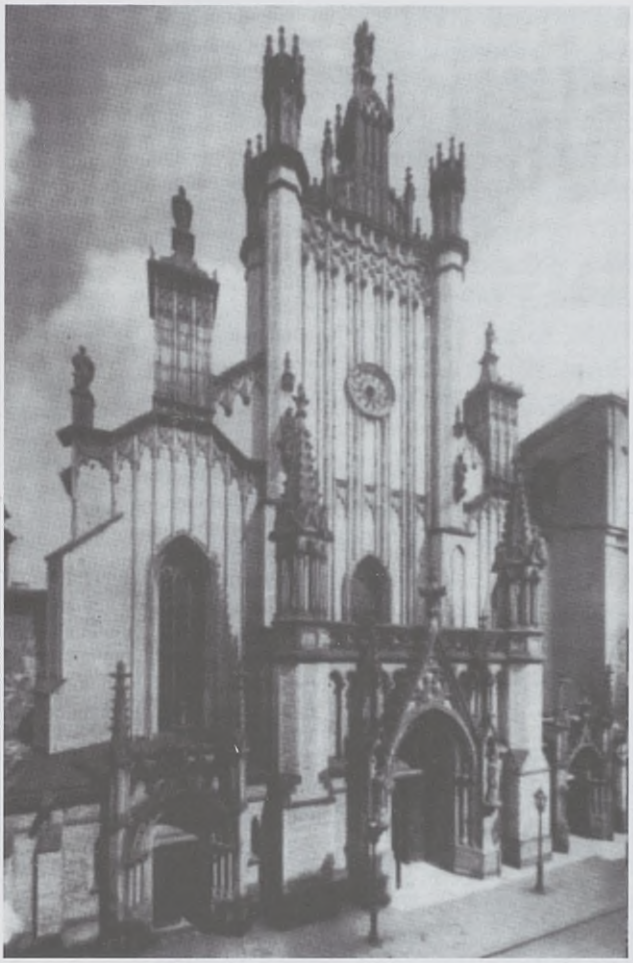
Wcześniej wszakże schyłek romantyzmu, rewolucja przemysłowa z początku drugiej połowy XIX wieku, pozytywizm i pojawienie się „klasy z przyszłością" jako bazy myśli socjalistycznej i ruchu komunistycznego, dało asumpt do podniesienia kwestii nie tylko postępu społecznego i technologicznego, ale i postępu w sztuce i służebnej wobec postępu roli architektury. Wkrótce też różnie rozumiany modernizm będzie związany bądź konotowany z różnie również rozumianą, najogólniej rzecz biorąc, lewicą społeczną. Historyzm i eklektyzm natomiast kojarzone będą z tak czy inaczej interpretowaną prawicą społeczną, co tak silnie zaważy na ocenie tej architektury w pierwszej połowie XX wieku. W nim również, a może bardziej, żonglowano tradycją i wpraw-

---

[133] P. Krakowski, *Architekt w wieku XIX ..., op. cit.*, s. 120.

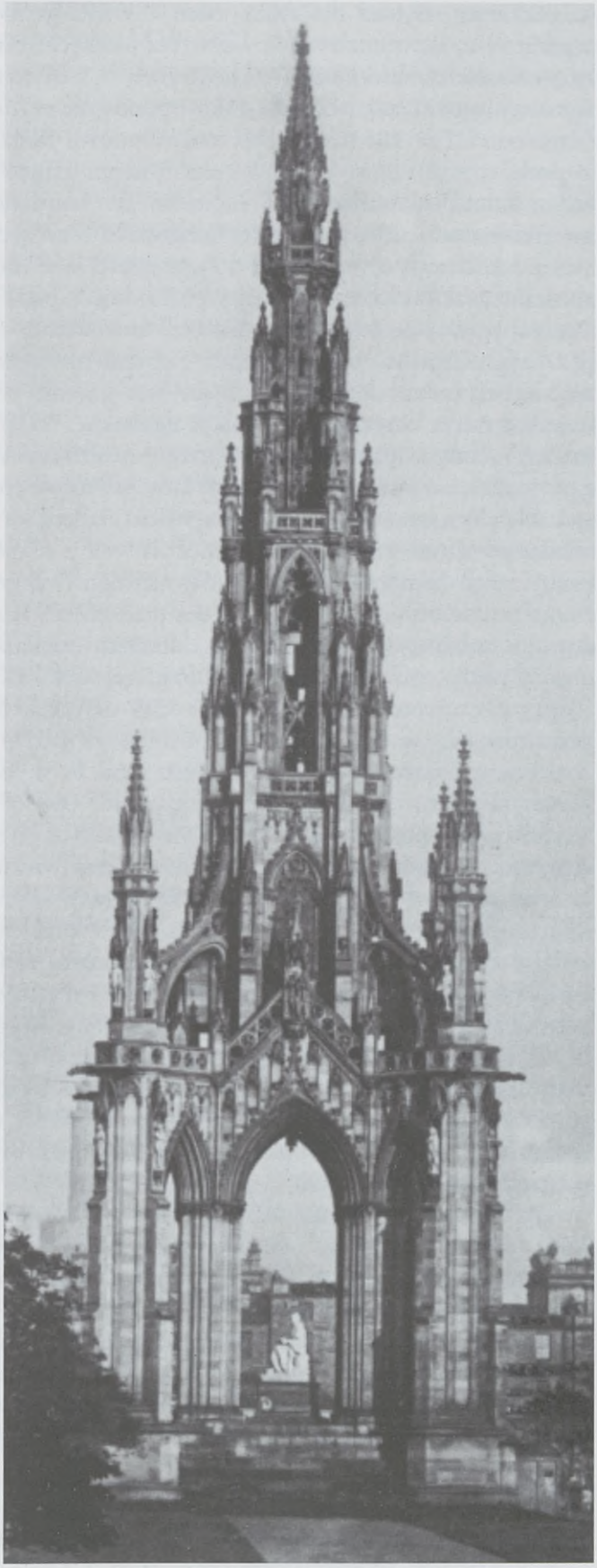
[134] P. Krakowski, *W kręgu historyzmu*, Tygodnik Powszechny nr 51–52, 1993, s. 15.

[135] P. Krakowski, *Architekt w wieku XIX ..., op. cit.*, s. 120; E.-H. Lemper, *Historismus als Grosstadtarchitektur. Die städtebauliche Legitimierung eines Zeitalters*, [w:] *Historismus ..., op. cit.*, s. 51.



Il. 85. Katedra św. Jana. Warszawa. A. Idźkowski, przebud., 1836–1840

Il. 86. Pomnik T. Rejtana. Kraków. 1850



Il. 87. Pomnik W. Scotta. Edynburg. G. M. Kemp, 1840–1844

dzie rozważania niniejsze poświęcone są historii architektury powszechnej, to warto chyba odnieść się do przykładu polskiego, jakim jest odbudowa pochodzącej z XV wieku katedry św. Jana w Warszawie, zburzonej w 1944 roku. Dokonał jej w latach 1947–1954 Jan Zachwatowicz przy współpracy Stanisława Marzyńskiego, Tadeusza Zagrodzkiego, Stanisława Hempla i Kazimierza Knothe (fryz) w stylu gotyku mazowieckiego. Projekt powstał podług inwentaryzacji Adama Idźkowskiego, który w latach 1836–1840 przeprowadził przebudowę katedry w stylu neogotyku angielskiego. Idźkowski, typowy przedstawiciel historyzmu romantycznego, był autorem sięgającym równolegle do antyku i w latach 1839–1841 dokonał, również w Warszawie, przebudowy Pałacu Saskiego w duchu neoklasycystycznym ze słynną kolumnadą, tak charakterystyczną dla pejzażu stolicy, dziś również nieistniejącą. Obecna fasada katedry wrosła już w pamięć i panoramę Starówki, wszelako mając na uwadze ocenę architektury XIX wieku i jej nie tylko artystyczną ale i emocjonalną wartość, warto może przypomnieć w tej sprawie stanowisko Adama Miłobędzkiego, który ubolewał nad przemianą „[...] romantycznej, stołecznej architektury św. Jana, tak mocno związanej nie tylko z krajobrazem, ale i poetycką tradycją Starego Miasta, na prowincjonalną, mazowiecką farę o stylizowanym na wrocławski gotyk szczycie"[136]. Taka opcja na rzecz stylistyki w duchu „narodowo-ludowym", w guście populistycznej swojskości (jakbyśmy to dziś powiedzieli — wernakularyzmu) podyktowana była ówczesną złożoną bardzo sytuacją polityczną.

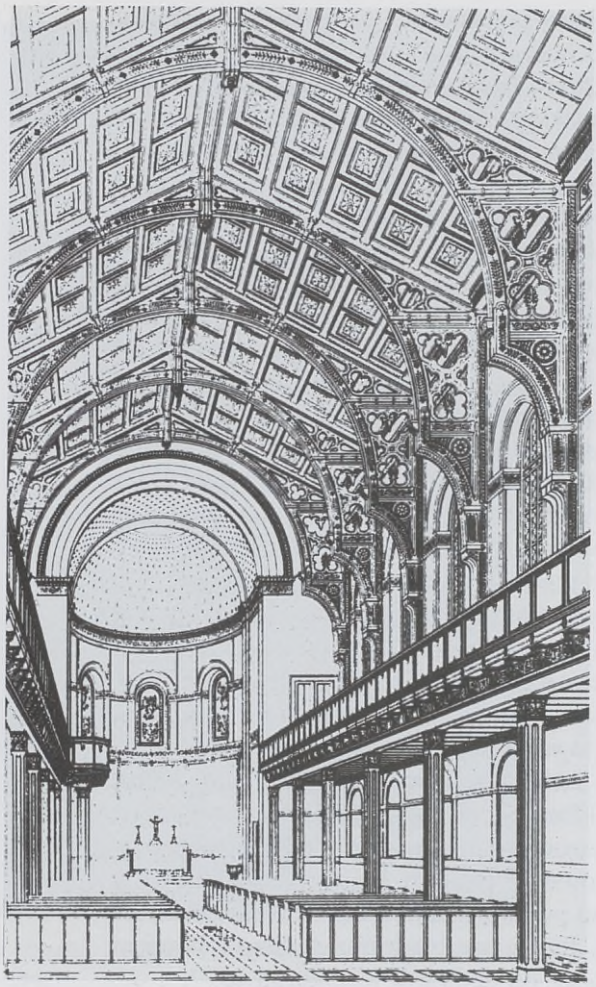
Nadciągał socrealizm z jego doktryną sztuki postępowej, a zarazem socjalistycznej w treści i narodowej w formie, gdzie nie było miejsca dla, przynajmniej co się tyczy rekonstrukcji, sztuki reakcyjnej i to jeszcze w anglomańskim romantycznym guście. Negatywnemu podejściu do sztuki historyzmu zawdzięczamy również to, że, tym razem mowa o małej architekturze, z Plant krakowskich zniknął poświęcony Tadeuszowi Rejtanowi pomnik wykonany w 1850 roku przez warszawskie zakłady Lilpoppa w stylu przypominającym *genre* znanych neogotyckich pomników, takich jak: Waltera Scotta (George Meikle Kemp, 1840–1844) w Edynburgu oraz Albert Memorial w londyńskim Westminsterze (sir George Gilbert Scott, 1864–1875) oraz wspomnianego już projektu von Schinkla dla Kreuzbergu. Ofiarowany miastu przez rodzinę Rejtanów, pomnik stanął w 1890 roku na skwerze przed krakowskim pałacem Mostowskich, przetrwał nawet hitlerowską okupację, podczas której zniszczono pomnik Mickiewicza i Grunwaldzki, ale nie dotrwał do około trzeciego roku władzy ludowej. Rzecz tym bardziej zagadkowa, bowiem Rejtan nie budził zastrzeżeń kolejnych reżimów w Polsce od uzyskania niepodległości[137].

Na różne tedy sposoby modernistyczny wiek XX, a przynajmniej jego pierwsze dziesięciolecia, i co najmniej jego awangardowa elita intelektualno-artystyczna, odwracał się od swego poprzednika uzurpując sobie na mocy swego nowatorstwa i odcinania się od przeszłości prawo do suwerennego decydowania co jest stylem, albo co jest bezstylowością. Z jednej bowiem strony, skutkiem przełomu i doświadczeń jakie doznały społeczeństwa Europy i Ameryki Północnej w ciągu lat 1914–1918, człowiek historyczny oraz jego kultura i styl stały się anachroniczne i nieczytelne, z drugiej zaś, fenomen Mussoliniego, Stalina, Hitlera, dowodził, że historyzm, wprawdzie w swej zideologizowanej i zwulgaryzowanej formie, nie wygasł. Jednakże kod stylu XIX wieku stawał się coraz mniej czytelny, coraz bardziej skomplikowany. Zmienił się człowiek i zmieniał się, może nie aż tak do końca, styl. Jak powiadał Georges Leclerc de Buffon „styl to człowiek", ale osobowość kształtuje również sztuka i architektura adekwatna do epoki. Wiek XIX wybrał dla siebie historyzm i eklektyzm odpowiadający mentalności owych lat. Oczywiście będące

---

[136] A. Miłobędzki, *„Polska szkoła konserwatorska" — mit czy rzeczywistość*, [w:] *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu*, Warszawa 1997, s. 163; T. S. Jaroszewski, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 15–17; A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1988, s. 281–283, 286; J. Kębłowski, *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawiska od zarania do współczesności*, Warszawa 1987, s. 166–190.

[137] J. Purchla, *Matecznik polski, Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1992, s. 84; J. Staszel, *Pomnik Tadeusza Reytana w Krakowie. Jego geneza, nowogródzkie i krakowskie dzieje (1860–1946)*, Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie, R. 35, 1990, s. 83–158.

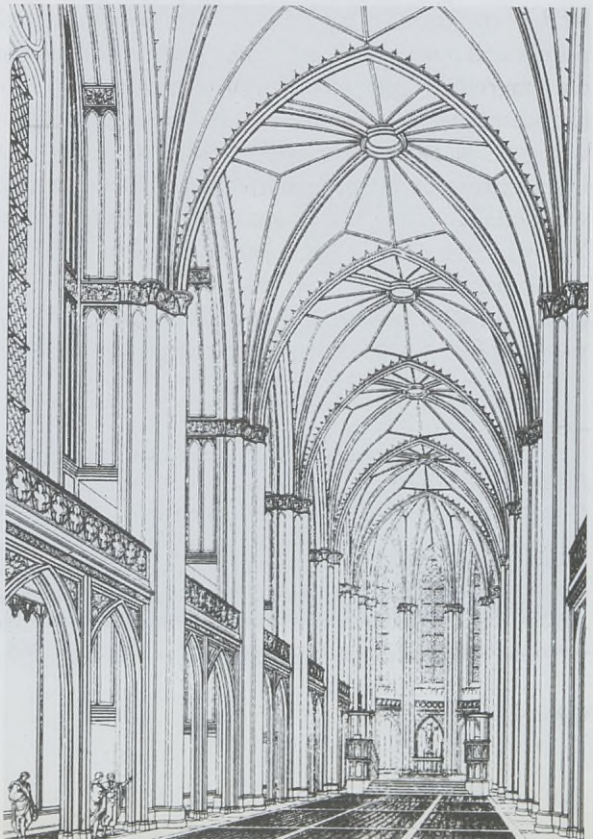


Il. 88. Johannis-Kirche, projekt. Berlin. K. F. von Schinkel, 1834

Il. 89. Friedrichswerdersche Kirche. Berlin. K. F. von Schinkel, 1824–1830

Il. 90. Friedrichswerdersche Kirche, projekt wnętrza. Berlin. K. F. von Schinkel, 1824–1830

Il. 91. Friedrichswerdersche Kirche, projekt wnętrza. Berlin. K. F. von Schinkel, 1824–1830



pod wiekszą lub mniejszą kontrolą administracyjną bądź finansową akademie kształtowały społeczne gusta i estetyczne zapotrzebowanie (skrajnym przykładem może być osobisty nadzór Mikołaja I nad Akademią Petersburską), atoli styl XIX wieku kształtowały określone warunki socjokulturowe, niepowtarzalne w stuleciu następnym[138]. Natomiast w wieku dwudziestym będziemy obserwowali powrót do teleologicznego, tym razem już ideologicznego, traktowania przyszłości. Już von Schinkel, jako jeden z pierwszych, akcentował doniosłość i rolę celowości w architekturze, aktywnie i twórczo artystycznie popierając ruch animowany przez znanego protestanckiego teologa Martina Wilhelma Leberecht De Wette, na rzecz protestancko-katolickich Heldentempel der Nation als Ruhmeshallen[139]. Ale jak już podkreślono niejednokrotnie, celowość architektury historyzmu i eklektyzmu była rezultatem różnych przesłanek, w tym społecznych i kulturalnych, nie zawsze dostrzeganych w badaniach nad architekturą tej epoki[140].

Historyczna refleksja nad przeszłością w architekturze XIX wieku wymagała i nadal wymaga prób podejmowania pracy nad rekonstrukcją psychiki człowieka historycznego. Wielki krok w tym kierunku uczyniła praca Przemysława Trzeciaka, sądzić wolno że nie doceniona, pod tytułem: *Historia, psychika, architektura*. Albowiem jeśli przyjdzie nam zastanowić się dalej nad pytaniem postawionym przez Leszka Kołakowskiego: czy na przełomie wieku XX i XXI człowiek historyczny jeszcze istnieje, to nieodzowne jest owo historyczno-socjologiczne podejście do kwestii historyzmu i eklektyzmu[141]. Również w badaniach nad historyzmem i eklektyzmem zbyt długo ograniczano się niemal wyłącznie do problemu architektury, bagatelizując kwestie malarstwa, rzeźby, rzemiosła artystycznego itp. Skupiano zbyt dużo uwagi na zagadnieniu postępu w rozwoju tej architektury i jej technologii. Działo się tak zapewne również i z tego powodu, że pojęcie historyzmu do historii sztuki wkroczyło w ślad za historią architektury, w której owo pojęcie pojawiło się dopiero w 1929 roku za sprawą badaczy niemieckich, co zresztą naturalne z uwagi na wspomniane już bogactwo myśli filozoficznej w Niemczech XIX wieku w tej materii. We wspomnianym roku *Lexikon der Baukunst* Wasmutha w tomie I zawierającym periodyzację stylów między klasycyzmem a secesją, usytuowany został dotąd tam nieistniejący historyzm. Hermann Beenken w 1938 roku w artykule *Der Historismus in der Baukunst* opublikowanym w Historische Zeitschrift nr 157 (s. 27–68) pierwszy używa tego terminu w tytule pracy naukowej. Hans Vogel z kolei nieco wcześniej w pracy *Deutsche Baukunst des Klassicismus* wydanej w 1937 roku w Berlinie na stronie 46 posługuje się równolegle pojęciami 'historyzm' i 'eklektyzm'. Tymi terminami wymiennie posługuje się również Carroll L. V. Meeks, który między innymi w pracy (cyt. za: P. Trzeciak) *Wrights Eastern-Seabord Contemporaries* z 1963 roku rozróżnia w architekturze Stanów Zjednoczonych czysty historyzm XIX wieku od „twórczego eklektyzmu" z końca XIX wieku[142]. Warto też zwrócić uwagę, że Meeks pisząc o „twórczym eklektyzmie" był jednym z pierwszych, którzy zakwestionowali epigonizm oraz brak kreatywności eklektyzmu. Uczynił on to w tym samym roku, kiedy odbyła się przełomowa dla współczesnych badań konferencja w Monachium oraz na zamku Anif koło Salzburga. Zamek ten wzniesiony

---

[138] A. Hausner, *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 2, Warszawa 1974, s. 363; M. Porębski, *Pojęcie stylu w badaniach nad sztuką XIX i XX w.*, Biuletyn Historii Sztuki, nr 1, 1978, s. 41 i n.; P. Krakowski, *Architekt w wieku XIX ..., op. cit.*, s. 119; C. Mignot, *op. cit.*, s. 80, 83 i n.

[139] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe ..., op. cit.*, s. 70; H. Beenken, *Das neunzehnte ..., op. cit.*, s. 60; P. Krakowski, *Architekt w wieku XIX ..., op. cit.*, s. 123, 119.

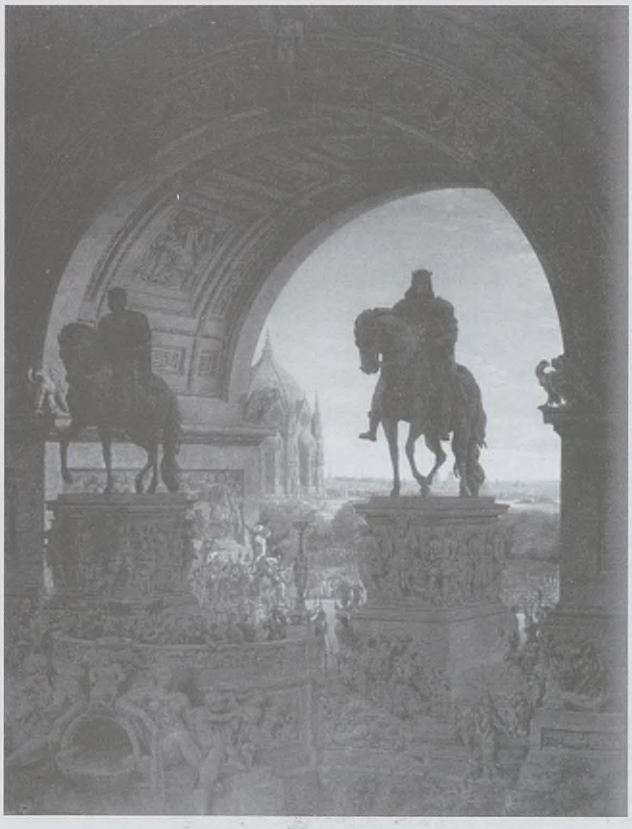
[140] M. Csáky, *Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Vorauss etzungen des Historismus*, [w:] *Der Traum vom Glück ..., op. cit.*, s. 27–31.

[141] P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 30–180; M. Schwarz, *Architektur im 19. Jahrhundert*, [w:] *Der Traum vom Glück ..., op. cit.*, s. 127–135; L. Kołakowski, *Moje słuszne ..., op. cit.*

[142] P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 186; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy ..., op. cit.*, s. 25 i n.; W. Götz, *Historismus. Ein Versuch ..., op. cit.*, s. 203; H. Beenken, *Der Historismus in der Baukunst*, Historische Zeitschrift, nr 157, 1938, s. 27–68; H. Vogel, *Deutsche Baukunst des Klasszismus*, Berlin 1937, s. 46 i n.; C. L. V. Meeks, *Picturesque Eclectism*, The Art Bulletin XXXII, 1950.

Il. 92. Pałac Charlottenhof. Poczdam. K. F. von Schinkel, 1826–1836

Il. 93. Łuk Triumfalny. K. F. von Schinkel, 1817



w latach 1838–1848 z inicjatywy hr. Aloisa Arco-Stepperga przy współpracy Heinricha Schönauera uznać można za swoisty symbol przewartościowań ocen historyzmu w architekturze[143]. Tadeusz Stefan Jaroszewski zaliczał natomiast zamek Anif do pierwszej dziesiątki „budowli wzorcowych" oddziałujących stylowo na architekturę pałacowo-rezydencjalną w stylu neogotyckim w Polsce[144]. Zamek Anif jest kolejną egzemplifikacją, obok ledwo tu zarysowanych koncepcji von Schinkla, eklektyzmu pojawiającego się w dobie romantyzmu, który z reguły kojarzy się i wiąże z historyzmem. Na ogół też eklektyzm konotowany jest z drugą połową XIX wieku, czyli z, najogólniej rzecz biorąc, pozytywizmem. Również przewaga symbolizmu w sztuce przypisywana jest najczęściej czasom historyzmu, zaś preponderancja alegoryczności przypisywana jest eklektyzmo-

[143] *Historismus und bildende ..., op. cit.*; C. Mignot, *op. cit.*, s. 67–79; H. Biehn, *Residenzen der Romantik*. München 1970.

[144] T. S. Jaroszewski, *O siedzibach ..., op. cit.*, s. 15, 16.

Il. 94. Teatr Dworski. Drezno. G. Semper, 1871–1879

Il. 95. Teatr Dworski, foyer. Drezno. G. Semper, 1871–1879

Il. 96. Szkic fabryki tekstylnej. Menchester. K. F. von Schinkel, 1826

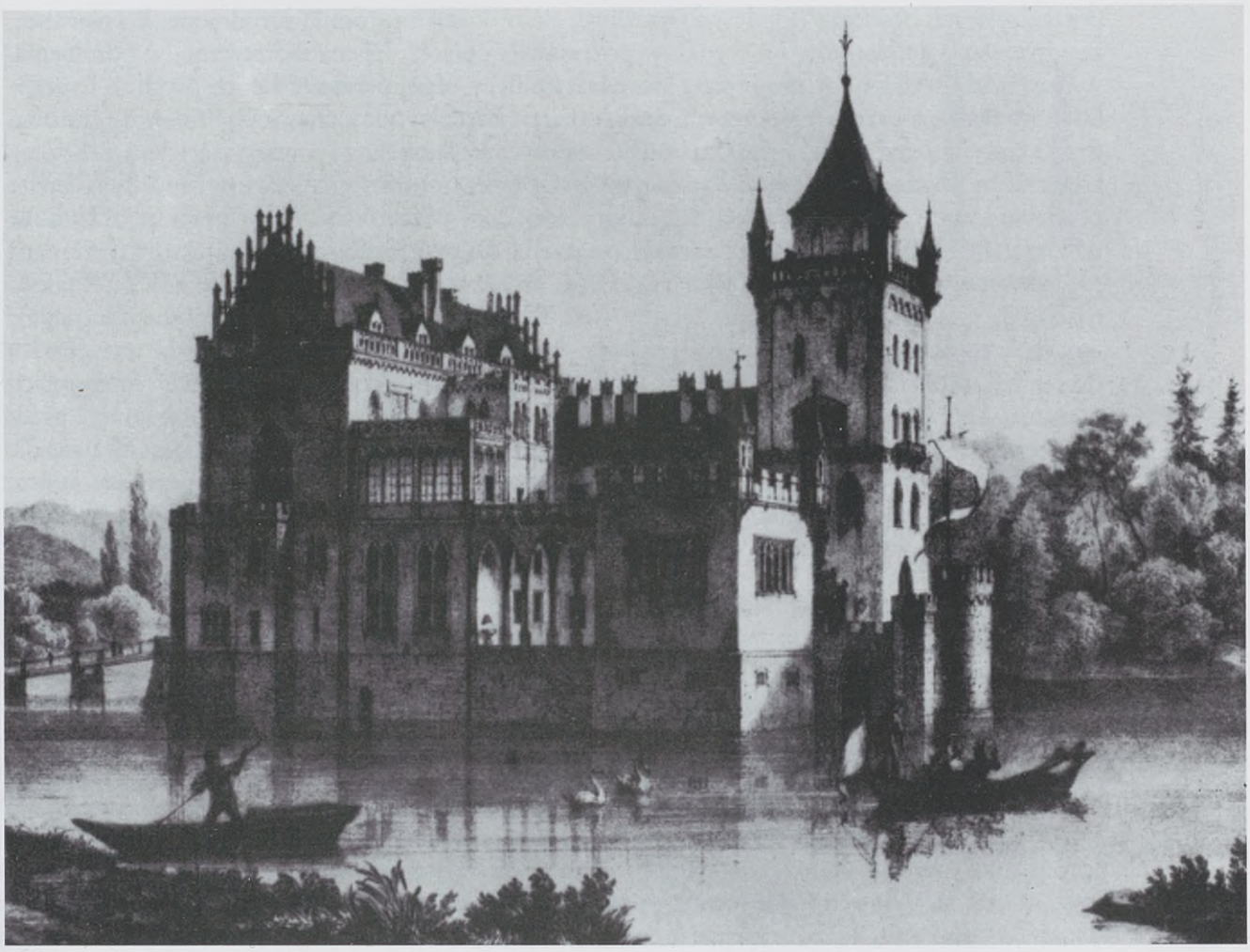
wi. Oba nurty składające się na szeroko pojęty historyzm są *architecture pittoresque parlante* — niezależnie od stosowanych form stylowych — surowego dorycyzmu bądź neogotyku albo form mieszanych, neorenesansowych, neobarokowych. Wszystkie one były i malownicze, i wymowne swą dydaktycznością i artystycznym przesłaniem. Można się zgodzić przeto ze stanowiskiem zarówno Krakowskiego jak i Trzeciaka, które zakłada nadrzędność pojęcia historyzmu jako epoki nad określonymi nurtami artystycznymi w wieku XIX[145]. Kwestie te próbowano podnosić i wcześniej, np. César Daly już w roku 1866 użył terminu „uniwersalny eklektyzm", przez co rozumiał wykorzystywanie historii na rzecz współczesnej estetyki architektonicznej. W „uniwersalnym eklektyzmie" Daly upatrywał proces stapiania się całej sztuki przeszłości. Miała ona, jego zdaniem, wieść ku racjonalizmowi w architekturze i przekształcaniu się sztuki architektury w sztukę inżynierską. Takie stanowisko było naturalne w związku z szalonym postępem technologicznym ostatnich dekad XIX wieku i transormacji społeczeństw zachodniej Europy w społeczeństwo przemysłowe, w którym wszakże historyzm nie wygasł jeszcze[146]. Albowiem, jak pisał w stodwadzieściasiedem lat później Dieter Dolgner: „Historyzm jako sposób myślenia, zachowania oraz środek wyrazu kierował wzrok ku przeszłości, by czerpać z niej impulsy do rozwiązywania problemów oraz wzorców dla teraźniejszości i orientacji na przyszłość. Dialog z przeszłości obejmował zarówno aspekty duchowe, jak i praktyczne, pragmatyczne, a jego celem było zachowanie historycznej kontynuacji. Odpowiadał on przekonaniu, że nowe formy i środki wyrazu nigdy nie istnieją w oderwaniu od dotychczasowych dokonań i osiągnięć, lecz istnieją w całkowitym kontekście z przeszłością"[147]. Koncepcje historyzmu, różne i prezentowane w różnych okresach, którymi autorami byli wspomniani już między innymi Troeltsch, Meinecke, Mannheim, Dilthey, zakładały, z grubsza biorąc, iż w dziejach wszystko jest zmienne, że zjawiska

---

[145] P. Krakowski, *Z zagadnień architektury ..., op. cit.*, s. 28; P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 190.

[146] P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 189; P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy ..., op. cit.*, s. 33–38, 44, 64, 77–78; M. Porębski, *Styl XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku ..., op. cit.*, s. 11–23.

[147] D. Dolgner, *op. cit.*, s. 7, 8; H. Fillitz, *op. cit.*



Il. 97. Zamek Anif. Okolice Salzburga. A. Arco-Stepperg, H. Schönauer, 1838–1848

mają charakter indywidualny (stanowisko diametralnie różne od Marksa) i niepowtarzalny, że mają wartości same w sobie, że wszystko jest historycznie uwarunkowane, ale nie zdeterminowane, że proces historyczny jest dziełem zarówno czynników naturalnych, jak i wolnej woli jednostki[148]. Tworzyły one ogólną ramę rozumienia epoki i jej kultury. Friedrich Meinecke posuwał się nawet dalej, upatrując genezy historyzmu w idealistycznym światopoglądzie myślicieli XVII i XVIII wieku kwestionujących kartezjański racjonalizm. Zdaniem Przemysława Trzeciaka ów „[...] antyracjonalistyczny rodowód historyzmu określał także jego charakter w XIX wieku i wyzwolił postawy eklektyczne wśród twórców architektury"[149]. Warto jednak dodać, że światopogląd racjonalistyczny, a nawet skrajnie racjonalistyczny, kształtował również architekturę historyzmu przykładowo w dobie rewolucji i napoleońskiej epopei. Nie zmienia to, a raczej potwierdza fakt, że historyzm to światopogląd epoki modelujący różne etapy życia intelektualnego i artystycznego w XIX wieku. Trzeciak proponuje, aby historyzm interpretować jako światopogląd epoki ujęty „nie jako wielkości różnych objawów, ale jako jednego zjawiska z tego światopoglądu wynikającego" — co jego zdaniem pozwoli na „traktowanie pluralizmu stylowego, typowego dla eklektyzmu", niejako holistycznie. „Jest to możliwe, gdy punktem wyjścia będą postawy oraz psychika ówczesnych architektów i mecenasów, nie zaś charakterystyka stylowa

[148] P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 190.
[149] *Ibidem*.

poszczególnych obiektów"[150]. Jest to możliwe, ale w wysokim stopniu utrudnione. Po pierwsze, zaledwie garść architektów i mecenasów pozostawiła po sobie pisma teoretyczne, wspomnienia, wypowiedzi utrwalone w prasie itp., które pozwoliłyby bliżej przyjrzeć się ich psychice i sposobowi myślenia, a przeto lepiej zrozumieć ich dzieła. Bardziej pomocna okazać się może historia, dzięki której można rzucić światło na ówczesną psychikę społeczną i towarzyszącą jej sztukę oraz architekturę. Badania nad wielowątkowymi związkami historii i architektury umożliwią lepsze poznanie i interpretację motywacji tak artystycznej, jak i pozaartystycznej w pracy architekta nie tylko notabene XIX wieku. Ma to kolosalne znaczenie dla prac nad historią architektury rozumianą nie jednostkowo, ale całościowo jako europejskie architektoniczne patrymonium XIX i XX wieku rozciągające się od Atlantyku po Ural[151]. Jest to propozycja, która, rzecz prosta, nie neguje innych wypróbowanych metod badawczych, wydaje się wszakże, że odpowiada ona pewnej dyspozycji pióra Jana Białostockiego, który konkludował: „Wprawdzie metody interpretacji ustępują sobie co pewien czas miejsca, doznając «metodycznego znużenia», ale osiągnięte przez nie poznanie materii artystyczno-historycznej nie popada w niepamięć, lecz wzbogaca ustawicznie obraz dziejów sztuki. Znamy go na pewno coraz lepiej, ale poznanie historyka nie ma końca, tym bardziej wobec tych reliktów przeszłości, z którymi obcujemy oko w oko i które stanowią dla nas zarazem źródła intensywnych przeżyć nie tylko intelektualnych, lecz także zmysłowych i uczuciowych."[152]

---

[150] *Ibidem*, s. 191.

[151] Z. Ostrowska-Kębłowska, *Jeszcze raz o historyzmie ..., op. cit.*, s. 16; W. Bałus, *op. cit.*, s. 76–80; Z. i T. Tołłoczko, *Architektura kresów zachodnich Polski wieku XIX i pierwszej połowy XX — wspólnym dziedzictwem kulturowym. Nieco uwag na marginesie ostatnich publikacji*, Czasopismo Techniczne nr 2, 2001, s. 230–238; Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów wrocławskiego historyzmu. Kilka uwag na marginesie działalności Richarda Plüddemanna*, Archivolta nr 2, 2000, s. 32–33.

[152] J. Białostocki, *Kryzys pojęcia stylu*, Biuletyn Historii Sztuki nr 1, 1978, s. 10.

II

HISTORYZM — KONTYNUALIZM — WERNAKULARYZM

„Na posłach Włodzimierza Wielkiego (Włodzimierza I Światosławowicza 980–1015 — Z.T.) wysłanych w świat w roku 988, aby zbadali, jaka religia byłaby do przyjęcia przez Ruś — przypomniał Karol Estreicher — gdy stanęli w Konstantynopolu ogromne wrażenie zrobiły owe kościoły i cała sztuka bizantyńska."[153] Podziwem cieszył się zwłaszcza kościół św. Zofii (532–537). A chrzest Rusi w 988 roku przyjęty w obrządku bizantyńskim zaważył ostatecznie na dziejach nie tylko Kijowszczyzny, potem Wielkiego Księstwa Moskiewskiego, ale w rezultacie Wielkiej Rosji, z wszelkimi tego kulturalnymi i politycznymi konsekwencjami trwającymi zasadniczo aż do dziś[154]. „Historyk Rusi Kijowskiej Nestor z XI wieku (ok. 1053–1113), pisze: «I przyszli do Niemiec i widzieli w kościele służby odprawiających, a pięknoty żadnej nie widzieli. I przyszli w Greki i widzieli ich, gdzie służą Bogu swojemu i nie widzieli, czy są, czy na ziemi. Nie masz bowiem na ziemi takiego widowiska i takiej piękności. Nie jesteśmy w stanie wypowiedzieć tego [...]»" — żeby przytoczyć dalej za znakomitym Profesorem[155].

Ale o przyjęciu chrześcijaństwa w obrządku wschodnim nie decydowały ostatecznie uniesienia religijne i estetyczno-artystyczne fascynacje. Włodzimierz I Wielki był bowiem władcą o zaiste przenikliwym instynkcie politycznym. Dawał wprawdzie wiarę swym posłom, iż w kościele św. Zofii w Konstantynopolu odnaleźli oni prawdziwego Boga i tamże tylko On mieszka w niebiosach, jednak wcześniej Włodzimierz dawał posłuch wyznawcom judaizmu oraz islamu. Tych ostatnich słuchał z uwagą, bo bardzo podobała mu się obietnica ich proroka, że każdemu szlachetnemu muzułmaninowi dane będzie w niebie szczęście, a usługiwać będzie mu siedemdziesiąt pięknych niewiast. Był bowiem Włodzimierz księciem rządzącym swym ludem twardą dłonią, ale jednocześnie człowiekiem życzliwym i pogodnym, jak to zgodnie przekazują legendy i kroniki. Gdy dowiedział się, że mimo niebiańskich obietnic islam zakazuje surowo spożywania okowity i wieprzowiny, stwierdził, że byłoby to zbyt wielkie okrucieństwo wobec jego poddanych. Z kwitkiem odeszli też misjonarze obrządku łacińskiego. Dla Włodzimierza była bowiem nie do przyjęcia średniowieczna doktryna kościelna zakładająca absolutny prymat papieża nad monarchami. Nie wyobrażał sobie, że wszyscy królowie i cesarze Zachodu muszą być posłuszni Rzymowi[156].

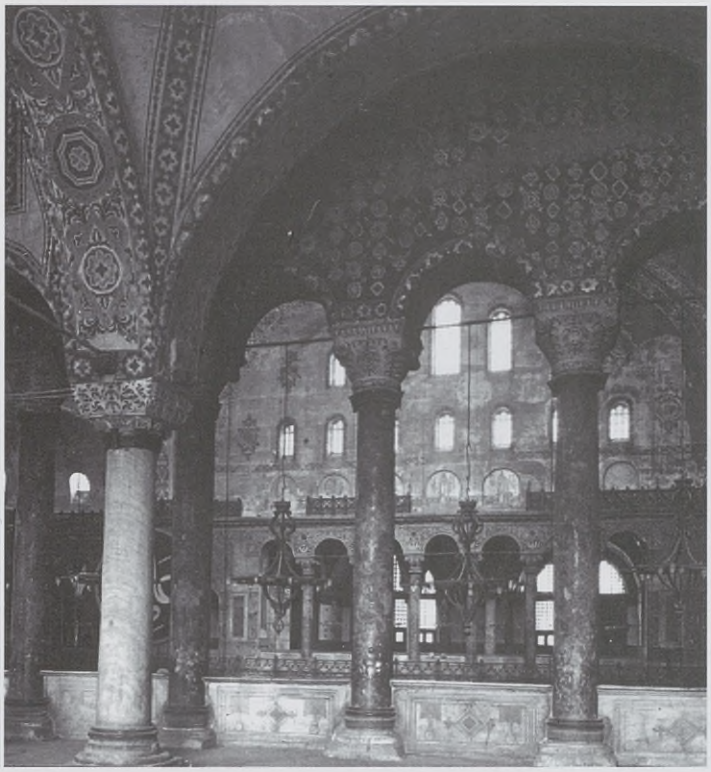
---

[153] K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*. Wyd. II rozszerzone, Warszawa–Kraków 1977, s. 193.

[154] A. Różycka-Bryzek, *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej*, [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku*. Materiały sesji naukowej Historyków Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi" oraz artykuły zamówione przez Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie, Rzeszów 1997, s. 63–91.

[155] K. Estreicher, *op. cit.*, s. 193.

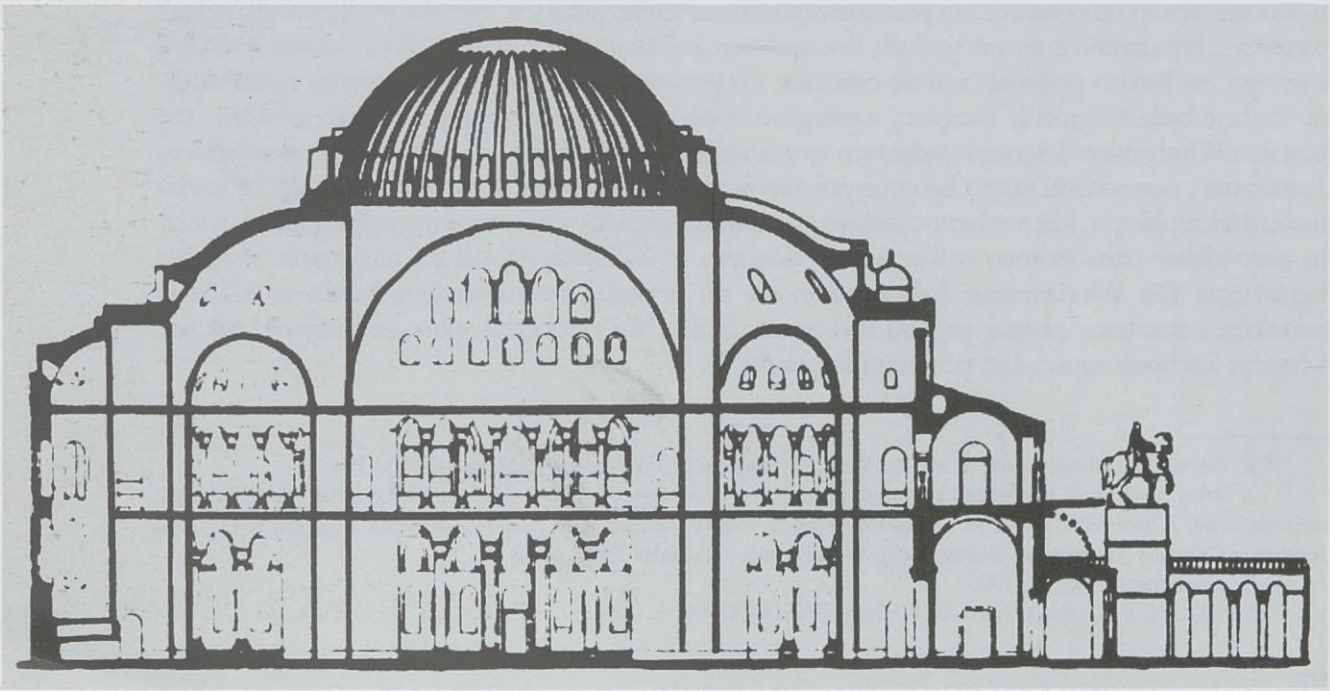
[156] J.-P. Duffy, V. L. Ricci, *Carowie*, Kraków 1995, s. 39–40.



Il. 98. Kościół św. Zofii, fragment wnętrza. Konstantynopol. Antemios z Tralles i Izydor z Miletu, 532–537

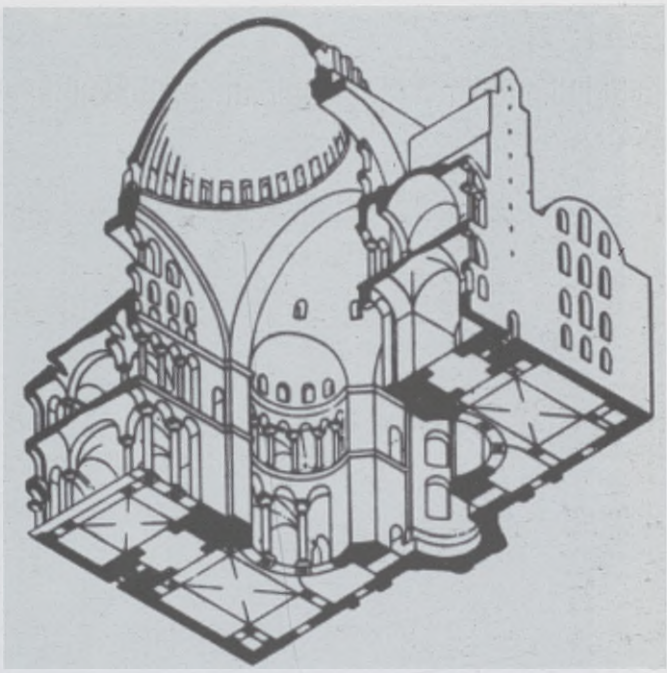
Wybór przeto obrządku bizantyńskiego był, z punktu widzenia interesów, a zwłaszcza umocnienia suwerenności Rusi Kijowskiej, postanowieniem trafnym i przynoszącym wielowiekowe konsekwencje. Ruś bowiem, a następnie Moskwa i Rosja, uniknęła długotrwałego sporu między papiestwem a cesarstwem Zachodu. Przypomnijmy, że papież Leon III koronował w Rzymie Karola Wielkiego na cesarza rzymskiego niejako podstępem i przez zaskoczenie, potwierdzając tym samym wspomniany prymat. Włodzimierz I Wielki wolał więc cesarzy wschodnich, reprezentujących zresztą o wiele silniejszy cezaropapizm, choć nie musiał obawiać się, że stanie się bizantyńskim wasalem. Co więcej, wybierając religię wybrał zarazem i żonę. Była nią Anna, siostra cesarza Bazylego II Bulgaroktonosa. Dla „urodzonej w purpurze" (*porfirogenetki*) bizantyńskiej księżniczki był to bez wątpienia mezalians, a także szok kulturowy. Ówczesny Kijów i Konstantynopol można by dziś porównać z obecnym Paryżem i Ułan Bator. Ale dla arywisty Włodzimierza był to passe-partout do najlepszych, najstarszych rodów monarszych ówczesnego świata. Niebawem już dzięki temu związkowi małżeńskiemu, a i późniejszym mariażom ruskich książąt z córkami cesarzy Bizancjum, na przestrzeni XI wieku o związki z Rurykowiczami będą zabiegać najprzedniejsze domy panujące Europy, jak Kapetyngowie, Andegawenowie, Arpadowie, Przemyślidzi i Piastowie. Z najbardziej znanych małżeństw przypomnieć wypada związek króla Francji Henryka I i Anny, córki Jarosława I Mądrego. W koligacje z Jagiellonami Rurykowicze weszli raz tylko przez ślub Aleksandra Jagiellończyka z Heleną, córką Iwana III Srogiego,

Il. 99. Kościół św. Zofii, przekrój. Konstantynopol. Antemios z Tralles i Izydor z Miletu, 532–537



Wielkiego Księcia Moskiewskiego i Marii Twerskiej. Związek ten niestety pozostał bezpotomny[157]. A skoro mowa o Iwanie III, należy wspomnieć o jego drugiej żonie Zofii (Zoe) Paleolog, córce despoty Tomasza Paleologa a bratanicy ostatniego już cesarza zasiadającego na bizantyńskim tronie Konstantyna XI, który poległ w 1453 roku broniąc do ostatka stolicy swego imperium. To małżeństwo zawarte w 1472 roku (Zofia przebywała na emigracji w Rzymie) wywarło znaczący wpływ nie tylko na losy polityczne uwalniającego się spod dominacji mongolsko-tatarskiej i jednoczącego się państwa rosyjskiego, ale walnie oddziaływało na rozwój rosyjskiej architektury[158].

Wcześniejsza zaś dobrze skalkulowana decyzja Włodzimierza I Wielkiego uchroniła Ruś, a potem Rosję od długotrwałego konfliktu między „tiarą a koroną", którego apogeum była słynna Canossa, albo dla odmiany „niewola awiniońska", tak charakterystyczne dla środowiska zachodnioeuropejskiego. Ten spór trwał o wiele bardziej umiarkowanie jeszcze w epoce nowożytnej, a jego echa nawet odzywały się w XIX wieku. Przyjmując wszelako chrześcijaństwo w obrządku bizantyńskim w roku 988 Wielkie Księstwo Kijowskie, a w ślad za nim i potem cała Rosja, weszło w orbitę innego sporu, jakim był konflikt pomiędzy Kościołem Zachodnim a Wschodnim, czyli Drugim Rzymem, jakim było dla ortodoksyjnych chrześcijan cesarstwo bizantyńskie. Tak więc recepcja olśniewającej kultury bizantyńskiej łączyła się równolegle z początkiem, różnie przebiegającej i o rozmaitym natężeniu, rosyjskiej izolacji, a nawet ksenofobii wobec kultury zachodniej. Do kwestii w jakiej mierze wpływy bizantyńskie zaważyły na architekturze rodzimej i do jakiego stopnia były adaptowane i przetwarzane przez rodzimych twórców przyjdzie tu niejednokrotnie powrócić, zwłaszcza co się tyczy problemu egzystencji (lub jej braku) renesansu w Rosji. W tym miejscu należy zwrócić baczną uwagę na rok 1453, czyli upadek, ostateczny już, cesarstwa bizantyńskiego. Zdarzenie to miało liczne reperkusje ekonomiczne, polityczne i kulturowe dla całej Europy. Atoli dla ówczesnego Wielkiego Księstwa Moskiewskiego było tak punktem zwro-



Il. 100. Kościół św. Zofii, aksonometria. Konstantynopol. Antemios z Tralles i Izydor z Miletu, 532–537

Il. 101. Kościół św. Sergiusza i Bachusa, wnętrze. Konstantynopol. 527–536

[157] A. Poppe, *Rurykowicze*, [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Warszawa–Kraków 1997, s. 293; T. Wasilewski, *Paleologowie*, [w:] *Dynastie...*, *op. cit.*, s. 246; W. A. Serczyk, *Historia Ukrainy*, Warszawa–Kraków 1990, s. 26–35, 64.

[158] J.-P. Duffy, V. L. Ricci, *op. cit.*, s. 102; A. Poppe, *op. cit.*, s. 309–311.

Il. 102. Sobór Przemienienia, fragment wnętrza. Czernihów. 1017

tnym, jak i kamieniem milowym w jego rozwoju i dziejach nowożytnych Rosji. W tym bowiem roku Moskwa była jedynym krajem chrześcijaństwa ortodoksyjnego o jakimkolwiek znaczeniu, które nie znajdywało się pod panowaniem islamskim i stan ten trwał aż do lat trzydziestych XIX wieku[159]. Tym samym rozpoczęła się wielka religijno-polityczna misja Rosji, która w dużym stopniu zdominuje również życie kulturalne i artystyczne tego społeczeństwa. Rosja przejmie rolę cesarstwa bizantyńskiego, a Moskwa stanie się Trzecim Rzymem, podtrzymując dalsze rozchodzenie się dróg między „łacinnikami" a „grekami". Proces ten trwał setki lat i rozpoczął się na długo przed rokiem 1054, kiedy to wysłannik papieża Leona XI Hubert de Silva Candida i patriarcha bizantyński Michał Celurariusz rzucili na siebie wzajemnie klątwę. Zostały one cofnięte dopiero po Soborze Watykańskim II (1962–1965)[160]. Z natury rzeczy więc carowie zasiadający na tronie w Trzecim Rzymie przejęli realne lub też domniemane obowiązki cesarzy bizantyńskich. Od 1453 roku odmieniły się jakby role dwóch ośrodków chrześcijaństwa. W epoce nowożytnej Rzym począł rezygnować, z wolna i stopniowo zresztą, z politycznego uniwersalizmu, strzegąc jednocześnie swych praw w zakresie czystości wiary katolickiej. Tę rolę systematycznie przejmować będzie w odniesieniu do chrześcijaństwa prawosławnego moskiewski Trzeci Rzym, podejmując szereg wojen wyzwoleńczych wobec islamu. Będzie w nich coś z dawnych krucjat, a XVIII-wieczne i XIX-wieczne wojny z Turcją, zaspokajające nienasycone imperialne apetyty w Rosji, będą miały wyraźnie religijny podtekst.

O realizacji tych ambitnych planów w XIX wieku i ich wpływie na kulturę i architekturę owego czasu będzie mowa dalej.

Tymczasem jednak pozostańmy przy osobie Iwana III Srogiego i reperkusji jego małżeństwa z Zofią Paleolog. Ta ambitna księżniczka, mająca w rachubach rzymskich hierarchów skłonić do bliższej współpracy z Rzymem coraz bardziej liczącego się politycznie Moskowitę, okazała charakter godny swej cesarskiej krwi. Wkrótce bowiem skłoniła małżonka, by ten jął się podpisywać tytułem cara, co jest w większości języków południowych Słowian odpowiednikiem terminu cesarz. Za jej namową Iwan III zaczął pieczętować się dwugłowym czarnym orłem na złotym polu według wzoru bizantyńskiego, aczkolwiek używany przez cesarzy Zachodu symbol imperium nie różnił się odeń wielce. Zaś dwór i panujące tam pełne prostoty obyczaje Zofia uznała za zbyt siermiężne. To ona zastąpi owe prasłowiańskie obyczaje skomplikowaną i pełną hierarchii etykietą oraz iście bizantyńskim przepychem strojów, architektury wnętrz czy też innych atrybutów mających akcentować, jak to było ongiś w Konstantynopolu, boskość niemal władcy[161].

---

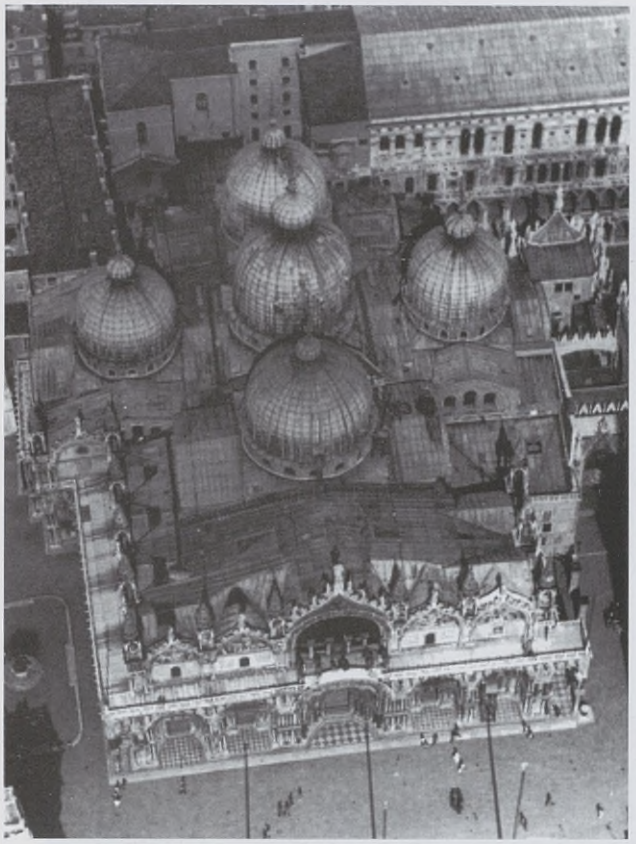
[159] A. J. Toynbee, *Cywilizacja w czasie próby*, Warszawa 1991, s. 118.
[160] A. Andrusiewicz, *Mit Rosji. Studia z dziejów i filozofii rosyjskich elit*, t. 2, Rzeszów 1994, s. 13.
[161] L. Bazylow, *Historia Rosji*, Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 87 i n.

Il. 103. Sobór św. Zofii. Nowogród. 1045–1057

Il. 104. Cerkiew św. Dymitra. Włodzimierz. 1193–1197

Il. 105. Sobór Zaśnięcia. Włodzimierz. 1158–1161

Il. 106. Cerkiew św. Fiodora. Nowogród. 1361



Il. 107. Bazylika św. Marka. Wenecja. 1063–1094

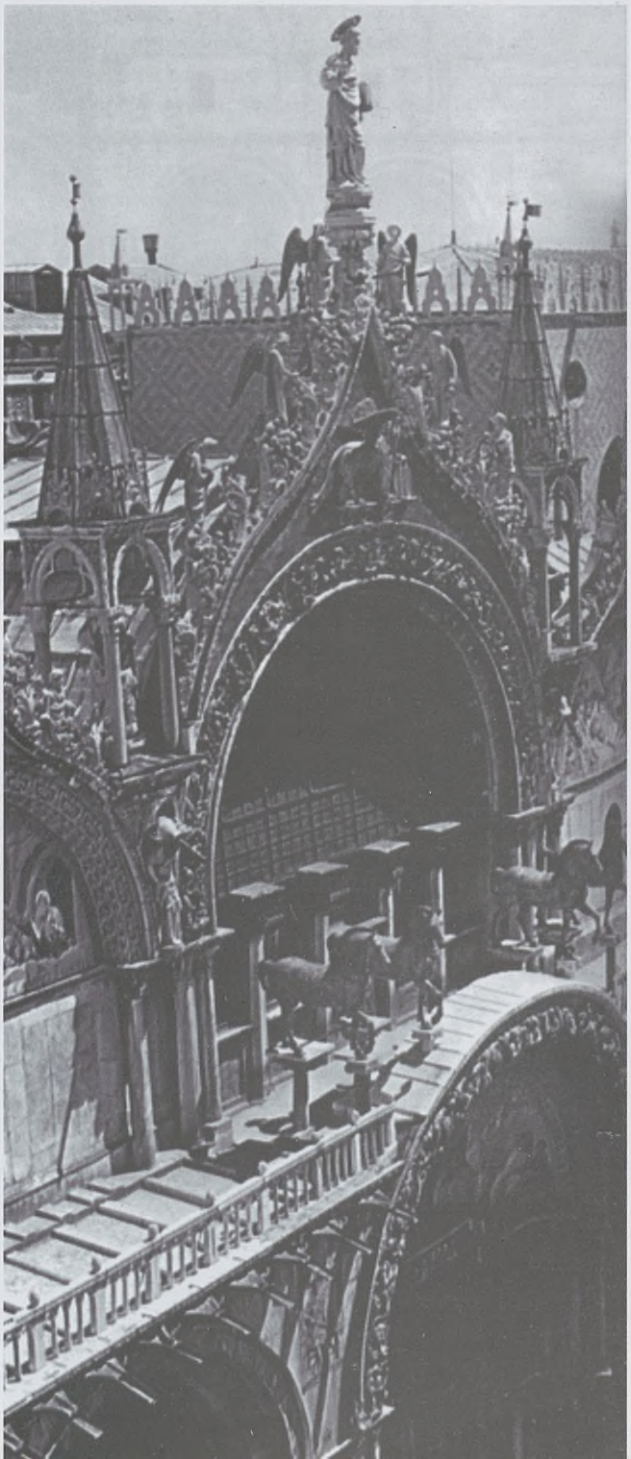
Wraz z przybyciem Zofii umocniły się niewątpliwie dotychczasowe wpływy kultury bizantyńskiej. Jednakże towarzyszyło temu inne mające znaczenie wydarzenie, jakim była obecność w jej świcie wielu Włochów i nieco kulturowo zlatynizowanych Greków. Za ich to sprawą obserwujemy początki asymilacji niektórych przynajmniej wzorców artystycznych w kulturze rosyjskiej dotąd niewrażliwej na wpływy gotyku bądź renesansu. Oddziaływanie to jest notabene nadto przeceniane w literaturze zachodnioeuropejskiej, gdzie spotkać można poglądy o bezpośrednich związkach przykładowo między bazyliką San Marco w Wenecji (początek budowy 1063) a soborem Wasyla Błogosławionego w Moskwie (1554–1560). Tymczasem recepcja bizantyńskich wzorów na Rusi i w Rosji ulegała wpływom i transformacji architektury bizantyńskiej wobec istniejącej tradycji miejscowej, zwłaszcza ludowej. To zjawisko powtarzać się będzie w Rosji wielokrotnie, czego przykładem może być asymilacja i adaptacja do tradycji narodowej baroku i rokoka w XVII-wiecznej architekturze Petersburga i Moskwy. I tak, jeśli spojrzeć na rekonstrukcję pierwotnego soboru św. Zofii w Kijowie z około roku 1110 i porównać z późniejszą cerkwią św. Dymitra we Włodzimierzu z około roku 1197, to widać jasno jak grecko-bizantyńskie prototypy uległy wchłonięciu i przetworzeniu. Ta architektura twórczo przyswajała sobie elementy innych stylów. Przekształcone już w jej wersji ruskiej, a potem rosyjskiej, spotkać można również wpływy mauretańskie, romańskie i gotyckie, renesansowe i manierystyczne, a także pochodzące z Dalekiego Wschodu, jak choćby z Chin, Persji lub Indii. Żaden z wymienionych stylów nie zagościł w Rosji na dłużej ograniczając swe oddziaływania do detalu lub co najwyżej kompozycji dekoracyjnej[162]. I mimo tego rodzaju inspiracji, wśród których styl bizantyński pełnił rolę wiodącą, architektura rosyjska po XVIII wiek pozostała rodzimą, narodową niejako i głęboko zakorzenioną w tradycji plemiennej, gdzie naczelnymi wzorcami było budownictwo cerkiewne zwłaszcza z terenów Rosji północnej, np. Nowogrodu lub Włodzimierza Suzdalskiego. Oddajmy głos Karolowi Estreicherowi, który w sprawie wpływów bizantyńskich na Rusi pisał: „Z początku wpływy kultury bizantyńskiej były silne, ale Ruś w zakresie architektury szybko wyzwoliła się od tych wpływów. Cerkwie zaczęły rosnąć w górę, pomnażać niektóre elementy (np. kopuły), wzbogacać je, łączyć z lokalnymi tradycjami budownictwa drewnianego. [...] świątynie z XI wieku stały się już wyższe, a ich szczyty przybrały zaostrzony, później zaś cebulowaty kształt. Liczne absydy, łuki, ślepe nisze i arkady, wydłużone okna i przyczółki nad nimi składały się na nowy styl, odmienny od tego, jaki rozwinął się na Bałkanach. Ten styl będzie charakterystyczny dla sztuki staroruskiej, tylko z nazwy bizantyńskiej — w rzeczywistości narodowej, na ogromnych obszarach ziem kijowskich, nowogrodzkich i księstwa moskiewskiego. Stąd też bierze początek owa ozdobność wnętrz, ciężar podpór, głębokość motywów ornamentalnych, mnożenie elementów architektonicznych, słowem owo wielkie bogactwo szczegółów, jakie sztuka bizantyńska na starej Rusi posiądzie i z którą się jeszcze dzisiaj można spotkać. Równocześnie obok murowanych cerkwi powstały w całej Rusi świątynie drewniane, wielokopułowe, o wygiętych przyczółkach (kokosznikach), gzymsach, da-

[162] Por. H. W. Janson, *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993, s. 209, 211; G. H. Hamilton, *The Art and Architecture of Russia*, New York 1954.

chach i daszkach, pełne swoistego uroku."[163] A problem, jak dalece tzw. styl narodowy przewijający się przez całą niemal architekturę XIX wieku ma być inspirowany bizantynizmem lub to stylem ruskim, był szeroko dyskutowany i w stylistyce architektury historyzmu rosyjskiego odegrał doniosłą rolę.

Rozdział kościołów chrześcijańskich utrudniał, naturalną rzeczy koleją, wzajemną recepcję różnych stylistyk i umacniał tendencje rodzime w architekturze rosyjskiej. Nie oznacza to zupełnego braku kontaktów między obu wielkimi religiami. Wspomniana klątwa rzucona w 1054 roku objęła jedynie najwyższych hierarchów, a nie całe Kościoły. Nie ustały też ekumeniczne kontakty mające na celu zbliżenie stanowisk, głównie wobec osłabienia cesarstwa bizantyńskiego i nadchodzącej nawały tureckiej. Z punktu widzenia naszych rozważań będzie sobór ferraro-florencki odbywający się w latach 1437–1440 wydarzeniem szczególnym. Pierwszy raz bowiem w dziejach Rusi tak liczna grupa dostojników świeckich i duchowych odbyła tak daleką podróż na obcy im Zachód. W skład ruskiego poselstwa wchodziło też kilku Greków, np. metropolita Izydor, dla których centrum świata znajdowało się nadal w bliskim zagłady Konstantynopolu. Przebieg tej podróży doczekał się interesujących relacji, wśród których brak jest większego zainteresowania architekturą, nazwijmy to włoską, z wyjątkiem rozmaitych „bizantynizmów". Nie znalazł ich uznania przepyszny Pałac Dożów, za to ową „pięknotę" spotkali w bazylice San Marco. Mowa oczywiście o Wenecji, którą odwiedzano po drodze. Entuzjazm wzbudziły zwłaszcza rumaki Lizypa, kopuły świątyni, a osobliwie jej wystrój wnętrza, kojarzący się słusznie podróżnym z ikonami. Był to dla nich nareszcie pierwszy spotkany na Zachodzie „prawdziwy kościół". Ówczesne latopisy, czyli ruskie kroniki, pełne są w tej mierze takich określeń jak: „cudowny", „piękny", „wielki" bądź „mistrzowski". Zachwyt nad bazyliką San Marco podsycali zapewne ci zwolennicy Unii Florentyńskiej, którzy dowodzili, że oto jest przykład stosownej tolerancji bizantyńskiego obyczaju w łacińskich krajach. Unia ta (1439) miała zobowiązać Kościół Wschodni do uznawania dogmatów rzymskokatolickich, zaś Kościół Zachodni do poszanowania obrządku wschodniego. Jej stypulacje pozostały na papierze, a nie akceptowali ich ani jedni, ani drudzy hierarchowie[164]. Wprawdzie metropolita kijowski Izydor został potępiony i usunięty, a nieuf-

Il. 108. Bazylika św. Marka, fragment. Wenecja. 1063–1094



[163] K. Estreicher, *op. cit.*, s. 214–216.

[164] B. Dąb-Kalinowska, *Świadomość narodowa a historyzm Rosji. Interpretacje soboru Zaśnięcia Marii na Kremlu Aristotele Fioravantiego*, Ikonotheka 11, 1996, s. 49; A. Andrusiewicz, *Mit Rosji...*, t. 2, *op. cit.*, s. 14.

Il. 109. Cerkiew Wasyla Błogosławionego, fragment. Moskwa. 1554–1560

Il. 110. Sobór Uspienski. Kreml, Moskwa. A. Fioravanti, 1475–1479

ność Cerkwi prawosławnej wobec Zachodu systematycznie się pogłębiała, to jednak kulturowe lody wobec łacińskich wpływów artystycznych nieco stopniały. Zresztą sam Iwan III prowadził elastyczną politykę wobec papiestwa, aczkolwiek jeżeli myślał o jakichś kompromisach politycznych, to nie było mowy o podobnych w kwestiach wiary. Ale kontakty z Włochami mnożyły się, a w 1475 roku powstał palący problem odbudowy zrujnowanego soboru Zaśnięcia Marii czyli Uspienskiego na Kremlu. W nim to dokonywano inwestytury wielkich książąt, a następnie stanie się on, w latach 1475–1479, miejscem koronacji carów rosyjskich aż po 1917 rok. Natomiast nekropolią monarszą będzie, aż do czasów Piotra I, sobór Archangielski na Kremlu.

Niewątpliwym autorem soboru Uspienskiego był Aristotele Fioravanti, któremu ruskie latopisy przypisywały nader wątpliwe autorstwo weneckiej bazyliki San Marco. Ta legenda wszakże pozwalała przełamać nieufność hierarchii prawosławnej wobec łacińskiego budowniczego. Godziła się ona na ten wybór z konieczności, bowiem łączność z Konstantynopolem była wysoce utrudniona, car zaś, a zwłaszcza Zofia, pragnęli świątyni jakiej dotąd Moskwa nie znała. Sobór Uspienski należy dziś do klejnotów w skarbnicy architektury rosyjskiej i stał się pierwowzorem dla Konstantina Andriejewicza Thona, autora soboru Chrystusa Zbawiciela (1832–1883) w Moskwie, sztandarowej sakralnej budowli rosyjskiego historyzmu. Świeckim odpowiednikiem jest, zbudowany według planów tegoż samego autora, Wielki Pałac Kremlowski z lat 1839–1849 wzorowany na pałacu Tieremnym (Tieremnyj Dworiec) z lat 1635–1636, projektu: B. Ogórcow, A. Konstantinow, T. Szarutin, Ł. Uszakow[165].

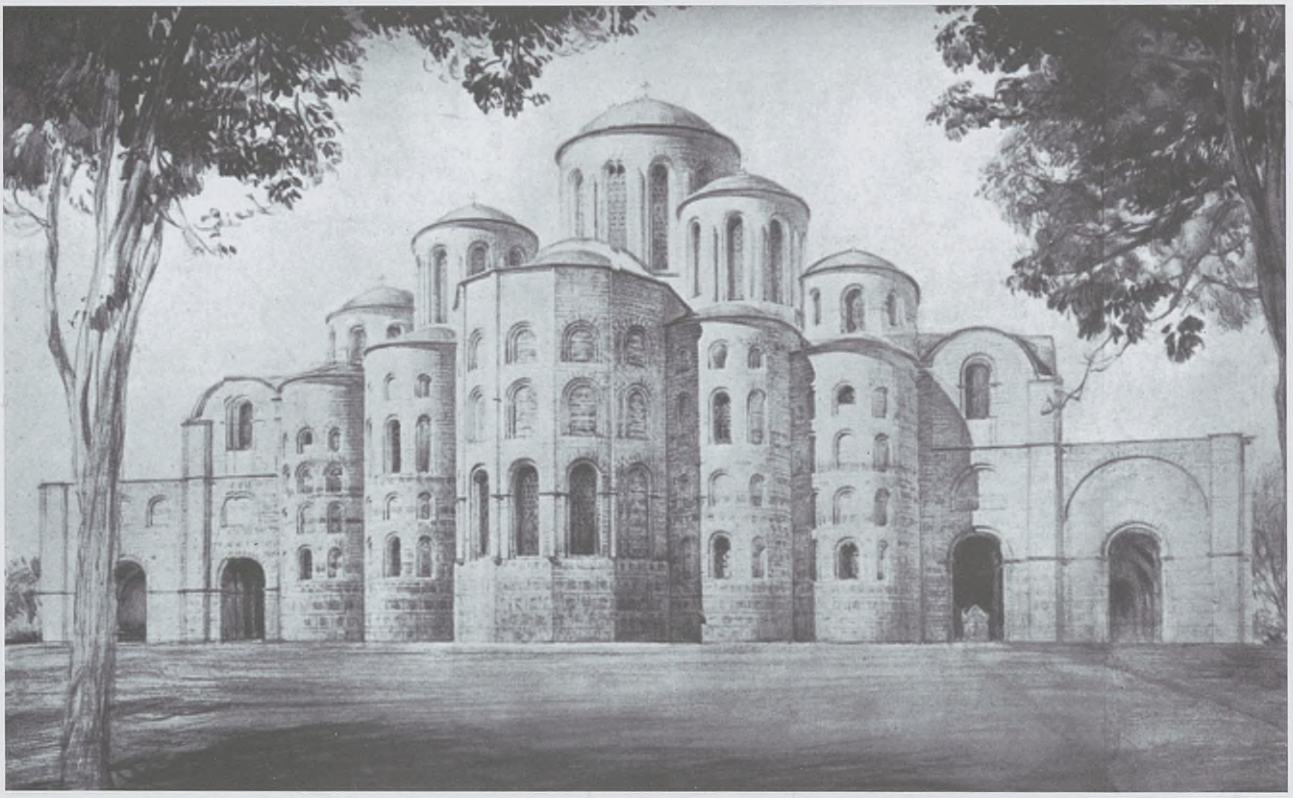
Soborowi Uspienskiemu oraz niektórym innym przykładom architektury sakralnej, a także kremlowskim pałatom, czyli architekturze sprzed panowania Piotra I, poświęcić trzeba więcej uwagi celem wydobycia cech specyficznych rosyjskiego historyzmu i różnic między kontynualizmem a historyzmem w architekturze Rosji XIX wieku. Była bowiem architektura przedpiotrowa potężnym źródłem inspiracji architektury rosyjskiej w wieku XIX i pierwszej połowie XX wieku,

[165] B. Dąb-Kalinowska, *ibidem*, s. 51; S. M. Zemcow, W. L. Głazyczew, *Aristotel Fioravanti*, Moskwa 1985, s. 83 i n.

Il. 111. Sobór Archangielski (św. Michała). Kreml, Moskwa. 1505–1509

Il. 112. Sobór Chrystusa Zbawiciela. Moskwa. K. A. Thon, 1832–1883

Il. 113. Sobór św. Zofii. Kijów. 1015–1037



Il. 114. Sobór Bożego Narodzenia. k. Nowogrodu. 1198. Odbudowany w 1904

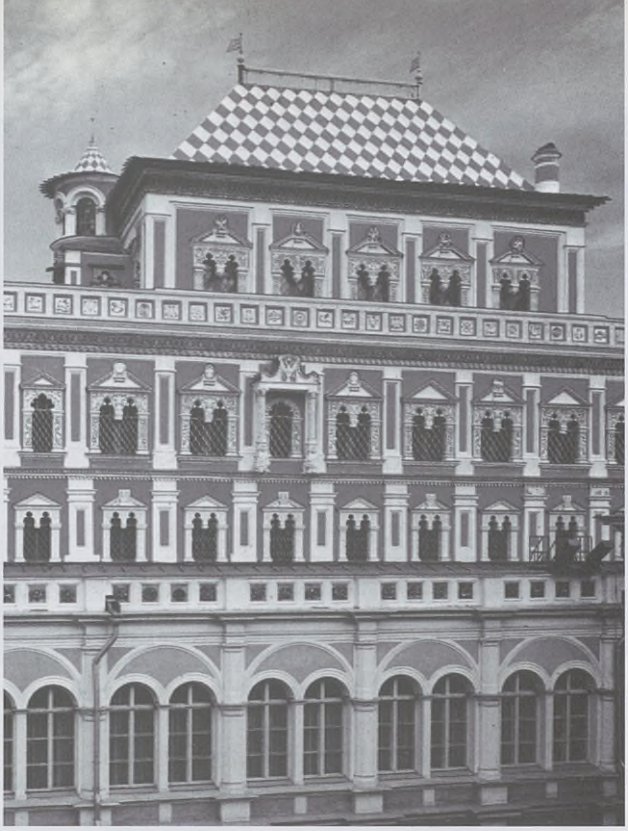
a nawet podstawą tworzenia w owym czasie wzorników dla projektantów i budowniczych. A ta jej atrakcyjność zasadzała się głównie na rodzimości, swojskości czy wreszcie niezwykłej oryginalności wobec architektury Zachodu zwłaszcza. Wpływom łacińskim w zasadzie nie ulegała, czego nie zmieniało jednak sporo wyjątkowych przykładów recepcji stylów zachodnich. Na przykład co się tyczy gotyku, to pozostawi on ślad w północnorosyjskim Nowogrodzie. Jest to zjawisko zrozumiałe, bo Nowogród należał do Hanzy i jego status odpowiadał mniej więcej wolnym kupieckim miastom-republikom na północy i południu Europy. Tę niezależność skruszy dopiero Iwan IV Groźny. A przykładem nowogrodzkiego gotyku może być Władycznyj Dwor z 1433 roku. Z kolei egzemplifikacją renesansu w niemal czystej postaci jest pałac granitowy (Granowitaja Pałata) na moskiewskim Kremlu wzniesiony w latach 1487–1491 podług planów włoskich architektów Marco Ruffo, Pietro Antonio Solariego i Marka Frjazina. Jest to wszakże odosobniony przykład importu, które nie uległ charakterystycznemu procesowi w tamtejszej architekturze zruszczenia obcych wpływów artystycznych. Również barok w Rosji, szczególnie w architekturze cerkiewnej, niemal aż po XVIII wiek ulegał procesowi przyswojenia go architekturze rodzimej, co nadawało mu odrębne właściwości stylowe. Znamienne również jest, że w Rosji od XV do XVIII wieku obserwujemy kontynuację średniowiecznego obyczaju, albo może lepiej — prawa zwyczajowego, podporządkowującego rygorystycznie architekturę sakralną zasadom kanonicznym. W Europie zachodniej było inaczej. Od czasów nowożytnych i renesansu, a także stopniowego laicyzowania się cywilizacji zachodniej (również rozpadu Kościoła zachodniego na dwa: katolicki, oraz, z grubsza biorąc, protestancki) owe rygory uległy systematycznemu rozluźnieniu i stopniowej liberalizacji. W tej kwestii ortodoksja Kościoła prawosławnego nie uległa zmianie. Architektura prawosławna, niezależnie od bizantyńskich wpływów, mocno była zakotwiczona w sztuce ludowej i wzorach tkwiących w budownictwie drewnianym. Długo też była mało wrażliwa i nieufna w owych kanonicznych zasadach wobec nowinek z Zachodu[166]. Fioravantiemu przeto, mimo iż był przybyszem z Wenecji — krainy dobrze notowanej w Moskwie z uwagi na dawne dobre stosunki Wenecji z Bizancjum, patriarchat patrzył uważnie na ręce. Wszelkie jego propozycje projektu soboru Uspienskiego czujnie były kontrolowane przez ortodoksyjnych hierarchów pod kątem, czy aby

Il. 115. Wielki Pałac Kremlowski. Moskwa. K. A. Thon, 1839–1849

[166] Zob.: *Oczerki istorii stroitielnoj techniki Rossji XIX–naczała XX w.*, Moskwa 1964; S. Kozakiewicz, *Historia sztuki ruskiej i rosyjskiej*, Warszawa 1956.

włoski architekt nie przemycił jakichś łacińskich, rzymskich, a nawet polskich miazmatów lub, nie daj Boże, herezji. Od Fioravantiego nie oczekiwano, że przeszczepi on na moskiewski grunt cokolwiek z renesansowego racjonalizmu (racjonalizm w rozumieniu późniejszego kartezjanizmu, a nie racjonalizmu oświeceniowego), lecz jak od innych Włochów, wysokiej sprawności technicznej i architektonicznej. Notabene Fioravanti, jak to człowiek renesansowy, zasłynął w Moskwie jako inżynier i twórca artylerii wojsk Iwana III. Zaś jako wzorzec kremlowskiego soboru Uspienskiego wskazano mu do bezwzględnego stosowania sobory włodzimierskie, a zwłaszcza tamtejszy sobór Uspienski z lat 1158–1161 oraz sobór Dymitra z lat 1193–1197[167]. W literaturze odnotowuje się również, że Fioravanti odniósł się także do stylu soboru św. Zofii w Nowogrodzie, pochodzącego z lat 1045–1057. Wszystkie te przykłady typologii Włoch przeinterpretował w du-

[167] W. Molè, *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław–Kraków 1955, s. 50–53; B. Dąb-Kalinowska, *Świadomość narodowa...*, *op. cit.*, s. 52–53.



Il. 116. Pałac Tieremnyj. Kreml, Moskwa. B. Ogórcow, A. Konstantinow, T. Szarutin, Ł. Uszakow, 1635–1636

Il. 117. Granowitaja Pałata, fragment. Kreml, Moskwa. M. Ruffo, P. A. Solari, M. Frjazin, 1487–1491

chu renesansowej logiczności, stwarzając w ten sposób — na co wskazuje Wojsław Molè — nową koncepcję monumentalnej cerkwi ruskiej. „Wszystkie pola ścian dochodzą do tej samej wysokości i są jednakie, apsydy niskie i, z wyjątkiem środkowej, prawie nie występują z muru, pilastry nie noszą archiwolt, fryz arkadowy jest czystą dekoracją. Wnętrze upodobniło się do trójnawowej bazyliki halowej. Okrągłe, wysokie i smukłe filary podtrzymują sklepienia krzyżowe względnie kopuły, a jednolicie zasklepioną, ogromną salę, podobną do sali pałacu włoskiego, wypełnia równomiernie rozproszone światło. Nie ma żadnych empor, a jedyny podział, jaki istnieje, wypływa z umieszczenia przed prezbiterium wysokiego ikonostasu. Jasny układ całości i szczegółów jak i pełne opanowanie techniki miały odegrać niemałą rolę w późniejszym rozwoju architektury moskiewskiej."[168] Wszelako część hierarchii duchownej nie była dziełem Fioravantiego w pełni usatysfakcjonowana. Toteż kolejny sobór Błagowieszczenski na Kremlu, powstały w latach 1482–1490, wzniesiony został przez mistrzów (zodczije) pskowskich. W owych latach działalność cudzoziemskich architektów praktycznie ograniczała się do *architecturae militaris*, przeto drugim wyjątkiem, znamiennym wielce, było powierzenie projektu i budowy soboru Archangielskiego na Kremlu, będącego jednocześnie miejscem pochówku carów cudzoziemców. Tego zaszczytu dostąpił Alevisio Novi z Mediolanu, który ów sobór zrealizował w latach 1505–1509. O tej świątyni można powiedzieć, że jej wnętrze, niczym sobór Uspienski, jest klarownie rozplanowane i uderza w nim przestrzenność i światło. Jednak mediolański architekt był bardziej wstrzemięźliwy w przenoszeniu na kremlowskie wzgórze zbyt odważnych renesansowych rozwiązań[169]. Opór bowiem wobec renesansowego ducha, a co za tym idzie śladów ledwie tego stylu w architekturze ruskiej, wynikał może nie tyle z ortodoksyjnych przesłanek, ile z braku w renesansie owego mistycznego kontaktu z Bogiem jaki znajdujemy w prawosławnej liturgii i takiejż architekturze cerkiewnej. Podobną nieufność wobec renesansu odnajdujemy w literaturze i architekturze XIX wieku. Dla Rosjan epoki historyzmu renesans był zbyt pogański i kosmopolityczny i stąd tak mało przykładów w jego neostylowej wersji w Rosji XIX-wiecznej. Wszakże gdy Rosja, a potem ZSRR, wkroczy w wiek, w którym postęp i racjonalizm będą fundamentem obowiązującej ideologii, wówczas neorenesans wróci do łask. Nie wyprzedzajmy jednak wydarzeń i pozostańmy jeszcze na czas jakiś w obrębie architektury przedpiotrowej.

Do obiektów sakralnych, których autorem jest cudzoziemiec, dorzucić jeszcze można by dominującą do dziś na całym Kremlu wieżę-dzwonnicę zwaną Iwan Wielki, pochodzącą z lat 1505–1600, a zbudowaną podług planów przez Marka (Bono) Frjazina. Pewne detale wskazują na lombardzkie reminiscencje, atoli jest to budowla na wskroś rosyjska[170]. Przeto zgodzić się można ze stanowiskiem ... „Są to dzieła ruskiego stylu zbudowane przez Włochów"[171]. „To wtopienie się włoskich budowniczych w pejzaż architektoniczny Rusi zasługuje na szczególną uwagę, świadczy bowiem o ich umiejętnościach dostosowania się do miejscowej tradycji, ale także było wynikiem wymogów, jakie władze świeckie, a przede wszystkim hierarchia duchowna przed nimi stawiała. Te wymogi, określone przez teologię ikony, a których gwarantem spełnienia była zasada tworzenia według wzoru, zasada podobieństwa i całkowita eliminacja w trakcie tworzenia wyobraźni i fantazji, spowodowały, że przede wszystkim sobór Zaśnięcia, ale także Michała Archanioła (Archangielski — Z.T.) zostały uznane przez współczesnych za kanoniczne, za prawdziwe świątynie."[172] A konstatacja powyższa ma kapitalne znaczenie dla dalszych rozważań na temat historyzmu w architekturze rosyjskiej. Po pierwsze bowiem, na przełomie XIX stulecia Konstantin Thon projektując wspomniany wyżej sobór Chrystusa Zbawiciela w Moskwie

---

[168] W. Molè, *ibidem*, s. 60.

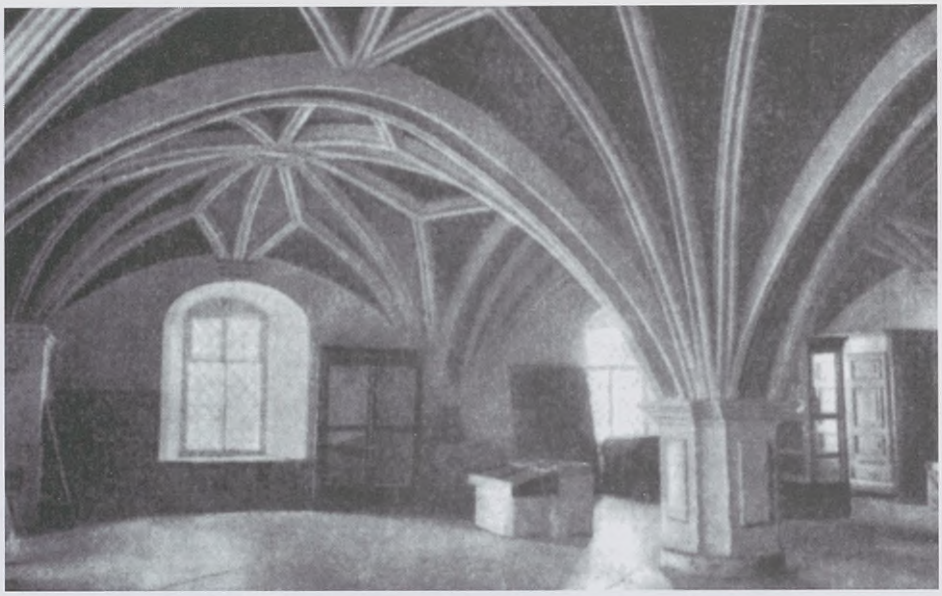
[169] *Ibidem*, s. 61, 62.

[170] Zob.: W. Ł. Snegiriew, *Moskowskoje zodczjestwo. Oczerki po istorii russkogo zodczjestwa, XIV–XIX ww.*, Moskwa 1948.

[171] P. Kovalevsky, *A qui doit-on l'appel des maitres italiens ... Moscou au XVe siecle?*, Arte Lombardia 1976, s. 154, cyt. za: B. Dąb-Kalinowska, *Świadomość narodowa...*, *op. cit.*, s. 55.

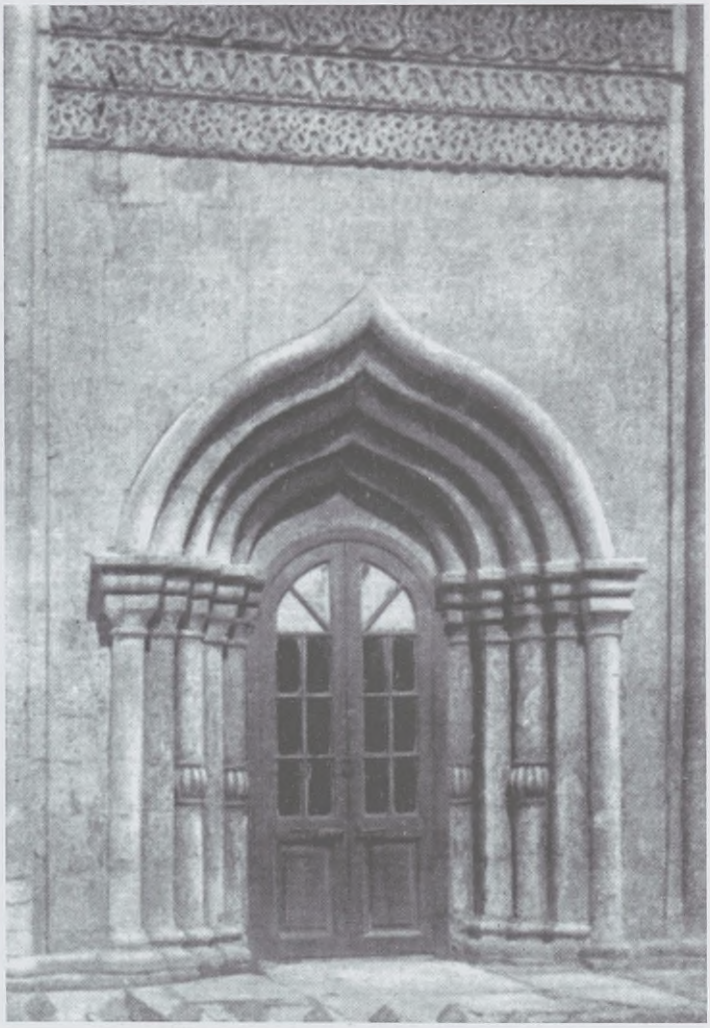
[172] B. Dąb-Kalinowska, *ibidem*: idem, *Pierwsze spotkanie Moskwy z Rzymem*, Ikonotheka 13, 1998, s. 85–93.

uciekł się był do przykładu soboru Zaśnięcia Fioravantiego i tworząc wzorniki architektury cerkiewnej sięgał również do architektury tworzonej w niewątpliwie stylu ruskim, ale przez cudzoziemców. Uznanie tej sztuki, mimo wyraźnych akcentów bądź motywów renesansowych oraz wprowadzenie jej szeroko do repertuaru form historycznych w wieku XIX uzasadnia wniosek drugi, a mianowicie to, że w historyzmie, a nawet eklektyzmie rosyjskim należy rozróżnić dwa istotne nurty. Pierwszym jest kontynualizm odnoszący się bezpośrednio do stylu czysto rodzimego, ruskiego. Drugim nurtem jest historyzm właściwy, który przyswajając sobie różne neostyle odnosił się do sztuki nie mającej na Rusi i w przedpiotrowej Rosji znaczącej albo żadnej tradycji. Większość różnych neostylów w Europie zachodniej, może z wyjątkiem rozmaitych orientalizmów, sięgała korzeniami tamże do bliższej lub dalszej tradycji, od antyku po barok i klasycyzm. W Rosji natomiast przykładowo barok czy klasycyzm to były importy z Zachodu tworzące okresy zasadniczo zamknięte i w historyzmie praktycznie ich nie kontynuowano. Gotyk i jego neostylowe formy w XIX wieku były rodzajem mody czy wręcz kaprysu, aczkolwiek i on pozostawił pewne ślady. Często też oba nurty będą się splatać w jedno, a przykładowo w jednym obiekcie bryła utrzymana będzie w stylu neoruskim, wnętrza dla odmiany nawiązywać będą do eklektycznej mieszaniny od renesansu po rokoko itd. Takim kompromisem będzie wspomniany już pałac kremlowski Thona, który tak udatnie wpisał architekt między kremlowskie sobory i pałaty inspirując się szczególnie pałacem Tieremnym. Nie omieszkał też Thon łączyć eklektycznie i detali przypominających podobne, spotkane w weneckich pałacach gotyckich, np. Casa d'Oro, które widzimy w pałacu Tieremnym z gotyckim oślim łukiem jakże często przyswajanym w architekturze ruskiej, np. choćby w jednym z najwcześniejszych tego typu — w soborze Uspienskim na Gorodkie w Zwienigorodie z około 1399 roku. W Pałacu Tierem-



Il. 118. Władyczyj Dwor, fragment wnętrza. Nowogród. 1433

Il. 119. Sobór Uspienski na Gorodkie, portal. Zwienigorod. ok. 1399

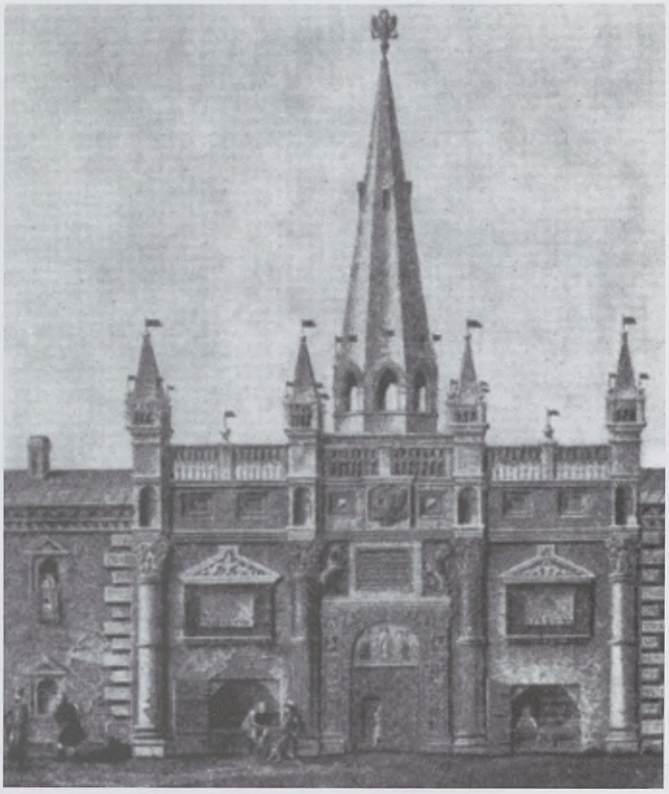


nym obserwujemy, analogicznie jak w innych kremlowskich pałatach, równoległe wpływy, lub lepiej, podobieństwa do ówczesnej architektury Niemiec północnych i Holandii z jej specyficznym manieryzmem. Wszelako ów ruski manieryzm przejawiał właściwe sobie i niepowtarzalne cechy, w których motywy późnorenesansowe przeplatają się z motywami rzeźby w drewnie nawiązującej bezpośrednio do ludowej snycerki, bogatej ornamentyki roślinnej również korespondującej z rodzimą florą i jej ludową interpretacją, która ozdabia suto pilastry, a zwłaszcza krawędzie łuków, podkreślając niesłychaną ekspresyjność dekoracji. Nie sposób opisać tu większości reprezentatywnych obiektów na Kremlu czy obok niego, zarówno tych nadal obecnych, jak i tych nieistniejących, które, co najważniejsze, staną się wręcz przedmiotem fascynacji XIX-wiecznej elity umysłowej w Rosji i będą czymś w rodzaju zdumiewającego odkrycia. Ale warto zwrócić uwagę na trzy obiekty znane już tylko z rekonstrukcji. Są to: tzw. Pieczatnyj Dwor, czyli drukarnia carska, pochodzący z lat 1642–1645, który wznieśli T. Szarutin i I. Niewiercow z charakterystyczną iglicą, która powróci w architekturze początku XIX wieku i pojawi się podobnie w socrealizmie; Ziemskij Prikaz na Placu Czerwonym z połowy XVII wieku — obydwa w Moskwie oraz drewniany dwór carski pochodzący z lat 1776–1681 w Kołomienskoje, niestety zburzony w następnym stuleciu. „Pałac ten składał się z długiego szeregu budowli izbowych, większych i mniejszych, niższych i wyższych, zgrupowanych — choć nie bezpośrednio z sobą złączonych — na dużej przestrzeni i stanowiących malowniczą całość. Jeszcze bardziej podnosiły ją rozmaicie ukształtowane dachy, kopuły, banie i spiczaste namioty jak też polichromia, pozłota, a zwłaszcza bogato stosowana rzeźba dekoracyjna."[173]

Ta architektura o wiodącym pierwiastku rusko-narodowym albo też rusko-bizantyńskim, niezależnie od takich czy innych odniesień zachodnich, odchodzi z wolna w zmierzch na przełomie XVII i XVIII wieku. Umowną datą może być panowanie Piotra I Wielkiego Romanowa, pierwszego cesarza Wszechrosji, tj. 1696–1725. Jak wiadomo, pragnął on stworzyć imperium na wzór absolutystycznych monarchii zachodnich. Do tego celu prowadziło go przekonanie o konieczności gruntownych reform i europeizacji Rosji. Jedno i drugie przeprowadzał w sposób bezwzględny i brutalny, starając się przeobrazić również tradycyjną kulturę rosyjską, od obyczajów, stroju po architekturę — czyli w zasadzie każdą dziedzinę życia. „Wyrąbując — jak pisał poeta — okno na świat", a więc odzyskując dostęp do Bałtyku, budując u ujścia Newy nową stolicę Piotr I zasłużył z pewnością na swój przydomek. Jego wielkość uszanowali nawet bolszewicy zachowując słynny pomnik Piotra I dłuta Étienne Maurice Falconeta „Jeździec miedziany", odsłonięty w Sankt Petersburgu w 1782 roku. Notabene z niszczycielskiej pożogi rewolucyjnej nie uratował się poza tym żaden carski posąg. Z licznych XIX-wiecznych tego rodzaju pomników możemy obejrzeć jedynie dwa poświęcone carowi Aleksandrowi II w Helsinkach oraz w Sofii. Jednakże mimo zoologicznej nienawiści bolszewików do wszystkiego co carskie, jest pewne *iunctim* między osobą tego monarchy a czasami Włodzimierza Lenina i Józefa Stalina, co może symbolizować ów „Jeździec miedziany". Jest nim idea budowy imperium od nowa, a jej urzeczywistnienie uzależnione było od przeprowadzenia czegoś w rodzaju „rewolucji kulturalnej". Nie można oczywiście identyfikować „białego caratu" z „caratem czerwonym" (wyrażenia Jana Kucharzewskiego). Pod względem skali, masowości i okrucieństwa rewolucja bolszewicka bliższa jest okresowi terroru za jakobińskich rządów w czasie rewolucji francuskiej (ok. 1793), skąd leninowcy czerpali bezpośrednio wzory. Wszelako reformy Piotrowe, szczególnie zaś przewrót w dziedzinie kultury, który jest z punktu niniejszych rozważań najważniejszy, był w owym czasie niespotykanym ewenementem, nawet w skali historii nowożytnej. Nie zdarzyło się bowiem, aby monarchowie–reformatorzy, a jednocześnie budowniczowie i mecenasi kultury, ingerowali w obyczaje, sposób bycia bądź ubiory swoich poddanych. Piotr I w zapale unowocześniania i europeizowania swojego imperium i o tej sferze życia nie zapomniał. Biada była przeto szlachcie, a zwłaszcza arystokracji (a ta ostatnia była też czymś nowym w Rosji, ponieważ dawnych bojarów zastąpili diukowie, hrabiowie, markizowie lub to baronowie, a więc

[173] W. Molè, *Sztuka rosyjska...*, *op. cit.*, s. 80.

Il. 120. Ziemskij Prikaz. Plac Czerwony, Moskwa. Lata 90. XVII w.



Il. 121. Pieczatnyj Dwor. Moskwa. T. Szarutin i I. Niewierod, 1642–1645

Il. 122. Apteka Państwowa. Moskwa, Koniec XVII w.

Il. 123. Pałac Carski. Kołomienskoje k. Moskwy. 1667–1681

tytuły nie mające nic wspólnego z ruską tradycją feudalną) gdyby nie podporządkowała się carskiej woli zalecającej noszenie strojów zachodnioeuropejskich. Niszcząc wszystko co ruskie i niemodne, na całe szczęście nie wytępił wszystkiego, co było przeżytkiem. Samowładca nie przepuścił i brodom noszonym przez mężczyzn od niepamiętnych czasów. Bywało, że nieposłusznym notablom majestat golił tę ozdobę osobiście, a uparciuchy traciły czasami wraz z nią głowę. Kto chciał korzystać z łask u stóp tronu, musiał zrezygnować z dawnego stroju i nosić perukę, żakiet i jedwabne pończochy, co dawało nieraz efekt komiczny odnotowany we wspomnieniach, pamiętnikach i literaturze pięknej[174].

Il. 124. Cerkiew św. Teresy. Nienoksa. 1727

Cesarz ten stworzył podwaliny imperium i wielkomocarstwowej polityki. Jej symbolem miał być wznoszony i ukochany przezeń Sankt Petersburg, który w wieku XX zmieniał dwukrotnie nazwę, na Piotrogród i Leningrad. Stanowił niezależnie od zmian ustroju uzasadnioną dumę wszystkich Rosjan. To miasto niezwykłe, mimo radykalnych zamiarów swego założyciela, pozostało swoistą raczej enklawą w architekturze rosyjskiej, ponieważ nie ma ono na całym obszarze tego państwa swego odpowiednika. Niczym Wersal, był Petersburg izolowanym ośrodkiem życia dworskiego i centrum aparatu biurokratycznego. Nowa stolica Rosji różniła się od jej francuskiego pierwowzoru tym, że jej architektura znacząco odbiegała od tej, którą zastał Piotr I i którą w dużym stopniu kontynuowano zwłaszcza tam, gdzie wzrok władcy nie sięgał. Dotyczy to architektury

[174] Literatura na temat panowania Piotra I jest obfita. Czytelnika zainteresowanego epoką należy więc odesłać do jej wyboru zamieszczonego w bibliografii książki.

Il. 125. Cerkiew Archanioła Gabriela. Juromskij k. Archangielska. 1685

Il. 126. Cerkiew Przeobrażenia. Kiżi. 1714

Il. 127. Sobór wedenskowo monastyria, fragment zachodniej fasady. Sołwyczegodsk. 1689–1693

cerkiewnej, czego przykładem może być bajkowa wręcz cerkiew Przemienienia (Prieobrażenia) w Kiżi nad jeziorem Onega w Karelii z 1714 roku. Nie jest to oczywiście jedyny przykład, że budownictwo w stylu staroruskim nie zniknęło wraz z europeizacją kultury rosyjskiej w wieku XVIII. Zresztą i barok nie pojawił się wraz z epoką Piotrową, czego dowodzi kategoria baroku ukraińskiego oraz moskiewskiego. Wszelako tę architekturę, głównie cerkiewną, tworzyli artyści miejscowi. Petersburg natomiast w pierwszym jego etapie budowy tworzyli artyści głównie cudzoziemscy, żeby przypomnieć garść nazwisk, wymieńmy: Domenico Trezzini, Jean Baptiste Alexandre Leblond, Andreas Schlüter, Bartolomeo Francesco Rastrelli.

Ale barok czasów Piotrowych oraz jego następczyń, cesarzowych Wszechrosji (panujący mężczyźni nie odegrają aż do panowania Pawła I większej roli): Katarzyny I, Anny, Elżbiety i wreszcie rokoko i klasycyzm doby panowania Katarzyny II, były w Rosji elementem kulturowo obcym, importowanym z Zachodu nie tylko ze względu na modę, ale i politykę kulturalną nowego Imperium. Nawet gdyby nie było reformy państwa przeprowadzonej przez Piotra I, przeniesienia stolicy z Moskwy do Sankt Petersburga, prawdopodobnie szereg elementów kultury zachodnioeuropejskiej przeniknęłoby do Rosji w wieku XVIII, niemniej jednak nie odegrałyby one większej roli w rozwoju sztuki i architektury dawnej, przedpiotrowej, niesłychanie konserwatywnej, patriarchalnej oraz bogobojnej Rosji. Obrazowo rzecz ujmując, Piotr I Matuszkę Rossiję, przynajmniej w stolicy, ubrał w kostium zachodnioeuropejski nie tyle dlatego, że odpowiadało to jego gustom, ile że uznał, że jest to jeden z niezbędnych elementów reformy państwa. Szedł tu niejako śladem Ludwika XIV, dla którego barok symbolizował jego absolutną władzę w odróżnieniu do manieryzmu czasów jego ojca Ludwika XIII, którego władzę krępowały Stany Generalne, wielcy feudałowie i wpływowi ministrowie. Króla Słońce naśladowali udzielni książęta Rzeszy, szczególnie protestanccy (np. elektor Saski Fryderyk August I, który przeszedł na katolicyzm, co było warunkiem ważności elekcji i objęcia tronu polskiego jako August II Mocny), którzy od czasu stypulacji zawartych w pokoju westfalskim z 1648 roku panowali w myśl zasady *cuius regio, eius religio*. Z reguły też byli głowami Kościołów reformowanych w swoich państwach. Z kolei kraje te, zwłaszcza Prusy, a także Holandia i Anglia, stały się podstawowym wzorem reform Piotra I Wielkiego. Na każdym kroku, tam gdzie widział uzasadniony cel polityczny, car, a później imperator, konsekwentnie i brutalnie łamał i zrywał z wielowiekową tradycją tak ruską, jak i bizantyńską. Dotyczyło to również Cerkwi prawosławnej i jej ogromnego wpływu na oświatę, sztukę i architekturę — słowem, na całą kulturę dawnej Rosji. Dlatego też skupię się na tym zagadnieniu mającym pierwszorzędne znaczenie dla dalszej ewolucji architektury rosyjskiej, pomijając inne wieloaspektowe reformy Piotra I, które w ostatecznym rezultacie czyniły Rosję europejskim mocarstwem. Likwidując Dumę bojarską i ustanawiając w jej miejsce Senat składający się z wybranych przezeń członków, Piotr I nie omiesz-

Il. 128. Sobór św. Piotra i Pawła. Twierdza Pietropawłowska. Petersburg. D. Trezzini, 1714–1725. Litografia André Durand, 1839

Il. 129. Parsuna cara Fiodora III. Ok. 1680

Il. 130. Portret Piotra I Wielkiego. Ok. 1700

Il. 131. Portret Katarzyny II Wielkiej. Ok. 1770

kał zreformować innej prastarej instytucji jaką był Patriarchat moskiewski, którego działalność wzorowana była na analogicznej instytucji w Konstantynopolu w okresie cesarstwa bizantyńskiego. Nie od razu wszakże Piotr I zerwał z bizantyńską tradycją relacji między władcą a Patriarchatem, zapewniającą Cerkwi szeroką autonomię i monopol niejako w sprawach sztuki sakralnej, która dominowała wtórnie sztukę laicką. Kiedy w 1700 roku umiera Adrian, patriarcha Moskwy i Wszechrusi, car nie

wyznacza na jego miejsce następcy. Wcześniej natomiast uwaga Piotra I skupia się na Orużejnoj Pałacie, czyli wiodącej instytucji w sztuce prawosławnej warsztatów pisania ikon, instytucji podporządkowanej bezpośrednio Patriarchatowi. Jak już była mowa, zwalczał on wszelkiego rodzaju miazmaty i herezje niezgodne z ortodoksyjnymi doktrynami tak w kwestiach wiary, jak i sztuki. Dzięki temu aż po mniej więcej wiek XVIII, Rosja praktycznie nie znała rzeźby pełnoplastycznej i malarstwa nieikonowego. Ten stan rzeczy zmienił się między innymi wskutek narzucenia przez cara nowego programu artystycznego, stopniową laicyzację Orużejnoj Pałaty i jej ostateczną likwidację, a następnie założenie w Petersburgu Akademii Sztuk Pięknych. Podwaliny pod Akademię, niesłychanie zasłużoną dla rosyjskiej sztuki i architektury, tworzyły dekrety Piotrowe powołujące w 1724 roku szereg akademii nauk i umiejętności. Petersburska Akademia Sztuk Pięknych rozwinęła działalność dopiero za czasów stabilnego panowania Elżbiety, która to prezydentem tej uczelni uczyniła Iwana Szuwałowa, brata wpływowego kanclerza Piotra Szuwałowa. Natomiast sam gmach Akademii zaprojektowany został w stylu wczesnego neoklasycyzmu podług planów Jeana Baptiste Vallin de la Mothe'a i Aleksandra Filipowicza Kokorina w latach 1764–1788, czyli w czasach panowania Katarzyny II Wielkiej[175].

Reformy Piotra I Wielkiego oraz jego działalność w dziedzinie szeroko rozumianej kultury i sztuki budziły już za jego czasów sporo sprzeciwów, kontrowersji i dyskusji, które notabene trwają do dzisiaj. Z jednej bowiem strony powiadano, że cesarz ten europeizując Rosję zabrał, zniszczył, bądź zmienił duszę Rosji. Takie stanowisko jest do pewnego stopnia uzasadnione, bowiem dopiero Lenin tak naprawdę uczynił to, zabierając Rosjanom Boga. Z drugiej zaś strony, Piotr, wprawdzie za ogromną cenę, wyprowadził Rosję ze średniowiecza niemal jeszcze, i wprowadził ją w erę nowożytną, po bez mała trzystu latach zwłoki i to w dodatku u progu oświecenia. „Tak więc za Piotra zaczyna się nawet nie tyle historia, ile prehistoria malarstwa rosyjskiego — car bardziej potrzebował architektów niż malarzy."[176] Koronując się w 1721 roku na imperatora Wszechrosji, Piotr I Wielki rozwiązał moskiewski Patriarchat powołując na jego miejsce w Petersburgu Świątobliwy Synod i ogłosił się głową rosyjskiej Cerkwi prawosławnej, co ostatecznie przekreśli dotychczasową preponderancję Cerkwi w kwestiach oświaty i sztuki, ale nie wiary. Nie oznacza to, że zaniknie sztuka pisania ikon, czy w ogóle kompozycji artystycznej związanej genetycznie z prawosławiem. Będzie ona, poddana już pewnym wpływom nowoczesności, nadal kwitnąć obok nowożytnej sztuki laickiej, w której np. w rzeźbie i malarstwie Rosja osiągnie ogromne sukcesy. Co do roli Cerkwi w sztuce sakralnej to jej pozycja od czasów Mikołaja I będzie ponownie rosnąć, niemniej jednak będzie miała rangę jedynie bardzo ważnego konsultanta, a nie jak w czasach przedpiotrowych — decydenta. Ale europeizacja Rosji i wprowadzenie jej przez Piotra I w krąg nowoczesności rozpoczęła istniejący do dziś spór w szeroko rozumianych elitach rosyjskich, o ocenę Piotrowych reform i ich konsekwencje. Inaczej mówiąc, opinia elit podzieliła się na dwa, z grubsza biorąc, odłamy: „zapadników", czyli zwolenników ścisłych związków (kulturalnych, politycznych itp.) z Zachodem oraz „słowianofilów", czyli przeciwników takiej opcji, zwolenników izolacjonizmu i nieufności wobec każdego przejawu okcydentalizacji Rosji. Na aktualizację owych dwu skrajnie odmiennych postaw wpływały (i wpływają) różnorakie czynniki polityczne, dyplomatyczne, ekonomiczne itd., wszakże od przełomu wieku XVIII i XIX, a następnie do ostatniej dekady wieku XX, najważniejszy był czynnik religijny, a następnie ideologiczny. Słowianofile bowiem kultywowali zadawnioną niechęć i nieufność wobec łacińskiego, nieprawowiernego Zachodu, z kolei bolszewicy tę postawę kontynuować będą na gruncie wrogości wobec kapitalizmu i szczerej nienawiści wobec socjaldemokratycznej herezji (komunistycznej nieprawowierności reformistów i rewizjoni-

---

[175] B. Dąb-Kalinowska. *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVII–XIX wieku*, Warszawa 1990, s. 53 i n.; A. Andrusiewicz, *Mit Rosji. Studia z dziejów i filozofii rosyjskich elit*, t. 1, Rzeszów 1994, s. 140–143; L. Bazylow, *Historia Rosji...*, *op. cit.*, s. 190–197.

[176] L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 131.

stów). Po rozpadzie ZSRR ten ostatni konflikt stracił zupełnie na znaczeniu, ale aksjologiczny spór między okcydentalistami a słowianofilami, zwłaszcza w kwestiach narodowej identyfikacji i moralności, jest nadal aktualny[177].

Nie uprzedzając jednak wypadków wróćmy do czasów panowania Katarzyny II Wielkiej i początków neoklasycyzmu rosyjskiego, co zwiastował gmach petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych, a który to styl rozkwitający za czasów imperatorowej stanie się nawet rosyjską specjalnością, a i do pewnego stopnia w wieku następnym uznawany będzie za część rosyjskiego stylu narodowego. Klasycyzm w Rosji, jak już była mowa, nie miał własnej tradycji. Niektóre jego rudymenta w architekturze rosyjskiej zjawiały się, w epoce przepiotrowej, w ślad za stylem bizantyńskim, w którym elementy klasycyzmu przetrwały. Nie można jednak było mówić o, wątłej bo wątłej, kontynuacji, jak to było w przypadku zachodnioeuropejskiego średniowiecza i renesansu. Moda na antyk i neogotyk zjawia się w Rosji z niewielkim opóźnieniem w stosunku do tej, która zapanuje w Zachodniej Europie w czasach późnego oświecenia i preromantyzmu, czyli około drugiej połowy XVIII wieku. Malarstwo ikonowe, jak już była mowa, wpływów antyku nie znało, bowiem sztukę przedchrystusową uważano za pogańską. Notabene, niektóre odłamy rosyjskich intelektualistów będą podzielać tę opinię w stosunku do neoklasycyzmu XIX wieku, aprobując *a contrario* XIX-wieczną recepcję w Rosji łacińskiego wprawdzie (czyli wrogiego), ale przecież mimo wszystko chrześcijańskiego neogotyku. Natomiast wprowadzenie u schyłku XVII wieku elementów antyku do malarstwa ikonowego i kompozycji ikonostasu zawdzięczać należy zmianie stanowiska Patriarchatu, który stał się bardziej elastyczny w doborze argumentacji przeciw herezjom i obronie czystości wiary prawosławnej. Hierarchowie Cerkwi uznali, że wroga należy bić jego bronią i dla tego celu asymilowali tezy i *Proroctwa helleńskich mędrców*, co znalazło odzwierciedlenie w kontrolowanej jeszcze przez nich sztuce[178]. Był to symptomatyczny wyłom, obok malarstwa parsunowego, któremu nie należy przypisywać, mimo wszystko, zbyt wielkiego znaczenia. Katarzyna II bowiem nie potrzebowała precedensu. Jedna z najwybitniejszych reprezentantek oświeconego absolutyzmu utrzymywała doskonałe relacje z Cerkwią, ostentacyjnie okazując swą pobożność i przywiązanie do świeżo przyjętego prawosławia. Nie przeszkadzało jej to w ożywionej i serdecznej korespondencji z Wolterem i w intelektualnym solidaryzowaniu się z nim we wrogiej postawie wobec Kościoła, ale katolickiego. Sojusz cesarstwa i Cerkwi pozostał niezachwiany aż do końca, obchodzących w 1913 roku jubileusz 300-lecia panowania, Romanowów. Zaś oświeceniowość Katarzyny II, a zarazem typowy dla tych czasów kosmopolityzm rozciągała się na obszar li tylko Petersburga i Moskwy. Wszelako konfliktów władczyni z Cerkwią nie brakowało. Z jednej strony ta wolterianka, niezwykle wykształcona intelektualistka (ani przed nią, ani po niej, nie zasiadał na tronie rosyjskim nikt o takim intelektualnym potencjale), zwolenniczka tolerancji pragnęła walczyć nadal z niezliczonymi ciągle jeszcze przejawami zacofania i obskurantyzmu, a z drugiej — jako Niemka, w której żyłach nie płynęła ani jedna kropla rosyjskiej krwi musiała manifestacyjnie okazywać pobożność i przywiązanie do prawosławia, co miało egzemplifikować i przekonywać o jej niezachwianym i szczerym rosyjskim patriotyzmie. Uczyniła to zresztą, ograniczając wpływy panoszących się dotąd Niemców w Petersburgu. Zabiegała o względy liczącej wówczas ponad 3 tysiące członków masonerii rosyjskiej, ale jednocześnie umacniała narodowego ducha armii, która wyniosła ją na tron i pozostała jej wierna aż do końca. Elastyczność i stanowczość jednocześnie cechowały osobowość tej niezwykłej monarchini, która już w pierwszych dniach swego panowania zadziwiła pierwej Rosję, a następnie Europę. Koronując się w 1762 roku w Moskwie w soborze Uspienskim specjalnie sporządzoną dlań koroną imperialną wysadzaną 58 diamentami, nowa cesarzowa wykonała gest dotąd niesłychany, bowiem w przeciwieństwie do swych wszystkich poprzedników koronę na swe skronie włożyła sama, podkreślając tym samym swą nieograniczoną zwierzchność. Wyprzedziła tym samym Napoleona I, który zapewniwszy sobie obecność na koronacji w Notre Dame papieża

---

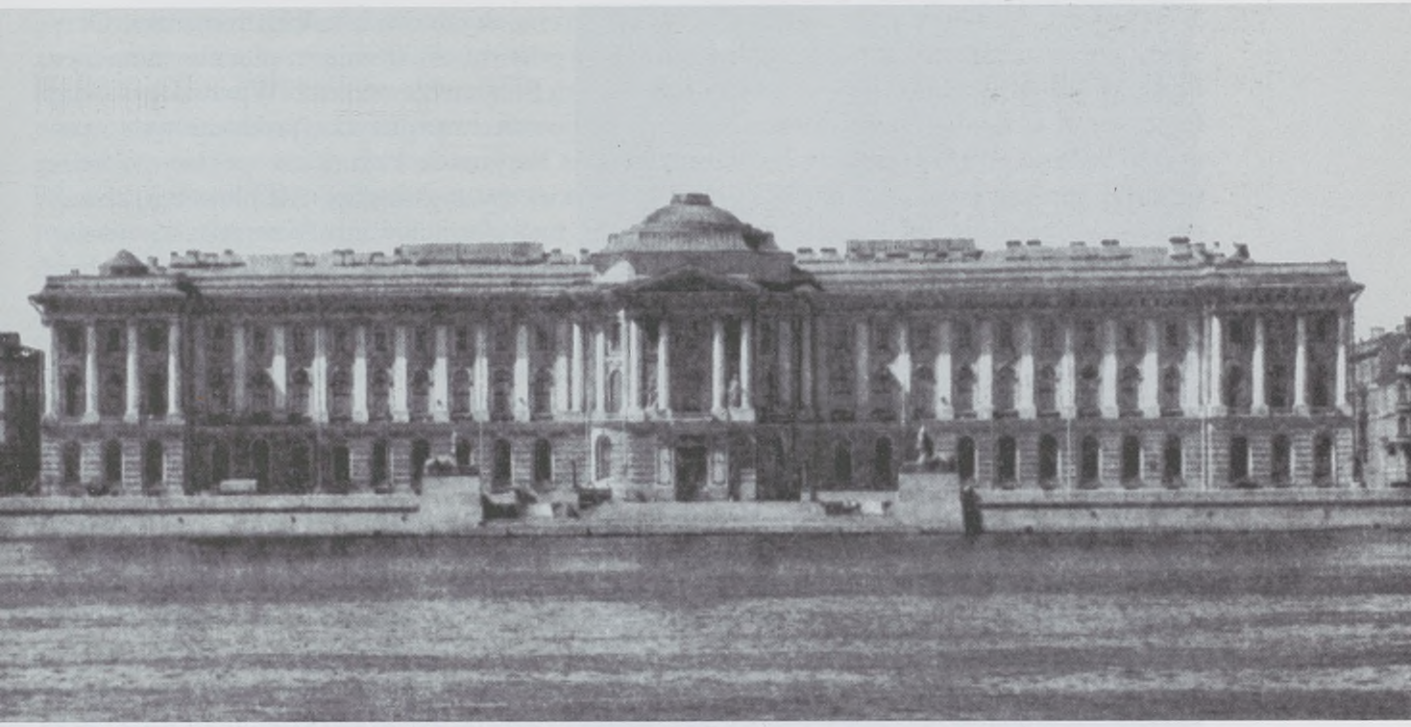
[177] A. Sołżenicyn, *Jak odbudować Rosję*, Kraków 1991; A. Andrusiewicz, *Mit Rosji...*, t. 2, *op. cit.*, s. 264, 266.
[178] B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum...*, *op. cit.*, s. 38 i n.

Il. 132. Pałac Chiński. Oranienburg. A. Rinaldi, 1762–1768

Piusa VII, również koronował się sam. Innym charakterystycznym rysem osobowości Katarzyny II manifestującej się swoistym ideowym dualizmem połączonym z konsekwentną *real politik* jest jej stanowisko w sprawie zakonu jezuitów. Był on, jak wiadomo, celem wyjątkowo zagorzałej krytyki ze strony elit oświeceniowych. Jezuici nie działali rzecz jasna na terenie imperium rosyjskiego, ale po I rozbiorze Polski w 1772 roku, kiedy to ogromne obszary, które można nazwać w skrócie Białorusią, znalazły się w granicach Rosji, spotkała się z tą kwestią również i monarchini-wolterianka. Nie rozwiązała ona wszakże zakonu, jak to uczyniła wcześniej większość władców na Zachodzie. Więcej nawet, kiedy bullą z 1773 roku Klemens XIV ostatecznie skasował Stowarzyszenie Jezusowe, ostentacyjnie pozwoliła działać nadal jezuitom na ograniczonym terenie cesarstwa. Uczyniła to, aby zamanifestować rolę Rosji jako Trzeci Rzym, co podnosiło jej prestiż jako formalnej głowy Cerkwi prawosławnej, a jednocześnie zyskała cennego sojusznika w polityce administracyjnej na nowo włączonych do państwa terytoriach. Taka była właśnie Katarzyna II uważająca się i uważana za europejską władczynię, która jeśli zachodziła potrzeba, porzucała wolną myśl i stawała po diametralnie przeciwnej stronie, popierając nacjonalizm, ksenofobię i militaryzm. Doczekała rewolucji francuskiej i ścięcia Ludwika XVI i Marii Antoniny, ale wydarzeń tych nie potrafiła zrozumieć. Sądzić wszakże wolno, iż gdyby rewolucji doczekali również jej przyjaciele: Wolter, Diderot i inni, również zaskoczeni byliby przebiegiem wypadków które bądź co bądź mimo wszystko wywołali, i nie wiadomo czy i oni zachowaliby głowy[179].

Jednakże w sprawach sztuki i architektury władczyni postępowała daleko swobodniej, nie skrępowana tak bardzo rygorami własnej pragmatycznej polityki. Niemniej i na tym polu widoczny był swoisty dualizm, wyrażający się z jednej strony gustem, kobiecym kaprysem nawet, wyczuciem estetycznym wykształconej niewiasty i arystokratki, a z drugiej strony — teleologicznym podejściem do spraw kultury reprezentowanym przez carową samodzierżawnego i prawosławnego mocarstwa. Sztuki rdzennie rosyjskiej nie ceniła i uważała ją za przeżytek. Nie ceniła

[179] A. Andrusiewicz, *Carowie i cesarze Rosji. Szkice biograficzne*, Warszawa 2001, s. 254 i n.; J. P. Duffy, V. L. Ricci, *op. cit.*, s. 223 i n.; G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 184, 185.



Il. 133. Akademia Sztuk Pięknych. Petersburg. A. F. Kokorin, J. B. Vallin de la Mothe, 1764–1788

już nawet elżbietańskiego rokoka, aczkolwiek budowany dla niej, jeszcze jako Wielkiej Księżnej Katarzyny Aleksjejewnej, Pałac Chiński w Oranienburgu rozpoczęty w 1758 roku (arch. Antonio Rinaldi), a ukończony w 1768 roku zyskał jej aprobatę, czemu trudno się dziwić, jako że obiekt należy do europejskiej czołówki rokoka inspirowanego orientem. Jednak z osobą Katarzyny łączy się nade wszystko neoklasycyzm, zwłaszcza ten reprezentowany przez twórców francuskich i włoskich, których szczególnie faworyzowała, chociaż poza nimi pracowali również dla niej twórcy innych narodowości. Tak więc obok wspomnianego Francuza — Vallin de la Mothe, za jej czasów tworzyli głównie w Petersburgu: Włoch — Rinaldi, Niemiec — Gregor Velten, Szkot — Charles Cameron, Włoch — Giacomo Quarenghi. Z architektów rosyjskich łaskę majestatu zyskali: Wasilij Iwanowicz Bażenow oraz Matwiej Fiodrowicz Kazakow. Ta proporcja świadczy o zarówno preferencjach zorientowanej na kulturę francuską władczyni, jak i skromnym jeszcze potencjale artystycznym rosyjskiej architektury tych czasów. Warto też jednak dodać, że za czasów Katarzyny twórczość swą rozpoczął Iwan Jegorowicz Starow, a pierwsze kroki stawiał w architekturze Adrian Dimitrijewicz Zacharow. Neoklasycyzm doby panowania Katarzyny nie był tak jednolity jak późniejszy klasycyzm aleksandryjski, niemniej jednak ów późnooświeceniowy, a do pewnego stopnia preromantyczny klasycyzm przyczynił się do zakorzenienia się tego stylu w Rosji, opanowania na długo Akademii i stał się kanonem artystycznym dla wielu pokoleń artystów rosyjskich. Wprawdzie monarchini u schyłku życia przeszła na pozycje reakcyjne niejako, to jednak przez całe swe panowanie mentalnie pozostawała pomiędzy późnooświeceniowym humanizmem i swoiście przez nią pojętym sentymentalizmem a racjonalizmem oświeconej despotki. Jej osobowość wywarła wpływ na rosyjską wersję późnego oświecenia i preromantyzmu, który w Europie zachodniej stanowiły bardzo osobliwe interludium i preludium XIX wieku. Każdy notabene schyłek epoki, stulecia nawet, daje asumpt do zaskakujących przesunięć rozmaitych akcentów w łonie określonej formacji socjokulturowej. Wraz z jej końcem szereg owych akcentów czy też elementów kultury i sztuki, a szczególnie tych z dziedziny polityki i ekonomii, odchodzi w niebyt, część z nich przepływa ku nowej formacji, ale równocześnie ta formacja asymiluje na nowo, albo od nowa, elementy dawno już wygasłe. Tak było przypadkowo z neogotykiem lub też z wpływami kultury anglo-szkockiej w Europie i Rosji w drugiej połowie

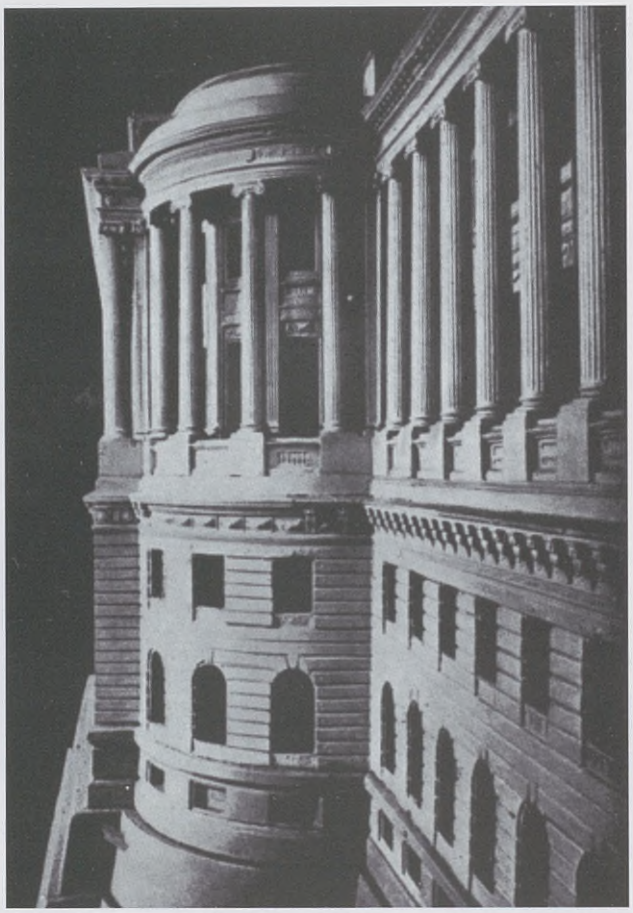
XVIII wieku, co było wielkim *novum*. Dotąd oświecenie dominowała kultura romańska. Oczywiście neoklasycyzm czy antyk w ogóle pozostały w późnym oświeceniu na pierwszym miejscu, niemniej jednak średniowieczny rewiwalizm był wielkim ewenementem. Wprawdzie kultura francuska, a szczególnie język francuski będący w powszechnym użyciu, promieniowała i promieniować będzie aż do połowy XX wieku, atoli na horyzoncie kultury europejskiej pojawiają się coraz bardziej znaczące wpływy kultury niemieckiej czy anglosaskiej. Ale okres ten, charakteryzujący się swoistą polifonią kulturową, żeby użyć tutaj sformułowania Emanuela Rostworowskiego, zapowiadał już powstawanie kultur narodowych, które poczęły aplikować antyk bądź style historyczne na rzecz umocnienia. W czasach późnego oświecenia nadal język francuski był rodzajem przekaźnika zdobyczy innych kultur, przykładowo w Polsce czy Rosji coraz popularniejsza literatura niemiecka i angielska znane były głównie z przekładów francuskich. Z baronem Paulem Thiry'em d'Holbachem i baronem Frédéricem Melchiorem de Grimmem Katarzyna korespondowała po francusku. Nieco wcześniej Fryderyk II Wielki chwalił się tym, że nie posiada w swej bibliotece ani jednej książki niemieckiej, tylko francuskie. Powszechnie odchodzono od łaciny, a skuteczny mecenat oświeconych monarchów nad oświatą, a zwłaszcza uniwersytetami, walnie przyczyniał się do wyzwalania się uczuć narodowych. Oświecony absolutyzm przygotowywał własną dymisję. Weźmy na przykład politykę brata Marii Antoniny, Józefa II, którego ostrożne postępowanie uchroniło Austrię przed wypadkami francuskimi. Oświecony cesarz nie przewidział wszakże, że likwidując łacinę w krajach korony św. Stefana (w sejmie budapesztańskim mówiono i pisano tylko po łacinie) bezwiednie przyczyni się do powstania takich literackich języków, jak rumuński i chorwacki. Próba narzucenia zarówno Węgrom, Rumunom, jak i Chorwatom, również Polakom i Czechom, języka niemieckiego nie powiodła się jednak, co ostatecznie skończyło się rozpadem Austro-Węgier w 1918 roku. Język, jak wiadomo, jest podstawowym czynnikiem konstytuującym określony naród i jego kulturę. „Unarodowienie szkół, podobnie jak wcześniejsze unarodowienie języka liturgicznego w krajach protestanckich, podważało kosmopolityzm rzymsko-łacińskiej cywilizacji, którego to kosmopolityzmu nie zastąpił w sposób trwały laicki i elitarny kosmopolityzm oświeceniowej francuszczyzny. Na rzecz afirmacji kultur narodowych działał zarówno centralizm państwowy (niekiedy ekspansywny w stosunku do kultur «mniejszości», jak np. germanizacyjne tendencje w monarchii habsburskiej), jak znamienny dla epoki preromantyzmu emocjonalny zwrot ku ludowości i rodzimej przeszłości."[180] Termin 'patriotyzm' wchodzi w powszechne użycie, ale jeszcze nosi on znamiona plemienności, przywiązania raczej do kraju bądź tylko terytorium, a nie narodu. Sytuacja zmieni się dramatycznie, kiedy na przełomie XVIII i XIX wieku patriotyzm łączony będzie z miłością narodu, w skrajnych przypadkach będzie miał wydźwięk antyfeudalny. Patriotyzm wówczas będzie oznaczać przywiązanie do narodu, który tworzy suwerenny lud.

Uwagi powyższe tylko częściowo odnoszą się do późnooświeceniowej Rosji. Katarzyna II, przynajmniej w pierwszej połowie swego panowania, pragnęła reformować kraj, ale do pewnych granic. Pamiętała bowiem dobrze jak zdobyła władzę i wiedziała, że w ten sposób może ją stracić. W Rosji pewnych granic nie można było przekroczyć i doskonale zdawali sobie z tego sprawę kolejni jej następcy mający ochotę na reformy, jak jej wnuk Aleksander I i prawnuk Aleksander II. A cóż dopiero marzyć o wolności, nawet dobrze urodzonym, oświeceniowym filozofom dyskutującym o wolności w petersburskich salonach. Doznał tego na własnej skórze Aleksander Nikołajewicz Radiszczew, jedna z gwiazd intelektualnej elity rosyjskiej czasów Katarzyny, który nie tylko dyskutował, ale i publikował anonimowo, choć sekret był powszechnie znany, swe liberalne myśli. Strunę jednak przeciągnął, publikując swą *Podróż z Petersburga do Moskwy* (1790), która uznana została za pierwszy rewolucyjny samizdat rosyjski. Skończyło się to wszystko katorgą i końcem kariery, ale myśl została posiana. Na swą rewolucję francuską Rosja będzie musiała poczekać bez mała 130 lat. Katarzyna tedy strzegła owych granic i pilnie baczyła na stosowny rozwój postępu oraz właściwe proporcje wobec tradycji.

---

[180] E. Rostworowski, *Historia powszechna, wiek XVIII*, Warszawa 1994, s. 598.

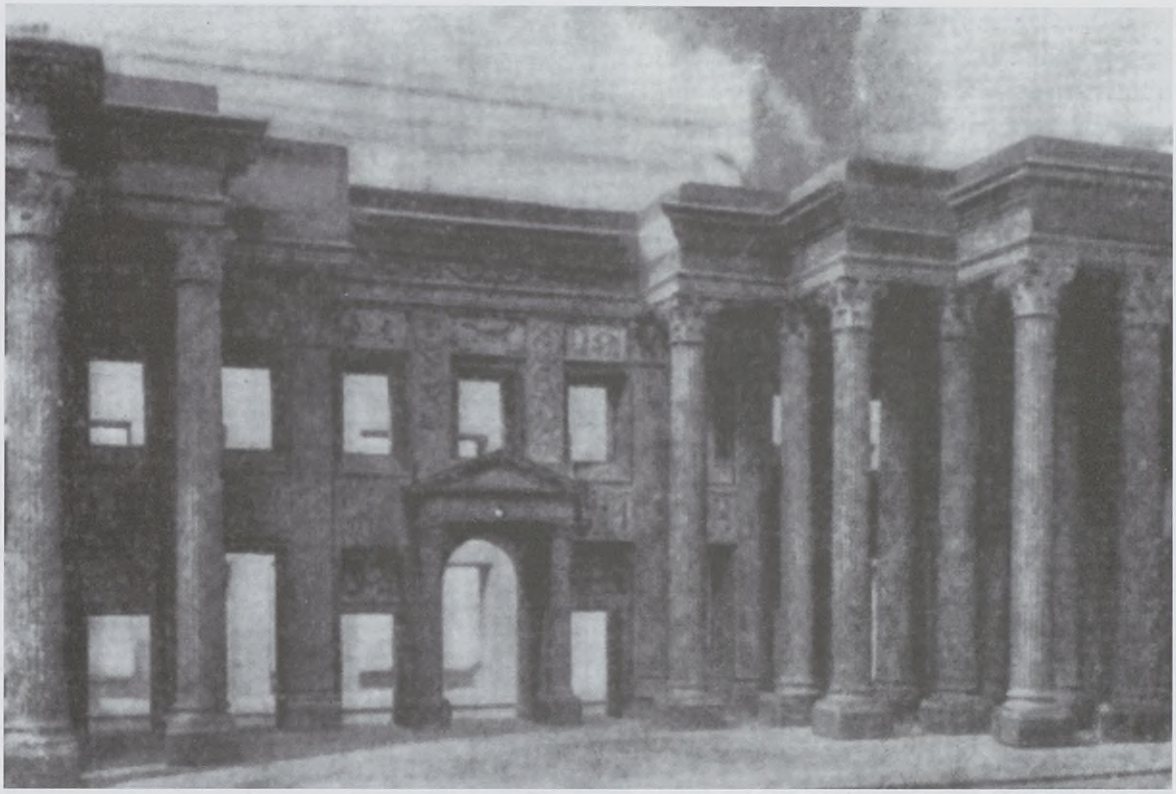
Tak zatem trudno się dziwić, że jej zamiłowanie do antycznej architektury było dwuaspektowe. Pierwszym była późnooświeceniowa tendencja ku antykowi, która do czasów rewolucji francuskiej była wyrazem postaw filozoficznych i estetycznych bez politycznych aspiracji. Neoklasycyzm Ludwika XVI nie był inspirowany politycznie i nie był konotowany z rozpadającym się już wówczas feudalizmem i absolutyzmem, w przeciwieństwie do baroku Ludwika XIV absolutyzm egzemplifikującym. Drugim aspektem predylekcji imperatorowej do neoklasycyzmu była chęć podkreślenia potęgi jej władzy oraz manifestacji europejskości Rosji. Do tego dorzucić trzeba trzeci aspekt, nieco sentymentalny i nieco racjonalistyczny. Również w Rosji za jej czasów budowano preromantyczne, greckie lub rzymskie sztuczne ruiny, zaś wzorem Wersalu rozmaite chińskie, bądź stylizowane na egipskie pawilony w carskich rezydencjach, jak to było w zwyczaju tej epoki. Ale ulubionym stylem cesarzowej był klasycyzm czy w ogóle antyk, bowiem interesowała się również archeologią i znała dorobek Johanna Joachima Winckelmanna. Interesowała się także historią, w tym dziejami średniowiecza. Z jednej strony zafascynowana była prostotą antyku, z drugiej — wielką jej ciekawość budziła przeszłość i architektura Rosji przedpiotrowej. Było to swoistą antynomią pomiędzy jej niechęcią do przeżytków a postawą zdradzającą wyraźnie coś na kształt protohistoryzmu, o czym świadczyć może jej wypowiedź: „Je suis enterrée dans l'histoire ou plutôt dans les chroniques de la Russie que j'aime á la folie" [...]„Je crois gu'il est impossible de se délasser plus utilement pour l'empire gu'en débrouillant et arrangeant son histoire"[181]. Zaintrygowana była Moskwą, a szczególnie Kremlem, miejscem jej pełnej przepychu i sukcesu koronacji. O tym mieście pisała do Woltera, że jest to: „un monde, non une ville"[182]. Nie przeszkadzało jej to już w pięć lat po wstąpieniu na tron zlecić Bażenowowi sporządzenie projektu nowego ogromnego pałacu cesarskiego na Kremlu. Taki zamysł powstał zapewne, poza oczywiście wielkimi ambicjami władczyni, również za przyczyną jej wczesnych oświeceniowo-reformatorskich i postępowych przekonań, które wkrótce ewoluować będą ku postawom bardziej zachowawczym, historycznym niejako. Wasylij Iwanowicz Bażenow, który spędził bez mała dziesięć lat nad sporządzeniem tego projektu o niesłychanej pod względem rozmiarów i kubatury budowli w Rosji, był, obok wspomnianego już Kokorina, uczniem innej ówczesnej znakomitości, a to subtelnego znawcy sztuki włoskiej i francuskiej, arystokraty i architekta, księcia Dymitra Wasiliewicza Uchtomskiego. Koncepcja Bażenowa zakładała wzniesienie



Il. 134. Wielki Pałac Kremlowski, makieta, fragment. Moskwa. W. I. Bażenow, 1767–1775

[181] A. Mazon, *Catherine II, historienne de la Russie médiévale*, Académie des inscriptions et belles-lettres, Comptes-rendus, Paris 1944, s. 458–472. Katarzyna II publikowała cyklicznie w wyborze swe zapiski pt. „Notes sur l'histoire de Russie" w petersburskim *Iterlocuteur* w latach 1783–1794. Cyt. za: G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 220–288.

[182] G. H. Hamilton, *ibidem*, s. 220.



Il. 135. Wielki Pałac Kremlowski, makieta, fragment. Moskwa. W. I. Bażenow, 1767–1775

na wzgórzu kremlowskim czegoś na podobieństwo „miasta w mieście". Wielki pałac kremlowski zaprojektowany w latach 1766–1775 na planie trójkąta przewidywał bowiem szereg wewnętrznych dziedzińców, uliczek i alej tworzących monumentalny zespół dominujący cały Kreml. Na wyraźne życzenie carycy miał Bażenow zachować wszystkie istniejące tam cerkwie i sobory, jednak gdyby projekt doszedł do skutku, poważna część kremlowskiej architektury przedpiotrowej musiała by ulec zagładzie. Kremlowskie przedsięwzięcie było refleksem urbanistycznej koncepcji Moskwy zwanej „planem stulecia", niezrealizowanego notabene, jak Wielki Pałac Kremlowski. Owe plany urbanistyczne inspirowane były oświeceniowymi koncepcjami racjonalnej budowy miast, np. Claude Nicalas Ledoux, jak i do pewnego stopnia podobnymi wczesnooświeceniowymi

Il. 136. Pałac Senatu. Kreml, Moskwa. M. F. Kazakow, 1776–1787

pomysłami, jak choćby projekt Friedrichstadt z około roku 1725 dla Berlina z czasów Fryderyka Wilhelma I. W ocenie rosyjskich historyków sztuki plan Bażenowa oceniany był rozmaicie. Przytoczmy tu za Ludwikiem Bazylowem dwie charakterystyczne wypowiedzi: „Najwyższy rozkaz zobowiązał Bażenowa do opracowania projektu zakrojonego na skalę największą i jednocześnie prawie niepojętego dla Rosjan: zamiast Kremla z wszystkimi jego pomnikami historycznymi, murami i wieżami, powstać miał jeden gmach — pałac cesarski (po rosyjsku: „w piat'etażej" — L.B.), o długości 580 sążni (1235 m), a szerokości 30 sążni (64 m). Wykonany został piękny model i zachował się do chwili obecnej. 1 czerwca 1773 roku odbyła się uroczystość położenia kamienia węgielnego i na tym sprawa się skończyła pod pretekstem, że wynurzają się różne przeszkody, zwłaszcza zaś niebezpieczeństwo zagrażać będzie soborowi Archangielskiemu."[183] „Projekt pałacu kremlowskiego, nad którym Bażenow pracował od 1767 r., jest w jego twórczości zamierzeniem o największym znaczeniu. Chodziło o radykalne zmiany w zespole Kremla, do którego miał być włączony nowy gmach pałacowy, tudzież system regularnych placów i ulic (dróg), także w obrębie Kremla [...] Głównym ośrodkiem całego zespołu miał być kolosalny gmach pałacowy, z ogromnym, owalnym placem od strony wschodniej, na którym kończyć się miały trzy główne arterie miasta, biegnące na Petersburg, Jarosław nad Wołgą i Włodzimierz nad Klaźmą."[184] Natomiast z dzisiejszej perspektywy, decyzja cesarzowej o zaniechaniu realizacji — którą podjęła nieoczekiwanie, co czyniła nie raz, nie dwa, w sprawach sztuki kierując się kaprysem, w przeciwieństwie do polityki, w której wykazywała żelazną konsekwencję — okazała się zbawienna. Trudno sobie wyobrazić panoramę Kremla zdominowaną przez tę obcą mu stylową gigantyczną budowlę. Do dziś zachowało się sporo oryginalnych rysunków oraz niemal kompletny drewniany model, przechowywany obecnie w moskiewskim Muzeum Architektury im. A. W. Szczusiewa. Historyczny kontekst uszanowali architekci radzieccy, którzy w czasach socmodernizmu (wyrażenie Adama Miłobędzkiego) czasów Nikity Sergiejewicza Chruszczowa, kiedy to na fali antysocrealistycznej reakcji wzniesiono na Kremlu, ale niewidoczny niemal spoza jego murów, Pałac Zjazdów (arch. M. Posochin, A. Mndojanc, E. Stamo i współpracownicy, 1961–1962).

Mówiono również, że rezygnacja Katarzyny z tego ambitnego i prestiżowego obiektu podyktowana była ogromnymi kosztami przedsięwzięcia. Niezadowolona władczyni odesłała Bażenowa do budowy dla niej nowego pałacu w podmoskiewskim Carycynie, zaś co do samego Kremla ograniczyła się do polecenia zbudowania tamże gmachu Senatu utrzymanego w neoklasycystycznym stylu, również na planie trójkąta, ale w dalece mniejszej skali niż wielki pałac kremlowski. Zlecenie to powierzyła Matwiejowi Fiodorowiczowi Kazakowowi, który zrealizował je w latach 1776–1787[185]. Był to więc już tylko refleks wielkiego zamierzenia, które miało jeszcze i inny aspekt polityczny. Predylekcje monarchini do antyku, czy ściślej neoklasycyzmu, nawet jeśli był on wtórny do francuskich, włoskich, czy wreszcie anglo-szkockich pierwowzorów, brała się także z nurtującej ją idei wskrzeszenia pod berłem Romanowów „cesarstwa greckiego", przez co rozumiała panowanie nad mniej więcej prawosławną Grecją i Bułgarią oraz Konstantynopolem. Ten cel polityczny będą starać się urzeczywistniać w ten czy inny sposób jej następcy, ale to co nie udało się „białemu caratowi" zrealizował po 1945 roku „czerwony carat", kontrolujący przez niemal pół XX wieku większość Bałkanów. Polityczną wymowę miała też budowa w Petersburgu w latach 1783–1788 przez Iwana Jegorowicza Starowa Pałacu Taurydzkiego. Pałac ten, słusznie uznany za perłę architektury jej panowania, kazała wznieść Katarzyna II dla swego faworyta, wypróbowanego przyjaciela, Gregorija Aleksandrowicza Potiomkina, księcia taurydzkiego. Tytuł ten nadała mu za wielkie zasługi wojskowe i polityczne, dzięki którym Rosja ziściła

---

[183] A. P. Nowickij, *Istorija russkogo iskusstwa s drewniejszych wriemion*, t. II, Moskwa 1903, s. 67, cyt. za: L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 115.

[184] *Istorija russkoj architjektury*, Moskwa 1956, s. 355–356, cyt. za: L. Bazylow, *ibidem*.

[185] G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 190–192, 221; W. Molè, *Sztuka rosyjska...*, *op. cit.*, s. 189–193; E. G. Czernow, A. F. Sziszko, *Bażenow*, Moskwa 1949.

Il. 137. Pałac Taurydzki, Sala Jekatierynska. Petersburg. I. J. Starow, 1783–1788

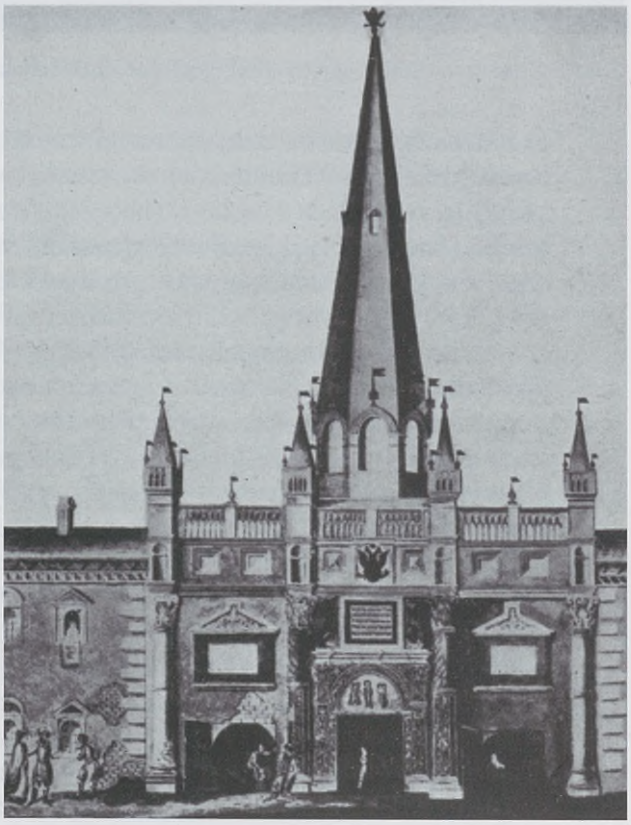
Il. 138. Pałac Paszkowa. Moskwa. W. I. Bażenow, M. F. Kazakow, 1784–1786

nareszcie zamierzenia Piotra I i opanowała ogromne obszary od morza Czarnego po morze Kaspijskie, zwłaszcza Krym i Azow. Otwierały się wrota do wymarzonej ekspansji na południe i wyzwolenia Konstantynopola, ongiś Drugiego Rzymu.

Natomiast z najlepszych przykładów wczesnego neoklasycyzmu doby panowania Katarzyny trwającego 34 lata (był to w Rosji nowożytnej ewenement, bo wprawdzie nie pobiła panującego 43 lata Piotra I, ale żaden z jej następców nie panował dłużej) wymienić warto kilka jeszcze: Akademia Nauk w Petersburgu, Quarenghi, 1783–1787; Arsenał, Petersburg, Bażenow, 1768–1769; Bank Państwowy, Petersburg, Quarenghi, 1781–1789; Pałac Angielski, Peterhof (ob. Pietrodworiec), Quarenghi, 1781–1789; Pałac Paszkowa, Moskwa, Bażenow i Kazakow, 1784–1786; pałac w Pawłowsku, Cameron, 1782–1786; Galeria Camerona, Carskie Sioło (ob. Puszkin), Cameron, 1783–1786.

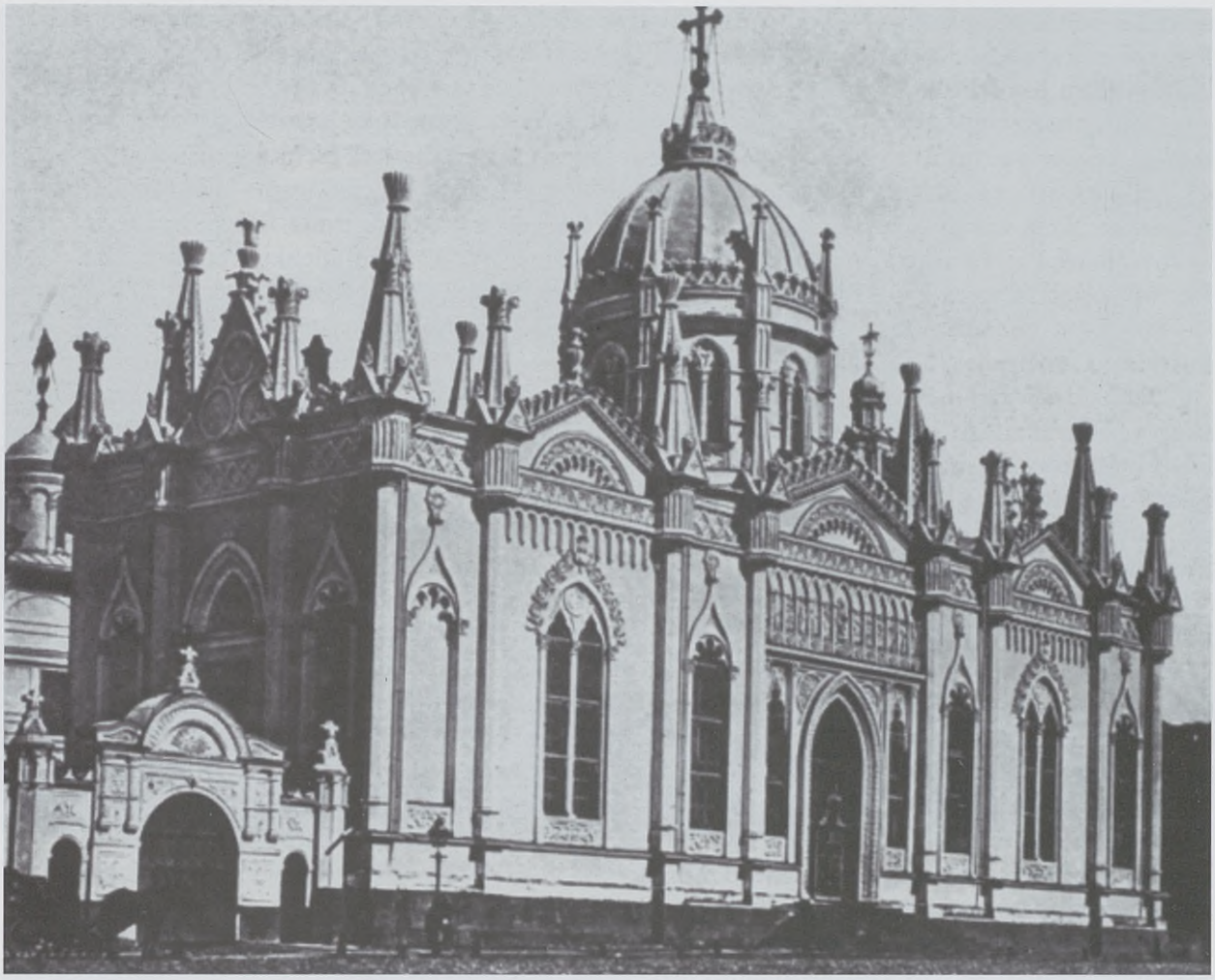
Recepcja w Rosji baroku i neoklasycyzmu miała do pewnego stopnia swoiste cechy przyszłego XIX-wiecznego historyzmu. Antycypacja ta, którą precyzyjnie określić można jako prelub protohistoryzm, miała wyraźny charakter absolutyzacji stylów, czyli, jak to definiuje Hermann Fillitz, stosowania ich tam, gdzie w swej dojrzałej formie nie występowały, aczkolwiek pojawiały się tam ich niektóre nawet liczne genotypy[186]. Absolutyzacja stylów nieobca była również i architekturze zachodnioeuropejskiej, czego przykładem może być modna w czasach rokoka sztuka orientu, np. turecka, bądź chińska, a w budownictwie typowym przykładem tych tendencji jest pagoda w Kew Gardens (hrabstwo Surrey) wzniesiona przez Williama Chambersa w latach 1761–1762. Zjawisko absolutyzacji typowe dla Rosji i Stanów Zjednoczonych, gdzie tak na dobrą sprawę do czasów modernizmu, który i tak rozpowszechnili tam nie Amerykanie, bo stało się to głównie za sprawą Waltera Gropiusa i Ludwiga Mies van der Rohe, częściowo kwestionuje interesującą badawczo i słuszną co się tyczy europejskiego neoklasycyzmu, neogotyku itd. propozycję Klausa Eggerta, aby termin historyzm zastąpić określeniem „kontynualizm"[187]. Pewne wątpliwości budzi również zjawisko tzw. Greek Revival w niektórych państwach północnej Europy. Z punktu widzenia historycznego można mówić o antycznym ożywieniu w krajach, na których ziemi stanęła stopa rzymskiego legionisty i w takim sensie może być zasadnym tamże używanie terminu kontynualizm. Co się zaś tyczy neogotyku, to najlepszym przykładem może być Wielka Brytania, gdzie neogotyk w połowie wieku XVIII rozkwitł, ale nie ponownie, bowiem do tego czasu nie wygasł on tam zupełnie. Weźmy inny przykład, jakim może być eksplozja duńskiego neoklasycyzmu w architekturze i sztuce w pierwszej połowie XIX wieku. Atoli kraj ten wcześniej klasycyzmu nie znał, czego nie zmienia fakt, iż motywy i elementy występowały tam w stylach wcześniejszych, np. baroku. Można oczywiście założyć, że jest to wystarczający powód, dla którego zasadnie mówimy o kontynualizmie w Danii, zwłaszcza mając na uwadze szeroki kontekst kultury europejskiej i udział w niej

Il. 139. Drukarnia Synodalna. Moskwa. Ok. 1773



[186] H. Fillitz, *Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus*, [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997, s. 15–16.

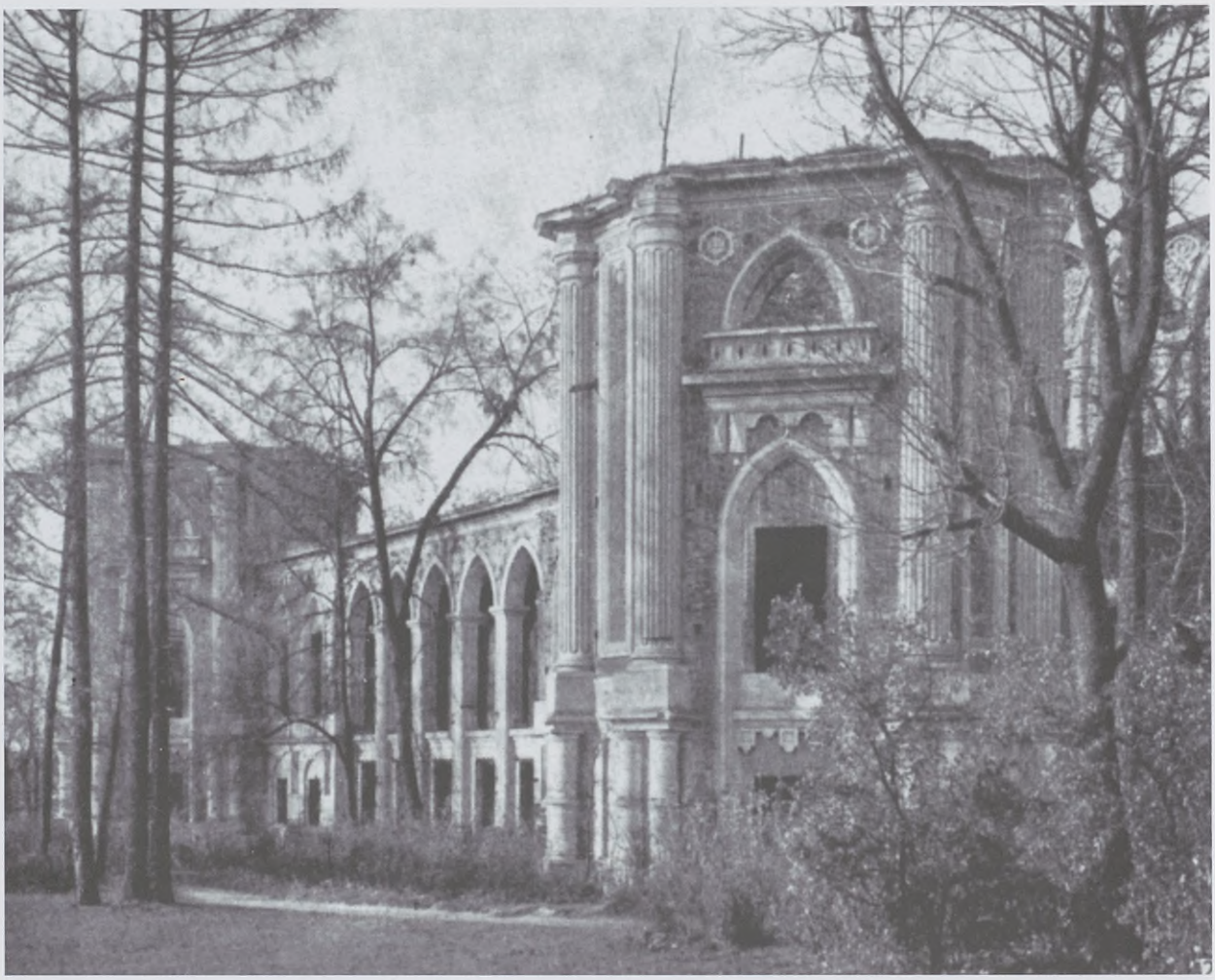
[187] D. Dolgner, *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1995, s. 7.



Il. 140. Cerkiew św. Katarzyny (nieistniejąca). Kreml, Moskwa. Ok. 1817

Skandynawów. Ale bardziej uprawomocnionym użyciem proponowanego przez Eggerta terminu będzie działalność Duńczyków w Atenach w latach trzydziestych–pięćdziesiątych XIX wieku. Mowa tu o braciach Hansie i Theophilu Hansenach i Friedrichu von Gärtnerze. Wznieśli oni w stolicy odrodzonej Grecji szereg monumentalno-reprezentacyjnych gmachów w stylu historycznie zinterpretowanego antyku greckiego. Zarówno kontekst terytorialny, historyczny i kulturowy, jak i sam styl tej architektury egzemplifikuje bodaj najlepiej pojęcia kontynualizmu.

Również w odniesieniu do rosyjskiego historyzmu XIX wieku, a nawet pierwszej połowy XX wieku, stosowanie tego pojęcia nie budzi większych wątpliwości, a nawet wydaje się w niektórych przypadkach zabiegiem koniecznym. Styl rusko-bizantyński z lat około trzydziestych–pięćdziesiątych XIX wieku, styl neoruski z drugiej połowy XIX wieku, a nawet niektóre przykłady rosyjskiej secesji — to style i nurty noszące zdecydowane znamiona kontynualizmu. Nawet architektura czasów panowania Aleksandra I, określona mianem neoklasycyzmu aleksandryjskiego albo rosyjskiego empiru, ma pewne cechy charakterystyczne dla historyzmu, *ergo* kontynualizmu w architekturze rosyjskiej. Historyzm tej architektury, niezależnie od użytej stylistyki, konstytuuje odmienność epoki, zasadniczą różnicę pomiędzy wiekiem XVIII a XIX, odmienność mentalności tak różnej od tej z czasów Katarzyny II, a także od tej z czasów panowania jej wnuka. Ale to w czasie rządów tej wielkiej monarchini powstały rudymenta historyzmu, przykładowo neogotyku oraz kontynualizmu np. XIX-wiecznej architektury narodowej. Neogotyk był w Rosji zjawiskiem raczej incydencjalnym, aczkolwiek pozostawił po sobie ślady znaczące i trwałe. Ba, za panowania Katarzyny II pojawia się nawet eklektyzm.



Il. 141. Pałac Carski (ruiny). Carycyno k. Moskwy. W. I. Bażenow, M. F. Kazakow, 1775–1782

Neoegotyk pojawia się w Rosji bez wątpienia wraz z falą preromantycznej anglomanii. Przez jakiś czas modzie tej ulegała również imperatorowa, która około roku 1770 pisała w jednym z zachowanych listów: „W Petersburgu bardzo modne stało się dziś wszystko co gotyckie. W Peterhof zbudowano mały pałacyk dla cesarzowej Aleksandry Fiodorownej, a w Carskim Siole małe gospodarstwo w stylu gotyckim; teraz hrabia Potocki kazał urządzić gotycką jadalnię wraz z wszystkimi meblami [...] Wszyscy pragną gotyku..."[188] We wnętrzach pałaców carskich i petersburskiej arystokracji pokazały się jak grzyby po deszczu rozmaite akcenty neogotyckie, a nawet kompletny wystrój sal reprezentacyjnych, jadalni, gabinetów i bibliotek. Jest jednak rosyjskim fenomenem i paradoksem zarazem (jak to w Rosji bywało), że prymarnym, aczkolwiek niepryncypialnym przykładem pseudogotyku jest nieistniejąca już dziś drukarnia synodalna (Synodalnaja Tipagrafia) w Moskwie zbudowana przed 1773 rokiem. Zaskakujący był wybór takiego genre'u dla obiektu bądź co bądź prawosławnego. Od czasów Piotra I, Cerkiew rosyjska musiała pogodzić się z narzucaniem jej, przynajmniej co do cerkwi i soborów reprezentacyjnych i budowanych w Petersburgu i Moskwie, form bezpośrednio zaczerpniętych z obcej prawosławiu *ars latina*. Daleko łatwiej było hierarchom zaakceptować formy antyczne, bowiem lepiej kojarzyły się one z *ars graeca*, bo tak na Zachodzie określano generalnie sztukę bizantyńską. Wręcz kuriozalnym przeto obiektem była zbudowana na Kremlu przez nieznanego autora i również nieistniejąca

[188] E. A. Borisowa, *Russkaja architiektura wtoroj połowiny XIX wieka*, Moskwa 1879, s. 82, cyt. za: O. Postnikova, *Historismus in Russland*, [w:] *Der Traum vom Glück...*, *op. cit.*, s. 103–104.

Il. 142. Pałac Cesarski, fragment. Carycyno k. Moskwy. W. I. Bażenow, M. F. Kazakow, 1775–1782

cerkiew św. Katarzyny, którą George Heard Hamilton datuje na rok około 1817. I ten obiekt można określić jako pseudogotycki, bowiem architekt wyraźnie próbował asymilować formy gotyckie przez nadanie im szeregu akcentów zaczerpniętych lub nawiązujących do weneckiego bizantynizmu. Być może miał na uwadze kremlowską działalność Fioravantiego[189].

Pozostawmy wszakże na boku spekulacje i wróćmy do pierwiastkowego niejako dzieła neogotyku w Rosji, jakim są ruiny cesarskiego pałacu w Carycynie, ongiś pod Moskwą, dziś w granicach stolicy. Ten pseudogotycki, bo antycypujący eklektyzm obiekt, powstał w latach 1775–1785, głównie podług planów Bażenowa, ale w budowie partycypował również i Kazakow, który zaprojektował pawilony parkowe i tzw. małą architekturę. Bażenow sięgnął tutaj głównie do form dość swobodnie potraktowanego gotyku, jednocześnie, jako bodaj pierwszy w Europie, spróbował łączyć bezpośrednio neogotyk z elementami neoklasycystycznymi. Był to typowy eklektyzm, jeśli dodać do tego jeszcze elementy orientalne, a nawet pierwociny stylu ruskiego. Karl Friedrich von Schinkel podejmuje takie próby w latach

[189] G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 148, 222.

Il. 143. Pałac Cesarski, park, mostek. Carycyno k. Moskwy. W. I. Bażenow, M. F. Kazakow, 1775–1782

Il. 144. Pałac Cesarski, park, mostek. Carycyno k. Moskwy. W. I. Bażenow, M. F. Kazakow, 1775–1782

dwudziestych, trzydziestych XX wieku, jednak nie będzie on realizował tego celu jak Bażenow, przez mieszanie stylów i swobodne operowanie detalem i ornamentem, lecz przez łączenie surowych form neogotyckich z klasyczną koncepcją przestrzenną, czego przykładem jest berliński Friedrichswerdersche Kirche z lat 1824–1830. Gdy jednak Katarzyna ujrzała ukończoną już budowlę, uznała ją za coś nieznośnego i wyglądającego na „trumnę ze świeczkami" i poleciła ją natychmiast rozebrać. Widać wyraźnie przemianę jej osobowości — ze skromnej i oświeconej niemieckiej księżniczki w despotyczną, rozrzutną i marnotrawną wschodnią władczynię. Gdyby panowała w którymś z księstw niemieckich, poleciłaby przekazać obiekt na koszary, przytułek dla weteranów, szpital lub coś podobnego. Prace demolacyjne postępowały jednak wolno aż do śmierci carowej, potem zaś zabrakło owego „najwyższego rozkazu" w sprawie Carycyna i dzięki temu przetrwały do dziś również dzięki temu, że wpisane zostały na listę zabytków[190].

Równolegle z pracami w Carycynie Kazakow na polecenie imperatorowej, zbudował podług własnego projektu, w latach 1775–1782, pałac Pietrowski również położony niedaleko Moskwy. Architekt ten miał więcej szczęścia od Bażenowa i jego realizacja usatysfakcjonowała kapryśną carową. W architekturze pałacu Pietrowskiego obserwujemy już, bardzo jeszcze swoistą, amplifikację inspiracji architekturą ruską, choć całe założenie ma zdecydowanie charakter pseudogotycki. Z reguły też owe wątki i motywy słabo jeszcze wprawdzie zaznaczone w pałacu Pietrowskim uznaje się za pierwsze jaskółki odradzania się wernakularyzmu w architekturze rosyjskiej, a który to proces nasili się zwłaszcza za panowania Mikołaja I[191]. Również co się tyczy protohistoryzmu bądź też preromantyzmu, w Rosji, najczęściej podstawowa literatura przedmiotu ogranicza się do wymienionych wyżej przykładów moskiewskich. Tymczasem dysponujemy dwoma przynajmniej przykładami w Petersburgu. Ich autorem jest Georg (Jurij Matwiejewicz) Velten, który na petersburskiej wysepce Kamiennyj zbudował w 1778 roku cerkiew Czesmeńską w stylu nawiązującym do angielskiego neogotyku. Nazwa świątyni pochodzi od Zatoki Czesmeńskiej na

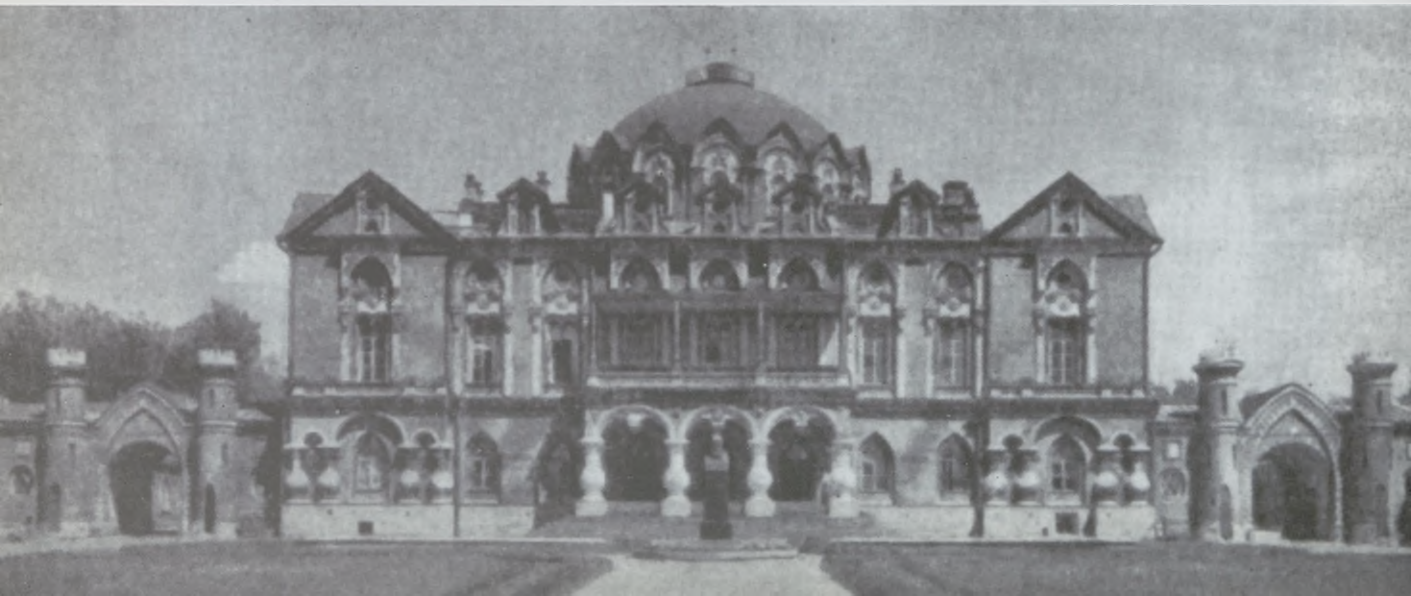
[190] W. Molè, *Sztuka rosyjska...*, *op. cit.*, s. 192; L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 117; G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 192, 211, 221–222.

[191] G. H. Hamilton, *ibidem*, s. 192, 207, 211, 221, 222.

Il. 145. Pałac Piotrowski, projekt. Okolice Moskwy. M. F. Kazakow, 1775–1782

Morzu Czarnym, gdzie w 1770 roku flota rosyjska pod dowództwem admirała Grigorija Spiridowa odniosła błyskotliwe zwycięstwo nad przeważającymi siłami tureckimi. Wiktorię tę w dziesięć lat później kazała Katarzyna uświetnić właśnie zbudowaniem tej świątyni. Prawdopodobnie wybierając styl zachodnioeuropejski pragnęła podkreślić rolę Rosji jako przedmurza chrześcijaństwa i europejskiej kultury. Cerkiew Czesmeńska długo nie interesowała badaczy, może i z tej przyczyny, że długo pozostawała po wojnie w stanie ruiny i dopiero w 1962 roku została odrestaurowana. Wcześniej nie została rozebrana (tu również domniemanie), bowiem w latach 1941–1944, czyli oblężenia ówczesnego Leningradu przez hitlerowców, cerkiew ta była ważnym

Il. 146. Pałac Piotrowski. Okolice Moskwy. M. F. Kazakow, 1775–1782



punktem oporu bohaterskich obrońców miasta[192]. Velten upamiętnił bitwę czesmeńską jeszcze dwoma obiektami. Był to tzw. pałac Czesmeński, którego budowa rozpoczęła się po 1770 roku, a stylistyka utrzymana była w pseudotureckiej manierze, kaplica pałacowa nawiązywała do architektury XVII-wiecznych cerkwi moskiewskich, całość zaś przetykana była obficie motywami neogotyckimi[193]. Drugim obiektem zbudowanym z okazji Victorii Czesmeńskiej przez Veltena był obelisk w Carskim Siole. Również Antonio Rinaldi upamiętnił to wydarzenie budując w Carskim Siole w 1774 roku kolumnę Czesmeńską, której stylistyka antycypowała podobnie dzieła w Petersburgu w okresie romantyzmu, jak np. kolumny rostralne symbolizujące tym razem nie bitwy morskie, lecz wielkie rzeki rosyjskie, jak: Wołga, Dniepr, Newa itd. Najbardziej znane to dwie rostralne kolumny ustawione przez Thomasa de Thomona na przedłużonym przezeń cyplu wyspy Wasiliewskiej, na którym wzniósł on słynny gmach Giełdy (ob. Muzeum Marynarki Wojennej), zrealizowanej w latach 1805–1810. Będzie to już czas aleksandryjskiego monumentalnego klasycyzmu, atoli warto zatrzymać się, z uwagi na owe protohistoryczne ewenementy w architekturze rosyjskiej końca XVIII wieku, nad pewnym charakterystycznym przykładem, pochodzącym z czasów rządów Pawła I.

Il. 147. Cerkiew Czesmeńska. Petersburg. G. Velten, 1777–1780

Za jego czasów powróciła moda na wszystko co niemieckie lub lepiej, pruskie, więcej nawet, cesarz Paweł I sympatyzował z katolicyzmem i po zajęciu Malty przez wojska rewolucyjnej Francji, przyjął godność Wielkiego Mistrza zakonu joannitów. Żeby tylko szaleństwa tego władcy ograniczyły się do tego rodzaju dziwacznych gestów. Uczynił on coś więcej, co ostatecznie położyło kres jego władzy i życiu, bowiem zawarł układ z generałem Napoleonem Bonaparte i wycofał w 1800 roku armię rosyjską pod wodzą generalissimusa Aleksandra Wasiliewicza Suworowa, który na froncie włoskim, mimo podeszłego wieku, sprawiał Korsykaninowi poważne kłopoty. Paweł I swą nieobliczalną decyzją powtórzył to, co zrobił jego ojciec Piotr III, uwielbiający Fryderyka II Wielkiego, po śmierci carycy Elżbiety polecił natychmiast wycofać stojące niemal już u wrót Berlina zwycięskie wojska rosyjskie. Zmienił tym samym przebieg wojny siedmioletniej, która była preludium do wydarzeń politycznych przełomu XVIII i XIX wieku. Wydarzenie to w historiografii niemieckiej nazywane jest „cudem Domu Brandenburskiego" i o powtórce z historii marzyli w 1945 roku Hitler i Joseph Goebbels, kiedy to niespodziewanie umrze prezydent Franklin Delano Roosevelt.

Piotr III, syn Anny, siostry cesarzowej Elżbiety i Karola Fryderyka Holstein-Gottorp, nie był jednak naturalnym ojcem Pawła I. Do dziś historykom nie udało się ustalić nazwiska ojca carewicza. Elżbieta, zresztą jak cały Petersburg, wiedziała o tym doskonale, ale w trosce o ciągłość dynastii uznała ojcostwo Piotra III i odebrała dziecko matce Katarzynie Aleksiejewnej (przyszłej Katarzynie II) i wzięła na wychowanie przyszłego następcę tronu. Ale Paweł okazał się nie tylko

[192] *Ibidem*, s. 192; L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.* s. 113.
[193] G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 219–220.

psychopatą, ale i niewdzięcznikiem. Babki swej nie znosił, a matki nienawidził, starając się, na szczęście trwało to krótko, zatrzeć ślady jej panowania i czyniąc wszystko na odwrót. Obsypywał uprzejmościami zdetronizowanego przez Katarzynę II Stanisława Poniatowskiego, co dawało asumpt do plotek, że to właśnie on jest jego rzeczywistym ojcem. Uparcie twierdził, że Piotr III przyczynił się do jego przyjścia na świat, wyprzedzając tym samym hrabiego Aleksandra Floriana Colonna Walewskiego, przez pewien czas ministra spraw zagranicznych za czasów Napoleona III. Tenże hr. Walewski konsekwentnie podtrzymywał, że jego ojcem jest hr. Walewski, choć cała Europa wiedziała, że jest owocem romansu Napoleona I i Marii Walewskiej, narażając się na kpiny całego Paryża, mimo, że był nieźle uzdolnionym dyplomatą. Paweł I nie darował nawet architekturze z czasów panowania swej matki, np. z przepysznego Pałacu Taurydzkiego kazał usunąć wszystkie dzieła sztuki i zamienić pałac na koszary. Z licznych niedokończonych pałaców, a nawet tych kompletnych, zalecał wtórne pozyskiwanie materiałów do budowy jedynej wzniesionej za czasów jego panowania siedziby. Nie bacząc na wdzięczność, jaką winien był swej dobrodziejce i babce zarazem, rozkazał rozebrać jej petersburską letnią rezydencję zwaną Pałacem Michajłowskim i wznieść w tym miejscu coś, co było pałacem i zamkiem zarazem. Sporządzenie planów polecił Bażenowowi tylko z tego powodu, że leciwy już wówczas architekt popadł w niełaskę u schyłku panowania Katarzyny II. Prace nad budową tej zaiste dziwnej siedziby rozpoczęły się wkrótce po koronacji cesarza w 1796 roku. Panicznie bał się zamachu na swe życie, a pogłębiająca się choroba psychiczna powodowała coraz większą izolację od otoczenia.

Zaprojektowany dlań na planie oktagonalnym pałac-zamek utrzymany był w stylu gotyckich fortec i niewiele miał wspólnego z preromantycznym neogotykiem angielskim. Wraz z blakami, basztami, fosą i zwodzonym mostem przypominał raczej przyszłe fantazje architektoniczne niemieckich budowniczych XIX wieku. Nasuwał bardziej skojarzenia z więzieniem niż z monarszą rezydencją. Położony w południowo-wschodniej części Pola Marsowego, nad Mojką, nosił nazwę Michajłowskij Dworiec, którego nie należy mylić z innym petersburskim pałacem Michajłowskim (ob. Muzeum Rosyjskie) zbudowanym przez Carla I. Rossiego w latach 1810–1825. Pałac Pawła I nosił natomiast tę nazwę, na okoliczność tego, że car uznawał św. Michała za swego patrona. Przy realizacji tej budowli z Bażenowem współpracował Vincenzo Brenna, który zwieńczył budowlę długą złotą iglicą, podobną do wcześniejszych np. soboru Pietropawłowskiego, Admiralicji tak charakterystycznych dla panoramy Petersburga, aczkolwiek warto pamiętać o moskiewskiej tradycji zdobienia urzędowych gmachów iglicami, jak choćby Ziemskij Prikaz, Pieczatnyj Dwor, Synodalnaja Tipografia. W swym zamku car oddalił się tak od realiów życia, że nawet stracił kontakt z wiernym mu gwardyjskim pułkiem Siemionowskim. To przekreśliło szansę na uratowanie mu życia. Miarka się przebrała, kiedy Paweł I zaczął przemyśliwać o sojuszu z Francją i wspólnej z nią wyprawie do Indii. Rosja zawsze pragnęła dostępu do Zatoki Perskiej. Taki sojusz był śmiertelnym zagrożeniem dla Anglii, a dla petersburskiej oligarchii, niezależnie czy cieszyła się łaskami cara czy nie, oznaczał zamknięcie kurka, z którego płynął obfity strumień angielskiego złota, a które lądowało w przepastnych kieszeniach arystokracji, soldateski i biurokracji rosyjskiej. Najbardziej rozeźleni na Pawła I byli faworyci Katarzyny II pod wodzą Płatona Zubowa. Brakowało tylko inspiratora, którym stał się brytyjski ambasador. W 1801 roku siepacze bez przeszkód wtargnęli do Pawłowskiego Zamku i los imperatora został przesądzony. Później przez ponad dwadzieścia lat budowla pozostała opuszczona, aby potem ostatecznie przekazać ją szkole technicznej i wówczas to utrwaliła się nowa nazwa — Zamek Inżynierski[194].

O planowanym zamachu został poinformowany carewicz Aleksander, który wyraził nań milczącą zgodę. Ojcobójcą bezpośrednio nie był, ale tylko poplecznikiem zbrodni królobójstwa popełnionej *pro publico bono*. Ten fakt, wątpliwe pochodzenie protoplasty holsztyńsko-gottorpskiej linii Romanowych i również ich, aż do końca dynastii, stałe i ścisłe związki z niemieckimi

---

[194] J. P. Duffy, V. L. Ricci, *op. cit.*, s. 234; G. H. Hamilton, *ibidem*, s. 203 i in.; L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 107.

rodzinami królewskimi i książęcymi, wyłącznie wszakże protestanckimi, legnie głębokim cieniem na ich panowaniu w XIX i XX wieku. Ta rodzina monarsza nie cieszyła się szacunkiem w Europie, jak tego przykładowo zażywali Habsburgowie, a respekt przed carami wynikał z lęku przed potęgą militarną imperium. Natomiast wewnątrz kraju nie tylko prosty lud rosyjski, ale i spore kręgi rosyjskiej inteligencji odnosiły się z nieufnością do tej rodziny, którą powszechnie nazywano „rosyjskimi Niemcami". Zaś niemieckie koligacje rosyjskiego domu panującego pogłębiały dodatkowo narastającą wzajemnie obcość, i rozpoczynała proces bowiem od czasów rewolucji francuskiej jak już o tym była mowa, dynamicznej polaryzacji w kwestiach państwa i narodu dające wyraz pierwszeństwu interesów państwa nad interesami dynastii. Było zatem trudno Romanowym holsztyńsko-gottorpskim utrzymać prestiż jako dynastii obcej, a jednocześnie krzewiącej w XX wieku patriotyzm rusko-prawosławny. Był to kolejny paradoks historii rosyjskiej. Przypomnijmy że pierwszą żoną Pawła I była Natalia Aleksiejewna (Wilhelmina Hessen-Darmstadt), a drugą — Maria Fiodorowna (Zofia Dorota ks. Wirtemberska); żoną Aleksandra I — Elżbieta Aleksiejewna (Ludwika ks. Badeńska); Wielkiego księcia Konstantego pierwszą żoną była Anna Julianna ks. Sachsen-Coburg-Gotha, drugą zaś Joanna Grudzińska, córka burgrabiego warszawskiego Zamku Królewskiego, późniejsza ks. Łowicka — to morganatyczne małżeństwo wykluczyło Konstantego z następstwa tronu; Mikołaja I — Aleksandra Fiodorowna (Charlotta Hohenzollern); Aleksandra II — Maria Aleksandrowna (Maria Zofia Fryderyka Hessen-Darmstadt); Aleksandra III — Maria Fiodorowna (Zofia Fryderyka Dagmara Oldenburg-Holstein-Glücksburg) była wprawdzie córką króla Danii, ale z linii niemieckiej; Mikołaja II — Aleksandra Fiodorowna (Alicja Wiktoria Hessen-Darmstadt). Wszystkie te carowe musiały zrezygnować z wyznania ewangelickiego i przejść na prawosławie, co czyniły z chęcią, zafascynowane przepychem i ekspresją nowego dla nich obrządku, zwłaszcza gdy porównać go z surową prostotą obrządku protestanckiego. Bez wyjątku też stawały się żarliwymi, a niekiedy nawet fanatycznymi zwolenniczkami nowej wiary i gorącymi patriotkami rosyjskimi. Również żadnemu z carów XIX wieku nie można było odmówić szczerego patriotyzmu i oddania narodowi. Ale swą misję pojmowali już wówczas w sposób anachroniczny, jakże odmienny od historycznego myślenia monarchów zachodnioeuropejskich. Nawet niektóre próby ożywienia absolutyzmu w zachodniej Europie niczym nie przypominały rosyjskiego samodzierżawia — skrzyżowania bizantynizmu z rusko-prawosławnym patriarchalizmem.

Tej idei władcy rosyjscy trzymali się kurczowo aż do początku XX wieku, nie zważając, że wraz z rewolucją przemysłową z połowy XX wieku, która musiała dotrzeć do Rosji, a także myślą socjalistyczną i anarchistyczną, która w ślad za industrializacją w Rosji pojawi się tam i zapuści korzenie, skrajny, antyrewolucyjny, konserwatywny historyzm okaże się dlań zabójczy. Rzecz ciekawa, że również bolszewicy wyrażali przekonanie, iż liberalna demokracja nie nadaje się dla narodu rosyjskiego — również oni ponieśli klęską, szkoda tylko że tak późno. Ale to Lenin wyciągnął wnioski z rewolucji francuskiej, a nie Aleksander Fiodorowicz Kiereński, obydwaj notabene byli z wykształcenia prawnikami, ale Lenin praktykował jako ideolog i polityk, natomiast Kiereński jako adwokat. Pierwszy był rosyjskim jakobinem pozbawionym sumienia i honoru cynikiem. Ten drugi, wychowany na jednym z najnowocześniejszych wówczas w Europie systemie prawnym jakim zdążył obdarzyć Rosję Aleksander II, wierzył w takie śmieszne dla bolszewików przesądy, jak *pacta sunt servanda*. Gdyby w lutym 1917 r. zawarł z Niemcami taki traktat, jak to uczyni Lew Trocki rok później w Brześciu, wówczas rozdał ziemię chłopom i porzucił zachodnich aliantów, to losy świata i Rosji potoczyłyby się zupełnie inaczej.

Rzućmy też okiem na uderzającą analogię między Ludwikiem XVI a Mikołajem II. Obaj absolutni pomazańcy Boży zupełnie nie zdawali sobie sprawy z sytuacji w jakiej się znaleźli. Obaj też nie mieli najmniejszych predyspozycji do sprawowania tak ogromnej władzy osobistej. Ale władzy tej kurczowo się trzymali. Jeden i drugi był człowiekiem chwiejnym i niekonsekwentnym, ale jak to idzie najczęściej w parze, byli niesłychanie uparci, co miało im rekompensować brak charakteru. Najgorsze było to, że stale narażali się na śmieszność (np. Ludwik XVI i afera z naszyjnikiem, Mikołaj II i afera z Rasputinem), byli przedmiotem powszechnych kpin z tego

Il. 148. Nowa Admiralicja. Petersburg. A. D. Zacharow, 1805–1815

powodu, że nawet politycznie byli pantoflarzami i uznawano ich za po prostu gamoni. Swą nieudolnością i brakiem elastyczności doprowadzili do kaźni własnej i swych ukochanych rodzin, o które troskliwie dbali. Inną natomiast sprawą, wielce interesującą z punktu widzenia socjologii sztuki i historii estetyki, jest fakt zaskakującej zbieżności entourage'u artystycznego w jakim przyszło im panować. Były to bowiem dwa neoklasycyzmy; jeden to późno oświeceniowy neoklasycyzm, który we Francji przyjął nawet nazwę stylu Ludwika XVI i wyparł tam popularne rokoko, drugim jest ożywienie neoklasycyzmu petersburskiego, który za czasów Mikołaja II około 1910 roku wyprze mający wzięcie styl neoruski i rosyjską secesję. Poprzednicy Mikołaja II konotowali się w opinii publicznej o wiele lepiej. Aleksander I cieszył się sławą pogromcy Bonapartego, Mikołaja I bano się jak ognia, Aleksander II — car Wyzwoliciel — słusznie zasłużył na miano pogromcy nie tylko Turków, ale i wielu serc niewieścich, uważany był bowiem za jednego z najprzystojniejszych mężczyzn w Europie, zaś Aleksander III imponował dostojeństwem i postawą iście atlety. Ale losy carskiej rodziny mimo wspaniałości dworu i olśniewających rezydencji były smutne. Aleksander I pod koniec życia popadł w depresję i umarł w Taganrogu w niewyjaśnionych okolicznościach, Mikołaj I schorowany i zgorzkniały za akceptacją małżonki popełnił samobójstwo, Aleksander II zginie od rzuconej

Il. 149. Nowa Admiralicja. Petersburg. A. D. Zacharow, 1805–1815

Il. 150. Sobór Matki Boskiej Kazańskiej. Petersburg. A. N. Woronichin, 1801–1811

Il. 151. Instytut Górniczy. Petersburg. A. N. Woronichin, 1806–1811

Il. 152. Giełda Morska. Petersburg. Th. de Thomon, 1805–1810

nań przez Polaka i członka Narodowej Woli Ignacego Hryniewieckiego bomby, Aleksander III umrze za sprawą wewnętrznych ran odniesionych od zamachu pod Borkami, również za sprawą bojowców Narodowej Woli, Mikołaj II zostanie wraz z żoną i dziećmi rozstrzelany przez bolszewików w Jekatierynburgu.

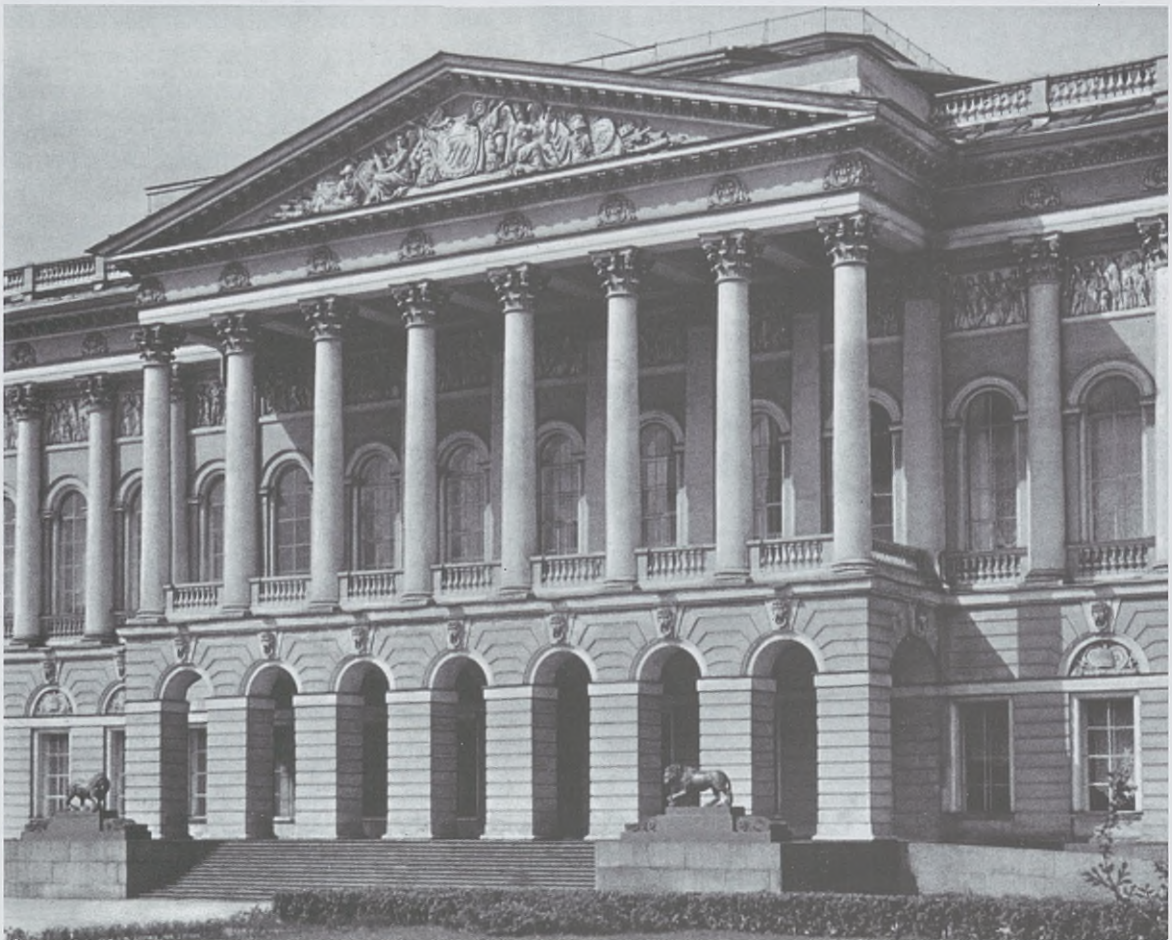
Jeśli zatem na Mikołaju II kończyła się niesławnie, acz męczeńsko, dynastia, to również wraz z jego śmiercią kończył się w Rosji wiek XIX, który w imperium zainaugurowało panowanie Aleksandra I. Wychowanek Frédérica Cesara La Harpe rozpoczął od marzeń o wolności i nadaniu Rosji konstytucji, pouczał w tej kwestii Burbonów, a skończył jako reakcjonista. Był wszakże wielkim mecenasem architektury, w której odbijała się ewolucja jego poglądów politycznych. W literaturze przedmiotu wskazuje się na dwa przykłady, które ilustrują ów proces. Porównuje się monumentalną klasycystyczną architekturę petersburskiego soboru Kazańskiego, którego budowę rozpoczęto w 1801 roku, a ukończono w 1811 roku podług planów Andrieja Nikiforowicza Woronichina (niektórzy historycy sztuki zarzucali Woronichinowi, że w projekcie kolumnady inspirował się rzymskim dziełem Giovanniego Lorenza Berniniego), z eklektyczną i równie monumentalną architekturą petersburskiego soboru Isakijewskiego, którego budowa zaczęta została w 1818 roku, a ukończona po śmierci monarchy w 1858 roku, a autorem był Auguste Ricard de Montferrand. Obydwie świątynie należą do stylu, który niekiedy określa się jako Alexandrian empire, jednak sobór św. Izaaka Dalmatyńskiego słusznie określa się jako „[...] kompletną (wówczas — Z.T.) encyklopedię stylów historycznych, począwszy od greckiego i rzymskiego antyku, a skończywszy na sztuce Chin i Indii"[195]. W tym architektonicznym kompendium dopatrzeć się można również i stylistyki zaczerpniętej ze sztuki starożytnego Egiptu, który w Europie zachodniej stał się modny za sprawą nieudanej wyprawy Bonapartego. W Rosji

[195] T. Kudriavtseva, *Der Russische Stil im Historismus*, [w:] *Der Traum vom Glück...*, *op. cit.*, s. 93; G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 203 i in.

zaś motywy egipskie pojawiają się dopiero po upadku cesarza Francuzów dla podkreślenia, między innymi, udziału armii rosyjskiej w jego pokonaniu. Zważyć bowiem warto, że pierwsze projekty soboru Issakijewskiego, de Montferrand przedłożył Aleksandrowi I jeszcze w 1816 roku. Ale to sobór kazański stał się świątynią memorialną, w której spoczęli bohaterscy dowódcy wojny narodowej w 1812 roku. O planach cara zbudowania w Moskwie takiej świątyni będzie mowa na końcu rozważań na temat „nowego klasycyzmu rosyjskiego" doby jego panowania[196]. Ta nowość przy jednoczesnym rozwoju form architektonicznych, które pojawiły się za Katarzyny II Wielkiej daje asumpt do stwierdzenia, że spotykamy się tutaj ze specyficznym zjawiskiem bądź to odmianą rosyjskiego kontynualizmu. Warto zatem dokonać krótkiego przeglądu architektury klasycystycznej pierwszych czterech dziesiątek XIX wieku zarówno tej zrealizowanej bądź rozpoczętej w okresie panowania Aleksandra I, jak i pierwszego dziesięciolecia władzy Mikołaja I. W latach 1804–1807 buduje Quarenghi w ogrodach cesarskich maneż dla gwardyjskich pułków kawalerii, Woronichin, również w Petersburgu, między 1806 a 1811 wznosi Instytut Górniczy, z kolei Zacharow przebudowuje i rozbudowuje dotychczasowy gmach Admiralicji, ale w tych samych latach, tj. 1806–1815 dobudowuje gmachy Nowej Admiralicji utrzymane w manierze wczesnego eklektyzmu, co stanowi o rok wcześniejszy precedens w stosunku do projektu de Montferranda. Szczególnie w Nowej Admiralicji Zacharowa widać pewne ślady francuskiego racjonalizmu w architekturze neoklasycystycznej, sam zaś Zacharow zwany był rosyjskim Ledoux i tak jak on, pozostawił po sobie wiele niezrealizowanych wizji i futurystycznych niemal projektów. Również w gmachu Giełdy zrealizowanym przez de Thomona (1805–1810) zauważyć można wpływy Ledoux. Jednakże od około 1810 roku wraz ze zmianą politycznych opcji Aleksandra I w architekturze Petersburga zauważyć można wyraźną i konsekwentną zmianę akcesów. Car po niepowodzeniach swej polityki, mającej na celu znalezienie jakiegoś *modus vivendi*

[196] W. Molè, *Sztuka rosyjska...*, *op. cit.*, s. 214.

Il. 153. Pałac Michajłowski. Petersburg. C. Rossi, 1810–1825



Il. 154. Maneż. Petersburg. G. Quarenghi, 1804–1807

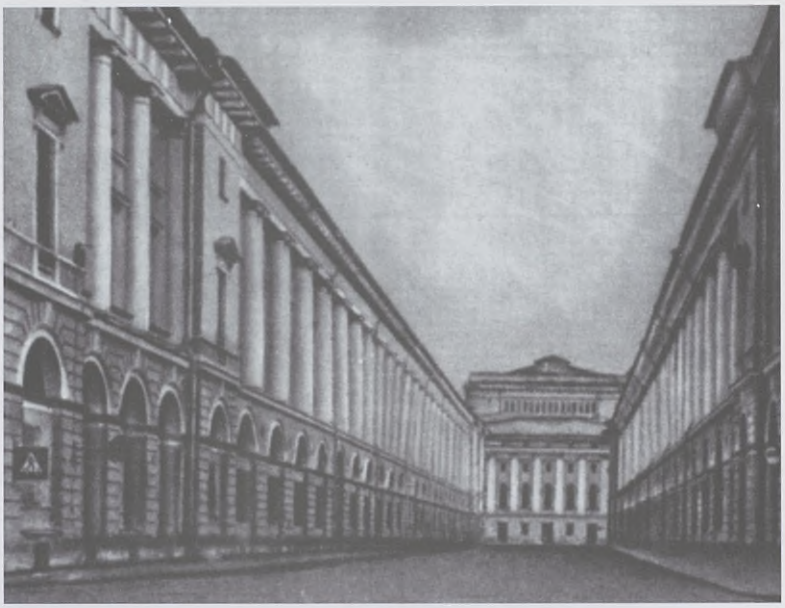
z Napoleonem I, którego „blokada kontynentalna" rujnowała gospodarkę Rosji, postanowił przyjąć wyzwanie, aczkolwiek armia rosyjska musiała działać samotnie i bez sojuszników. Ale napoleońska Grand Armeé poniosła w Rosji sromotną klęskę, a w dwa lata później zdarzyło się coś, czego Europa nie zaznała wcześniej. W 1814 roku Aleksander I wraz z towarzyszącym mu Fryderykiem Wilhelmem III odebrali w „stolicy świata" na Polach Elizejskich triumfalną defiladę, a ulicami Paryża ciągnęły niekończące się szeregi Rosjan, Kozaków, Kałmuków, Czerkiesów, Baszkirów itd., itd. Jednak nie budziły one grozy. Cara witano entuzjastycznie jako wyzwoliciela od „uzurpatora" i „korsykańskiego potwora". W rozentuzjazmowanym tłumie nie zabrakło zapewne i tych, którzy wówczas wołając do cara i króla Prus „dajcie nam Burbonów", dwadzieścia jeden lat wcześniej śpiewając i tańcząc Ça ira oraz Carmagnolę, radowali się ze śmierci Ludwika XVI. Jakąż satysfakcję musiał odczuwać ten potomek raczej skromnych rodów niemieckich, których metryka była nader krótka wobec tej, którą posiadali Habsburgowie, czy Burbonowie. Car „ciemnej Rosji" decydując tu, w Paryżu, a potem w Wiedniu o losach Francji i Europy stał się filarem Świętego Przymierza, a za podszeptami swego dworu wyobrażał sobie, że jest wodzem „nowej wyprawy krzyżowej" przeciw bezbożnictwu i łamaniu odwiecznych praw historycznych[197].

Przeto oblicze klasycyzmu rosyjskiego nabiera więcej cech imperialnego monumentalizmu, dokumentującego zmianę geopolitycznej pozycji Rosji. Zmieniły się też mentalność cara i elity rosyjskiej. Pełne kompleksów postawy ustąpiły miejsca mocarstwowej arogancji i politycznemu

[197] A. Andrusiewicz, *Mit Rosji*..., t. 1, *op. cit.*, s. 168–169; idem, *Carowie i cesarze*..., *op. cit.*, s. 312 i n.

mentorstwu. Bo oto prawosławna i prowincjonalna Rosja, ów Trzeci Rzym uważający łacinników za odszczepieńców, przyszła skutecznie na pomoc chrześcijaństwu i tradycyjnym wartościom. Podobnie w takiej sytuacji nabierze rumieńców spór pomiędzy słowianofilami a okcydentalistami, aczkolwiek w dobie romantyzmu i rozkwitu badań historycznych w Rosji nie będzie w tych postawach późniejszego protekcjonalizmu i poczucia misji wobec świata. Sam Aleksander I u schyłku swego panowania popadnie w mistykę i religijną egzaltację, co dodatkowo umocni ambicje środowisk antyzachodnich i nacjonalistycznych[198].

Najlepszymi przedstawicielami adekwatnego do owych zmian nowego klasycyzmu rosyjskiego, albo inaczej rosyjskiego empire'u, byli: Carlo (Karl Iwanowicz) Rossi oraz Wasilij Pietrowicz Stasow. Rossi wznosi w Petersburgu: w latach 1810–1825 Pałac Michajłowski; w latach 1816–1818 i 1828–1834 teatr Aleksandryjski i zabudowę ulicy Teatralnej (obecnie Rossiego); w latach 1829–1834 gmachy Senatu i Synodu; w latach 1819–1829 swą najsłynniejszą realizację jaką jest Sztab Generalny umiejscowiony vis-á-vis Pałacu Zimowego (Bartolomeo Francesco Rastrelli, 1754–1762). Z kolei Stasow jest autorem tak ważnych również w Petersburgu obiektów, jak: ogromne Koszary Pawłowskie wzniesione na Polu Marsowym w latach 1817–1828; stajni dworskich z lat 1817–1823; Łuku Triumfalnego przy rogatce moskiewskiej z lat 1834–1838; soboru Troickiego w koszarach gwardyjskiego pułku Izmajłowskiego z lat 1827–1835. Z lat 1827–1834 pochodzi przebudowa przez Stasowa Narwskich Triomfalnych Warot (obecnie w dzielnicy Kirowskaja), które pierwotnie wybudował w 1814 roku Quarenghi. Obie, mowa tu również o tej na rogatkach moskiewskich upamiętniających zwycięstwo z 1812 roku, bramy triumfalne dzieli jakże ogromna różnica



Il. 155. Ulica Teatralna. Petersburg. C. Rossi, 1816–1834

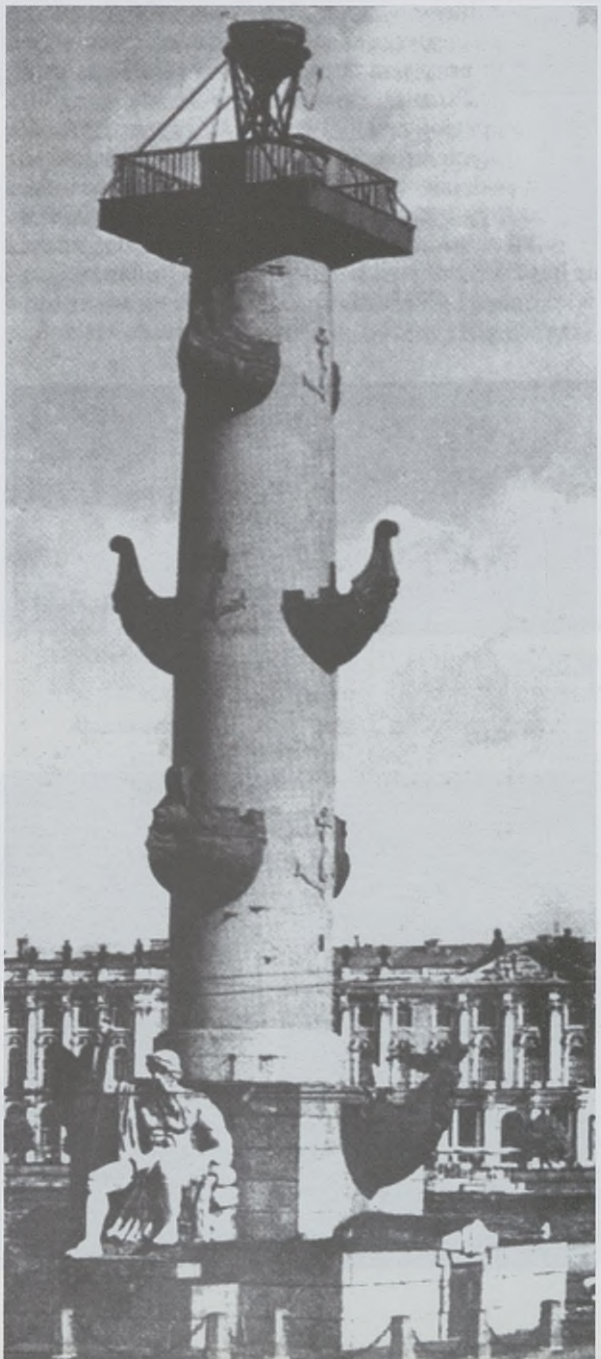
Il. 156. Sztab Generalny. Petersburg. C. Rossi, 1819–1829

Il. 157. Senat. Petersburg. C. Rossi, 1829–1834

[198] J. Czubaty, *Rosja i świat. Wyobrażenia polityczne elit władzy imperium rosyjskiego w początkach XIX wieku*, Warszawa 1997, s. 49–52.

Il. 158. Sfinksy z XIII w. p.n.e. Egipt. Przed Akademią Sztuk Pięknych. Petersburg. Ustawione w 1832

Il. 159. Kolumna rostralna. Petersburg. Th. de Thomon, 1805–1810



przyjętej przez architekta stylistyki. Pierwsza brama utrzymana jest w surowym dorycyzmie i przypomina Bramę Brandenburską Karla Gotthardа Langhansa, druga zaś to typowy eklektyzm empirowy.

Czasy panowania Aleksandra I kojarzone są najczęściej ze świetnością nowego klasycyzmu rosyjskiego, natomiast czasy panowania Mikołaja I konotowane są z historyzmem i eklektyzmem, czyli z upadkiem rosyjskiego klasycyzmu, bowiem przez wiele pokoleń historyków sztuki eklektyzm i historyzm uważane były za sztukę złą. W radzieckiej historii sztuki oba te ostatnie kierunki uznano na dodatek za „reakcyjne", co dziś może budzić uśmiech, ale dawniej nie było raczej zabawne. „Piękno Petersburga drugiej połowy XIX wieku nie może się równać z Petersburgiem klasycystycznym, ale to jest właśnie prawidłowość historyczna, a nie odwrotnie. Można nad tym ubolewać, ale żadnego sensu nie ma jakiekolwiek zdziwienie."[199] Szczególnie, iż nierzadko wiele monumentalnych budowli zostało zaprojektowanych i zapoczątkowano ich budowę jeszcze za Aleksandra I, a ukończono za Mikołaja I, a nawet w niektórych wypadkach już za Aleksandra II. Nie była więc Rosja czymś odosobnionym w stosunku do reszty architektury europejskiej, gdzie wraz z neoklasycyzmem — Greek Revival i Gothic Revival — pojawia się eklektyzm[200]. Najwcześniejszym przykładem rosyjskim utrzymanym w stylistyce empirowego eklektyzmu jest sobór Issakijewskij de Montferranda. Z tego samego roku pochodzi plan innego przykładu wczesnego eklektycznego monumentalizmu rosyjskiego, jakim był projekt, pochodzący z 1816 roku, cerkwi Zbawiciela w Moskwie poświęconej bohaterom wojny 1812 roku. Jego autorem był Aleksander Ławrientiewicz Witberg, który wygrał bezapelacyjnie, ku wściekłości konkurentów (i tak całe przedsięwzięcie utrącą!) konkurs, a to za sprawą zachwyconego propozycją Aleksandra I. Projekt przewidywał lokalizację soboru na Wzgórzach Wróblich, skąd roztacza się przepiękny widok na panoramę Moskwy. Architekt przewidywał wzniesienie ogromnej budowli, daleko potężniejszej od również niezrealizowanej koncepcji nowego pałacu

[199] L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 323; W. Lichaczowa, D. Lichaczow, *Artystyczna spuścizna dawnej Rosji a współczesność*, Warszawa 1977.

[200] D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2001, s. 432–435.

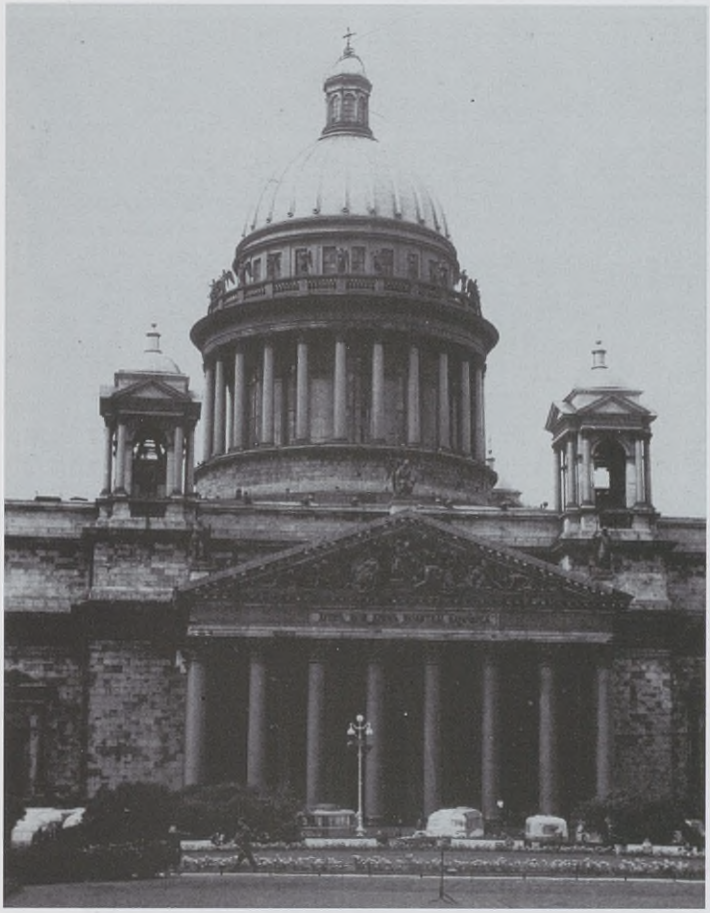
kremlowskiego Bażenowa. Zamierzał wznieść świątynię, jak to określają Rosjanie, „troistą". Miał to być kompleks trzech soborów o wspólnym wątku religijno-narodowym, ale o wyróżnionych trzech funkcjach sakralno-politycznych. Podobne w tym samym niemal czasie, i z tego samego powodu i przyczyn, poglądy reprezentowali architekci niemieccy pragnący tworzyć świątynie memoralno-narodowe. Dolna świątynia miała pełnić funkcję mauzoleum, średnia miała symbolizować doczesność czyli życie, cierpienie i pracę, górna zaś miała reprezentować wartości najwyższe, a to: ducha, niezmąconego spokoju i wieczności. Car-mistyk polecił rozpocząć natychmiast prace nad realizacją, ale młody jeszcze i niedoświadczony Witberg uwikłał się w kłopoty biurokratyczno-finansowe i, za sprawą również swoich przeciwników, wylądował na zesłaniu w Wiatce, gdzie notabene spotkał innego zesłańca, Aleksandra Hercena, który całą tę historię sugestywnie opisał, dając wyraz, uzasadnionego wolno sądzić żalu, że ta sakralna budowla nie powstała. Mikołaj I wprawdzie Witberga uwolnił, ale do projektu nie wrócił. Zlecenie budowy soboru Zbawiciela poświęconego bohaterom kampanii z 1812 roku otrzyma Konstantin Andriejewicz Thon, będzie to jednak już innego rodzaju eklektyzm[201].

Il. 160. Łuk Triumfalny przy rogatkach Moskiewskich. Petersburg. W. P. Stasow, 1834–1838

Klasycyzm rosyjski doby panowania Aleksandra I, a również przejawy jego eklektycznych form, są odrębnym rozdziałem epoki romantyzmu w Rosji. Nie kończy on się wraz ze śmiercią cesarza-mistyka i wstąpieniem na tron Mikołaja I — cesarza-żołnierza, który powiedział, że skoro potrafi dowodzić dywizją, to również potrafi równie dobrze kierować państwem. Rosyjska romantyczna literatura, poezja zwłaszcza, malarstwo itd., święcić triumfy będą jeszcze przez kilka dziesięcioleci, aczkolwiek pod czujnym okiem nowego cara o zdecydowanej mentalności historycznej. Historyzm Mikołaja I był historyzmem na wskroś konserwatywnym, co należy uwzględnić mając na uwadze, że były romantyzmy konserwatywne, liberalne. Do osobowości tego imperatora przyjdzie na chwilę wrócić, choćby z uwagi na fakt, że jego tylko nieco krótsze od jego babki Katarzyny II panowanie, wywarło długotrwały wpływ na architektoniczną kulturę Rosji. Jednakże car ten podzielał poglądy reprezentantów rosyjskiego historyzmu, którego ojcem był Nikołaj Michajłowicz Karamzin, pisarz i historyk. Doskonale wykształcony również na Zachodzie, który dobrze poznał,

Il. 161. Narewski Łuk Triumfalny. Petersburg. W. P. Stasow, 1827–1834

[201] L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 329–331.



Il. 162. Sobór Issakijewski. Petersburg. A. R. de Montferrand, 1818–1858

początkowo reprezentował poglądy liberalne, które zmienił pod wpływem wydarzeń przełomu XVIII i XIX wieku. Stał się zwolennikiem carskiego samodzierżawia jako jedynego możliwego systemu dla swej ojczyzny. Uważał carski autokratyzm za „palladium Rosji" powierzone Romanowom. Przestrzegał jednak przed nieograniczonym autokratyzmem sięgającym aż po życie prywatne poddanych, jak to było za Piotra I Wielkiego i Pawła I. Tych sugestii nie brał zbyt poważnie Mikołaj I, który wprawdzie w daleko mniejszym zakresie, ale jednak ingerował w takie kwestie, jak np. wyjazdy zagraniczne, ubiór — zwłaszcza kobiet, ale tylko na dworze cesarskim — co wolno czytać, a czego nie wolno, co jest w dobrym stylu, a co nie. Karamzina, postępowa inteligencja tocząca cichą wojnę z caratem później oceniała rozmaicie. Pozostał on wszakże w panteonie wielkich Rosjan jako twórca pierwszej kompleksowo opracowanej historii Rosji, co stanowiło fundament dla dalszych pogłębionych badań, które w tym kraju rozwinęły się niesłychanie bujnie. Karamzin zmarł w 1826 roku, zatem na dobrą sprawę nie doczekał czasów mikołajewskich. Inaczej było w przypadku innego czołowego przedstawiciela rozwiniętego już historyzmu rosyjskiego — Wissariona Grigoriewicza Bielinskiego, pisarza, filozofa, historyka, estetyka i historyka sztuki. Jego krótkie życie, ale pełne intelektualnego bogactwa i różnorodnej twórczości, upłynęło, rzec można, w orbicie idei postępu, którą różnie interpretował w miarę ewolucji własnych poglądów. Był przeciwnikiem samodzierżawia, ale kiedy w latach trzydziestych XIX wieku, z inicjatywy Mikołaja I, ówczesny minister oświaty Siergiej Siemionowicz hr. Uwarow będzie propagować hasło narodnosti, czyli jedności samodzierżawia, prawosławia i nacjonalizmu, Bielinski będzie zwolennikiem słowianofilskiej idei „pojednania" z rzeczywistością historyczną mikołajewskiej Rosji. Był on wówczas pod wpływem idealizmu racjonalistycznego Hegla, którego filozofia umacniała historyczny etatyzm państwa pruskiego. Heglowska filozofia dziejów miała spore wzięcie w licznych kołach inteligencji rosyjskiej, nic zatem dziwnego, że Bielinski przez czas jakiś ulegał sile jej podstawowego argumentu jakim była teza, że: „wszystko, co rzeczywiste, jest rozumne". Ale rzeczywistość mikołajewska przekraczała mimo wszystko wyobraźnię nawet najżarliwszych patriotów rosyjskich, a sam Bielinski dołączy wkrótce do grona zapadników (okcydentalistów) naturalnych przeciwników narodnosti[202].

Rosja doby panowania Mikołaja I opinii dobrej w Europie nie miała. Przypisać to należy nie tylko wydaniu w Paryżu w 1843 roku czterotomowego dzieła *La Russie en 1829*, którego autorem był Astolphe Louis Lénor markiz de Custine (o nim i jego dziele będzie mowa nieco później). Ta książka obnażająca do cna reżim mikołajewski, ukazała się nie tylko dlatego że w liberalnej Francji była swoboda druku, ale głównie dlatego, że jej stosunki z Rosją były fatalne. Mikołaj I uznawał Ludwika Filipa I, „króla barykad", za uzurpatora, podobnie jak króla Belgów

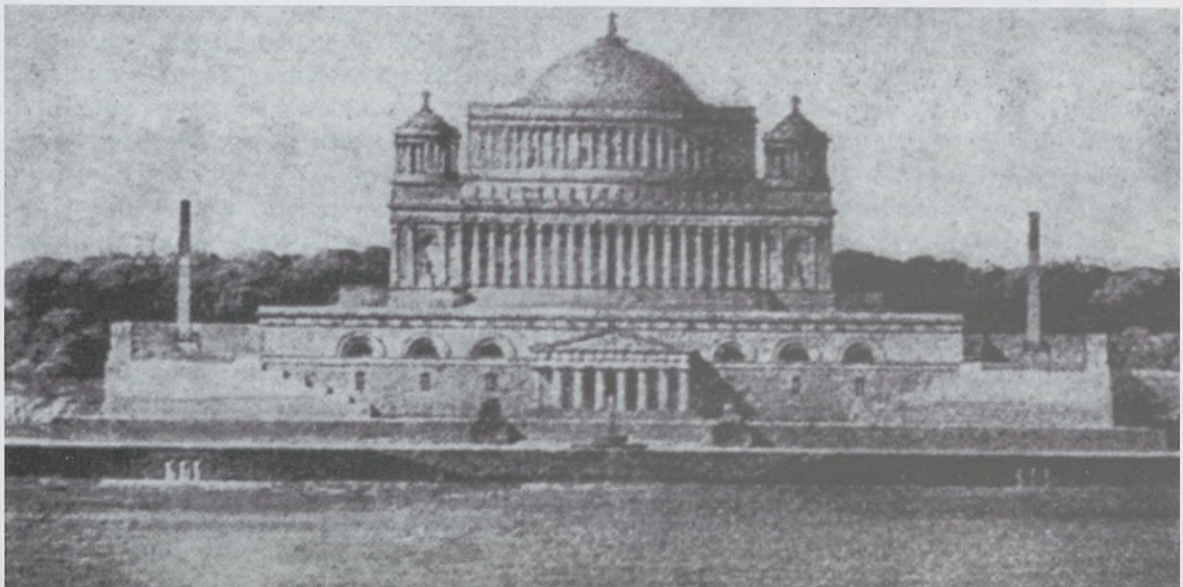
[202] A. Andrusiewicz, *Mit Rosji...*, t. 2, *op. cit.*, s. 107–108, 157, 178–179; J. Kucharzewski, *Od białego do czerwonego caratu*, Gdańsk 1990, s. 92–128.

Leopolda I, który objął tron w Brukseli wbrew legitymistycznym postanowieniom kongresu wiedeńskiego. Cesarz uważał się za depozytariusza zasad kongresowych i za „wielkiego inkwizytora" wartości Świętego Przymierza. W imię idei legitymizmu pragnął interweniować w Belgii, czemu przeszkodziło powstanie listopadowe w Królestwie Polskim oraz brak aprobaty ze strony innych członków kruszącego się konserwatywnego sojuszu. W imię legitymizmu i skrajnego antydemokratyzmu będzie interweniował w 1848 roku na Węgrzech, pomagając Austriakom w zdławieniu powstania narodowego. Uratuje jedność monarchii austriackiej, ale jednocześnie przyczyni się tym samym do umocnienia Habsburgów na Bałkanach, z którymi Romanowowie będą konkurować, aż do fatalnej dla obu dynastii I wojny światowej. Wda się również w nieszczęsną dla Rosji wojnę krymską w latach 1853–1856, która zatruje mu ostatnie lata życia. Ale jego legitymizm był dość elastyczny, bowiem nie dotyczył jeszcze bardziej od Rosji zacofanej i konserwatywnej Turcji, kiedy zgodził się na oderwanie od niej w 1830 roku Grecji, w nadziei, że tron w Atenach obejmie któryś z Romanowów.

Il. 163. Sobór Issakijewski, fragment. Petersburg. A. R. de Monferrand, 1818–1858

Również monarszą legitymację Napoleona III uważał za wątpliwą i podejrzaną, jako że objął on tron nie przez dziedziczenie, lecz plebiscyt w 1852 roku, kiedy to z Ludwika Napoleona Bonaparte, prezydenta republiki francuskiej, przedzierżgnął się w cesarza Francuzów. Dawał temu wyraz w korespondencji z Napoleonem III, tytułując go „Wasza Cesarska Mość", co było afrontem niesłychanym, albowiem monarchowie wówczas, kiedy pozostawali na stopie pokojowej zwracali się do siebie przez „Ty" bądź „Mój Kuzynie" lub „Bracie". Ale to Napoleon III

164. Sobór Zbawiciela, projekt. Moskwa. A. Ł. Witberg, 1816



Il. 165. Portret Mikołaja I. Ok. 1845

upokorzy Mikołaja I na Krymie. Tak więc publikacje o treściach antycesarskich były w owym czasie mile widziane przez rządy francuskie. Sytuacja zmieni się, kiedy za czasów Aleksandra II nastąpi zbliżenie między obu krajami. Francuzi będą szczególnie wdzięczni temu carowi za pewne doniosłe posunięcie. Otóż kiedy po przegranej w 1871 roku wojnie francusko-pruskiej (III Republika spłaciła ogromną kontrybucję w oszałamiającej wysokości — 5 mld franków w złocie, a mimo to Francja rozkwitała gospodarczo i militarnie) Bismarck rozpoczął planowanie wojny prewencyjnej, z Petersburga nadeszło stanowcze ostrzeżenie, że tym razem Rosja przyjdzie na pomoc Francji. Przenikliwy kanclerz niemiecki zrozumiał powagę sytuacji i rychło wycofał się z powziętych zamiarów. Kolejni kanclerze i sam Wilhelm II pójdą inną drogą i w rezultacie Rosja uratuje Francję przed niechybną porażką w latach 1914–1916, ale za to straszliwą cenę zapłaci nie tylko dynastia rosyjska, ale cały naród rosyjski. Od czasów de Custine'a zmieni się stosunek do Rosji. Rzadziej będzie się przypominać o samodzierżawiu, a częściej mówić o bajońskich zyskach jakie przynosiły tam francuskie inwestycje. Obraz Rosjanina, nie tylko notabene we Francji, kształtować będzie dystyngowana i niebywale hojna arystokracja, używająca wytwornej, acz nieco staromodnej francuzczyzny, będącej owocem pracy pokoleń emigrantów od czasów Ludwika XVI. Będzie ona odwiedzać wszystkie stolice europejskie oraz bady i kurorty — od Biarritz do Karlsbadu, od Scheveningen po Côte d'Azur. Dla nich też, zwłaszcza w niemieckich uzdrowiskach i niektórych książęcych siedzibach, budować się będzie cerkwie, najczęściej w rusko-bizantyńskim mikołajewskim stylu, które dziś stanowią oryginalny akcent i pamiątkę dawnych dobrych czasów. W Paryżu monumentalną pamiątką wzajemnej fascynacji daleką, ale przecież europejską kulturą oraz realnych interesów politycznych i finansowych jest jeden z najpiękniejszych mostów nadsekwańskich — Pont d'Alexandre III. Autorem rewelacyjnej wówczas jednoprzęsłowej konstrukcji stalowej był C. I. Resal, zaś wśród całej plejady twórców plastyczno-rzeźbiarskiego wystroju mostu wymienić warto Emmanuela Frémieta, autora rzeźb parkowych w Świerklańcu, jedynych pozostałości po pałacu hrabiów Henckel von Donnersmarck, wzniesionego w latach 1869–1876 przez jednego z najwybitniejszych francuskich eklektyków, twórcy Nowego Luwru Hectora Lefuela. Most Aleksandra III powstały w latach 1898–1900 (kamień węgielny pod jego budowę położył w roku 1896 Mikołaj II) i uchodził nawet na początku wieku XX, kiedy to rozpoczęła się krytyka historyzmu, za najlepsze dzieło utrzymane w stylistyce eklektycznego baroku.

Francuskich sympatii wobec Rosji nie rozwiała nawet rewolucja bolszewicka. Z jednej strony modna była w szerokich kręgach społecznych romantyka rewolucyjna, która dobrze konotowała się wśród zwolenników republikanizmu (prawicowy faszyzm był w międzywojennej Francji realnym zagrożeniem), a z drugiej strony, w Paryżu szczególnie, emigranci rosyjscy, byli arystokraci, generałowie — słowem dawna elita która osiadła, wzorem innych, bez grosza „na francuskim bruku", wywoływała współczucie i życzliwość. Charakterystycznym akcentem Paryża czasów Art Déco byli dawni prominenci ubrani w egzotyczne stroje, śpiewający po restauracjach

rosyjskie romanse i grający na tradycyjnych bałałajkach. Przydała się wygnańcom znajomość francuskiego, a ci, którym udało się uratować nieco walorów zasilili bardzo liczne szeregi paryskich taksówkarzy. Byli oni daleko bardziej charakterystycznym akcentem ówczesnego Paryża niż są radzieccy, którzy rojnie po upadku ZSRR zasiedli za kierownicami nowojorskich yellow cabs, z tą tylko różnicą, że ci drudzy nie znają angielskiego.

Niepewność, jakże odmienna od tej z XIX wieku, która towarzyszyła Europie od 1917 roku może egzemplifikować zabawne zdarzenie, o którym wspominał nieraz w swym „Alfabecie wspomnień" Antoni Słonimski. Otóż, gdzieś wczesną wiosną 1940 roku jechał on w towarzystwie Mieczysława Grydzewskiego paryską taksówką. Toczyła się rozmowa, a jej treścią był gorzki i chwiejny, zależny od politycznych koniunktur los wygnańców. Zapadła chwila milczenia i wówczas taksówkarz zwrócił się do swych pasażerów: „Nu gaspada Paliaki, ja wam sawietuju uże pakupit taksi". W tej anegdotce tkwi jednocześnie coś zabawnego i zarazem coś smutnego i nostalgicznego. Jest to wyraz charakterystycznego dla niektórych odmian Słowian, „nasermatyzmu", albo mówiąc bardziej elegancko przekonania o nieuchronności i niezmienności losu jednostki ludzkiej, którą naukowo nazywano „uświadomioną koniecznością".

Rosyjska dusza, rosyjskość oscylująca między Wschodem a Zachodem, budziła, nawet w wydaniu radzieckim, zawsze ciekawość i przychylność — rzecz oczywista u tych narodów, które z Rosją nie sąsiadowały bezpośrednio. Ileż to jeszcze lat po II wojnie światowej w kołach „salonowego komunizmu" krytyka ZSRR uchodziła, podobnie jak antysemityzm, za wyraz złego smaku po prostu. Wystarczy przypomnieć, że przez wiele długich lat Gustaw Herling-Grudziński nie mógł znaleźć wydawcy na swój „Inny świat", tłumaczony na język angielski i francuski. Ten stan rzeczy Raymond Aron określał jako „opium dla intelektualistów", złośliwie trawersując marksistowskie określenie religii jako „opium dla ludu". Stalina w czasie wojny nazywano pieszczotliwie „uncle Joe". Co prawda walnie przyczynił się do zwycięstwa, ale przy okazji zajął pół Europy. Była to wszakże tylko Europa Środkowo-Wschodnia. Zachód zaś mógł sobie pozwolić na fetowanie Chruszczowa, Breżniewa (do czasu wojny w Afganistanie), aż po ostatnią „Gorbimanię".

Wróćmy więc do mikołajewskiego reżimu, którego wstrząsające realia opisał de Custine z przejmującą zimną obiektywnością i głębią obserwacji. Ówczesna popularność jego pracy była zdumiewająca, osiągnęła ona nieprawdopodobną liczbę nakładów — ukazało się jej sześć wydań tylko w samej Francji. Docierała ona w nielicznych egzemplarzach i do Rosji, gdzie naturalnie jej posiadanie i czytanie było surowo zabronione. Pierwsze skrócone wydanie rosyjskie ukazało się, za zezwoleniem cenzury dopiero w 1910 roku, ale kolejny nakład z 1918 roku został natychmiast skonfiskowany, tym razem przez władze sowieckie. Obraz bowiem Rosji sowieckiej bardziej przypominał czasy Mikołaja I niż carskiej Rosji od Aleksandra II po Mikołaja II[203]. Zwłaszcza reżim Stalina nasuwał analogie z reżimem Mikołaja I. George Kennan, ambasador USA w drugiej połowie lat trzydziestych i na początku lat czterdziestych XX wieku, wspomina, że fragmenty *Listów z Rosji* de Custine'a były kolportowane wśród moskiewskiego korpusu dyplomatycznego i czytywane zachłannie i z satysfakcją. W wydanej z końcem lat sześćdziesiątych ubiegłego wieku książce *The Marquis De Custine and His Russia in 1839* Kennan wskazuje na fakt, że de Custine pozazdrościł sławy swemu niemal rówieśnikowi hrabiemu Charles'owi Henri'emu Tocqueville'owi, autorowi między innymi *De la démocratie en Amérique* — anatomii systemu amerykańskiego, która do dziś jest podstawowym kluczem do zrozumienia istoty liberalnej demokracji. De Custine wybrał na przedmiot swych obserwacji system przeciwny i jak sam pisze: „Pojechałem do Rosji by znaleźć tam argumenty przeciw rządom reprezentacyjnym, wracam z niej jako zwolennik konstytucji"[204]. Pewna skłonność de Custine'a do ancien regime'u

---

[203] A. L. L. de Custine, *Rosja w roku 1839*, t. 1–2, Warszawa 1995; A. markiz de Custine, *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, Kraków 1989.

[204] Cyt. za: G. Herling-Grudziński, *Dziennik pisany nocą*, 1971–1972, [w:] A. markiz de Custine, *op. cit.*, Od wydawcy, s. 7.

podyktowana była tragicznymi doświadczeniami osobistymi, bowiem ojciec jego został tylko za to że był arystokratą — zgilotynowany. Była to też rekomendacja dla uzyskania zezwolenia na wyjazd do Rosji, o czym w każdym wypadku, dotyczyło to poddanych rosyjskich jak i cudzoziemców, w owym czasie decydował sam imperator. Z lektury pracy de Custine'a widać zresztą jasno, że cieszył się on sporymi łaskami i mógł zajrzeć tam, gdzie nie pozwolono by innym obcokrajowcom. Łatwo przeto zrozumieć żal i wściekłość cara, który kartkując książkę Francuza gniewnie wyrzucał sobie, że sam zaprosił tego „łajdaka" do Rosji. Z licznych obserwacji, jakże trafnych, co potwierdzają słowa Aleksandra Hercena, który pisał: „Niewątpliwie jest to najbardziej interesująca i najrozumniejsza książka, jaką cudzoziemiec napisał o Rosji. Są błędy, wiele rzeczy powierzchownych, lecz jest tu prawdziwy talent podróżnika, obserwatora, pogląd głęboki, umiejący chwytać w lot i z paru fragmentów odgadnąć całość. Najlepiej uchwycił sztuczność, uderzającą na każdym kroku, i chełpienie się tymi pierwiastkami życia europejskiego, które istnieją u nas wyłącznie na pokaz. Są wyrażenia uderzająco trafne. Tkliwość duszy autora i sumienność jego nadają książce tej szczególną doniosłość; zupełnie nie jest ona nam wroga, przeciwnie studiował on nas raczej z miłością i, kochając, nie mógł nie smagać wielu rzeczy... Ciężkie wrażenie wywiera ta książka na Rosjaninie, głowa oparta na piersi i ręce się opuszczają; i ciężko jest, gdyż czujesz straszną prawdę, i przykro, że to obcy dotknął miejsca chorego, i wiele rzeczy zjednywa cię dla niego, a przede wszystkim jego miłość do ludu."[205] Z de Custine'a zacytować warto jedną, ale za to znamienną: „We Francji tyrania rewolucyjna jest przejściowym złem, w Rosji tyrania despotyzmu jest rewolucją permanentną", i dalej: „Gdybyście byli moimi towarzyszami podróży do Rosji, odkrylibyście w sercach ludzi tego kraju nieuniknione spustoszenia — dzieło arbitralnej władzy, posuniętej do najdalszych krańców. Jest to przede wszystkim obojętność na świętość przyrzeczeń, na prawdę uczuć, na prawość postępków. Jest to również kłamstwo, triumfujące wszędzie i na każdym kroku [...] Zycie społeczne w tym kraju jest ciągłą konspiracją przeciw prawdzie."[206]

George Kennan twierdzi również, że tak na dobrą sprawę przekaz de Custine'a bardziej odpowiada obrazowi Rosji Stalina, Breżniewa czy Kosygina. Za panowania Mikołaja I powiadano, że car po pewnym czasie przemógł niechęć i z zaciekawieniem czytał, w długie petersburskie wieczory, fragmenty dzieła de Custine'a. Jakich uczuć doznawał, nie wiemy. Na premierze *Rewizora* Mikołaja Gogola, którą Majestat raczył zaszczycić, car śmiał się raczej cierpko. Ale wyobraźmy sobie, że ktoś wpadłby za czasów Józefa Wissarionowicza na pomysł komedii wyśmiewającej kacyków nawet najniższej rangi, ówczesnego reżimu. Mikołaj I był despotą, ale nie sadystycznym ludobójcą. Był surowy, ale po swojemu sprawiedliwy i tolerancyjny do pewnych granic. Porównanie obu despotów jest prawomocne tylko do pewnego stopnia. Pozostaje bowiem jeden i chyba najważniejszy wyróżnik — Mikołaj miał jeszcze nad sobą Boga, w którego wierzył, Stalin natomiast był już sam ostatnią instancją i w to jedynie wierzył. Ale de Custine nie mógł przewidzieć, że w pięć lat później po jego publikacji narodzi się ideologia „naukowego" bezbożnictwa.

O reżimie mikołajewskim pisze się najczęściej „tępy" chociaż cesarz tępy nie był. Rządził państwem tak, jak byłby to korpus armii, a on był jej generalissimusem. Ale tak rządzili swoimi krajami inni królowie i cesarze europejscy w XIX wieku. Różnica zasadzała się po pierwsze na tym, że w innych częściach Europy władcy, tam gdzie była taka potrzeba, elastycznie dostosowywali się do sytuacji i manipulowali różnymi przejawami demokracji i parlamentaryzmu, po drugie, wynikała ona z przepaści gospodarczej i cywilizacyjnej między Europą a Rosją. Nawet ograniczona lub oktrojowana demokracja byłaby fikcją lub wręcz niebezpiecznym zagrożeniem w kraju w praktyce pozbawionym komunikacji i w którym 90% mieszkańców było analfabetami. W czasie rewolucji francuskiej we Francji proporcja była odwrotna. Rosja ówczesna składała się przecież z 100 rozmaitych narodowości i plemion, używano w niej ponad 40 różnorodnych

---

[205] J. Kucharzewski, *op. cit.*, s. 45.

[206] Cyt. za: G. Herling-Grudziński, *op. cit.*, s. 8.

języków, panowało 90 religii, sekt i obrządków. Narodna Wola i jej szlachetni bojowcy sądziła, że wystarczy na rosyjskich carach wymusić konstytucję, a wszystko potoczy się jak najpomyślniej. Dopiero kiedy na początku XX wieku Rosja stała się jako tako zurbanizowana i zindustrializowana, czyli osiągnęła poziom cywilizacyjny Europy z połowy XIX wieku, wówczas myśl rewolucyjna, o różnej zresztą proweniencji, mogła kruszyć ideologię caratu i jej historyczne fundamenty, z realną nadzieją na trwałe rezultaty. Za panowania Mikołaja I większość społeczeństwa rosyjskiego, to znaczy tych mniej lub bardziej uprzywilejowanych, a petersburska elita szczególnie, nie wyobrażała sobie innego systemu rządów i organizacji państwa, niż te, które car odziedziczył i na swą modłę udoskonalił. Mikołaj I był tyranem, ale nie mordercą. Ze Stalinem wszakże łączyła go znakomita intuicja psychospołeczna i praktyczna znajomość socjotechniki władzy. Każda władza strach sieje — strach przed carami dominował szczególnie w Rosji. Jednak za Mikołaja I i Stalina zapanowała trwoga przed strachem, czyli złowrogim podejrzeniem o to, że jest się w strachu, co oznaczało samooskarżenie i wyrok zarazem. Obydwaj despoci potrafili doskonale manipulować ludźmi ze wszystkich sfer społecznych, wykorzystywali bowiem ogólnoludzką słabość do silnej i nieograniczonej władzy. Im władza była potężniejsza, zdeprawowana i bezwzględna, tym bardziej represjonowała ludzi z jednej strony, a z drugiej strony tym bardziej i sowiciej wynagradzała ulubieńców i sykofantów. Z natury rzeczy krąg wybrańców nie był zbyt liczny, przeto wartość łask i nagród była dalece wyższa niż w systemie demokratycznym. Również inaczej niż w demokracji, w której liczy się głównie awans materialny, w dyktaturze najważniejszą rzeczą była łaska władzy, przez którą beneficjant stawał się sam, do pewnego stopnia, jej emanacją.

Prowadził Mikołaj I typową politykę „kija i marchewki", gdzie kija, a raczej knuta było o wiele więcej, ale potrafił być i wspaniałomyślny oraz miał osobliwe poczucie humoru. Na punkcie dyscypliny był nieubłagany, ale kiedy razu pewnego zawitał do jednego z pałaców, zastał tam śpiącego na służbie starego odźwiernego. Nie kazał go wszakże ukarać, bo na stole obok nieszczęsnego urzędnika leżał nieukończony przezeń list, w którym biadał on: „Mam same długi. Kto za nie zapłaci...". Cesarz nie namyślając się długo dopisał: „Ja, Mikołaj I". Tego rodzaju zdarzenia, czynił to równie z sukcesem Franciszek Józef I, szeroko rozpowszechnione umacniały obraz monarchy jako surowego, ale dobrotliwego ojca narodu. Inną podobną anegdotę rozpowszechnił Aleksander Puszkin. Otóż, kiedy południowe gubernie Imperium nawiedziła katastrofalna plaga szarańczy, zaniepokojony perspektywą głodu car rozkazał sporządzenie dlań szczegółowych i wyczerpujących raportów w tej sprawie. Jeden z generałów-gubernatorów wysłał meldunek w iście po wojskowemu lapidarny sposób: „Szarańcza leciała, leciała, usiadła, wszystko zjadła i odleciała". Cesarz żart zaakceptował i wysoki czynownik pozostał na swym miejscu. Na co dzień, zwłaszcza w prywatnym gronie, był człowiekiem łagodnym i ujmującym, rodzinę swą uwielbiał i poświęcał jej każdą wolną chwilę, grywając na kornecie i czytając jej na głos powieści, między innymi ulubionego przezeń Waltera Scotta. Mimo że nie odebrał tak starannego wykształcenia jak jego starszy brat, szans na panowanie pierwotnie nie miał żadnych i skierowano go do służby wojskowej, jego horyzonty intelektualne były wcale niemałe. Znał kilka języków obcych, w tym łacinę i antyczną grekę. Interesował się sztuką i literaturą. Jego ciekawość pobudzał mediewalizm zarówno rosyjski jak i zachodnioeuropejski i nie wynikało to tylko z ówczesnej mody, ale i z głębokiej wiary, że powierzone mu przez Boga rosyjskie patrymonium wzmocnić należy u jego dziejowych korzeni. Jeśli Piotr I Wielki pragnął Rosję głęboko zeuropeizować, to Mikołaj I chciał Rosję od Europy izolować i bardziej „unarodowić". Z jednej strony czuł się spadkobiercą imperialnej tradycji Piotra I i zgodnie ze swą manipulatorską naturą pragnął doświadczenia europejskie wykorzystać, a nawet kultywować, z drugiej strony życzył sobie głębszego powiązania współczesnej mu Rosji z tradycją staroruską. Innymi słowy, tym czym był dla jego szwagra kronprinza a potem króla Prus Fryderyka Wilhelma IV neogotyk, tym dla Mikołaja był styl ruski i bizantyński. W tej kwestii podzielał zdanie słowianofilów, choć odnosił się do nich nieufnie, a jeszcze bardziej nieufnie, a nawet niechętnie, do zapadników. On po prostu był ponad wszystko i był ostatecznym arbitrem w kwestiach kultury i określonych kierunków artystycznych. Wynikało to z jego osobistych doświadczeń i postaw rosyjskich nacjonalistów.

Doświadczenia rewolucji i wojen napoleońskich, bunt dekabrystów, powstanie w Królestwie Polskim, które cieszyło się sympatią (niestety tylko sympatią) niemal całej Europy, utwierdzało Mikołaja I, nie bez wysiłku kamaryli dworskiej, w tym, że powinien on być „biczem Bożym" dla dekadenckiej Europy[207].

Doceniał wprawdzie imperialny klasycyzm czasów panowania swojego brata, jednakże uznawał za celowe tworzenie „nowego", bardziej historycznego stylu narodowego. Tę myśl powziął już na początku swego panowania, a pierwszym krokiem ku jej realizacji było przejęcie w trzy lata po koronacji osobistego nadzoru nad Akademią w Petersburgu, która to niepodzielnie nadawała wyraz architekturze na terenie całego imperium. Oczywiście poza oficjalnym, urzędowym niejako historyzmem i eklektyzmem, istniał w Rosji historyzm romantyczny, który był skutkiem zarówno indywidualnych postaw w środowisku intelektualno-artystycznym, jak i wpływów romantyzmu zachodnioeuropejskiego. Sytuacja w architekturze była odbiciem niejako ideowo-emocjonalnego synkretyzmu w literaturze rosyjskiej, dla której zaczyna się wiek złoty. Poddawała się ona zarówno romantyczno-idealistycznym uniesieniom, jak i sugestiom władcy doceniającego głównie pierwiastek nacjonalistyczny i rodzime wątki. Przykładem może być życie i działalność Aleksandra Puszkina, równolatka swego pierwszego i jedynego cenzora. Puszkin nigdy nie zerwał duchowej więzi z romantycznymi liberałami oraz z tymi, którzy naiwnie wierzyli, że carat samoistnie zreformuje Rosję. Ale wybitny poeta mimo że stał na czele odłamu intelektualnej elity, jakie często dopraszał się monarszej łaski.

Swoiście rosyjski dualizm dotyczył również gotyku, który w epoce przedpiotrowej, kiedy o sztuce decydował głównie Patriarchat moskiewski, uważany był za synonim łacińskości, obcej prawosławiu. Za czasów Katarzyny II jego architektoniczne przejawy łączyły się z preromantycznymi wpływami na dworze. Recepcja neogotyku w czasach historyzmu rosyjskiego miała już jednak charakter bardziej złożony. Mikołaj I, jak wiemy wielbiciel Waltera Scotta, namawiał Puszkina, aby swój epos Borys Godunow napisał w scottowskiej manierze. Jednak takie nacjonalistyczne, czy jakby to określili Rosjanie — patriotyczne utwory, jak *Oszczercom Rosji* bądź *Jeździec miedziany*, nie były wyłącznie wynikiem oportunizmu poety, ale specyficznym rezultatem atmosfery historyzmu, czego bezpośrednim skutkiem było rodzenie się nowoczesnej świadomości narodowej oraz uczuć chrześcijańskich. To ostatnie nie tak zupełnie dotyczyło Puszkina, autora świętokradczej *Gabrielliady*, która bezpośrednio skłoniła cesarza do kurateli nad poetą. Albowiem, jak pisał w połowie lat trzydziestych XIX wieku Bielinski: „Nasz wiek jest szczególnie historycznym stuleciem. Historia stała się ogólną podstawą i jedynym warunkiem wiedzy. Bez niej zrozumienie sztuki czy filozofii nie jest możliwe. Sama dzisiejsza sztuka stała się zresztą szczególnie historyzująca."[208] Historyzm w Rosji był przedmiotem debat między słowianofilami a zapadnikami, przy czym dla tych pierwszych, wierzących w siłę i moc sprawczą tradycji, był obok nacjonalizmu podstawowym instrumentem ich argumentacji. Protoplastą zapadnictwa był Piotr Czaadajew, który zwracał uwagę, że jak dotąd Rosja nic nie wniosła do ogólnoludzkiego dzieła postępu i humanizmu, a jeśli korzystała z zachodnioeuropejskiego dziedzictwa, to na opak. Myśl tę później rozwijali wspomniany już Bielinski oraz Iwan Turgieniew. Tego ostatniego mimo, że w jego powieściach bez trudu można było doszukać się mocnych akcentów krytykujących mikołajewską rzeczywistość, cesarz przyjmował nie raz i nie dwa z wielką uprzejmością. Najwybitniejszego natomiast słowianofila, Fiodora Dostojewskiego nigdy nie przyjął, mimo, że wielki pisarz marzył o tym skrycie. Żal Dostojewskiego był tym bardziej usprawiedliwiony, bowiem uważany był nie tylko w Rosji, ale i w Polsce, np. przez Stanisława Cata-Mackiewicza, za

---

[207] W. Łazuga, *Historia powszechna. Wiek XIX*, Poznań 1999, s. 48–57; W. A. Serczyk, *Romanowowie*, [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 270–278; H. Kamieński, *Rosja i Europa. Polska. Wstęp do badań nad Rosją i Moskalami*, Warszawa 1999; P. Johnson, *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 925 i n.; A. Toynbee, *op. cit.*, s. 114–126; J. P. Duffy, V. L. Ricci, *op. cit.*, s. 267–277; A. Andrusiewicz, *Carowie i cesarze...*, *op. cit.*, s. 327–345.

[208] W. G. Bielinski, *Isbrannyje filozofskie soczinienija*, Moskwa 1941, s. 267, cyt. za: O. Postnikova, *op. cit.*

duchowego ojca rosyjskiego nacjonalizmu i zakamuflowanego piewcę samodzierżawia[209]. Wydaje się jednak, że Dostojewski zajmował przynajmniej w kwestiach szeroko rozumianej sztuki stanowisko pośrednie między okcydentalistami — zwolennikami dalszego rozwijania myśli i kultury oświecenia, a słowianofilami — skłonnymi do zamknięcia się w ideałach tradycji i historyzmu. Ci pierwsi utrzymywali, że Piotr I Wielki otworzył okno Rosji do Europy, drudzy natomiast podkreślali, że owszem, okno otworzył, ale dla Europy, co miało dla Rosji zgubne konsekwencje. Tak zatem Olga Postnikova opierając się na wypowiedzi Dostojewskiego: „My, Rosjanie mamy dwie ojczyzny: naszą Rosję i Europę", sugeruje, że istniał niejako trzeci nurt w dyskusji o relacjach między Rosją a Zachodem[210]. Z tą dyskusją pośrednio związane było pytanie, które z miast powinno zostać stolicą Rosji: Moskwa czy Petersburg. Moskwa reprezentowała starą Rosję, Petersburg — nową, zachodnioeuropejską. Wielu krytykowało Petersburg jako miasto „nierosyjskie", absolutystyczno-carskie, pozbawione historii i zbiurokratyzowane. Krytyka ta, którą zastąpiła z czasem fascynacja następnych pokoleń, podbudowana była nie tylko względami socjalno-politycznymi i narodowymi, lecz również estetycznymi. Romantyzm odrzucił Petersburg jako miasto na wskroś klasycystyczne („przypominający koszary klasycyzm Petersburga"). Historyzm, który też włączył się w dyskusję na temat przyszłości Rosji, związany był ściśle z oficjalną polityką carów, która próbowała znaleźć styl adekwatny do klasycyzmu, noszący jednak rysy czysto rosyjskie. Historyzm odcisnął swoje piętno przede wszystkim na architekturze, która odgrywała w Rosji wiodącą rolę aż do początków lat sześćdziesiątych XIX wieku. Mikołaj Gogol był pierwszym, który pojmował architekturę w kategoriach historyzmu. W latach 1831–1834 opisał „idealne miasto", nadając mu nieświadomie wygląd późniejszych miast zbudowanych według przesłanek historyzmu. Wzdłuż ulic piętrzyły się tam bogato ozdobione budowle w stylu gotyckim, orientalnym, egipskim czy greckim[211]. „Miasto musi zawierać w sobie — pisał Gogol — wielką różnorodność mas, jeśli chce ucieszyć nasze oczy. Najróżniejsze upodobania winny się w nim zjednoczyć! Na tej samej ulicy mogłyby wznosić się obok siebie: poważna gotycka budowla, budynek utrzymany w najbardziej kolorowym, orientalnym guście, kolosalna budowla egipska, greckie domostwo pełne harmonii. Zgodne współżyłyby ze sobą lekko sklepiona mlecznobiała kopuła, pobożnie skupiona wysoka wieża kościelna, orientalna mitra, płaski włoski dach, bogato zdobiony spadzisty flamandzki szczyt, czworograniasta piramida, zaokrąglone kolumny, kanciasty obelisk. Powinna powstać ulica, która by równocześnie była architektoniczną kroniką świata. Taka ulica mogłaby w pewnej mierze stanowić światową historię smaku."[212]

Podobny pogląd, który Piotr Krakowski określał jako „manifest eklektyzmu", reprezentował również niemal równocześnie z Gogolem Adam Idźkowski. Odnotować wszakże warto, że nie byli oni zwolennikami eklektyzmu *sensu stricto*, czyli kompilacji różnych stylów w jednym dziele architektonicznym. Proponowali oni raczej „eklektyzm urbanistyczny" albo pluralizm kompozycyjny — jakieś założenia ulicy, placu, który rozumieli jako manifest ciągłości historycznej kultury architektonicznej. I tak przykładowo Idźkowski pisał w swojej krótkiej rozprawie *Kilka uwag o architekturze i jej postępie*, wydanej w Paryżu w 1845 roku: „Wystawmy sobie długą i szeroką ulicę, przy której z obu stron wznoszą się na przemian rozmaite gmachy. Tu brama rzymska z piękną płaskorzeźbą, tam świątynia gotycka z wyniosłą aż pod obłoki wieżą, dalej gmach egipski, za którego prostotą ciągnie się szereg arkad lub rozległy rząd kolumn greckich, zakończonych wesołą jaką włoską wystawą lub napowietrznym indyjskim gankiem. Z drugiej strony rozciągły bazar lub sklepy, tureckimi lub arabskimi ozdobione formami, za którymi

---

[209] W. Łazuga, *op. cit.*, s. 96, 97; S. Cat-Mackiewicz, *Był bal*, Warszawa 1961.

[210] F. M. Dostojewski, *O iskustwie*, Moskwa 1973, s. 270; O. Postnikova, *op. cit.*, s. 103.

[211] M. Gogol, *Ob architiekturie niniejszego wremieni*, [w:] idem, *Isbrannyje soczinienija*, t. 6, Moskwa 1986, s. 76; O. Postnikova, *op. cit.*; E. A. Borisowa, *Russkaja architiektura wtoroj połowiny XIX wieka*, Moskwa 1979, s. 125 i n.

[212] M. Gogol, *ibidem*, s. 69; zob. P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DXXV, Prace z Historii Sztuki z. 15, Warszawa–Kraków 1979, s. 31; W Weidle, *Die Sterblichkeit der Musen*, Stuttgart 1958, s. 161; P. Frankl, *The Gotic. Literary Sources and Interpretations Through Eight Centuries*, Princeton 1960, s. 486.

następnie jak gdyby w formir odlany piękny dom obywatela w stylu dotąd powszechnie praktykowanym, a którego rozdziela od wielkiej i okrągłej kopuły fantastyczna jak kombinacja anglogotyckiego stylu itp. Na widok takiego miasta, nie wiemy czyby się mógł kto znaleźć, który by nie został przejęty podziwem i uwielbieniem. Dla tej to przyczyny widzimy dziś w wielu krajach wznoszące się budowle w rozmaitych rodzajach tak w miastach, jako też w mieszkaniach wiejskich."[213]

Obaj autorzy przytoczonych tu powyżej cytatów stali również zgodnie na stanowisku, że o randze dzieła sztuki decyduje nie styl sam, ale maestria artysty. Dla Gogola natomiast najlepszą i najpełniejszą emanacją sztuki w architekturze był gotyk, który określał on był jako „koronę sztuk". Uważał bowiem, że „nie stworzono nic wspanialszego niż katedra w Kolonii, ani dawniej ani w czasach obecnych". Dla niego była to architektura czysto europejska, dzieło europejskiego ducha i dlatego najbardziej odpowiadająca Rosjanom[214]. Uwielbienie dla gotyku, które tak sugestywnie reprezentował Gogol, podzielało wielu innych również zapadników i słowianofilów. Pierwsi wielbili europejskość gotyku, drudzy natomiast chylili czoła przed gotyku chrześcijańską głównie konotacją, i tradycjonalną, konserwatywną nawet asocjacyjną symboliką. Powrót neogotyku w Rosji, po mniej więcej dwudziestu latach, ma tamże cechy względnej absolutyzacji tego stylu. Z jednej strony był to wyraz romantyczno-chrześcijańskiego rewiwalizmu, z drugiej — oczywisty wyraz przyswajania przez Rosję mody na interpretację stylów historycznych na Zachodzie. Równolegle, niekiedy o dekadę później — mowa tu o początkach lat trzydziestych XIX wieku — obserwujemy w Europie zachodniej inny objaw absolutyzacji stylu, jakim był neobizantynizm, nawet jeśli występował on pod płaszczykiem stylu wczesnochrześcijańskiego albo art paléo-chrétien. Podobnie jak gotyk w Rosji, nie występował on w północnej Europie, a przecież doczekamy się jego recepcji w północnej Francji, Niemczech, Norwegii itd., itd., gdzie wpłynie silnie na rozwój form neorenesansowych albo ogólniej, tzw. Rundbogenstilu. Tak więc jeśli neogotyk uznany zostanie za styl narodowy w szeregu państw narodowych, a inne formy jak np. neobizantyńskie będą miały tylko charakter historyzujący, to w Rosji gotyk będzie wyłącznie historyzmem, natomiast neobizantynizm, połączony z formami ruskimi, stworzy podwaliny pod styl narodowy. Wyprzedzając zatem przebieg wypadków można stwierdzić, że rosyjski *medieval revival* w swoim nurcie rodzimym stworzył w istocie jedyny neostyl w Europie zasługujący na miano narodowego. Anglicy twierdzili, że gotyk jest ich stylem narodowym, to samo Niemcy i Francuzi, ale mimo odmian był to wszak jeden styl, nie mówiąc już o neoklasycyzmie, który można nazwać śmiało — pierwszym globalnym stylem narodowym.

Wróćmy jednak do umiarkowanego ożywienia gotyku w Rosji. Za pierwszy jego przejaw Tamara Kudriavtseva uznaje budowę w Parku Aleksandryjskim w Peterhofie „wioski gotyckiej", w latach 1826–1829, podług koncepcji Adama Adamowicza Menelasa. Były to stosunkowo niewielkie obiekty w guście niemieckiego romantyzmu, zrealizowane dla Aleksandry Fiodorownej, żony Mikołaja I, a siostry Fryderyka Wilhelma IV. Przypuszczalnie car zlecił tę realizację, aby zapewnić swej ukochanej małżonce swojego rodzaju komfort psychiczny w nowej ojczyźnie[215]. Natomiast Postnikova utrzymuje, iż do prymarnych obiektów reprezentujących rosyjski neogotyk należy pałac rodziny hrabiów Paninów, wzniesiony w podmoskiewskiej ekskluzywnej (od połowy XVIII aż po koniec wieku XIX budowano tam siedziby arystokracji moskiewskiej) miejscowości Marfino przez Michaiła Dorimedontowicza Bykowskiego w latach 1836–1838[216]. Stanowisko to jest o tyle słuszne, albowiem po pierwsze pałac Paninów zaprojektował absolwent moskiewskiej szkoły architektury, a nie cudzoziemiec, i po drugie był to raczej epizod w pracy

---

[213] A. Idźkowski, *Compositions d'architecture des bâtiments de toute espéce*. Paris 1845, wstęp polski pt. *Kilka uwag o architekturze i jej postępie*, s. 3–4, cyt. za: P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury...*, *op. cit.*, s. 30–31.

[214] O. Postnikova, *op. cit.*, s. 104.

[215] T. Kudriavtseva, *op. cit.*

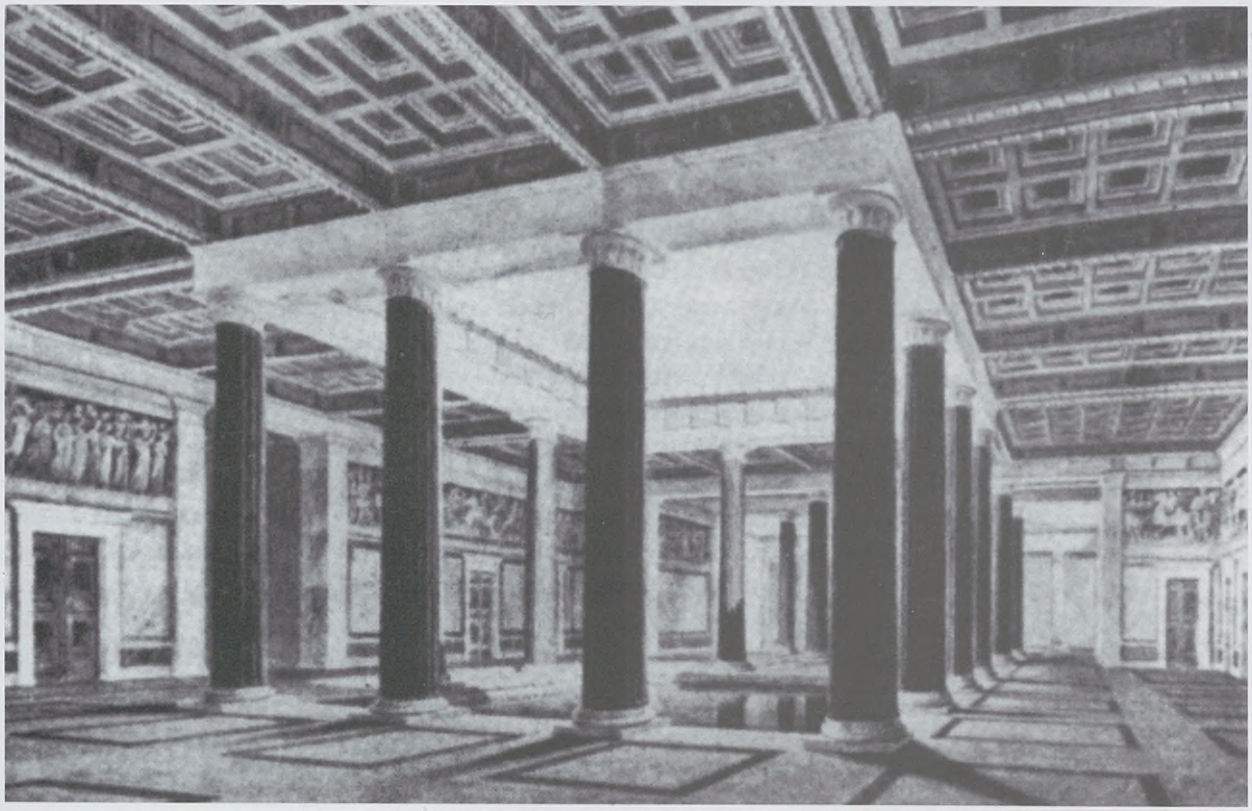
[216] O. Postnikova, *op. cit.*, s. 104.

tego architekta, ponieważ jest on znany bardziej jako klasycysta. Inaczej było w przypadku najlepszego dzieła w stylu neogotyckim zbudowanego w Rosji w czasach romantyzmu, jakim jest kaplica p.w. św. Aleksandra Newskiego zaprojektowana przez Karla Friedricha von Schinkla, a zrealizowana w Peterhofie w 1832 roku. Warto tu jeszcze zaznaczyć, że von Schinkel zaprojektował w 1838 roku willę Orianda dla rodziny carskiej na Krymie. Projektu nie zrealizowano, a szkoda, bowiem architekt dostosowując się do specyficznego kontekstu historyczno-kulturowego dokonał bardzo interesującej kompilacji elementów „dorycyzmu geometrycznego" z mocnymi akcentami hellenistycznymi. „Wypożyczenie" przez kronprinza jego ulubionego architekta, swemu cesarskiemu szwagrowi, świadczyło nie tylko o politycznej zażyłości między dworem petersburskim a berlińskim. Notabene śladem von Schinkla podążył jego, zwłaszcza na gruncie ateńskim, znakomity konkurent Leo von Klenze, który tamże zrealizował gmach Nowego Ermitażu w latach 1839–1852.

W tym miejscu warto przeto zaznaczyć, że wspomniany już Bykowski (władał on również

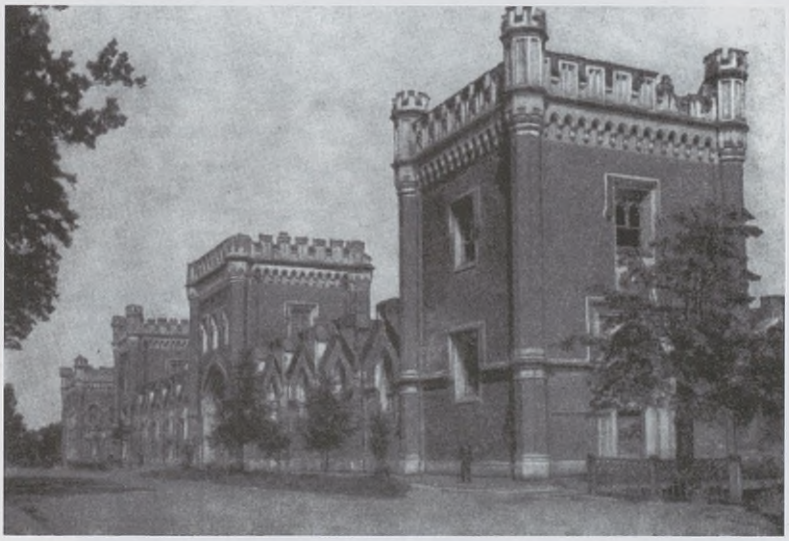
Il. 166. Cerkiew św. Aleksandra Newskiego. Peterhof. K. F. von Schinkel, 1832

Il. 167. Willa Orianda, projekt. Krym. K. F. von Schinkel, 1838



Il. 168. Pałac Maryjski. Petersburg. A. I. Stakenschneider, 1839–1844

Il. 169. Stajnie carskie. Peterhof. N. L. Benois, 1818–1854



nieźle piórem) nigdy wcześniej w swoim życiu nie widział żadnej gotyckiej budowli. Później, mniej więcej około 1840 roku, podczas swej podróży po Europie opisywał on jak trudno było mu przyzwyczaić się do średniowiecznej, również romańskiej, architektury. Może dlatego rosyjski neogotyk mniej wzorował się na formach kontynentalnych, a bardziej na angielskim neogotyku i jego skanonizowanych i bardziej eklektycznych formach[217]. Nie miał wszakże neogotyk w Rosji urzędowego mecenatu, mimo, że dwa kolejne jego przykłady zbudowane będą w Peterhofie. Bowiem Mikołaj I, o którym powiadano: „nasz car Niemiec ruskij, nosit wsiegda mundir pruskij", mimo swego militaryzmu i rządów silnej ręki zabiegał o popularność i pragnął, aby jego wizerunek kojarzył się nierozłącznie z nacjonalizmem i prawosławiem. Tak zatem romantycznej mody na neogotyk nie wspierał, ale też i nie potępiał. Jej popularność w architekturze rosyjskiej była dość ograniczona, a przeważała raczej w znakomitym rosyjskim rzemiośle artystycznym, meblarstwie itd. Neogotyk nie pozostawił niemal śladów w rosyjskiej rzeźbie i malarstwie, inaczej niż przykładowo w Niemczech[218].

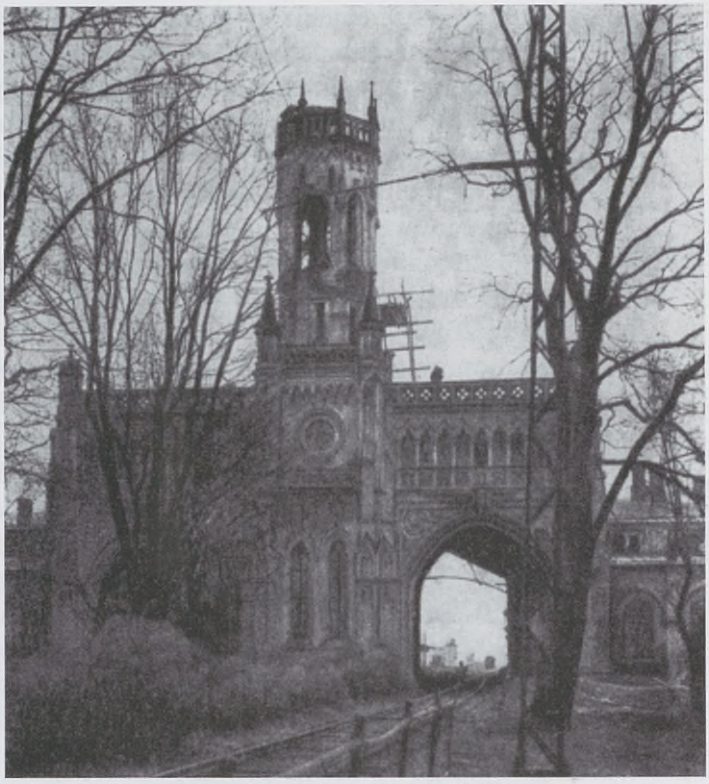
Również twórca dwóch ostatnich i ważniejszych zarazem prac w stylu swobodnie interpretowanego neogotyku w angielskiej manierze, Nikołaj Leontjewicz Benois podróżował po Europie w latach 1842–1846. Największe nań wrażenie wywarły będące prawie na ukończeniu gmachy Parlamentu w Londynie. Wpływ owej podróży do Anglii zarysował się wyraźnie w takich jego pracach, jak: budynku stajni carskich w Peterhofie pochodzącego z lat 1848–1854 oraz z lat 1854–1857 budowli dworca cesarskiego w tymże Peterhofie, również projektu Benois. Filiacje neogotyckie spotykamy także w dwóch dziełach Aleksandra Pawłowicza Briułłowa, drugiego obok Konstantina Andriejewicza Thona najwybitniejszego eklektyka rosyjskiego doby mikołajewskiej. Briułłow bowiem jest autorem wystroju Sali Aleksandryjskiej w Pałacu Zimowym, którą zaprojektował i wykonał w latach 1838–1839 po pożarze części Pałacu. Jednak silne akcenty neogotyckie mieszają się tutaj z dominującą nad nimi neobizantyńską strukturą całości. Tenże Briułłow, w latach 1844–1851 zaprojektował w petersburskim Pałacu Marmurowym (arch. A. Rinaldi, 1768–1785) dla ówczesnego jego właściciela Wielkiego Księcia Konstantego Mikołajewicza, nową, wielką „białą salę" również w manierze zbizantynizowanego neogotyku.

---

[217] *Ibidem*.

[218] B. Mundt, *Europäische Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert*, [w:] *Der Traum vom Glück...*, *op. cit.*, s. 187–203.

Niemal równocześnie z pojawieniem się ponownie gotyku w Rosji, odzywają się, kolejny już raz, ale znacznie silniejsze, inklinacje ku tworzeniu stylu narodowego, jakim neogotyk nie mógł być żadną miarą. Jeśli do połowy lat dwudziestych XIX wieku sfery arystokratyczne skłonne były kontynuować kosmopolityczny neogotyk petersburski, to w gronie szlacheckiej elity intelektualnej zaczęto myśleć o tzw. stylu narodowym. W tych kręgach ziemiańskich, które notabene rezydowały w pałacykach i dworach w stylu klasycystycznym krytykowano oddalenie się od ojczystego języka, obyczaju, wyobcowanie z rodzimej kultury i tradycji oraz odrzucenie narodowej kultury. Aleksander Gribojedow, sam zresztą szlachcic i zamożny ziemianin, nazywał rosyjską arystokrację „zepsutą klasą półeuropejczyków", która jest „obca wśród własnego narodu"[219]. Badania historyczne (Karamzin, Bielinski) nadawały tej estetycznej frondzie szlacheckiej charakterystyczny rys, w rosyjskiej literaturze przedmiotu nazywanej „demokratycznym nurtem" w kulturze tej epoki[220]. Rzecz prosta nie chodzi tu o jakieś liberalno-demokratyczne miazmaty polityczne, nie wchodziły one w ogóle w rachubę, a przez „demokratyczność" w kulturze rozumieć należy większe zbliżenie rodzimej popularnej, nawet ludowej sztuki do centralnych ośrodków władzy (tronu i dworu), które były mecenasem i administratorem kultury zarazem. Tego rodzaju głosom przysłuchiwał się Mikołaj I z uwagą i przychylnością. Co się tyczy sztuk plastycznych, ubioru itd., car skłonny był zaaprobować styl narodowy, ruski. Tak na marginesie jednak, warto zwrócić uwagę, że dopiero za panowania Aleksandra III uniformy wojskowe zyskały ów charakterystyczny rosyjski krój. Tymczasem jednak Mikołaj I w kwestii architektury nie zadowalał się stylem ruskim, który był za mało imperialny. Skoro odrzucał on jako mało narodowy klasycyzm, należało sięgnąć do innego imperialnego stylu jednocześnie bliskiemu rosyjskiemu historyzmowi, czyli sięgnąć do imperialnego stylu bizantyńskiego. Tak narodził się styl bizantyńsko-ruski, którego ideowym fundamentem była ideologia narodnosti. Jej autorem, aczkolwiek powstała z inspiracji cesarza, był hr. Sergiej Siemionowicz Uwarow pełniący od 1818 roku funkcję prezesa Akademii petersburskiej, a w latach 1833–1849 ministra oświaty. Należał on do ścisłego grona najbliższych współpracowników Mikołaja I i odznaczał się wyjątkowym konserwatyzmem. Poglądy jego kształtowały się, między innymi, pod wpływem filozofii politycznej „króla kontrrewolucjonistów" i teoretyka teocentrycznego konserwatyzmu Josepha Marie de Maistre'a. Od 1803 roku przez czternaście lat pełnił on obowiązki ambasadora Sabaudii w Petersburgu. De Maistre był skrajnym przeciwnikiem racjonalizmu i zwolennikiem teokracji, przestrzegając dwór petersburski przed ideałami oświecenia i polityką ustępstw, która groziła losom Burbonów. W pewnej mierze jego wpływowi przypisać należy, że Aleksander I porzucił nawet pozory reform i nadania Rosji konstytucji. Rzecz interesująca, że do koła uczniów de Maistre'a, poza Uwarowem, należało kilku wcześniejszych lub późniejszych ministrów oświaty, jak: hr. Andriej Razumowski, ks. Aleksander Golicyn,



Il.170. Dworzec Cesarski. Peterhof. N. L. Benois, 1854–1857

[219] O. Postnikova, *op. cit.*, s. 104.

[220] *Ibidem*; B. Dąb-Kalinowska, *Sztuka rosyjska od czasów Katarzyny II do schyłku XIX wieku*, [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994, s. 327 i n.

admirał A. S. Szyszkow[221]. Ale nawet Mikołaj I pomysły de Maistre'a uważał za zbyt skrajne i nie uśmiechało mu się łączenie roli cesarza z funkcją *pontifex maximus*. Daleko przeto lepszym rozwiązaniem była narodnost, czyli triada samodzierżawia — prawosławie, rosyjskość, czyli swoiście rozumiana ludowość, i patriotyzm. Początkowo narodnost miała charakter niejako instrukcji dla szkolnictwa wszystkich stopni. Niebawem jako dogmat przekładany na język polityki wewnętrznej, brzmiący również jako: „car — Bóg — ojczyzna" miał obowiązywać w sterowanej przez państwo kulturze i odpowiednio w architekturze[222].

Za najwcześniejszą egzemplifikację imperialno-narodowego stylu bizantyńsko-ruskiego uznać należy, podążając śladem Tamary Kudriavtsevej, cerkiew św. Aleksandra Newskiego w wojskowej osadzie Aleksandrowka pod Poczdamem. Było to osiedle zbudowane dla rosyjskich weteranów napoleońskich, które powstało na mocy porozumienia między Aleksandrem I a Fryderykiem Wilhelmem III. Na potrzeby wysłużonych żołnierzy zbudowano czternaście budynków usytuowanych na planie krzyża św. Andrzeja, patrona Rosji. Dla tych samych powodów, w latach 1826–1829 Wasilij Pietrowicz Stasow wzniósł ową cerkiew, utrzymaną, jak pisze wspomniana wyżej autorka, w stylu narodowym. W podobnym stylu Thon zaprojektował w 1830 roku cerkiew św. Katarzyny dla Petersburga, którą ukończono w 1842 roku. Jednakże obydwa obiekty bez wątpienia antycypowały oficjalną ideologię narodnosti, którą ogłoszono w 1832 roku[223].

Polityka narodnosti, pod względem ścisłego sojuszu prawosławia i caratu była w wielkim stopniu kontynuacją wielowiekowej praktyki państwa rosyjskiego. Nowym już i zarazem nowoczesnym elementem tej polityki było wprowadzenie, lub uaktywnienie w praktyce kulturalnej i artystycznej, owych pierwiastków rodzimych, czysto wernakularnych — narodowo-ludowych. Była to odpowiedź wobec narastającej fali irredentyzmu nacjonalistycznego ogarniającego całą Europę. Rosjanie wszakże sięgnęli pierwsi do korzeni w postaci kultury ludowej, czego Europa dozna dopiero u schyłku wieku XIX. Jak powiedziano, gotyk i jego neomutacje szereg państw uznało za własny styl narodowy, co było słuszne w odniesieniu do neogotyku, natomiast co się tyczy średniowiecznego gotyku, było zabiegiem typowym dla historyzmu, bowiem w średniowieczu pojęcia narodu, jakim posługiwał się XIX wiek, nie znano. Gotyk średniowieczny, niezależnie od swych odmian i poziomu artystycznego, był wspólny dla całej Europy średniowiecznej. Również i styl bizantyński, różniący się przecież od tego w Wenecji, południowych Włoszech, na Bałkanach i w Rosji, był w takim sensie kiedyś stylem międzynarodowym.

Zarówno na Zachodzie jak i w Rosji próbowano w dobie historyzmu łączyć sztukę antyku z gotykiem, uznając obie epoki za wspólne dziedzictwo i fundament dla tworzenia nowoczesnej świadomości narodowej. Jednak rosyjski wariant tych doświadczeń wydaje się zdecydowanie bogatszy w swych doświadczeniach i wywierający trwalszy wpływ nie tylko na architekturę XIX wieku, a nawet i pierwszą połowę XX wieku. Przede wszystkim trzeba podkreślić, że w Rosji styl zarówno ruski jak i bizantyński nie wygasł zupełnie w architekturze popiotrowej, aczkolwiek zdecydowanie został zdominowany aż po lata trzydzieste XIX w. przez architekturę zachodnioeuropejską. Oba te style lub jego kompozycje, albo też tylko ich pewne elementy — rudymenta tylko, trwały niczym gotyk w Anglii. Przeto bez większych wątpliwości można zaryzykować stwierdzenie, że rusko-bizantyńsko-średniowieczny rewiwalizm rosyjski było rodzajem raczej kontynualizmu niż historyzmu. W sztuce rosyjskiej czasów historyzmu zostanie on dodatkowo wzbogacony eklektyczną interpretacją innych stylów, po części pokrewnych bizantynizmowi, przykładowo wątkami neorenesansowymi. Dotyczyć to będzie głównie stylu bizantyńsko-ruskiego, który można określić mianem ogólnym jako imperialno-narodowego, co odpowiadałoby mniej więcej terminowi Nationalstil. Będzie on podwaliną następnego kierunku, lub może stylów,

---

[221] P. Johnson, *op. cit.*, s. 209–210.

[222] J. P. Duffy, V. L. Ricci, *op. cit.*, s. 268 i in.; A. Andrusiewicz, *Mit Rosji...*, t. 2, *op. cit.*, s. 36; B. Dąb-Kalinowska, *Między Bizancjum a Zachodem...*, *op. cit.*, s. 106.

[223] T. Kudriavtseva, *op. cit.*; P. Paszkiewicz, *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999, s. 161–162.

czyli wielu odmian, tzw. stylu neoruskiego, który również był stylem imperialnym, ale nade wszystko ojczyźnianym, w nim to bowiem rezygnowano z bizantyńskich i innych komponentów na rzecz niemal wyłącznie rodzimych, rosyjskich. Spostrzeżenia powyższego nie można stosować do architektury sakralnej, która pozostawała aż do końca imperium pod wpływem stylu bizantyńsko-ruskiego, aczkolwiek było sporo w tej kwestii wyjątków. Styl neoruski, także jego różne wersje, był stylem imperialno-ojczyźnianym, co odpowiadałoby, późniejszemu o przynajmniej kilka dziesięcioleci terminowi Heimatstil.

W literaturze przedmiotu nierzadko używa się takich terminów, jak: Greek Revival — w odniesieniu do neoklasycyzmu aleksandryjskiego; Medieval Revival — w odniesieniu do neogotyku czasów Katarzyny II oraz neogotyku i neobizantynizmu czasów Mikołaja I. Termin 'revival' i czasownik „to revival" oznacza zarówno ożywienie (ożywać), jak i odżywać w znaczeniu — przywrócić do życia. Innymi słowy istnieje zasadnicza różnica między wlaniem w kogoś lub w coś życia, które jeszcze zupełnie nie zagasło a zmartwychwstaniem bytu lub rzeczy, które istnienie swe skończyły. W takim rozumieniu rewiwalizm antyku, gotyku czy renesansu w Rosji jest pojęciem sztucznym, aczkolwiek pewne wątki tych stylów, głównie za sprawą wpływów bizantyńskich, w przypadku gotyku — weneckich, pojawiały się w architekturze przedpiotrowej. Autentyczny w Rosji był Slavic Revival, będący następstwem ożywienia sztuki i architektury bizantyńsko-ruskiej w czasach mikołajewskich. Ten rewiwalizm, który rozwinie się za panowania Aleksandra II i Aleksandra III, zwany też demokratycznym lub ojczyźnianym, wywodzi się bezpośrednio z oficjalnego stylu bizantyńsko-ruskiego, zwanego niekiedy „stylem thonowskim". Z uwagi jednak, że był on dotknięty silnymi wpływami renesansu, gotyku oraz rozmaitymi kombinacjami eklektycznymi, trudno mówić o rewiwalizmie rusko-bizantyńskim. Jego źródłem była nie tylko ideologia narodnosti, ale i również coraz bardziej popularna w Rosji oraz w kręgach władzy, idea panslawizmu. Popierali ją zarówno zapadnicy jak i słowianofile, głównie wszakże reprezentujący postawy nacjonalistyczne. Liberałowie raczej dystansowali się do panslawizmu, który wzmacniał samodzierżawie i politykę ekspansji. Albowiem ideologia Trzeciego Rzymu ograniczała się do jednoczenia wszystkich narodów prawosławnych. Panslawizm natomiast upatrujący w carze „cezara Słowian" pragnął jednoczyć pod berłem imperatora wszystkich Słowian, niezależnie od ich wyznania[224]. W kwestii wyboru stylu dla narodu i państwa Mikołaj I miał ostatnie słowo, ale nie było ono słowem jedynym. Preferencje w tej sprawie cara spotykały się również z takimi, jakie reprezentował dwór, ale również, co niezwykle istotne, z postawami szerokich kręgów społecznych. Co prawda wiele lat później, nawet w łonie porewolucyjnej opinii styl thonowski spotykał się z krytyką, np. na początku lat dwudziestych. W. Nikolskij twierdził, że: „Jako pionier nacjonalizmu w stylu architektonicznym najpopularniejszy budowniczy epoki, Thon, który nie wiadomo dlaczego poczuł się Rosjaninem do głębi (Thon nie był pochodzenia rosyjskiego — L.B.) i postanowił poprawić, uszlachetnić i wszechstronnie ulepszyć rosyjską architekturę cerkiewną [...] Ton wynalazł nowy «prawosławny» styl i według jego wzorcowych planów kazano budować nowe cerkwie. Jaskrawym wzorcem jego stylu jest moskiewski sobór Zbawiciela, ten zrusyfikowany Sobór Issakijewski, o wiele bardziej chłodny i martwy niż jego petersburski pierwowzór"[225], a w latach pięćdziesiątych. Wojsław Molè utrzymywał, że architektura Thona nie była „ani bizantyńska, ani ruska"[226], to trzeba uwzględnić inną percepcję tego stylu w wieku XIX. Powyższe opinie były typowymi głosami modernistycznego chóru potępiającego w czambuł eklektyzm i jego brak czystości i jedności stylowej. Dziś sytuacja zmieniła się, jednak w latach trzydziestych XX wieku spotkać można było odosobnione wprawdzie, niemniej jednak opinie przeciwne. Przykładowo Anton Košťál podkreślając wybitny wpływ Fioravantiego

---

[224] G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 218 i n., 244 i n., 254 i n.; D. Watkin, *Historia architektury...*, *op. cit.*; A. Andrusiewicz, *Mit Rosji...*, t. 2, *op. cit.*, s. 41 i n.

[225] W. Nikolskij, *Istorija russkogo iskusstwa (żywopis, architektura, skulptura, diekoratiwnoje iskusstwo)*, Berlin 1923, s. 229, cyt. za: L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 334.

[226] W. Molè, *Sztuka rosyjska...*, *op. cit.*, s. 224.

na architekturę thonowskiego soboru Zbawiciela wskazuje na ogólnoeuropejskie źródła eklektyzmu tej architektury[227]. Domniemuje on również, że na ogólną kompozycję moskiewskiego soboru Zbawiciela, a także na inne sakralne prace Thona, wywarły wpływ późniejsze dzieła architektury wczesnochrześcijańskiej oraz weneckiego bizantynizmu, czego dowodem ma być zwłaszcza fasada kościoła San Zaccaria w Wenecji, której budowę rozpoczęto około 1458, a ukończono w 1483 roku[228]. Jest rzeczą oczywistą, że tego niewątpliwie należącego do wczesnego renesansu włoskiego, ale o wybitnych cechach bizantyńskich, zbudowanego na planie krzyża łacińskiego kościoła, prawosławne poselstwo udające się na trwający w latach 1437–1440 sobór Ferraro-Florencki nie mogło jeszcze oglądać. Autor tego interesującego spostrzeżenia niestety ogranicza się wyłącznie do analogii stylowych, sądzić zatem można, że epifenomen stylu kościoła San Zaccaria w stylu bizantyńsko-ruskim jest raczej odosobniony. Albowiem co się tyczy włoskich inspiracji w architekturze Thona, to pochodzą one bezpośrednio z architektury Kremla od schyłku XV wieku po pierwszą połowę XVII wieku. Mimo że stosunki przedpiotrowej Rosji z Italią były najściślejsze, spośród tych, z innymi łacińsko-heretyckimi, a szczególnie papieskimi państwami (np. ścisłe kupieckie związki z Wenecją i Genuą), to były one bez znaczenia niemal jeśli chodzi o ów bezpośredni wpływ na kulturę rosyjską tych czasów[229]. A jeśli nawet w czasach od Piotra I Wielkiego do Katarzyny II, kiedy to zaczęto sprowadzać artystów z Włoch, związki kulturalne rusko-włoskie (nawiązane od czasów Zoe Paleolog) były nikłe — to sympatie pozostały. Tak na dobrą sprawę między Włochami a Rosją konfliktów politycznych nigdy nie było, może z jednym wyjątkiem jakim był antykomunizm Benito Mussoliniego i zagłada jego armii (ARMIRA) pod Woroneżem w czasie operacji stalingradzkiej.

Predylekcja do sztuki włoskiej nie skończyła się wraz z odrzuceniem przez Mikołaja I klasycyzmu jako stylu oficjalnego. Cesarz z jednej strony preferował styl narodowy, z drugiej zaś poszukiwał stylu adekwatnego do roli „cesarza Wschodu". Sam przeto styl ruski byłby nadto prowincjonalny i zaściankowy. Kultywacja czystego stylu bizantyńskiego byłaby z punktu widzenia teleologicznego historyzmu zbyt hermetyczna. Na kształt bizantyńsko-ruskiego eklektyzmu wywarł wpływ także i problem recepcji renesansu w Rosji. W tej mierze oddziaływanie Włochów pracujących na Kremlu miało niewielkie znaczenie. Zaś w XIX wieku przedmiotem debat była absencja nie tylko sztuki renesansowej na Rusi, ale nade wszystko nieobecność odrodzenia w rosyjskiej historii. Słowianofile lansowali, mówiąc ogólnie, tezę, że brak odrodzenia, które niosło z sobą sekularyzację życia i kultury, było zbawieniem Rosji i fundamentem jej narodowej identyfikacji zasadzającej się na gruncie duchowości, a nie materializmu. Słowianofilski mesjanizm wyrażał pogląd, którego istotą była niezachwiana wiara w wyższość kultury rosyjskiej dotkniętej od czasów odrodzenia sekularyzmem, który wiódł zachodnią sztukę i kulturę ku degrengoladzie moralnej i estetycznej. Przekonani byli, że wsparta na prawosławiu kultura rosyjska zdecydowanie góruje nad przeżartą liberalizmem kulturą Zachodu. Identyfikowali się niemal w zupełności z ideologią narodnosti lansującą twierdzenie, że „Zachód gnije, a Rosja kwitnie i że to ona stanowi kotwicę zbawienia ludzkości"[230]. Obskurantyzm i megalomania szła tutaj w parze albo z ignorancją, albo ze świadomym kłamstwem, albowiem ani wówczas, ani potem Zachód nie był ani całkowicie zlaicyzowany, ani całkowicie liberalny i zracjonalizowany. Oczywiście rewolucja francuska i jej konsekwencje zmieniły w znacznym stopniu polityczną pozycję Kościoła katolickiego i stała się ona niczym nieporównywalna z statusem rosyjskiej Cerkwi prawosławnej, jednak jakobińska ateizacja była tylko i wyłącznie jedynym epizodem w historii zachodniej Europy XIX wieku. Słowianofile w sprawie duchowej wyższości Rosji nad Zachodem podzielali stanowisko Cerkwi, która od średniowiecza dowodziła, że Pierwszy Rzym upadł skutkiem odstępstwa od

---

[227] A. Košťál, *Architektur und Baukunst in Russland*, Prag–Jena 1932, s. 90 i n.

[228] *Ibidem*, s. 51 i n.

[229] B. Dąb-Kalinowska, *Italia i Ruś*, [w:] idem, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000, s. 190 i n.

[230] B. Dąb-Kalinowska, *„Mistrz życiodajnego pędzla". Rafael w Rosji XIX wieku*, [w:] idem, *Ikony i obrazy...*, *op. cit.*, s. 208.

wiary, a Drugi Rzym spotkał los podobny, bowiem wyraził zgodę na kompromis zawarty w Unii Florentyńskiej z 1439 roku. Pozostała już tylko Moskwa jako Trzeci Rzym i ostoja jedynej prawdziwej wiary. „Wiek XIX należy do Rosji", głosił książę Władimir Odojewski, wyrażając tym samym opinię wpływowych kół konserwatywnych, wierzących, iż w chylący się ku upadkowi Zachód nowe życie tchnąć może Rosja i siły duchowe słowiańskiego prawosławnego Wschodu[231]. Takie stanowisko słowianofilów determinowało z kolei ich osąd na temat zachodniej kultury i sztuki, którą Konstantin Aksakow określał, że w przeciwieństwie do kreatywnej sztuki zakorzenionej w spirytyzmie prawosławia „[...] składała się z kilku warstw zakrzepłych w bezpłodnym naśladownictwie"[232]. Stanowisko Aksakowa można określić, używając już języka XX wieku, jako propagandową publicystykę, której mistrzem stał się Michaił N. Katkow, notabene „naczelny polakożerca Rosji". Wystarczy bowiem tylko zaznaczyć, że tak wynoszona na piedestał przez słowianofilów kultura Rosji przedpiotrowej dotknięta była podobnymi „przymiotami". A cóż dopiero powiedzieć o stylu bizantyńsko-ruskim. Ileż tam owych zakrzepłych w swym eklektyzmie naśladowań.

Postawa zapadników, czy lepiej może — postawy były zdecydowanie mniej jednoznaczne, zwłaszcza co się tyczy sztuki zachodnioeuropejskiej. Okcydentalizm w tej warstwie filozoficzno-społecznej zajmował stanowisko radykalnie przeciwne wobec słowianofilstwa. Przykładowo Czaadajew posuwał się aż tak daleko, że uważał, iż samo istnienie Rosji jest historycznym nieporozumieniem. Przekreślał jej przeszłość, potępiał teraźniejszość i nie widział żadnych perspektyw na przyszłość. Ten surowy werdykt opierał się na fakcie, że Rosja nie miała w swym dorobku historycznym i kulturowym doświadczeń i tradycji antyku oraz „[...] nie przeorało jej odrodzenie"[233]. Warto tu jeszcze dodać, że oświecenie rosyjskie było dość płytkie i mimo jego wybitnych, choć nielicznych przedstawicieli, ograniczyło się do kręgów dworsko-salonowych, bez jego reperkusji jakich doznała Europa Zachodnia. Wtórnie Rosja doświadczyła pośrednich rezultatów oświecenia (z reguły przez oświeceniowych filozofów nie zamierzonych) dopiero w 1917 roku. Tak zatem Rosja ze stu dwudziestu ośmioma laty opóźnienia osiągnęła etap historyczny, który Europa zachodnia dawno miała za sobą. Był to kolejny rosyjski paradoks, bowiem Marks przewidywał rewolucję, ale w krajach wysoko zindustrializowanych, a nie w kraju rolniczym, który był ani feudalny, ani burżuazyjny. Być może, że słowianofile mieli rację twierdząc, że asymilacja zachodnioeuropejskich ideologii przyniesie Rosji nieszczęście. Spekulacje syna trewirskiego rabina przeniesione na grunt rosyjski wepchnęły ten i inne narody w otchłań, wobec której inne „smuty" były zaledwie igraszką losu. Tragedia bolszewizmu polegała bowiem, między innymi, i na tym, że urzeczywistniony on został w kraju, który nie zaznał kapitalizmu w pełnym tego słowa znaczeniu. Słowianofile myśleli wcześniej podobnie uważając, że tragedią Rosji XIX wieku jest to, że nie przeżyła ona odrodzenia, a oświecenie wywarło wpływ niesłychanie ograniczony. Piotr Wiaziemskij pisał w 1847 roku: „Myśleć, iż bez Zachodu dalibyśmy sobie radę, to to samo, co myśleć, że i bez słońca byłoby jasno na ziemi"[234]. „W konieczności utożsamiania się z kulturą europejską niektórzy myśliciele, jak Bielinski, posunęli się tak daleko, że nawet od literatury i sztuki narodowej domagali się, aby były one w pełni zeuropeizowane"[235]. Niemniej jednak na ogół w łonie samych słowianofilów, lub szerzej — inteligencji rosyjskiej, stosunek do Europy i jej kultury był bardziej ambiwalentny. „To Europa — jak celnie wywodzi wybitna znawczyni przedmiotu Profesor Barbara Dąb-Kalinowska — a nie Moskwa, gdzie jak pisał Gogol smutnie się żyje, była wymarzonym miejscem pobytu, do którego tęskniły *Trzy siostry* Czechowa; nie był nim też Petersburg, gdzie króluje koszarowy porządek i cisza cmentarna, ani tym

---

[231] P. Paszkiewicz, *op. cit.*, s. 57; T. Szamuely, *The Russian Tradition*, London 1974, s. 64 i n.; A. Walicki, *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1962, s. 90 i n.

[232] Cyt. za: B. Dąb-Kalinowska, *„Mistrz życiodajnego...*, *op. cit.*, s. 208.

[233] A. Walicki, *op. cit.*, s. 96; idem, *Filozofia i myśl społeczna 1825–1861*, Warszawa 1961, s. 108.

[234] Cyt. za: B. Dąb-Kalinowska, *„Mistrz życiodajnego...*, *op. cit.*, s. 208.

[235] *Ibidem*.

bardziej rosyjska prowincja. Wszyscy chcieli żyć w Europie, tym ziemskim raju. Europie traktowanej jak Zachód, a raczej mit Zachodu, zaś ucieleśnieniem tego mitu były Włochy. Zachwyt nad Włochami prowadził niekiedy nawet do rodzaju kultu dla wszystkiego, co włoskie"[236].

W literaturze przedmiotu spotkać można również przekonanie, że preferowanie sztuki i architektury Italii wynikało także z faktu, iż w dziejach artystycznych Włoch romanizm i gotyk zaznaczyły się słabo, proporcjonalnie do wybitnych osiągnięć w innych epokach, zaś architektura romańska i gotycka uchodziły powszechnie w Rosji za egzemplifikację łacińskości i papizmu[237]. Nie była to wszakże reguła, bowiem Gogolowi, który w swym studium *Rzeźba, malarstwo, muzyka*, określał „włoski" czy „renesansowy" jako synonimy doskonałości, nie przeszkadzało uważać gotyk za „koronę sztuk"[238]. Ale nie gotyk ani romanizm wywoływał w intelektualnych środowiskach rosyjskich owo poczucie „niespełnienia", lecz odrodzenie, którego po prostu Zachodowi zazdroszczono i co więcej, starano się ten brak uzupełnić, korygując niejako dzieje własnej sztuki. Tak więc po trzystu mniej więcej latach Rosja sięgnie do renesansu i to u jego źródeł. Rzecz ciekawa, że kwestia ta pojawi się w sztuce i historii sztuki w ZSRR. Otóż nauka radziecka uparcie starała się dowieść, że w sztuce ruskiej i rosyjskiej istniały wyraźnie zaakcentowane pierwiastki postępu, jaki niewątpliwie reprezentowały odrodzenie i renesans, oraz że sztuki te nie mogły być „[...] pozbawione żadnego ze stylów czy kierunków, które były udziałem Europy Zachodniej, a zwłaszcza tych, które prowadziły do sekularyzacji sztuki"[239]. Tak więc również sowieckie elity, traktujące ten problem ideologiczno-instrumentalnie, odczuwały osobliwy kompleks renesansowy.

Wróćmy jednak do czasów mikołajewskich i recepcji neorenesansu w architekturze bizantyńsko-ruskiej. W środowisku plastycznym rekord popularności, który trwał do końca stulecia, osiągnęła w Rosji twórczość Rafaela. Jego kult, rozpoczęty przez artystyczną kolonię rosyjską w Rzymie zaaprobowała Akademia zalecając kopiowanie jego prac. Ale ideałem akademików było połączenie, przykładowo, kanonów renesansowych i ich pierwowzorów antycznych. A skoro renesans wkroczył do Akademii, nad którą pieczę sprawował sam monarcha, nie było przeszkód aby stał się składową rusko-bizantyńskiego eklektyzmu, szczególnie co się tyczy architektury świeckiej. Pierwsze skrzypce w tworzeniu takiej architektury grał oczywiście Thon, bezpośrednio urzeczywistniający zalecenia cesarza. Mikołaj I, który wprawdzie dystansował się raczej od słowianofilów, podzielał ich pogląd na temat odrodzenia i oświecenia. Atoli nie mógł i nie chciał przekreślić dziedzictwa Piotra i Katarzyny i ogrodzić Rosję chińskim murem. Rozczarowany wielce rozpadem monarszej solidarności, którą zawiązało Święte Przymierze, jednocześnie był mniej lub bardziej spokrewniony z większością europejskich władców, a to mimo wszystko zobowiązywało. Z dezaprobatą obserwował zanik feudalno-religijno-plemiennej lojalności częściowo wskrzeszonej przez Święte Przymierze, na rzecz narodowej jedności, która dynamizowała się wraz ze schyłkiem romantyzmu i pojawieniem się pozytywizmu. Carowi nie pozostawało nic innego niż dostosowanie się do sytuacji i promowanie własnego nacjonalizmu, który wymagał również i własnego stylu, szczególnie monumentalno-reprezentacyjnego. Mikołaj I był człowiekiem skomplikowanym. Z jednej strony tolerował sytuację, że Puszkin puszczał w obieg swoje epigramy w rodzaju: W Rassiji niet zakona, jest koł, a na kołu korona — nawet takiemu Jewgienijowi Jewtuszence za czasów Leonida Breżniewa coś takiego nie wpadłoby do głowy. Z drugiej strony car miewał dziwaczne pomysły, jak na przykład w sprawie ubioru, czym nieco przypominał Piotra I i swojego ojca Pawła I. „W latach trzydziestych motywy narodowe przeniknęły również do sfery ubiorów. Strój dworski został zrusyfikowany; w 1834 r. wydano dekret o wprowadzeniu paradnego stroju stylizowanego na ruski strój narodowy. Jeden ze współczesnych, P. G. Diwow wspominał: «Petersburg zajmuje się zmianą stroju dam dworu

---

[236] *Ibidem*, s. 209.

[237] V. Bieregavoy, *Der kaiserliche russischen Kunst und Architektur des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1922, s. 18–24.

[238] B. Dąb-Kalinowska, *„Mistrz życiodajnego...*, *op. cit.*, s. 209.

[239] *Ibidem*, s. 206; idem, *Świadomość narodowa a historyzm...*, *op. cit.*, s. 62–63.

i pokojówek. Mówi się, że wynaleziono nowy strój narodowy, który damy noszą z okazji wielkich dworskich gali. Wygląda mniej więcej jak *sfrancuszczony* sarafan»"[240].

Jednakże architektura tworzona pod znakiem narodnosti była nowością względną. O antycypowaniu w niej elementów ruskich za czasów Katarzyny II była już mowa. Renesansowe aplikacje również dla ówczesnej opinii nie były czymś do końca zaskakującym. Karamzin przykładowo ściśle wiązał kremlowski sobór Zaśnięcia Fioravantiego ze „szczęśliwą epoką Medyceuszy", co miało być jednym z koronnych argumentów potwierdzających istnienie renesansu na Rusi[241]. Zaś bizantynizm, który jak styl ruski był w architekturze rosyjskiej kontynualizmem, także nie był jakimś nadzwyczajnym ewenementem na tle współczesnych mu nurtów i kierunków historyzmu w Europie Zachodniej i Środkowej. Jak zauważa Tadeusz Stefan Jaroszewski, z faktu że istnieje taki styl, aczkolwiek nie nazywano go jeszcze bizantyńskim, zdano sobie sprawę w Polsce pod koniec XVIII wieku[242]. Było to bez wątpienia pokłosie preromantycznego zainteresowania średniowieczem *sensu largo*. Również niewygasłe fascynacje antykiem zwracały uwagę badaczy na sztukę wczesnochrześcijańską i bizantyńską jako zworniki pomiędzy starożytnością a średniowieczem. Duże znaczenie miała także sytuacja we Włoszech, gdzie romańsko-gotycki interwał był daleko bliższy zarówno sztuce wczesnochrześcijańskiej, jak i renesansowi. Wystarczy tylko przypomnieć, że włoski gotyk to była głównie dekoracja, nie konstrukcja, romanizm natomiast manifestował się w formach zdecydowanie nawiązujących do bizantyńskich[243]. I tak przykładowo Stanisław Kostka Potocki podczas swej podróży do Włoch w 1785 roku w Wenecji „[...] doszedł do wniosku, że architektura kościoła św. Marka różni się od tego, «co tak niedokładnie nazywamy gotykiem». Ocenił ją wysoko, stawiając kościół wenecki zaraz po kościele Mądrości Bożej w Konstantynopolu. W rękopisie *Sztuki u dzisiejszych* wyróżnił nawet «styl carogrodzko-gocki», którego przykładem jest kościół św. Marka w Wenecji, ale samego stylu nie nazwał w sposób właściwy"[244]. Z kolei Sebastian Sierakowski w 1812 roku istotę architektury bizantyńskiej usiłował wyłożyć tymi słowy: „[...] było jeszcze budownictwo, które nazywano greckim nowym, wprowadzone od ostatnich Greków w wieku XIII i XIV. Ci zrobili mieszaniny z dawnych dobrych obrysów i z arabesków, widzieć podobnie można w kościele św. Marka w Wenecji i w wielu innych budowlach włoskich, w których słupy i członki nieco się do dawnych dobrych zbliżają"[245]. Samych jednak przykładów architektury neobizantyńskiej, wyłączywszy oczywiście tę w stylu bizantyńsko-ruskim realizowaną na polecenie Petersburga, było w Polsce bardzo niewiele. Moda na nią wkrótce spotkała się z rosyjską agresją estetyczno-artystyczną w polskim krajobrazie architektonicznym i z takiego względu styl nie mógł być akceptowany. Przeważała moda na szeroko rozumiany orient, czyli różne wersje stylizacji mauretańskiej, egipskiej itp.[246].

Dlatego właśnie najlepszy przykład polskiego neobizantynizmu, jakim jest Złota Kaplica w katedrze poznańskiej, zbudowana z patriotyczno-historycznych inspiracji, przybrała formę jaką dziś możemy podziwiać. Zrealizował ją z inicjatywy hrabiów Raczyńskich Franciszek Maria Lanci w latach 1834–1837, nie sięgając wszakże do wzorów pochodzących bezpośrednio ze wschodu bądź południa Europy. Ideowo-artystyczny program Złotej Kaplicy, znanej również pod nazwą Kaplicy Piastów, wynikał z pobudek patriotycznych, mieszczących się w głównym nurcie europejskiego historyzmu. Kaplica poświęcona jest pamięci Mieszka I i Bolesława Chrobrego, zało-

---

[240] T. Kudriavtseva, *op. cit.*, s. 94.

[241] B. Dąb-Kalinowska, *Świadomość narodowa a historyzm...*, *op. cit.*, s. 62.

[242] T. S. Jaroszewski, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 22.

[243] F. Popov, *op. cit.*, s. 12 i n.

[244] T. S. Jaroszewski, *Od klasycyzmu do nowoczesności...*, *op. cit.*, s. 22–23.

[245] Cyt. za: T. S. Jaroszewski, *ibidem*, s. 23.

[246] *Ibidem*, s. 23 i n., 98–121; P. Paszkiewicz, *op. cit.*, s. 8–11; Z. Ostrowska-Kębłowska, *Siedziby muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — miasto.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 69–108.

Il. 171. Kaplica Wszystkich Świętych. Monachium. L. von Klenze, 1826–1837. Sztych J. Poppel, ok. 1840

życieli państwa polskiego. Posągi królów wykonał pozostający w służbie dworu pruskiego Christian Daniel Rauch w 1841 roku. Warto zwrócić uwagę, że hr. Edwardowi Raczyńskiemu udało się pozyskać tego wziętego artystę dla celu, którego realizacja widziana była w Berlinie bardzo niechętnie. Był to jednak jeszcze czas względnej autonomii i swobód narodowych w Wielkim Księstwie Poznańskim. Sam Rauch, co warto odnotować, uczestniczył w budowie zespołu Wilhelmshöhe, współpracował z von Schinklem, Christianem Friedrichem von Tieckiem przy projektowaniu pomnika na Kreuzbergu w 1819 roku. Również przez bliskie kontakty z Wilhelmem von Schadowem, Antonio Canovą i Bertelem Thorvaldsenem doskonali swój wybitny talent i warsztat. Jego dziełem są między innymi nagrobek królowej Luizy w parku w Charlottenburgu, 1811–1815, projekt pomnika Maksymiliana I dla Monachium, pomnik Albrechta Dürera dla Norymbergii, 1830–1840, sześć posągów Viktorii dla Walhalli, 1830–1840 i oczywiście najpopularniejsze jego dzieło, pomnik Fryderyka II Wielkiego dla Berlina, 1839–1851. Rauch był zdecydowanym klasycystą, ale ostatnia z wymienionych prac oraz pomniki Mieszka I i Bolesława Chrobrego wskazują, że nie uchylał się od zamówień w duchu historyzmu. Nie różnił się w tej kwestii nie tylko od von Schinkla czy von Klenzego, ale również od takich bliskich mu architektów, jak Friedrich von Gärtner lub Theophil von Hansen i innych. A co się tyczy bezpośrednio samej architektury wnętrz Złotej Kaplicy, to pierwszy jej projekt sporządził nie kto inny jak sam von Schinkel. Projekt ten zamówił Atanazy hr. Raczyński, ale środki własne rodziny i zebrane ze składek społecznych okazały się niewystarczające dla realizacji monumentalnego zamysłu von Schinkla. Ostatecznie całą inicjatywę urzeczywistnił Lanci[247]. Genealogii stylowej poświęcona została obszerna monografia pióra Zofii Ostrowskiej-Kębłowskiej i w kwestiach szczegółowych wypada odesłać czytelnika do tego wyczerpującego opracowania[248]. Warto wszakże zwrócić uwagę na jedną z, jak wskazuje Autorka wspomnianego dzieła, inspiracji artystycznego wystroju Złotej Kaplicy. Z dużym prawdopodobieństwem założyć można, że była nią kaplica Wszystkich Świętych (Allerheiligenhofkirche) w Neues Residenz w Monachium, zbudowana w stylu neobizantyńskim (na wyraźne życzenia Ludwika I) przez von Klenzego w latach 1826–1837. Architekt wyraźnie wzorował się na Capella Palatina w Palermo (XII w.), wszelako jak wskazuje David Watkin „[...] zastąpił jednak muzułmańskie sklepienie stalaktytowe sycylijskiego wzoru kilkoma płytkimi kopułami, inspirując się kościołem San Marco w Wenecji"[249]. Wnętrzami tej

[247] I. Danielewicz, *Wydarzenia współczesne a idea w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i 1 poł. XIX w.*, [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu. Idee i sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych*, J. Białostocki (red.), Warszawa 1981, s. 63–65.

[248] Z. Ostrowska-Kębłowska, *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997, s. 88–94.

[249] D. Watkin, *Historia architektury...*, *op. cit.*, s. 419–420.

monachijskiej kaplicy zachwycał się Atanazy hr. Raczyński, który partycypował w poznańskiej inicjatywie nie tylko finansowo, ale nade wszystko artystycznie — był bowiem wybitnym koneserem sztuki i architektury[250].

Niemniej jednak wpływ i sugestie fundatorów i mecenasów — budową kaplicy-mauzoleum Piastów żywo interesował się Namiestnik WKP Antoni ks. Radziwiłł, żonaty notabene z Luizą księżniczką pruską — to jedno oblicze genezy artystycznej tego obiektu. Drugim, ważniejszym dla wyjaśnienia recepcji form bizantyńskich w Europie było jego oblicze historyczno-ideowe. Albowiem pierwsze dziesiątki XIX wieku, wraz z falą historyzmu i romantyzmu odkrywających kulturę średniowiecza, przyniosły zainteresowanie nie tylko gotykiem, ale i zapoznanym niemal zupełnie stylem romańskim i na gruncie południowych Włoch oraz Wenecji bliskim mu stylem wczesnochrześcijańskim bądź bizantyńskim. Początkowo oba te style łączono w całość i dopiero dalsze, bardziej wnikliwe badania, precyzyjniej określiły kanony obu stylów, aczkolwiek problem do dziś pozostaje otwarty[251]. Bizantynizm, lub jego istotne komponenty, były szczególnie atrakcyjne dla architektów tworzących w duchu romantycznego eklektyzmu. Tego ostatniego istotną składową były na ogół struktury i toposy renesansowe. Atoli odkrywanie romanizmu i bizantynizmu dawało asumpt do wzbogacania architektury eklektycznej motywami i wątkami nawiązującymi do owych odkrywanych na nowo wczesnośredniowiecznych kultur artystycznych. Przyswajanie, szczególnie w dobie romantyzmu, elementów tych kultur zgodne było z ogólną tendencją w łonie romantycznego uniwersalizmu chrześcijańskiego, który był charakterystyczną reakcją na wojujący racjonalizm francuskiej rewolucji i wojen napoleońskich. Niosły one wszakże za sobą określone i trwałe konsekwencje, jakimi był historyzm i absolutyzacja kultur minionych, a nawet odległych pod względem obrządku. Przykładowo bizantynizm był i jest sztuką głównie prawosławną. Ale właśnie taki był pluralizm historyzmu. Z jednej strony towarzyszył mu chrześcijański mistycyzm, którego nie należy mylić z ultramontanizmem, a z drugiej — „muzealizacja kultu i religii" postępująca wraz z sekularyzacją

Il. 172. Złota Kaplica, wnętrze. Poznań. F. M. Lanci, 1834–1837

Il. 173. Złota Kaplica, fragment wnętrza. Poznań. F. M. Lanci, 1834–1837

[250] Z. Ostrowska-Kębłowska, *Dzieje Kaplicy...*, *op. cit.*, s. 106–107; idem, *Siedziby muzea...*, *op. cit.*

[251] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego CCCXXXIX, Prace z Historii Sztuki z. 11, 1973, s. 66.

Il. 174. Portret Napoleona III. Druga poł. XIX w.

Il. 175. Kościół Sacré-Coeur. Paryż. P. Abadie, 1876–1919

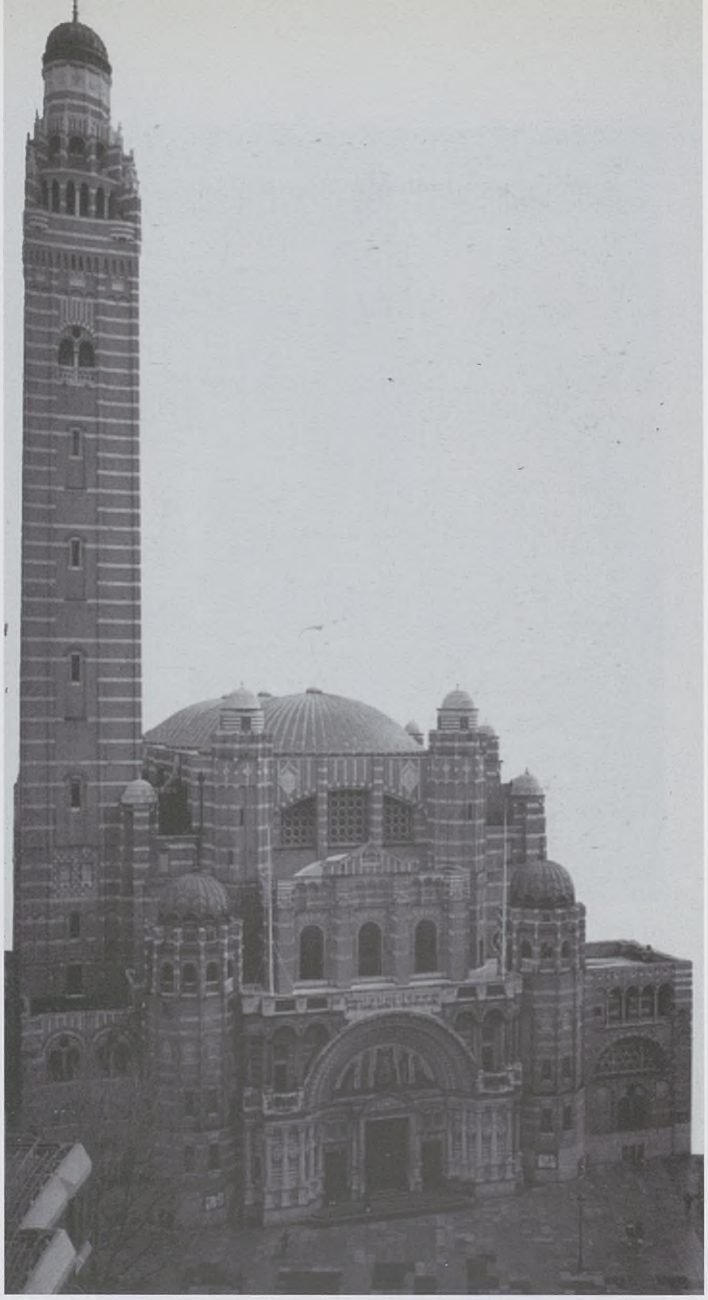
kultury europejskiej, bowiem nawet Święte Przymierze nie mogło cofnąć biegu historii[252]. Albowiem romantyzm zarówno tradycjonalny jak i liberalny „[...]wprowadził do sztuk plastycznych czas teraźniejszy bez konieczności sięgania po uogólnienia[253]. Jak trafnie stwierdza Iwona Danielewicz:" „odwołanie się do tradycji i historii nie oznaczało wcale rezygnacji z dążeń do stworzenia nowego języka, właśnie myślenie historyczne uwarunkowało charakter prowadzonych poszukiwań. Połączenie »Narodu« z »Historią« stało się jednym z wyróżników realizacji plastycznych poświęconych współczesnym, ważnym dla narodu wydarzeniom politycznym.

Innym wyróżnikiem stał się stosunek do religii. W okresie tym nastąpił bardzo znamienny proces laicyzacji treści religijnych i włączenie ich do historyczno-narodowej problematyki. Znalazło to wyraz w umieszczaniu w budowlach kościelnych, mających pełnić funkcję pomników narodowych, przedstawień o treściach historycznych, zastępowanie średniowiecznych programów eschatologicznych, hagiograficznych i teologicznych nowymi programami narodowo-patriotycznymi. Laicyzacji treści religijnych odpowiadał proces sakralizacji teraźniejszości i przeszłości, kiedy budowle wzniesione dla uczczenia współczesnych wydarzeń zyskiwały rangę ponadczasowych miejsc kultu, gdzie na równi z Bogiem umieszczony został Naród"[254].

Konstatacje powyższe odnoszą się również do stylu bizantyńsko-ruskiego, a w sporej mierze do ideologii narodnosti. Pozostańmy jednak jeszcze przy fenomenie bizantynizmu w europejskim eklektyzmie. We Francji przejawiał się on w łączeniu form bizantyńskich i renesansowych, które skutecznie konkurowały z architekturą neogotycką. Na tych preferencjach zaważyły głębokie doświadczenia rewolucji w postaci laicyzacji społeczeństwa francuskiego. Wprawdzie francuski konserwatywny romantyzm oraz piętnastoletnie rządy Burbonów przyczyniły się do ożywienia życia religijnego we Francji, ale w kwestii stosunków między państwem a Kościołem opinia publiczna była znacząco podzielona. Silna była też tradycja francuskiego gallikanizmu, i przeto obok neogotyku, który symbolizował katolicyzm, sięgano do sztuki i architektury sakralnej tkwiącej

[252] *Ibidem*, s. 63–64, 66.
[253] I. Danielewicz, *op. cit.*, s. 66.
[254] *Ibidem*, s. 66–67.

w swych korzeniach głębiej, czyli do stylu paléo-chrétien lub bizantyńskiego, kojarzonego z niezależnością od Rzymu. Obok tych tendencji istniał w tym kraju również i ultramontanizm popierany szczególnie przez cesarzową Eugenię. Warto zatem zwrócić uwagę, że konstytucyjny rozdział Kościoła od państwa nastąpił dopiero w III Republice, i to po bez mała trzydziestu czterech latach. Wcześniej jednak obok dyskusji na temat miejsca Kościoła francuskiego w społeczeństwie, toczyły się gorące debaty o kształcie artystycznym świątyni mającej upamiętnić ocalenie Paryża i zwycięstwo nad Komuną w 1871 roku. Sacré-Coeur, bo o niej tu mowa, była osobliwym votum zmaterializowanym przez burżuazyjno-liberalną i laicką w ostateczności Republikę nad zbrojnym komunizmem, który po raz wtóry pokazał swą jakobińską twarz. Autorem tego do dziś bardzo kontrowersyjnego, zrealizowanego w latach 1876–1919, dzieła był Paul Abadie, który wcześniej restaurował kościół Saint-Front w Périgueux (w latach 1852–1901). Ta wczesnoromańska (ok. 1120–1170) katedra, zbudowana na planie krzyża greckiego, z pięcioma kopułami na pendentywach, częściowo wzorowana na weneckiej bazylice San Marco, wywarła bezpośredni wpływ na dzieło Abadiego, które określa się jako bizantyńsko-romańskie. Z wcześniejszych prac architektów francuskich, chrakteryzujących się eklektyzmem, w którym odnajdujemy wiele wątków bizantyńskich, wymienić można przykładowo katedrę w Marsylii, Léona Vaudoyera z 1852 roku, kościół La Trinité w Paryżu, Théodore'a Ballu z 1861 roku oraz Kościół St.-Augustin w Paryżu, Victora Baltarda z 1868 roku[255]. Natomiast z przykładów architektury świeckiej, której eklektyzm nosi znamiona wpływów neorenesansu z wyraźnie zaakcentowanym łukiem pełnym, który w Monachium rozwinie się w Rundbogenstil, gdzie spotkamy reminiscencje bizantyńskie, warto wymienić znane paryskie biblioteki, jak: Biblioteka



Il. 176 a. Katedra westminsterska. Londyn. J. F. Bentley, 1895–1903

Il. 176 b. Katedra w Marsylii. L. Vaudoyer, 1852

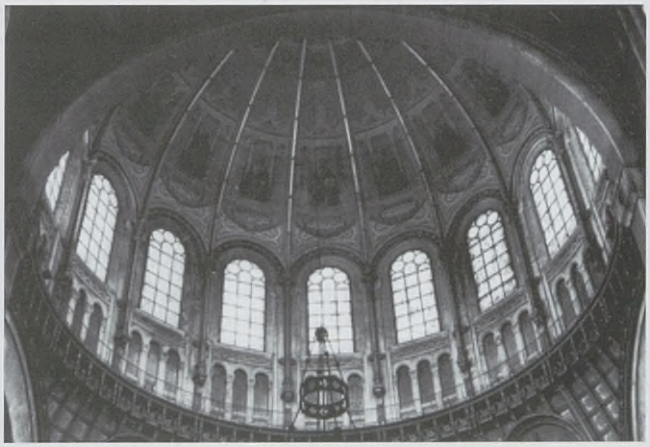
[255] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze...*, *op. cit.*, s. 66 i n.; Z. i T. Tołłoczko, *Z zagadnień historii i historyzmu oraz eklektyzmu w architekturze drugiej połowy XIX wieku na przykładzie wiedeńskiego Heeresgeschichtliches Museum Theophila Hansena*, Czasopismo Techniczne, z. 1A, 2002, s. 44–81.

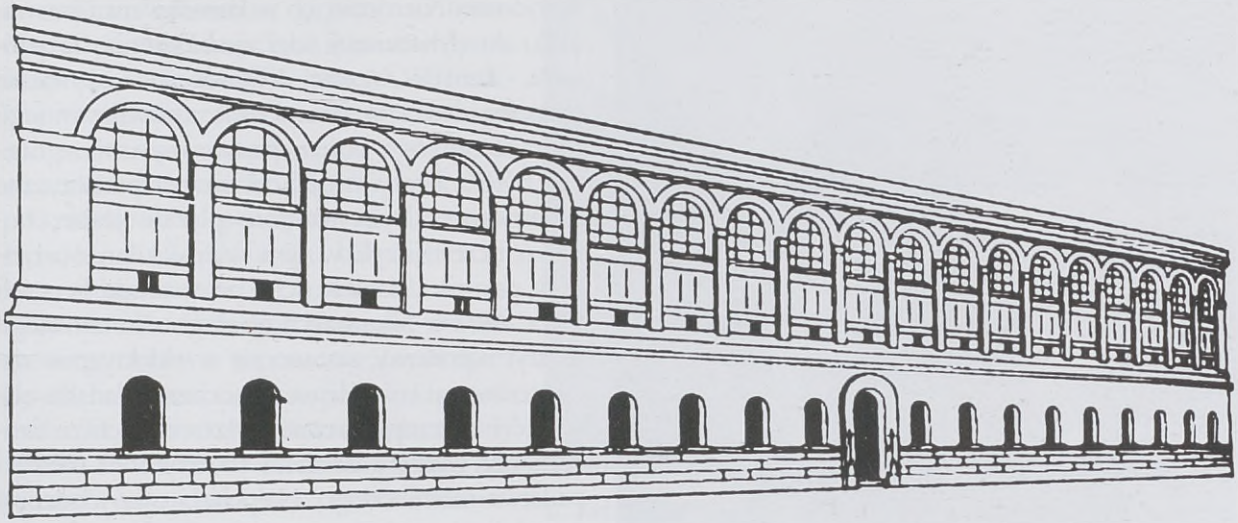
Il. 177. Kościół La Trinité. Paryż. T. Ballu, 1861

Il. 179. Baptisterium Ortodoksów, fragment wnętrza. Rawenna. Ok. 400–450

Il. 178. Kościół St.-Augustin. Paryż. V. Baltard, 1868

Il. 180. Kościół St.-Augustin, wnętrze kopuły. Paryż. V. Baltard, 1868





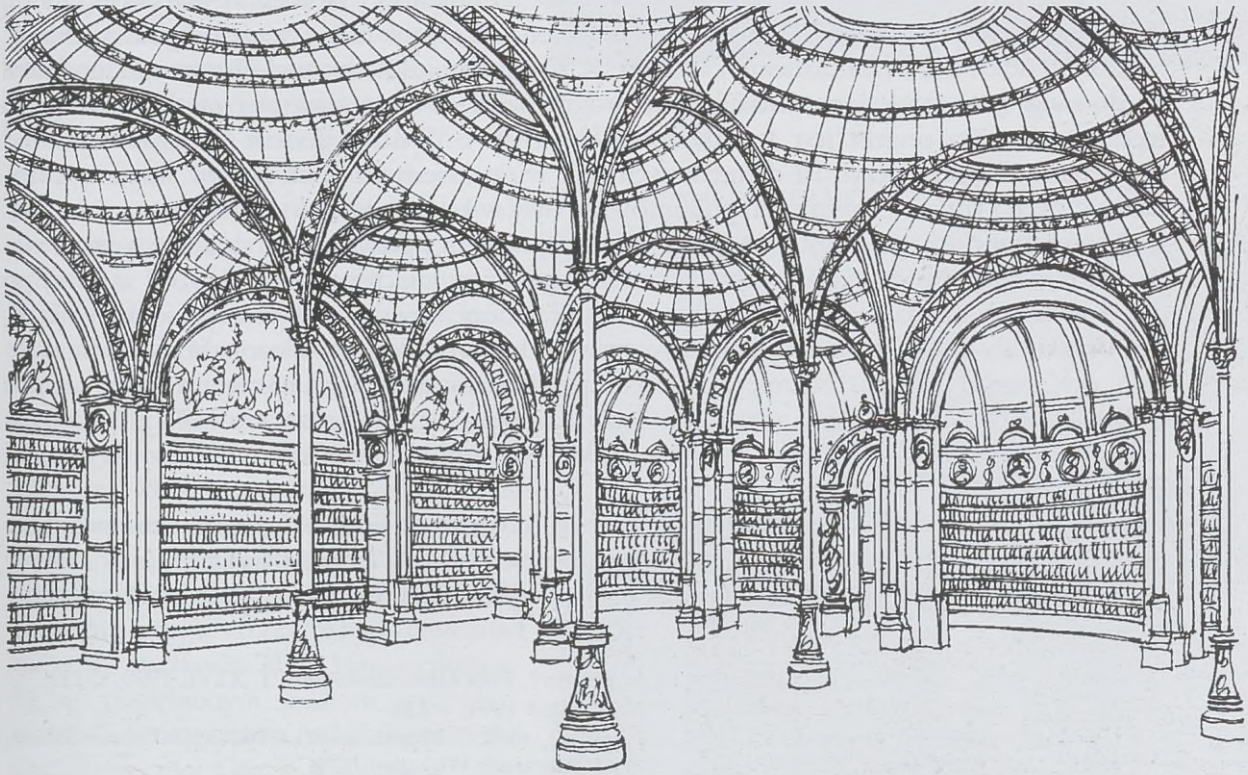
Il. 181. Biblioteka St.-Geneviéve. Paryż. F. H. Labrouste, 1843–1850

Sainte-Geneviéve, Françoise'a Henri Labrouste'a (1843–1850) i tegoż autora Biblioteka Narodowa (1857–1867), a w niej szczególnie konstrukcję i wystrój czytelni głównej[256].

W Niemczech, cieszących się tolerancją i pluralizmem religijnym od czasów pokoju westfalskiego, ożywienie religijne w obu Kościołach, protestanckim i katolickim, przebiegało nieco inaczej. Rewolucja i Napoleon nie zlaicyzowały części społeczeństwa, ale zadały cios dumie

[256] Z. i T. Tołłoczko, *ibidem*; C. Mignot, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Köln 1994, s. 83–93, 107; D. Watkin, *Historia architektury...*, *op. cit.*, s. 388 i n.

Il. 182. Biblioteka Narodowa, wnętrze. Paryż. F. H. Labrouste, 1857–1867



Il. 183. Nikolaikirche, projekt. Hamburg. G. Semper, 1844

narodowej Niemców, co w konsekwencji prowadziło do dynamizacji idei zjednoczenia się państwa. Innymi słowy, XIX-wieczne ożywienie chrześcijaństwa w Niemczech zarówno w jego romantycznym i potem pozytywistycznym nurcie, było z istoty swojej od zarania patriotyczne i narodowe. Było również pluralistyczne, bowiem uczestniczyli w nim wierni kilku obrządków, ponieważ sam Kościół protestancki liczy ich kilka. Ale i w Niemczech obok gotyku uznanego za styl narodowy, starano się w eklektyzmie zorientowanym na style wczesnochrześcijańskie odnaleźć i egzemplifikować zwłaszcza głębsze fundamenty wiary, a zarazem starożytność metryki państwa niemieckiego. Najpełniej owa tendencja wyrażała się w kompozycjach o typowo fasadowym charakterze neoromanizmu bryły oraz neobizantynizmu wnętrz. Ta wszakże tendencja wystąpi głównie u schyłku XIX wieku i na początku XX wieku. Preferować taki eklektyzm będzie zwłaszcza Wilhelm II, który w tradycji ottońsko-salickiej upatrywał estetycznej legitymizacji oraz umocnienia swego autorytetu[257]. Najlepsze przykłady tej architektury to oczywiście berlińska katedra Kaiser-Wilhelm I-Gedächtniskirche powstała w latach 1890–1895 oraz poznański pałac cesarski z lat 1903–1913 — oba obiekty wzniesiono podług projektów Franza Schwechtena. Warto też zwrócić uwagę na typową dla historyzmu konfrontację programów ideowych dwojga wnętrz aplikujących styl bizantyński w Poznaniu. Jeśli bowiem Franciszek Maria Lanci w wystroju Złotej Kaplicy akcentował szczególnie osobę cesarza Ottona III i jego rolę w zjeździe gnieźnieńskim, na którym przez wręczenie diademu i włóczni św. Maurycego, Bolesławowi Chrobremu, podniósł go do rangi suwerennego monarchy, to w programie ideowo-artystycznym zamku cesarskiego nieobecność tego cesarza jest wyjątkowo wymowna[258]. Wróćmy jeszcze do czasów sprzed utworzenia II Rzeszy, czyli lat dwudziestych XIX wieku, kiedy to obok postaw skrajnie nacjonalistycznych i konserwatywnych reprezentowane były w kręgach liberalno-romantycznych, również i protestanckich, postawy próbujące godzić nacjonalizm z pozytywnym dziedzictwem oświecenia i rewolucji. Środowiska protestanckie, szczególnie w takich przykładowo „od zawsze, po dziś" otwartych mentalnie na świat miastach jak Hamburg, również fascynowało średniowiecze, ale poszukiwały one stylu bardziej pluralistycznego, odzwierciedlającego złożoność stanów umysłu tego czy innego regionu Niemiec. Dobrym przykładem może być niezrealizowany projekt ewangelickiego Nikolaikirche, autorstwa Gottfrieda Sempera, pochodzący z 1844 roku. Miała to być budowla centralna, łącząca formy romańskie, bizantyńskie, gotyckie i renesansowo-florenckie[259].

Jak już była mowa, do 1830 roku Rosja była jedynym w Europie niezależnym państwem prawosławnym, co między innymi było fundamentem tezy o Trzecim Rzymie. Inne narody prawosławne, nie tylko słowiańskie, znajdowały się pod jarzmem tureckim. Przeto grecki antyczny

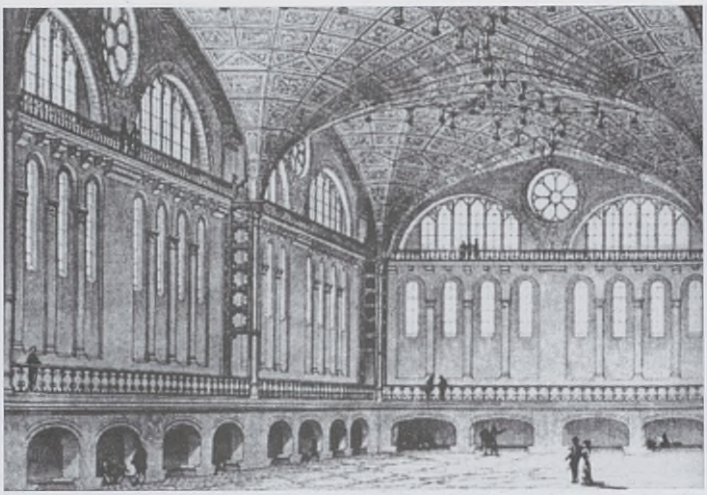
---

[257] P. Krakowski. *Architekt w wieku XIX. Artysta czy inżynier?*, Folia Historiae Artium, T. XXVI, 1990, s. 121.

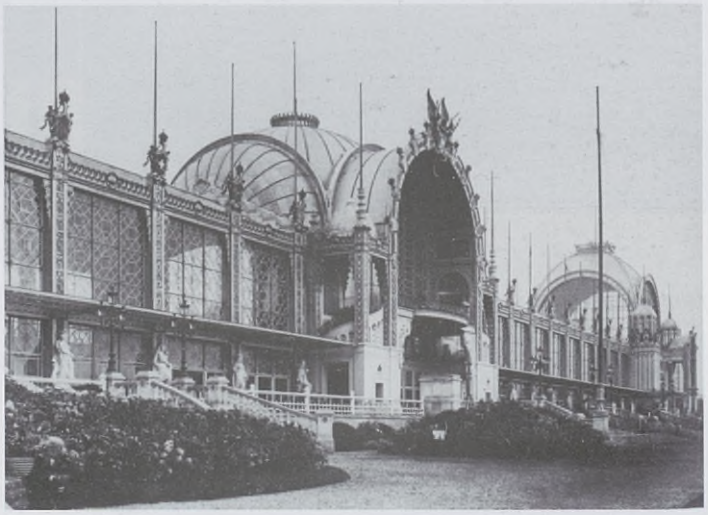
[258] J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 216.

[259] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze...*, *op. cit.*, s. 68; C. Mignot, *op. cit.*, s. 94–95; U. Planner-Steiner, K. Eggert, *Friedrich von Schmidt, Gottfried Semper, Carl von Hasenauer*, Wiebaden 1978.

rewiwalizm opierał się głównie na badaniach i poszukiwaniach na obszarach poza rdzenną Grecją. Badaczy końca XVIII wieku niezmiernie rzadko interesował tzw. styl neogrecki reprezentowany na ogół przez wenecki bizantynizm. Dopiero wiek XIX przyniósł, słabą początkowo, ciekawość stylu, który określić można bałkańskim bizantynizmem, a który wykształcił się na łonie autokefalicznego Kościoła prawosławnego, a nawet w poszczególnych eparchiach, a zwłaszcza w zespołach klasztornych. Ta architektura wykształciła własny system kanonów stylowych wyraźnie odrębnych od architektury prawosławia rosyjskiego. Źródła pierwotne były oczywiście wspólne, ale później wpływ na rosyjską architekturę cerkiewną form i elementów rodzimych i ludowych sprawił, że budownictwo sakralne w Grecji i Bułgarii zachowało swój charakter rudymentarno-pierwiastkowy. Przykładem może być pochodzący z początku XI wieku zespół kościołów i klasztorów św. Łukasza (katholikon Theotokos Hosios Loukas) w Phocis koło Delf. Wyzwolenie Grecji sprawiło, że stała się ona drugim niepodległym krajem prawosławnym, który wszakże dla podkreślenia ciągłości swych dziejów i umocnienia poczucia narodowego w architekturze monumentalno-reprezentacyjnej odniósł się do początków swej historii, czyli antyku, a nie późniejszego Bizancjum. Był to kolejny przejaw historyzmu europejskiego. Jak już wspomniano, w Atenach próbowali swych sił von Klenze i von Schinkel, którzy później w Petersburgu mogli porównać średniowieczną prawosławną architekturę Grecji i Rosji. Mowa też była, że w nowej stolicy królestwa greckiego urzeczywistnili swe projekty Friedrich von Gärtner oraz bracia Theophil i Hans Hansenowie. Wznosząc klasycystyczne budowle zwrócili oni również uwagę na architekturę greckiego średniowiecza, które w architekturze sakralnej trwało niemal aż po XIX wiek, bowiem i Grecja, co znamienne, renesansu nie znała. Zwłaszcza Hans Hansen poświęcił się pogłębionym studiom architektoniczno-archeologicznym nad bizantynizmem średniowiecznej Grecji. Rezultatem takie-



Il. 184. Projekt wzorcowy wnętrza. Viollet-le-Duc, 1859



Il. 185. Pawilon przy Champ-de-Mars. Wystawa Światowa. Paryż. L. Hardy, 1878

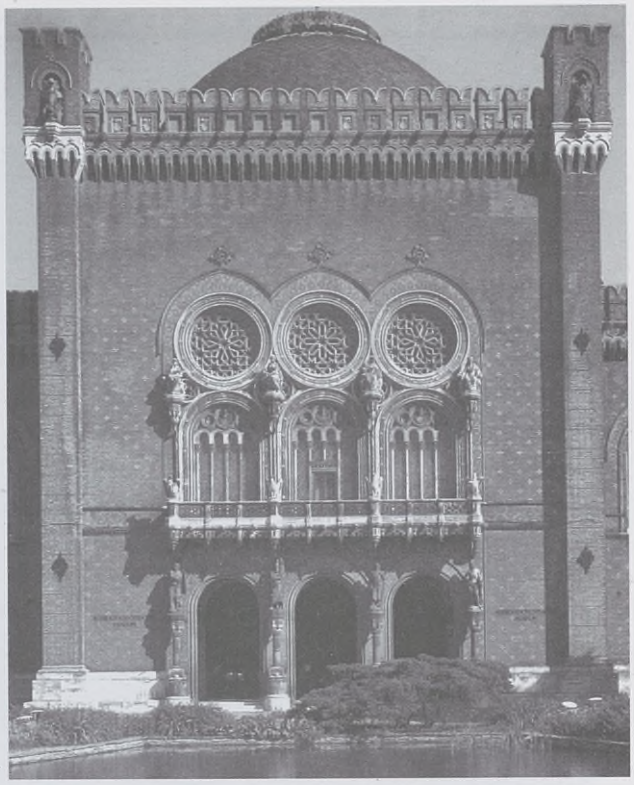
Il. 186. Dworzec Główny. Antwerpia. L. Delacenserie, 1899

Il. 187. Befreiungshalle, projekt. Okolice Kelheim. F. von Gärtner, 1842

Il. 189. Thomaskirche. Berlin. F. Adler, 1869

Il.188. Staatsbibliothek. Monachium. F. von Gärtner, 1831–1842

Il. 190. Muzeum Historii Naturalnej. Kopenhaga. H. Hansen, 1863–1869



Il. 191. Heeresgeschichtliches. Wiedeń. Th. Hansen, 1849–1863

Il. 192. Heeresgeschichtliches, wnętrze. Wiedeń. Th. Hansen, 1849–1863

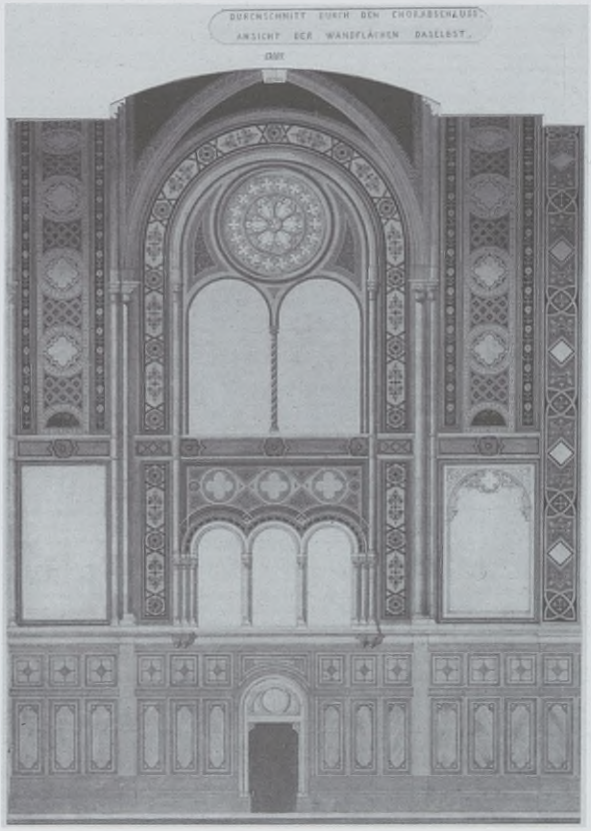
go stanu rzeczy, ocenianym rozmaicie przez znawców przedmiotu, było znaczące wzbogacenie eklektycznej palety artystycznej tych trzech architektów, działających później na obszarze Danii, Bawarii i Austrii, co miało również kapitalne znaczenie dla rozwoju stylu maksymiliańskiego, bądź szerszej — Rundbogenstilu. Warto, ale już na marginesie, przypomnieć, że von Gärtner, który był wybitnym eklektykiem jako architekt, jako konserwator był surowym purystą. Jako restaurator wielu zabytków, np. w Spirze, Bambergu czy Ratyzbonie, kierował się zasadą czystości stylowej, niszcząc wiele późniejszych naleciałości i wyrządzając w efekcie duże straty. Był to jednak kolejny charakterystyczny rys architektury czasów historyzmu[260].

W twórczości von Gärtnera trudno jest raczej dopatrzyć się bezpośrednich inspiracji architekturą bizantyńską. Był on zwolennikiem odnoszenia się głównie do architektury włoskiego renesansu, którego to nie kopiował, lecz kreatywnie interpretował wprowadzając weń wątki bizantyńsko-wczesnochrześcijańskie. Dobrym przykładem będzie tu zwłaszcza projekt wnętrz Befreiungshalle koło Kelheim, którego budowę rozpoczął von Gärtner w 1842 roku. Budowę ukończył, ale już według własnego projektu w latach 1843–1863, von Klenze. Do jednych z bardziej zna-

[260] Z. i T. Tołłoczko, *Z zagadnień historii i historyzmu...*, *op. cit.*

Il. 193. Arsenał. Komendantura. Wiedeń. A. Siccard von Siccardsburg, E. van der Nüll, 1849–1957

Il. 194. Kościół Alterchenfelder, fragment projektu. Wiedeń. E. van der Nüll, 1848–1861

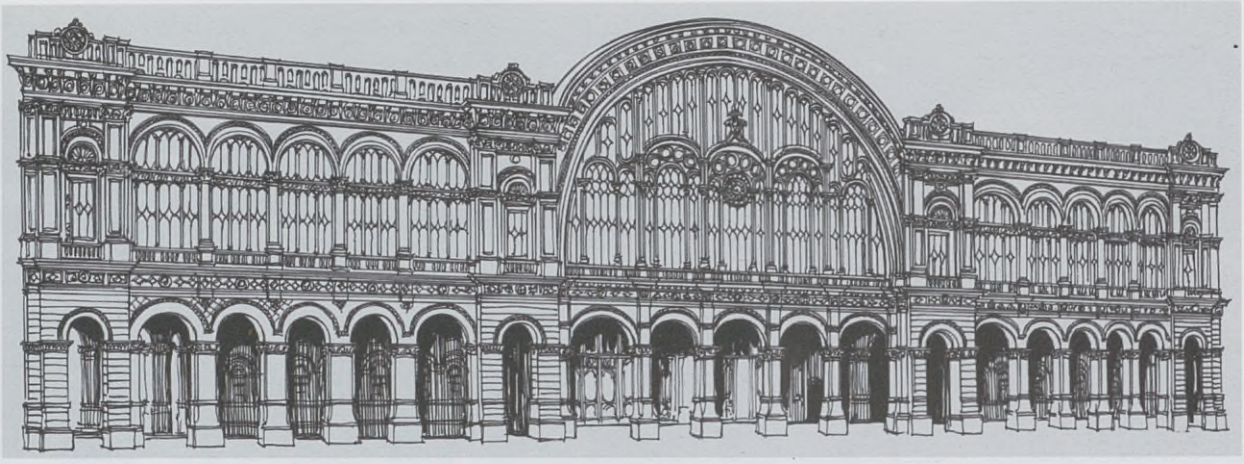


nych realizacji von Gärtnera należy gmach monachijskiej Staatsbibliothek wzniesiony w latach 1831–1842, który zalicza się również jako prymarna praca co się tyczy rozwoju niemieckiej odmiany „stylu łuku pełnego", czyli Rundbogenstilu, który to termin wprowadził w obieg już w 1828 roku, wyprzedzając tym samym powstanie dojrzałych form tej architektury, Heinrich Hübsch[261]. Obok von Gärtnera styl ten kultywowali, między innymi, von Klenze, von Schinkel, Ludwig Persius i Georg Friedrich Ziebland. Architekci ci wprowadzili obok wątków wczesnorenesansowych i bizantyńskich również i te zaczerpnięte z niemieckiego i włoskiego romanizmu. Styl ten był zbieżny z neoromanizmem we Francji i Stanach Zjednoczonych (np. Henry Hobson Richardson) oraz Anglii (np. Alfred Waterhouse)[262].

W Skandynawii najlepszym przykładem wpływu architektury bizantyńskiej na północny eklektyzm jest gmach Muzeum Historii Naturalnej w Kopenhadze zaprojektowany przez Hansa Hansena i zre-

[261] D. Dolgner, *op. cit.*, s. 9, 41–44.

[262] M. Trachtenberg, I. Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism. The Western Tradition*, London 1986, s. 462.



Il. 195. Dworzec kolejowy. Turyn. C. Ceppi, A. Mazzuchetti, 1866–1868

alizowany w latach 1863–1869. W tym samym stylu utrzymany jest, zbudowany przez tego architekta, kopenhaski szpital komunalny pochodzący z lat 1859–1863, którego stylistyce przypisuje się niekiedy wpływy staronordyckie[263]. Z kolei we Wiedniu Theophil Hansen zaprojektował obiekt daleko bardziej oryginalny i pluralistyczny. Mowa o budynku Wojskowego Muzeum Historycznego zaprojektowanego przezeń i zbudowanego w latach 1849–1857, a wchodzącego w skład stołecznego Arsenału. Większość zabudowań Arsenału wzniesiono w stylu neorenesansowym o mocnych akcentach Rundbogenstilu. Natomiast Heeresgeschichtliches, Theophila Hansena wyróżnia się nie tylko dość swobodnie potraktowanym neobizantynizmem, ale również zdecydowanymi akcentami mauretańsko-orientalnymi. Geneza nader egzotycznej, jak na Wiedeń, budowli jest stosunkowo powikłana, niemniej jednak jest ona typowym przykładem historyzmu tkwiącego w myśleniu zarówno inwestora, jak i twórcy. Tego rodzaju kompilacje były w stolicy Austrii dość popularne, jednak żaden z architektów wiedeńskich pod tym względem Hansenowi nie dorównywał. Konkurencyjna w tej mierze może być chyba tylko architektura Statione Nuova w Turynie, dzieło Carlo Ceppiego i Alessandro Mazzuchettiego z lat 1866–1868[264].

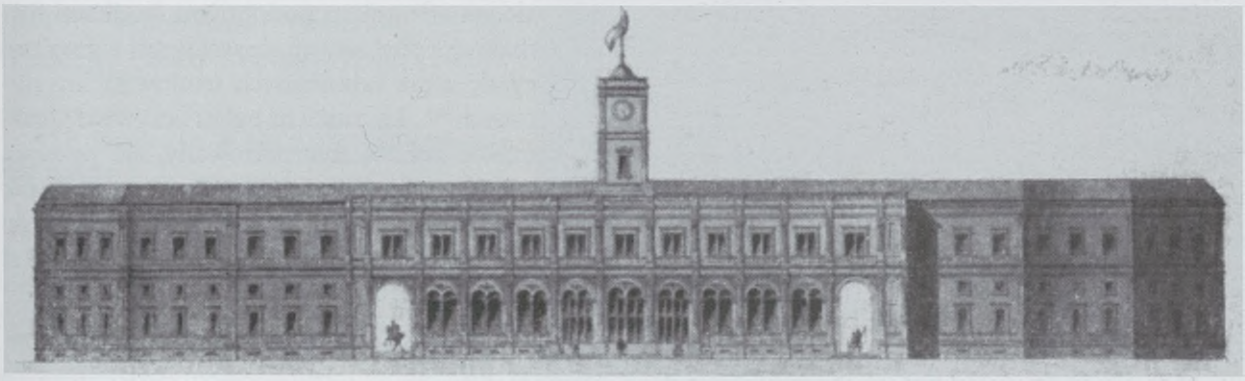
Powyższa krótka komparatystyka różnych nurtów tego, co z grubsza nazwać można Rundbogenstilem, prowadzi do kolejnej, mającej na celu uchwycenie wspólnych wątków między zachodnim stylem łuku pełnego a jego rosyjskim artystycznym kuzynem. To pokrewieństwo odnajdujemy jednakże jedynie w architekturze świeckiej, bowiem z natury rzeczy architektura

---

263 M. Bligaard, *Innenarchitektur des Historysmus in Skandinavien*, [w:] *Der Traum von Glück...*, *op. cit.*, s. 75–85.

264 Z. i T. Tołłoczko, *Z zagadnień historii i historyzmu...*, *op. cit.*; M. Reissberger, *Theophil von Hansen*, Wiesbaden 1980; G. Niemann, F. von Feldegg, *Theophilus Hansen und seine Werke*, Wien 1893.

Il. 196. Dworzec Moskiewski. Petersburg. K. A. Thon, 1849



Il. 197. Orużejnaja Pałata. Kreml, Moskwa. K. A. Thon, 1844–1851

Il. 198. Sobór św. Aleksandra Newskiego, projekt. Warszawa. L. N. Benois, 1894–1912

sakralna w stylu bizantyńsko-ruskim mimo odniesień niekiedy do renesansu, związków z łacińską architekturą nie posiadała. Wystarczy choćby porównać Muzeum Hansena, gmach Komendantury Arsenału (1849–1857, arch. August Siccard von Siccardsburg i Eduard van der Nüll) z architekturą Orużejnoj Pałaty na moskiewskim Kremlu, mieszczącej skarbiec cesarski i pełniącej funkcję również muzeum, którą zaprojektował i zrealizował Konstantin Andriejewicz Thon w latach 1844–1851 oraz ukończony w 1849 roku przez tego architekta kolejny Dworzec Moskiewski w Petersburgu, aby przekonać się jak uderzająco podobnymi środkami formalnymi posługiwali się architekci wywodzący się z tak odmiennych środowisk artystycznych[265]. Łącznikiem był tu oczywiście, rozmaicie zresztą interpretowany, ale przecież wspólny dla Europy bizantynizm, lub, jak kto woli, styl wczesnochrześcijański. Gdy z końcem lat pięćdziesiątych XIX wieku, styl

[265] Z. i T. Tołłoczko, *Z zagadnień historii i historyzmu...*, *op. cit.*

bizantyńsko-ruski, będzie z wolna wypierany i zastępowany przez styl narodowy, czyli styl neoruski, zabraknie owego zwornika na kilka dziesiątków lat. Dopiero na początku XX wieku secesja, ponowne ożywienie się neoklasycyzmu, następnie konstruktywizm, przywrócą wspólne związki między architekturą rosyjską a europejską. Jednakże ponownie należy tu podkreślić, że rozważania niniejsze na temat historyzmu w architekturze rosyjskiej skupiają się głównie na architekturze świeckiej. Jej prawidłowości rozwojowe nie zawsze pokrywały się z równoczesnymi tendencjami zachodzącymi w łonie rosyjskiej architektury sakralnej. Złożoność tej problematyki przedstawił Piotr Paszkiewicz, i w tej kwestii należy odesłać czytelnika do jego licznych prac[266]. Wystarczy zatem zaznaczyć, że rosyjska Cerkiew prawosławna przez cały wiek XIX aż po niemal wybuch I wojny światowej, w swej misji ściśle zespolonej z interesami państwa korzystała z wszystkich dostępnych jej stylów, zgodnych oczywiście z doktryną wiary, w budowie swych świątyń. Zwłaszcza na ziemiach podbitych sięgano wyzywająco niemal do stylów historycznych, które z kulturą narodów ujarzmionych nie miały nic, bądź niewiele wspólnego. W tym zakresie prawie do końca cesarstwa nadal obowiązywał, szczególnie dla cerkwi garnizonowych i pułkowych, wzornik Thona, obok budownictwa w stylu neoruskim[267]. Do pewnego stopnia współzawodniczyły ze sobą, kanoniczne zasady bizantyńskie z swobodną interpretacją neoruską, czego przykładem mogą być projekty w jednym i drugim stylu nadesłane na konkurs na sobór św. Aleksandra Newskiego w Warszawie, który ostatecznie zrealizował w stylu thonowskim, w latach 1894–1912, Leontij N. Benois.

Il. 199. Cerkiew św. Tatiany i I męskie gimnazjum (Pałac Staszica). Warszawa. W. A. Pokrowskij, 1892–1895

Trudno do dziś powiedzieć, która z działalności architektonicznej Thona — czy ta sakralna, czy ta świecka — były przedmiotem krytyki historyków sztuki. Podstawowym ich argumentem był zarzut eklektyzmu i wprowadzania weń elementów obcych narodowo kulturze architektonicznej Rosji[268]. Ale krytyka sztuki to jedno, a realia życia to drugie, i o tym co było narodowe albo i nie, decydował potężny mecenas i zleceniodawca Thona, czyli sam Mikołaj I, który jego propozycje akceptował bez większych zastrzeżeń. Zwłaszcza w Moskwie Thon pozostawił po sobie trwałe ślady w postaci dworca kolejowego — Nikołajewskij (1849), wspomnianej Orużejnoj Pałaty, Wielkiego Pałacu Kremlowskiego (1838–

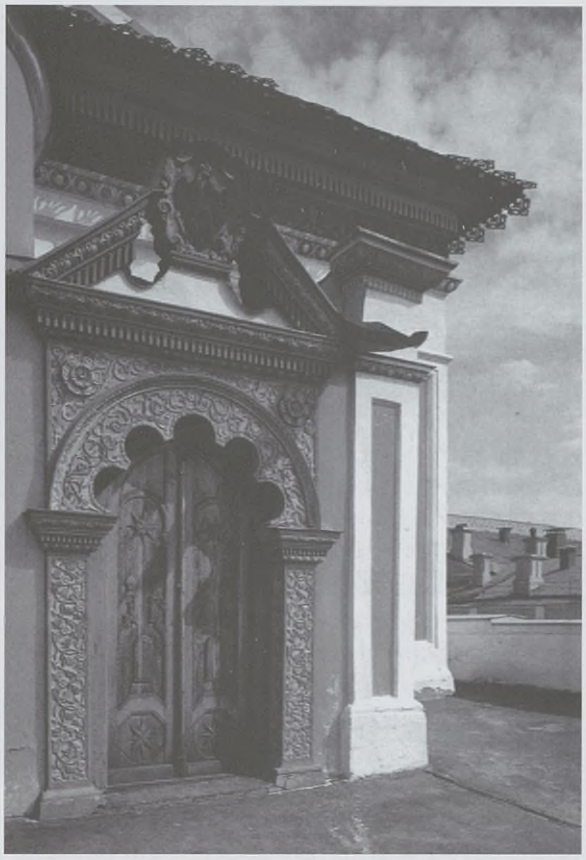
Il. 200. Wielki Pałac Kremlowski. Moskwa. K. A. Thon, 1839–1849

[266] P. Paszkiewicz, *op. cit.*, tamże bibliografia prac tego Autora.

[267] P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991; B. Dąb-Kalinowska, *„Cerkiew Wojująca". Ikona czy wyobrażenie*, Biuletyn Historii Sztuki nr 1–2, 1998, s. 7–25.

[268] L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 331–334.

Il. 201. Wielki Pałac Kremlowski, fragment fasady. Moskwa. K. A. Thon, 1839–1949



Il. 202. Dworiec Tieremnyj, fragment. Moskwa. B. Ogórcow, A. Konstantinow, T. Szarutin, Ł. Uszakow, 1635–1636

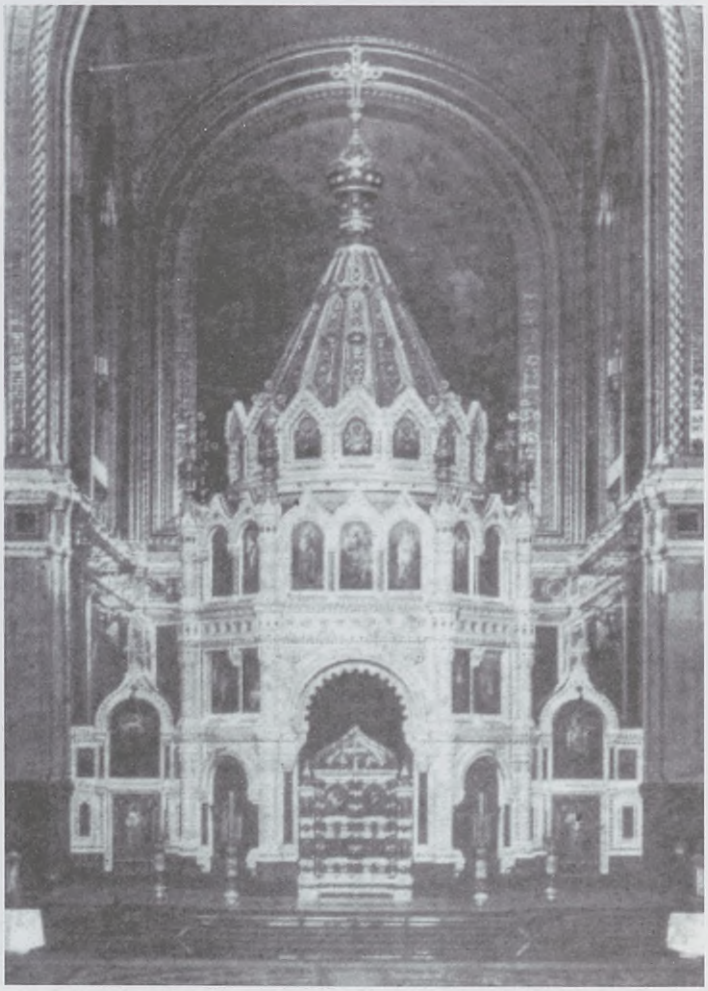
Il. 203. Wielki Pałac Kremlowski, Sala Gieorgijewska. Moskwa. K. A. Thon, 1839–1849

Il. 204. Wielki Pałac Kremlowski, Sala Władimirowska, fragment. Moskwa. K. A. Thon, 1839–1849

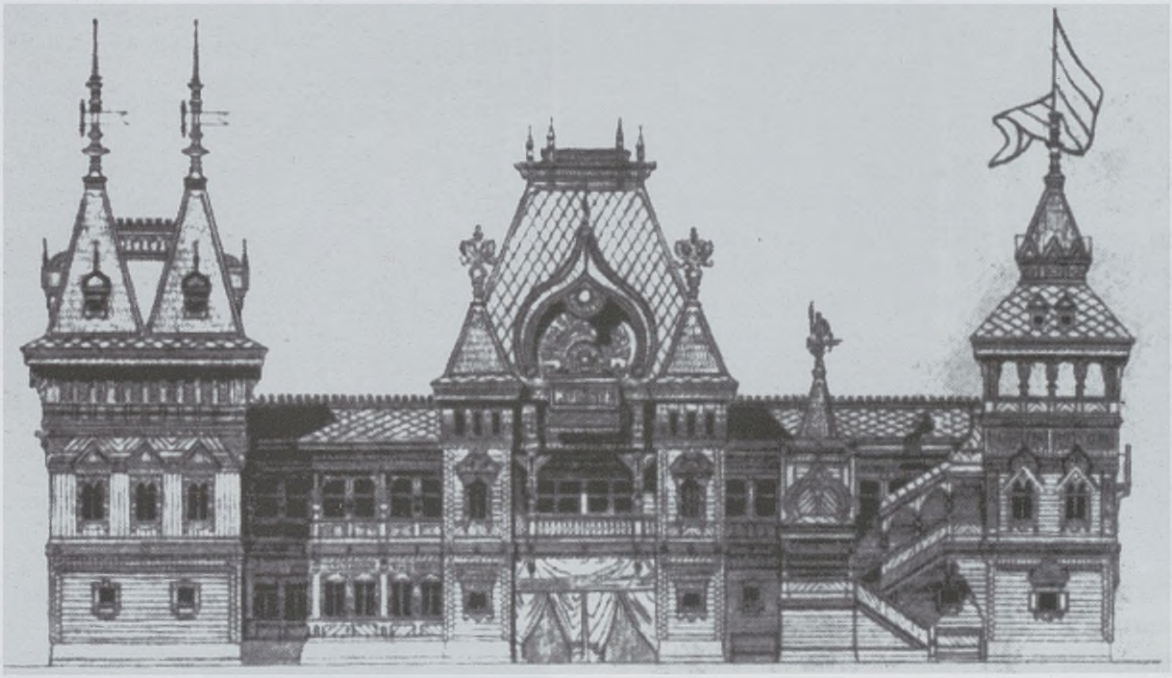
–1849) oraz soboru Chrystusa Zbawiciela, którego budowa trwała od 1832 do 1883 roku. Zlokalizowany przy późniejszym placu Kropotkinowskim sobór został rozebrany na rozkaz Stalina w 1931 roku, a na jego miejscu miał powstać ponad czterystametrowej wysokości Pałac Rad, według projektu W. Gelfreicha, B. Jofana, W. A. Szczuko, S. Bierkurowa (1933–1935). Projektu tego nie urzeczywistniono i zbudowano tam całosezonowy basen kąpielowy. Po upadku ZSRR nowy mer Moskwy Jurij Łużkow w rekordowym tempie pięciu lat odbudował dawny sobór Thona. Ale nie był to, jak się zdaje, wyraz hołdu dla architekta, ale próba — czy udana pokaże czas — przywrócenia (podjęcia) kontynuacji dziejów Rosji, przynajmniej na gruncie jej architektonicznego dziedzictwa. Trzeba było zatem postmodernistycznej rewizji ideologii awangardy z jej maniakalną doktryną czystości stylowej, zmianą oceny historyzmu i eklektyzmu czy w ogóle sztuki XIX wieku i w końcu upadku komunizmu, aby w ten symboliczny sposób Thon doczekał się bardziej obiektywnej oceny. Wszak jego rusko-bizantyński eklektyzm powinien był satysfakcjonować wszystkich malkontentów. Przykładowo słowianofile powinni wysoko cenić wprowadzanie bardzo silnych akcentów ruskich w jego architekturze, co było przecież kontynuacją zjawisk podobnych z czasów Katarzyny II. Zapadnicy mogli cieszyć się rudymentami zachodniego renesansu, nacjonaliści — splendorem bizantynizmu, który nadawał architekturze rosyjskiej cechy uniwersalności. Szczególnie ci pierwsi, wśród których znajdowali się zwolennicy „demokratyzacji" architektury rosyjskiej, czyli innymi słowy jej wernakularyzacji, winni cenić Thona za ponowne skupienie uwagi na architekturze Kremla, jako mateczniku rosyjskości. Zarówno sobór Chrystusa Zbawiciela jak i Wielki Pałac Kremlowski osadzone były głęboko w swej warstwie artystycznej właśnie w tej tradycji. O niektórych aspektach tego przekazu była mowa na początku rozdziału. Atoli tytułem uzupełnienia warto dodać, że kanonizacja oficjalnego stylu rusko-bizantyńskiego, który zapoczątkował projekt Thona z 1827 roku w konkursie na sobór św. Katarzyny w Petersburgu, nie była wyłącznie akademizacją wzorów ruskiego średniowiecza. To prawda, że kolejne repliki stylu thonowskiego odznaczały się pewną monotonią, ale czy najlepsze dzieło Thona, jakim jest Wielki Pałac Kremlowski, można ocenić jako monotonne? Można powiedzieć raczej, że co się tyczy wnętrz, architektura ta to jeden niekończący się monumentalny „suspens". Kiedy już bowiem zanurzymy się w przepych zbizantynizowanego renesansu, ar-

Il. 205. Wielki Pałac Kremlowski, Sala Władimirowska, fragment. Moskwa. K. A. Thon, 1839–1849

Il. 206. Sobór Chrystusa Zbawiciela, fragment wnętrza. Moskwa. K. A. Thon, 1832–1883



chitekt zawiesza tę część artystycznego programu i nieoczekiwanie wprowadza nas w bajkowy świat staroruskiej architektury, którą widać jak na dłoni z okien Pałacu. Kiedy zaś opuścimy ogromne sale reprezentacyjne artysta wprowadza nas do apartamentów rodziny cesarskiej, żywo przypominających eklektyzm francuskiego stylu II Cesarstwa, czyli seconde empire, bądź neobarokowych lub neorokokowych wnętrz niektórych zamków Ludwika II Bawarskiego, a przecież pod tym względem artysta wyprzedzał te style o dobre kilkanaście lat. Również bryła i jej stylistyka budziła, czy też budzi, szereg polemik i nie zawsze słuszną krytykę. Nie docenia się, aczkolwiek w ostatnich latach sporo się pod tym względem zmieniło, mistrzowskiej aranżacji



Il. 207. Pawilon Rosyjski. Wystawa Światowa. Paryż. I. P. Pietrow-Ropet, 1878

Il. 208. Muzeum Historyczne. Moskwa. W. O. Sherwood, 1874–1883

tego monumentu w tkance dawnego Kremla, która zasługuje na uznanie. Mimo ogromu budowli bryła Wielkiego Pałacu nie zdominowała całości wzgórza kremlowskiego[269].

Z innych przykładów architektury czasów panowania Mikołaja I wymienić należy jeszcze najbardziej znane: Pałac Maryjski w Petersburgu, 1839–1844, arch. Andriej Stakenschneider; teatr Michajłowski, 1831–1833, kościół luterański na Newskim Prospekcie, 1832–1838, most Aniczkowski na Newie, 1839–1850, arch. Briułłow; gmach Zgromadzenia Szlacheckiego (ob. Filharmonia), Petersburg, 1834–1839, arch. Paul Jacot; Maneż, Moskwa, 1817–1825, arch. Osip Beauvais; gmach Rzymskokatolickiej Akademii Duchownej, Petersburg, 1843–1844, arch. Andriej Michajłow.

Wraz z wstąpieniem na tron Aleksandra II dotąd obowiązujący oficjalnie jako styl urzędowy — styl rusko-bizantyński ustępuje miejsca stylowi dotąd nieoficjalnemu, tzw. demokratycznemu czyli bardziej wernakularnemu stylowi narodowemu. Nie oznaczało to że rusko-bizantyński nurt zanikł, lecz wręcz przeciwnie — w architekturze cerkiewnej był nadal kontynuowany. Nieoficjalność bądź demokratyczność kolejnych stylów lub nurtów architektury rosyjskiej, która, co należy dodać, pojawiła się w latach trzydziestych XIX wieku, polegała na tym, że nowy imperator, jak i jego następcy, nie ingerowali w sprawy sztuki i architektury jak to czynił Mikołaj I. Popierali style narodowe. Akademia pozostawała nadal w ścisłych strukturach administracyjnych, ale o bezpośrednim wpływie na kształt takiego czy innego stylu nie było mowy. Owa „demokratyczność" zasadzała się również i na tym, że od czasów panowania Aleksandra II następowały powolne, bywało niekonsekwentne, ale mimo wszystko sukcesywne, reformy państwa i życia społecznego. Nowy car zyskał miano „Wyzwoliciela", bowiem wyzwolił nie tylko Bułgarów, ale w 1861 roku uwolnił z niewolniczego niemal poddaństwa chłopa rosyjskiego. Do demokracji Rosji było bardzo daleko, ale atmosfera społeczna

Il. 209. GUM. Moskwa. A. N. Pomerancew, 1889–1893

Il. 210. GUM, wnętrze. Moskwa. A. N. Pomerancew, 1889–1893

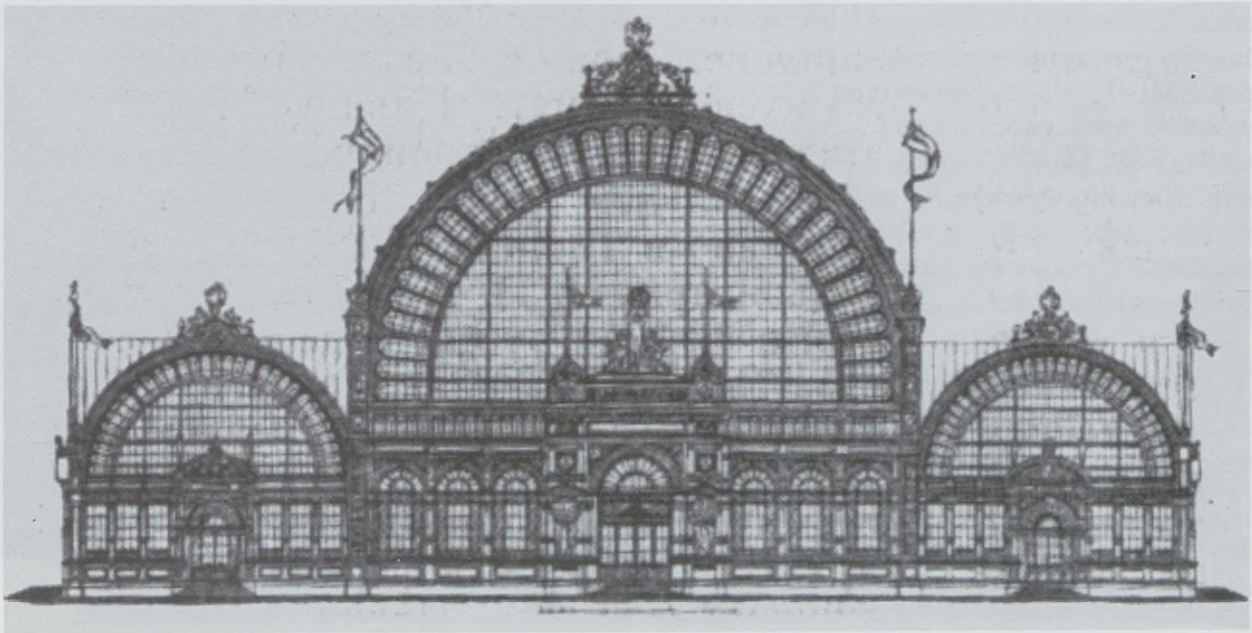
[269] L. Bersite, *Razwitie nacyonalnych form w architiekturie Moskowskogo Kremla*, Riga 1994; N. W. Gordiejew, *Bolszoj Kriemlowskij dworiec*, Moskwa 1957; idem, *Bolszoj Kriemlowskij dworiec. Pamjatnik russkoj architiektury*, Moskwa 1967; D. Yarwood, *The Architecture of Europe. The Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1991, s. 60–64.

Il. 211. Pawilon główny. Wystawa Artystyczno-Przemysłowa. Niżny Nowogród. A. N. Pomerancew, 1896

zmieniła się. Nadal pozostawał w mocy sojusz państwa i Cerkwi, dworu i nacjonalistycznej oligarchii stojącej na gruncie samodzierżawia. Jednak międzynarodowa sytuacja Rosji zmieniła się. W 1861 roku cesarz zdjął z Rosji odium niewolniczej satrapii. Dziesięć lat później, kiedy Bismarck zaczął przemyśliwać o nowej wojnie z Francją aby ją ostatecznie zniszczyć, z Petersburga nadeszło wyraźne ostrzeżenie, co zapoczątkowało zmianę międzynarodowego układu sił w Europie[270]. Rozpadała się ostatecznie, reanimowana przez Święte Przymierze, dynastyczno-monarchiczna solidarność i arystokratyczny kosmopolityzm. Również postępujące zbliżenie

[270] H. Kissinger, *Dyplomacja*, Warszawa 1996, s. 82 i n., 177 i n.; L. Bazylow, *Historia Rosji*, *op. cit.*, s. 366 i n., 473.

Il. 212. Pawilon główny, przekrój. Wystawa Artystyczno-Przemysłowa. Niżni Nowogród. A. N. Pomerancew, 1896



i późniejszy sojusz Cesarstwa Niemieckiego i Cesarstwa Austro-Węgierskiego, umocni w Rosji postawy panslawistyczne i nacjonalistyczne zarazem, zaś narodnost ewoluować będzie ku nacjonalnosti. Rosja usposabiać będzie świat słowiański wobec zagrażającego mu świata germańskiego. Powstanie styczniowe było więc w tej sytuacji zamiarem politycznie chybionym, było bowiem groźne dla obu żywiołów: rosyjskiego i germańskiego. W Rosji za sprawą nie tylko publicystyki Katkowa uznano je za zdradę interesów całej Słowiańszczyzny, co umacniało nastroje szowinistyczne[271]. Nie było więc potrzeby, aby cesarz osobiście propagował kulturę i sztukę ruską, uważaną za istotną składową kultury prasłowiańskiej.

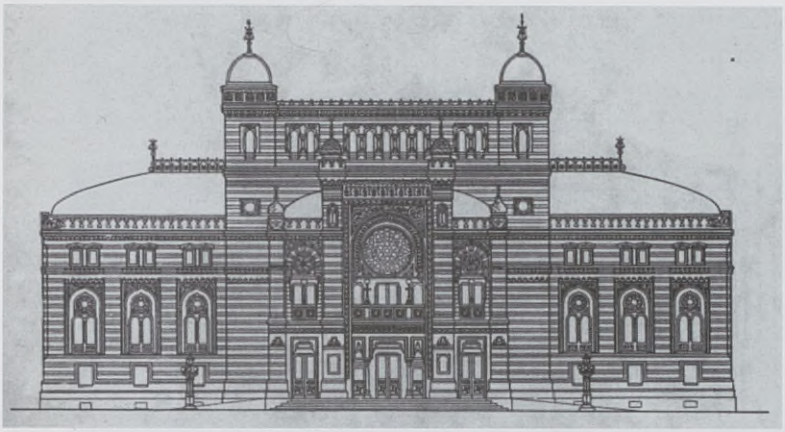
Z tych między innymi powodów, styl narodowy, neoruski rozwijał się bez „najwyższego rozkazu", oficjalnej urzędowej pieczęci, ale nadal pod kontrolą i za carską aprobatą, aczkolwiek niejako spontanicznie (resp. „demokratycznie"). Jeśli więc styl bizantyńsko-ruski miał w sobie bardzo wiele międzynarodowego eklektyzmu historycznego, to dla odmiany styl neoruski był zdecydowanie bardziej, jeśli nie w ogóle, rodzimym kontynualizmem. Oba te style były uznawane za międzynarodowe, z tym, że ten drugi manifestował się w dwu nurtach. Pierwszy nurt rozwijający się w latach około 1860–1870, którego najwybitniejszymi przedstawicielami byli Iwan Pawłowicz Pietrow-Ropet oraz Wiktor A. Gartman, zbliżony był do archeologiczno-naukowej koncepcji architektury rosyjskiej, którą lansował Lew W. Dal (Dahl) i współpracownicy czasopisma „Zodczij". Przeciwnikami takiego stanowiska byli zwolennicy poczwieniczeskiej architektury rozwijanej w latach około 1880–1890. Jej stylistyka była rezultatem poglądów nacjonalisty i reakcjonisty, politycznie wielce wpływowego wychowawcy Aleksandra III i Mikołaja II, Konstantina P. Pobiedonoscewa. W architekturze rozwijał ją w postaci agresywnie nacjonalistycznej koncepcji architektury narodowej Władimir O. Sherwood, który utrzymywał: „[...] że naród rosyjski kształcił charakterystyczne dla siebie cechy kultury, które objawiły się przede wszystkim w ruskim budownictwie cerkiewnym"[272]. Egzemplifikacją tego poglądu Sherwooda, który był bardziej teoretykiem niż praktykiem (uprawiał z powodzeniem filozofię), był gmach Muzeum Historycznego w Moskwie zrealizowany przezeń w latach 1874–1883. I cokolwiek by powiedzieć o jego filozofii architektury, to przyznać trzeba twórcy, że swe śmiałe dzieło doskonale wkomponował był w miejsce lokalizacji, czyli Plac Czerwony, co oznacza — serce historycznej Moskwy.

Ale również i ten styl, podobnie jak inne style historyczne, wziął udział w architektonicznej agresji wspierającej depolonizację i rusyfikację obszarów zamieszkałych przez Polaków. W Warszawie przykładem może być gmach rozwiązanego po powstaniu listopadowym Warszawskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk, zwany popularnie Pałacem Staszica. Zbudował go w latach 1820–1823 Antoni Corazzi w stylu neoklasycystycznym. Z końcem lat osiemdziesiątych XIX wieku władze petersburskie inspirowane głównie przez Lwa N. Apuchtina, osławionego polakożercy i oberkuratora warszawskiego okręgu szkolnego, postanowiły przebudować gmach na I męskie gimnazjum i cerkiew św. Tatiany. Zamysł ten zrealizował w latach 1892–1895 Władimir A. Pokrowskij w stylu neoruskim, zbliżonym do maniery lansowanej przez zwolenników architektury poczwieniczeskiej. Notabene Pokrowskij należał do grupy najwybitniejszych przedstawicieli tego stylu i jest autorem między innymi świątyni-pomnika poświęconej rosyjskim poległym w Bitwie Narodów pod Lipskiem, którą w jej stulecie zrealizował architekt w latach 1912–1913. Nosi ona już pewne wpływy modernizmu, pozostaje jednak w obrębie stylu neoruskiego. Jeśli tę pracę Pokrowskiego, pełną inwencji i twórczej ekspresji, uznać można za jedną z jego najlepszych, to *a contrario* gimnazjum i cerkiew św. Tatiany raczej za epigonizm pośledniego gatunku. Natrętność tej architektury, jej swoistą krzykliwość podkreślało obfite użycie przez architekta niebieskiej glazury wypełniającej całe połacie fasad. Ale z politycznego zadania Pokrowskij wywiązał się znakomicie, bowiem uroczystość otwarcia gmachu uświetnił swą obecnością sam Mikołaj II. Po odzyskaniu niepodległości Marian Lalewicz w latach 1924–1926 częściowo

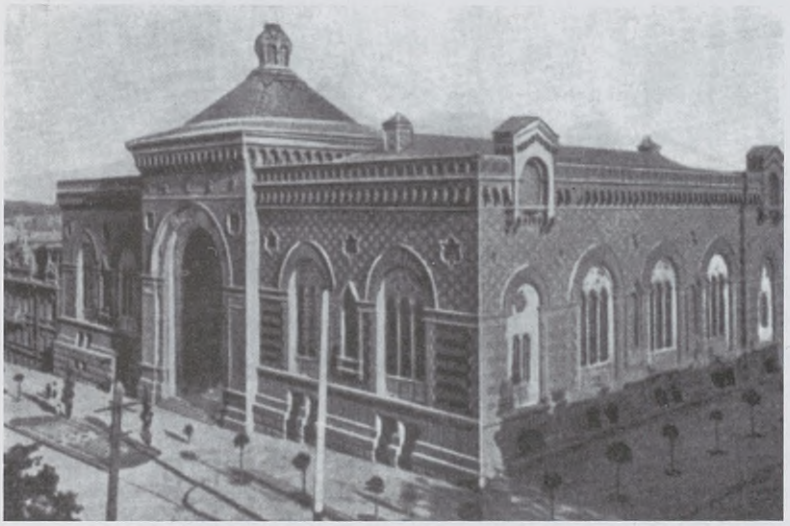
---

[271] Th. Aronson, *Zwaśnieni monarchowie. Tryumf i tragedia europejskich monarchii w latach 1908–1918*, Kraków 1998; L. Bazylow, *Historia powszechna 1789–1918*, Warszawa 1986, s. 687 i n.

[272] B. Dąb-Kalinowska, *Sztuka rosyjska od czasów Katarzyny II...*, *op. cit.*, s. 330, O. Postnikova, *op. cit.*, s. 105 i n.



Il. 213. Teatr, projekt. Tblisi. W. A. Szreter, 1876–1886



Il. 214. Giełda. Odessa. A. I. Bernardacci, 1899

Il. 215. Giełda, wnętrze. Odessa. A. I. Bernardacci, 1899

zreklasycyzował budynek, który uległ zniszczeniu w latach 1939–1944. Po wyzwoleniu Pałac Staszica odbudował, podług planów Corazziego, Piotr Biegański w latach 1946–1951[273].

Mimo etykiety „demokratyczności" przynajmniej niektórych odłamów stylu neoruskiego, nie był on żadną miarą jakąś próbą artystycznej kontestacji. Świadectwem tego może być fakt, że w 1871 roku wykreślono z planów nauczania w Akademii obowiązkowy dotąd kurs zachodnioeuropejskiej historii sztuki i architektury starożytnej[274]. Tym sposobem miało się zachęcać studentów do bliższego zainteresowania sztuką przedpiotrową. Odpowiadało to zresztą niektórym tendencjom na Zachodzie, gdzie eklektyzm święcił swe triumfy, zaś neoklasycyzm ustąpił mu pierwszeństwa niemal około 1910 roku.

Ową „demokratyczność" określić można lepiej, jako estetyczny populizm, bądź ludomanię, lecz bez jakiegoś klasowo-ideologicznego uzasadnienia. Obok Wiktora A. Gartmana, Iwana Pawłowicza Pietrowa-Ropeta, gorącymi zwolennikami powrotu do rodzimych korzeni architektury zasadzających się na wzorach chłopskiego budownictwa drewnianego, jego wystroju zewnętrznego i wewnętrznego, malaturze i meblu, również wzornictwie starych tkanin, byli również architekci, tacy jak: Aleksiej Maksimowicz Gornostajew i Ippolit Antonowicz Monighetti. Teoretykiem tego nurtu, bo nie ruchu, był znany krytyk sztuki Władimir Wasiljewicz Stasow. Obok tych szalenie eksponowanych źródeł architektury neoruskiej, nie zapominano rzecz oczywista o architekturze Kremla i przedpiotrowej Moskwy oraz takich matecznikach tej architektury, jak: Nowogród, Jarosław, Wołogda i innych[275]. Ta „opozycyjność" wobec architektury oficjalnej, rusko-bizantyńskiej, która rozpoczęła się

---

[273] P. Paszkiewicz, *Pod berłem Romanowów...*, *op. cit.*, s. 95–103; E. Borisowa, T. P. Każdan, *Russkaja architiektura konca XIX–naczała XX wieka*, Moskwa 1971, s. 162 i n.

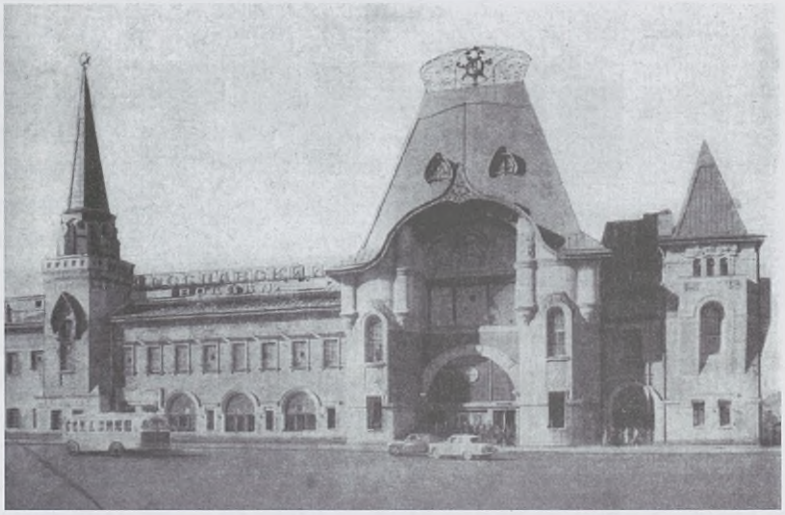
[274] O. Postnikova, *op. cit.*, s. 109.

[275] T. Kudriavtseva, *op. cit.*, s. 94 i n.; O. Postnikova, *op. cit.*, s. 105 i n.

od mniej więcej połowy lat pięćdziesiąt XIX wieku, miała również i swe źródła niezależne od propagowanych tych czy innych kierunków sztuki. Zmieniał się bowiem wraz z kapitalizacją gospodarki rosyjskiej, która zaczęła nabierać gwałtownego tempa od około 1870 roku. Dotąd mecenasami sztuki byli: cesarz, dwór, arystokracja, wysocy dygnitarze wojskowi i cywilni itd., itd. Mieli pieniądze, bo korzystali z przywilejów stanowych bądź carskiej łaski. Z ogromnym opóźnieniem wobec Europy Zachodniej i Środkowej, ale jednak pojawia się burżuazja, czyli arystokracja pieniądza. Punkt ciężkości będzie się powoli, ale systematycznie przesuwał. To rzutcy rosyjscy przemysłowcy, wszędobylscy kupcy będą tworzyć architekturę, ale już raczej nie ogromnych pałaców, lecz architekturę bardziej funkcjonalną — komunalną i przemysłową. Nie oznacza to, że styl neoruski był stylem burżuazji. Był tylko „jednym z", obok licznych innych, jakie uprawiano w drugiej połowie XIX wieku. Bowiem żaden ze stylów narodowych nie zdominował rosyjskiej architektury tego okresu. Olga Postnikova utrzymuje nawet, że „międzynarodowy historyzm królował" w tej architekturze, tym bardziej, że sam styl neoruski był eklektyzmem otwartym na każdy styl[276]. Wywarł on niezatarte i korzystne piętno na obliczu wielu miast rosyjskich, i co znamienne — największe w Moskwie i najmniejsze w Petersburgu.

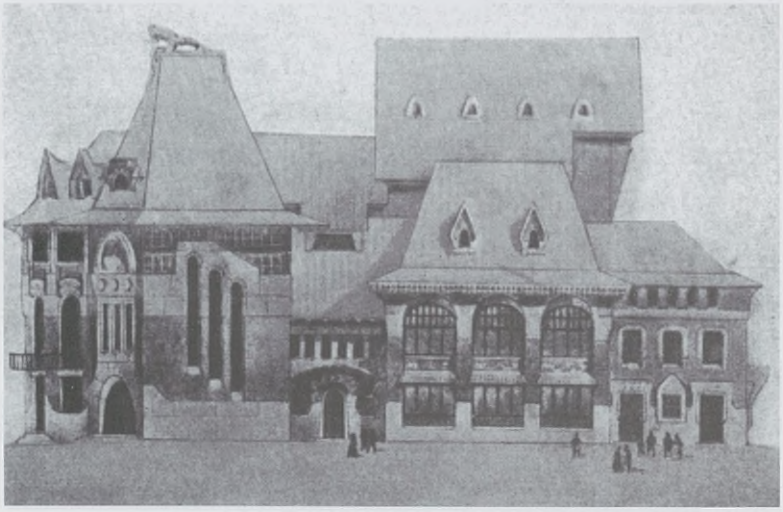
W dawnej stolicy Rosji najbardziej reprezentatywnym, a i najwcześniejszym zarazem przykładem tego stylu jest wspomniane już Muzeum Historyczne Sherwooda, który w rzeczywistości zaprojektował tylko główną fasadę gmachu. Twórcą konstrukcji budynku jest Anatolij Siemionow, zaś przy wystroju zewnętrznym całości i wnętrz pracowało wielu mniej znanych artystów. Całość sprawia nie tylko wrażenie imponujące, ale i intrygujące swoistą tajemniczością i rosyjską egzaltacją. Twórcy nawiązali tutaj do architektury świeckiej i sakralnej — położonego po drugiej stronie Placu Czerwonego soboru Wasyla Bło-

Il. 216. Duma Miejska. Moskwa. D. N. Cziczagow, 1890–1892



Il. 217. Dworzec Jarosławski. Moskwa. F. O. Szechtel, 1903–1904

Il. 218. Dom Ludowy, projekt. Moskwa. F. O. Szechtel, ok. 1890



[276] O. Postnikova, *op. cit.*

Il. 219. Osobniak S. T. Morozowa. Moskwa. F. O. Szechtel, 1896

gosławionego oraz wznoszącego się nieopodal Kremla. Repertuar środków artystycznych był typowy — ośmiokątne wieże, namiotowe dachy, kokoszniki, rodem ze średniowiecznej i XVI-wiecznej architektury ruskiej. Wszystko to wykonane w czerwonej klinkerowej cegle doskonale koresponduje z kremlowskim murem, odsłoniętym nieco wcześniej przez Osipa Beauvais. Szczęśliwie dla Placu Czerwonego (nazwa pochodzi sprzed rewolucji) władze miejskie postanowiły utrzymać historyczną i konsekwentnie neoruską stylistykę nowej zabudowy tego miejsca, a nawet zachować jego nadal handlowo-reprezentacyjną funkcję. Vis-à-vis Kremla, gdzie od niepamiętnych czasów znajdowały się tzw. ławki, czyli odpowiednik naszych sukiennic, postanowiono zbudować ogromny pasaż handlowy, wzorowany na podobnych paryskich czy londyńskich. Był to i jest do dziś (ob. GUM czyli Gławnyj Uniwiersalnyj Magazin) niesłychanie funkcjonalny, zrealizowany już w żelbecie dom towarowy, wówczas nazywający się Wierchownyje Torgowyje Riady. Obiekt utrzymany w neoruskiej stylistyce zaprojektował i zbudował Aleksander N. Pomerancew w latach 1889–1893. Był to architekt, podobnie jak inni mu współcześni, z wielką łatwością przerzucający się od stylu do stylu bez jednakże uszczerbku dla proponowanych przezeń form. Przykładowo Pomerancew kultywował styl bizantyński, który nie wygasł zupełnie wraz z epoką Mikołaja I. Był to naturalnie bizantynizm szalenie eklektyczny, przypominający kompozycję Theophila Hansena. Przykładem takich rozwiązań może być główny pawilon Wystawy Przemysłowo-Artystycznej w Niżnym Nowogrodzie w 1896 roku autorstwa Pomerancewa, albo też jego pomysłu sobór św. Aleksandra Newskiego w Sofii z lat 1904–1913. W tym ostatnim przypadku Pomerancew dostosował się nie tylko do kontekstu historycznego miejscowej tradycji architektonicznej, ale i do bieżącej sytuacji politycznej. Świątynia miała być, i jest, wyrazem trwałej wdzięczności narodu bułgarskiego wobec Rosji, która za ogromną cenę życia ludzkiego i środków materialnych przyczyniła się do wyzwolenia Bułgarii. Wymanewrowana przez Bismarcka, z wojny turecko-rosyjskiej wyszła politycznie z pustymi rękami. Osłabiona przegraną z Japonią i rewolucją 1905 roku, Rosja nie poparła cara Bułgarii Ferdynanda I w czasie dwu wojen bałkańskich. Miał on ambicję wyzwolenia Konstantynopola i objęcia tam tronu cesarza Słowian, co oczywiście co najmniej drażniło zazdrosnego o to Mikołaja II. I rzeczywiście, ku zdumieniu całej Europy, 23 października 1912 roku wojska bułgarskie stanęły około 32 km od Konstantynopola. Jednak zawistni sojusznicy Ferdynanda, bałkańscy królowie (z wyjątkiem Jugosłowiańskiego Pio-

Il. 220. Pawilon Rosyjski. Wystawa Międzynarodowa. Glasgow. F. O. Szechtel, 1901

tra I, wszyscy krewni bułgarskiego cara) nie dość, że opuścili go, ale zerwali dawne przymierze i wystąpili zbrojnie przeciwko Bułgarii. Sen o zdobyciu Carogrodu rozwiał się, a o zbudowaniu soboru w kształcie ruskim nie mogło być mowy[277].

Paleta stylistyczna Pomerancewa była niezwykle bogata, ale zabrakło w niej stylu modernistycznego, czyli odpowiednika rosyjskiej secesji lub też form pośrednich pomiędzy historycznymi a nowoczesnymi. Pomerancew stylu tego nie uprawiał, w przeciwieństwie do Fiodora O. Szechtela, który największą sławę zyskał jako współtwórca rosyjskiej secesji i jej sztandarowego dzieła, jakim jest willa (osobniak) S. P. Riabuszyńskiego przy ul. M. Nikitińskiego w Moskwie, zrealizowana w latach 1900–1902. Ale jako że secesja, jak sama nazwa wskazuje, była próbą, nie zawsze konsekwentną, odcięcia się od historyzmu, ten aspekt przebogatej twórczości Szechtela pomijamy, może z jednym wyjątkiem, o którym za chwilę. Innym przykładem jego pluralizmu stylowego, a zarazem dowodem, że neogotyk na przełomie tych stuleci zupełnie nie zniknął — aczkolwiek bada się go w historii sztuki jako jeden z elementów sztuki około 1900 — jest inny osobniak wybudowany przez Szechtela dla kolejnego, obok Riabuszyńskiego, miliardera — przemysłowca tekstylnego S. T. Morozowa. Willę tę Szechtel zaprojektował w stylu nawiązującym do gotyku Tudorów i została ona zrealizowana na moskiewskiej Spiridonowkie w latach 1890–1900. Skłonność do modernizmu wpłynęła również na jego koncepcję i ostateczny kształt przebudowy moskiewskiego dworca Jarosławskiego, według projektu z 1903–1904, który zrealizował przez nader szczęśliwe powiązanie rosyjskiej secesji z elementami architektury staroruskiej północnej Rosji. Predylekcje Szechtela do średniowiecznego północno-rosyjskiego budownictwa drewnianego znalazły wyraz w architekturze Pawilonu Rosyjskiego na Wystawie Powszechnej w Glasgow w 1901 roku. Zdecydowanie nawiązał on tu do motywów architektury sakralnej, której korzenie sięgały jeszcze czasów przedmongolskich, ale formy kontynuowane były aż do początku XVIII wieku[278]. Ostatnią budowlą wzniesioną na Placu Czerwonym u schyłku XIX wieku jest gmach moskiewskiej Dumy Miejskiej wzniesiony w latach 1890–1892 podług projektu Dymitra N. Cziczagowa, wyróżniający się niezwykle bogatą ornamentyką, ale i harmonią kompozycji.

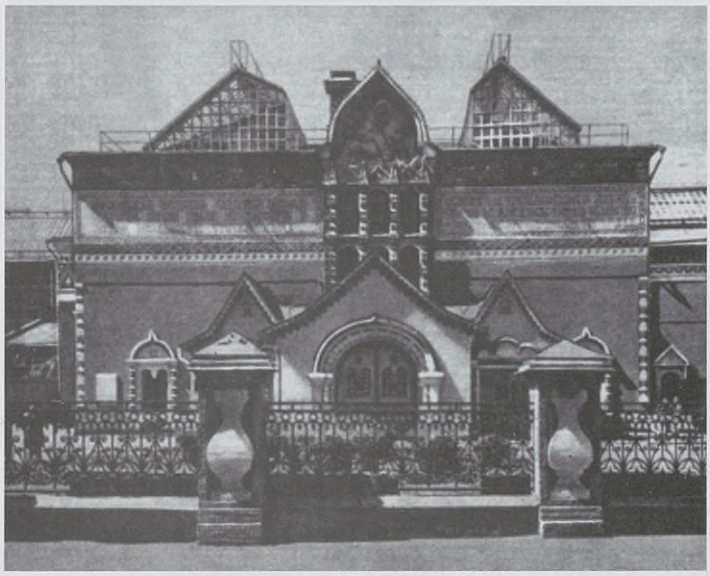
Il. 221. Cerkiew Zaśnięcia. Warcuga, 1674

Na niektórych architektów wywarł wpływ, odtworzony podług dawnych sztychów, model pochodzącego z lat 1667–1681 cesarskiego pałacu w Kołomienskoje pod Moskwą, co znalazło wyraźne odbicie w stylistyce dwóch obiektów zbudowanych w Moskwie około 1890 roku. Są to: willa Igumnowa, autorstwa N. I Pozdejewa oraz prywatne muzeum malarstwa rosyjskiego P. I. Szczukina, projektu B. W. Freidenberga. Innym przykładem architektury pierwotnie

[277] Th. Aronson, *Zwaśnieni...*, *op. cit.*, s. 94 i n.

[278] L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 619; E. A. Borisowa, T. P. Każdan, *op. cit.*, s. 94 i n., 114 i n., 146 i n.; O. Postnikova, *op. cit.*, s. 109 i n.; W Molè, *Sztuka rosyjska...*, *op. cit.*, s. 64–67.

Il. 222. Muzeum Szczukina. Moskwa. B. W. Freidenberg, 1890



Il. 223. Galeria Trietiakowska. Moskwa. W. M. Wasniecow, 1900–1905

Il. 224. Dworzec Kazański. Moskwa. A. W. Szczusiew, 1913–1926

mieszczącej prywatne zbiory sztuki, ale udostępnionej też publiczności, był osobniak i galeria malarstwa stworzona przez braci Pawła i Sergieja Trietiakowów, znanych mecenasów sztuki wspierających ruch pieriedwiżników, którego naczelnym hasłem i zadaniem była egalitaryzacja sztuki. Swą słynną moskiewską Galerię Trietiakowską zbudowali oni w latach 1872–1882, i gromadziła ona zbiory sztuki ruskiej i rosyjskiej. W latach 1900–1905 malarz i architekt Wiktor M. Wasniecow nadał fasadzie jej szeroko znany obecny wygląd w stylu neoruskim. Gmach rozbudował Aleksiej Wiktorowicz Szczusiew, kontynuując stylistykę Wasniecowa. Również i ten wybitny architekt reprezentował niezwykle bogaty wachlarz uprawianej stylistyki. Rozwijane przezeń aranżacje utrzymywały się od swobodnie traktowanego stylu neoruskiego, neoklasycyzmu, przez konstruktywizm aż po socrealizm. Przykładem swobodnie interpretowanego stylu ruskiego, gdzie obok nawiązania do architektury staroruskiej, np. kazańskiego Kremla w powiązaniu z motywami tzw. naryszkinowskiego baroku oraz luźno aplikowanych form z stołecznego Kremla, jest moskiewski dworzec Kazański, budowany przezeń od 1913 do 1926 roku. Tak jak i Szechtel, Szczusiew wyposażył obiekt w charakterystyczną dla rosyjskiej architektury iglicę, z tą różnicą, że umieścił ją nad halą główną, co nadało tej części fasady wygląd kojarzący się z typową rosyjską bramą miejską. W monumentalnej skali rozwiązanie to pojawiać się będzie w budownictwie socrealistycznym. Z innych przykładów stylu neoruskiego, w którym jest sporo już elementów pochodzących albo to z innych epok dowolnie implantowanych do architektury neoruskiej, albo przykładowo, uwspółcześnionych wzorami zachodnimi, można wskazać stylistykę Banku Państwowego w Niżnym Nowogrodzie autorstwa W. A. Pokrowskiego z ok. 1910, bądź też kamienicę czynszową Piercowa w Moskwie z 1905–1907 autorstwa S. Maljutina i N. Żukowa[279].

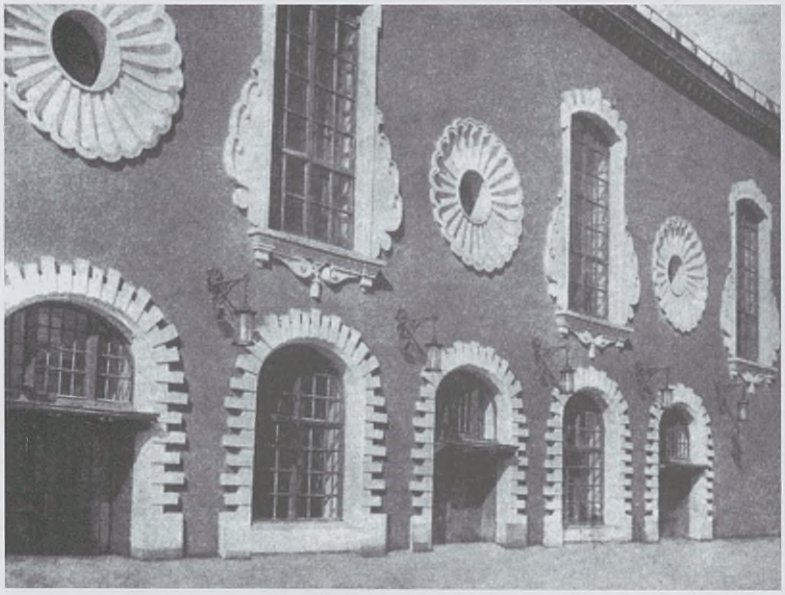
Styl neoruski zaznaczył się w architekturze Petersburga nader słabo, zarówno w pierwszej, jak i w drugiej połowie XIX wieku. W odniesieniu do pierwszej połowy XIX wieku warto zwró-

[279] G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 256 i n.; L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 612 i n.; D. Yarwood, *op. cit.*, s. 144 i n.; E. A. Borisowa, T. P. Każdan, *op. cit.*, s. 155–162.

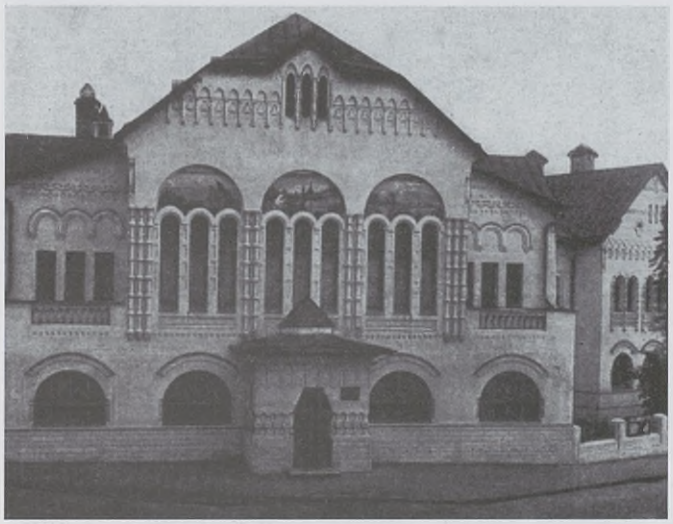
cić uwagę na dwa ewenementy architektoniczne w Petersburgu z czasów Mikołaja I, powstałe niemal w tym samym czasie, ale o różnej wymowie, które wszakże doskonale podkreślają ducha historyzmu. Pierwszy — to Brama Egipska pochodząca z 1829 roku autorstwa A. A. Menelasa oraz drugi — to Chatka Mikołajewska, czyli Nikolski Domik, zaprojektowana w stylu staroruskim przez A. Stakenschneidera, drugiego obok Thona ulubionego architekta cara. Ta niewielka willa była prezentem Mikołaja I dla swej uwielbianej małżonki, ale nie ten fakt jest najważniejszy. Nicholas Cottage, bo i taką nazwę używano w związku z modą na angielszczyznę, wzniesiony w 1834 roku symbolizuje niejako dwie okoliczności. Po pierwsze, powstanie tego obiektu w stylu staroruskim, bez bizantyńskiej domieszki, i w dodatku w ulubionej siedzibie cesarza, potwierdza konstatację, iż „demokratyczność" bądź opozycyjność tej architektury wobec tzw. oficjalnej jest nader relatywna. I po drugie, wskazuje ona na początek znamiennego procesu w rosyjskiej architekturze, który można zaliczyć do zagadnień z dziedziny socjologii architektury. Otóż kończy się czas monumentalnego budownictwa pałacowego, w którym reprezentacja i asocjacyjno-perswazyjna rola architektury arystokratycznej z wolna ustępuje miejsca funkcjonalności i prywatności. To prawda, że jeszcze za panowania Mikołaja I powstają ogromne siedziby dla wielkich książąt i córek cesarskich, np. Pałac Maryjski w Petersburgu. Sami carowie coraz chętniej, poza sprawowaniem oficjalnych czynności, pracowali i mieszkali w stosunkowo niewielkich apartamentach lub małych pałacykach przypominających raczej wille w podstołecznych miejscowościach, takich jak: Peterhof, Carskie Sioło bądź Gatczyna. Na przykład jeszcze Stakenschneider buduje w latach 1853–1861 dla Wielkiego księcia Mikołaja Mikołajewicza, równie jak Maryjski imponujący pałac, ale to już przedostatni tego rodzaju przykład takiej architektury. Ostatnią ilustracją architektury, którą nazwać można „monumentalizmem Romanowych", jest Pałac Wielkiego księcia Władimira Aleksandrowicza w Petersburgu, zbudowany przez Aleksandra I. Riezanowa w latach 1867–1871. Architekt zaproponował i zrealizował budynek w stylu neorenesansu florenckiego, co było wówczas wielką nowością i również zwiastowało falę pluralizmu, al-

Il. 225. Dworzec Kazański, detal fasady. Moskwa. A. W. Szczusiew, 1913–1926

Il. 226. Dworzec Kazański, fragment fasady. Moskwa. A. W. Szczusiew, 1913–1926



Il. 227. Świątynia-pomnik na Kulikowym Polu, projekt. A. W. Szczusiew, 1908



Il. 228. Bank Państwowy, fragment. Niżny Nowogród. W. A. Pokrowski, ok. 1910

Il. 229. Bank Państwowy, wnętrze. Niżny Nowogród. W. A. Pokrowskij, ok. 1910

bo inaczej mówiąc, międzynarodowego historyzmu, w architekturze Petersburga[280].

Wprawdzie carat pozostawał nadal caratem, jednak struktura społeczna w drugiej połowie XIX wieku w Rosji zmieniała się znacząco. Chociaż wysocy dygnitarze dworscy i wielcy latyfundyści posiadali nadal spore jeszcze środki finansowe, jednak błyskawicznie wyrastał pod tym względem, jak również towarzyskim — prestiżowy rywal, jakim była plutokracja rosyjska, zaś kapitalizacja gospodarki powodowała pauperyzację arystokracji i szlachty. To była kolejna przyczyna, że te dwie ostatnie warstwy rezygnowały z siedzib z dotąd nieodłącznymi reprezentacyjnymi podworcami, amfiladami paradnych sal i tym podobnych atrybutów stanowych przywilejów. „Zamiast tych odświętnych i uroczystych kategorii pojawia się komfort bytowy[...]"[281]. Kontentowano się skromniejszym luksusem owych osobniaków, czyli małych pałacyków lub okazałych willi — albo musiano, z powodów finansowych, albo za przyczyną mody. Lansowała ją w dużym stopniu burżuazja, której pałacami były nie siedziby i rezydencje, lecz banki, domy towarowe czy w ogóle architektura przemysłowa. Zarówno w Moskwie jak i w Petersburgu obowiązywała w tym zakresie swoboda wyboru stylu, to jednak rzeczą charakterystyczną jest, że moskiewscy kupcy i przemysłowcy preferowali styl neoruski, zaś petersburscy wyraźnie odeń stronili. W Petersburgu spotkać można niekiedy pojedyncze elementy owego stylu wkomponowane w eklektyczne dekoracje, a bardzo rzadko jednorodne przykłady tego stylu, jak np. kamienica czynszowa projektu N. P. Basina, pochodząca z 1881 roku. Sztandarową i największą, a zarazem najgłośniejszą petersburską budowlą w stylu neoruskim jest cerkiew-pomnik Chram Woskriesienia Christosa, potocznie nazwaną „Spas na krowi" (Zbawiciel na krwi, okrwawiony). Zbudował ją Alfred A. Parland w latach 1883–1907 nad Kanałem Jekaterynińskim, w tym samym miejscu, gdzie dwa lata wcześniej zamordowany został car Aleksander II. Ta memoralna świątynia była przedmiotem licznych krytyk, pośród których wyróżniał się zarzut, że usiłuje ona naśladować

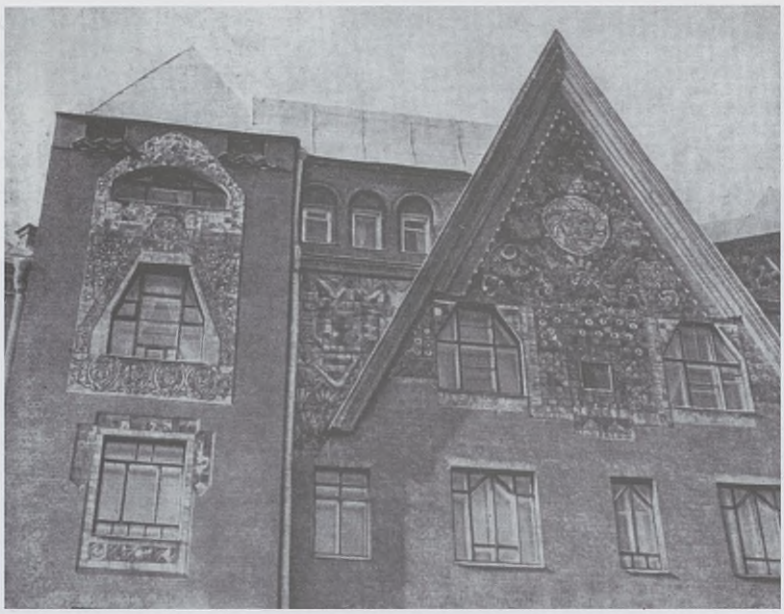
---

[280] O. Postnikova, *op. cit.*, s. 106; G. H. Hamilton, *op. cit.*, s. 256; L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 595, 596; Zob. też: T. Grygiel, *Florenckie Cinquecento w historyzmie. Z problematyki recepcji*, Rocznik Historii Sztuki, t. XXIII, 1998, s. 171–212.

[281] *Istorija russkoj architiektury...*, *op. cit.*, s. 522, cyt. za: L. Bazylow. *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 592.

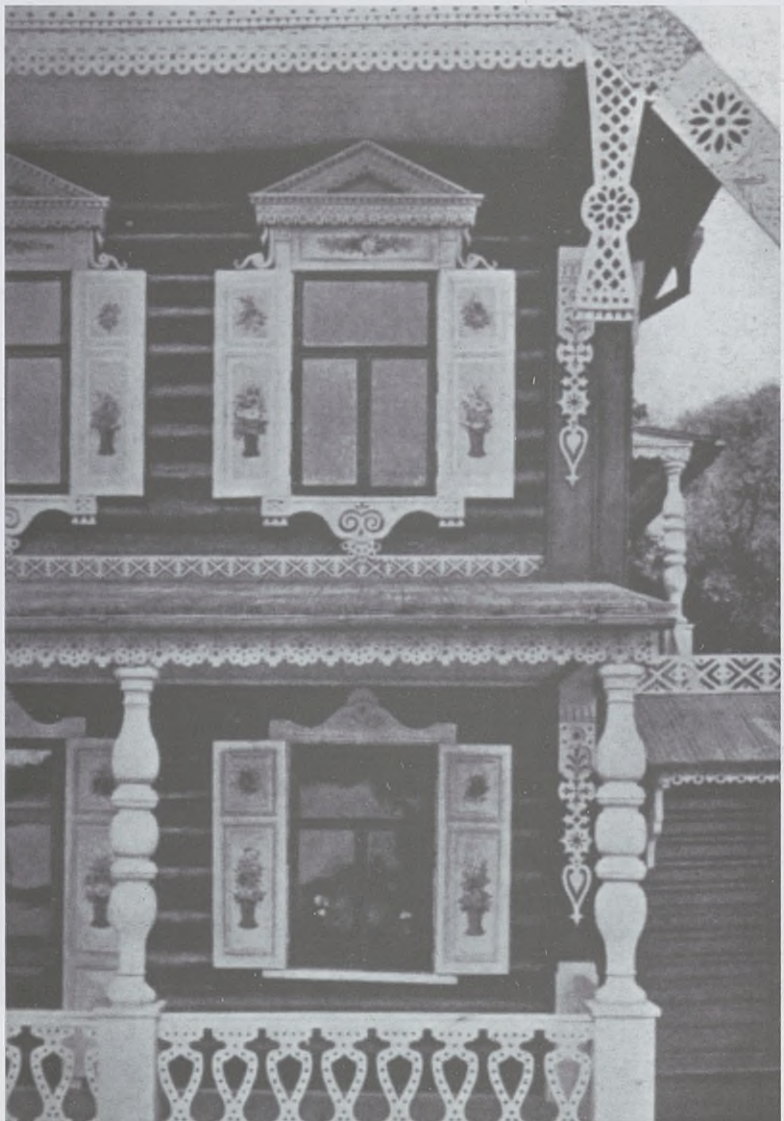
moskiewski sobór Wasyla Błogosławionego. Architekt inspirował się architekturą tego soboru, ale jak widać nawet na pierwszy rzut oka również stylistyką innych świątyń prawosławnych. Inkryminowanie naśladownictwa architekturze reprezentującej typowy „narodowy historyzm" jest oczywiście zabiegiem czysto modernistycznym, bowiem naśladownictwo, jak i eklektyzm, są istotą historyzmu. Ale tak było na początku XX wieku, zaś dziś cerkiew jest ważną składową ciągłości kulturowej grodu piotrowego i atrakcją turystyczną. W jej dekoracji bardzo interesującym i oryginalnym rozwiązaniem jest masowe użycie mozaik, które pokrywają niemal całe wnętrze i duże połacie fasad[282].

Jednak mimo wysiłków zwolenników narodowego historyzmu reprezentowanego zarówno przez nurt oficjalny jak i „demokratyczny", architektura rosyjska, szczególnie w drugiej połowie stulecia, nie została przezeń — na szczęście! — zdominowana. Zwłaszcza lata osiemdziesiąte XIX wieku przyniosły wraz z industrializacją rozkwit „historyzmu międzynarodowego" adekwatnego do identycznych zjawisk w architekturze Zachodu. W tej mierze twórcy rosyjscy niczym nie ustępowali eklektykom berlińskim bądź paryskim, z którymi to stolicami kontakty Moskwy i Petersburga były najczęstsze. Architektura rosyjska w nurcie internacjonalnego eklektyzmu wypełniała równie znakomicie co zachodnia jeden z podstawowych kanonów historyzmu, jakim były pluralizm i szacunek dla każdego stylu. Podręcznikową ilustracją, w dosłownym tego słowa znaczeniu, tego wątku rosyjskiego historyzmu jest dom kupca Perlowa, który zaprojektował niesłychanie utalentowany i wielostronny twórczo (projektował bardzo dużo i w niemal wszystkich stylach) Roman I. Klein w 1893 roku. Doskonałym przykładem modernistycznego eklektyzmu jest moskiewski hotel Metropol, cieszący się znakomitą reputacją nawet za czasów

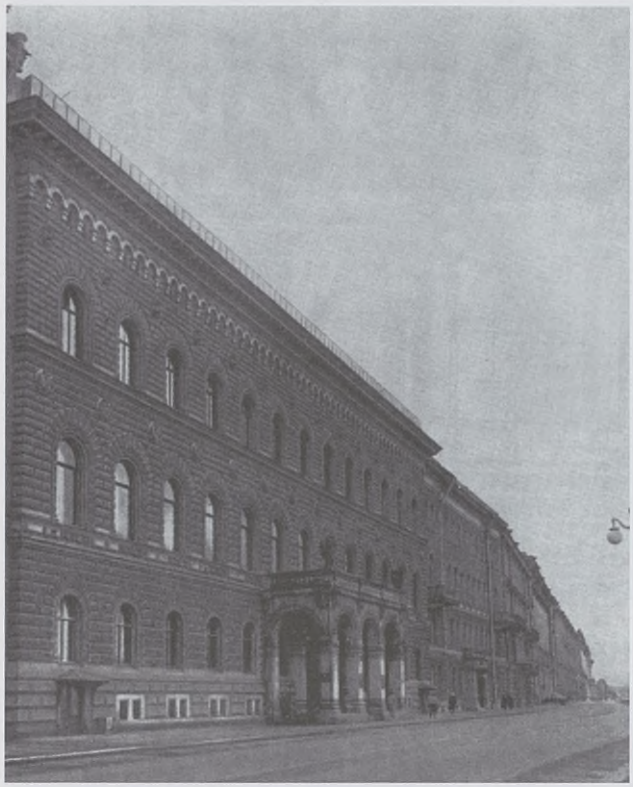


Il. 230. Kamienica czynszowa Piercowa, fragment. Moskwa. S. Maljutin, N. Żukow, 1905–1907

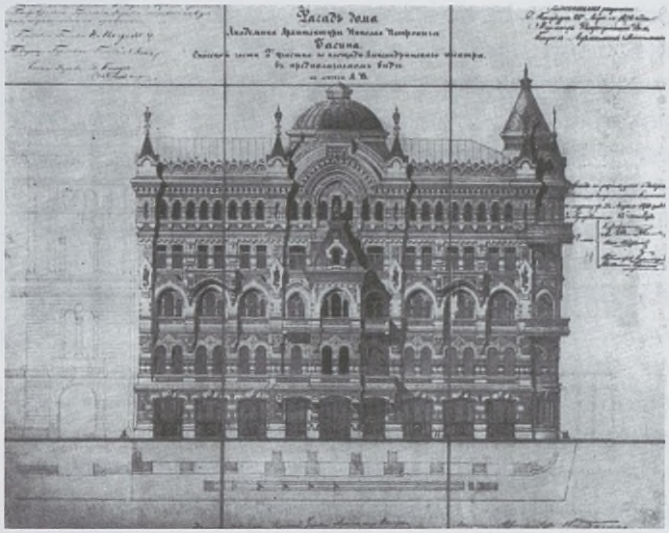
Il. 231. Nikolski Domik. Peterhof. A. Stakenschneider, 1834



[282] L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury...*, *op. cit.*, s. 593–595; E. A. Borisowa, T. P. Każdan, *op. cit.*, s. 9, 10.



Il. 232. Pałac Wielkiego księcia Władimira Aleksandrowicza. Petersburg. A. I. Riezanow, 1867–1871



Il. 233. Kamienica czynszowa Basina, projekt. Petersburg. N. P. Basin, 1881

Il. 234. Cerkiew-pomnik Chram Woskriesienia Christosa. Petersburg. A. A. Parland, 1883–1907

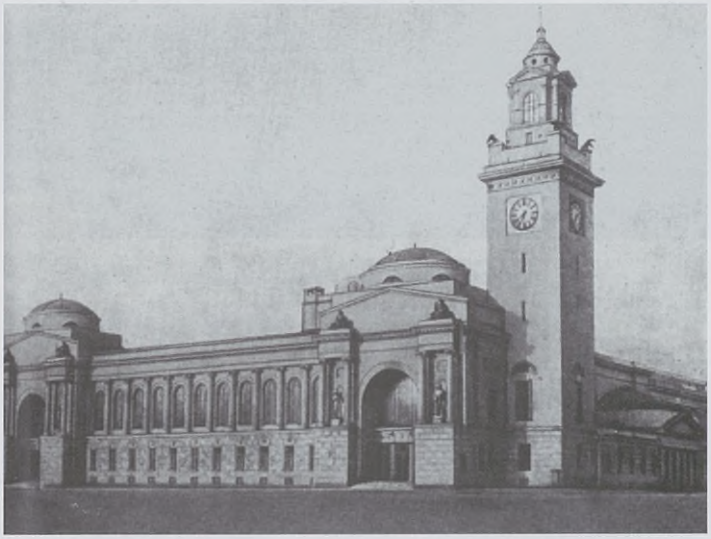
Il. 235. Dom Perlowa. Moskwa. R. I. Klein, 1893

radzieckich, wzniesiony w latach 1899–1903 przez Wiliama Walcota. Również w tym samym stylu utrzymany jest gmach Północnego Towarzystwa Ubezpieczeniowego w Moskwie, zbudowany w latach 1910–1911 przez wziętego architekta polskiego pochodzenia Mariana M. Peretiatkowicza przy współpracy Iwana Roerberga. Jednakże więcej i bardziej interesujących przykładów architektury w duchu historyzmu międzynarodowego i modernistycznego modernizmu dostarcza Petersburg. Wymieńmy niektóre z nich: dom firmy Singer, 1908 r., arch. P. Siuzor; dworzec Kijowski, 1912–1917, arch. I. Roerberg; Muzeum Etnograficzne, 1904, arch. W. Swinin; kamienica czynszowa przy placu Tołstoja, 1914, arch. Andriej Biełogrud. W mozaice architektonicznej Moskwy i Petersburga nie zabrakło też mniej lub bardziej swobodnie stylizowanego, również z akcentami neoklasycystycznymi, rustykalnego neorenesansu. Z przykładów moskiewskiej wersji takich modusów wskazać należy na osobniak Tarasowa na Spiridonowce, pochodzący z lat 1909–1912, projektu Iwana Władysławowicza Żołtowskiego, natomiast co się tyczy Petersburga wymienić należy dwa obiekty projektu Peretiatkowicza, a to: gmach Banku Wawelberga z lat 1911–1912 i Ruski Bank Handlowo-Przemysłowy z lat 1912–1914. Czy biadający nad zacofaniem Rosji zapadnicy, a zwłaszcza Czaadajew, mogli przypuścić, że XIX-wieczna rosyjska kultura i sztuka stanie się jedną z najwartościowszych części światowego dziedzictwa kulturowego, że bez niej — bez rosyjskiej muzyki, poezji, dramatu i powieści wiek XIX byłby o wiele uboższy. Tego oczywiście o rosyjskiej architekturze, z wyjątkiem, rzecz prosta, neoklasycyzmu, powiedzieć nie można, aczkolwiek w ogólnoeuropejskich próbach i poszukiwaniach znalezienia architektury narodowej twórcy rosyjscy osiągnęli rezultaty znaczące i trwałe. Na przełomie XIX i XX wieku oraz w latach dwudziestych XX wieku konstruktywiści rosyjscy, a potem radzieccy, zaskoczą światowe środowisko artystyczno-architektoniczne swymi oryginalnymi propozycjami. Na Wystawie Światowej w Paryżu w 1925 roku, uznanej za apogeum Art Déco, czyli sztuki i architektury oscylującej między tradycją i awangardą, większą sensację wywołał Pawilon ZSRR projektu Konstantina Stiepanowicza Mielnikowa (wnętrza Aleksandra Michajłowicza Rodczenki), niż Pawilon Esprit Nouveau Le Corbusiera.

Il. 236. Hotel „Metropol", fragment fasady. Moskwa. W. Walcot, 1899–1903

Il. 237. Budynek firmy Singer. Petersburg. P. Siuzor, 1908

Il. 238. Gmach Północnego Towarzystwa Ubezpieczeniowego. Moskwa. M. M. Peretiatkowicz, I. Roerberg, 1910–1911



Il. 239. Dworzec Kijowski. Petersburg. I. Roerbeg, 1912–1917

Il. 240. Muzeum Etnograficzne. Petersburg. W. Swinin, 1904

Wprawdzie Mielnikow nie był związany z kręgiem rosyjskich artystów skupionych wokół czasopisma „Mir Isskustwa", które w swej działalności usiłowało godzić awangardę i rosyjską sztukę ludową, ale zachodzi interesująca zbieżność sztuki XIX i XX wieku. Otóż, jak utrzymują wszyscy niemal znawcy francuskiej sztuki i architektury lat dwudziestych XX wieku, jedynym z najważniejszych impulsów jej powstania w Paryżu były słynne, a nawet osławione balety rosyjskie Sergiusza Diagilewa z scenografią Leona Baksta, z muzyką Igora Strawińskiego, zaś artyści związani byli właśnie z grupą „Mir Isskustwa". Czy zatem Czaadajew mógł marzyć, że tak bardzo francuska Art Déco będzie miała rosyjskie korzenie?[283].

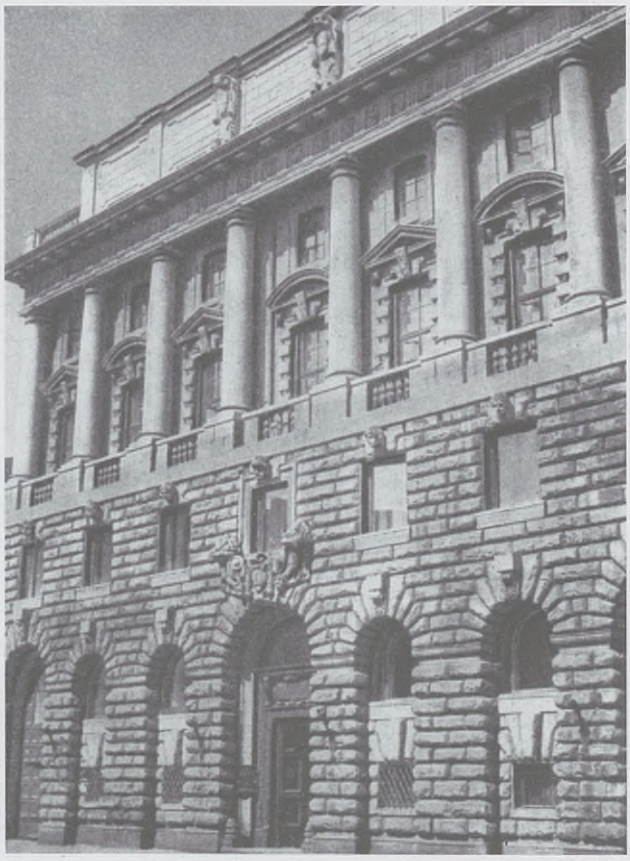
[283] Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Kraków 1999; idem, *W kręgu architektury Art Déco*, Kraków 1997; Z. Tołłoczko, *Architectura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX* wieku (*Ekspresjonizm — Art Déco — Neoklasycyzm*), Kraków 1999, s. 35–63; J.-P. Bouillon, *Art Déco in Wort und Bild 1903–1940*, Genf–Stuttgart 1989, s. 61–70; P. Cabanne, *Encyklopedia art déco*, Warszawa 2002, s. 75 i n., 77 i n.

Il. 241. Kamienica czynszowa przy pl. Tołstoja. Petersburg. A. Biełogrud, 1914

Il. 242. Osobniak Tarasowa. Moskwa. I. W. Żołtowski, 1909–1912

Il. 243. Bank Wawelberga. Moskwa. M. M. Peretiatkowicz, 1911–1912

Il. 244. Ruski Bank Handlowo-Przemysłowy. Moskwa. M. M. Peretiatkowicz, 1912–1914



III

HISTORYZM — NEOTRADYCJONALIZM — POSTTRADYCJONALIZM

„W związku z wąskim pojmowaniem historyzmu przez historyków sztuki (stwierdza Zofia Ostrowska-Kębłowska) dostrzeganie np. jego przejawów również w wieku XX musi budzić wątpliwości, a nawet ostry sprzeciw, zwłaszcza u tych badaczy, którzy tkwiąc nadal w kręgu myślenia awangard artystycznych początków XX wieku, identyfikują historyzm wyłącznie z pewnymi zjawiskami w architekturze XIX wieku. [...] Wszystkie też od szeregu lat prowadzone badania do nich się ograniczają. To właśnie jest zapewne jedną z głównych przyczyn, dla których fenomen historyzmu w sztuce wieku XIX i XX nie został przekonywająco wyjaśniony. Jest to w moim przekonaniu nadal problem otwarty."[284] Takiemu stanowi rzeczy sprzyja również periodyzacja okresów historycznych w sztuce, która najczęściej lokuje historyzm od około 1800 po około 1900. Sytuacji badawczej nie ułatwiał fakt zarówno immanentnego dla historyzmu pluralizmu stylowego, jak i zamętu ideowego, politycznego i artystycznego początku i końca epoki historyzmu. Próbą uporządkowania tych zjawisk było ich włączenie bądź podporządkowanie kategorii szeroko rozumianego romantyzmu, mowa tu o przełomie XVIII i XIX wieku i pierwszych trzech dekadach tego ostatniego, albo też, co się tyczy przełomu XIX i XX stulecia, zgrupowanie ich wokół pojęcia „sztuka około 1900". Niektórzy badacze są skłonni wyłączyć z historyzmu pierwszą połowę XIX wieku z romantyzmem i typowym historycznym eklektyzmem jakim był empire. Przesuwając zwyczajowo stosowaną periodyzację, wspierają tym samym przytoczoną na wstępie konstatację, i postulat zarazem, Zofii Ostrowskiej-Kębłowskiej, o potrzebie badań nad historyzmem *sensu largo*. I tak przykładowo, Mieczysław Porębski początek linii rozwojowej tej epoki datuje na około 1850 rok. Wszelako na pytanie, kiedy skończyła się „wielka przygoda stylowo-twórcza wieku XIX wieku", powiada: „Sądzę, że kończy się dopiero dzisiaj, na naszych oczach. Jeżeli bowiem wiek XIX zaczął się w jego chronologicznej połowie, szerzej — w latach trzydziestych i czterdziestych tamtego stulecia (XIX wieku — Z.T.), to trwał on jako odrębna jednostka stylowo-twórcza znacznie dłużej. [...] wojna 1914–1918 ani towarzyszące jej rewolucje nie stanowiły tu żadnej istotnej cenzury. Awangardy lat dwudziestych i trzydziestych mogły sobie, co prawda, proponować pewne formuły, możliwości realizowania miały jednak bardzo ograniczone: największe w malarstwie, daleko już węższe w rzeźbie, w architekturze tyle co żadne — parę fabryk, parę willi, trochę osiedli, szkół, sanatoriów, jeden Bauhaus to bodaj wszystko. Prawdziwy bowiem powrót zaczął się dopiero w latach pięćdzie-

[284] Z. Ostrowska-Kębłowska, *Jeszcze raz o historyzmie w wieku XIX*, [w:] *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*. Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki 16–17 październik 1998, Szczecin 1999, s. 16.

Il. 245. Budynek mieszkalny, fragment fasady. Nancy. L.Weissenburger, 1903–1904

Il. 246. Dom Glückerta, wejście. Darmstadt. J. M. Olbrich, 1901

siątych i sześćdziesiątych obecnego stulecia (XX wieku — ZT), kiedy to też na serio zaczęto myśleć jak nareszcie *Wejść w wiek XX* — żeby zacytować tytuł książki Jeana Duvignauda, opublikowanej w roku 1960."[285] Wszelako mimo wszystko jest niewątpliwym faktem, że I wojna światowa dokonała istotnego, a nawet zasadniczego wyłomu w procesie tworzenia się i ewolucji kultury i sztuki, w tym oczywiście architektury, który rozpoczął przełom wieku XVIII i XIX. Albowiem wiek XIX wyznacza rok 1789, czyli początek rewolucji francuskiej, zaś XX wiek wyznacza albo 1914, albo, jak chcą niektórzy uczeni, 1918, czyli początek lub zakończenie „Wielkiej Wojny"[286]. Jej psychospołeczne, ideologiczne, estetyczne i etyczne konsekwencje odczuwano jeszcze przez niemal następne pięćdziesiąt lat. Bez nich również awangarda, niezależnie od tego jak określić zasięg jej wpływów i ich trwałości, nie wkroczyłaby szerokim frontem w bez mała każdą dziedzinę życia. Co więcej, czas ów zaostrzył jeszcze narastający od około 1850, kiedy to do budownictwa i architektury wkracza z wolna ale systematycznie typizacja oraz konstrukcja żeliwna, stalowa czy wreszcie żelbet, dylemat — czy architekt, czy inżynier[287]. Problem ten będzie podnoszony jeszcze niejednokrotnie, tymczasem zatrzymajmy się nad pluralizmem stylu około 1900. Sięgać on będzie od mniej więcej dwóch ostatnich dziesięcioleci wieku XIX i mniej więcej pierwszych dwóch dekad wieku XX. W jego obrębie mieściły się, czy może lepiej, współistniały, albowiem awangarda architektoniczna była jeszcze zbyt słaba, przeto mało energiczna, najprzeróżniejsze neostyle kontynuujące historyzm i ek-

---

[285] M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986, s. 188, 189; idem, *Moderność, moderna, postmodernizm*, Teksty Drugie 5/6, 1994, s. 25; idem, *Modernizm i modernizmy*, [w:] *Sztuka około 1900*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967, Warszawa 1969, s. 39–47; J. Purchla, *Wstęp*, [w:] *Sztuka w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*. Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994, P. Krakowski, J. Purchla (red.), Kraków 1997, s. 7–10.

[286] A. Hausner, *Społeczna historia sztuki i literatury*, Warszawa 1974, t. 2, s. 363.

[287] P. Krakowski, *Architekt w wieku XIX — artysta czy inżynier?* Folia Historiae Artium, t. XXVI, 1990, s. 115–131; W. Baraniewski, *Klasycyzm a nowy monumentalizm*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994, s. 229–238.

Il. 247. Kamienica czynszowa. Praga. O. Polivka, 1904

lektyzm, a obok nich formy uproszczone tych stylów, gdzie zwolna funkcja i wyraźnie eksponowana konstrukcja biorą górę nad dotąd dominującą dekoracją i ornamentem. Trudno do końca rozstrzygnąć, czy na ów proces modernizowania form tradycyjnych wpłynęła bardziej awangarda plastyczna, bowiem aż do koło 1920 roku w architekturze nie przedstawiła propozycji zrywających wszystkie więzi z historyzmem *sensu largo*, czy też secesja, której oblicze było i jest niesłychanie zróżnicowane, w zależności od lokalnej specyfiki[288]. Nosiła ona przeto w czasach swych największych sukcesów kilkadziesiąt nazw odpowiadających swym odmianom, które wylicza Mieczysław Wallis, a które niejednokrotnie zasadniczo się różniły[289]. Do dziś utrwaliły się i używane są najczęściej dwa określenia: secesja oraz Art Nouveau. Bez wątpienia sztuka i architektura ta były nowatorskie, nowoczesne bądź modernistyczne (w podstawowym znaczeniu tego słowa i stojące w opozycji wobec historyzmu. Oznaczają one to samo, ale jednocześnie mogą pomóc w rozróżnieniu dwóch głównych nurtów tej sztuki, a architektury szczególnie. A mianowicie secesji — odcinającej się pod każdym względem od architektury tradycyjnej i „nowej architektury", która pozostała nadal pod mniejszym czy większym wpływem form historycznych. Mimo tego, że starała się zmodernizować względnie reorientować się ku bieżącym trendom, nie rezygnując wszakże z elementów tradycji zapewniających harmonijne kojarzenie

[288] M. Porębski, *Czy istnieje historia sztuki XX wieku?*, [w:] *Sztuka XX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971, s. 11–31.

[289] M. Wallis, *Secesja*, Warszawa 1984, s. 14–16; idem, *Przemiany w poglądach na secesję*, [w:] *Sztuka około 1900*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967, Warszawa 1969, s. 9–39; idem. *O nowy stosunek do secesji*, Biuletyn Historii Sztuki nr 3, 1961, s. 246.

Il. 248. Studio fotograficzne Elvira. Monachium. A. Endell, 1896–1897

owych form z zastanym środowiskiem kulturowym. Innymi słowy — secesja, która nie posiadała kanonicznego wzornika form (styl ten nie uległ swoistej akademizacji, co było udziałem niektórych kierunków modernistycznych), stworzyła szereg charakterystycznych cech jak np. florealna, falista linia, podkowiaste okna, wolny plan itd., itd., odseparowała się dość konsekwentnie od architektury dawnej. Występowała niemal w całej Europie, ale preferowały ją głównie Bruksela, Paryż, Wiedeń, Monachium, Praga. Formy takie pojawiały się również pod nazwą Art Nouveau także w USA oraz w Wielkiej Brytanii, gdzie przykładów secesji w wyżej wymienionym rozumieniu (*sensu stricto*) w sztukach plastycznych znaleźć można niewiele (np. styl Tiffany), a w architekturze niemal w ogóle. W czasach sobie współczesnych secesja w wypadku Art Nouveau, manifestowały się formami, którym odpowiadało owe mniej więcej kilkadziesiąt nazw. Później, bo dopiero około początków lat sześćdziesiątych XX wieku, kiedy tę sztukę odkrywano i nobilitowano, większość badaczy grupowała wszystkie te kierunki i odmiany pod jedną nazwą, głównie używając terminu Art Nouveau. Do jednego stylu zaliczano i zalicza się architekturę typowo secesyjną, czyli tę o zmiennej linii falistej, tę zgeometryzowaną o typowych cechach protoawangardowych, jak i tę, gdzie formy tradycjonalne stanowią nadal zrąb kompozycji. Więcej nawet, do Art Nouveau włącza się przykładowo niektóre realizacje rodem ze Szkoły Chicagowskiej, ba, nawet niektóre wczesne prace Franka Lloyda Wrighta. Wszystkie te klasyfikacje zależne były, i są, od indywidualnej interpretacji tego złożonego fenomenu w sztuce przez kolejnych autorów, i podyktowane były najczęściej próbą usystematyzowania tego zjawiska. Dostrzegano wprawdzie jego różnorodność, a nawet wewnętrzne sprzeczności, nawet wręcz się wykluczające. Rozwiązaniem był opis tej sztuki podzielony albo to na kraje, albo na centra i skupiska najczęściej w stolicach, gdzie Art Nouveau rodziła się i specyficznie rozwijała[290]. Takie postępowanie dostarcza wprawdzie przykłady pluralizmu Art Nouveau, wszakże nie pozwala na wyodrębnienie poszczególnych nurtów tej architektury. Co się tyczy opracowań monograficznych, wyróżnia się, ale obejmuje nie tylko architekturę ale i sztuki plastyczne i rzemiosło artystyczne, praca Mieczysława Wallisa pod znamiennym tytułem *Secesja*, gdzie autor skupia głównie uwagę na wiodącym nurcie Art Nouveau, jakim jest stylizacja tej sztuki w duchu opozycji wobec sztuki tradycjonalnej. Wśród charakterystycznych cech secesji wymienia on między innymi: antyhistoryzm, pragnienie nowości, innowacje, dążenie do całości stylowo jednolitych, asymetria, „*amor vacui* i kształty negatywne", organiczność, kult lunarny, pierwiastek oniryczny itp.[291] Te cechy naczelne odnoszą się niemal bez wyjątku do secesji w jej nurcie prymarnym czyli odznaczającej się linią falistą, płaską plamą, specyficzną kolorystyką itp. Odnajdziemy je, ale nie wszystkie — czasami jedną, dwie, niekiedy więcej — w szerszej pojętej

[290] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986; S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, Warszawa 1987; K.-J. Sembach, *Art Nouveau. Utopia: Reconciling the Irreconcilable*, Köln 1991.

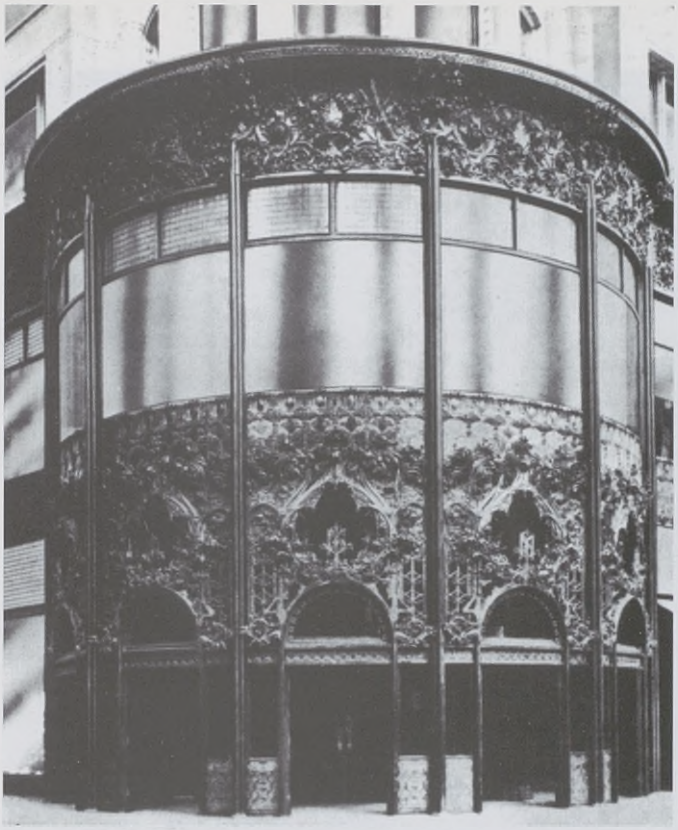
[291] M. Wallis, *Secesja*, *op. cit.*, s. 148–150.

Il. 249. Stacja Karlsplatz. Wiedeń. O. Wagner, 1899–1900

Art Nouveau albo też w przykładach architektury, które uznawane są, z punktu widzenia chronologiczno-terytorialnego za pozostające w obrębie tej sztuki.

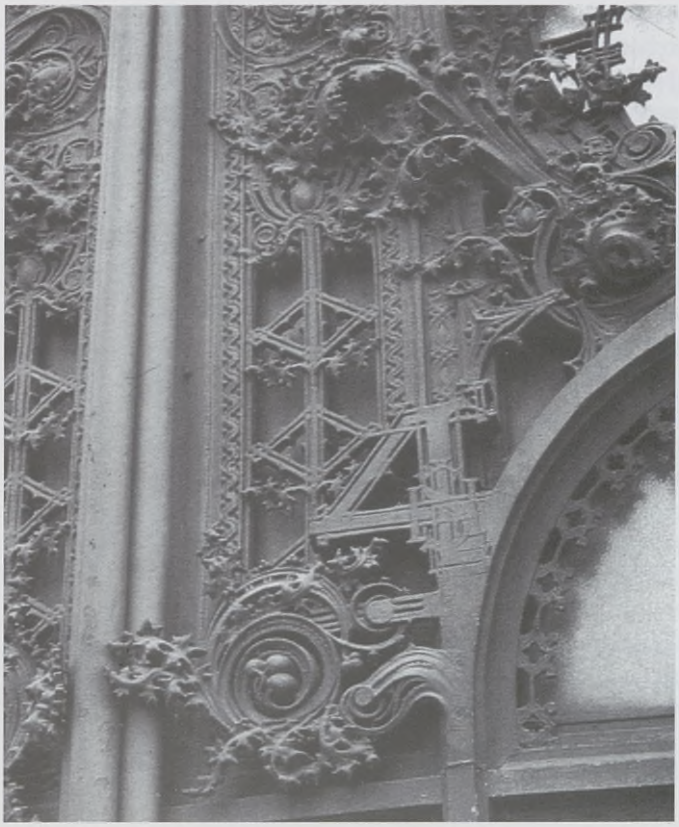
Próbując wyróżnić dwa nurty secesji, ten bardziej radykalny i bardziej konsekwentny w dążeniu do zerwania z epigoństwem, oraz ten bardziej kompromisowy, gdzie tradycja nadal gra pierwsze skrzypce, nie można zapomnieć, że oba do pewnego stopnia tkwiły nadal w przeszłości, aczkolwiek w różnych proporcjach. Istniały odmiany kompromisowe, półśrodkowe w rodzaju equilibrium utrudniające do dziś rozpoznanie i klasyfikację ich przykładów. Rzecz z punktu widzenia badań nad historyzmem XX wieku komplikuje się dodatkowo, kiedy rozważa się, twórczą notabene, hipotezę o secesji rozumianej jako albo manieryzm historyzmu, albo proto-awangardę. Manieryzm ma oczywiście dwa podstawowe znaczenia, albo oznacza artystyczny schyłek każdej epoki, albo określony artystycznie styl drugiej połowy XVI wieku czyli w architekturze oznaczający we Włoszech współdziałanie z dojrzałym i schyłkowym renesansem (to raczej tendencja), zaś we Francji, Niderlandach i Północnych Niemczech już nie modus, ale styl. W przypadku zaś secesji i jej relacji z manieryzmem można mówić raczej o schyłkowym modusie manifestującym się nawiązywaniem do głównie dwóch kierunków historycznych: gotyku i manieryzmu drugiej połowy XVI wieku. „Z gotykiem secesję łączyły dynamika, prężność linii, upodobanie do tego, co pionowe, lekkie i ażurowe, pociąg do form organicznych, ornamentyka roślinna, oparta na florze rodzimej. Z późnym gotykiem nadto — predylekcja do zawiłych deseni krzywolinijnych i malowniczej asymetrii.

Z manieryzmem drugiej połowy XVI wieku secesja dzieliła upodobanie do smukłych, strzelistych postaci, do linii śrubowej, do asymetrii, do wyszukanych proporcji, do deformacji kształtu i dezorganizacji przestrzeni, do pierwiastków onirycznych, do tematyki seksualno-erotycznej, do wieloznaczności, do tego, co dziwne, osobliwe, niezwykłe. Nietrudno wskazać również



Il. 250. Dom towarowy firmy Carson, Pirie, Scott & Co., wejście. Chicago. L. H. Sullivan, 1899–1904

Il. 251. Dom towarowy firmy Carson, Pirie. Scott & Co., detal. Chicago. L. H. Sullivan, 1899–1904

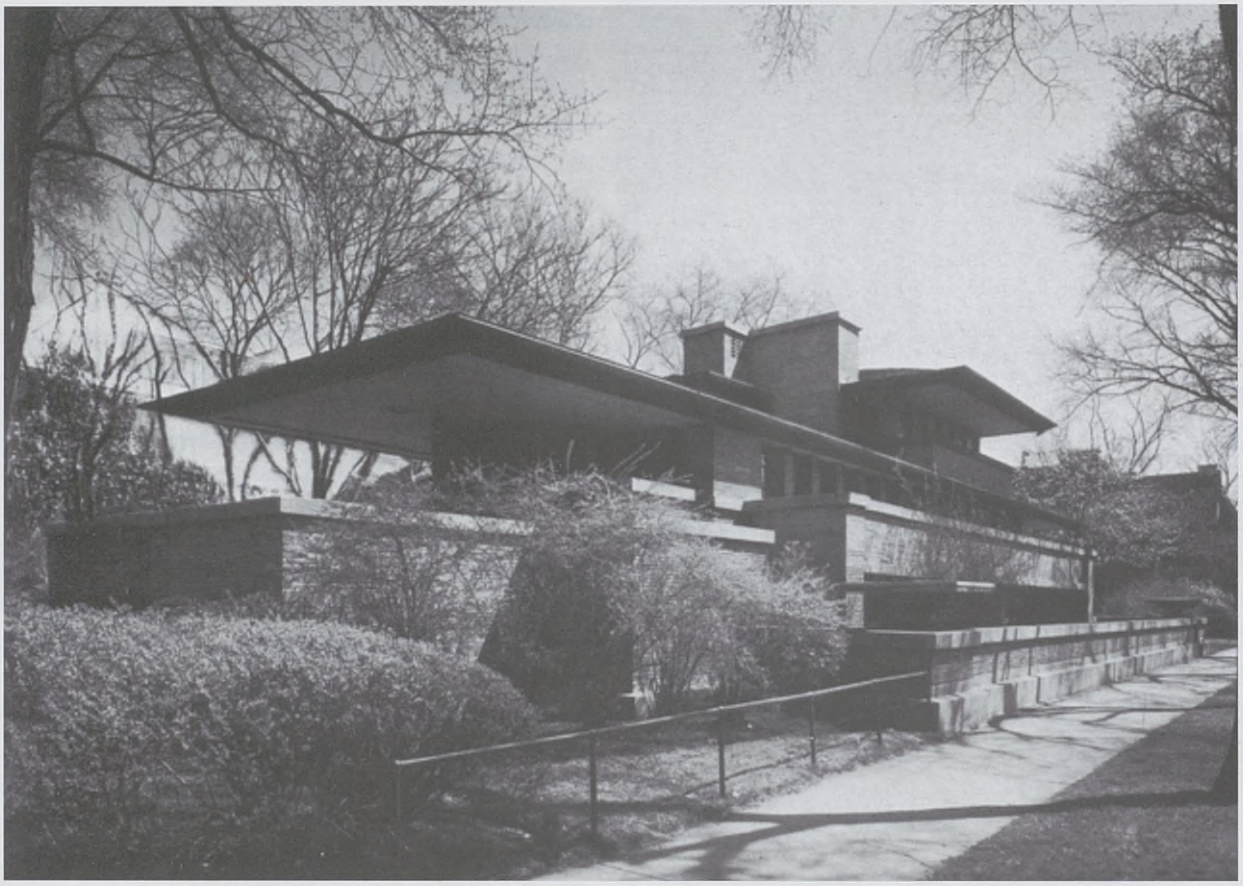


na podobieństwo między secesją a barokiem i rokokiem. Z barokiem łączyło secesję szereg rysów.

Dążenie do syntezy wszystkich sztuk plastycznych, do tworzenia całości, w których architektura, rzeźba, zdobnictwo i malarstwo są stopione ze sobą."[292]

Jak łatwo zauważyć, antyhistoryczność secesji, resp. Art Nouveau, jest cechą i wyróżnikiem dość względnym i w praktyce poręcznym w odniesieniu do konkretnych przykładów architektury. Wróćmy zatem do przejawów Art Nouveau w USA. Niemal wszyscy autorzy piszący o niej wskazują w tym kraju na Louisa Henry'ego Sullivana i jego autorstwa wieżowiec firmy Carson, Pirie, Scott & Co. w Chicago, zrealizowny w latach 1899–1904. W historii architektury modernistycznej uchodzi on za dzieło pionierskie (np. jest pierwszym przykładem zastosowania tzw. okien chicagowskich), na co w pełni zasługuje. Swą na wskroś nowoczesną budowlę Sullivan ozdobił czymś w rodzaju przeszklonej rotundy, jakby przyczepionej do narożnika gmachu, pełniącej funkcję głównego wejścia. Tam gdzie tylko to było można pokrył ją ornamentem, którego charakter można rozmaicie stylistycznie interpretować. Każdy może dopatrzyć się reminiscencji gotyku, manieryzmu, rokokowego rocaille'u, secesyjnego floreal. Kto zaś poszukuje w Art Nouveau antyhistoryzmu, znajdzie go, w pracach Wrighta, również szeroko znanych jako awangardowe fulguracje. Mam na myśli zwłaszcza Robie House w Chicago, pochodzący z lat 1906–1909, oraz Heurtley w Oak Park k. Chicago, z lat 1901–1902, lub też w tej samej miejscowości Thomas House zrealizowany w 1901 roku. Domy te, w tzw. stylu preriowym albo amerykańskiego wernakularyzmu, zaprojektował ich jeszcze Wright kilka w latach około 1908–1913, niewiele się od siebie różnią, również co się tyczy dekoracji wnętrz. Ale badacze architektury Wrighta skrupulatnie rozróżniają te okresy jego twórczości, które należą albo do Art Nouveau, albo do Art Déco. Tak czy owak — nawet jeśli wziąć pod uwagę nieco historyzującą i klasycyzującą jednocześnie architekturę jego Larkin Building w Buffalo (1904–1905), którą uważa się za jeden z zwiastunów amerykańskiej Art Déco, czyli stylu w swym nurcie *contemporaine* (odrębnym

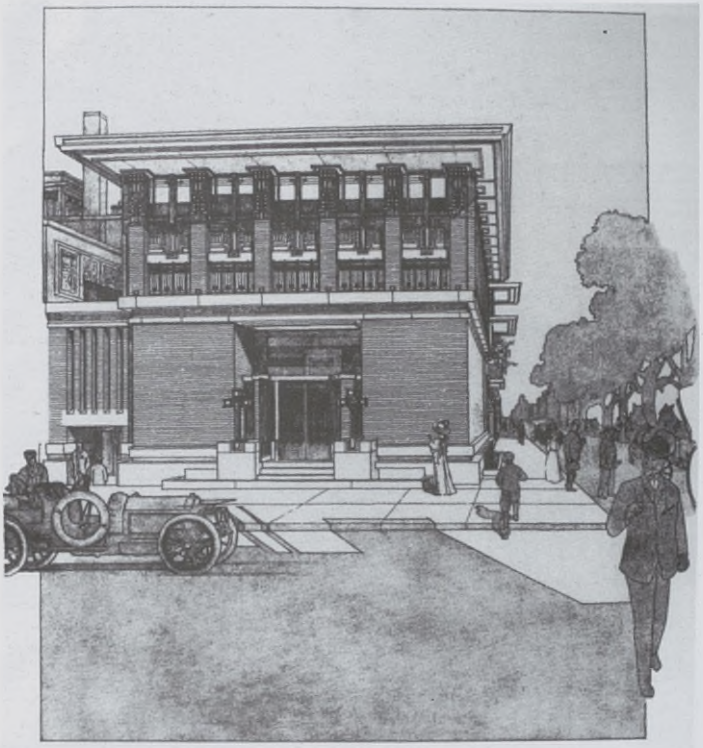
[292] *Ibidem*, s. 199.



Il. 252. Robie House. Chicago. F. L. Wright, 1906–1909

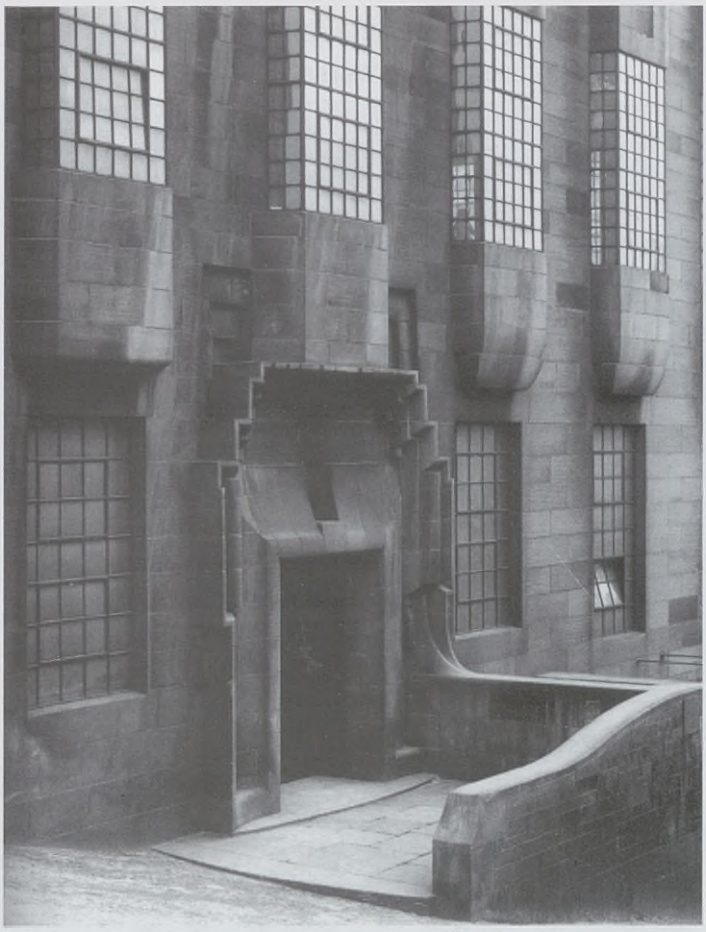
od antyhistorycznego *moderne*) — opozycyjność jego dzieł wobec architektury tradycyjnej potwierdza jej „secesję" wobec przeszłości. Potwierdza i uzasadnia określanie jej jako sztuki nowej, czyli Art Nouveau, wszakże nie uzasadnia jej stylistycznej secesyjności. Bowiem, gdzie szukać u Wrighta egzaltacji dekoratywnością, symbolizmu, kultów lunarnych i pierwiastków onirycznych, o linii falistej czy florealnej nie wspominając. Nieporozumieniem wydaje się występująca tu i ówdzie, rozszerzona nadmiernie interpretacja (dzieje się tak również i w przypadku Antoniego Gaudiego, co zresztą usprawiedliwia oryginalność jego sztuki) niektórych dzieł Wrighta inspirowanych kulturą Majów i Azteków. Myślę tu o Hollyhock House w Los Angeles, zaprojektowanego przezeń i wzniesionego w latach 1917–1922. Kultura starożytnej Ameryki Środkowej i Południowej stała się wielce popularna w Europie na początku lat dwudziestych XX

Il. 253. Larkin Bouilding. Buffalo. F. L. Wright, 1904–1905



Il. 254. Budynek City National Bank. Mason City (Iowa). F. L. Wright, 1909

Il. 255. Biblioteka Szkoły Artystycznej, fragment fasady zachodniej. Glasgow. Ch. R. Mackintosh, 1907–1909

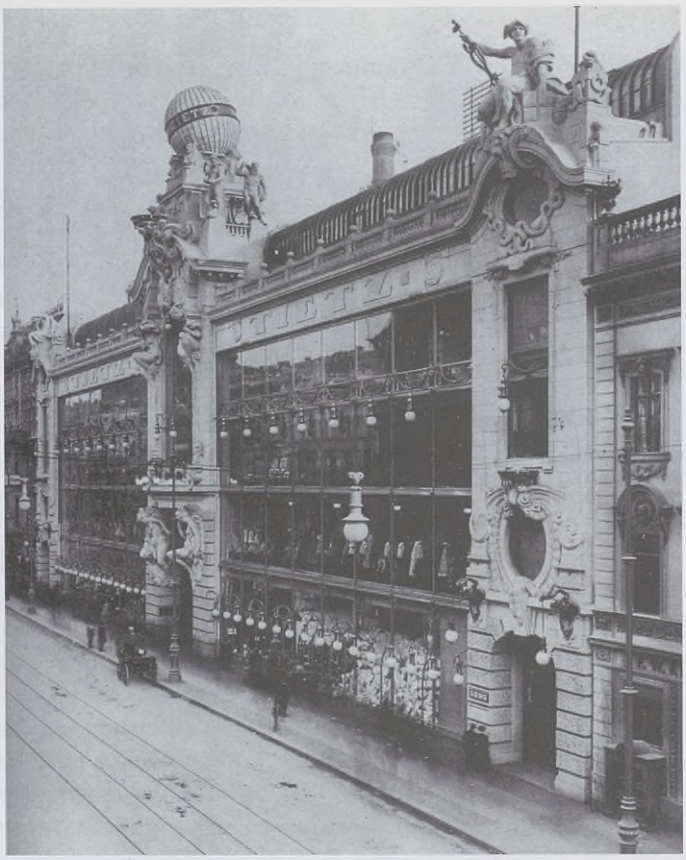


wieku, dostarczając kolejnego impulsu dorozwoju Art Déco, wszakże wcześniej nie odegrała roli w Art Nouveau. Nie okcydentalne, ale orientalne, i to ograniczające się do grafiki japońskiej głównie, wpływy zaznaczyły się w secesji. Uznanie Hollyhock House jest usprawiedliwione o tyle, iż w jego ornamentyce wyraźnie widać elementy roślinne, jakże bliskie secesji, która manifestowała się również swoistą organicznością — ale tylko dekoracji, a nie bryły samej u jej urbanistycznego umiejscowienia. Natomiast organiczność architektury Wrighta miała inny charakter, szerszy niejako, polegający na zespoleniu budynku z krajobrazem i naturą — stąd ten horyzontalizm jego prac powstałych w pierwszych dwóch dziesiątkach lat XX wieku. Miał wszakże Wright w swym dorobku projektowym i przykład, bardzo przezeń swoiście pojętego, zmodernizowanego manieryzmu — budynek City National Bank w Mason City (Iowa), z 1909 roku. Wprawdzie pokrewieństwo secesji z manieryzmem jest jednym z wyróżników tego stylu, ale czy jest wystarczającym powodem by uznać i tę koncepcję za pozostającą w kręgu Art Nouveau[293]. To samo powiedzieć można o secesji brytyjskiej (nie angielskiej, bo chodzi tu głównie o School of Glasgow) noszącą wówczas nazwę Modern Art. Jej najwybitniejszym przedstawicielem był Charles Rennie Mackintosh, uwzględniając, rzecz jasna, że mowa cały czas o architekturze, nie zaś o plastyce bądź projektowaniu wnętrz. Jednak Mackintosh odnosił się do tradycji z większym szacunkiem, aczkolwiek bez wątpienia należy do jednego z prekursorów nowoczesności w Zjednoczonym Królestwie, odrzucił zdecydowanie styl wiktoriański, ale po 1918 roku nie podążył, jak inni architekci działający w obrębie stylu około 1900, ku awangardzie. Jego własny styl uznany przez jednych za Art Nouveau, przez innych za wczesną Art Déco, uznać można raczej za equilibrium stylowe przełomu stuleci. Przykładem takiego kompromisu u Mackintosha jest wzniesiony w latach 1907–1909 gmach Biblioteki Szkoły Artystycznej w Glasgow, gdzie bez trudu w modernistycznej

[293] M. Costantino, *Art Nouveau*, Wigston–London 1994, s. 92–96; E. Weber, *American Art Déco*, Avenal (New Yersey) 1995, s. 6, 7; K.-J. Sembach, *op. cit.*, s. 195–203; W. Chaitkin, R. L. Makinson, T. A. Heinz, *USA. Louis Sullivan, Greene and Greene, and Frank Lloyd Wright*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, *op. cit.*, s. 265–290.

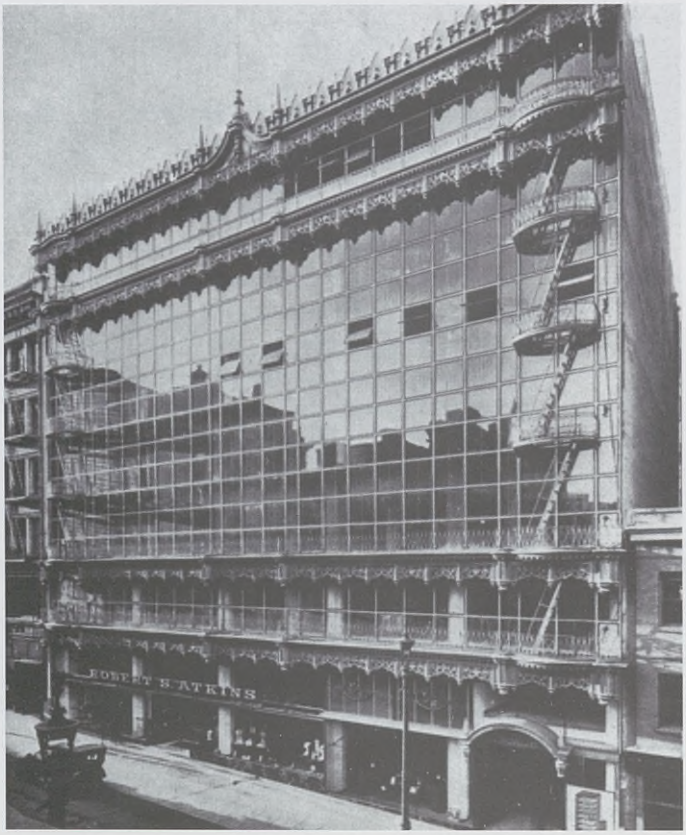
bryle dostrzeżemy gotycki wertykalizm, a nawet akcenty niemal odwzorowane z angielskiego gotyku (w tym wypadku bardziej szkockiego). Pod wpływem jego estetyki architekt pozostawał przez bardzo długi czas[294].

Schyłek XIX i początek XX wieku, dostarczą również licznych interesujących przykładów łączenia nowoczesnej technologii umożliwiającej najnowocześniejsze rozwiązania z formami historyczno-eklektycznymi. Jako egzemplifikację tej praktyki, w przypadku stosowania szklanych ścian kurtynowych bądź, wówczas raczej rzadziej, osłonowych wymienić warto dom towarowy Tietz w Berlinie, autorstwa Bernharda Sehringa i L. Lachmanna, zbudowany w 1899–1900 oraz Hallidie Building w San Francisco wzniesiony podług projektu Willisa Polka w 1918 roku, oba niestety nieistniejące. Jednakże tropienie przejawów lub też fulguracji nowoczesności w architekturze nie jest celem pracy niniejszej. Zadanie to spełniły i chyba nadal spełniają wcześniejsze niezliczone opracowania, w których historyzm i tradycja w architekturze schyłku XIX oraz pierwszej połowy XX wieku stanowią margines rozważań bądź podręcznikowych ustaleń. Niekiedy wskazując na zwiastuny nowoczesności w architekturze tradycyjnej mające przedstawić i uzasadnić, co zresztą słuszne, rozwój bądź ewolucję architektury, nieświadomie, a i, bywa, świadomie „nobilitowano" niejako historyzm, który długo musiał czekać na uznanie go za wartościowe ogniwo cyklu konwersji od paleostarożytności po postmodernizm. Akceptacja faktu dojrzewania nowoczesności, a później awangardy, najpierw w cieniu, a następnie wśród tradycji, miało w mniej więcej trzech ostatnich dekadach XX wieku była aktem swoistej tolerancji wobec historyzmu. Ale, jak pisał niejednokrotnie Zygmunt Bauman podnoszący względność tolerancji opierając się na tragicznym doświadczeniu minionego stulecia, tolerancja oznaczająca wyrozumiałość, pobłażliwość, pochodzi od łac. *tolerantia* = cierpliwa wytrwałość, a jej czasownik *tolerare* znaczy nie więcej niż wytrzymywać, znosić. Może i jest, choć nie zawsze, wyrazem postaw wobec tzw. zła koniecznego. Tolerancja, twierdzi Bauman, to jeszcze zbyt ma-



Il. 256. Dom towarowy Tietz. Berlin. B. Sehring, L. Lachmann, 1899–1900

Il. 257. Hallidie Building. San Francisco. W. Polk, 1918



[294] W. Buchanan, J. Macaulay, A. MacMillan, G. Rawson, P. Trowles, *Mackintosh's Masterwork. Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow School of Art*, San Francisco 1989, s. 90, 133, 146.

ło wobec odmiennych, w naszym wypadku tradycjonalnych postaw, gustów i smaków, jest ona bowiem nadal „maską wzgardliwej wyższości albo martwej obojętności"[295]. Oczywiście sytuacja zmienia się, jeśli nie ilościowo to jakościowo, czego dowodem są prace Williama J. R. Curtisa bądź Davida Watkina[296]. Niemniej jednak nader rzadko spotyka się opracowania, w których przedmiotem jest śledzenie tradycji, eklektyzmu bądź rudymentów historyzmu w architekturze modernej czyli szeroko rozumianej nowoczesności od schyłku XIX po początek ostatniej dekady XX wieku, albo tej „przed wielkim jutrem" i tej „po modernizmie". Nie chodzi tu o dowartościowanie architektury późnego historyzmu bądź też tradycjonalizmu w architekturze XX wieku, lecz o uzupełnienie, nie śmiem używać słowa wzbogacenie, piśmiennictwa na temat ciągłości dziejów tej ludzkiej działalności. Mowa tu o problemie granic współczesności i granic historyzmu oraz owych cięć jakie dokonała, albo miała dokonać, awangarda. Jak już wspomniałam, w swych ostatnich pracach Mieczysław Porębski zaproponował, szalenie nowatorsko notabene, przesunięcie granic nowoczesności w architekturze na około 1950. W swych wcześniejszych dziełach natomiast granice współczesności wyznaczył on, w zależności od kontekstu sytuacyjno-artystycznego rozmaitych nurtów sztuki i architektury, na lata 1920 lub 1925[297].

Wszakże, niezależnie od tego jakich dokonać cenzur początków i rozwoju architektury nowoczesnej par excellence bądź periodyzacji modernizmu (również rozumianego *sensu largo*, bowiem awangarda ma także i swe odrębne opracowania historyczne) tradycjonalizm trwał albo w modernizmie, albo, najczęściej, obok awangardy. Zagadnienie to próbował ująć lub usystematyzować Curtis nadając tytuły rozdziałów swej książki odpowiadające z grubsza zjawiskom, które można określić jako antynomię antyhistoryzmu, czyli „antymodernizm". I tak np. cytuję niektóre w oryginale: „Responses to mechanization: the Deutscher Werkbund and futurism; National mythas and classical transformations", „The continuity of older traditions; Totalitarian critiques of the modern movement", „International, national, regional: the diversity of a new tradition", itd. Wcześniej w ten sposób postępowali, mniej lub bardziej łaskawi dla tradycji, Kenneth Frampton, Leonardo Benevolo, Manfredo Tafuri, Vittorio Magnano Lampugnani i inni[298]. Autorzy ci, z wyjątkiem może Benevolo, kwestię tradycji w architekturze nowoczesnej, traktowali raczej kompromisowo, inaczej niż na przykład Bruno Zevi, stojący bardziej po lewej stronie artystycznego i estetycznego układu socjokulturowego[299]. Nie zamierzam mierzyć temperatury politycznego usposobienia poszczególnych autorów, tych czy innych cennych i o nieprzemijającej wartości prac naukowych. Ale postawy architektów owych czasów, przynajmniej co się tyczy pierwszej połowy XX wieku (w postmodernizmie kwestia ta zupełnie zanika), postawy twórców sztuki i kultury architektonicznej (o plastyce i malarstwie nie wspominając) odgrywały niesłychanie ważną rolę. Przeto myśląc o „wielkim jutrze" i o „drugim brzegu" architektury około 1900, warto może, jeśli już nie wyznaczyć, to przynajmniej mieć na uwadze, inną datę bądź też punkt zwrotny, jakim jest rok 1917[300]. Miał on rozpocząć nową erę i ostateczny już i bezkresny — jak twierdzili bolszewicy — etap rozwoju ludzkości — komunizm. Paul Johnson jakże przenikliwie, choć może z punktu niniejszych rozważań niezupełnie ściśle, ów etap, który

---

[295] Z. Bauman, *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995; idem, *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994, s. 58; Z. Tołłoczko, *Robert A. M. Stern — mistrz klioarchitektury. Ze studiów nad estetyką i etyką architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne z. 3–A/1996, s. 49.

[296] Zob. bibliografia.

[297] M. Porębski, *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965; idem, *Granice współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989.

[298] W. J. R. Curtis, *op. cit.*; K. Frampton. *Modern Architecute a Critical History*, New York–London 1985; L. Benevolo, *History of Modern Architecture*, vol. one, *The tradition of modern architecture*, Cambridge, Mass., 1978; idem, *History of Modern Architecture*, vol. two, *The modern movement*, Cambridge, Mass, 1978; M. Tafuri, F. Dal Co, *Modern Architecture*, vol. one, two, London 1986; M. Lampugnani, *Architecture and City Planning in the Twentieth Century*, New York 1985.

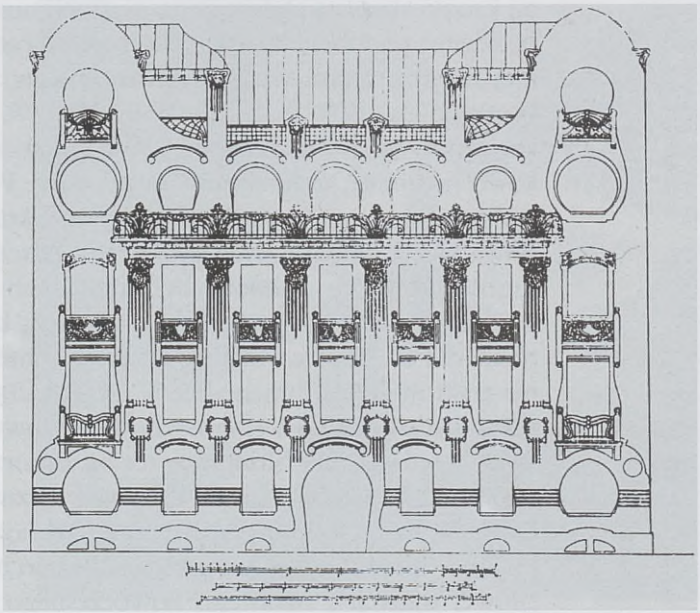
[299] B. Zevi, *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1975.

[300] M. Porębski, *Ubi leones*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993, s. 9–20.

ostatecznie trwał tylko około osiemdziesiąt lat, nazwał „pierwszą utopią despotyczną"[301]. Chronologicznie rzecz biorąc, pierwszą tego rodzaju utopią były krótkie rządy jakobinów, ale tym różniły się od jeszcze krótszych rządów paryskich komunardów w 1871 roku oraz rewolucji bolszewickiej i późniejszej sowieckiej dyktatury, że w swej obłędnej pogoni za równością nie zamierzały tworzyć społeczeństwa bezklasowego, co miało kapitalne znaczenie dla biegu wydarzeń we Francji i Rosji. Rewolucja bolszewicka, z wszystkimi jej skutkami w Rosji, na Zachodzie miała ten rezultat, że umocniła postawy estetyczno-radykalne w pewnych często wpływowych kołach intelektualno-artystycznych. Przykładowo, futuryści sympatyzujący, bądź ściśle związani z faszyzmem widzieli w niej, do pewnego stopnia, wzór i zachętę do zmaterializowania swych antyhumanistycznych urojeń, polegających między innymi na całkowitym odcięciu się nie tylko duchowo, od dotychczasowego dziedzictwa kulturowego, ale na realnym zniszczeniu i dosłownym unicestwieniu muzeów, bibliotek, zabytkowej architektury itd. Zauważmy, że początkom tak XIX stulecia, jeśli wziąć pod uwagę tezę, że zaczyna się ono w 1789 roku, jak i XX wieku, niezależnie od tego, czy przyjąć, że rozpoczyna się on w 1914, 1918, albo w 1917 (a nawet od tego, że radykalizm futurystów przykładowo ogłoszony przez Filippo Tomasso Marinettiego w słynnym manifeście już w 1909 roku), towarzyszy programowa, a nawet niestety realizowana niekiedy, mania destrukcji dorobku artystycznego przeszłości[302]. Owo unicestwianie tradycji miało różne podłoże ideologiczne i estetyczne — dla jakobinów i bolszewików wspólna była niechęć wobec religii i monarchizmu, dla futurystów te cechy dzieła sztuki były bez znaczenia, wystarczyło, że były przestarzałe. Kult przemocy i zarażenie śmiercią oraz niszczeniem zdynamizowała niewątpliwie rzeźnia ludzka I wojny światowej, która zburzyła „długie trwanie" i przywróconą przez historyzm „obecność przeszłości" — jednakże niezupełnie i nie na zawsze. Być może, że i sama awangarda architektoniczna dotknięta była czymś w rodzaju kontynualizmu, będącego wynikiem poszukiwania precedensów stylowych i ideowych. Retrospekcje owego nowoczesnego kontynualizmu odznaczały się znamienną selektywnością wyboru form prymarnych. Jeśli nowoczesny kontynualizm wyróżniał się dyfuzją pierwowzorów, to rzecz jasna kontynualizm historyczny zmierzał do fuzji archetypów zarówno w swym nurcie czysto historycznym (np. formy greckie i gotyckie),

Il. 258. Willa Scott. Turyn. P. Fenoglio, 1902

Il. 259. Kamienica czynszowa, ul. Służewska, projekt. Warszawa. M. Tołwiński, H. Stifelman, ok. 1903



[301] P. Johnson, *Historia świata (od roku 1917)*, Londyn 1989, s. 59–116.

[302] Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Kraków 1999; Z. Tołłoczko, *Aeropiktura — dynamizm — tradycja. Z zagadnień estetyki architektonicznej we Włoszech oraz Niemczech w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, Czasopismo Techniczne z. 1–A/2002, s. 1–41.

jak i szczególnie w nurcie eklektycznym. Architektura tradycyjna była rodzajem „retencji" ducha przeszłości zaklętego głównie w cegle i kamieniu. Mimo, że u schyłku XVIII wieku Joseph Monier odkrył walory żelbetu, potem William Cooke wymyślił centralne ogrzewanie, zaś w 1850 roku Joseph Paxton zainicjował prefabrykację elementów wielokrotnego użycia, to w retencyjności budowlanej tradycji nie zaszły większe zmiany. Dopiero „protencja" awangardy zmieniła, wprawdzie nie ilościowo lecz jakościowo, obraz architektury. Jednakże i ona przejdzie na pozycje nietolerancyjnego „retencjonizmu" i doktrynerstwa CIAM oraz stylu międzynarodowego[303].

Nie pierwszy to raz w dziejach pierwotna eliminacja ewoluuje ku kumulacji, postęp ku konserwatyzmowi, bowiem każdy modernizm *sensu largo* ma własny postmodernizm. Wszak gotyk był w średniowieczu czymś absolutnie nowym, choć bez wątpienia wywodził się z romanizmu i miał swój postgotyk, antyk — swój „styl rzymsko-imperialny" i hellenizm, przykłady można mnożyć. Awangarda miała również swe antecedencje historyczne, własną „retencję" i oczywiście swój postawangardyzm. Jej radykalna doktryna z natury rzeczy musiała odnieść się do równie radykalnych wzorów przeszłości, do źródeł ją legitymizujących[304]. Legitymizujących nie tylko estetycznie, ale i uprawniających jej pozaestetyczny i pozaartystyczny sens[305]. Awangarda rodzi się bowiem, mam tu na myśli jej jak najszersze pojęcie, najczęściej, jeśli nie zawsze, w chwilach społecznego lub kulturowego przesilenia, zaś nieodmiennie towarzyszy rewolucji, jeśli rozumieć ją węższej, jako sztukę nowej formacji politycznej. Z uwagi na fakt, iż ciężar rozważań tej książki skupia się głównie na architekturze rosyjskiej i niemieckiej przez awangardę rozumieć będziemy, podobnie jak Piotr Piotrowski, ruch nowoczesny w architekturze środkowej i wschodniej Europy, z tym wszakże zastrzeżeniem, że jej oddziaływanie obserwować będziemy mimo wszystko dalej niż w latach 1925–1930[306]. To prawda, że rok 1932 położył w ZSRR kres konstruktywizmowi, zaś rok 1933 w Niemczech hitlerowskich zakończył egzystencję, wielowątkowej notabene, architektury nowoczesnej. Początek lat trzydziestych XX wieku nie miał żadnego wpływu na rozwój awangardowej architektury w liberalno-demokratycznej Republice Czechosłowackiej a nawet innych państwach Europy Środkowej, jak np.: na Węgrzech, w Rumunii, Jugosławii, które rządzone były mniej lub bardziej autorytarnie, jednak, co należy wyraźnie podkreślić, nie totalitarnie. Ich przywódcy, królowie, jeden regent, wpływowi premierzy, w odróżnieniu od Hitlera i Stalina, sztuką nie interesowali się i nią nie manipulowali, zaś architektury nie traktowali instrumentalnie[307]. Antyhistoryzm zdawał się immanentną cechą awangardy — zaś naśladownictwo i epigonizm są w powszechnym obiegu takim właśnie wyróżnikiem tego stylu — jednak, jeśli bliżej spojrzeć na jej korzenie okazuje się, że i ona popełniała ten sam grzech wtórności i recepcji wzorów dawnych, a nawet ideologicznego ducha. Zastanawiające, jak silne pokrewieństwo, mimo cywilizacyjno-technologicznej przepaści, łączy początek XIX i XX wieku i koleje ich sztuki i kultury, a szczególnie architektury — jak bardzo u swego zarania poszukiwały „nowej tradycji", swoistego nowoczesnego kontynualizmu, obok nadal trwającej, aczkolwiek

---

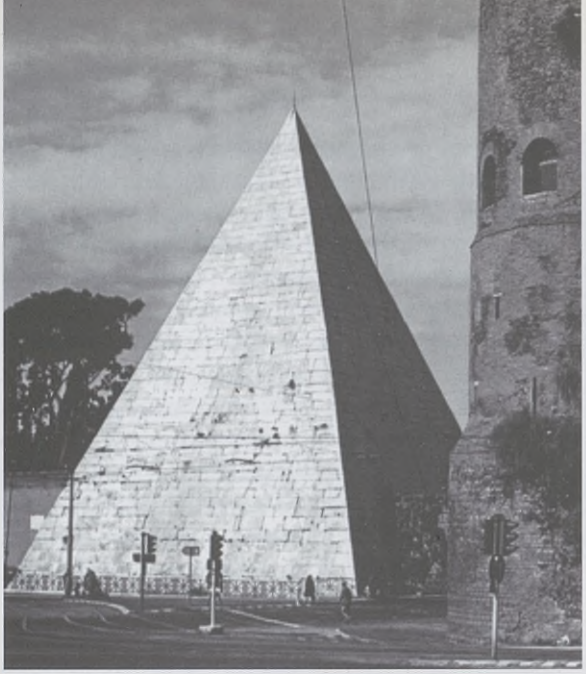
[303] M. Porębski, *Ubi leones...*, *op. cit.*; J. Białostocki, *Kryzysy w sztuce*, [w:] *Kryzysy w sztuce*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1986, Warszawa 1988, s. 20, 21; H. Arendt, *Myślenie i zło. Odpowiedź Sokratesa*, Etyka nr 22, 1986, s. 256–271.

[304] Z. i T. Tołłoczko, *Prologomena do socjologii architektury postmodernistycznej u schyłku XX wieku*, Czasopismo Techniczne z. 1–A/1994, s. 1–29; idem, *Refleksje nad współczesną estetyką architektoniczną na przykładzie Filadelfii i nie tylko. Profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi dedykowane*, Czasopismo Techniczne z. 2–A/1995, s. 1–51.

[305] T. Szkołut, *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999, s. 19–25; Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987; R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny"*, Warszawa 1979.

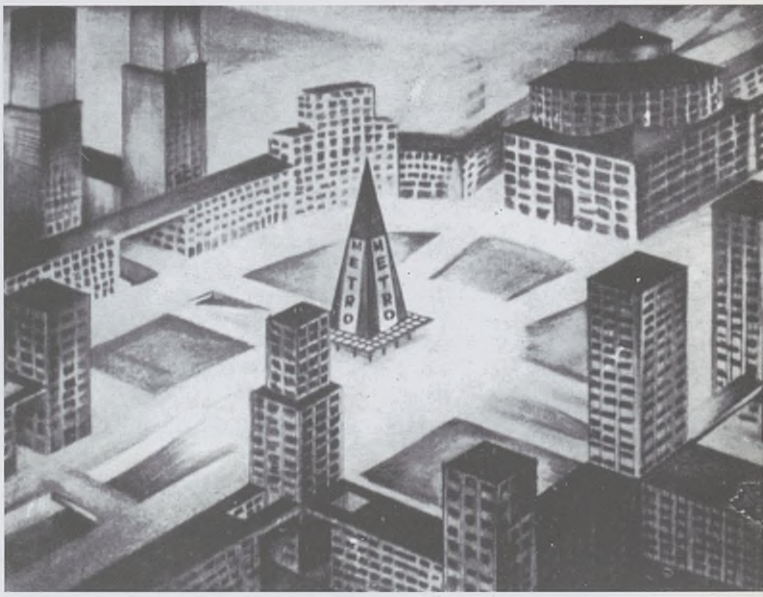
[306] P. Piotrowski, *Awangarda i historia*, [w:] *Sztuka i historia*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992, s. 325–334; idem, *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.

[307] V. Šlapeta, J. Macsai, J. Bonta, O. Czerner, W. Leśniakowski (ed.), *East European Modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland between the Wars 1919–1939*, New York 1996; T. Wasilewski, W. Felczak, *Historia Jugosławii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985; J. Demel, *Historia Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.



Il. 260 a. Grobowiec Gajusa Juliusa Cestiusa. Rzym. ok. 15 r. n.e.

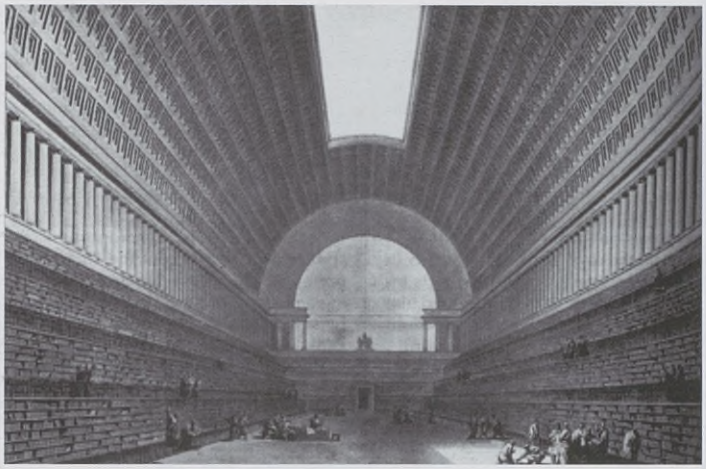
Il. 260 b. Rynek. W centrum grobowiec margrabiego Karola Wilhelma. Karlsruhe, 1749



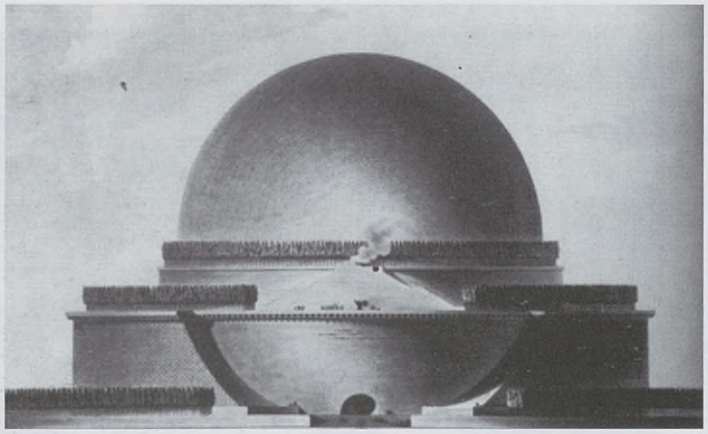
Il. 260 c. Projekt placu w centrum handlowym. L. Niemojewski, 1925

Il. 260 d. Piramida. Dziedziniec Napoleona, Luwr. Paryż. I. M. Pei, 1983–1989

Il. 260 e. Budynek Transamerica. San Francisco. W. Pereira, 1968–1972

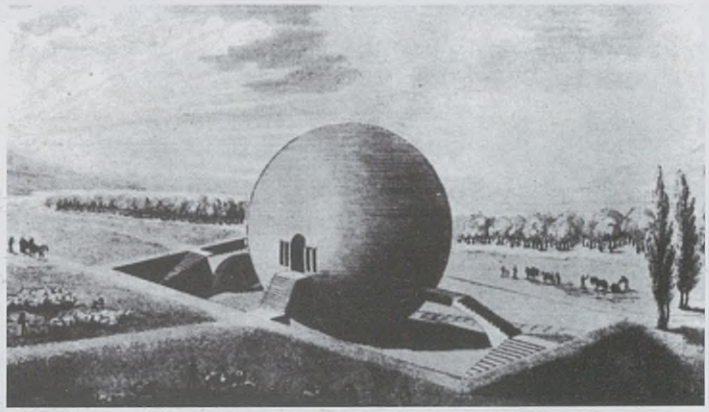


Il. 261. Biblioteka królewska, projekt. Paryż. E.-L. Boullée, 1788



Il. 262. Pomnik Cenotaph, Isaaka Newtona, projekt. E.-L. Boullée, 1784

Il. 263. Gardien agreste, projekt. Maupertuis. C.-N. Ledoux, 1806



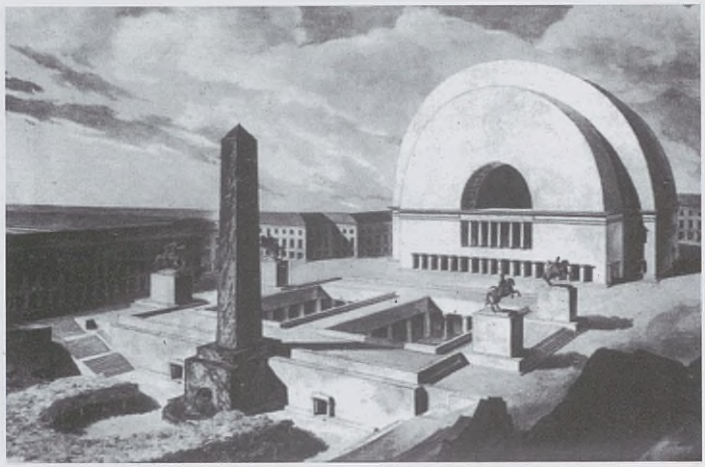
ulegającej presji nowoczesności, architektury tradycyjnej. „Awangarda — jak tę skomplikowaną kwestię precyzuje Piotr Piotrowski — kształtowała się pod silnym wpływem politycznych i społecznych wydarzeń środkowej i wschodniej Europy, przede wszystkim proletariackich rewolucji i komunistycznej lewicy. Był to czas swoistej namacalności historii. Ona też, wszechobecna historia, wyznaczyła ramy i zakres światopoglądu artystycznego awangardy. Tę postawę budowało w znacznej mierze przekonanie o absolutyzacji historii, przekonanie, iż głównie ona, historia, wyznacza sens i wartość działania jednostek i grup społecznych. Obserwowana rzeczywistość, w której po «pięknym wieku XIX» stabilna — zdawało się — struktura społeczna została rozbita gwałtownie i niemal «nagle» przez siły nowego porządku, jakby potwierdzała opinię o obiektywność historycznych praw i nieodwołalności historycznych wyroków. Pobudzała też wyobraźnię i mobilizowała do coraz radykalniejszych wystąpień. Sygnalizowana absolutyzacja historii, tzw. historycyzm, wyznaczała dalsze elementy awangardowego myślenia..."[308]

Historyzm i awangarda, podobnie jak konserwatyzm i komunizm, są pojęciami na ogół uznawanymi za wykluczające się, niemniej jednak w wielu sytuacjach, kiedy przekuwane są z teorii w praktykę i stosowane w swych rozszerzonych wykładniach bywają dla siebie komplementarne, niejako powiedzielibyśmy dziś, kompatybilne. Dzieje się tak szczególnie w wieku XX, ściślej, jego trzech czwartych, który Raymond Aron nazywał „wiekiem ideologii"[309]. Odznaczał on się, przynajmniej przed postmodernizmem, szczególnymi związkami polityki i sztuki, choć może nie tak silnymi jak w średniowieczu, między religią a sztuką. Z punktu widzenia historyzmu, które to pojęcie jest kluczowym dla całej pracy niniejszej, nie od rzeczy będzie przypomnieć, iż w literaturze anglojęzycznej, wyróżnia się nierzadko dwa rodzaje tego pojęcia: historyzm jako określony styl oraz historycyzm jako pojęcie szersze, oznaczające postawę, metodę, doktrynę itp. W kwestii tej istnieje szereg bardzo różnych stanowisk i opinii. Sądzić wolno wszakże, że w tym miejscu użyteczne będzie zdanie Karla R. Poppe-

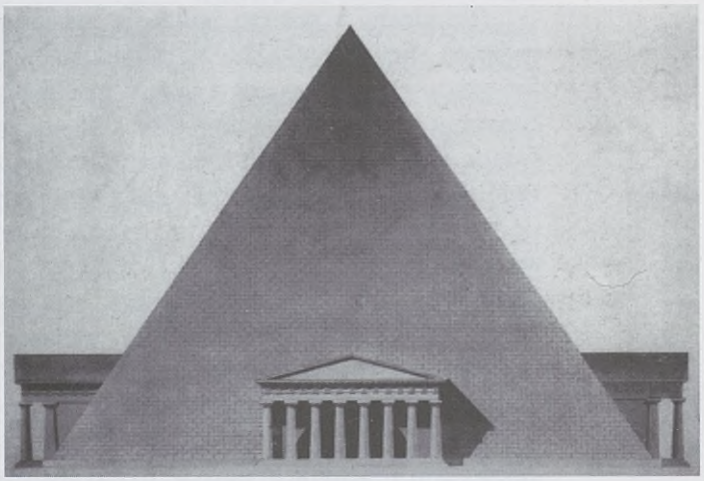
[308] P. Piotrowski, *Awangarda i historia...*, *op. cit.*, s. 325; T. Szkołut, *op. cit.*, s. 69–86.
[309] R. Aron, *Koniec wieku ideologii*, Paryż 1956.

ra, które przytaczam w interpretacji P. Piotrowskiego: „Rozpatrując stosunek awangardy do historii przyjmuję — jako kluczowe — pojęcie „historycyzmu". Jego z kolei rozumienie czerpię z najszerszej chyba, choć być może spektakularnej próby definicji, jaką sformułował Karl Popper. Sam autor zdawał sobie sprawę z nieostrości wielu swoich wywodów, wręcz ich emocjonalności, niemniej jednak opis historycystycznej świadomości wydaje się bardzo inspirujący. Historycyzm zatem to przekonanie, że historia jest najwyższą wyrocznią, posiada własną logikę, obiektywne prawa rozwoju. Ma ona nie tylko sens, ale też cel, do którego zmierza. W historycyzm wpisany jest więc finalizm, przekonanie o spełnieniu ideału. Wpisany jest też holizm. Dzieje świata są całością, której podporządkowują się poszczególne części. Człowiek i jego dzieło uzależniony jest więc od historii, jest przez nią determinowany. Najbardziej zatem racjonalne — w świetle historycyzmu — działanie człowieka polega na przewidywaniu przyszłości i podporządkowaniu jej swej aktywności. Formułowanie utopii i relatywizacja wobec niej własnego działania, to sens życia człowieka. Wartość jego dzieła określa się więc miarą celu ostatecznego. Jest to tzw. relatywizm historycystyczny. Nie należy go jednak utożsamiać — przestrzega Popper — z relatywizmem historycznym, a więc z metodą wartościowania z uwagi na daną sytuację historyczną, w której czynność jest lub była wykonywana; tu bowiem o wartości decyduje zbliżanie się do realizacji utopii.

Świadomy nieuniknionej przyszłości człowiek działa zgodnie z koniecznym kierunkiem rozwoju historii. Świadomość ta wyzwala jego energię i pobudza do działania. Pracę na rzecz realizacji utopii Popper nazywa „inżynierią utopijną". Zauważa przy tym bardzo ciekawy element myślenia historycznego — estetyzm. Przyszłość jest piękna. Realizacja utopii, ideału, to dążenie do piękna absolutnego. Polityka, która prowadzi do tego celu jest zatem komponowaniem przyszłości z pozycji piękna; w efekcie więc staje się tożsama ze sztuką. „Polityka — konkluduje Popper — jest dla Platona sztuką królewską. Jest sztuką nie w przenośnym tego słowa znaczeniu, w jakim na przykład mówimy o sztuce kierowania ludźmi lub sztuce wprowadzania myśli w czyn, ale w znaczeniu bardziej dosłownym; jest ona sztuką komponowania,

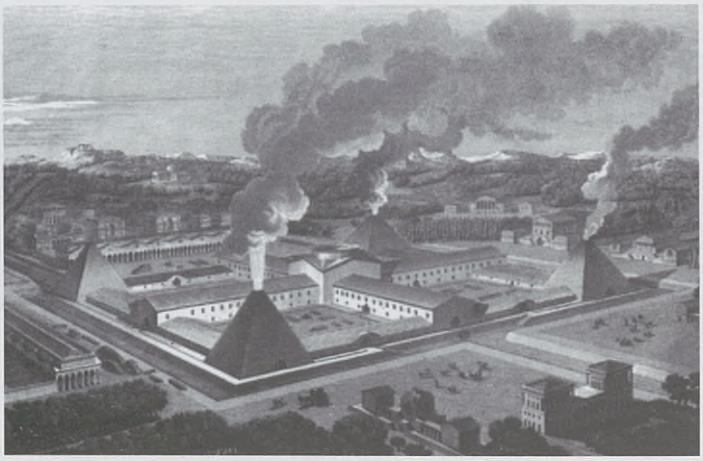


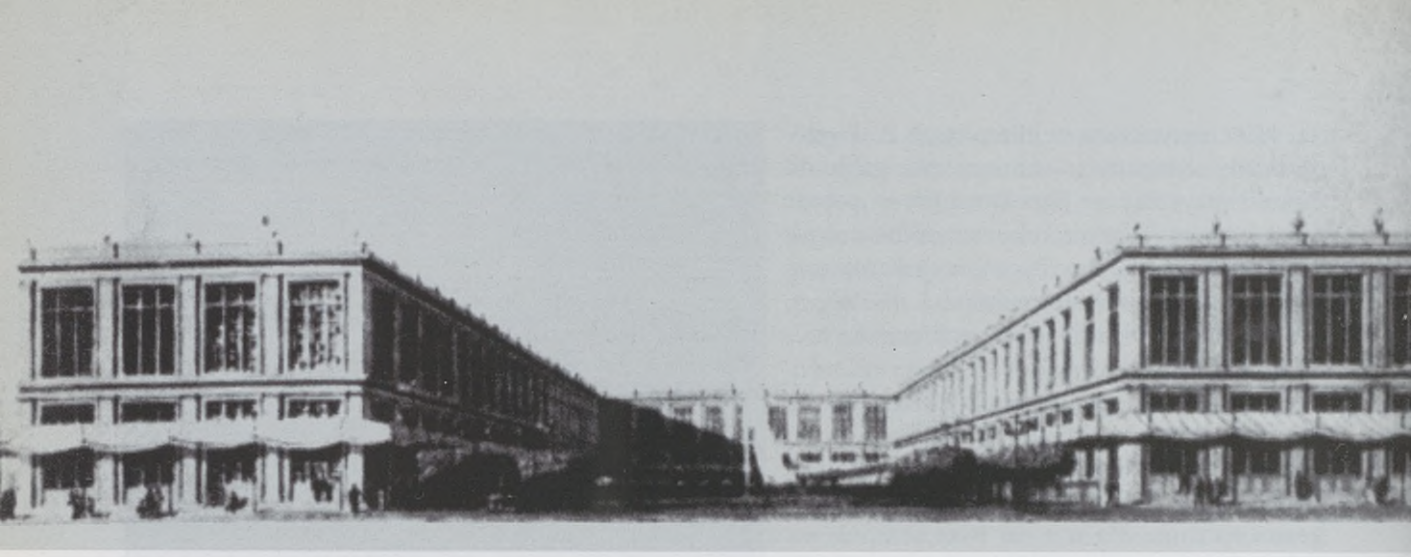
Il. 264. Teatr Ludowy i łaźnia, projekt. Lille. F. Verly, 1792



Il. 265. Elysium, projekt. L.-S. Gasse, 1799

Il. 266. Idealne miasto, perspektywa. Chaux. C.-N. Ledoux, ok. 1773–1775





Il. 267. Dom towarowy, projekt. Berlin. K. F. von Schinkel, 1826

tak jak malarstwo, muzyka czy architektura. Polityka Platona komponuje Państwo z pozycji piękna."[310]

Te ideały, z punktu widzenia awangardy mogła urzeczywistnić tylko rewolucja i nowe państwo. Stąd wywodziły się marzenia futurystów, konstruktywistów oraz ekspresjonistów (w tym ostatnim wypadku trwały one ledwie trzy, cztery lata), o jakiejś, dość zresztą niesprecyzowanej, „dyktaturze artystów", którzy estetycznie przeobrażą świadomość i rzeczywistość świata, i to, jak niekiedy mniemano, raz na zawsze i ostatecznie. Ale owa *first modernity*, którą zwie się obecnie, *old modernity*, ze swą utopijną relatywizacją historyczną z trudem odnajdywała się w rzeczywistości przełomu stuleci. Jej propozycje, odwołujące się do rozmaicie interpretowanych antycypacji ze schyłku XVIII i dobranych, nieraz dowolnie, nieraz uzasadnienie słusznie, przykładów architektury XIX wieku były jeszcze przedwczesne. Trzeba było dopiero wstrząsu I wojny światowej aby awangarda przestała być ruchem salonowym i wyszła na ulicę[311]. Stąd wynikała wielka estyma dla takich architektów jak: Etienne-Louis Boullée czy Claude-Nicolas Ledoux. Korzeni nowoczesności upatrywano również w fuluracjach modernizmu w działalności takich wybitnych przedstawicieli historyzmu jak: Eugéne-Emmanuel Viollet-le-Duc czy Karl Friedrich von Schinkel i innych. Był to swoisty paradoks, bowiem z jednej strony istniało głębokie pragnienie odrzucenia przeszłości, z drugiej zaś uzasadniona potrzeba uprawomocnienia w zastanej teraźniejszości. Historycystyczny relatywizm radykalnego modernizmu, poszukując źródeł swego stylu i dorabianej doń ideologii sięgał do rudymentów bardzo różnych — czasem szokujących, czasem zaskakująco trafnych. Rozwijał się wszak w równie skomplikowanej sytuacji wyjściowej jak historyzm, ale pokłosie rewolucji i wojen napoleońskich oraz I wojny światowej i rewolucji bolszewickiej, choć miejscami podobne, różniło się w kulturze znacznie. Po 1815 roku nie pojawił się żaden styl, który w dosłownym tego znaczeniu był na tyle nowy by mógł skutecznie przeciwstawiać się i zwalczać architekturę rewolucji i napoleońskiej epopei. Po pierwsze, architektura rewolucyjna pozostała *de facto* na papierze i po drugie — napoleoński neoklasycyzm i empire stosowany był niemal w identycznej wersji przez pogromców cesarza. Więcej nawet, Friedrich Gilly, von Schinkel, Leo von Klenze, jak o tym już była mowa, nie raz, nie dwa sięgali do przykładów francuskiej architektury rewolucyjnej. Tak więc nie chodziło tu o kwestie artystyczne, problemy stylu i jego odtwarzania, lecz o cel i tego stylu stosowanie. Klasycyzm mógł służyć i rewolucji, i restauracji, ale już nie gotyk, którego nigdy nie użyły formacje, które określić by tu można jako postępowe, o rewolucyjnych już nie mówiąc. Podobnie

---

[310] K. R. Popper, *Nędza historyzmu*, Warszawa 1989; idem, *Społeczeństwo otwarte i* jego *wrogowie*, t. 1, *Urok Platona*, Warszawa 1993, s. 118; P. Piotrowski, *Awangarda i historia...*, *op. cit.*, s. 326, 327.

[311] Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej...*, *op. cit.*

po 1918 roku, lub jak kto woli po 1917, aż do 1940, a w ZSRR do 1953 roku, neoklasycyzm służył demokracji, faszyzmowi, nazizmowi, komunizmowi, choć oczywiście podlegał on rozmaitym zabiegom rekompozycyjnym. Ale pojawia się styl i estetyka nowa, raz to antyhistoryczna, raz to raczej antynomia historyzmu i tradycji[312]. Jest to *defferentia specifica* pomiędzy całą ewolucyjnie rozwijającą się architekturą cywilizacji białego człowieka, od pradziejów po XIX-wieczny historyzm i eklektyzm, a modernizmem *sensu stricto*. Z końcem XVIII wieku, jak już wspomniano, nie pojawił się nowy styl, choć ów koniec był realnym początkiem XIX wieku. Inaczej z wiekiem XX, który rozpoczął się faktycznie o dwie dekady później od swego formalnego początku. Wraz z nim pojawia się nowy styl, aczkolwiek mimo uporczywych starań czynionych przez reprezentantów jego skrajnych wersji, nie tak zupełnie nowy, nadal zerkający w przeszłość. Dlatego też żeby zrozumieć sztukę i architekturę XX wieku, a zwłaszcza sam modernizm, należy badać zarówno jego początki społeczne, jak i podobne, nieraz uderzająco, narodziny wieku XIX, umocowanych w ostatniej fazie wieku XVIII. W tym okresie próżno szukać jakichś szczególnych rewelacji i nowatorskich rozwiązań w sztuce i architekturze. Może ostatnie już akordy rokoka, może Ledoux. W praktyce dominowały rewiwalizmy, głównie neoklasycystyczne, nieco słabiej przykładowo neogotyk, choć zapewne bardziej spektakularnie. Co się zaś tyczy nauk ścisłych, o naukach technicznych jeszcze nie mówiono, postęp był zauważalny — zaowocuje on dopiero w następnym stuleciu — niemniej jednak nie miał praktycznego wpływu na życie człowieka, którego codzienna egzystencja toczyła się niezmiennym od wieków rytmem. Ten rytm wyznaczała natura i obrzędowość religijna. Pisząc „natura" mam na myśli przede wszystkim źródła energii, szczególnie ciała i światła, pozyskiwane bezpośrednio i bez specjalnego przetwarzania z przyrody. Nadal było to drewno, rzadko bardzo kopaliny, wosk czy łój. Ale ów czas przyniósł inny wynalazek, który zrodził się z całego dorobku renesansu i oświecenia — demokrację liberalną. Narodziny jej bywały różne. W Anglii wystarczyło wygnać Jakuba II, natomiast we Francji nie tylko trzeba było zgilotynować Ludwika XVI, ale przy okazji utopić we krwi cały kraj. Cena demokracji była straszliwa i aż po dziś dzień jest przedmiotem zażartych dyskusji, osobliwie we francuskich kołach naukowo-intelektualnych. Ale z perspektywy doświadczeń XX wieku gra była warta świeczki. Jak powiadał Winston Churchill, demokracja nie była i nie jest czymś nieskończenie doskonałym, ma wiele wad, nawet zbyt wiele, ale nikt nic lepszego jak dotąd nie wymyślił. Jedną z jej wad i przyczyną, że tak długo przychodziło jej ostatecznie zmaterializować się na kontynencie europejskim, były epizodyczne wprawdzie, ale doniosłe wynaturzone mutacje w postaci rządów konwentu i demokracji populistyczno-plebiscytarnej. Ich groza polegała nie tylko na stosowaniu terroru, który z środka, przeobrażał się w sam tylko cel, ale i wojujący poganizm, niszczący sedno kultury europejskiej. Początkowa bowiem rewolucyjna antykościelność przeobraziła się w antyreligijność. Jakobini przekonani byli, że wiara zagraża wolnemu rozumowi, a przeto samej demokracji[313]. Zaś wojujący ateizm, wtórne dzieło dziecięcego okresu demokracji praktycznej, był jedną z podstawowych komponent źródeł historyzmu. Przełom wspomnianych stuleci trwał więc przy świetle świec, natomiast przełom XIX i XX wieku i, wydawało by się, zupełny zmierzch historyzmu, jaśniał światłem powszechnej niemal (w Europie Zachodniej) elektryczności. Ba, co więcej, rodziła się nowoczesna atomistyka, która inaczej niż tradycyjna fizyka, miała ogromny wpływ na współczesną jej myśl humanistyczną, a tak naprawdę antyhumanistyczną. Albowiem jeśli ostatnie już fazy historyzmu przesiąknięte były swoistym relatywizmem, to nowa epoka w dziejach interdyscyplinarnej już nauki i towarzyszącej jej nowoczesnej sztuce i architekturze, względności podporządkowała się niemal bez reszty. W 1905 roku, jeszcze 26-letni Albert Einstein ogłasza w Bernie rozprawę *O elektrodynamice ciał w ruchu*, powszechnie później zwaną popularnie teorią względności. Dwa lata później genialny

---

[312] N. Pevsner, *The Sources of Modern Architecture and Design*, London 1968; U. Kultermann, *Der Schlüssel zur Architektur von Heute*, Wien–Düsseldorf 1963; P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Köln 1991; L. Benevolo, vol. one, *op. cit.*

[313] F. Furet, *Prawdziwy koniec rewolucji francuskiej*, Kraków–Warszawa 1994.

fizyk zaprezentował tezę o związku między masą a energią, wyrażoną równaniem $E = mc^2$, która zrewolucjonizowała (kwestionując obowiązującą dotąd fizykę newtonowską) również chemię i astronomię, a wiodła ku wyścigowi atomowemu, czemu zresztą Einstein starał się później bezskutecznie zapobiec. Otwierało się owo „królestwo względności", żeby przytoczyć doskonałe określenie Paula Johnsona[314].

Atoli fundamenty pod tę relatywistyczno-antyhistoryczną świadomość położyli nie fizycy lecz myśliciele społeczni, a nawet jeden lekarz. Mowa tu o Karolu Marksie, Fryderyku Nietzschem i Zygmuncie Freudzie. Każdy z nich reprezentował różnie pojmowany przez nich i prezentowany ateizm. Nie był on celem samym w sobie, nawet nie metodą, a raczej wynikiem kruszenia się idealistycznych podstaw myślenia historycznego. Im bliżej końca XIX wieku, tym bardziej bladł autorytet wielkiego demiurga dziejów. Pierwotny optymizm historyzmu ewoluuje ku, dość zresztą powszechnemu, pesymizmowi i frustracji, irracjonalno-idealistycznej, czyli takiej jaką była filozofia Arthura Schopenhauera, którego uczniem był Nietzsche. Marks opisywał i interpretował świat, którego napędem były stosunki ekonomiczne, według Freuda głównym motorem działania był popęd seksualny, Nietzsche natomiast twierdził, że siłą napędową świata jest przemoc. Dwóch pierwszych myślicieli swe twierdzenia wyprowadzali z racjonalizmu. Inaczej swój irracjonalny ateizm tłumaczył Nietzsche zakładający, że istnienie Boga jest samo w sobie skutkiem, a nie przyczyną. Tak czy owak, wszyscy oni mniemali, że w ten sposób Boga wymyślono, a skoro tak, to takie myślenie można po prostu unieważnić. Wszystkie te spekulacje, jakże podobne do tych z końca wieku XVIII, intelektualnie wielce interesujące, wzbogacające umysł póty, póki były przedmiotem naukowych debat i salonowych rozważań, same w sobie pozostawały tym czym powinny być, czyli jedną z wielu prób, udanych lub nie, dociekania prawdy. Rzucone wszakże na szeroki grunt społeczny w postaci tej czy innej ideologii i doktryn, ponownie stawiały Europę przed samozagładą. Intelektualizm i masy — to dwa pojęcia jak ogień i woda. Wszystko to zmieni się w postmodernizmie, kiedy nie bardzo będzie już wiadomo czy to kultura wysoka, intelektualnie elitarna roztopi się w kulturze masowej, czy na odwrót — kultura wysoka wchłonie całkowicie kulturę niską, co w rezultacie na jedno wychodzi[315]. Ale to będzie udziałem końca XX wieku, który również, jak każdy schyłek i przełom stuleci, które charakteryzują się osobliwym emocjonalizmem, atmosferą przeczucia końca, lęku przed niewiadomą, rozproszeniem i zamętem umysłowym, co nieodmiennie odbijało się w sztuce i architekturze. W takiej też sytuacji psycho-społecznej secesja, zarówno w swym nurcie opozycyjnym wobec historyzmu, jak i doń kompromisowym, była zjawiskiem wręcz naturalnym. Jeśli pokusić się o inne analogie, porównać ją można do rokoka, które uznaje się albo za styl odrębny, albo za manifestację późnego baroku, bądź jego manieryzmu. Jednak rokoko nic nie zapowiadało, w odróżnieniu od secesji, która była przedsionkiem modernizmu. Ale rzecz ciekawa, po obu tych stylach nastąpił rewiwalizm neoklasycyzmu, a w przypadku niemieckim, dość szczególne, odosobnione raczej, ale również nacjonalistyczne, choć krótkotrwałe, ożywienie średniowiecza.

Inaczej rzecz formułując, secesja modernistyczna wyrażała ogólny nastrój duchowego znużenia, rozczarowania i niechęci do świata, co przejawiało się oczywiście nie tylko w sztuce i architekturze ale i literaturze, czego przykładem może być pisarstwo Fiodora Dostojewskiego, który daleko wcześniej niewątpliwie antycypował ten stan świadomości, a także Maurice'a Maeterlincka, Augusta Strinberga, Stanisława Przybyszewskiego i innych. Dekadencja i pesymizm wiodły również do przejawów anarchizmu i nihilizmu, co otwierało pole dla idei totalitarnych, kwestionujących fundamenty europejskiego, judeochrześcijańskiego humanizmu. Secesja tradycjonalistyczna z kolei egzemplifikowała społeczny, bardziej niż polityczny konserwatyzm tych warstw, które zaniepokojone były rozpadem tradycyjnych wartości moralnych, ustalonego

---

[314] P. Johnson, *Historia świata...*, *op. cit.*, s. 7; N. Davies, *Europa, Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1998, s. 194, 471.

[315] P. Johnson, *Historia świata...*, *op. cit.*, s. 53, 54; idem, *Do diabła z Picassem, Eseje o polityce, sztuce i życiu*, Kraków 2002; idem, *Intelektualiści*, Warszawa 1988; A. Czubiński, *Europa XX wieku. Zarys historii politycznej*, Poznań 2000.

porządku społecznego i publicznego, kryzysem społecznej hierarchii, które to wszystkie walory kwestionowano z prawej i z lewej strony rozpadającego się systemu. Systemu dzięki któremu utrzymywać się miał i utrzymywał długo, historyzm. Żniwo owej erozji systemu zapoczątkowanego w 1815 roku będą zbierać po 1917 roku komuniści, faszyści, naziści itd. Przełożenie koncepcji przemocy Nietzschego, której motorem miał być popęd i instynkt, na zwulgaryzowany język polityki również zmieniało diagnozę filozofa w cel. Nietzsche bowiem, gdyby dożył XX wieku (licząc od I wojny światowej), zapewne, podobnie jak Einstein, żałowałby, że jego teorie wzięły taki obrót jaki wzięły. Tworząc koncepcję „woli mocy", jaką będzie obdarzony nadczłowiek, który zastąpi człowieka historycznego, nie przypuszczał, że położy podwaliny pod utopię i mit rasy, kolejny mit obok marksistowskiego mitu klasy i utopi hegemonii proletariatu. Diagnoza popularna za jego czasów, że: „Bóg umarł", była co najmniej przedwczesna, ale rozkład tradycyjnej religijności był aż nadto widoczny i uzasadniał, do pewnego stopnia, tę czy inną utopię. Tak więc konkluzja Johnsona o tym, iż: „Historia czasów współczesnych jest po większej części historią wypełniania owej próżni"[316]. Nietzscheanizm ze swą ideą stojącego ponad chrześcijaństwem nadczłowieka dał asumpt kultowi brutalnej siły i tężyzny fizycznej, co było do pewnego stopnia paradoksalne, bo sam filozof był słabego zdrowia i przez całe życie cierpiał na niezwykle bolesne migreny. Nic jednak dziwnego w tym, że materializując się, idea „woli mocy" w XX wieku kierowała się ku formom antycznym, podobnie jak w XIX wieku, kiedy to antyk uważany był za symbol męskiego piękna, wojskowej potęgi, boskiej doskonałości, ale bardziej na usługi imperatorów, niż wiary chrześcijańskiej[317]. Przypomnieć również warto, że w wielu kręgach zachowawczych, np. rosyjskich słowianofilów, aczkolwiek nie wyłącznie, sztuka antyku uchodziła za nowy poganizm, niegodny stosowania zwłaszcza w architekturze sakralnej.

Na nową interpretację świata wywarli wpływ obok wymienionych już myślicieli, Freuda zwłaszcza i jego badań nad problemem podświadomości i kompleksów, również Carl Gustav Jung z jego teorią archetypu oraz Claude Lévi-Strauss z jego strukturalizmem i teorią mitu społecznego. Te interesujące eksperymenty prowadzące w sumie do metodologii interpretacji sztuki jako stanu świadomości społecznej, wtórnie oddziaływały na samą sztukę. Ale odznaczały się swoistym irracjonalizmem odrywającym historię sztuki od historii. Ahistoryzm prowadził i prowadzi często do sytuacji, o której pisał Karol Estreicher: „Historia sztuki jak wszystkie nauki historyczne operuje chronologią. Nieraz dają się słyszeć głosy (często głosy samych artystów), że zbędne są owe podziały czasowe, daty, wieki, epoki. Przyczyną takich głosów bywa nieznajomość i nieporadność wobec historii (ściśle związanej z naszym sposobem myślenia) i chęć, płynąca z urażonej ambicji, by przez lekceważenie chronologii ukryć swą niewiedzę."[318] Atoli reinterpretacja historii i historii architektury zarazem prowadzi do ciekawych niejednokrotnie propozycji, pozwalających zrozumieć lepiej ciągłość i jednoczesną rozłączność wieków XIX i XX. Otóż przykładowo Christian Norberg-Schultz, niezwykle inspirująco rozciąga chronologicznie i merytorycznie pojęcie oświecenia, które na ogół lokuje się między końcem wieku XVII a końcem wieku XVIII. Oznacza ono szeroko rozumianą formację umysłową, naukowo-przyrodniczą, estetyczną nawet, ale nie artystyczną. Oświecenie bowiem manifestowało się głównie różnymi, choć genetycznie powiązanymi, stylami takimi jak: późny barok, rokoko, neoklasycyzm i neogotyk. Tymczasem Norberg-Schultz pisze o oświeceniu w architekturze przebiegającym od, według jego opinii, 1750 roku aż do mniej więcej lat dwudziestych XX stulecia[319]. Leitmotivem tego stanowiska, uzasadniającym jednocześnie wnioskowanie autora, jest poszukiwanie przezeń kontynuacji racjonalizmu na przestrzeni tak długiego okresu dziejów architektury. Prowadzi ono do ryzykownej wielce hipotezy, w postaci znaku równości między racjonalizmem, synonimem

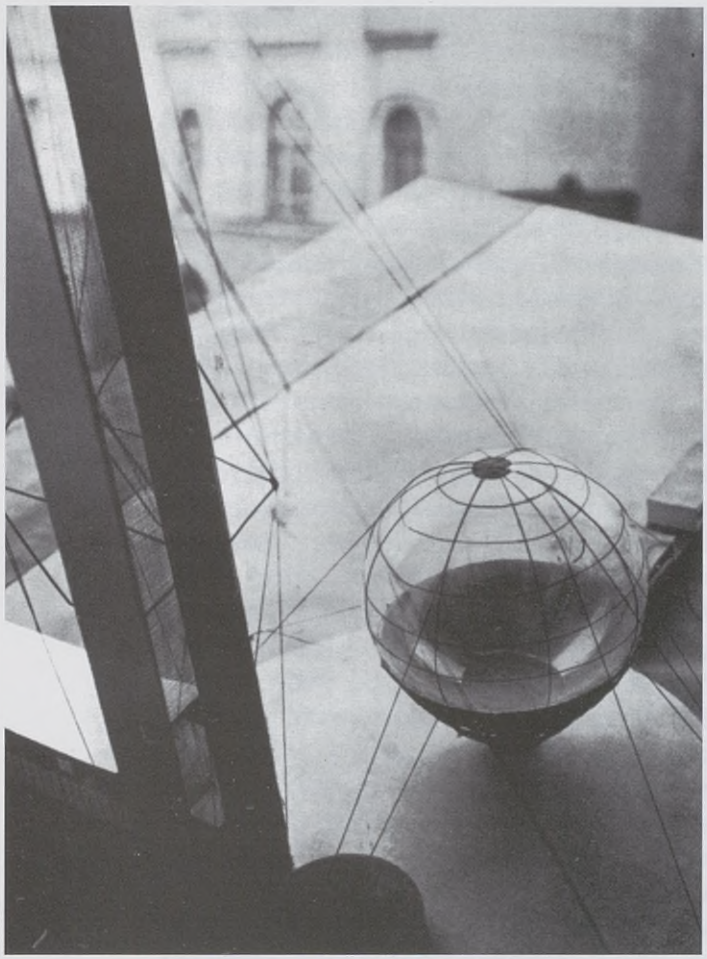
---

[316] P. Johnson, *Historia świata...*, *op. cit.*, s. 53.

[317] P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DXXV, Prace z Historii Sztuki z. 15, Warszawa–Kraków 1979, s. 50.

[318] K. Estreicher, *Historia sztuki w zarysie*. Wyd. II rozszerzone, Warszawa–Kraków 1977, s. 34, 32 i n.

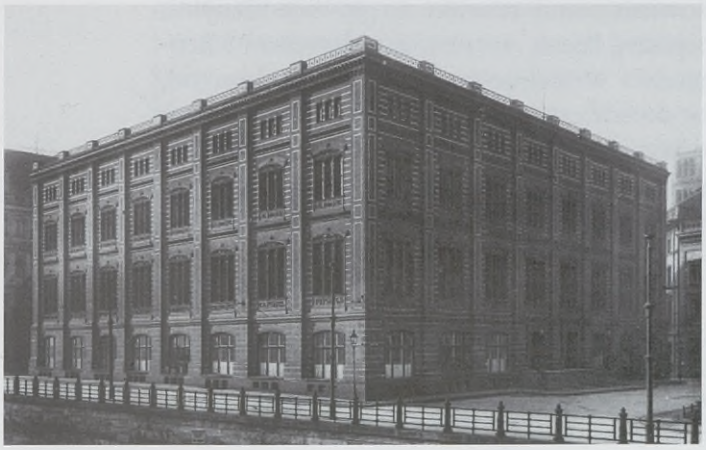
[319] Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Warszawa 1999, s. 168–183.



Il. 268. Instytut Lenina, projekt. Moskwa. S. Leonidow, 1927

oświecenia, a romantyzmem, czyli oświecenia jeśli już nie negacją, to przynajmniej rewizją. Wprawdzie doszło do osobliwego zbiegu schyłkowego oświecenia i preromantyzmu, niemniej jednak ów epizod nie egzemplifikował się racjonalizmem, nawet jeśli wziąć pod uwagę neoklasycyzm, który w owym czasie we Francji zwany był stylem Ludwika XVI, a po 1789 roku będzie interpretowany jako styl rewolucji, z oświecenia w ten czy inny sposób, się wywodzący — rewolucji, dla której rozum oznaczał jedną z najwyższych cnót republikańskich. Norberg-Schultz sprowadza rzecz całą do problemu postaw, które miały być podobne, a nawet tożsame w odniesieniu do racjonalizmu i romantyzmu. Stwierdza on między innymi, iż: „Podczas gdy barok można określić słowem «perswazja», człowiek oświeceniowy koncentrował się na doświadczeniach. Dlatego też iluzyjny, alegoryczny obraz został zastąpiony przez obraz naturalny i «prawdziwy» — tak w nauce, jak i w sztuce"[320]. Perswazyjność baroku jest sprawą oczywistą, pisał na ten temat szeroko i nie raz Jan Białostocki[321]. Perswazyjności jest bliska również dydaktyczność, którą tak silnie odznaczał się gotyk i w pewnym sensie również renesans. Perswazyjnością z szalenie wyakcentowaną funkcją asocjacyjno-ewokacyjną wyróżniał się i historyzm wraz z jego ekletyzmem[322]. Nie mniejszą, a może największą perswazyjnością charakteryzowała się, przepełniona ideologią, sztuka i architektura francuskiej rewolucji. Poza polityczną perswazyjnością, była, bądź były, i inne, czego przykładem mogą być takie prace Boulléego lub Ledoux pochodzące jeszcze sprzed 1789 roku, jak: Cenotaph z 1784 roku oraz biblioteka królewska z 1788 roku, które to niezrealizowane projekty niosły przesłanie perswazji naukowej, *ergo* racjonalistycznej. Cenotaph, w formie kuli symbolizującej możliwość poznania świata, a w zamierzeniu mającym mieścić sarkofag Newtona (pomysł zaiste utopijny), miał był pomnikiem nauki i jej roli w przełamywaniu sądów apriorycznych owego *espirit de systéme*, co było i jest zadaniem niesłychanie trudnym, bo nawet postępowa, słowo do niedawna oznaczało

Il. 269. Bauakademie. Berlin. K. F. von Schinkel, 1831–1836

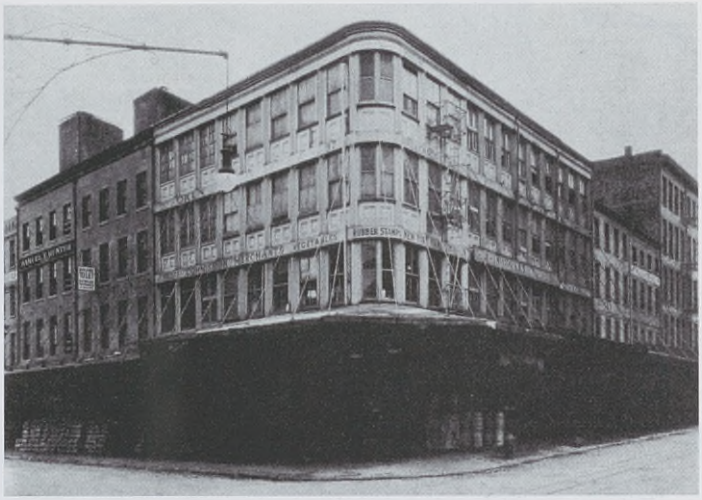


[320] *Ibidem*, s. 185.

[321] J. Białostocki, *„Barok". Styl — epoka — postawa*, [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959, s. 215–244; idem, *Rococo: ornament, styl i postawa. Przegląd problematyki badawczej*, [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu Wrocław, październik 1968, Warszawa 1970, s. 9–36.

[322] P. Krakowski, *Z zagadnień architektury XIX wieku. Historyzm i eklektyzm*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 30.

„rewolucyjna", myśl marksistowska już u swoich źródeł zakładała dowodzenie z wcześniej przyjętych wniosków[323]. Tak więc rewolucja i awangarda jakże często zmieniały się w ariergardę, a założenie postępu czy postępowości zwalniało je z eksperymentu, a to z kolei prowadziło do postępowego (lewicowego) konserwatyzmu. Według Norberg-Schultza, człowiek oświeceniowy w odróżnieniu od przedoświeceniowego, różnił się i wyróżniał koncentracją na doświadczeniu. Jednak jeśli wziąć pod uwagę, że autor ten upatruje kontynuacji oświecenia aż po początki XX wieku, czyli po funkcjonalizm, warto zatrzymać się nad problemem historyzmu. Pisze o nim, że był on „niepowodzeniem" oraz maską skrywającą nieadekwatną doń konstrukcję. Podąża więc śladem Sigfrida Giediona, który twierdził, że: „[...] w XIX wieku wzory przeszłości nie zostały twórczo zinterpretowane i przeobrażone — jak np. w epoce renesansu — lecz były wykorzystywane bez wyboru i żadna hierarchia nie określała ich użycia"[324]. Rozumowanie Giediona, charakterystyczne dla owych czasów kiedy pisał, dotknięte jest piętnem ówczesnej manii postępu, który oznaczał głównie nowość. Pęd za nowością, za poszukiwaniem jej za wszelką cenę, jest immanentną cechą również i współczesnego społeczeństwa masowego. Niemniej jednak od około przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku wiara w postęp bardzo się zachwiała. Okazało się bowiem, ze nie wszystko co nowe jest piękniejsze, lepsze, a nawet użyteczniejsze. Również niekoniecznie wszystko co nowe jest twórcze, że każdy eksperyment w architekturze godzien jest uwagi, a formy wypróbowane zasługują na potępienie. Z różnych konstatacji Giediona utrzymała się, kiedy to nastąpiła zmiana stanowiska wobec historyzmu, następująca trafna diagnoza, pisał bowiem on: „[...] że człowiek dziewiętnastowieczny, który wybił się własnymi siłami, potrzebował «humanistycznego alibi», by udowodnić swój dobry gust"[325]. Pogląd ten wymaga wszakże swoistego *aggiornamento*, skoro Norberg-Schultz, podtrzymując myśl Giediona, niezbyt konsekwentnie konkluduje: „Nowa architektura dziewiętnastowieczna konkretyzowała ideał *liberté*, *égalité*, *fraternité* i naturalnie nadawała największe znaczenie zadaniom budowlanym, związanych z pracą i mieszkaniem."[326] To prawda, że podstawowe zasady rewolucji francuskiej zmieniły Europę i stworzyły człowieka dziewiętnastowiecznego. I jeśli nawet wziąć pod uwagę tylko Europę Zachodnią, i to jeszcze kontynentalną, to zmiany proponowane przez tylko liberalny nurt rewolucji nie nastąpiły wszędzie, albo nie do końca, albo też, co najczęściej, trwały aż do początku XX stulecia. Wszak najlepszym przykładem może być formowanie się zasad republikańskich w ich europejskiej ojczyźnie, Francji. Wiek XIX miał bowiem dwa oblicza. Pierwszym była skłonność do kontynuacji zasad rewolucyjnych, których radykalny wymiar przechwyci marksizm. Drugim, dominującym, był historyzm, odrzucający społeczny eksperyment, ale uwzględniający zmiany nieodwracalne. Pierwotnie był instrumentem klas społecznych korzystających z pozostałych jeszcze przywilejów stanowych, bo o feudalizmie mowy być już nie mogło. Wkrótce już historyzm będzie nie tyle instrumentem, ile postawą klas społecznych, których przywileje wynikały nie z dziedziczenia anachronicznych tytułów, lecz z sukcesu materialnego głównie, ale i również intelektualnego wysiłku. Przykładem może być rodzina Rotschildów, która ze skromnych sklepikarzy i lichwiarzy,

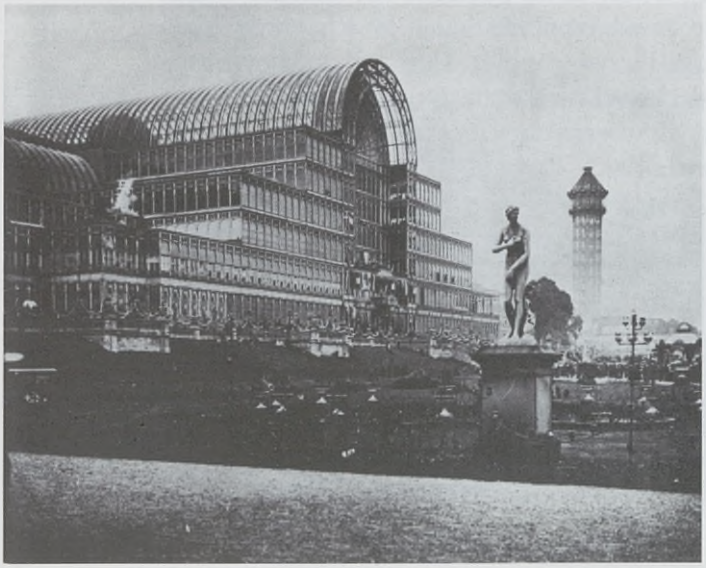


Il. 270. Dom towarowy Laing. Nowy Jork. J. Bogardus, 1849

[323] R. Tucker. *Philosophy and Myth in Karl Marx*, Cambridge, Mass.–New York 1967.
[324] S. Giedion, *Architektur und Gemeinschaft*, München 1963, s. 27, 28, 30–32.
[325] S. Giedion, *Napoleon and the Devaluation of Symbols*, Architectural Review no. 11, 1947.
[326] Ch. Norberg-Schultz, *op. cit.*, s. 185.

Il. 271. Konstrukcja w żelazie i kamieniu. Wg wzornika E.-E. Viollet-le-Duc, 1864

Il. 272. Cristal Palace. Londyn. J. Paxton, 1851

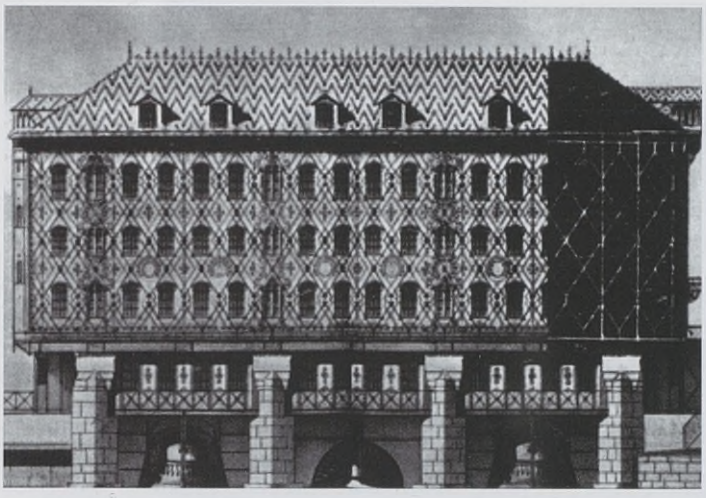


wyrosła w XIX wieku na jedną z największych potęg finansowych Europy, uzyskując w Anglii i Austrii nawet tytuły arystokratyczne, co oczywiście nie pociągało za sobą specjalnych przywilejów, ale dodawało blasku, co wszakże przed 1789 rokiem było nie do pomyślenia. Historyzm nie był li tylko postawą i estetycznym gustem burżuazji. Docierał on i do mniej zamożnych warstw społecznych, nie dlatego, co niebagatelne, że była taka moda, ale i dlatego, że poza kręgami raczej odosobnionej radykalnej inteligencji, ogół populacji europejskiej skłonny był raczej do postaw tradycyjnych i takiej też zachowawczej estetyki. Architektura zaś odpowiadała na zamówienie społeczne. To wraz z awangardą artystyczną pojawią się pomysły masowego kształtowania gustów społecznych. Pojawi się nowoczesny *esprit de systéme* z jego podstawową doktryną w sztuce, który musi podążać równolegle z postępem społecznym i technologicznym. Tradycja jednak nie dawała się tak łatwo pokonać. Spójrzmy na kilka przykładów tradycjonalnej secesji i nadal występującego obok niej historyzmu w architekturze około 1900 — stylów bodaj najbardziej reprezentatywnych dla czasu, kiedy to przeciętne postawy zarówno twórców jak i odbiorców sztuki nie były, jakby tego chciał Norberg-Schultz, już w pełni historyzujące, ale i nie były jeszcze w pełni nowoczesne, choć awangarda pojawiła się na horyzoncie, głównie zresztą w plastyce. Nowi „przyjaciele ludu" dzięki ideologii komunizmu nabrali wprawdzie wiatru w żagle, pogłębiając nastrój niepokoju, depresji i wyczerpania. Objawiło się to poczuciem ekstatycznego katastrofizmu, w którym tkwiły zarodki na coś nowego, odmiennego. To była podszewka, bo na zewnątrz polityczno-estetyczny kostium historyzmu wydawał się być trwały. Kostium ten skrojony głównie na potrzeby tradycji używany był przeważnie dzięki instytucji monarchii, tradycję emanującą. Wydawało się, że przed I wojną światową, a więc niemal w setną rocznicę kongresu wiedeńskiego, który umocnił autorytet władzy danej przez Boga, prestiż dynastii jest nienaruszony. Przed 1914 rokiem wprawdzie ubyło jednej monarchii, mowa tu o Portugalii, kiedy jej ostatni król Manuel II z dynastii Sachsen-Coburg-Gotha (rodzina ta panowała również w Belgii, Zjednoczonym Królestwie i Bułgarii) został usunięty w 1910 roku, ale bilans monarchiczny wyrównał się nieco wcześniej. Albowiem w 1905 roku Norwegia odsepa-

Il. 273. Wspólne zdjęcie monarchów europejskich biorących udział w pogrzebie Edwarda VII. Londyn, maj 1910 (stoją, od lewej: Haakon VII z Norwegii, Ferdynand I z Bułgarii, Manuel II z Portugalii, Wilhelm II z Niemiec, Jerzy I z Grecji, Albert I z Belgii. Siedzą, od lewej: Alfons XIII z Hiszpanii, Jerzy V z Wielkiej Brytanii, Fryderyk VII z Danii)

rowała się od Królestwa Danii, powołując na tron króla Haakona VII z dynastii Glücksburg. Republiki w Europie pozostawały w przeważającej mniejszości, żeby wyliczyć tu: Francję, Szwajcarię, San Marino i świeżo upieczoną Republikę Portugalii. Tak zatem historyzm sztuki około 1900, a zwłaszcza architektury, tkwi jeszcze w cieniu zasad, a może lepiej między zasadami roku 1789 a zasadami roku 1815. To obrazuje owo *cohabitation* secesji i historyzmu. Wprawdzie zajmujemy się tutaj, zgodnie z tematem całej pracy, historyczno-eklektycznymi konotacjami architektury przełomu ostatnich stuleci XX wieku, pozostawiając na uboczu technologiczno-konstrukcyjne aspekty rozwoju architektury owego okresu, bowiem zostały one doskonale opracowane w niezliczonych monografiach i podręcznikach, ale warto dla odmiany wskazać na interesującą, w kwestii początków secesji, koncepcję Davida Watkina. „Być może największy wpływ na kontynentalną secesję (ale nie na brytyjską) wywarł postulat Viollet-le Duca, sformułowany w drugim tomie jego *Entretiens sur l'architecture* (1872), stosowania «mocarnej» architektury, z wykorzystaniem — dla osiągnięcia większej lekkości struktury — żelaza. Zapowiedzią tego typu architektury był podziwiany przez Viollet-le-Duca nowatorski budynek fabryki czekolady w Noisiel-sur-Marne pod Paryżem, wzniesiony w latach 1871–1872 przez Julesa Saulniera (1828–1900). Ognioodporna żelazna konstrukcja została tu wypełniona polichromowaną cegłą i pokryta dachówką."[327] Pozostawmy jednak na uboczu sprawy konstrukcyjno-materiałowe, aczkolwiek wspomniana praca Saulniera była raczej odosobniona w jego późno eklektycznej działalności — nie były to jeszcze czasy, kiedy architekt decydował o tym co jest lub nie jest *en vogue* i daleko było do postmodernistycznej partycypacji. Mniemać można, bo brak przecież na to dowodów, że Monsieur Menier zażądał projektu adekwatnego swym wyglądem do wytwarzanych przezeń wyrobów, przy okazji oszczędzając na kosztach budowy. Wiadomo, że słodycze, które wytwarzała jego fabryka, lubią nade wszystko dzieci i panie, a więc budynek miał być ich

[327] D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2001, s. 464, 465; M. Ragon, *Histoire Mondiale de L'Architecture et de L'Urbanisme Modernes*. t. 1, *Idéologies et pionniers 1800–1910*, Toutnau 1971, s. 166–168, 221; P. Biegański, *U źródeł architektury współczesnej*, Warszawa 1972, s. 107, 108.



Il. 274. Fabryka czekolady Menier. Noisiel-sur-Marne. J. Saulnier, 1871–1872

reklamą ewokującą coś baśniowego, kojarzącego się z chatką z piernika, malowniczego i wielobarwnego, choć na skalę już przemysłową. I tego zapewne zażądał od architekta Monsieur Menier.

Pozostawała przeto architektura secesji między tradycją a innowacją, zarówno, jak widać, stylistyczną, jak i technologiczną. W sztuce około 1900 oscylacja ta rysowała się szczególnie wyraźnie[328]. Dobitnym przykładem może być architektura francuska około 1900. Jej najpopularniejszym i sztandarowym niemal dziełem są prace Hectora Guimarda, zwłaszcza jego projektu wejścia do paryskiego metra, zrealizowane w latach 1898–1900. Symbolizują one nie tylko francuską secesję, ale i niewątpliwie nowatorstwo, pozostające w ostrym kontraście ze współczesnym jej eklektyzmem wcześniejszych i tej z roku 1900, paryskich Wystaw Światowych. Myślę tu o Pawilonie p.n. Château d'Eau na Wystawie Światowej w Paryżu w 1900 roku, autorstwa René Binota. Żałować należy, że planowana kolejna paryska Expo w 1915 roku z powodu wojny nie odbyła się. Można byłoby wówczas zobaczyć jak na dłoni kolejny etap zmagania się nowoczesności z tradycją. Jaki przybrałby kształt, trudno dziś powiedzieć, bowiem następna wystawa miała miejsce dopiero w 1925 roku i zdominowana została przez Art Déco, reprezentowaną głównie przez zachowawczy raczej nurt *contemporaine*. Co się tyczy Francji, bardziej nowoczesny nurt Art Déco, czyli *moderné* (wywodzący się z abstrakcyjnego realizmu) reprezentował Robert Mallet-Stevens. Zaś pawilony Rodczenki i Le Corbusiera były nadal raczej ciekawostką wyróżniającą się w morzu ornamentalno-dekoracyjnego modernizmu[329]. Skłonności do zachowawczości w architekturze francuskiej, nie przełamała ani willa i studio Amedée Ozenfanta w Paryżu, zrealizowana przez Le Corbusiera w latach 1922– –1923, ani również jego projektu willa Savoye w Poissy, pochodząca z lat 1928–1931. Mówiąc o przełomie mam na myśli całkowite odejście od architektury historycznej lub historyzującej, co stanie się jej udziałem po około 1950 r. Również secesja w architekturze francuskiej czegoś takiego nie uczyniła. Owszem, mała architektura Guimarda, plastyka, architektura wnętrz, rzemiosło artystyczne we Francji ok. 1900 to była realna „secesja" od tradycji. W architekturze jednak spotykamy chyba więcej przejawów eklektyzmu i operowania nadal elementami, ciągle jeszcze absorbującymi wzory przeszłości, aczkolwiek wielu badaczy francuskich, przykładowo François Loyer jest zdania zupełnie przeciwnego[330]. Wejścia-pawilony Guimarda, które wykonał dla potrzeb metra w Paryżu 140, skonstruowane były z typowych elementów żeliwnych i szkła (zachowało się ich zaledwie kilka), wówczas już zapowiadały późniejszą monotonię secesji i kryzys jej innowacyjności oraz negację ideałów. Animatorzy odnowienia sztuki użytkowej, walnie wówczas wpływającej na kształt samej architektury, William Morris i John Ruskin, apelowali o podniesienie poziomu rzemiosła artystycznego jako wzornictwa przemysłowego. Secesja z ich myśli przejęła, nie tylko w Anglii, szereg

---

[328] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*; J. Purchla, *Kraków i jego architektura na przełomie wieków*, [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej...*, *op. cit.*, s. 61–76; B. Lisowski, *Początki twórczości Le Corbusiera*, [w:] *Sztuka XX wieku...*, *op. cit.*, s. 83–98; idem, *Rozwój nowatorskiej myśli architektonicznej w Polsce w latach 1918–1978*, [w:] *Architektura i urbanistyka w Polsce w latach 1918–1978*. Studia i Materiały do Teorii i Historii Architektury i Urbanistyki t. XVII, Warszawa 1989; Z. Tołłoczko, *Architectura perennis...*, *op. cit.*, s. 26–30.

[329] Z. Tołłoczko, *ibidem*, s. 35–62; A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 39 i n., 53, 208.

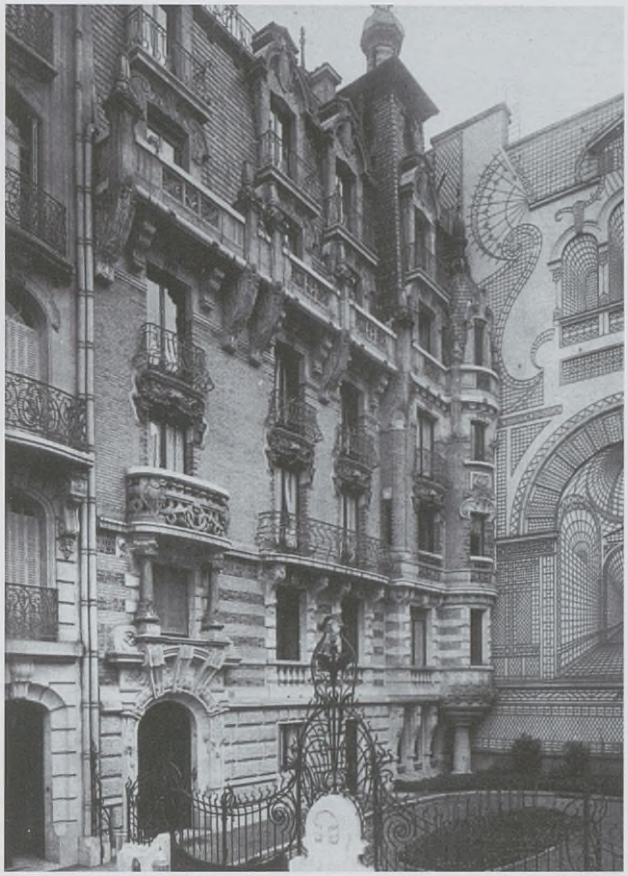
[330] F. Loyer, *France. Viollet-le-Duc to Tony Garnier: the passion for rationalism*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, *op. cit.*, s. 103–135; K.-J. Sembach, *op. cit.*, s. 64–72; P. Francastel, *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, Warszawa 1966.

Il. 275. Wejście do metra. Paryż. H. Guimard, 1898–1900

Il. 276. Pawilon Główny. Wystawa Światowa. Paryż, J. Bouvard, 1900

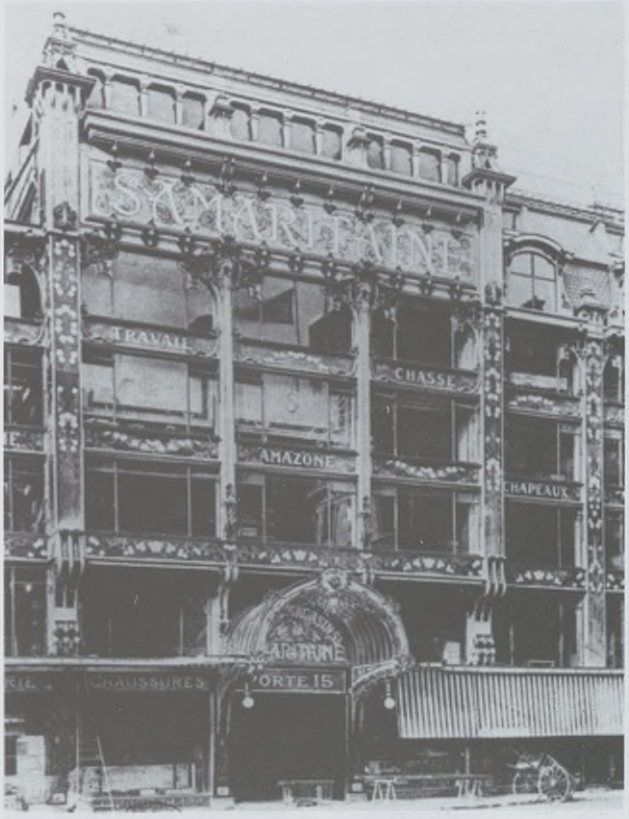
Il. 277. Pawilon Cháteau d'Eau. Wystawa Światowa. R. Binot, 1900

Il. 278. Wejście Główne. Wystawa Światowa. Paryż. Akwarela M. Bellengera, 1900



Il. 279. Kamienica czynszowa. Place Rap, Paryż. J. A. Lavirotte, 1899

Il. 280. Dom towarowy Samaritaine. Paryż. F. Jourdain, 1905–1907



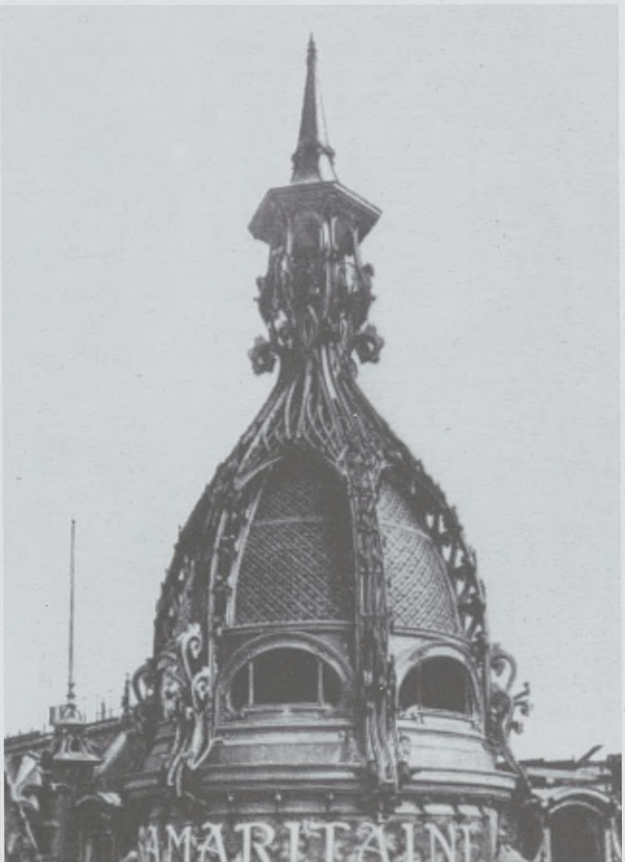
postulatów, którym jednak z czasem przestawała być wierna, a nawet była ich zaprzeczeniem. Jednak procesu uprzemysłowienia budownictwa, a w ślad za nim masowej powtarzalności wzorów w architekturze, zatrzymać już nie było można. Odnosiło się to szczególnie do architektury użyteczności publicznej, aczkolwiek były liczne w tej kwestii wyjątki, oraz mieszkaniowej. Ale ta sama choroba dotknęła także wcześniej architekturę późnego historyzmu i eklektyzmu. Przeciw niej podnoszono niemal te same zarzuty, jedynie dobór terminów i argumentów był inny.

Tam jednakże, gdzie wznoszono obiekty jednostkowo niepowtarzalne, architekci mieli możliwości obrony przed masową sztampą i indywidualizowania swych prac, kierując się nadal ku swoiście przetworzonej przeszłości, bądź wybiegając naprzeciw nadciągającej przyszłości. Dobrych przykładów dostarczają Włochy, gdzie do wrót tradycyjnej architektury pukał już futuryzm. Nierzadko, jak w przypadku Raimonda D'Aronco, twórca sięgał do obu

Il. 281. Willa przy 24 rue Lionnois. Nancy. L. Weissenburger, 1903–1904

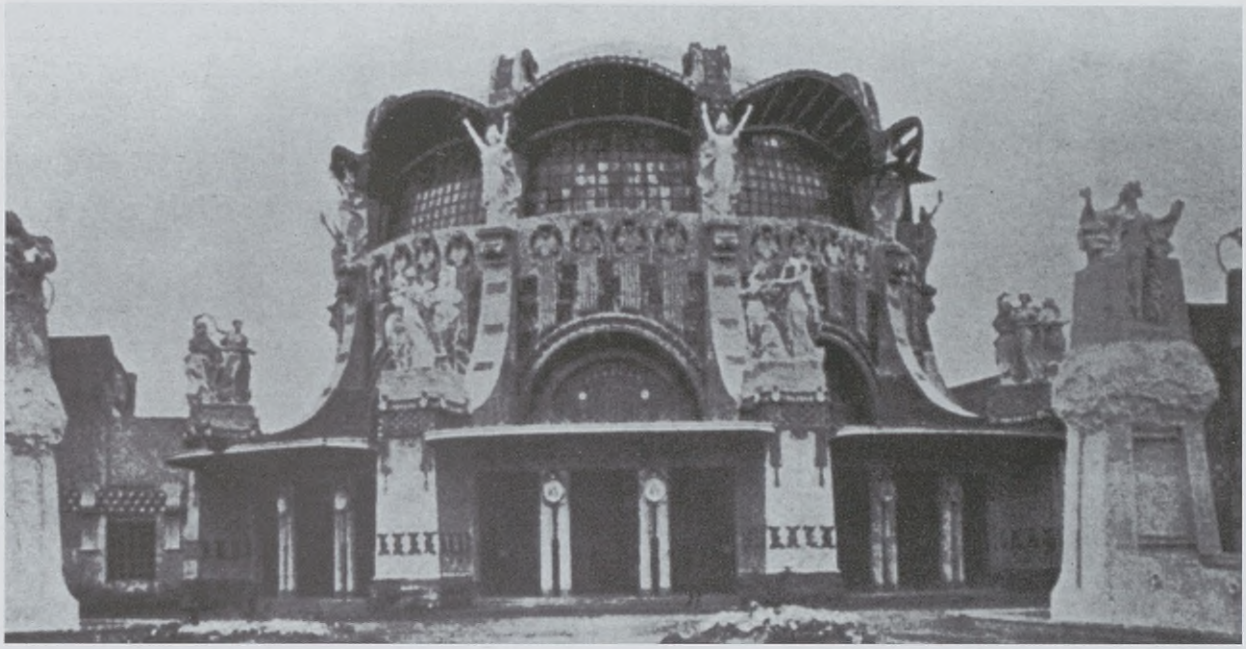
stosowanych w secesji modusów. W Hiszpanii, w Barcelonie dla odmiany, Gaudi nie omieszkał zastosować form neoklasycystycznych, uznanych powszechnie jako secesji zaprzeczenia[331]. Również praska secesja, także ta pozostająca w nurcie klasycystycznym, a nawet barokizująca (np. Dworzec Centralny na Vinohradach Josefa Fanty (1900–1909) lub Miejski Dom Gościnny na Starym Mieście Antonina Balšánka i Osvalda Polivki (1903–1912)), ukończone zostały niemal w tym samym momencie, kiedy nadciągał praski kubizm z jego naczelną realizacją, jaką jest wzniesiona w latach 1913–1914 przez Josefa Chochola kamienica czynszowa Hodeka na Wyszechradzie[332]. Natomiast co się tyczy Wielkiej Brytanii, używa-

Il. 282. Dom towarowy Samaritaine, fragment. Paryż. F. Jourdain, 1905–1907



[331] E. Godoli, *Italy. Liberty Architecture in Italy*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, *op. cit.*, s. 197–217; T. Benton, *Spain. Modernismo in Catalonia*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, *op. cit.*, s. 51–101.

[332] R. Švácha, *The Architecture of New Prague 1895–1945*, Cambridge, Mass.–London 1995, s. 28–41; A. Masarykova, *The Secession in Eastern Europe*, [w:] *Art Nouveau Architecture ...*, *op. cit.*, s. 218–228.



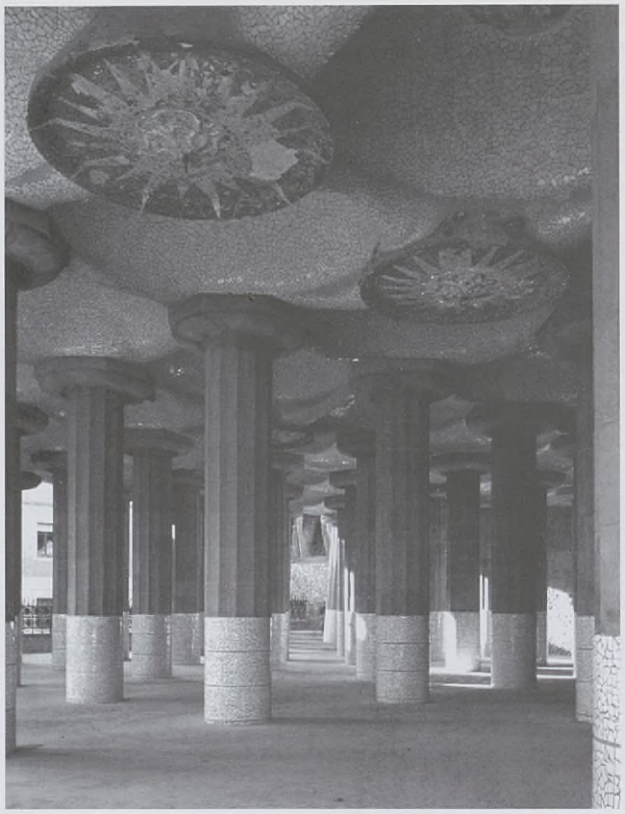
Il. 283. Pawilon Centralny. Wystawa Międzynarodowej Sztuki Dekoracyjnej. Turyn. R. D'Aronco, 1902

Il. 284. Galeria Mebla. Wystawa Międzynarodowej Sztuki Dekoracyjnej. Turyn. R. D'Aronco, 1902

nie terminu secesja w jej europejsko-kontynentalnym rozumieniu raczej nie wchodzi w rachubę. Można mówić wyłącznie o Art Nouveau i to jeszcze o dwóch jej brytyjskich odmianach. Pierwszą jest szeroko znana odmiana szkocka, reprezentowana przez Mackintoscha i Szkołę z Glasgow. Propagowała ona antyflorealny styl, antycypujący styl Wiener Werkstätte, o czym będzie jeszcze mowa. Europejski, nieco falisty czy bardziej giętki secesjonizm występował w Zjednoczonym Królestwie raczej w grafice i do pewnego stopnia w architekturze wnętrz, np. w pracach J. McNeilla. Tradycjonalny, bardzo wręcz wernakularny nurt angielskiej Art Nouveau, manifestował się w architekturze głównie dzięki realizacjom Horacego Townsenda, np. budynek Bishopsgate Institute w Londynie z 1894 roku oraz Horniman Free Museum w Londynie z lat 1900–1902. Porównując oba budynki łatwo zauważyć ewolucję jaką przeszedł ten architekt[333].

Szkocka Art Nouveau pozostawała długo regionalną specjalnością i znana była lepiej w Europie kontynentalnej niż w Anglii. Zanim jeszcze Charles Rennie Mackintosh stworzył swe najlep-

[333] T. Benton, *Great Britain. Arts and Crafts and Art Nouveau*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, *op. cit.*, s. 15–48; K.-J. Sembach, *op. cit.*, s. 70 i n.; M. Wallis, *Secesja...*, *op. cit.*, s. 26 i n.; J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto, Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 2, Warszawa 1991, s. 308.



Il. 285. Hall kolumnowy. Park Güell. Barcelona. A. Gaudi, 1900–1914

Il. 286. Teatr Grecki. Park Güell. Barcelona. A. Gaudi, 1900–1914

Il. 287. Szpital San Pablo. Barcelona. M. L. Domènech, 1902–1910

sze dzieło architektoniczne, jakim jest biblioteka Glasgow School of Arts, zaprezentował swe prace z zakresu architektury wnętrz na Wystawie Warsztatów Wiedeńskich w 1900 roku. W Wiedniu zaprojektował w latach 1902–1903 szereg wnętrz, wzbogacając tym samym propozycje Wiener Werkstätte, które w swym

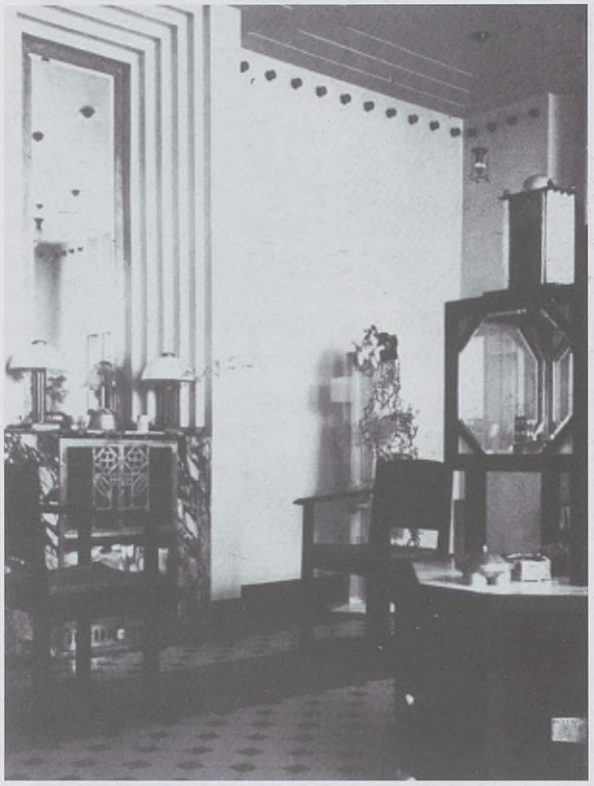
Il. 288. Dworzec Centralny. Praga. J. Fanta, 1900–1909

Il. 289. Miejski Dom Gościnny. Praga. A. Balšánek, O. Polivka, 1903–1912

Il. 290. Bishopsgate Institute. Londyn. H. Townsed, 1894

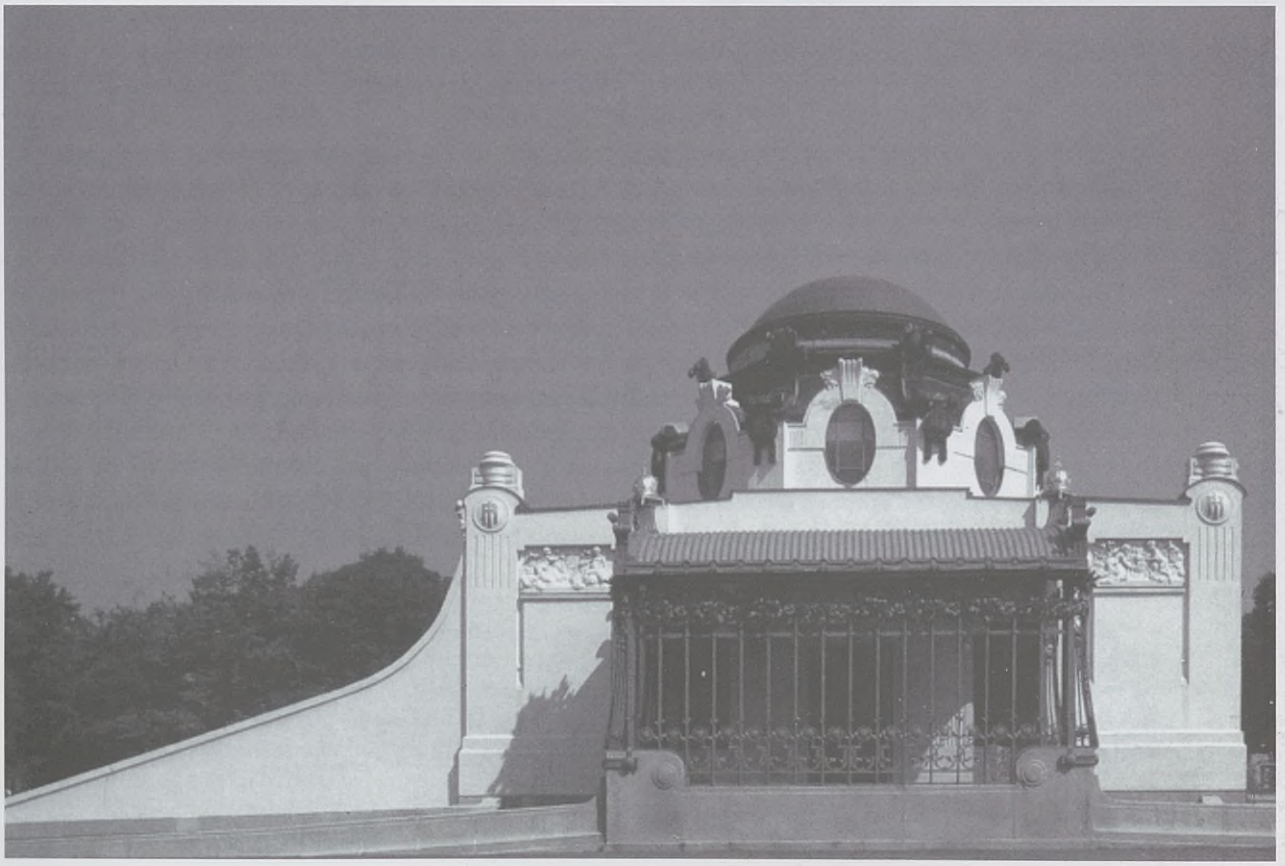
Il. 291. Horniman Free Museum. Londym. H. Townsed, 1900–1902

Il. 292. Pawilon Secesji. Wiedeń. O. Wagner, 1897–1898



Il. 293. Stacja Hietzig. Wiedeń-Schönbrunn. O. Wagner, 1897–1899

Il. 294. Salon wystawowy Wiener Werkstätte. Wiedeń. J. Hoffmann, K. Moser, 1904



Il. 295. Pocztówka jubileuszu 60-lecia panowania Franciszka Józefa I

ideowo-artystycznym programie recypowały poglądy angielskich reformatorów Morrisa, Ruskina, Charlesa Roberta Ashbee'go[334]. Warsztaty Wiedeńskie bowiem były ruchem artystycznym animującym tzw. drugą secesję wiedeńską, która, co się tyczy oczywiście głównie sztuk plastycznych, odchodziła od giętkiej florealnej linii, zmierzając do linii i form bardziej zgeometryzowanych, bardziej kubistycznych i bardziej modernistycznych. Jak słusznie zwracał uwagę Stephen Madsen: „Austria nie tylko była ostatnim krajem, który uczestniczył w powstaniu stylu secesji. Była także tym krajem, który pierwszy go odrzucił"[335]. Jak widać choćby z przykładu budynku stacji Karlsplatz w Wiedniu Wagnera (1899–1900), historyzm wiedeński nie ustępował tak łatwo secesji. Jej symbolem niejako, czymś w rodzaju *flagship* ruchu, jest pawilon Wiener Secession, zbudowany przez Otto Wagnera w latach 1897–1898. Znacznie różni się on od Pawilonu Cesarskiego na stacji kolei miejskiej w Hietzing w Schönbrunn, gdzie mieściła się letnia rezydencja cesarzy austriackich. Zrealizował ją w latach 1897–1899 Otto Wagner. Wcześniejszy o zaledwie rok budynek Secesji, aczkolwiek posiada znamienne atrybuty krzywolinijnej i organicznej secesji, w postaci płaskich lecz skromnych dekoracji i słynnej kuli utkanej ze złotych liści, osadzonej między czterema pylonami, jest w istocie budowlą o klasycystycznej tektonice. Nie ma w nim nic z ducha secesyjnej dekadencji i poczucia niemocy. Przeciwnie, dopatrzyć się w nim raczej można siły antyku i racjonalizmu czasu przełomu, jak to było u Boullée'ego. Ale architekt niemal równolegle jakby dokonał pewnego regresu w swoich koncepcjach, wprowadzając w architekturze stacji w Hietzing szereg elementów historycznych nawiązujących do tradycji austriackiego baroku i rokoka[336]. Problem wiedeńskiej secesji polega nie tylko na tym, że mało w niej owych typowych falistych, manierycznych, roślinnych itp. elementów i form, ale na tym, na co słusznie zwracają uwagę Tschudi Madsen i Anna Sieradzka (autorka ze swej strony dodałaby, że dla odmiany sporo akcentów historycznych), że zbyt wiele w niej geometryzacji, lecz jeszcze nie kubizacji, architektury, co do pewnego stopnia usprawiedliwia tezę o istnieniu w niej „kontrkierunku Art Nouveau"[337]. Nie polega on również i na tym, że trwał stosunkowo krótko. Zasadza się ów problem na tym, że sugestywność wiedeńskiej secesji i kojarzenie jej jako wiodącej w całym stylu europejskim wynikało nie tylko z przesłanek artystyczno-estetycznych i stylowych, osobliwie chodzi tu o architekturę, lecz z faktu ścisłego związku między sztuką wiedeńskiej secesji a intelektualno-obyczajowym oraz społecznym fermentem w łonie elit austriackich. W Niemczech odpowiednikiem takiego stanu była secesja monachijska a nie berlińska, a już wkrótce monachijski i ber-

---

[334] G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstaette 1903–1932*, Cologne 1995, s. 14–15.

[335] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 196; A. Sieradzka, *Początki działalności Wiener Werkstätte i narodziny stylu Art Déco w Wiedniu w latach 1903–1907*, Ikonotheka nr 13, 1998, s. 189 i n.; A. Duncan, *Art Deco*, New York 1997, s. 178–180.

[336] *Der Hofpavillon der Wiener Stadtbahn*, Ver Sacrum Bd II, nr 8, 1899, s. 3 i n.; *Otto Wagner, Stadtbahnstation-Hofpavillon Hietzing*, Wien 1990, *Historisches Museum der Stadt Wien*; O. Kapfinger, A. Krischanitz, *Die Viener Secession. Das Haus-Entstehung, Geschichte, Erneuerung*. Wien–Köln–Graz 1986; P. Haiko, *Vienna 1850–1930*, New York 1992.

[337] S. Tschudi Madsen, *op. cit.*, s. 189; A. Sieradzka, *op. cit.*, s. 194.

liński ekspresjonizm. Secesja rosyjska podobnie, lecz w mniejszym stopniu, odzwierciedlała stan umysłów po rewolucji 1905 roku. Rzecz ciekawa, że wraz z mniej więcej końcem I wojny światowej, wszystkie te trzy kraje dotkną głębokie zmiany ustrojowe. We Włoszech, które również po tej wojnie zmienią ustrój, drożdżami przedwojennego fermentu nie będzie secesja, lecz futuryzm. Inaczej zupełnie było w Belgii, Francji, Anglii, gdzie Art Nouveau była wyłącznie tylko sztuką i architekturą modną i stosowaną bez jakichkolwiek konotacji socjokulturowych. To w Wiedniu pracowali Freud i Alfred Adler, to z Niemiec, głównie dzięki Nietschemu rozprzestrzeniały się poglądy o „śmierci Boga", a z Rosji udoskonalony przez księcia Piotra Aleksiejewicza Kropotkina, wymyślony przez Francuzów, anarchizm. Do tego wszystkiego dochodziły do głosu różne wersje komunizmu i socjalizmu, bo i Wiedeń miał swój własny austro-marksizm. Z Wiednia też, podobnie jak z Moskwy, wyszły pierwsze impulsy do tworzenia się Art Déco, czego znakiem widomym była architektura Palais Stoclet w Brukseli, autorstwa Josepha Hoffmanna i Gustava Klimta (plastyk), powstałego w latach 1905–1911.

Specyficzna atmosfera Wiednia, najbardziej wówczas międzynarodowej metropolii, bowiem jedynie tam przecinały się drogi kultury niemieckiej, węgierskiej, romańskiej, północnych i południowych Słowian, dodawała szczególnego smaku konfrontacji historyzmu i eklektyzmu w stylu Ringstrasse z modernizmem. W żadnej jednak stolicy nie zdawano sobie lepiej sprawy niż nad Dunajem, że czas monarchii habsburskiej zbliża się do końca, że jedynym łącznikiem spajającym podminowane przez irredentyzm państwo jest osoba Franciszka Józefa I. Był to ostatni monarcha, który wstępując na tron w 1848 roku pamiętał doskonale Święte Przymierze, Mikołaja I, Metternicha i inhe *dramatis personae*, które tworzyły świat historyzmu, a który dobiegał kresu na oczach sędziwego już monarchy. Nastrój przemijania i wyczerpania się wartości XIX-wiecznego etosu był udziałem nie tylko Rosji, ale i Niemiec. Te ostatnie dla odmiany zjednoczone, mimo znaczenia ruchu socjalistycznego, nie targane były społecznymi niepokojami i stały u szczytu potęgi gospodarczej i militarnej. Tak zatem jak na przełomie XVIII i XIX stulecia, analogicznie na przełomie XIX i XX wieku pojawia się neoklasycyzm z emanującą zeń powagą i stabilizacją, równowagą, spokojem i klarownością. Z reguły owe neoklasycystyczne powroty manifestować będą się szczególnie wyraźnie dopiero od około 1910 roku. O dwa do pięciu lat wcześniej w Austrii powstawać będzie architektura, dla której trudno znaleźć adekwatną nazwę. Przykładem jest kościół w szpitalu i sanatorium neurologiczno-psychiatrycznym w Steinhof (dziś w obrębie Wielkiego Wiednia), zaprojektowany i wzniesiony w latach 1901–1907 przez Otto Wagnera. Opinie na temat obiektu pozostają nadal bardzo zróżnicowane. Dla jednych była to nadal architektura tradycyjna, dla innych — doniosły krok ku nowoczesności, szczególnie w architekturze sakralnej. Podkreśla się również niekiedy humanizm tej architektury, której tradycyjne wątki ułatwiały kontakt z wiarą użytkownikom, mającym z natury rzeczy utrudniony kontakt z otoczeniem. Z drugiej strony nowoczesność tego kościoła była swoistym pomnikiem dla wiedeńskiej psychiatrii, psychologii i neurologii, która niezależnie od rozmaitych społecznych skutków, pozwoliła ujrzeć w umysłowo chorym człowieka takiego samego jak ludzie zdrowi, dostrzec, że cierpienie psychiczne nie jest gorsze od cierpienia fizycznego. Świadczy o tym również i okazałość obiektu, jego kubatura, użycie materiałów szlachetnych (marmur, mozaiki) i fakt, że próżno w Europie szukać podobnego kościoła w zakładach o identycznym przeznaczeniu — najczęściej są to niewielkie kaplice[338].

Żeby jeszcze pozostać przy wiedeńskiej architekturze sakralnej — wspomnieć należy o kościele św. Ducha (Heiliggeist Kirche) zaprojektowanym przez Josefa Plečnika i wzniesionym

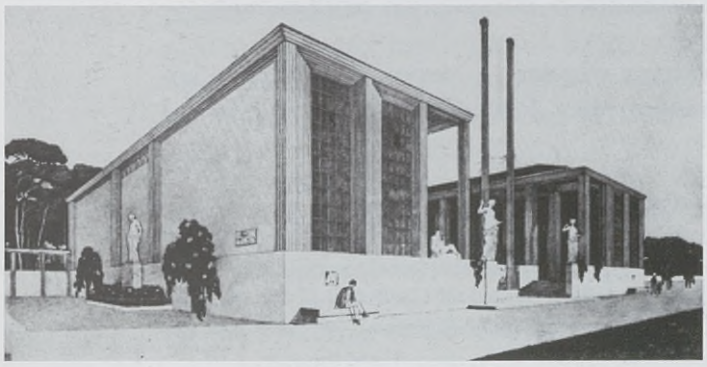
---

[338] P. Haiko, H. Leupold-Löwenthal, M. Reissberger, *The White City — The Steinhof in Vienna. Architecture as a Reflection of the Attitude toward Mental Illnes*, Sigmund Freud Bulletin, vol. 5, no. 2, 1981, s. 10 i n; K. Varnedoe, *Vienna 1900 Art Architecture & Design*, New York 1986, s. 15–20; E. Kuryluk, *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o literaturze i sztuce wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974, s. 32 i n.; C. E. Schorske, *Wien, Geist und Gesellschaft in Fine de siecle*, Frankfurt am Main 1982; E. Godoli, *Austria. To the limits of a language: Olbrich, Hoffmann*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, *op. cit.*, s. 231–263.

Il. 296. Kościół szpitalny, sanatorium Steinhof. Wiedeń. O. Wagner, 1901–1907

Il. 297. Kościół św. Ducha. Wiedeń. J. Plečnik, 1910–1913

Il. 298. Pawilon Austriacki. Międzynarodowa Wystawa Sztuki. Rzym. J. Hoffmann, 1911



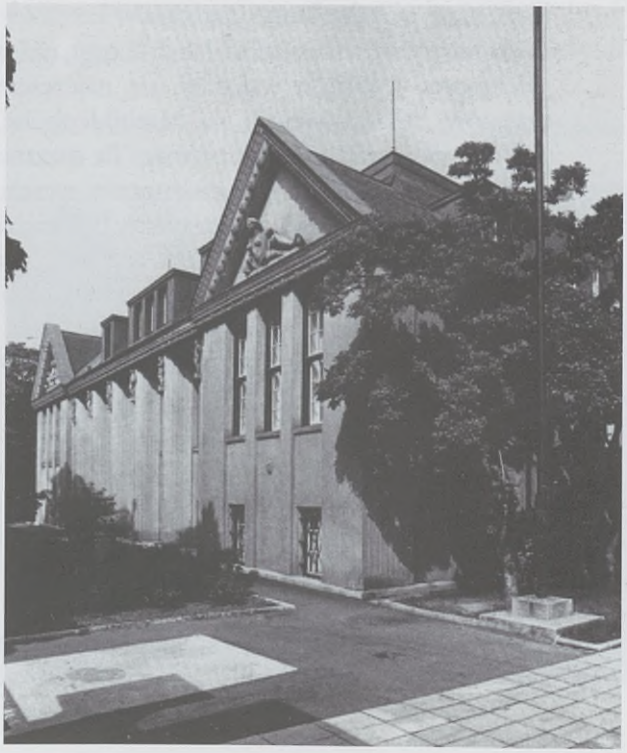
w latach 1910–1913. Jakkolwiek Plečnik w czasach swojej późniejszej twórczości w Pradze i Lublanie, stworzył własny malowniczo-eklektyczny styl, to jednak ten wiedeński kościół odznacza się wyjątkowym synkretyzmem zastosowanego modusu. Z jednej strony uderza ład porządku klasycystycznego, z drugiej zaś niepokój brutalnie ciosanych kolumn, surowość a zarazem swoboda w potraktowaniu formy i materiału. Jest to, i nie jest historyzm, jest to kompromis wobec tradycji, a jednocześnie kontestacja modernistyczna. Trudno się dziwić, że sprawujący z ramienia cesarza ogólny nadzór nad sztuką w Austrii następca tronu arcyksiążę Franciszek Ferdynand, którego zabójstwo w Sarajewie wywołało I wojnę światową, długo sprzeciwiał się realizacji tego projektu[339]. Kościół Plečnika jest przykładem swoistego kompromisu stylowego i półśrodkowych (*middle in the road*) postaw estetycznych i psychospołecznych tego czasu. Przejawiły się one wszakże, jak to w czasie każdego przesilenia, głównie skrajnościami, powrotem religijności, a obok niej chęci użycia i swoistego libertynizmu, pragnienia wolności graniczącej z anarchizmem równolegle ze wzmacnianiem się postaw konserwatywnych i nacjonalistycznych. Innymi słowy, dekadencja często przeobrażała się w poczucie albo pragnienie siły i owej „woli mocy". Odezwą się owe pragnienia w wieku XX dwukrotnie, raz tuż przed I wojną światową, drugi — na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych i zamanifestują się neoklasycystycznymi inklinacjami. Neoklasycystyczny rewiwalizm w architekturze około 1900 kończył epizod secesji i rozpoczynał coś w rodzaju neohistoryzmu. Rozumiem przez ten ostatni termin raczej formy oznaczające kontynualizm, bowiem nie tylko neoklasycyzm, ale i inne formy tradycyjne w czasach preponderancji secesji, zupełnie nie wygasły. Pod tym względem architektura austriacka zajmuje miejsce poczesne, aczkolwiek prekursorami neoklasycystycznego rewiwalizmu w XX wieku były Niemcy. Rzecz również godna uwagi, że ów pierwszy XX-wieczny

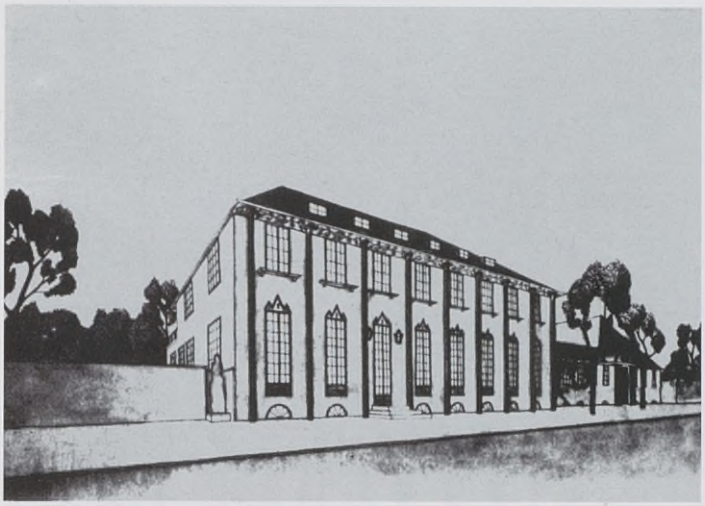
[339] D. Prelovsek, *Josef Plecnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979, s. 45 i n.; Z. i T. Tołłoczko, *Josip Plečnik — jeden z prekursorów tradycjonalnego modernizmu. Ze studiów nad ewolucją architektury od akademickiego klasycyzmu ku zmodernizowanemu klasycyzmowi*, [w:] *Studia z historii architektury i urbanistyki poświęcona Profesorowi Józefowi Frazikowi*, K. Kuśnierz, Z. Tołłoczko (red.), Kraków 1999, s. 315–344.

Il. 299. Szpital dermatologiczny. Wiedeń. O. Wagner, 1910–1913

Il. 300. Pawilon Austriacki. Wystawa Deutsche Werkbund. Kolonia. J. Hoffmann, 1914

Il. 301. Villa Skywa-Primavesi. Wiedeń. J. Hoffmann, 1913–1915





Il. 302 a. Projekt rezydencji wiejskiej. J. Hoffmann, 1918

Il. 302 b. Projekt rezydencji wiejskiej. J. Hoffmann, 1918

rewiwalizm cechowała znamienna, krótka wprawdzie, ewolucja od form prostych i elementarnych do form barokizujących w dosłownym i przenośnym tego słowa znaczeniu. Dobrym przykładem mogą być niektóre projekty i realizacje architektów austriackich, a to: Pawilon Austriacki na Międzynarodowej Wystawie Sztuki w Rzymie projektu Josefa Hoffmanna (1911); szpital dermatologiczny w Wiedniu Otto Wagnera, wzniesiony w latach 1910–1913; Josefa Hoffmanna Pawilon Austriacki na Wystawie Deutsche Werkbund w Kolonii w 1914; willa Skywa-Primavesi w Wiedniu z lat 1913–1915 oraz projekty rezydencji wiejskich z 1918 roku[340].

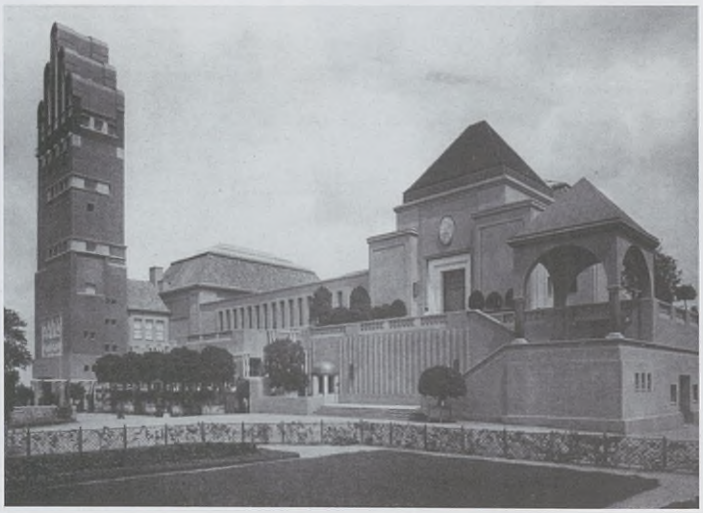
Twórczość architektów austriackich była bardzo popularna w Niemczech, gdzie secesja koncentrowała się głównie w trzech ośrodkach — Monachium, Darmstadt i Weimarze. Co się jednak tyczy secesji bardziej tradycjonalnej występowała ona w większości miast niemieckich, splatając się z nadal popularnym w tym społeczeństwie, historyzmem i eklektyzmem w architekturze. W Darmstadtcie działał przykładowo Josef Maria Olbrich. Wniósł on tamże szereg różniących się stylowo obiektów, głównie z inicjatywy i środków księcia i landgrafa Hessen-Darmstadt Ernsta Ludwiga, wielkiego mecenasa sztuki. Dla swego protektora zaprojektował i zrealizował w latach 1899–1901 obszerną willę, której zaiste secesyjność wyróżnia jedynie podkowiasty portyk, flankowaną przez nader naturalistyczne rzeźby dłuta Ludwiga Habicha. Symbolizują one Siłę i Piękno, co wyraża ówczesne ambiwalentne nastroje, ale sygnalizują już skłonność ku antykowi. Spośród wielu prac Olbricha wskazuje się najczęściej na dwa obiekty w tzw. darmsztadzkiej kolonii artystów, zrealizowanych na Mathildenhöhe, a to wzniesiony w latach 1905–1908 budynek wystawowy oraz Hochzeitsturm. Ta ostatnia, nawiązująca do średniowiecznych reminiscencji budowla powstała dla upamiętnienia wesela, które odbyło się z okazji drugiego małżeństwa Ernsta Ludwiga. Kolejne projekty Olbricha zrealizowane w Niemczech noszą coraz więcej znamion nowoczesności lub klasycyzmu, którego to funkcję rozumieć można dwojako: jako odejście od secesyjnej profuzji krzywolinii można te predylekcje do neoklasycyzmu interpretować jako kolejny etap postępu w architekturze; można równolegle owe przejawy neoklasycyzmu z pewnymi akcentami barokowymi przyjąć jako objawy nawrotu tradycjonalizmu w sztuce około 1900. W Darmstadtcie Olbrich zbudował dla pracowników zakładu Opla wzorcowy domek robotniczy (1907–1908), co warto podkreślić, bowiem mniej więcej ćwierć wieku później, tego rodzaju inicjatywy stylistyczno-funkcjonalne będą podejmowane w architekturze III Rzeszy, czyli w czasach kolejnej fali nawrotu tradycjonalizmu. Pozostając jeszcze w Darmstadtcie, warto porównać ów obiekt z powstałymi wcześniej, bo ukończonym w 1901 roku domem własnym Petera Behrensa, uważanym za jego najlepsze dzieło w duchu secesji. Uważny wszakże obserwator

[340] E. Godoli, *Austria*, *op. cit.*, s. 260, 248–251; P. Haiko, *op. cit.*, s. 8–24; P. Meyer, *Historia sztuki europejskiej*, t. 2, *Od renesansu po czasy współczesne*, Warszawa 1973, s. 248–249; E. Sekler, *Josef Hoffmann*, Salzburg 1982.

dostrzeże mimo niewątpliwych odznak secesjonizmu pewne analogie z Domkiem Gotyckim w Wörlitz. Jednak wkrótce już Behrens przejdzie, przynajmniej co się tyczy niektórych projektów, na pozycje tradycjonalne, które egzemplifikować się będą charakterystycznym dlań neoklasycyzmem, z natury wielce popularnym w ojczyźnie von Schinkla i von Klenzego. Zwraca na to szczególną uwagę Joseph Rykwert, autor hasła „*neoclassicism*" w tłumaczonym na język angielski *Hatje-Lexicon der Architektur des 20. Jahrhunderts* (Stuttgart 1964) (pierwotnie pod redakcją Wolfganga Pehnta, kolejne zaś wydania: londyńskie i nowojorskie, ukazywały się w opracowaniu redakcyjnym Barry'ego Bergdolla i Vittorio Magnago Lampugnaniego). Wspominamy o tym dlatego, że w tej cieszącej się doskonałą reputacją pracy Rykwert wskazuje na przykład architekturę pawilonu wystawowego fabryki linoleum w Dreźnie-Delmenhorst pochodzącego z 1906 roku, a zaprojektowanego przez Petera Behrensa, jako jednego z pierwszych przejawów XX-wiecznego neoklasycyzmu[341]. Wprawdzie neoklasycystyczny boom nastąpił od około 1910, to jednak należy wspomnieć o pewnych charakterystycznych zjawiskach go poprzedzających, a identyfikowanych z secesją. Tak więc Behrens wznosi w latach 1906–1907 krematorium w Hagen (Zachodnia Westfalia), gdzie notabene wprowadził szereg akcentów graficznych nawiązujących do florenckiego renesansu. Hermann Billing realizuje w 1907 roku gmach Kunsthalle w Manheim, Friedrich Pützer wznosi centralny dworzec kolejowy w Darmstadtcie, ukończony około 1910 roku, zaś w ostatnich latach swego życia, czyli 1907–1908, Josef Maria Olbrich wznosi nieco barokujący pałacyk Feinhalsa w Kolonii-Marienburgu oraz dom towarowy Tietza w Düsseldorfie, gdzie zdecydowanie występują oznaki nowoczesności w postaci upraszczania detalu. Z drugiej strony gmach Tietza wyróżnia silnie zaakcentowany wertykalizm, bliski nadchodzącemu ekspresjonizmowi[342].

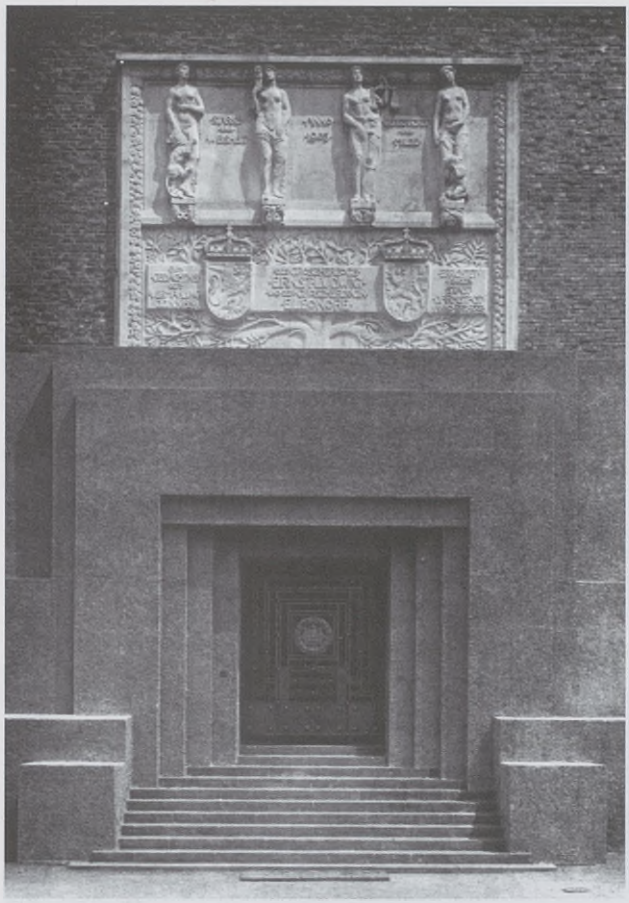
Il. 303. Salon Wystawowy. Deutsche Werkbund. Berlin. J. Hoffmann, K. Moser, 1904

Il. 304. Pawilon wystawowy i wieża Weselna Mathildenhöhe. Darmstadt. J. M. Olbrich, 1905–1908



[341] *Encyclopedia of 20th-Century Architecture*, V. M. Lampugnani (ed.), New York 1986, s. 233.

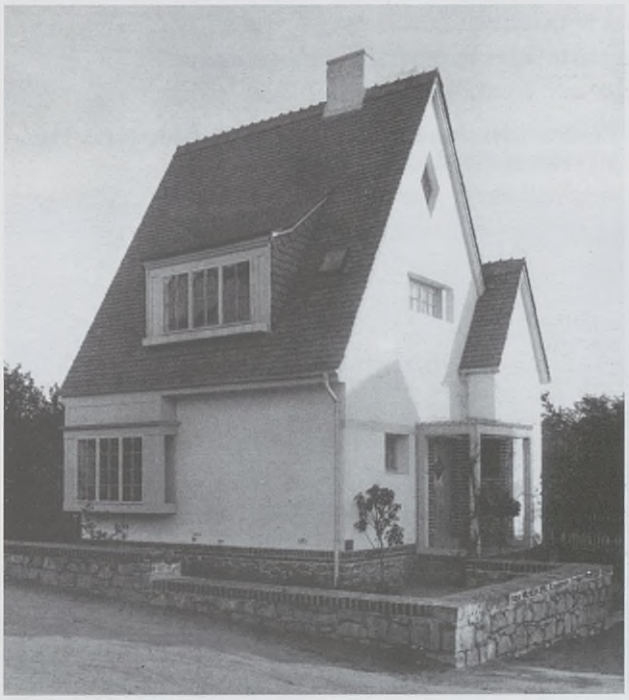
[342] I. Latham, *Germany. Jugendstil: the early mornig of the Modern Movement*, [w:] *Art Nouveau Architecture...*, *op. cit.*, s. 171–195; M. Bültemann, *Architektur für das Dritte Reich. Die Akademie für Deutsche Jugendführung in Brauschweig*, Berlin 1986, s. 30–33; K.-J. Sembach, *op. cit.*, s. 34–35; P. Haiko, B. Krimmel, *Joseph Maria Olbrich Architecture*, London 1988; I. Latham, *Olbrich*, London 1980; A. Windsor, *Peter Behrens, Architect and Designer 1868–1940*, London 1981; *Peter Behrens: Umbautes Licht*, B. Buderath (hg.), Frankfurt am Main–München 1990.



Il. 305. Wieża Weselna Mathildenhöhe, fragment. Darmstadt. J. M. Olbrich, 1905–1908

Z Darmstadtem, a i z düsseldorfskim Tietzem Olbricha, miał związki inny architekt niemiecki, w Polsce raczej mało znany, bo nie konotowany, Alfred Messel. W Darmstadtcie zbudowany został podług jego projektu gmach Landesmuseum (1892–1905). Z kolei najbardziej znana praca tego architekta — dom towarowy Wertheim w Berlinie przy Leipziger Platz (1896–1910) uznawany jest za jeden z kamieni milowych rozwoju nowoczesnej architektury niemieckiej. Jeśli jednak Wertheim Messela odznacza się skromniejszą dekoracją od Tietza Olbricha w Düsseldorfie, to mimo wszystko oba obiekty cechuje podobna stylistyka, kształt bryły w tym samym wertykalnym duchu. Mimo, że zalicza się go do prekursorów nowoczesności, Messel był raczej ćwierćmodernistą projektującym głównie architekturę przemysłową oraz mieszkaniową, gdzie tradycyjna kompozycja bryły, jak również detal architektoniczny, nadal modernizmowi nie ustępowały, co było charakterystyczne dla całej sztuki ok. 1900. I aczkolwiek w twórczości Messela odnajdziemy niekiedy pierwiastki secesji, przykładowo w elewacji innego berlińskiego domu towarowego firmy Wertheim, pochodzącego z 1896 (ukończenie budowli), to projektował on głównie w stylu późnego historyzmu, np. pałacyk Eduarda Simona w Berlinie z lat 1902–1908 oraz zmodernizowanego eklektyzmu z silnymi wpływami rodzącego się wówczas Heimatstilu, czego przykładem mogą być kompleksy kamienic czynszowych w Berli-

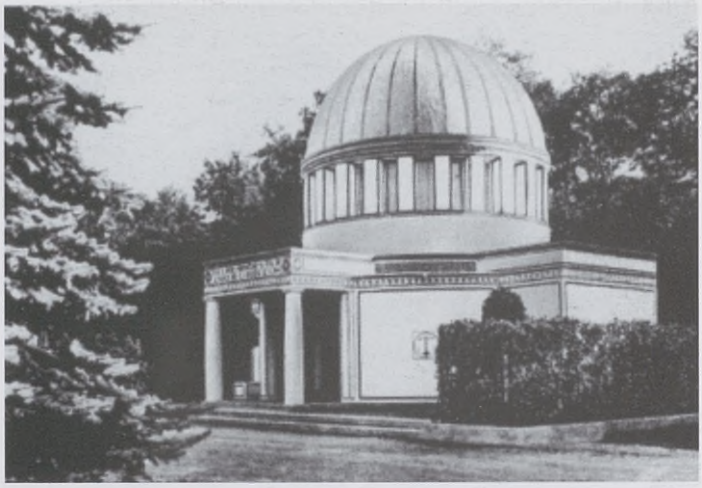
Il. 306. Domek robotniczy. Darmstadt. J. M. Olbrich, 1907–1908



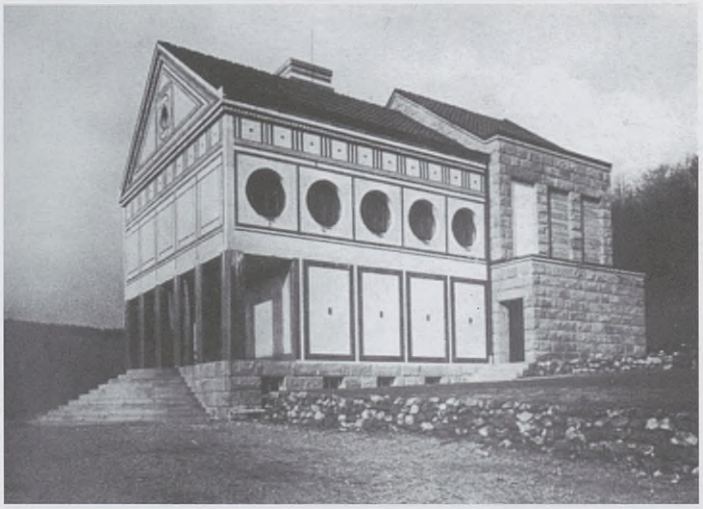
Il. 307. Dom własny. Darmstadt. P. Behrens, 1901

nie: przy Sickingenstasse 7–8 w dzielnicy Tiergarten, z lat 1893–1894; przy Proskauerstrasse, w dzielnicy Friedrichshain, z lat 1897–1898[343].

Zbieg tendencji modernistycznych, secesji, eklektyzmu i neoklasycyzmu obserwujemy także w twórczości architektów monachijskich około lat 1900, działających również w Berlinie — przykładowo August Endell, który tamże napisał swą, wydaną w Stuttgarcie w 1908 roku, znakomitą książkę *Die Schönheit der grossen Stadt*, będącą pochwałą pluralizmu architektury wielkich metropolii[344]. Wielostronność artystycznych modusów i charakterystyczną ewolucję stylową reprezentował inny architekt monachijski, a mianowicie Martin Dülfer. Jego imponujący zaiste dorobek, pracował w licznych miastach niemieckich, a nawet w Sofii, dla Berlina wykonał jeden niezrealizowany projekt Grosse Oper przy Kurfürstendamm, poznaliśmy dopiero dzięki wystawie zorganizowanej w 2002 roku przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie. Specjalizował się między innymi w budowie gmachów teatralnych i wiele z nich awizowało nowe formy w nadal tradycyjnie pojmowanej architekturze użyteczności publicznej[345]. Pozostał wszakże w tej dziedzinie Dülfer nadal tradycjonalistą i, jak się przekonamy, do wielu jego koncepcji sięgną autorzy architektury teatralnej w Niemczech w latach 1933–1940. W upraszczaniu lub też modernizowaniu wyprzedzają go architekci młodszego pokolenia, jak np. Carl Moritz, autor ukończonego w 1907 roku Teatru Miejskiego w Katowicach, no i oczywiście Heinrich Tessenow, projektant gmachu szkoły gimnastyki ryt-



Il. 308. Pawilon wystawowy fabryki linoleum. Drezno-Delmenhorst. P. Behrens, 1906



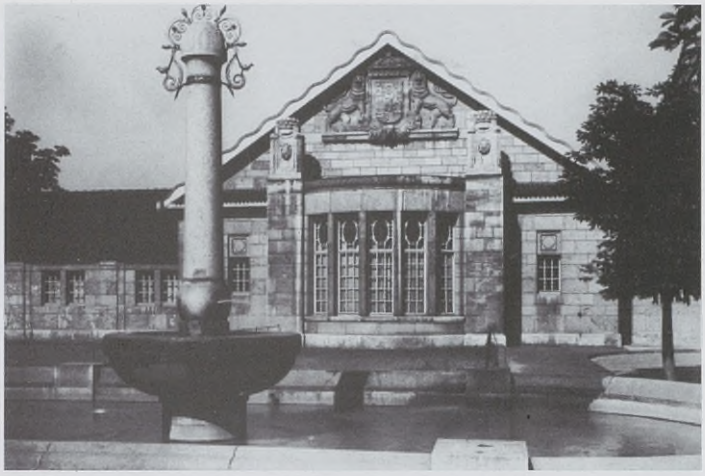
Il. 309. Krematorium. Hagen. P. Behrens, 1906–1907

Il. 310. Kunsthalle. Manheim. H. Billing, 1907

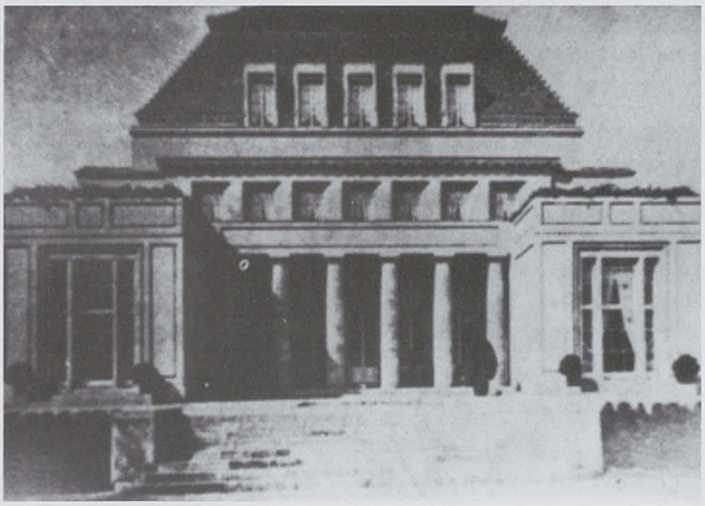
[343] H. Schmidt, *Architecture and Urban Planning 1850–1914*, [w:] *Berlin–New York. Like and Unlike. Essays an Architecture and Art from 1870 to the Present*, J. P. Kleihues, Ch. Rathgeber (eds.), New York 1993, s. 129–157; I. Latham, *Germany...*, *op. cit.*, s. 194 i n.; D. Worbs, *The Berlin Mietskaserne and Its Reforms*, [w:] *Berlin–New York...*, *op. cit.*, s. 145–157.

[344] J. Frecot, *Die Schönheit der grossen Stadt. Zur Physiognomie Berlins vor dem Ersten Weltkrieg*, [w:] *Berlin–Moskau 1900–1950, Berlin–Moskwa 1900–1950*, I. Antonowa, J. Merkert (hgs.), München–New York 1995, s. 37–43.

[345] J. Purchla, *Monachium — Pierwsze miasto sztuki*, s. 5–8; H. Ottomeyer, *Monachijski Jugenstil — Ideał natury*, s. 9–16; W. Tegethoff, *Berlin a Monachium — ośrodki sztuki około roku 1900*, s. 17–22; D. Klein, *Monachium i jego architekci*, s. 23–32; D. Klein, *Martin Dülfer (1859–1942)*, [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*, Kraków 2002, s. 33–74.



Il. 311. Centralny dworzec kolejowy, skrzydła. Darmstadt. F. Pützer, ok. 1910



Il. 312. Pałacyk Feinhalsa. Kolonia-Marienburg. J. M. Olbrich, 1907–1908

Il. 313. Dom towarowy Tietz. Düsseldorf. J. M. Olbrich, 1907–1908

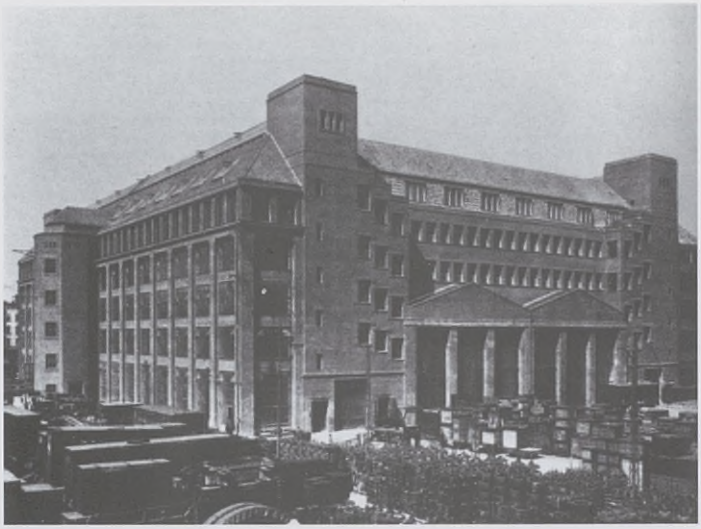
micznej w Dreźnie-Hellerau, wniesionej w latach 1910–1913[346].

Rozwijająca się energicznie, dzięki przedwojennej koniunkturze gospodarczej, sztuka i architektura około 1900, wprawdzie często pełna wahań i rozterek między tradycją a nowoczesnością, nie zmieniła pejzażu architektonicznego większości miast europejskich. W Berlinie przykładowo, który z średniej wielkości stolicy Prus, gdzie dotąd wyróżniał się fryderycjański barok i późniejszy schinklowski klasycyzm, od czasów Friedricha Augusta von Stülera i innych królować zaczyna historyczny eklektyzm, zwany potocznie stylem wilhelmińskim, zawierającym w sobie różne mutacje stylów historycznych, głównie neobaroku i neorenesansu oraz kombinacji innych modusów. Eksplozję takiej estetyki i stylistyki przyniosły czasy grynderskiego kapitalizmu (Gründerzeit), czyli wielkiej prosperity, którą przyniosło zwycięstwo Prus nad Francją w 1871 roku i utworzenie cesarstwa. Architektura berlińska przekształconego na stolicę Cesarstwa Berlina miała w XX wieku cały zastęp krytyków, poczynając od lewicującego Bauhausu, a kończąc na Adolfie Hitlerze. W swych najlepszych przykładach, cesarskiego historyzmu, szczególnie jeśli chodzi o takie reprezentacyjne arterie, jak: Friedrichstrasse, Kurfürstendamm, Unter den Linden (częściowo), a tak naprawdę całego niemal serca Berlina, poza wyjątkami — nie istnieje. Niektóre budynki użyteczności, mowa tu o architekturze XIX wieku, zostały po II wojnie światowej odrestaurowane, ale z reguły nie odbudowano architektury mieszkaniowej. W Berlinie Zachodnim rezygnowano z restauracji XIX-wiecznego budownictwa mieszkaniowego, wznosząc na terenach porozbiórkowych nowoczesne budynki. Mowa tutaj oczywiście o obiektach nadających się jeszcze do wykorzystania, a nie o terenach, gdzie substancja mieszkaniowa została zrównana z ziemią. Tę metodę zastosowano w Berlinie Wschodnim tylko w odniesieniu do centrum. Pozostałe zniszczone dzielnice poddano remontom, ale nie tyle z szacunku dla architektury XIX-wiecznej, ile z powodu słabości i niewydolności ekonomicznej NRD. Proces radykalnej zmiany oblicza miasta kończy

[346] W. Odorowski, *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922–1939*, Katowice 1994, s. 25; G. Wangerin, G. Weiss, *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876–1950. Leben, Lehre, Werk*, Essen 1976.

się na naszych oczach wraz z podjętą po zjednoczeniu Niemiec w 1989 roku postmodernistyczną przebudową centrum miasta. Autorka wybiega mocno w przyszłość wprawdzie, ale po to, aby uzmysłowić jak wiele, jeśli spojrzeć na kilka widoków Berlina z lat około 1910 bezpowrotnie utracono na przestrzeni ostatniego wieku.

W historycznym eklektyzmie architektury niemieckiej przełomu XIX i XX stulecia było względnie mało, raczej finalizowano rozpoczęte grubo wcześniej, jeszcze w ubiegłym wieku, prace, np. Ratusz w Monachium, zaprojektowany przez Georga Hauberrissera w 1867, a ukończony w 1908 roku. U schyłku XIX wieku oddawano do użytku albo też rekonstruowano aż do 1914 roku obiekty utrzymane w duchu neogotyckim, nieraz opierając się na pierwotnej strukturze budowli, niektóre z nich po wielowiekowej przerwie po prostu kończono. Był to rewiwalizm historyzmu, który bez wątpienia szedł z falą ówczesnego nacjonalizmu, a który ostatnio Winfried Nerdinger diagnozuje tymi słowy, odnoszącymi się do zaprojektowanego przez Ludwiga Hoffmanna Märkische Museum w Berlinie, otwartego w 1896 roku: „[...] miało w założeniu przemawiać «językiem Brabdenburgii» poprzez wystawę ukazującą sławne dzieła lokalnej architektury, takie jak kościół św. Katarzyny w Brandenburgu czy pałac biskupi w Wittstock. Ta metafora języka architektury, który od 1890 r. wciąż pozostawał w użyciu, skierowana była ku ludności i grupom plemiennym jako filarom społeczności opartej na wspólnocie języka, w którym architektura również miała swój udział"[347]. Temu celowi służyło również owo dokańczanie lub też całkowita rekonstrukcja obiektów architektonicznych z okresu szeroko interpretowanego średniowiecza, oparte na „wyczuciu" organicznej istoty zabytku w pierwszej kolejności, a nie na naukowych podstawach restauracji; przekładano bowiem dydaktyczno-perswazyjną malowniczość nad wierność historyczną. Czyniono tak i wcześniej — przykładowo Friedrich von Gärtner w imię, tym razem, czystości stylowej, restaurując katedry w Spirze, Bambergu czy Ratyzbonie usuwał wiele późniejszych naleciałości stylowych, wyrządzając w efekcie duże straty. Podobną



Il. 314. Fabryka silników wysokiej mocy AEG. Berlin. P. Behrens, 1910

Il. 315. Dom towarowy Wertheim. Berlin. A. Messel, 1896–1910

Il. 316. Dom towarowy Wertheim. Berlin. A. Messel, 1896

[347] W. Nerdinger, *Narodziny idei tradycji w architekturze niemieckiej około 1900 roku*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. XIV, z. 2, 2000, s. 156–161.

Il. 317. Pałacyk Eduarda Simona. Berlin. A. Messel, 1902–1908

Il. 318. Kamienice czynszowe. Berlin. A. Messel, 1893–1894

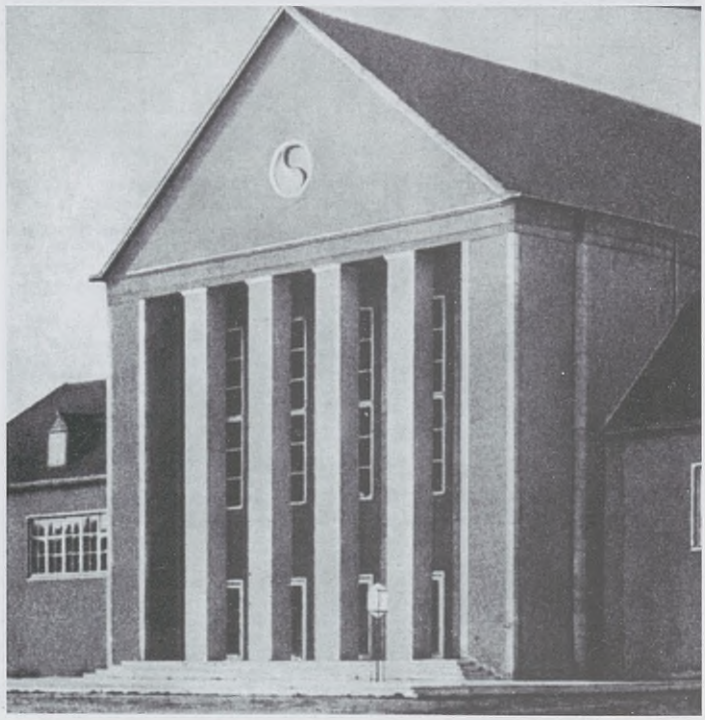
Il. 319. Kamienice czynszowe. Berlin. A. Messel, 1897–1898

krzywdę uczyniono Malborkowi, gdzie pod płaszczykiem czystości stylowej, unicestwiono renesansowe i barokowe świadectwa polskiej tam obecności trwającej, bagatela, 315 lat. Kolejny nawrót neoromantyzmu w architekturze z lat mniej więcej od 1890 do 1914 roku pod pewnym względem przypominał romantyzm pierwszej połowy XIX wieku. Mówimy kolejny, bo neoromantyzm Ludwika II Bawarskiego od tych dwóch różnił się znacznie. Wprawdzie król uwielbiał Richarda Wagnera, pangermanistę i antysemitę, ale sam był zwolennikiem bawarskiego separatyzmu i Prusaków jako niemieckich cesarzy — nie cierpiał. Jego upodobania eklektycznego historyzmu nie miały charakteru narodowego, lecz kosmopolityczno-feudalny, w rozumieniu tego ostatniego jako sentymentalnego etosu. Jednak i ten późniejszy neoromantyzm był inny od romantyzmu początku XIX wieku Były te same lub podobne modusy stylowe, bywały modusy odmienne, choć wszystkie one mieściły się w obrębie historyzmu i eklektyzmu. W obu romantyzmach, to jest z początku i końca XIX wieku, ukończono i dokańczano różne obiekty architektoniczne symbolizujące ciągłość dziejów, kultury i jedności niemieckiej. Najlepszym bodaj przykładem może być katedra kolońska. Jednak jeśli na początku stulecia jej ukończenie miało wyrażać ową jedność wspartą na etosie chrześcijańskim, to kiedy ją ukończono ostatecznie w roku 1880, uosabiała już zjednoczenie niemieckie ugruntowane „krwią i żelazem", imperialne ambicje, pangermanizm daleko groźniejszy od pruskiego militaryzmu. Koronując się na cesarza niemieckiego w 1871 roku w tejże katedrze Wilhelm I tym samym rozpoczął polityzację zarówno samej świątyni, jak i innych stylów średniowiecznych. Przez polityzację rozumieć należy nadrzędność polityki nad treścią artystyczno-estetyczną architektury. Oczywisty jest fakt, iż historyzmem sztuki i architektury pierwszej połowy XX wieku kierowała w dużym stopniu teleologia restauracji przejawów stosunków anciene regime'u. Ale zasadniczą różnicą jest brak w owej teleologii jakiegoś neouniwersalizmu. Wszak koalicja antynapoleońska, kongres wiedeński i Święte Przymierze walczyły i zapobiegać miały powstaniu racjonalno-biurokratycznemu imperium europejskiemu, jakie chciał stworzyć cesarz Francuzów. Wprawdzie Mikołaj I uznawany był przez słowianofilów za cezara Wschodu i pana wszystkich Słowian, ale

w praktyce owo dominium ograniczało się do zasięgu prawosławia i to z wyjątkami, takimi jak: Rumunia, Bułgaria, Grecja i Serbia. Dla Polaków, Słowian i katolików był, po detronizacji w 1831 roku, uzurpatorem i okupantem. Sam zresztą Wilhelm I koronę cesarską przyjął niechętnie i pod naciskiem Bismarcka. Dopiero jego wnuk, Wilhelm II, zapragnął zostać cezarem wszystkich Germanów, ale kimś w rodzaju Karola Wielkiego, czyli sprawującego władzę daleko poza etniczne tereny niemieckie[348]. Wilhelm I był uosobieniem starej pruskiej arystokracji, zaś jego umiarowi, wytwornej prostocie, powściągliwości i brakowi ostentacji towarzyszyło przekonanie o istnieniu odwiecznego Bożego porządku, którego funkcjonowanie nie potrzebowało fantasmagorii pangermańskich i imperialnych konfabulacji. Wilhelm II był tych cech kompletnym przeciwieństwem. Rewolucja przemysłowa i potęga gospodarcza Niemiec splotła się w jego umyśle z luźno dobranymi elementami idealizmu niemieckiego. Tworzyły one coś w rodzaju filozofii politycznej niemieckiego mieszczaństwa, ale jak trafnie zauważa Christian graf von Crockow: „Nieszczęście Wilhelma II polegało na tym, że tak doskonale ucieleśniał własną epokę. Na swój sposób był cesarzem mieszczańskim, który na oczach poddanych śnił sen o potędze światowej [...]"[349]. Kaiser reprezentował już inny historyzm niż Fryderyk Wilhelm IV, który otaczając swym artystycznym i finansowym mecenatem ukończenie kolońskiej świątyni, myślał nie o imperialnej świetności, lecz o niemieckim średniowieczu jako estetyczno-artystycznej fundacji romantycznego odrodzenia niemieckiego. Są to zasadnicze różnice dzielące tamten romantyzm z neoromantyzmem czasów pary i elektryczności, a nawet rodzenia się atomistyki i odkrywania energii jądrowej. Piotr Krakowski w rozważaniach nad źródłami i antycypacjami sztuki nazistowskiej twierdzi nawet, że o żadnym romantyzmie nie powinno być mowy. Zwraca jednak uwagę, że już w latach czterdziestych XIX wieku, irracjonalny pangermanizm i mit kultury narodowej zagrożonej przez obcych, który pojawił się w związku z rewolucją i wojnami napoleońskimi, lansowali między innymi Friedrich Schlegel, Jacob Grimm, Karl Müllenhoff, Madame de Staël[350]. Niemniej jednak owa „Germania

Il. 320. Teatr Miejski. Katowice. C. Moritz, 1907

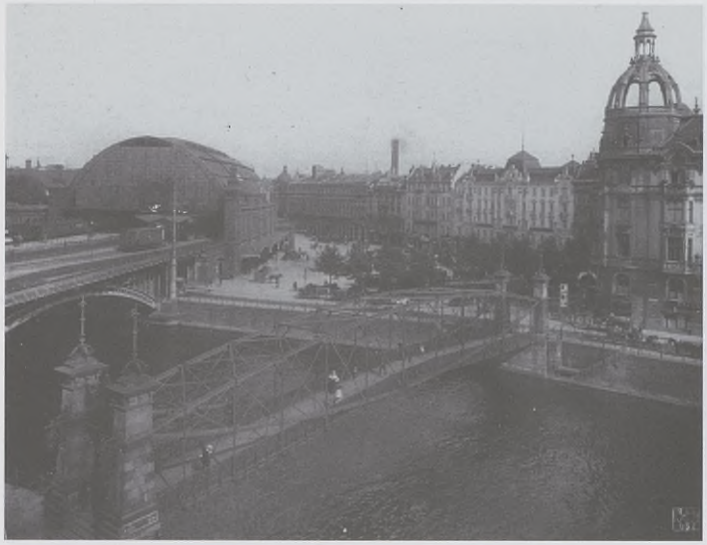
Il. 321. Szkoła gimnastyki rytmicznej. Drezno-Hellerau. H. Tessenow, 1910–1913



[348] Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów rozbudowy i restauracji katedry w Kolonii. Przyczynek do romantyzmu i historyzmu w europejskiej kulturze architektonicznej XIX wieku*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddział PAN w Krakowie, t. XXXIII, 2002, s. 81–108; idem, *Berliner Stadtschloss. Wczoraj, dziś, jutro? Reminiscencje historyczno-konserwatorskie*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury, Oddział PAN w Krakowie, T. XXX, 1998, s. 137–156.

[349] Ch. graf von Krockow, *Myśląc o Prusach*, Warszawa 1993, s. 58.

[350] P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Wiedeń–Kraków 1994, s. 14.



Il. 322. Okolice Dworca Friedrichstrasse. Berlin. 1906

Il. 323. Plac cesarzowej Wiktorii Luizy. Berlin. 1911

Il. 324. Most i wiadukt Oberbaum. Berlin. 1905

germanicissima", personifikacja połączenia wojowniczej dziewicy Walkirii z niemiecką matką nie symbolizowała jeszcze późniejszych, szczególnie po 1871 roku, niemieckich marzeń o Weltmacht[351]. Ziarno zostało zasiane, plony zbierał kaiser, a potem führer. „Hitler podobnie jak Wilhelm II, marzył o tym, aby poprzez sztukę, a przede wszystkim poprzez architekturę, doprowadzić do ogólnonarodowej subordynacji w ramach nowo utworzonej niemieckiej Rzeszy. Toteż zgodnie z regułami przyjętymi przez koła rządzące już w okresie wilhelmińskim, popierał politykę artystyczną zabarwioną pengermanizmem, nacjonalizmem i antysemityzmem, prowadzącą do twórczości, która by «wynikała z narodu» i miała na celu tylko wyrażanie «narodowej myśli». Hitlerowi, podobnie jak Wilhelmowi II, w bezgranicznej irrealności wizji współczesnego świata majaczyła się — jako ostateczny cel — daleko idąca rekonstrukcja tysiącletniej narodowej kultury artystycznej Niemiec, przede wszystkim zaś tradycji architektonicznej, do której zresztą miał szczególną inklinację."[352] Ale zakres kompetencji Wilhelma II choć teoretycznie szeroki, był bardzo niejasny i, rzecz oczywista, nieporównywalny do totalnej władzy Hitlera. Preferował on neoromanizm, ale nie mógł go narzucić w całej Rzeszy, np. w Królestwie Bawarii czy Królestwie Saksonii. Z wolą cesarską w tych kwestiach liczono się szczególnie w Prusach, gdzie był on jednocześnie królem. Projekt gmachu Muzeum Marchii Wschodniej zyskał bez trudu jego aprobatę, bowiem architektura obiektu odpowiadała ideowej treści muzeum poświęconego również dziejom agresywnej wobec Słowian, działalności margrabiów brandenburskich. Natomiast różne inicjatywy pochodzące z lat mniej więcej 1890–1914, mające za zadanie dokończenie gotyckich budowli, głównie ratuszy miejskich, miały charakter lokalny, odpowiadający polityce regionalnej, bliskiej ruchowi kulturalnemu, a zarazem architektonicznemu, znanemu pod nazwą Heimatstil. Mowa tu o pracach w ratuszu w Lubece, Ansfeldzie, Freiburgu, zabudowie Römerplatz we Frankfurcie nad Menem, Marktplatz w Bremie,

---

[351] *Ibidem*, s. 229.

[352] *Ibidem*, s. 13–14; W. Nerdinger, *Versuchung und Dilemma der Avantgarde im Spiegel der Architekturwettbewerbe 1933–1935*, [w:] *Faschistische Architekturen, Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945*, H. Frank (hg.), Hamburg 1985, s. 65–87.

Königstrasse w Norymberdze, zespole staromiejskim w Bad Tölz i innych. Z entuzjazmem kaisera natomiast spotkała się zapewne koncepcja regenta brunszwickiego księcia Albrechta, zrealizowana w latach 1885–1906, rekonstrukcji niemal doszczętnie zdewastowanego neoromańskiego zamku w Dankwarderode[353]. Upodobanie Wilhelma II do neoromanizmu z domieszką innych jego neostylowych mutacji eklektycznych wpłynęło bez wątpienia na „zagraniczny eksport" tego gatunku przez Niemcy, wzorem innych państw europejskich, głównie Anglii, Francji. Cesarstwo Niemieckie zakładało w Jerozolimie, pozostającej formalnie pod zwierzchnictwem tureckim, rozmaite fundacje, szpitale, schroniska dla pielgrzymów itp. Mając na uwadze interesującą nas tutaj stylistykę warto zwrócić uwagę na dwa tego rodzaju obiekty. Pierwszym jest kościół i klasztor Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny (Dormitio Sanctae Mariae) na górze Syjon, wzniesiony w latach 1898–1910 przez Heinricha Renarda. Został zaprojektowany w stylu neoromańskim nawiązującym do katedry w Wormacji (1171–1230), a wnętrze przywodzi na myśl kaplicę pałacową Karola Wielkiego w Akwizgranie[354]. Jest to typowa absolutyzacja stylu, aczkolwiek użycie takiego modusu kojarzyć się może z wyprawami krzyżowymi. Bardziej wernakularny jest Niemiecki Szpital i Dom Gościnny na górze Skopus, zaprojektowany przez Roberta Leibnitza, a zrealizowany w latach 1907–1910. Wyboru miejsca dokonała cesarzowa Augusta Wiktoria, na której część powołano w Jerozolimie w 1910 roku specjalną fundację (Kaiserin Augusta Victoria Stiftung). Wprawdzie i ten gmach w swej osnowie posiadał zasadniczą strukturę neoromańską, również ozdobiony został elementami wystroju o treściach nacjonalistycznych, jednak więcej w nim było akcentów neobizantyńskich, które odnajdziemy w poznańskim zamku cesarskim (arch. Franz Schwechten, 1903–1913), albowiem kaiser zalecił architektowi korzystanie z tego wzoru, obok innych pierwowzorów[355].

Los zamku poznańskiego może być ciekawym przyczynkiem do dziejów architektury hi-

Il. 325. Most Jannowitz. Berlin. 1907

Il. 326. Zbieg Friedrichstrasse i Behrensstrasse. Berlin. 1900

[353] W. Nerdinger, *Narodziny idei...*, *op. cit.*, s. 156, 157.

[354] P. Paszkiewicz, *Polityka mocarstw europejskich i jej odzwierciedlenie w architekturze i urbanistyce Jerozolimy w XIX i na początku XX wieku — zarys problematyki*, Biuletyn Historii Sztuki nr 3–4, 2000, s. 510, 511.

[355] *Ibidem*, s. 503–505, 508; J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 208–217.

Il. 327. Kaiser Wihelm Strasse. Berlin. Ok. 1930

Il. 328. Tauentzienstrasse. Berlin. 1904

Il. 329. Haus Vaterland (potem Haus Potsdam). Berlin. F. Schwechten, 1912

storyzmu w wieku XX. Monumentalną budowlę odwiedził Wilhelm II jedynie raz, przyjmując w 1913 roku hołd stanów Wielkiego Księstwa Poznańskiego. Wkrótce wybuchła wojna i po jej zakończeniu Poznań wraz z zamkiem znalazł się w granicach Rzeczpospolitej. Obiekt ten, obok Wawelu, pałacu Rzeczpospolitej w Wilnie, pałacu w Wiśle, pałacyku myśliwskiego w Spale, zaliczony został do oficjalnych, pozastołecznych, rezydencji Prezydenta RP. Mimo, że Poznaniacy starali się konsekwentnie, ale umiarkowanie, i, jak to było w ich zwyczaju, po gospodarsku, w byłej rezydencji cesarskiej nie dokonano zasadniczych zmian. Dopiero po zajęciu Poznania przez hitlerowców zamek stał się przedmiotem modernizacji i usuwania zeń najwartościowszych elementów sztuki neobizantyńskiej (kaplica), neoromańskiej (sala tronowa), cesarski portal w wielkiej wieży, a także dosłownych cytatów zaczerpniętych ze sztuki nordycko-skandynawskiej (pokoje cesarskie). Inicjatorem przebudowy był osławiony Arthur Greiser, Gauleiter der Warthegau, pragnący ofiarować Hitlerowi zamek jako jego poznańską rezydencję. Przedsięwzięcie to uzyskało zgodę Alberta Speera, który jako Generalbauinspektor był wszechwładny w tych sprawach i oznaczało to tym samym aprobatę führera[356]. Prace trwały niemal do końca wojny i przeróbki w stylu czegoś pomiędzy zwulgaryzowanym renesansem i neoklasycyzmem spowodowały, że zamek, niezależnie od zniszczeń wojennych, utracił wiele ze swej, mimo pierwotnego eklektyzmu, jedności stylowej i artystycznej oryginalności. Jak widać, mimo podobnych celów, stanowiska w kwestii architektury Wilhelma II i Hitlera wielce się różniły. Dochodzimy do kwestii, którą wywołuje pytanie: kiedy rozpoczyna się koniec historyzmu, a kiedy zaczyna się neotradycjonalizm. Bowiem za chwilę trzeba będzie odpowiedzieć na, integralnie z problemem związane, pytanie: kiedy i czy skończył się człowiek historyczny? Trudno zaiste wskazać jakiś konkretny punkt zwrotny, ale może ze względu na osobę architekta i czas oraz miejsce powstania, przyjąć można, że jest nim ukończony w 1912 roku gmach Haus Vaterlnad w Berlinie, autorstwa Franza Schwechtena (zbudował w stolicy między innymi Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche, 1890–1895). Oba te obiekty

[356] J. Skuratowicz, *ibidem*, s. 240.

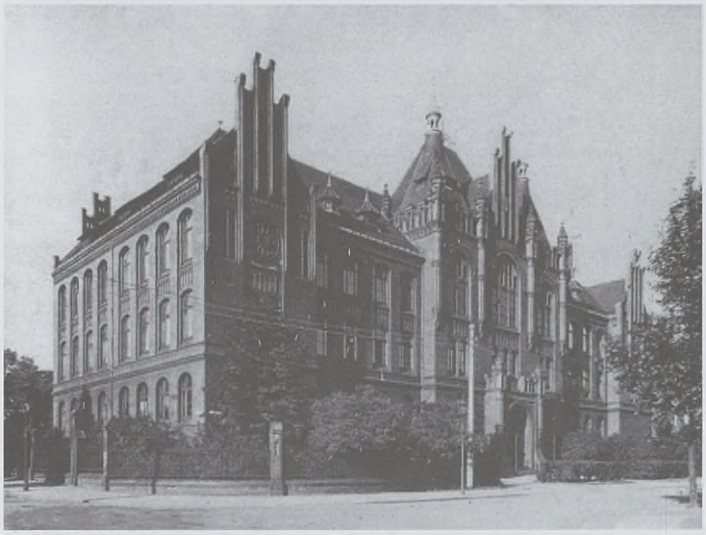
Il. 330 a. Ratusz. Monachium. G. Hauberrisser, 1867–1908

Il. 330 b. Idealna katedra, projekt. E.-E. Viollet-le-Duc

łączy niewątpliwie wilhelmiński eklektyczny historyzm, jednakże kościół poświęcony pamięci cesarza Wilhelma I był przykładem wyłącznie tej stylistyki, brak bowiem w nim jakichkolwiek oznak nowoczesności. Inaczej Haus Vaterland, gdzie obok cech typowego eklektycznego historyzmu, jak typowe elementy baroku wilhelmińskiego, występują silne akcenty neorenesansowe oraz architektury wczesnochrześcijańskiej. Te ostatnie widoczne są w kompozycji bryły narożnika gmachu, bowiem Schwechten przyjął za wzór jego kompozycji mauzoleum króla Ostrogotów Teodoryka w Rawennie (474–526). Jak widać, architekt nie mógł uwolnić się od wczesnośredniowiecznej maniery nawet w tym bardzo nowoczesnym projekcie, którego wczesnomodernistyczny styl i dynamizm bryły wynikał jednocześnie z jego funkcji, bowiem wyższe piętra Haus Vaterland przeznaczone były na pomieszczenia biurowe, zaś na kondygnacjach dolnych mieściły się lokale rozrywkowe, kawiarnie i restauracje, w tym filia

Il. 330 c. Kościół Wniebowzięcia przy Old Quebec St. Londyn. 1912

Il. 331. Muzeum Marchii Wschodniej. Berlin. L. Hoffmann, 1896



Il.332. Szkoła Rzemieślnicza (ob. Akademia Muzyczna). Katowice. Ukończono 1898

słynnej firmy Kempinski[357]. Do neoromanizmu bądź sztuki wczesnochrześcijańskiej nawiązywano w architekturze około 1900 również bez inspiracji władzy lub zachęty osobistej cesarza, zwłaszcza tam, gdzie historyczne wzory traktowano z coraz większą dezynwolturą lub poddając je znacznej modernizacji i uproszczeniu, jak np. gmach Homburgerbank w Karlsruhe autorstwa Roberta Curjela i Karla Mosera (1898–1901) bądź biurowiec zakładów Nationale Automobilgesellschaft w Düsseldorfie projektu Petera Behrensa (1915). Czasami powstawały prace, których eklektyzm jest trudny do sprecyzowania, jak choćby kościół Saint-Jean de Montmartre w Paryżu, zaprojektowany przez Anatole de Baudot (1904)[358]. Postępujące od mniej więcej 1890 roku rozprzęganie się dawnej akademickiej dyscypliny w traktowaniu i stosowaniu form historycznych prowadziło do erozji historyzmu, aczkolwiek był to nadal, wprawdzie swobodnie pojmowany ale jednak, kontynualizm. W Europie z reguły nie był on dotknięty absolutyzacją stylu, co miało miejsce w USA, jeśli wziąć pod uwagę bardzo tam z końcem XIX wieku popularny eklektyczny neoromanizm. Oczywistą sprawą jest, że kultura i architektura amerykańska wyrosły z europejskich ko-

[357] R. Green, *The City and Entertainment: Coney Island and Haus Vaterland*, [w:] *Berlin–New York...*, *op. cit.*, s. 216–218.

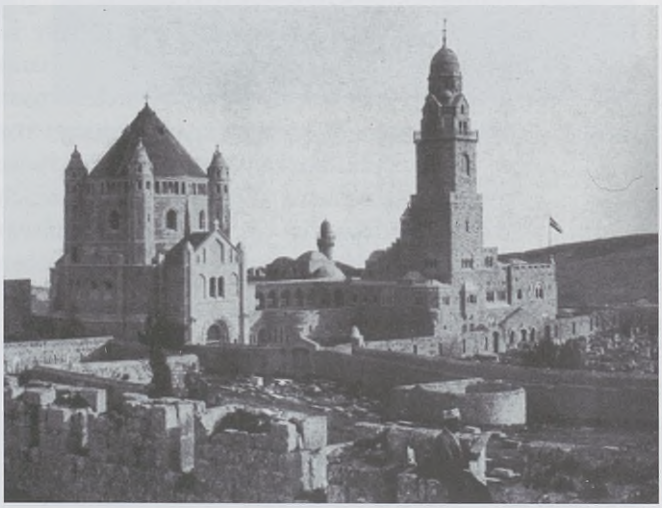
[358] M. Tafuri, F. Dal Co, *Modern Architecture*, vol. one, London 1986, s. 73 i n., 83 i n., 93 i n.; J. Dobesz, *Tradycja formy — innowacje funkcji: dylemat architektury przemysłowej XIX w.*, [w:] *Tradycja i innowacja*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981, s. 201–240.

Il. 333. Zamek. Dankwarderode. 1885–1906

rzeni, niemniej jednak należy oddzielić architekturę zrośniętą z historią Stanów Zjednoczonych od tej, która rodzimych precedensów nie miała. Wernakularną dla USA będzie sztuka z okresu osiedlania się pierwszych emigrantów, a więc późnego renesansu angielskiego i baroku, wielce zresztą zwulgaryzowanego, zwanego colonial style; neoklasycyzm, daleko już dojrzalszy, okresu niepodległości, trwający w zasadzie niemal do dziś oraz do pewnego stopnia angielski styl wiktoriański jako wyraz ścisłych związków z brytyjską macierzą. Natomiast neoromanizm Henry'ego Hobsona Richardsona reprezentował wzory (wielce zresztą przezeń zmodyfikowane) zaczerpnięte z głównie francuskiego i częściowo nadreńskiego romanizmu, co przypisać należy faktowi, iż poza Harvardem ukończył on paryską École des Beaux Arts[359].

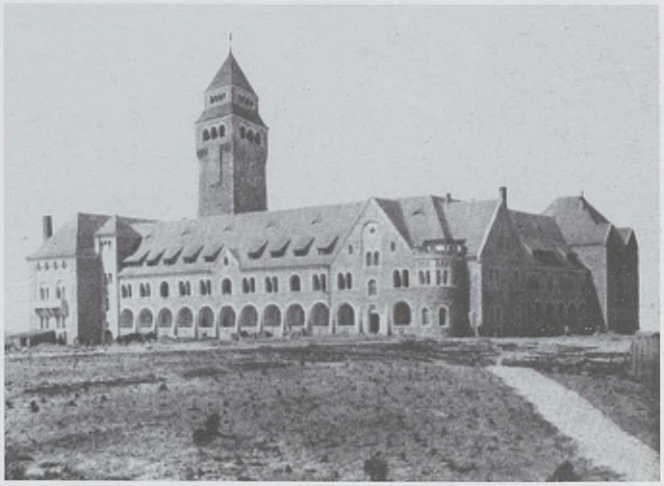
Natomiast neogotyckich interpretacji w architekturze około 1900, było zdecydowanie mniej, chociaż zdają się one znaczniej zbliżać do pierwowzorów. Z nielicznych przykładów interesującymi mogą być dwa, dość notabene geograficznie i teleologicznie odległe. Mowa tu o katedrze anglikańskiej w Liverpool oraz zamku Vajdahunyad w Budapeszcie. Pierwszy obiekt zaprojektował Giles Gilbert Scott w latach 1903–1904. Koncepcja była przeprojektowana (w 1909 roku, następnie w 1924), a ostatecznie zrealizowana w 1980 roku. W rezultacie powstał kościół, gdzie obok „koncentracji dekoracji, nawiązującej do bogactwa i delikatności hiszpańskiego późnego gotyku" architekt osiągnął efekt w postaci dramatycznej siły wyrazu znamiennej dla architektury gotyckiej i owej, podnoszonej przez Edmunda Burke'go, idei wzniosłości (sublime)[360]. Giles Gilbert Scott projektował również architekturę przemysłową i jest autorem wzniesionej w latach 1929–1934 elektrowni w londyńskiej dzielnicy Battersea, uchodzącej za jeden z ważniejszych przykładów brytyjskiej Art Déco[361]. Drugim przykładem jeszcze bardziej osobliwego eklekty-

Il. 334. Ospedale Maggiore. Mediolan. Filarète, 1400–1469



Il. 335. Kościół i klasztor Zaśnięcia Najświętszej Marii Panny. Jerozolima. H. Renard, 1898–1910

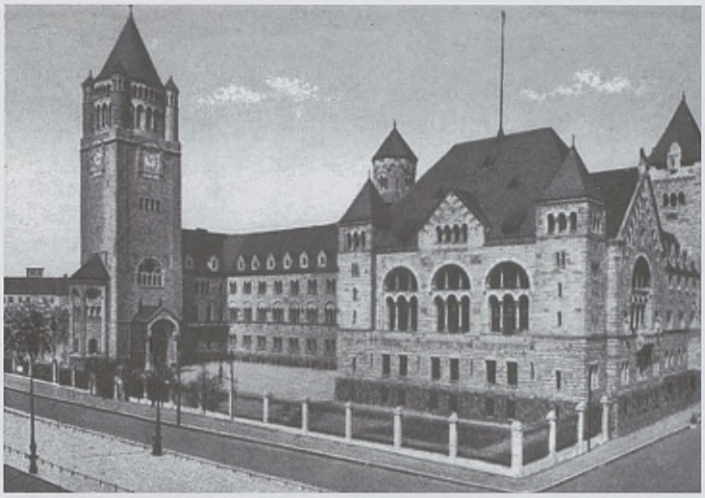
Il. 336. Niemiecki Szpital i Dom Gościnny. Jerozolima. R. Leibnitz, 1907–1910



[359] D. Watkin, *Historia architektury zachodniej...*, *op. cit.*, s. 439–448; M. Tafuri, F. Dal Co, *op. cit.*, s. 24–25; K. Mumford, *Sticks and Stones: A Study of the American Architecture and Civilization*, New York 1955; D. Handlin, *American Architecture*, New York 1985, s. 100–131.

[360] D. Watkin, *Historia architektury zachodniej...*, *op. cit.*, s. 554.

[361] E. Weber, *Art Déco*, New York 1989, s. 46.



Il. 337. Zamek cesarski. Poznań. F. Schwechten, 1903–1913

zmu, gdzie swoboda kompozycji walczy z wiernością tradycji, jest zamek Vajdahunyad wzniesiony w latach 1893–1894 podług projektu wziętego budapesztańskiego architekta Ignáca Alpára, z okazji wystawy upamiętniającej tysiąclecie państwowości węgierskiej. Zadaniem architekta było zobrazowanie w jednej bryle dziejów panowania wszystkich dynastii i monarchów krajów korony św. Stefana. Gmach ten miał być jednocześnie ogromnym pawilonem wystawowym, a nie zespołem pawilonów. Z natury rzeczy całość kompozycji musiała być historyczno-eklektyczna. Ale *emploi*, jakie narzucono projektantowi, wymagało czegoś więcej niż mieszanie stylów, wątków, ornamentu i detalu — odwzorowania kolejnych przykładów symbolizujących kolejne style i epoki w postaci brył zawartych w jednym obiekcie. Był to więc, nader rzadko spotykany, eklektyzm brył i mieszania tektoniki w jednym zwartym obiekcie. Tak więc Alpár dokonał za jednym zamachem przeglądu węgierskiej architektury od romanizmu pierwszych Arpadów przez gotyk Andegawenów i Macieja Korwina, dość słabo rozwinięty renesans węgierski, wspaniały barok czasów Marii Teresy. Nie wiedzieć dlaczego zabrakło tam mało znanego, a przecież bardzo dojrzałego węgierskiego neoklasycyzmu[362]. Program wystawy, jak i jej oprawy architektonicznej był wyraźnie patriotyczno-narodowy, mający wyrażać jedność królestwa węgierskiego rozciągającego się od Karpat po Adriatyk. Nie było w nim antyaustriackiej irredenty, przeciwnie, sojusz z Austrią i monarchia dualistyczna były gwarantem istnienia Węgier w ich granicach państwowych, lecz nie etnicznych. Po przegranej wojnie i rozpadzie c.k. monarchii, państwo węgierskie skurczyło się, na podstawie układu z Trianon w 1920 roku, do niewielkiego obszaru etnicznego, z ogromną stolicą, jednym jeziorem i jedną górą i regentem zamiast króla, czyli admirałem Miklósem Horthy de Nagybánya, na domiar złego bez floty. Sytuacja owa była bardziej złożona, bowiem ówczesna polaryzacja społeczeństwa węgierskiego była szczególnie groźna. Z jednej strony okazywano wyjątkowe przywiązanie do monarchii, aż do 1945 roku postać Franciszka Józefa I otaczano wielkim szacunkiem, z drugiej zaś, aby uśmierzyć komunistyczny pucz i krwawe rządy Béli Kuna, trzeba było wezwać na pomoc wojska francuskie angielskie i, szczególnie znienawidzone przez Węgrów, rumuńskie. Mowa tu o wyjątkowej sytuacji, bowiem po 1918 roku w Austrii za cesarzem Karolem I, ideą monarchii, a nawet jej szczątkami w postaci regencji nie ujął się zgoła nikt. Ostatni

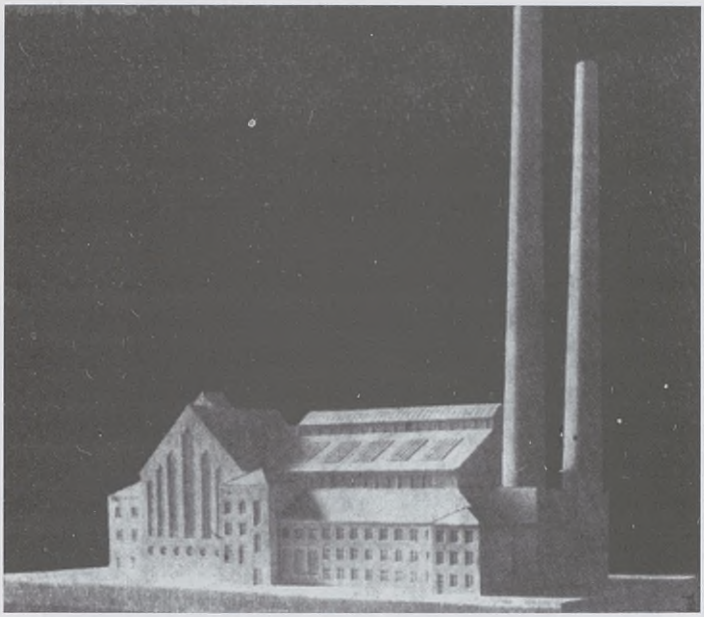
Il. 338. Potsdamerplatz. Berlin. 1930

[362] J. Brendel, *„Zamek Vajdahunyad" w Budapeszcie (Zespół Architektonicznej Wystawy Historycznej Tysiąclecia Węgier)*, [w:] *Tradycja i innowacja...*, *op. cit.*, s. 201–220; A. Zádor, *Revival Architecture in Hungary: Classicism and Romanticism*, Budapeszt 1985; T. Barucki, *Architektura Węgier*, Kraków 1998.

Il. 339. Homburgbank. Karlsruhe. R. Curjel, K. Moser, 1898–1901

Il. 340. Biurowiec Nationale Automobilgesellschaft, hall główny. Düsseldorf. P. Behrens, 1915

Il. 341. Kościół Saint-Jean de Montmartre. Paryż. A. de Baudot, 1904



Il. 342. Elektrownia, model. Flensburg. W. Hildt, ok. 1913

austriacki cesarz z małżonką Zytą i rodziną, molestowany przez motłoch w swej ostatniej już skromnej siedzibie w Eckartsau, tylko dzięki dyskretnej interwencji Jerzego V i jego żony Marii mógł schronić się w Szwajcarii, unikając losu Mikołaja II i Aleksandry Fiodorownej. Gest brytyjskiej pary monarszej był ostatnim już przejawem dynastycznej solidarności opartej na idei kongresu wiedeńskiego i więzach krwi. Był do pewnego stopnia aktem odwagi, bowiem pomoc okazana byłemu przeciwnikowi nie mogła cieszyć się aprobatą brytyjskiej opinii społecznej. Rozkręcona spirala nacjonalizmu i nienawiści do wszystkiego co niemieckie mogła ugodzić w sam brytyjski dom panujący. Wszak królowa Maria była Niemką, zaś Jerzy V — wnukiem Wiktorii i księcia Alberta Sachsen-Coburg-Gotha. Albert, wielce notabene niepopularny, nigdy nie nauczył się mówić poprawnie po angielsku. Jerzy V, którego podobieństwo fizyczne do cara Mikołaja II było uderzające (w Zjednoczonym Królestwie rosyjski imperator miał opinię fatalną), czynił wszystko co możliwe, by być stuprocentowym Anglikiem. Gdy wybuchła wojna i patriotyczna histeria, dyplomaci i kurierzy państw neutralnych mieli mnóstwo roboty w przekazywaniu odesłanych przez dwór i arystokrację orderów i odznaczeń, tytułów i honorowych stopni wojskowych. W 1917 roku, kiedy szowinizm zaczął nabierać coraz bardziej czerwonego koloru — w Anglii, poza środowiskiem dworskim, z zadowoleniem przyjęto obalanie caratu — Jerzy V postanowił zmienić nazwę dynastii Windsor. Ubawiony tym Wilhelm II odgrażał się, że nakaże dyrektorowi państwowych oper berlińskich, aby od tego momentu powszechnie znaną operę wystawiać pod nazwą „Wesołe kumoszki z Sachsen-Coburg und Gotha". Cesarz niemiecki okazał nie tylko poczucie humoru, ale lojalność wobec swego rosyjskiego krewniaka zapewniając, że jego flota wojenna utworzy stosowny neutralny korytarz, dzięki któremu Mikołaj II z rodziną będzie mógł się udać do jakiegokolwiek kraju, łącznie z Anglią. Atoli nikt nie kwapił się do przyjęcia zdetronizowanego cara, którego Aleksander Fiodorowicz Kiereński i piotrogrodzki (Sankt Petersburg też zmienił nazwę w 1915 roku) rząd tymczasowy pragnął się pozbyć. Mętne stanowisko rządu brytyjskiego i bezpośrednie zagrożenie życia cara spowodowało, że wysłano go wraz z rodziną najpierw do Tobolska, a potem do Jekatierenburga, gdzie jego los został ostatecznie przypieczętowany.

Il. 343. Okno witrażowe. Beltzhoover House. Nowy Jork. L. C. Tiffany, 1905

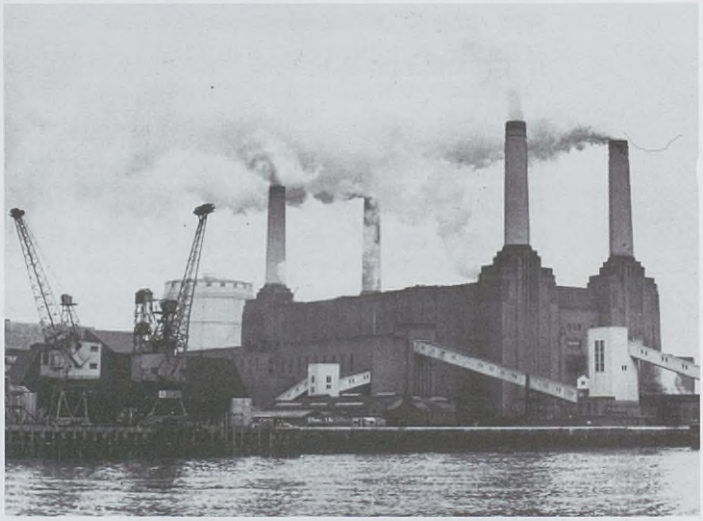
I podobnie jak w przypadku austriackiego Karola I, mało kogo w Rosji obchodził los byłego cesarza. Bowiem wojna domowa, lub inaczej — walka z bolszewikami nie toczyła się o carat i prawosławie nawet, lecz o Rosję, której nie utożsamiano koniecznie z monarchią. Oczywiście były różne

stanowiska w tej kwestii, ale o kontynuacji samodzierżawia mowy być nie mogło. W jednym środowisko białych było zgodne — Rosja republikańska lub monarchiczna, ale jednolita, niepodzielna i wielka. Ten imperializm spowodował klęskę białych i sukces czerwonego samodzierżawia. Generał Anton I. Denikin w swych paryskich wspomnieniach gorzko skarżył się na marszałka Józefa Piłsudskiego, że ten nie wsparł go militarnie podczas decydującej ofensywy białych na Moskwę. Być może Marszałek popełnił błąd dziejowy, ale tenże sam Denikin oświadczył Józefowi Beckowi, osobistemu emisariuszowi Marszałka, że nie może być mowy o suwerennej i niepodległej Polsce. Strona polska przeto wyboru nie miała.

Il. 344. Allegheny County Court. Pittsburg. H. H. Richardson, 1884–1888

Nieco inaczej, mimo puczu Związku Spartakusa, radykalizmu Róży Luxemburg i Karola Liebknechta, krótkotrwałych rządów komunistów pod wodzą Kurta Eisnera w Bawarii, buntu floty, i zdecydowanie łagodniej nastąpił upadek domów panujących w Niemczech. Wszyscy ci królowie i książęta opuścili po prostu swoje rezydencje uprzednio abdykowawszy, nie niepokojeni udali się do swoich wiejskich, znacznie skromniejszych, siedzib. Ba, co więcej, w latach trzydziestych XX wieku otrzymali pokaźne odszkodowania za znacjonalizowane pałace i zbiory sztuki. Tylko Wilhelm II próbował jeszcze ratować sytuację, proponując złożenie korony cesarskiej przy jednoczesnym pozostaniu na tronie króla Prus. Gdy z końcem października 1918 roku w hotelu „Britania", głównej kwaterze sztabu generalnego w Spa, feldmarszałek Paul Hindenburg von Beneckendorff zameldował z żalem, że armia nie jest już w stanie wykonywać rozkazów Jego Cesarskiej Mości, Wilhelm II kazał spakować walizy i pospiesznie udał się do Doorn w pobliskiej Holandii[363].

Il. 345. Elektrownia. Londyn-Battersea. G. G. Scott, 1929–1934



Jak już była mowa, historyzm jako postawa społeczna i filozofia polityczna oraz wynikająca z niej postawa artystyczna, tworzył style w sztuce i architekturze, genetycznie uwarunkowane rewolucją francuską i wojnami napoleońskim i reakcją na nie, kongresem wiedeńskim i Świętym Przymierzem. Dzięki nim, niezależnie od takich kluczowych zdarzeń, jak wojna francusko-pruska, zjednoczenie Włoch, wojny bałkańskie, Europa i świat cieszyły się względnym pokojem i dobrobytem. Nawet Rosja, którą dopiero bolszewicy cofnęli do czasów pod wieloma względami, podobnych do mongolskiej niewoli, zażyrowała jako takiej stabilizacji, postępu cywilizacyjnego o rozwoju kulturalnym nie wspominając. Kres trzech historycznych monarchii (ubyła jeszcze jedna, tj. Królestwo Czarnogóry, włączone do Królestwa Serbów, Chorwatów i Słoweńców,

[363] Th. Aronson, *Zwaśnieni monarchowie. Tryumf i tragedia europejskich monarchii w latach 1908–1918*, Kraków 1998, s. 205–211; S. Grzybowski, *Złota jesień dynastii*, [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997, s. 444–459.

Il. 346. Oficer inwalida żebrzący na ulicach Berlina. 1923

późniejszego Królestwa Jugosławii), kongres wersalski i traktaty pokojowe zawarte na jego mocy w latach 1919–1922, powołanie w 1920 roku Ligi Narodów miało ostatecznie zakończyć, trwające bez mała sto lat, dzieło Talleyranda i Metternicha oparte na fundamentach restauracji i legitymizmu. Nowy porządek wersalski i genewski (od siedziby Ligi Narodów) zakorzeniony

Il. 347. Generał Erich Ludendorff i Adolf Hitler. Monachium. 1924

był na tzw. 14 punktach prezydenta Thomasa Woodrowa Wilsona, a ich osnową były takie pojęcia, jak: suwerenność, prawo do samostanowienia, przejrzystość polityki zagranicznej, demokracja i wolność. Wilson był idealistą, zaś Talleyrand i Matternich — cynikami, dlatego dzieło amerykańskiego prezydenta przetrwało zaledwie 18 lat. Wprawdzie Ligę rozwiązano formalnie w 1946 roku, ale właściwym początkiem jej końca był układ monachijski z 1938 roku, gwałcący zasady suwerenności i samostanowienia, demokracji i wolności. Tych ostatnich nie zaznały ani Rosja, ani Austria, ani Niemcy likwidując dwory monarsze. Republika Weimarska, republika bez republikanów targana kryzysami ekonomicznymi i wstrząsami politycznymi, trwała ledwie 15 lat. Nie lepiej było z Austrią, która doczekała się nawet faszyzującej dyktatury chadeka Engelberta Dollfussa, co nie uratowało jej przed Anschlussem. W 1918 roku większość państw europejskich stanowiły republiki demokratyczne lub konstytucyjne o jako takiej praworządności, w 1939 roku demokracjami liberalnymi były tylko państwa skandynawskie (bez Finlandii), kraje Beneluxu (jak byśmy to dziś powiedzieli), Zjednoczone Królestwo (rzecz ciekawa, że wszystkie te kraje były i są monarchiami) i dwie republiki: francuska i irlandzka. Dla politycznego modernizmu w Europie pierwszej połowy XX wieku był to bilans zaiste żałosny[364].

Można też zadać inne pytanie, mianowicie kiedy nastąpił koniec starej Europy? Czy w 1940 roku, kiedy w sposób najbardziej upokarzający dlań w historii upadła Francja, czy w 1938 roku, kiedy w monachijskim Brunatnym Domu podali sobie ręce Adolf Hitler, Benito Mussolini, Eduard Daladier i Neville Chamberlain[365]. Koniec starej Rosji nastąpił bez wątpienia wraz z petersburskim puczem bolszewików. Natomiast w Niemczech okoliczności pod tym i innymi względami były bardziej skomplikowane. Monarchię pożegnano bez żalu, ale republiki nie zaakceptowano. Rządy republikańskie popełniały nieskończoną ilość błędów politycznych i psychologicznych. Notabene trzeba przyznać, że w dziedzinie architektury i budownictwa mieszkaniowego wykonały pracę ogromną. Ilustracją psychologicznej ignorancji demokratów może być następujące posunięcie rządu, który do ogólnego kryzysu, pauperyzacji dotąd przykładowo będącego dumą narodu stanu oficerskiego, dodawano zło do zła. Przykładowo już w 1919 roku wydano dekret zabraniający noszenia wszelkich cesarskich i wojennych odznaczeń. Setki tysięcy weteranów odwróciło się raz na zawsze od demokracji. Dziś może tego rodzaju sprawy mają niewielkie znaczenie, ale w pierwszych dekadach XX stulecia takie przykłady nieposzanowania tradycji miały społeczne i kulturowe reperkusje. I tak jak dawniej, w czasie przełomu wybiórczo selektywnie nawiązywano do tradycji dawnej, tworząc tradycję nową. Społeczeństwo niemieckie było na wskroś kreatywne i z cesarzem czy bez pilnie strzegło dawnych wartości, obyczaju i tradycji. Modernizm również architektoniczny przeto był ogólnie postrzegany jako coś obcego, narzuconego, a odtąd łatwo było już przylepić mu etykietkę żydowską bądź bolszewicką. Nowe czasy jednak przynosiły nieznane dotąd układy i sojusze polityczne. Będzie nimi kompromis, wcześniej niespotykany, między przedstawicielami warstw społecznie uprzywilejowanych a ludźmi znikąd, których przed 1914 rokiem nie wpuszczano by na salony mieszczańskie, o arystokratycznych i dworskich już nie wspominając. Była to sytuacja charakterystyczna szczególnie dla Włoch i Niemiec. Tymi ostatnimi oraz Rosją autorka zajmuje się szerzej z uwagi na miejsce jakie ich architekturze poświęcono w rozdziałach poprzednich[366].

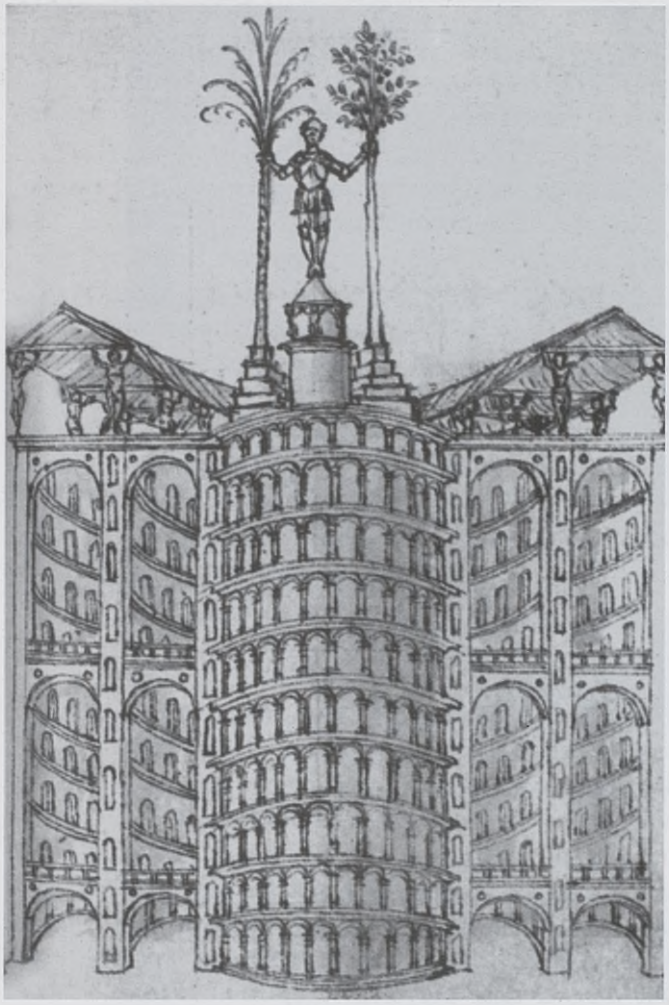
Alians populizmu z wielką finansjerą, światem przemysłu i generalicją był bez wątpienia czymś odmiennym od tego, co praktykowano w wieku XIX. Była jednakże dodatkowa różnica. Otóż początek XIX stulecia charakteryzował się stanowczym sprzeciwem historyzmu wobec utopii rewolucji zwłaszcza i do pewnego stopnia napoleońskiej wersji uniwersalizmu. Początek XX wieku był łańcuchem rozmaitych reakcji na to, co ogólnie nazywano modernizmem. Była to

---

[364] A. Czubiński, *op. cit.*, s. 71–158; P. Johnson, *Historia świata...*, *op. cit.*, s. 116–369; H. Kissinger, *Dyplomacja*, Warszawa 1996, s. 177 i n., 263 i n., 310 i n.

[365] N. Davies, *Europa. Rozprawa historyka z historią...*, *op. cit.*, s. 1037, 1051.

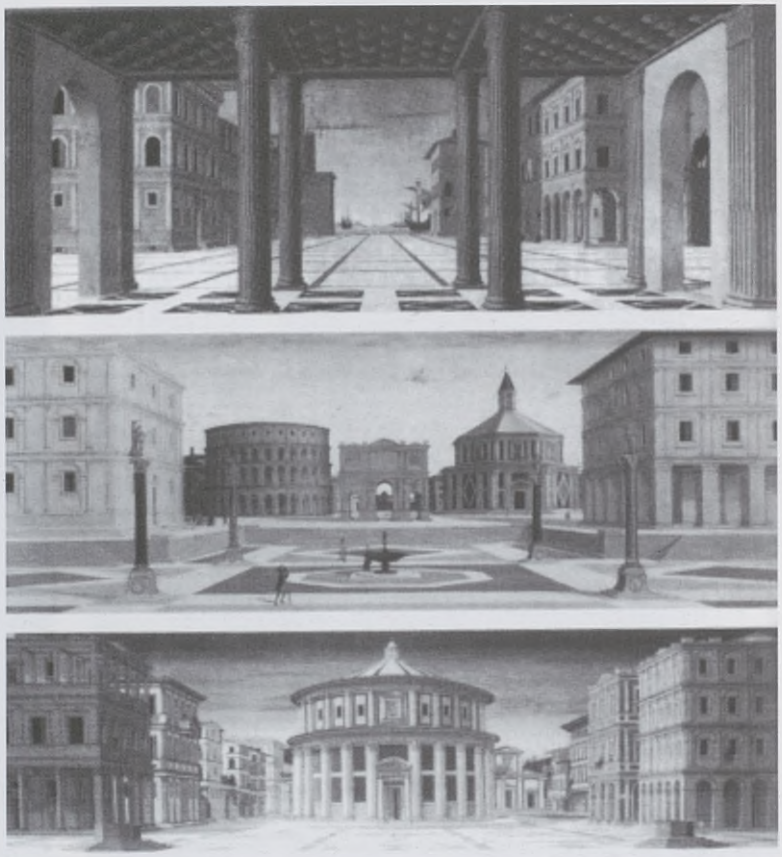
[366] Z. Tołłoczko, *Aeropiktura...*, *op.cit.*, W. L. Shirer, *Powstanie i upadek Trzeciej Rzeszy. Historia hitlerowskich Niemiec*, Toronto 1992.



Il. 348. Sforizinda, projekt. Mediolan. Filarète, 1460–1464

reakcja na rozpadający się stary świat, na utopię komunizmu. Równolegle walczyły z sobą dwie utopie: jedna reprezentowana przez paradygmat konfliktu klasowego z tą reprezentowaną przez dogmat o konflikcie rasowym. Obydwie zakładały uniwersalne, światowe i totalne dominium, mające uszczęśliwić ludzkość. Czy w takiej sytuacji, mnożące się jak grzyby po deszczu doktryny artystyczne i architektoniczne mogły oprzeć się pokusie formułowania koncepcji nowych utopii, tym razem już totalnych. XIX-wieczny architekt, artysta i inżynier zarazem, zaczął przeobrażać się w demiurga rozwoju konstruktora społeczeństwa, przekonanego niezachwianie o roli architektury i budownictwa jako koła zamachowego postępu społecznego, rewolucji albo też kontrrewolucji. W tym ostatnim przypadku funkcja ta podobna była do roli, jaką pełnił w dużej mierze historyzm w XIX wieku. Istnieje jednak zasadnicza różnica między objawami tradycjonalizmu w obu stuleciach. Historyzm i jego estetyka wyrażały postawę umiaru i stabilizacji jako reakcję na rewolucję. Historyzm, bądź neotradycjonalizm, był czymś w rodzaju estetycznej rewolucji tradycjonalnej. Zwłaszcza w Trzeciej Rzeszy, faszystowskich Włoszech i ZSRR architektura nawiązująca do tradycji była częścią konkretnego ruchu politycznego, który z natury rzeczy musi być dynamiczny, niespokojny i utopijny, konkurencyjny wobec równie mobilnej, przebojowej awangardy. Różnicą były tylko inne środki wyrazu i ideologia, której za czasów tamtego historyzmu nie było. Wówczas bowiem polityk i architekt myślał i czynił mniej więcej w ten sposób — dostosujmy się do nowej sytuacji, ale stosujmy, tam gdzie tylko można, metody i środki wypróbowane i na ogół społecznie akceptowane. Polityk i architekt pierwszej połowy XX wieku, nazwijmy go ogólnie lewicowo-postępowym, deklarował — zmieńmy wszystko, albo prawie wszystko przy użyciu najnowszych radykalnych metod i środków. Natomiast polityk i architekt populistyczno-tradycjonalny głosił — tradycja nie jest celem samym w sobie, tylko środkiem do celu. Decydował również osobisty gust dyktatora: Hitler nie znosił niemieckiego funkcjonalizmu, Stalin zaś — radzieckiego konstruktywizmu. Sztukę i architekturę traktowali, jak inne dziedziny życia, elastycznie do potrzeb i instrumentalnie, realizując bezwzględnie swe utopie. Obaj (Hitler mówił o tym nieustannie, Stalin natomiast dyskretnie milczał, jednak z jego postępowania wynikało to jasno) konsekwentnie dążyli do odbudowy i rozszerzenia swoich imperiów. Führer, myśląc o Wilhelmie II, zapowiadał: my to zrobimy lepiej niż oni. Myślał o światowym imperium pangermańskim; zaś Stalin — o imperium radzieckim. Było to myślenie niewątpliwie historyczne, realizowane w warunkach modernizmu i przez „nowych postępowych faraonów". Był to jednocześnie anachronizm, bo już w latach pięćdziesiątych XX wieku, czyli u progu ery postindustrialnej, idea i instytucja kolonialnych imperiów była gospodarczym i technologicznym przeżytkiem. Ale tych dwóch dyktatorów wychowało się jeszcze w XIX wieku, a wyznawany przez nich marksizm albo rasizm, generowały zwulgaryzowaną mutację selektywnego myślenia historycznego.

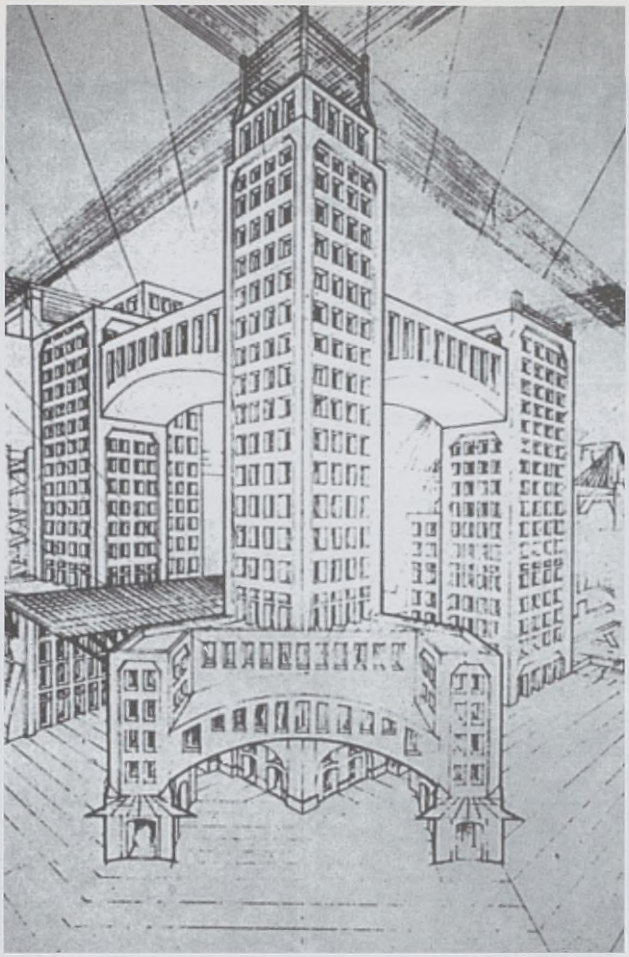
Tych kilka spostrzeżeń nie zastąpi, rzecz oczywista, społecznej historii architektury XX wieku, która czeka nadal na swego autora, ale pozwoli lepiej zrozumieć, miejmy nadzieję, istotę problemu, niektórych przynajmniej, rudymentów historyzmu w architekturze XX wieku. Na wagę tej kwestii wskazują Jürgen Paul i Barry Bergdoll, autorzy hasła 'historicism', w cytowanej już Encyklopedii Gerda Hatje, podkreślający szczególną rolę architektury niemieckiej, zarówno w XIX wieku, jak i w XX[367]. Bowiem zwłaszcza w Niemczech, mateczniku architektury awangardowej, nastąpiła bezkompromisowa konfrontacja z neotradycjonalizmem, w jego populistyczno-totalitarnym wydaniu. Można wyróżnić przeto historyzm populistyczny jako pojęcie nadrzędne nad neotradycjonalizmem państw totalitarnych, bowiem nie wszystkie państwa międzywojennej Europy, które oddaliły się od demokracji bądź też rządzone były niekonstytucyjnie, były totalitarne. Można też wyróżnić neotradycjonalizm demokratyczny, czyli style zmodernizowanego neohistoryzmu, rozwijane w krajach, gdzie ustrój lub jego podstawowe zasady nie zostały naruszone, a architektura nie była celem politycznych i ideologicznych, szczególnie, manipulacji. Aczkolwiek służyła nadal reprezentacji. Był również neotradycjonalizm popularny, nie konotowany ze światem władzy, którym była sztuka i architektura Art Déco. Ta ostatnia wzięta była dzięki temu, że nigdy nie odznaczała się prometejskim mitem i utopią i do dziś odbierana jest jako sztuka radosna, beztroska i dlatego bardzo ludzka[368].



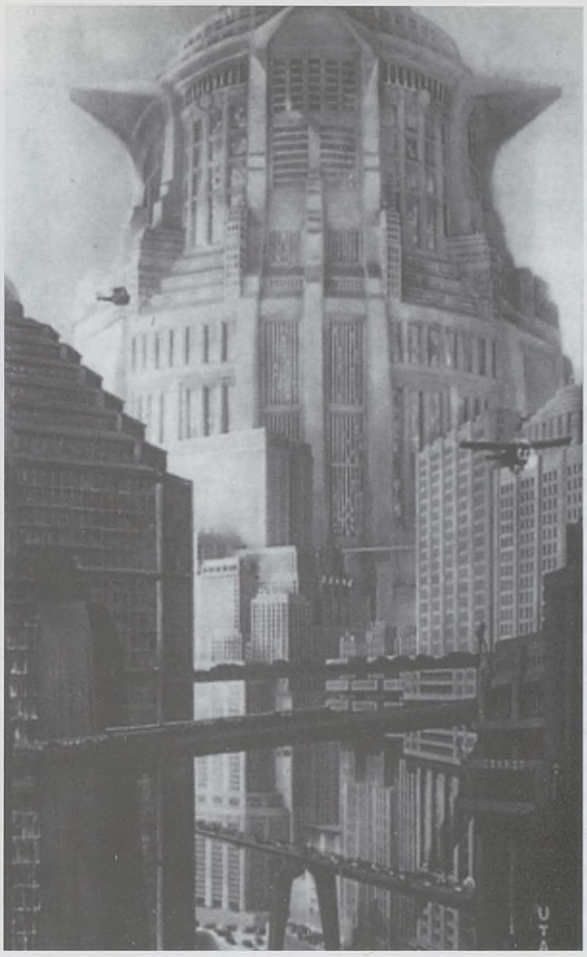
Il. 349. Idealne miasto. Szkoła Piero della Francesca, ok. 1480

Utopie architektoniczne znane są ludzkości niemal od zawsze. W latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku nieobce były wizjonerom zarówno po demokratycznej, jak i totalitarnej stronie bariery dzielącej posthistoryczny świat. Niezależnie też od ideowej opcji sięgały one do rozmaitych środków wyrazu i modusów stylistycznych, podobnie jak architektura realna owego czasu. Neotradycjonalizm, tak bujnie rozwijający się w tych latach, czerpał najchętniej wzory z klasycyzmu, a w nieco mniejszym stopniu z baroku i renesansu, natomiast neogotyk nie miał większego wzięcia. Nieobecność tego ostatniego jest bardzo wymowna, ponieważ świadczy o odmienności mentalnej między wiekiem XIX a XX. Co się tyczy rewiwalizmu tradycji w architekturze nowoczesnej, wielu znanych autorów wyróżnia dwa nurty: tradycjonalizm, reprezentowany przez między innymi rozmaite mutacje nowoczesnej architektury zakorzenionej jednak w stylach historycznych oraz neoklasycyzm reprezentowany przez architekturę państw totalitarnych. Tak czyni przykładowo Vittorio Magnago Lampugnani, dla którego chociażby paryski Théâtre des Champs-Élysées (Auguste Perret, 1911–1914) jest wyrazem tradycjonalizmu, a nie neoklasycyzmu. Co prawda w bogatej literaturze na temat Art Déco teatr ów zalicza się do wczesnych przejawów tego stylu w architekturze, niemniej jednak klasycystyczna stylizacja gmachu niczym nie różni się od neoklasycyzmu reprezento-

[367] *Encyclopedia of 20th...*, *op. cit.*, s. 147–150.
[368] Z. Tołłoczko, *Architectura perennis...*, *op. cit.*, s. 35–62.



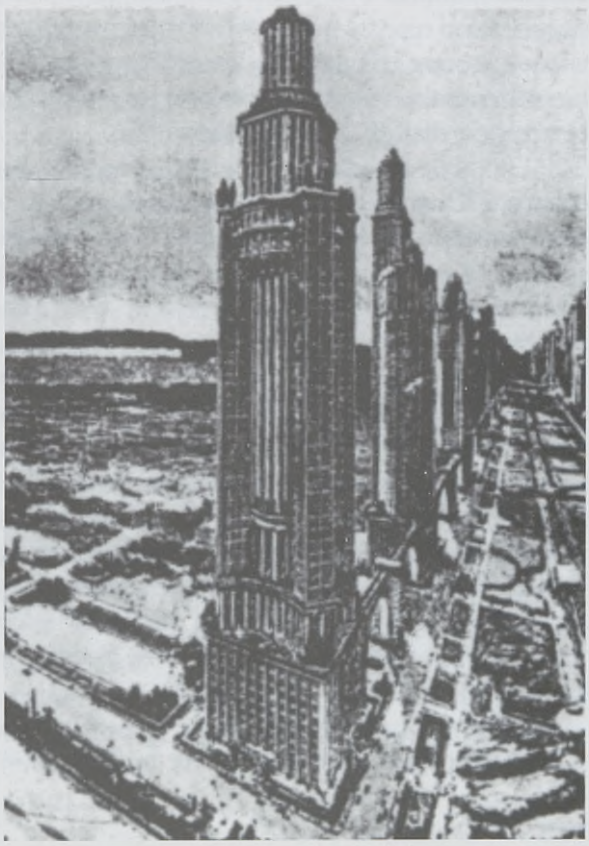
Il. 350. Futurystyczne miasto. V. Marchi, 1919



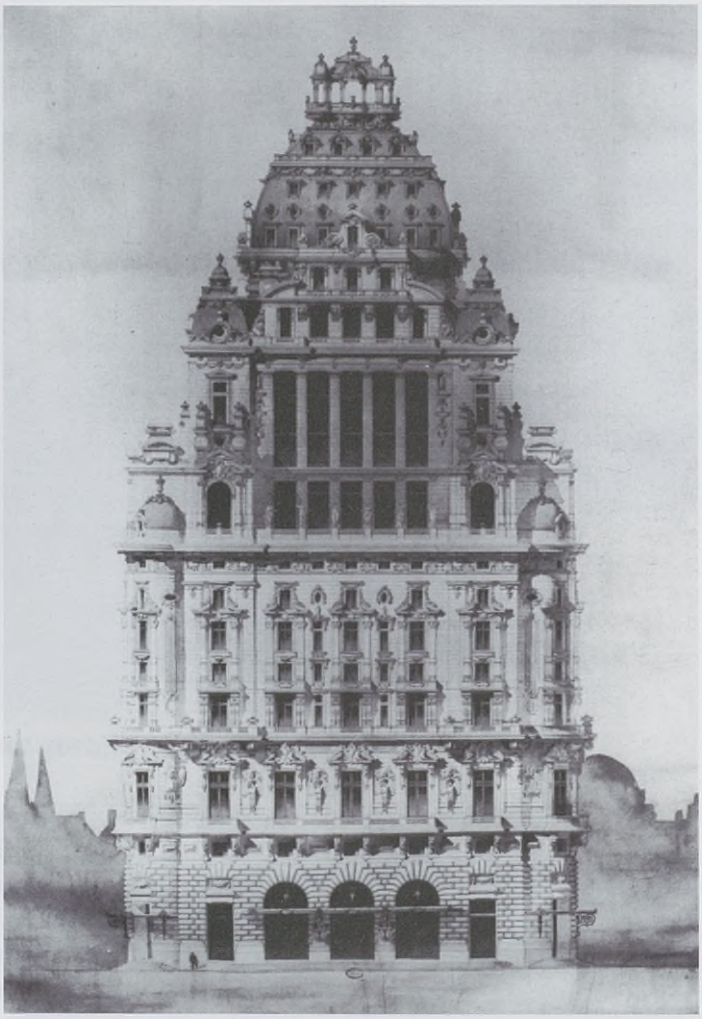
Il. 351. Kadr z filmu „Metropolis", reż. F. Lang, 1927

Il. 352. Przyszły Nowy Jork. R. Rummell, 1911

Il. 353. Projekt przebudowy Paryża. A. Perret, G. Perret, 1922



wanego przez takich architektów, jak: Marcello Piacentini, Paul Ludwig Troost, Albert Speer, Borys Mikołajewicz Jofan, Lew Władimirowicz Rudniew, André Aubert, Macel Dastugue, Jean-Claude Dondel, Paul Viard, John Russell Pope, W. Curtis Green oraz Sigfrid Sirén. Jak widać, twórcy ci są przedstawicielami swoistej neoklasycystycznej międzynarodówki, bowiem styl ten stosowany był niezależnie od panującego, w tym czy innym kraju, ustroju lub ideologii. Kwestie te autorka roztrząsała już wcześniej, niemniej jednak warto ponownie skonstatować zagadnienie systematyzacji stylistyki architektury międzywojennej[369]. Z kolei do kręgu tradycjonalistów włącza Lampugnani działalność takich architektów, jak: Hermann Muthesius, Theodor Fischer, Clemens Holzmeister, Dominikus Böhm, Paul Bonatz, Friedrich Eugen Scholer, Heinrich Tessenow, Eliel Saarinen[370]. Nieco inaczej, aczkolwiek w gruncie rzeczy podobnie, rzecz ujmuje William J. R. Curtis, idąc tropem tych historyków architektury, którzy konsekwentnie rozdzielają XIX-wieczny neoklasycyzm od historyzmu. Sam wszakże Curtis konsekwentny raczej nie jest. W rozdziale „The Continuity of Older Traditions" jako przykłady ciągłości tradycji w architekturze nowoczesnej wymienia twórczość: Josefa (Jože) Plečnika, Bonatza, Rudolfa Steinera, Wallisa Gilberta, Raymonda Loewy, Ralpha Adamsa Crama, Henry'ego Bacona, Bertrama Goodhue, Edwina Lutyensa, Arthura Gordona Shoosmitha, D. Böhma, Waltera Burleya Griffina, A. Perreta, Erika Gunnara i Reginalda Blomfielda[371]. Zupełnie pomija architekturę Art Déco, szczególnie w jej nurcie *contemporaine*, który doskonale ilustruje ówczesne tradycjonalne tendencje w sztuce i architekturze, a pod pewnymi względami niewiele różni się od estetyki nazistowskiej czy faszystowskiej. W rozdziale „Totalitarian Critiqes of the Modern Movement" autor ten najzupełniej słusznie wskazuje na nazwiska takich architektów, jak: Albert Speer, Paul Ludwig Troost, Boris Mikołajewicz Jofan, Aleksander Wiktorowicz Szczusiew, Giovanni Guerrini, Ernesto La Padula, Mario Romano, Giuseppe Terragni — jako wykonawców antymodernistycznej polityki estetycznej w państwach totalitarnych. Co się tyczy Niemiec i Rosji,



Il. 354. Wieżowiec dla Nowego Jorku, Chicago lub Bostonu, projekt. Paryż. L. Deperthes, 1892

Il. 355. Parlament, projekt. Canbera. E. Saarinen, 1911

[369] *Ibidem*; V. M. Lampugnani, *Architecture and City Planning...*, *op. cit.*, s. 145–157.

[370] V. M. Lampugnani, *ibidem*, s. 133–144.

[371] W. J. R. Curtis, *Modern Architecture...*, *op. cit.*, s. 287–303.

Il. 356. Cité Industrielle, projekt. T. Garnier, 1901–1904

takie stanowisko nie budzi wątpliwości. Niemniej w przypadku Włoch trudno uznać Terragniego, bezpośredniego `spadkobiercy Antonio Sant'Elia, za przeciwnika awangardy architektonicznej. W trzech reżimach sytuacja architektury była znacząco odmienna. System sowiecki początkowo był sojusznikiem i wspierał konstruktywizm, aby w około 1932 roku zerwać zupełnie z modernizmem. System hitlerowski od swego zarania i przez całą swą dwunastoletnią praktykę modernizm potępiał i zwalczał. System faszystowski, który częściowo i pod niektórymi względami ideologicznymi wywodził się z futuryzmu, architekturę modernistyczną wspierał i rozwijał. Jednocześnie włoscy faszyści popierali architekturę tradycjonalną, która przez swoją reprezentacyjność propagować miała i estetycznie uzasadniać marzenia Duce o wskrzeszeniu Imperium Rzymskiego, rzecz jasna w nowoczesnej formie[372].

Podobnej systematyzacji dokonują i inni znani autorzy, opierając ją na kryteriach ideologiczno-geograficznych, co sprawdza się do uznania przykładowo waszyngtońskiego Lincoln Memorial z lat 1911–1922, projektu Henry'ego Bacona, za wyraz kontynuacji tradycji, zaś architekturę forum dla Parteitagów na norymberskim Zeppelinfelde, projektu Alberta Speera z 1934 roku, uważać za wyraz skrajnej opozycji wobec modernizmu. Owszem, była nią w istocie, ale środki formalne i artystyczne niczym się od siebie nie różniły, z wyjątkiem symboliki politycznej i treści ideowej. Mauzoleum Lincolna jest chwałą demokracji, Zeppelinfelde upamiętniało rocznicę przejęcia władzy przez hitlerowców, a zjazd partyjny, który tam się odbył, nosił znamienną nazwę „Triumf woli". W rok później Leni Riefenstahl nakręciła pod tym samym tytułem swój słynny film, imponujący do dziś warsztatowym i propagandowym mistrzostwem. Kryterium ideowo-terytorialne bywa jednak zawodne, ponieważ może prowadzić do wniosku, że liderem neoklasycyzmu była architektura Trzeciej Rzeszy, zaś jej pokonana przeciwniczka, czyli Republika Weimarska, była wyłącznie zagłębiem budownictwa modernistycznego. Tymczasem funkcja i rola neoklasycyzmu w architekturze międzywojennej jest równie zagmatwana jak na przełomie XVIII i XIX wieku. I tam i tu służyła tradycji albo postępowi nawet, jeśli to był postęp względny, dotknięty relatywizmem niemal w każdej dziedzinie życia. Ideologia napoleońskiego imperium

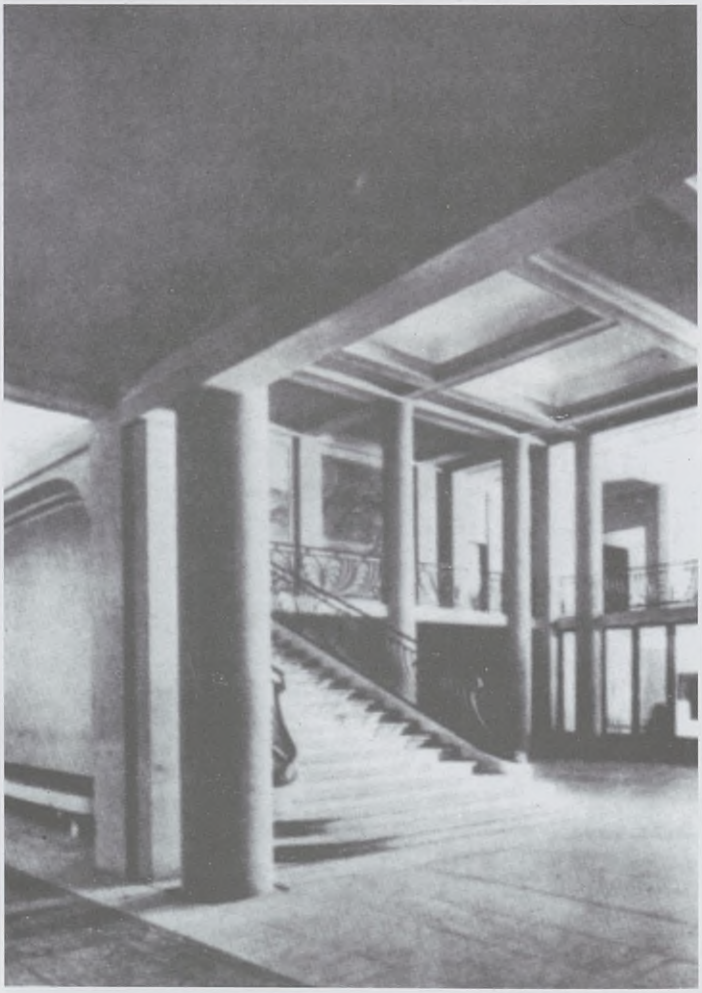
[372] *Ibidem*, s. 351–369.

była równie relatywistyczna, aczkolwiek daleko bardziej humanistyczna nią ideologia XX-wiecznych imperiów totalitarnych. Ale podobnie jak sto lat wcześniej, neoklasycyzm inspirował nowoczesność i postęp, jak widać to na przykładzie ewolucji eklektyzmu i secesji na początku XX wieku, która przyniosła kolejny neoklasycystyczny rewiwalizm. W skomplikowanej rzeczywistości pierwszej połowy XX wieku trudno doprawdy uchwycić kiedy neoklasycyzm był nośnikiem postępu i nowoczesności, a kiedy wyrazem neotradycjonalizmu, niezależnie od tego, czy był to tradycjonalizm demokratyczny, czy antydemokratyczny. Można stosować i inne kryteria, jak na przykład poglądy i postawy konkretnego architekta, ich późniejszą interpretację, fluktuacje trendów i mód w sztuce rozpatrywane z punktu widzenia estetyczno-artystycznego, uwarunkowania regionalne itp. Rozróżnienie dwóch nurtów neotradycjonalizmu, w którym neoklasycyzm odgrywał rolę główną, na „kontynuację dawnych tradycji" i „totalitarną opozycję wobec modernizmu" jest o tyle uprawnione, że dotyczy architektury lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Jednakże, jak już była mowa, pojawia się on przecież na początku XX stulecia jako antagonista secesji, w czym ukryty był bardzo swoisty synkretyzm. Z jednej strony bowiem zerwanie z secesją, która w swym naczelnym strumieniu była, a w każdym razie miała być, odcięciem się od historyzmu uważać można za powrót jeśli nie do historyzmu, to do tradycjonalizmu. Z drugiej natomiast, posługiwanie się przez wczesnych modernistów elementarnymi kanonami klasycyzmu, świadczy o ich naturalnej skłonności do racjonalizmu, co z kolei podważa historyczność tych tendencji. Ale odnoszenie się do racjonalnego klasycyzmu, tak znamiennego dla przełomu XVIII i XIX stulecia, również może prowadzić do wniosku, że był to osobliwy neotradycjonalizm, bowiem każdy powrót do stylów dawnych i ich imitacja to podstawowa cecha historyzmu *sensu largo*.

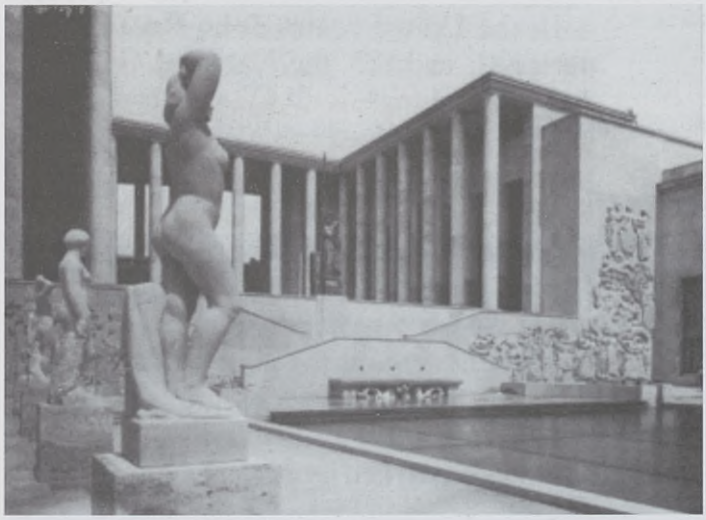
Il. 357. Teatr Champs-Élysées. Paryż. A. Perret, 1911–1914

Historyzm i eklektyzm XIX wieku były produktami, pierwej — romantyczno-artystycznej formacji umysłowej i kultury, wtórnie — plutokracji i burżuazyjnej kultury społeczno-politycznej. Kiedy i ta ostatnia skończy się, nie za sprawą rewolucji komunistycznej, lecz rewolucji technologicznej — wszak dziś już burżuazji nie ma, zaś komunizm, przynajmniej w Europie, należy do historii, skończy się i historyzm. Będzie się jednak błąkać nie tylko w myśli politycznej międzywojnia, ale i przejawiać w tyglu architektury międzywojennej. Na historyzm będą się oglądać i korzystać zeń selektywnie rozmaici egzekutorzy mętnych idei wypełniających

Il. 358. Teatr Champs-Élysées, hall. Paryż. A. Perret, 1911–1914



Il. 359. Gmach Rektoratu Uniwersytetu. Rzym. M. Piacentini, 1934



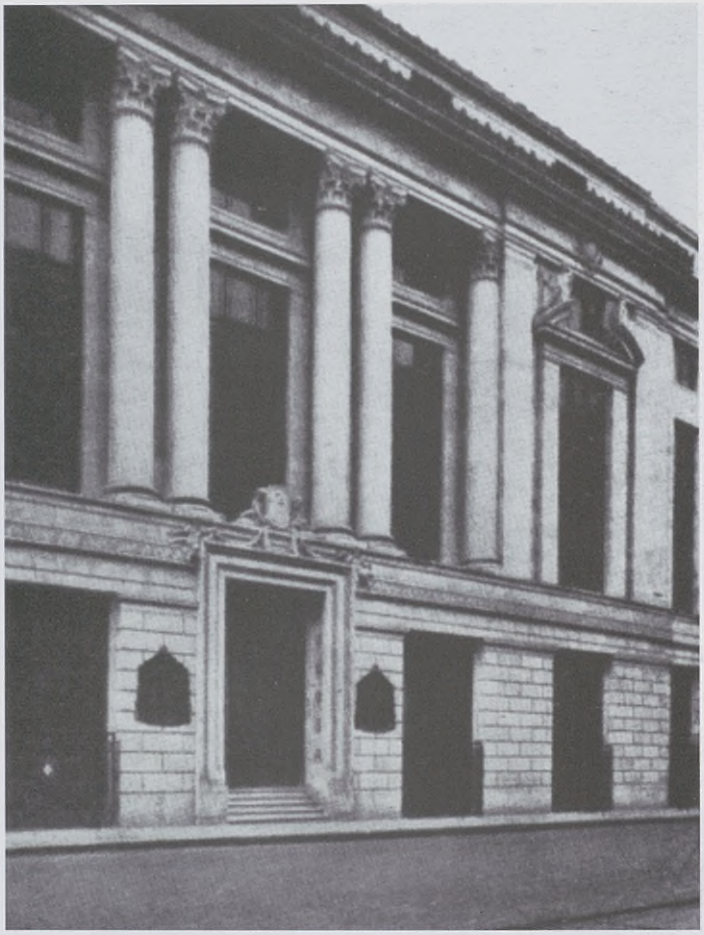
Il. 360. Muzeum Sztuki Nowoczesnej. Paryż. A. Aubert, M. Dastugue, J.-C. Dondel, P. Viard, 1935–1937

Il. 361. Galeria Narodowa. Waszyngton D. C., J. R. Pope, 1937–1941

trzy czwarte dziejów XX wieku. W Rzymie w piórka cezara stroić się będzie były dziennikarz, w Berlinie o roli Barbarossy i Karola Wielkiego zarazem roić będzie architekt-amator, który nie miał nawet matury, zaś w Moskwie — były alumn seminarium duchownego, z którego został relegowany, pragnął połączyć dwie tradycje: Iwana IV Groźnego i Piotra I Wielkiego.

W pierwszych trzech dziesiątkach lat XX wieku powstawała architektura neotradycjonalistyczna, bez owego pseudohistorycznego mecenatu, ale dowodząca silnego nadal zapotrzebowania społecznego na architekturę, mniej lub bardziej zakorzenioną w tradycji, sami zaś pionierzy architektury nowoczesnej przywiązani byli do akademickich kanonów. Weźmy pod uwagę dwa charakterystyczne obiekty na Wystawie Werkbundu w Kolonii w 1914 roku. Jednym z nich jest, noszący jeszcze pewne cechy secesji, aczkolwiek można się w nim dopatrzyć również wyraźnych akcentów ekspresjonizmu, Model teatru projektu Henriego van de Velde. Drugim jest, szeroko znany, Model fabryki, o słynnych, mieszczących klatki schodowe przeszklonych ryzalitach, awizujących funkcjonalizm, zaprojektowany przez Waltera Gropiusa i Adolfa Meyera — również na kolońską Wystawę w 1914 roku. Jednak oba wzorcowe projekty skomponowane zostały według podstawowych założeń kompozycyjnych klasycyzmu, chociaż zalicza się je jednocześnie do fundamentalnych dzieł wczesnego modernizmu. Do klasycyzmu między około 1900 a 1933 rokiem, uciekali się znani niemieccy architekci o różnej artystycznej i ideowej proweniencji, bądź też twórcy politycznie indyferentni. Takim był Peter Behrens, który uprawiał niemal wszystkie style wówczas obowiązujące, od secesji przez wczesny modernizm po neoklasycyzm. Neoklasycystycznych budowli zaprojektował on sporo, między innymi dla dra Wilhelma Cuno wzniósł w latach 1908–1910 willę w Hagen, zaś dla dra Theodora Wieganda zrealizował w latach 1911–1912 w wytwornej berlińskiej dzielnicy Dahlem willę o doryckim portyku przypominającą niektóre prace von Schinkla. Wszkaże najbardziej jego znaną pracą utrzymaną w stylu neoklasycystycznym jest gmach Ambasady Niemieckiej w Petersburgu zbudowany w latach 1911–1913. Była to jedyna praca Behrensa, która zyskała uznanie Hitlera. Rzecz charakterystyczna, że Führer, uważający się za koryfeusza architektury, planując i częściowo tylko realizując swe wielkie plany budowlane nie zaprosił do współpracy żad-

nego ze znanych i uznanych autorytetów architektonicznych. Trost bądź też Hermann Giesler byli przed 1933 rokiem architektami niemal anonimowymi, ciekawe, że obaj zajmowali się projektowaniem wnętrz niemieckich transatlantyków, zaś Albert Speer był świeżo upieczonym absolwentem Politechniki Berlińskiej[373]. Sympatią Hitlera nie cieszyli się ekspresjoniści, nawet tacy jak Hans Poelzig, który w swym dorobku miał sporo prac przesiąkniętych duchem tradycjonalizmu, a jego projekt przebudowy berlińskiego Platz der Republik, pochodzący z 1927 roku, utrzymany w stylu monumentalnego, uproszczonego neoklasycyzmu miał wielkie szanse na zmaterializowanie[374]. Poza kręgiem bezpośrednich współpracowników wodza Trzeciej Rzeszy w dziedzinie architektury pozostali nawet tak konserwatywni i nacjonalistycznie usposobieni architekci, jak: Paul Schultze-Naumburg, Clemens Klotz lub Wilhelm Kreis i inni, aczkolwiek po Machtübernechmen otrzymali mniej lub bardziej lukratywne zlecenia, zwłaszcza przez Generalbauinspektorat, na czele którego stał Albert Speer[375]. A przecież Kreis mógłby uchodzić za jednego z pierwszych orędowników ulubionego przez Hitlera stylu okrojonego klasycyzmu. Projektował wiele, również w stylu umiarkowanie modernistycznym np. budynek Kasy Oszczędności w Bochum (1925–1928), albo Rheinhalle w Düsseldorfie (1925–1926). W stylu gotyzującego ekspresjonizmu północno-niemieckiego, który z takim sukcesem uprawiał Fritz Höger, wzniósł Kreis również w Düsseldorfie w latach 1921–1924 jeden z pierwszych wysokościowców niemieckich Wilhelm-Marx-Haus. Ale ten tradycjonalizm nie trafiał do przekonania Hitlera, który gotyku nie znosił. Natomiast Kreis wyróżnił się w ówczesnej architekturze niemieckiej, obok np. Tessenowa, Josefa Hoffmanna i innych, odważnym nader upraszczaniem form klasycystycznych, a przynajmniej potrafił swe nowatorstwo odpowiednio rozpropagować. Z paru przykładów wymienić wypada: Pawilon Wystawowy w Düsseldorfie-Ehrenhof z lat 1925–1926 oraz gmach Niemieckiego Muzeum Higieny w Dreźnie (1927–1930). Na konkurs na



Il. 362. Gmach Life Assurance. Londyn. W. C. Green, 1924

Il. 363. Parlament. Helsinki. J. S. Sirén, 1927–1931

[373] A. Speer, *Wspomnienia*, Warszawa 1990, s. 173 i n., 206 i n.; D. van der Vat, *Albert Speer. Życie i kłamstwa*, Warszawa 1997, s. 62 i n., 138, 145, 214 i n., 57–64, 106–107; Ch. Schroeder, *Byłam sekretarką Adolfa Hitlera*, Warszawa 1999, s. 117, 144 i n., 181 i n., 296, 303, 159, 210 i n., 264 i n., 318–319, 197, 203–209, 296, 299, 320.

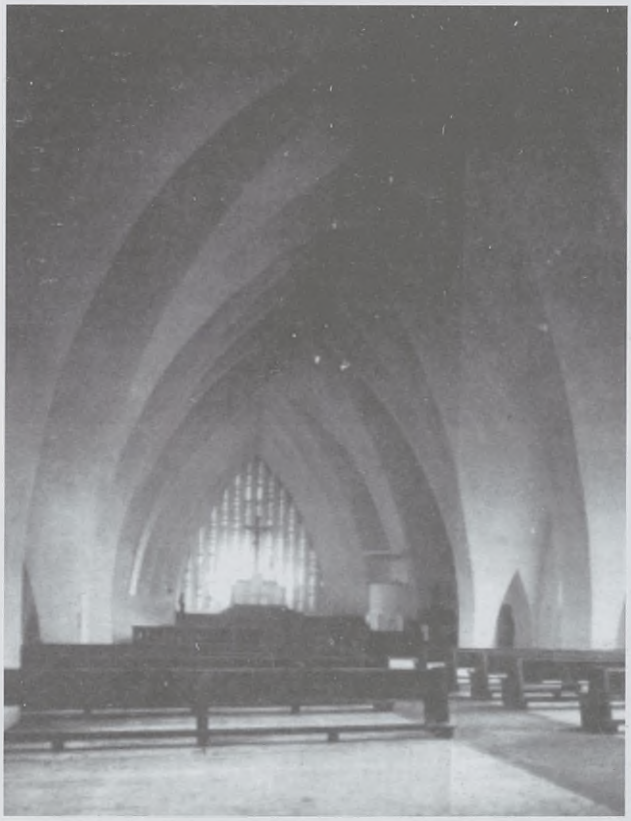
[374] V. M. Lampugnani, *Modernism and the Metropolis: Plans for Central Berlin 1910–41*, [w:] *Berlin–New York...*, *op. cit.*, s. 255–258.

[375] P. Krakowski, *Sztuka Trzeciej Rzeszy...*, *op. cit.*, s. 23–33, 41–51, 56, 153.

Il. 364. Uniwersytet. Atrium. Helsinki. J. C. L. Engel, 1828–1832

l. 365. Kościół św. Wojciecha. Berlin. C. Holzmeister, 1931–1933

Il. 366. Kościół parafialny. Frielingsdorf k. Kolonii. D. Böhm, 1926–1927



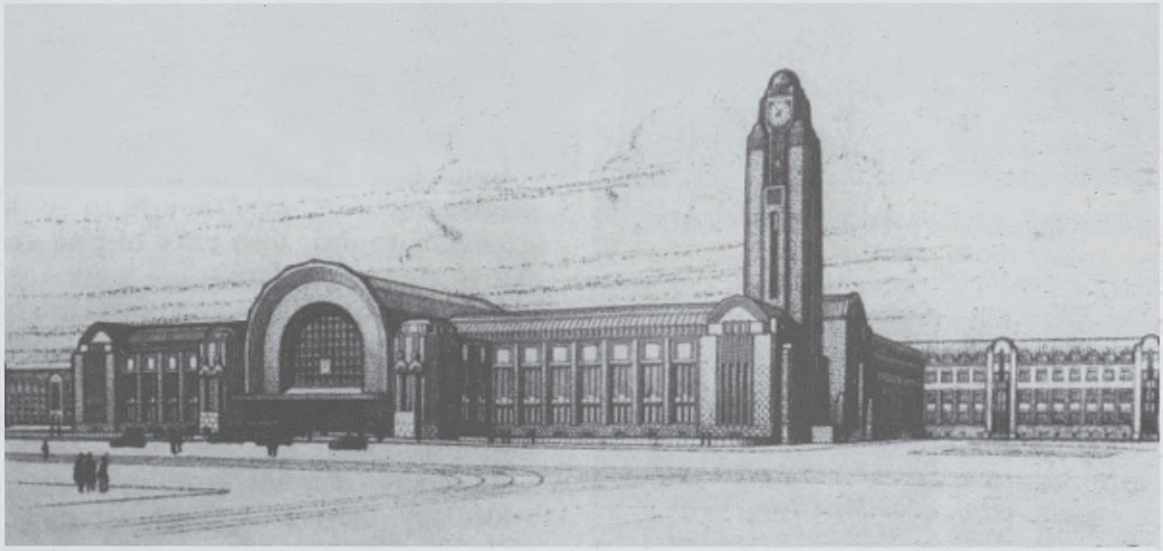
Il. 367. Dworzec kolejowy. Stuttgart. P. Bonatz, F. E. Scholer, 1914–1928

budowę tego ostatniego projektu zgłosił propozycję i Fritz Höger, którego działalność nie ograniczała się li tylko do nordyckiego neotradycjonalizmu, projektujący również w stylu neoklasycystycznym, bardziej nawet zbliżonym do modusu, jaki upodobał sobie potem Hitler[376]. Wprawdzie Kreis został Generalnym Inspektorem do spraw budowy niemieckich mauzoleów wojennych, ale ani on, ani Höger na salony władzy nie dostali się mimo usilnych starań.

[376] G. Rehder, *Wilhelm Kreis, Architekt und dieser Zeit, Leben und Werk*, Essen 1953; *Das Hygiene-Museum in Dresden*, [w:] Deutsche Bauzeitung 3 September, 1930, s. 517–520; Z. i T. Tołłoczko, *In Horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkól amsterdamskiej i hamburskiej*, Kraków 2000, s. 45–69.

Kreis nie był bowiem hitlerowcem, ale popierał go Speer, podobnie jak Paula Bonatza, który naraził się władzy nieopatrznie stwierdziwszy, że naziści cofną Niemcy do epoki średniowiecza, co spowodowało długi okres niełaski i ograniczenia jego działalności do budownictwa dróg i mostów. Ale i tak miał szczęście, bo Führer miał słabość do artystów, w innym przypadku skończyło by się to na pobycie w obozie koncentracyjnym. Pod opiekuńcze skrzydła Speera w GBI schronił się też i Peter Behrens, którego tępił dla odmiany Alfred Rosenberg, główny ideolog partii i były student architektury Politechniki w Dorpacie (ob. Tartu)[377]. Wszyscy oni, obok oczywiście sporej grupy młodszych architektów, wykonywali projekty rozmaitych gmachów reprezentacyjnych, mających stanąć na i wokół osi wschód–zachód, będącej kręgosłupem planowanego przez

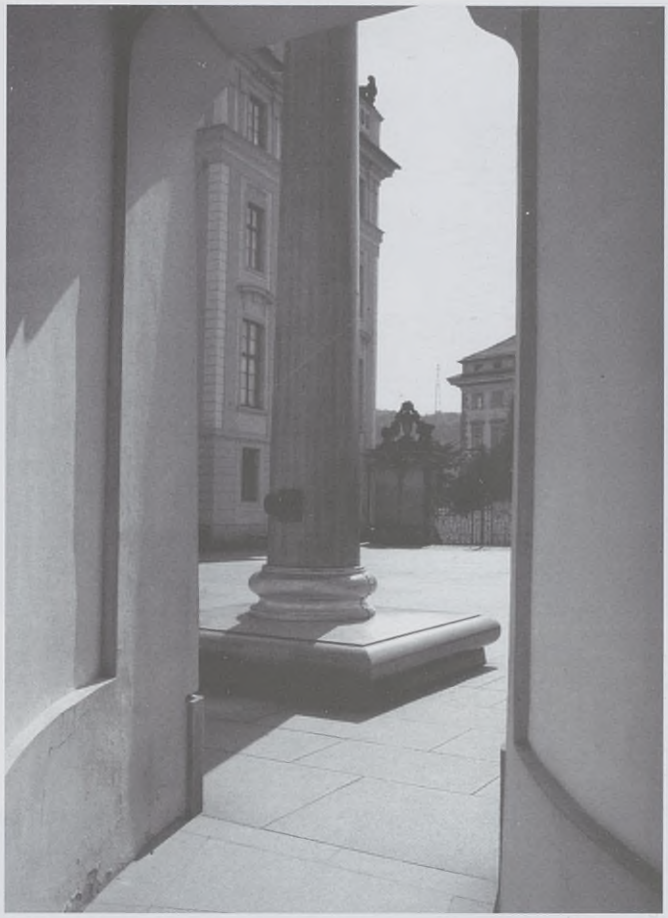
Il. 368. Domki jednorodzinne, projekt. Neu-Dölau k. Halle-an-der-Saale. H. Teesenow, 1905–1908



Il. 369. Dworzec kolejowy. Helsinki. E. Saarinen, 1904–1914

Il. 370. Osiedle domków jednorodzinnych. Berlin-Staaken. P. Schmitthenner, 1914–1917

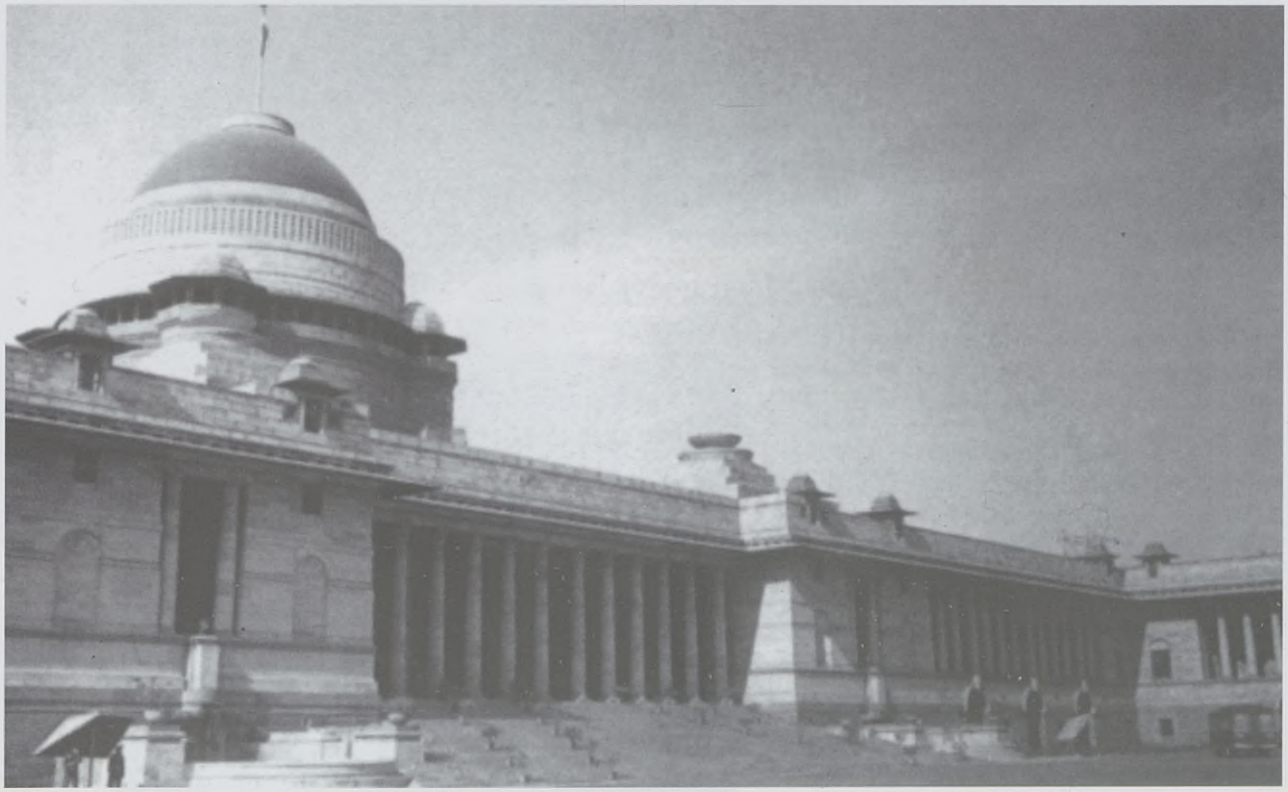
[377] G. Brands, *Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der Deutschen Kriegerfriedhöfe*, [w:] U. Kuder (hg.) *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der nationalsozialistischen Gewaltherrschaft 1933–1945*, Berlin 1997, s. 124–165; Z. i T. Tołłoczko, *Tradycja — oryginalność — innowacja — prostota. O niektórych toposach antyawangardowej opozycji w architekturze europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Czasopismo Techniczne nr 1–A, 2001, s. 14–45; N. Bernd, *Paul Bonatz — Baumeister für Krieg und Frieden*, [w:] U. Kuder (hg.), *op. cit.*, s. 96–123; A. Speer, *op. cit.*, s. 175 i n.



Il. 371. Modernizacja apartamentów Prezydenta Republiki w Zamku na Hradczanach. Praga. J. Plečnik, 1921–1935

Il. 372. Gmach komendy głównej policji. Kopenhaga. H. Kampmann, 1919–1921

Il. 373. Pałac Wicekróla Indii. New Delhi. E. Lutyens, 1912–1931



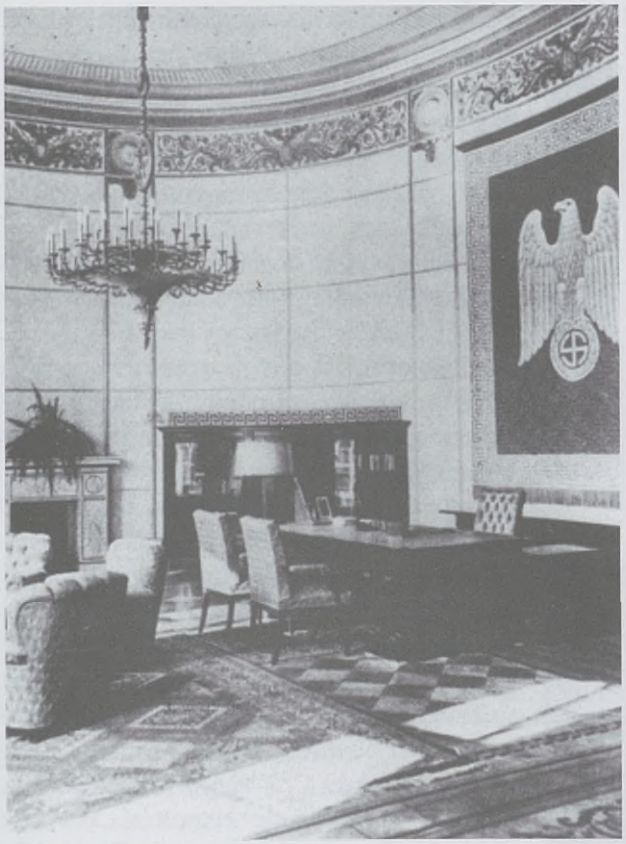
Il. 374. Biblioteka miejska. Sztokholm. G. Asplund, 1935–1940

Il. 375. Pawilon L'Hôtel d'un riche Collectionneur. Wystawa Światowa. Paryż. P. Patout — arch., J.-E. Ruhlmann — wnętrza, 1925

Il. 376. Buduar w pawilonie L'Hôtel d'un riche Collectionneur. Wystawa Światowa. Paryż. J.-E. Ruhlmann, 1925

Il. 378. Salonik Gerdy Schroeder w budynku mieszkalnym dla pracowników Kancelarii Rzeszy. A. Speer, 1936

Il. 377. Budynek mieszkalny dla pracowników Kancelarii Rzeszy. Berlin. A. Speer, 1936



Il. 379. Salon okrągły. Kancelaria Rzeszy. Berlin. A. Speer, 1939

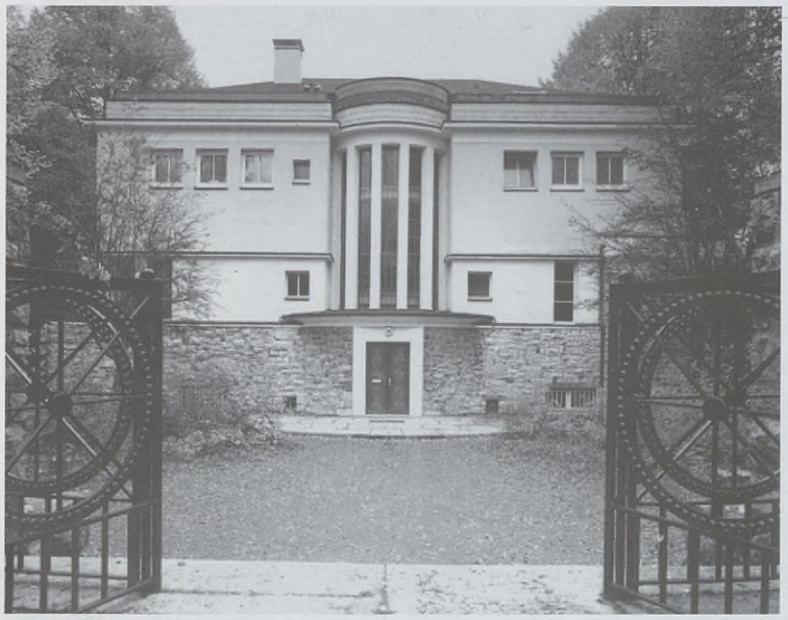
Il. 381. Jadalnia. Mediolan. O. Cabiati, 1933

Il. 380. Kancelaria Rzeszy. Berlin. A. Speer, 1939

Il. 382. Dom Sztuki Niemieckiej. Monachium. P. L. Troost, 1934–1936

Il. 383. Model fabryki. Wystawa Werkbundu. Kolonia. W. Gropius, A. Meyer, 1914

Il. 384. Willa dra W. Cuno. Hagen. P. Behrens, 1908–1910



Hitlera centrum nowego Berlina, który miał zmienić z czasem nazwę na Germania. Wszystkie te założenia i koncepcje podporządkowane były faworyzowanemu przez Hitlera neoklasycyzmowi. Na początku swej kariery był on zdecydowanym admiratorem form prostych, surowych, doryckich zwłaszcza. Z biegiem umacniania swej władzy i sukcesów jakie odnosił, jego predylekcje kierować się będą ku barokizacji owych form, ku, jak to określał Speer, „rozpasanemu empire'u"[378]. Jeśli zatem Ludwik II Bawarski swą Galerię Zwierciadlaną kazał przedłużyć dwukrotnie, to Hitler swą Galerię Marmurową w Nowej Kancelarii Rzeszy w Berlinie (A. Speer, 1939), polecił jeszcze bardziej wydłużyć i zmonumentalizować. I podobnie jak na przełomie XVIII i XIX wieku surowość republikańskiego antyku zastąpił przepych imperialnego neoklasycyzmu, tak w Trzeciej Rzeszy w krótkim czasie nastąpiła, tym razem populistyczno-historyczna, ewolucja form i treści. Z tą jednak różnicą, że odpowiedzią na klęskę Napoleona był bardziej pluralistyczny historyzm, odpowiedzią na klęskę Hitlera był modernizm. Obie te reakcje były adekwatne do wartości obu tych postaci historycznych, ale czy adekwatne do wartości tworzonej przez nich architektury? Ocena wartości budownictwa i architektury państw totalitarnych, głównie tych pozostających w nurcie neotradycjonalnym, jest nadal skomplikowana i wymaga jeszcze pewnego dystansu czasu, kiedy zabliźnią się ostatecznie wojenne i powojenne rany[379].

Uwaga powyższa dotyczy zwłaszcza neotradycjonalizmu w jego socrealistycznym kształcie. Jego horyzont czasowy jest tym razem bliższy, bowiem konotowany jest, nie z jego formalnym, zakończeniem, czyli około 1954 roku, lecz z trwaniem

---

[378] A. Speer, *op. cit.*, s. 161 i n.

[379] Z. Tołłoczko, *Aeropiktura...*, *op. cit.*; *Faschistische Architekturen, Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945*, H. Frank (hg.) Hamburg 1985; F. Dröge, M. Müller, *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg 1995; M. Tafuri, F. Dal Co, *op. cit.*, vol. 2, s. 271, 277; D. Watkin, *Historia architektury zachodniej...*, *op. cit.*, s. 522–524.

systemu radzieckiego aż do brzemiennej w skutkach konferencji w Wiskułach w Puszczy Białowieskiej, w czasie której w dniach 7 i 8 grudnia 1991 r. Przewodniczący Rady Najwyższej Rosyjskiej SFRR — Borys Jelcyn, Ukraińskiej SRR — Leonid Krawczuk, Białoruskiej SRR — Stanisław Szuszkiewicz, rozwiązali ukonstytuowany w 1992 roku ZSRR. Był to już ostatni akord rozpadu imperium, który poprzedził rozwiązanie Układu Warszawskiego i RWPG — układu i organizacji — naturalnych konsekwencji innych, wcześniejszych układów: w Jałcie i Poczdamie w 1945 roku. I podobnie jak kongres wiedeński i Święte Przymierze miały w kulturze i architekturze swój historyzm i eklektyzm, konferencja wersalska i Liga Narodów swój neotradycjonalizm i modernizm, tak i porządek jałtańsko-poczdamski swój neotradycjonalizm (socrealizm) i własny socmodernizm (wyrażenie Adama Miłobędzkiego). W architekturze, pod pewnymi względami oczywiście, nastąpiła sytuacja zaiste paradoksalna. Oto już nie z Berlina płynęły, tak jak za czasów piotrowych, nauki czy impulsy jak budować, lecz przeciwnie — to z Moskwy, nie tylko do Berlina Wschodniego, szły wskazówki jak budować, co jest słuszne, a co nie jest słuszne. Było to oczywiste prawo zwycięzcy i postawa moskiewskich namiestników w krajach ludowej demokracji, a w interesującym nas przypadku, czyli NRD — Waltera Ulbrichta i Wilhelma Piecka[380]. Miała NRD oczywiście własnych architek-

[380] A. Czubiński, *op. cit.*, s. 392 i n., 279–298.

Il. 385. Willa dra Th. Wieganda. Berlin-Dahlem. P. Behrens, 1911–1912

Il. 386. Ambasada Niemiecka. Sankt Petersburg. P. Behrens, 1911–1913

Il. 387. Platz der Republik. Berlin. H. Poelzig, 1927

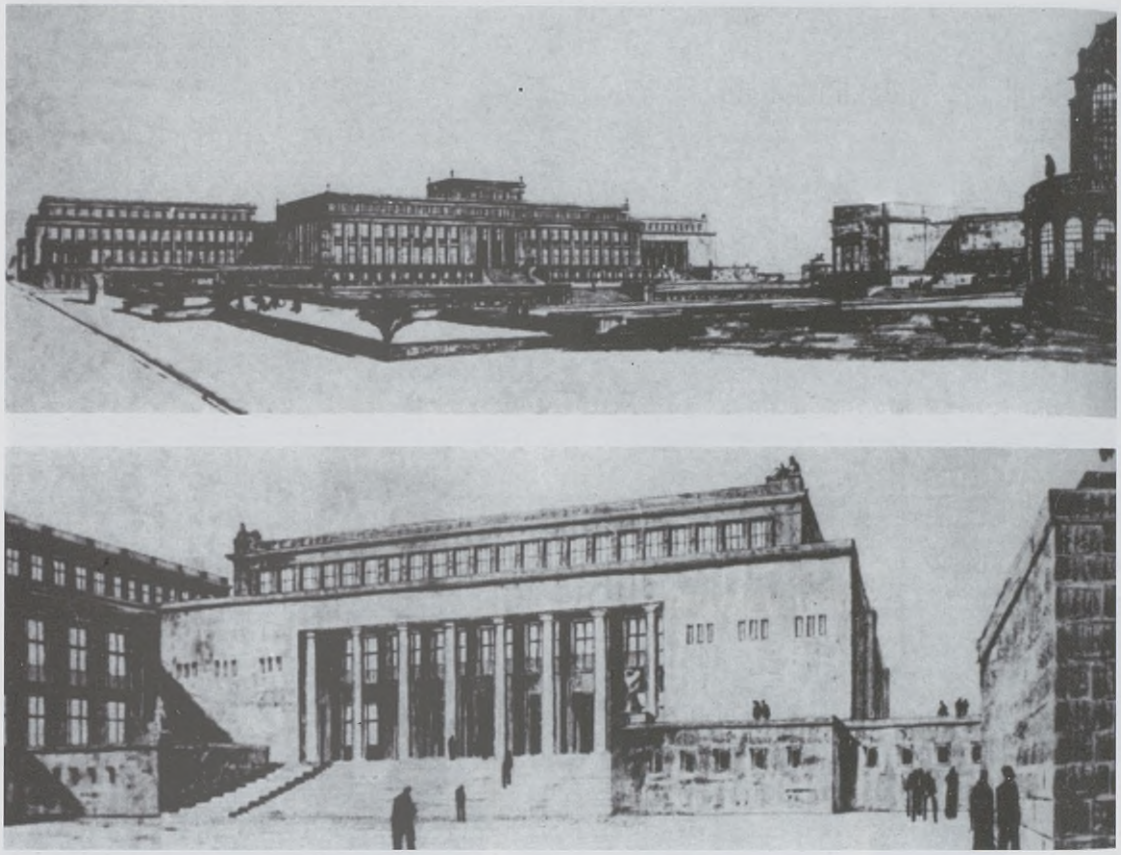
Il. 388. Akroterion na Austriackiej Pocztowej Kasie Oszczędności. Wiedeń. O. Wagner, 1903–1912

Il. 389. „Dziedziniec pałacu Starej Rezydencji", akwarela. Monachium. A. Hitler, 1914

Il. 390. Pawilon Wystawowy. Düsseldorf-Ehrenhof. W. Kreis, 1925–1926

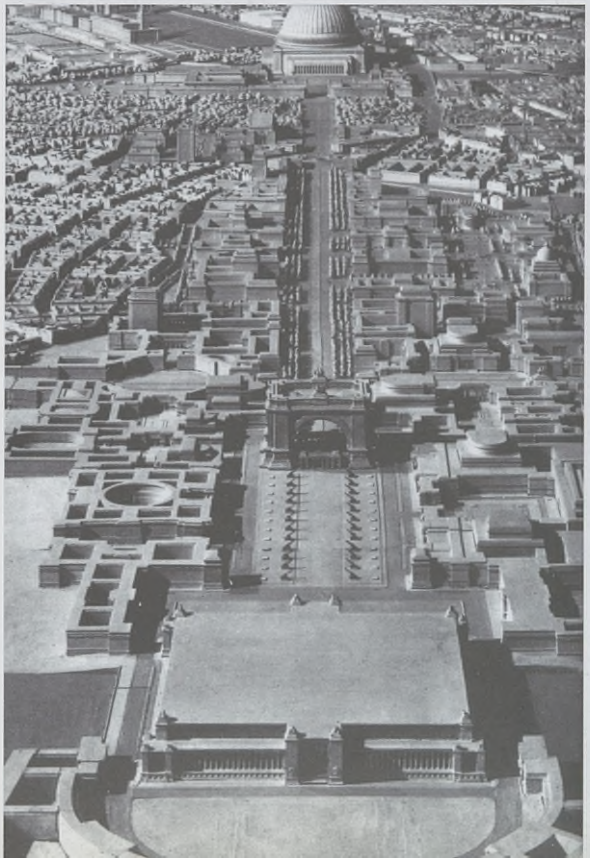
Il. 391. Niemieckie Muzeum Higieny. Drezno. W. Kreis, 1927–1930

Il. 392. Ehrenhalle. Berlin-Charlottenburg. R. Ernisch, 1935

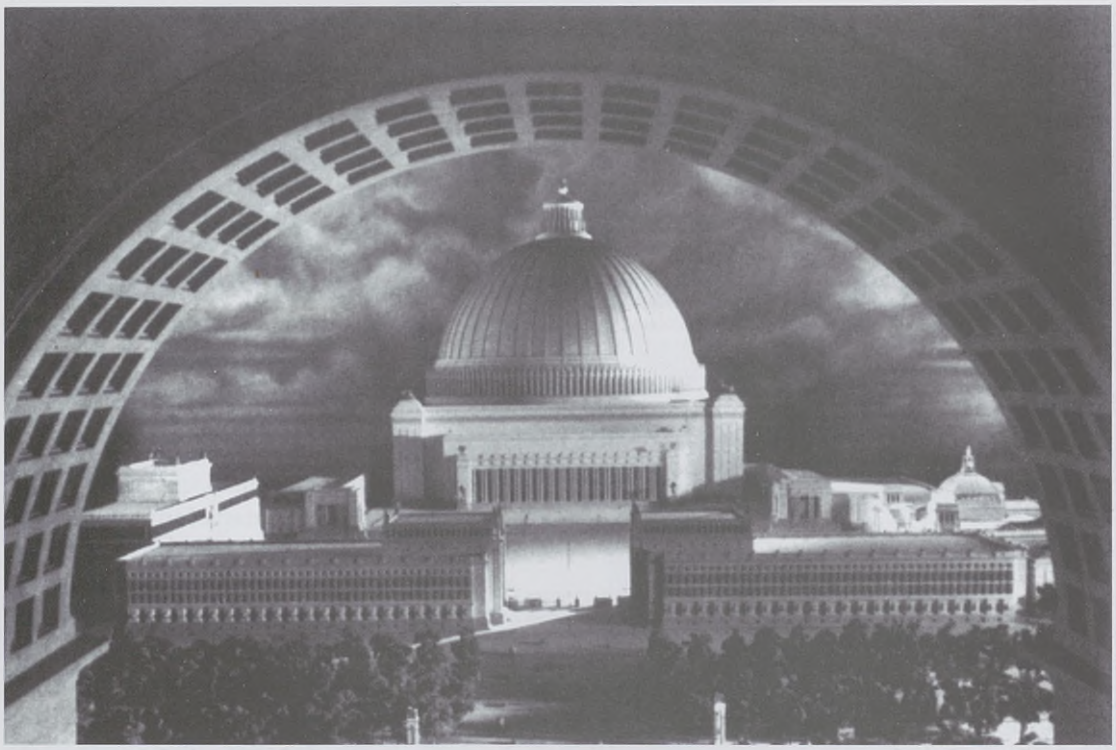


Il. 393. Niemieckie Muzeum Higieny, projekty. Drezno. F. Höger, 1927

Il. 394. Przebudowa centrum, makieta. Berlin. A. Speer i GBI, 1938

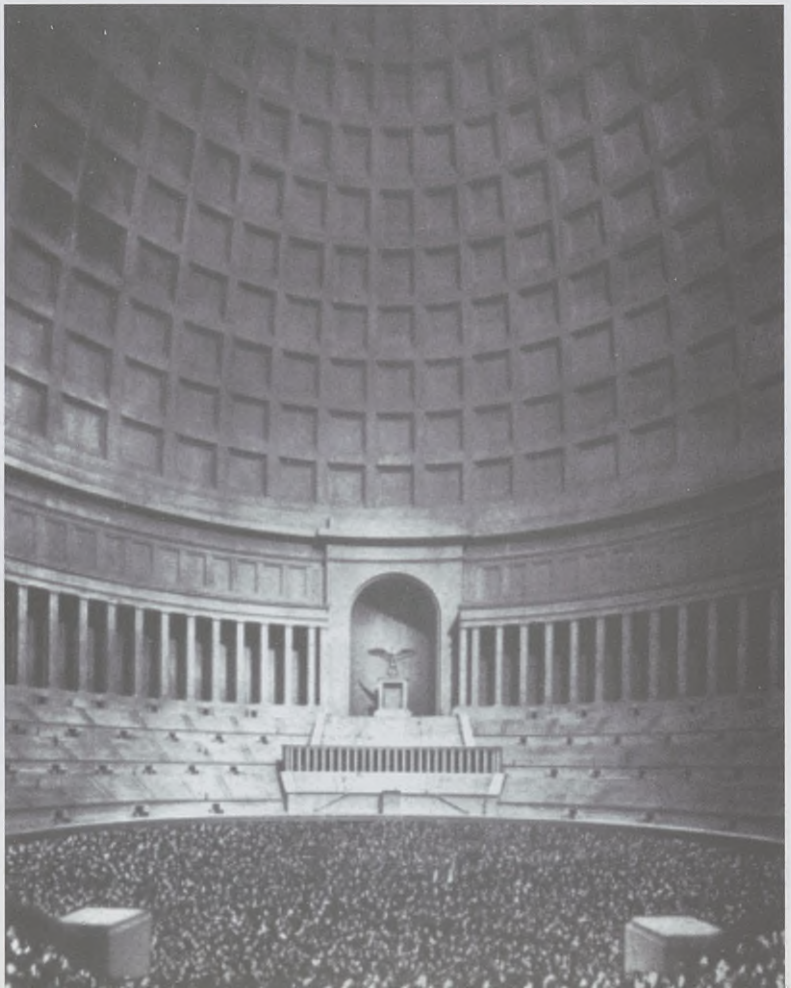


tów, nieźle też wykształconych, w jakże bliskiej socrealizmowi, szkole nazistowskiego neotradycjonalizmu. Chodziło tu raczej o ideę i kulturową również subordynację. Doktryną socrealizmu była formuła „socjalistyczna treść i narodowa forma". Ta narodowość przypominała mikołajewską narodnost, czyli połączenie ludowości i patriotyzmu, swojskości. Przełożenie jej na praktykę NRD-owską było dość karkołomne, ale w realnym socjalizmie możliwe było wszystko o czym „filozofowie nie śnili". Socjalizm i narodowość-nacjonalizm kojarzyły się z czasami nazizmu, swojskość-Heimatstil konotował się również niedobrze, przeto używano raczej formuły: architektura ludowo-patriotyczna. Gdzie wszakże było szukać wzorców? Neorenesans, jakże popularny w czasach wilhelmińskiej Rzeszy, nie wchodził w grę, aczkolwiek był stylem postępowym. Również barok nie był brany pod uwagę, bowiem przypominał zbytnio fryderycjańskie Prusy, od których militaryzmu

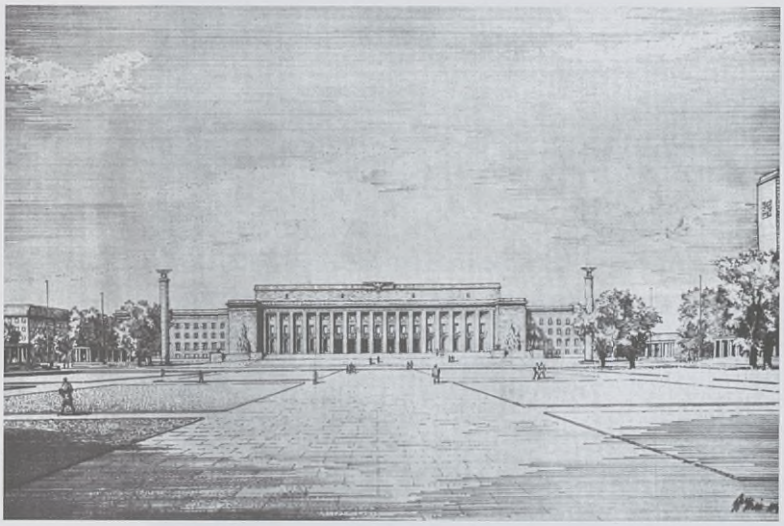


Il. 395. Łuk Triumfalny i wielka Hala Zgromadzeń, projekt. Berlin. A. Speer i GBI, 1938

Il. 396. Wielka Hala Zgromadzeń, wnętrze, projekt. Berlin. A. Speer i GBI, 1938



Il. 397. Soldatenhalle, makieta. Berlin. W. Kreis, ok. 1938



Il. 398. Adolf-Hitler-Platz, projekt. Drezno. W. Kreis, 1942

Il. 399. Galeria Marmurowa. Kancelaria Rzeszy. Berlin. A. Speer, 1939

pierwsza niemiecka republika robotników i chłopów odcinała się jednoznacznie. Inne style były zbyt archaiczne, a więc pozostawał neoklasycyzm i, podobnie jak naziści, specjaliści od architektury z SED sięgnęli do von Schinkla. Akcentowano patriotyzm i postępowość architekta, jego związki z niemieckim romantyzmem, przymykając oko na to, że był przyjacielem „reakcyjnego" Fryderyka Wilhelma IV i wiernie służył Domowi Brandenburskiemu[381]. Ale skoro już mowa o neoklasycystycznych inspiracjach NRD-owskiego socrealizmu, wrócić wypada do jego radzieckich pierwowzorów i ich petersburskich korzeni.

Ożywienie neoklasycyzmu w architekturze europejskiej około 1900 stało się również udziałem Rosji, głównie w ośrodkach petersburskim i moskiewskim. Nie był to wszakże nawrót kolejnej okcydenetalizacji sztuki i architektury rosyjskiej, ergo przejawu absolutyzacji stylu klasycystycznego. Otóż neoklasycyzm, przede wszystkim co się tyczy szkoły petersburskiej, rozwinął się w Rosji, udoskonalił, a nawet wyłonił formy rodzime do tego stopnia, iż stał się stylem narodowym i jego ponowna kultywacja miała nie tylko cechy kontynualizmu, ale i wręcz historyzmu. Ale w neoklasycyzmie lat około 1900 zabrakło już niegdysiejszego monumentalizmu i okazałości. Zabrakło go nie dlatego, że brakowało środków materialnych, ponieważ Rosja między rokiem 1905 a 1914 przeżywała okres koniunktury gospodarczej, głównie za sprawą zbrojeń wojskowych i inwestycji zagranicznych. Przegrana wojna z Japonią i rewolucja 1905 roku ujawniła słabość i wszelkie mankamenty samodzierżawia. Mikołaj II poszedł na ustępstwa i powołał parlament, czyli Dumę Państwową w Petersburgu. Doniosłą rolę w stabilizacji kraju odegrał premier Piotr Arkadiewicz Stołypin. Został, niestety, zamordowany w 1911

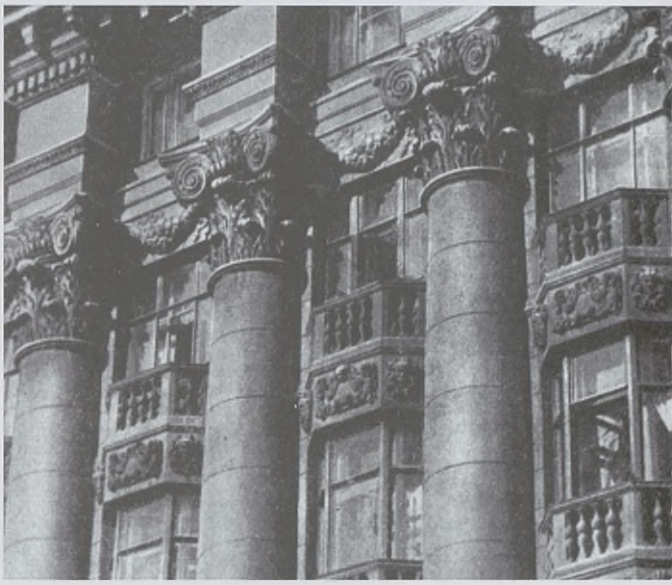
[381] K.-U. Wolf, *Architecture and Building in GDR*, New York–Chicago 1971; Z. Ostrowska-Kębłowska, *Tak zwana technologiczna estetyka Schinkla*, [w:] *Sztuka a technika*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991, s. 31–47.

Il. 400. Duma Państwowa, projekt. Petersburg. M. Lalewicz, 1906

Il. 401. Duma Państwowa, projekt. Petersburg. Autor nieznany, 1906

Il. 402. Kamienica czynszowa, projekt. Petersburg. I. A. Fomin, 1912–1913

Il. 403. Kamienica czynszowa. Petersburg. W. A. Szczuko, 1909–1911

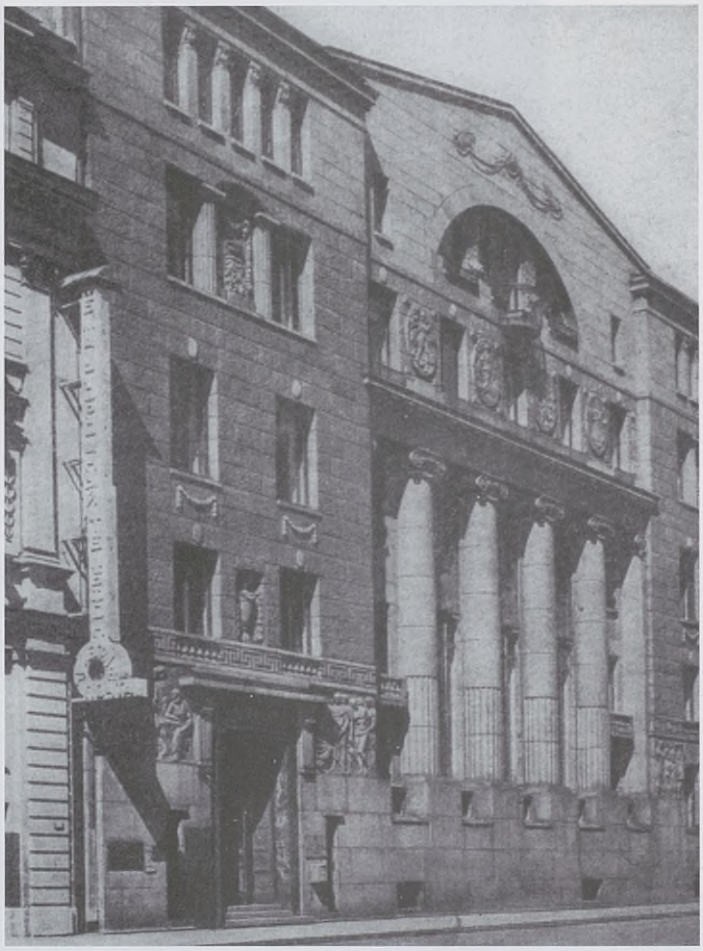


Il. 404. Kamienica czynszowa, fragment. Petersburg. W. A. Szczuko, 1909–1911

Il. 405. Dom mieszkalny. Moskwa. I. W. Żołtowski, 1933–1934

Il. 406. Dom mieszkalny, fragment. Moskwa. I. W. Żołtowski, 1933–1934

roku, co było wielkim nieszczęściem, bo był to jedyny polityk rosyjski, którego talent, osobowość, stanowczość mogła uratować nie tylko monarchię, ale powstrzymać rewolucję. Autorytet Mikołaja II, mimo urządzonych w 1913 roku z wielką pompą uroczystości 300-lecia panowania Romanowów, równał się zeru, a pod płaszczykiem pozornego spokoju i patriotycznego entuzjazmu — wrzało[382]. Nie były to czasy dobre dla budownictwa reprezentacyjnego. Jedynym wyjątkiem był konkurs na gmach Dumy w Petersburgu w 1906 roku, w którym swą propozycję przedstawił Marian Lalewicz, oczywiście w stylu neoklasycystycznym, oraz Marian Peretiatkowicz. Rzecz ciekawa, na co zwraca uwagę Ludwik Bazylow, że w literaturze radzieckiej i rosyjskiej, architektów tych uważa się za Rosjan. Jednak żadnego z projektów nigdy nie zrealizowano[383]. Raczkujący parlamentaryzm rosyjski nie wystawił swej siedziby nie tylko dlatego, że był zbyt słaby, stronnictwo polityczne rozdrobnione i skłócone, ale i również dlatego, że Mikołaj II czynił wszystko co było w jego mocy, aby storpedować działalność Dumy. Czynił to niemal identycznie jak Ludwik XVI, nie zdając sobie sprawy, że tylko demokracja mogła uratować tron i dynastię. Nie pojmował, że zbliża się nowa Apokalipsa, a jej jeźdźcami będą bolszewiccy jakobini. Tak jak w Wiedniu czy Berlinie, tak w Petersburgu i Moskwie panowała atmosfera dekadencji i lęku przed niewiadomą przyszłością. I podobnie jak na Zachodzie, pojawia się po raz kolejny neoklasycyzm jako swoiste antidotum na spleen i poczucie beznadziejności. Neoklasycystycznych budowli wzniesiono w owych latach, w obu stolicach rosyjskich sporo, głównie jednak będą to albo osobniaki, albo kamienice czynszowe, rzadziej obiekty użyteczności publicznej. Owszem były, nie pozbawione nawet rozmachu i fantazji, projekty tworzenia nowych założeń urbanistyczno-architektonicznych, których estetyczno-artystyczna stylistyka pozostawała między



Il. 407. Bank Azowsko-Doński. Petersburg. F. Lidwal, 1907–1909

Il. 408. Bank Syberyjski. Petersburg. B. I. Girszowicz, M. Lalewicz, 1909–1910

[382] L. Bazylow, *Historia Rosji*, Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985, s. 437 i n.; E. Heresch, *Mikołaj II. Tchórzostwo, kłamstwo i zdrada. Życie i upadek ostatniego cara Rosji*, Gdynia 1995.

[383] L. Bazylow, *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986, s. 608; J. Roguska, *Architekci polscy w kręgu petersburskich neoklasycystów*, [w:] *Przed wielkim jutrem...*, *op. cit.*, s. 61–77.

Il.409. Osobniak Połowcewów. Petersburg. I. A. Fomin, 1911–1913

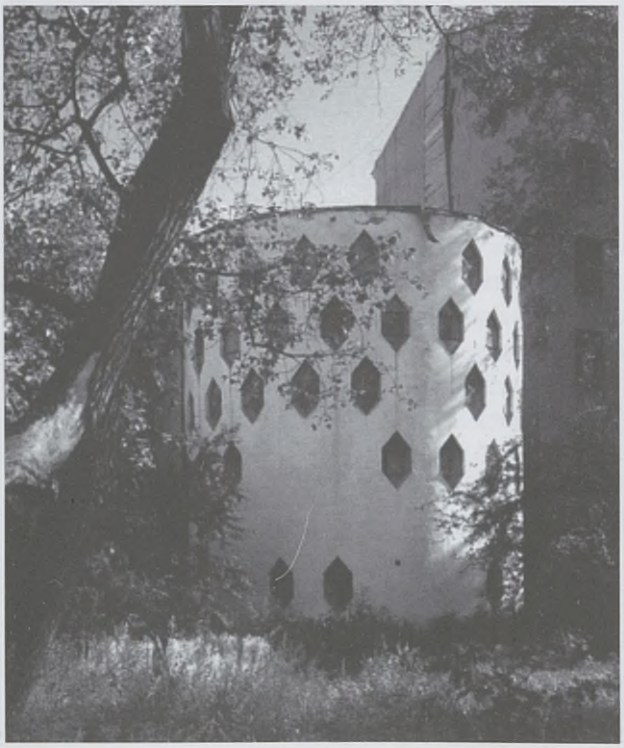
Il. 410. Muzeum Sztuk Dekoracyjnych. Moskwa. R. I. Klein, 1898–1912

Il. 411. Gmach Kursów Żeńskich. Moskwa. S. Sołowiew, 1910–1913

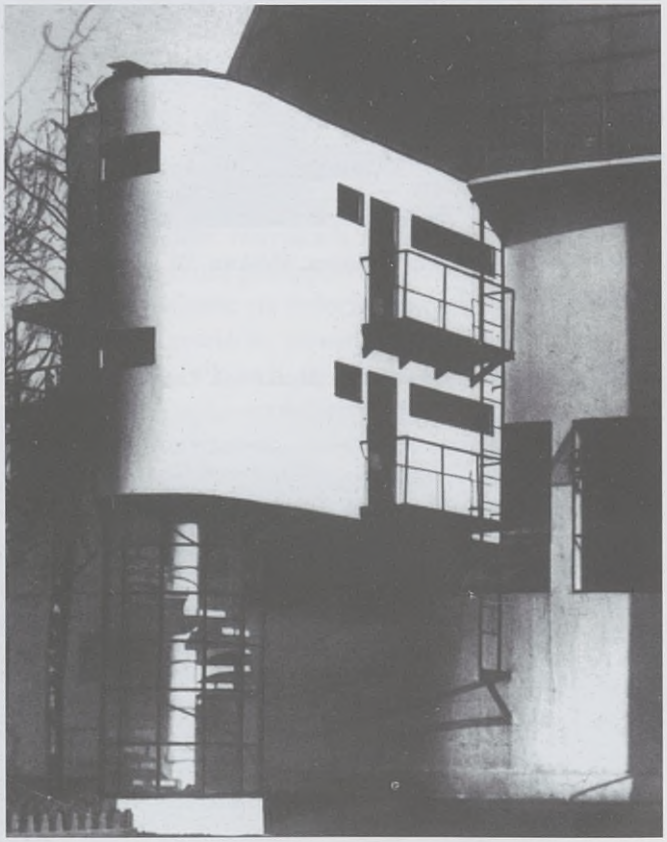
Il. 412. Most Borodiński. Moskwa. R. I. Klein, 1912

Il. 414. Dom własny. Moskwa. K. Mielnikow, 1929

Il. 413. Klub Robotniczy im. Zujewa. Moskwa. I. Gołosow, 1929



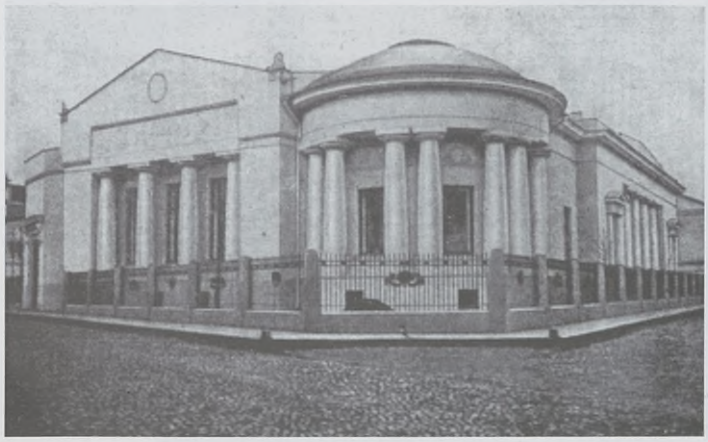
Il. 415. Planetarium. Moskwa. M. Barszcz, M. Sinjawskij, 1928



Il. 416. Dom własny. Moskwa. F. O. Szechtel, 1909

Il. 417. Osobniak N. W. Wtorowa. Moskwa. W. Majat, W. D. Adamowicz, 1912–1914

Il. 418. Osobniak Mindowskiego. Moskwa. I. Łazarjew, ok. 1910



wczesnym modernizmem a swobodnie pojmowanym neoklasycyzmem, nawiązującym jednak silnie do surowych archetypów petersburskich. Mowa tu o założeniu zwanym „Nowy Petersburg", mającym powstać na wyspie Gołodaj, zaprojektowanym przez Iwana Aleksandrowicza Fomina i Fiodora Lidwala w latach 1912–1913. Zamysł nigdy się nie zmaterializował, z wyjątkiem kilku kamienic czynszowych[384]. Bodaj do najbardziej reprezentatywnego przykładu neoklasycystycznego rewiwalizmu w Petersburgu zaliczyć wypada kamienicę czynszową przy obecnym Prospekcie Kirowskim 65, wzniesioną w latach 1909–1911 podług projektu Władimira Aleksjejewicza Szczuko. Warto zwrócić uwagę, że jest ona wręcz bliźniaczo podobna do prymarnego obiektu socrealizmu, czyli domu mieszkalnego przy ul. Mochowej w Moskwie, zrealizowanego przez Iwana Władysławowicza Żołtowskiego w latach 1933–1934. Pozostając wszakże nadal przy przedrewolucyjnym petersburskim neoklasycyzmie dobrze jest przypomnieć jeszcze dwa jego przykłady w postaci gmachów bankowych, a to: Banku Azowsko-Dońskiego, zaprojektowanego przez Fiodora Lidwala i zbudowanego w latach 1907–1909 oraz Banku Syberyjskiego wzniesionego przez B. I. Girszowicza i M. Lalewicza w latach 1909–1910. Z willi (osobniaków) zrealizowanych w tym stylu w Petersburgu na uwagę zasługują: osobniak W. F. Mertensa, projektu M. Lalewicza z 1912 roku oraz osobniak rodziny Połowcewów, zrealizowany przez Fomina w latach 1911–1913[385].

Również moskiewski neoklasycystyczny rewiwalizm nie dostarczył monumentalnych rozwiązań jakie tworzono, albo lepiej — projektowano w wieku XIX. Z przykładów architektury użyteczności publicznej wspomnieć by można o gmachu Muzeum Sztuk Dekoracyjnych zaprojektowanym przez Romana I. Kleina w latach 1898–1912, gmachu Kursów Żeńskich wzniesionym przez S. Sołowiewa w latach 1910–1913

---

[384] L. Bazylow, *ibidem*, s. 609–611; E. A. Borisowa, T. P. Każdan, *Russkaja architektura konca XIX–naczała XX wieka*, Moskwa 1971, s. 217–218.

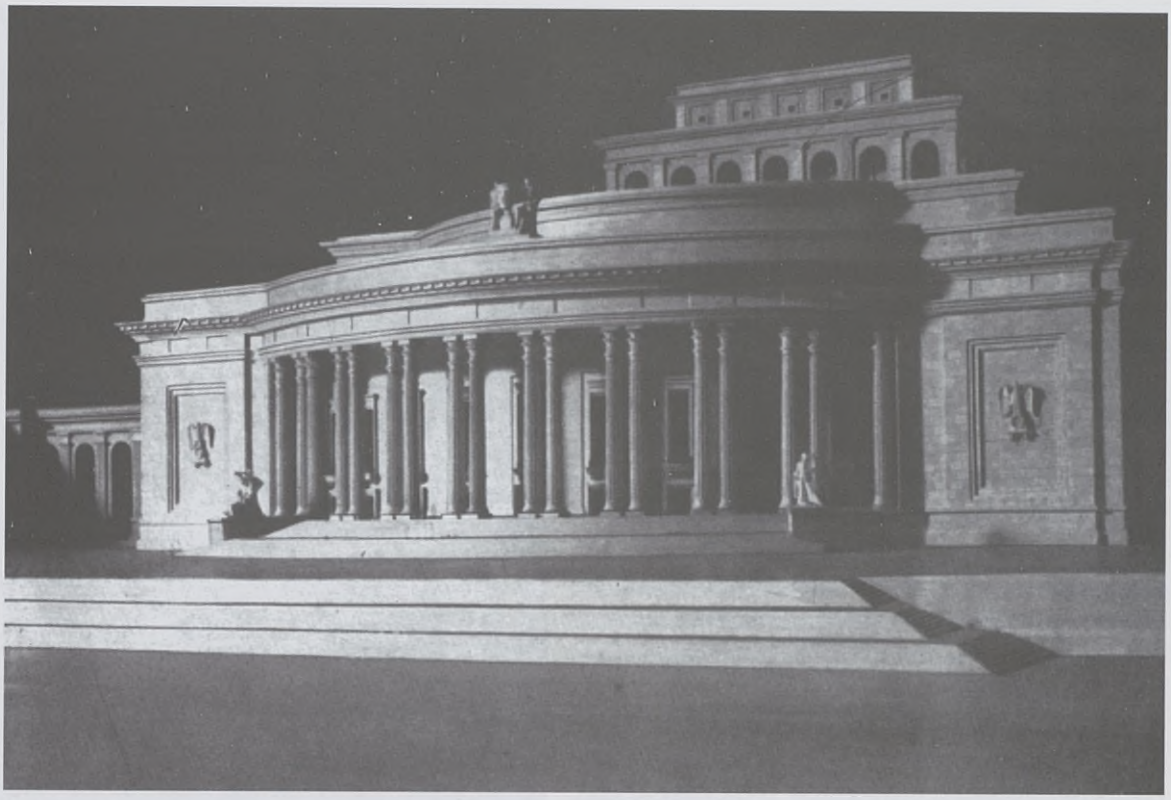
[385] E. A. Borisowa, T. P. Każdan, *ibidem*, s. 190–193, 196, 197, 208; A. Ryabushin, N. Smolina, (V. Quilici, wstęp), *Landmarks of Soviet Architecture 1917–1991*, New York 1992, s. 104; R. Pasieczny, *Klasycyzm rosyjski początku XX wieku. Zarys genezy stylu*, Biuletyn Historii Sztuki nr 1–2, 1998, s. 121–133.

oraz, również autorstwa Kleina, wystrój przyczółków mostu Borodińskiego pochodzącego z 1912 roku. Z moskiewskich osobniaków w stylu neoklasycystycznym na pierwszy plan wysuwa się dom własny Fiodora Osipowicza Szechtela zbudowany przezeń w 1909 roku. I jak to bywało z architekturą około 1900, która antycypowała w wielu wypadkach rozmaite nurty i tendencje w latach dwudziestych XX wieku, można by uznać ów obiekt za zwiastuna Art Déco w Rosji, która notabene w ZSRR nie rozwinęła się, przynajmniej w nurcie *contemporaine*. Pewne przejawy architektury Art Déco w nurcie *moderne* obserwujemy przykładowo w gmachu moskiewskiego Klubu Robotniczego im. Zujewa (I. Gołosow, 1929), domu własnego w Moskwie (K. Mielnikow, 1929), bądź w Moskiewskim Planetarium (M. Barszcz, M. Sinjawskij, 1928). Gdyby osobniak Szechtela stanął był we Francji, bez wątpienia uchodziłby za jedno z pionierskich dzieł zaprojektowanych w duchu neohistorycznym (*contemporaine*), jak np. pałac Voisins w Rochefort-en-Yvelines z lat 1903–1906 oraz wielki salon Musée Nissim de Camodo w Paryżu z lat 1910–1913, autorstwa René Sergenta. Mniej zmodernizowany neoklasycyzm reprezentują dwa kolejne moskiewskie osobniaki: willa N. W. Wtorowa wzniesiona w latach 1912–1914 przez W. Majata i W. D. Adamowicza oraz osobniak Mindowskiego zrealizowany przez I. Łazariewa około 1910 roku.

Il. 419. Soldatenhalle, wnętrze, projekt. Berlin. W. Kreis, ok. 1938

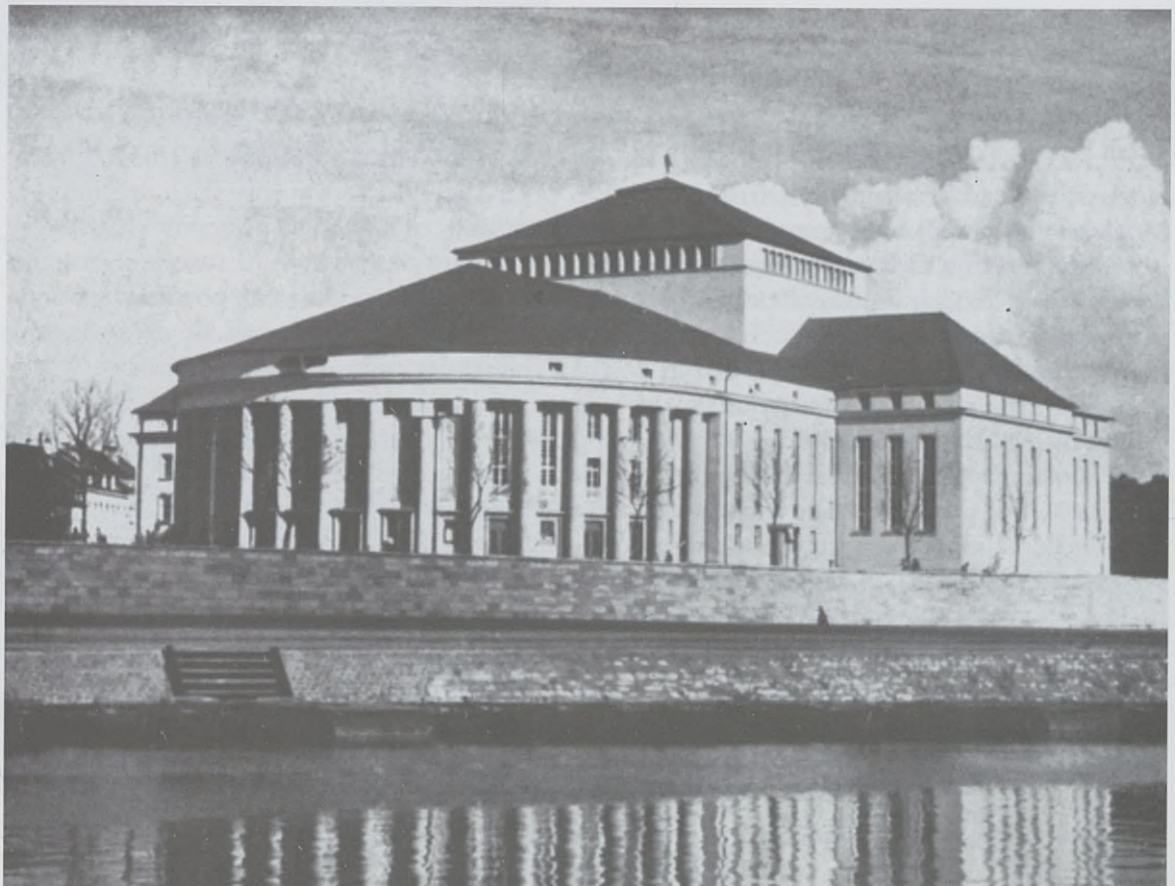
Rekonstrukcja rosyjskiego neoklasycyzmu była szczególnie wymowna w latach 1913–1915, kiedy rodził się i zapowiadał swą burzliwą, choć krótkotrwałą, działalność rosyjski, a potem radziecki, konstruktywizm. Była to jednoznaczna polaryzacja poglądów rosyjskich architektów. Mogło się wydawać, że będzie to ostateczny rozłam między architekturą postępową a tradycją, i że dla historyzmu nie będzie miejsca w najbardziej postępowym państwie na świecie. Naturalną bowiem kolei rzeczą, skrajnie awangardowa architektura i sztuka oczywiście, powinny towarzyszyć budownictwu komunizmu. Konstruktywiści przeto z zapałem włączyli się do programu tworzenia nowej estetyki, nowej kultury i nowej architektury, rzecz jasna proletariackiej, w głębokim przekonaniu, że ich tradycjonalni adwersarze odejdą raz na zawsze w artystyczny i polityczny niebyt. Notabene jedni i drudzy, mowa głównie o najbardziej znanych nazwiskach, byli absolwentami petersburskiej Akademii Sztuk Pięknych bądź moskiewskiej Szkoły Sztuk Pięknych. Niektórzy tradycjonaliści w okresie kilkuletniego awangardowego epizodu w ZSRR, jak choćby Aleksander Wiktorowicz Szczusiew, projektowali budowle na wskroś nowoczesne i wydawało się że będzie tak dalej. Ale konstruktywiści zawiedli się srodze lekceważąc pierwsze symptomy neotradycjonalizmu lub też radzieckiego historyzmu, zauważalne, nie jeszcze, ale już w 1918 roku, o czym będzie mowa[386].

[386] H. D. Hudson Jr., *Blueprints and Blood. The Stalinization of Soviet Architecture, 1917–1937*, Princeton, N. J. 1994; Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej...*, *op. cit.*



Il. 420. Nowa Opera, makieta. Monachium. W. Brinkman, ok. 1939

Il. 421. Teatr Saarbrücken. P. Baumgartner, 1937–1938



Il. 422. Führer na polu bitwy. K. Hommel, 1944

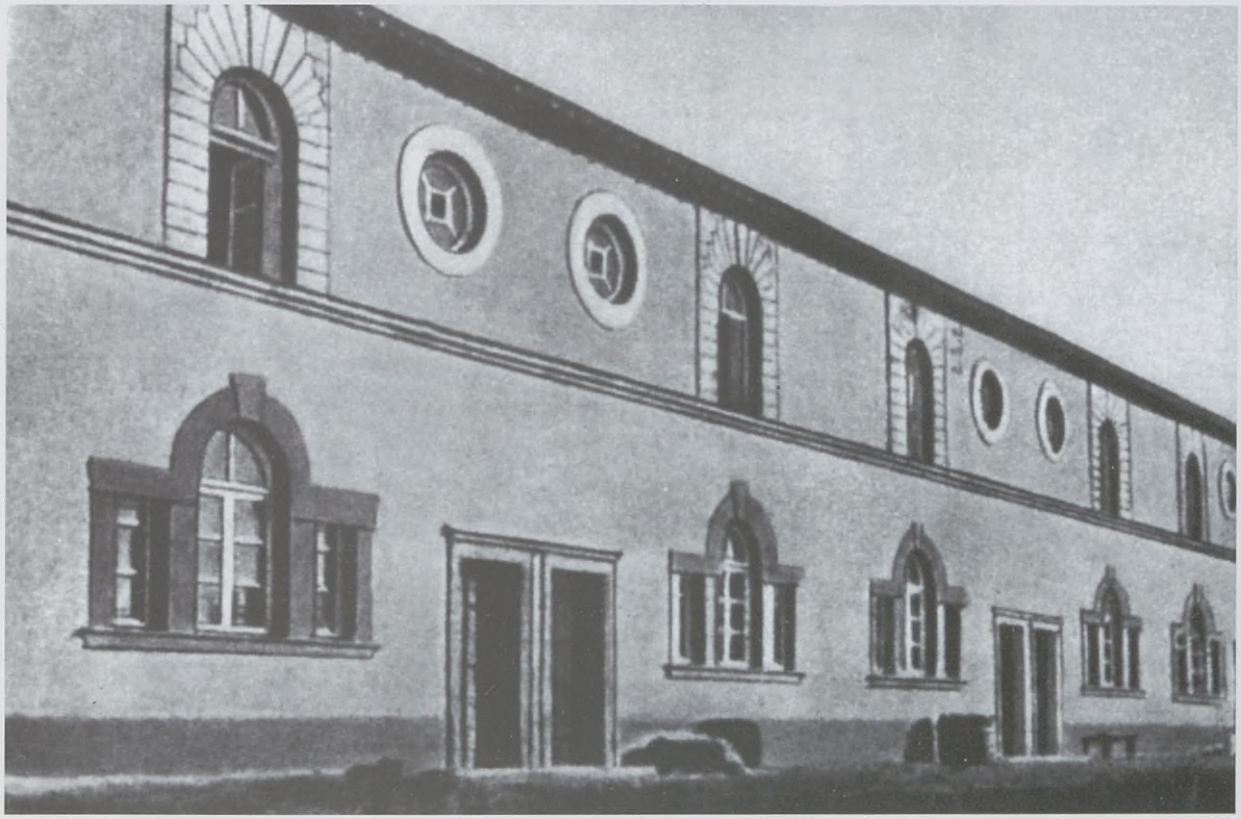
Il. 423. J. W. Stalin i K. E. Woroszyłow na Kremlu. A. Gerasimow, 1938

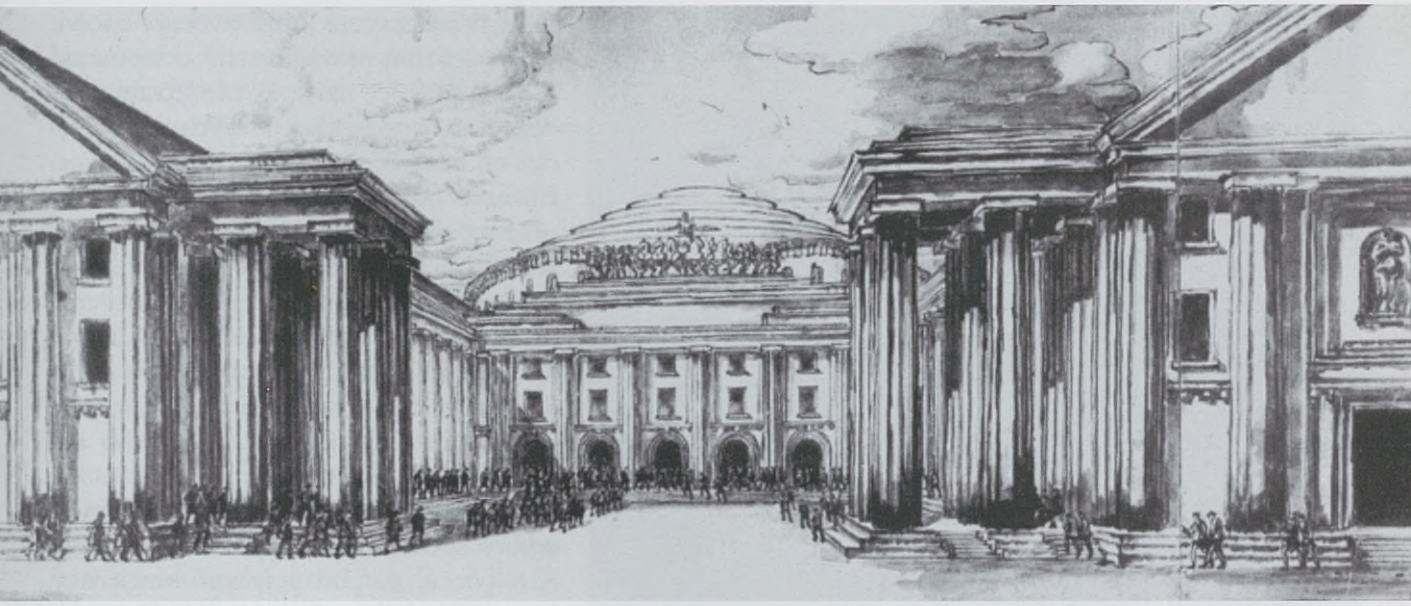
Il. 424. Obelisk Konstytucji Radzieckiej. Moskwa. D. Osipow i wsp., 1918

Próba sformułowania społecznej historii architektury radzieckiej będzie niesłychanie trudna, a może niemożliwa. Wprawdzie dysponujemy rozmaitymi materiałami archiwalnymi, dokumentami partyjnymi, prasowymi itp., a nawet wspomnieniami, to wszystkie one reprezentują stanowisko oficjalne i napisane są koszmarnym żargonem. Nie dysponujemy osobistymi i pozbawionymi lęku przed władzą wypowiedziami architektów, którzy zeszli z tego świata na długo przed upadkiem ZSRR. Co naprawdę myśleli, co czuli — tego nie dowiemy się już nigdy. Inaczej było w Niemczech Zachodnich, gdzie po 1945 roku ukazało się wiele wspomnień i relacji architektów działających w czasach Trzeciej Rzeszy. Nie wszystkie one są rzetelne i obiektywne, dają wszakże, bo są, jakieś przybliżony psychospołeczny obraz tej architektury[387]. Również osobowość, kluczowej dla niej postaci Hitlera, została zbadana od czasów niemowlęctwa po ostatnie chwile życia. Mamy do dyspozycji nie

[387] L. Kołakowski, *Komunizm jako formacja kulturalna*, [w:] idem, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999, s. 352–372.

Il. 425. Dom mieszkalny zakładów AMO. I. W. Żołtowski, 1923





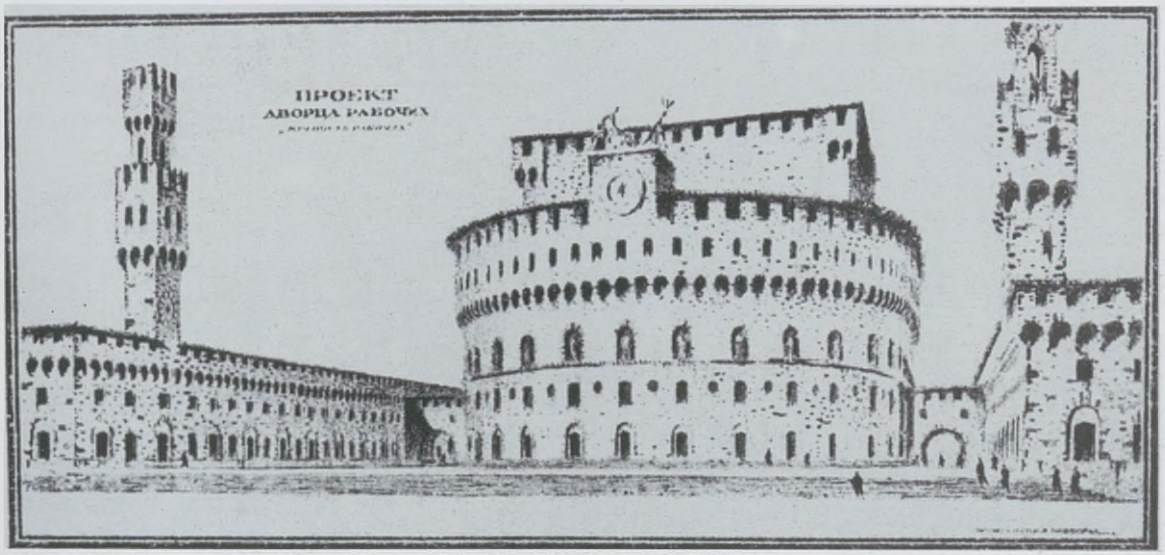
Il. 426. Pałac Robotników, projekt. Piotrogród. I. A. Fomin, 1919

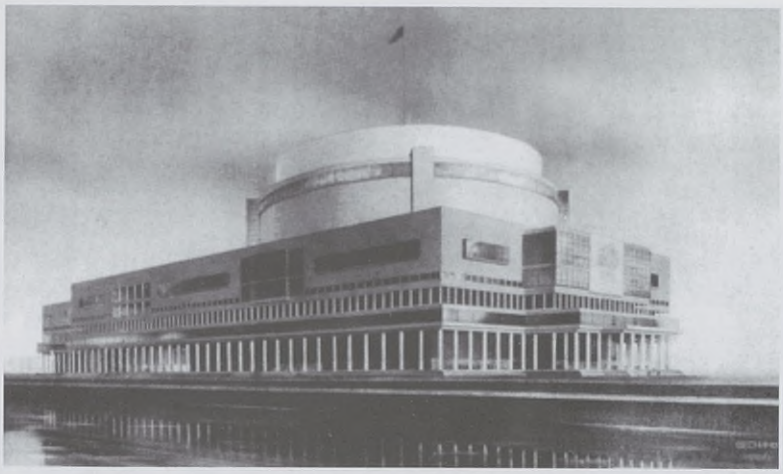
tylko dokumenty i wspomnienia ludzi mu najbliższych, od jego ulubionego architekta Speera, po osobistego kierowcę Ericha Kempki. Inaczej jest w przypadku Stalina. Na dobrą sprawę mamy właściwie jedynie wspomnienia jego córki Swietłany Allilujewej, zaś memuary Nikity S. Chruszczowa niektórzy historycy uważają za częściowy apokryf. Ten sam Chruszczow rozkazał zniszczenie osobistego archiwum Stalina, co przekreśliło raz na zawsze głębsze zrozumienie osobowości dyktatora i jego preferencji w kwestiach sztuki i architektury.

Hitler artystów kochał i szanował, natomiast Stalin darzył ich uczuciem raczej sadystycznym. Interesował się nie tylko architekturą, ale niemal każdym przejawem działalności kulturalnej, w tym zwłaszcza filmem, teatrem, literaturą i poezją, a także muzyką. Jego stosunek do ulubionego przezeń Dymitra Szostakowicza przypominał, jak wskazuje Paul Johnson, relacje między Mikołajem I a Puszkinem. Stalin cenzurował nawet utwory komponowane nie tylko przez Szostakowicza, ale i Sergiusza Prokofjewa oraz Arama Chaczaturiana[388]. Łatwo tedy wyobrazić

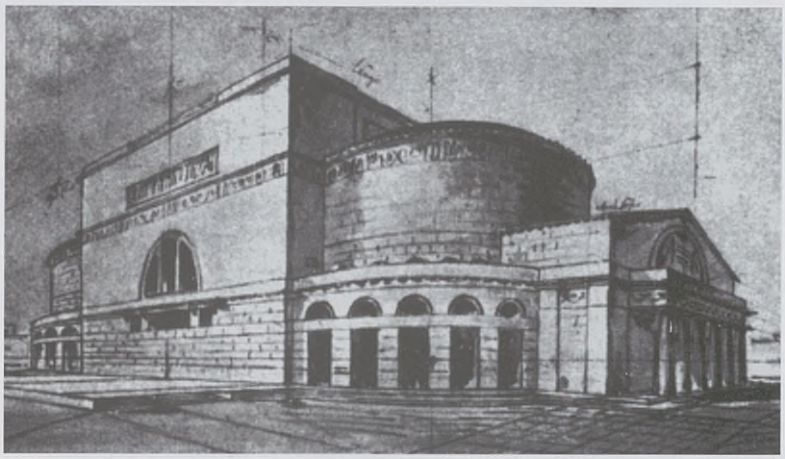
[388] P. Johnson, *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995, s. 122, 925.

Il. 427. Pałac Robotników, projekt. Piotrogród. A. Biełogrud, 1919





Il. 428. Pałac Rad, projekt. Moskwa. A., L. i W. Wiesieninowie, 1933



Il. 429. Teatr, projekt. Berlin. F. Gilly, 1798

Il. 430. Teatr Opery i Baletu im. Spendiarowa. Erywań. A. Tamanian, 1926–1939

sobie w jakiej sytuacji byli twórcy filmowi, bowiem Stalin niemal zawsze uczestniczył w kolaudacji ich dzieł. W nie lepszej znajdowali się i architekci, których pracą „ojciec narodów" interesował się niezmiernie. Bowiem od lat 1932–1933 zmieniła się przewodnia doktryna architektury radzieckiej. Za czasów Lenina obowiązywała zasada, że wszystko, łącznie z kulturą i sztuką, ma służyć rewolucji światowej. Od czasu upadku Trockiego i uchwycenia przez Stalina totalnej władzy absolutnej, zasada ta zmieniła się i brzmiała: wszystko ma służyć radzieckiemu imperium. Była to zupełnie nowa jakościowo różnica. Gdyby ją odnieść do sytuacji rosyjskiej architektury XIX wieku, to pod pewnymi względami Lenina, co się tyczy kultury, uznać by można za komunistycznego zapadnika (okcydentalistę), Wielkorusa Stalina, choć Rosjaninem on nie był, uznać by można za komunistycznego słowianofila. Kultura Zachodu była mu obca, budziła niechęć i podejrzliwość. Słowianofilstwo Stalina miało się tak, jak rosyjski historyzm w architekturze do socrealizmu, albo podobnie jak w Trzeciej Rzeszy XIX-wieczny historyzm niemiecki do nazistowskiego neotradycjonalizmu.

A skoro „jakobińska rewolucja" we „francuskiej" rewolucji odnosiła się do wzorów historyczno-antycznych, to dlaczego skrajnie postępowa „bolszewicka rewolucja" w „rosyjskiej rewolucji", nie miała czynić podobnie. Bolszewicy bowiem wzorowali się i uczyli od jakobinów, z tym, że postanowili wyciągnąć wnioski z błędów przeszłości i uczynić wszystko lepiej i bardziej konsekwentnie. W architekturze rewolucyjnej nie mogło też zabraknąć postępowego renesansu. Nowa władza usiłowała przeto znaleźć jak najwięcej śladów tego stylu w przeszłości architektury rosyjskiej i rozwinąć go na miarę już nowych celów politycznych, choć w gruncie rzeczy nadal imperialnych. O ile w XIX wieku dla przezwyciężenia preponderancji neoklasycyzmu Stasow, Dal i Sherwood w stylu neoruskim upatrywali najlepszego sposobu, to N. W. Sułtanow, wskazuje Barbara Dąb-Kalinowska, propagował jako antido-

tum na neoklasycyzm, łączenie form renesansowych i klasycystycznych w celu „poprawienia ruskiego stylu"[389]. W socrealizmie amalgamat neorenesansu i neoklasycyzmu, nawet z pewną domieszką neobaroku, nie poprawiał już oczywiście stylu neoruskiego, choć implantowano weń zarówno elementy sztuki ludowej, symboliki komunistycznej i alegoryki chłopsko-robotniczej. Zwiastunami, co już awizowaliśmy, były realizacje i projekty pierwszych dwu lat rewolucji październikowej, a to: Obelisk Konstytucji Radzieckiej w Moskwie autorstwa D. Osipowa, N. Andriejewa, B. Ławrowa (1918–1919); dom mieszkalny dla pracowników fabryki samochodów AMO w Moskwie, projektu I. W. Żołtowskiego (1923); projekt na Pałac Robotników w Piotrogrodzie (Leningrad, Petersburg) Andrieja Biełogruda (1919) oraz projekt na tenże obiekt również z 1919 roku i w Piotrogrodzie I. A. Fomina. „Całkowita aprobata renesansu nastąpiła dopiero w okresie tworzenia się sowieckiej szko-

Il. 431. Przebudowa centrum, projekt. Ryga. W. Ołtarzewski, 1947

[389] B. Dąb-Kalinowska, *Świadomość narodowa a historyzm Rosji. Interpretacje soboru Zaśnięcia Marii na Kremlu Aristotele Fioravantiego*, Ikonotheka 11, 1996, s. 62.

Il. 432. Hotel „Moskwa". Moskwa. A. W. Szczusiew, L. Sawieljew, O. Stapran, 1936–1937

Il. 433. Hotel „Ambasciatori". Rzym. M. Piacentini, 1926

Il. 434. Wrigley Building. Chicago. Graham, Anderson, Probst i White, 1919–1926

ły historycznej, w latach czterdziestych XX wieku, w okresie największego rozkwitu nacjonalizmu. Wtedy też nastąpiła ponowna, kolejna już interpretacja twórczości Fioravantiego. Dymitr Lichaczow w programowej pracy o kulturze staroruskiej, która bliska była poglądom późnych słowianofilów, udowadniał «tutejszy», miejscowy charakter kultury ruskiej w okresie kształtowania się państwowości ruskiej. Jednym z argumentów potwierdzających tę hipotezę była architektura Kremla. Lichaczow pisał: «Znaczące, że Aristotele Fioravanti dostał się pod tak silne oddziaływanie ruskiego budownictwa, że zachował niewiele z nowych dla Rusi architektonicznych zasad». O ile z tą tezą Lichaczowa można się zgodzić, o tyle trudno przyjąć bez sprzeciwu poglądy naśladowców i kontynuatorów koncepcji Lichaczowa, którzy chcąc zminimalizować rolę Fioravantiego, udowadniali jednocześnie, że wiodącą rolę w budowie soboru odegrali jego ruscy pomocnicy.

Drugim bardzo wyraźnym kierunkiem badań był nawiązujący do wypowiedzi Karamzina o powiązaniu soboru Zaśnięcia ze «szczęśliwą epoką Medyceuszy», co miało być jednym z koronnych argumentów potwierdzających istnienie renesansu na Rusi. Ta koncepcja wyrastająca z wulgaryzowanego marksizmu i dążąca do deprecjacji średniowiecznej sztuki ruskiej, uznała za konieczne dowiedzenie, że istniały w niej cechy charakterystyczne, które zapowiadały rodzące się Odrodzenie. Taka postawa ideologiczna, bo nie badawcza, została wyrażona w słowach A. Swirina, który stwierdził, że «prawosławna Ortodoksja nie mogła przeszkodzić żywemu zainteresowaniu najbardziej postępowymi dla tego czasu zasadami renesansu». Poszukiwanie cech renesansowych objęło wszystkie dziedziny życia artystycznego, upatrywano ich istnienie w dziełach stworzonych przez twórców miejscowych, bardzo silnie zakorzenionych w ruskiej tradycji. W architekturze — w podmoskiewskich cerkwiach «posadzkich»..."[390]

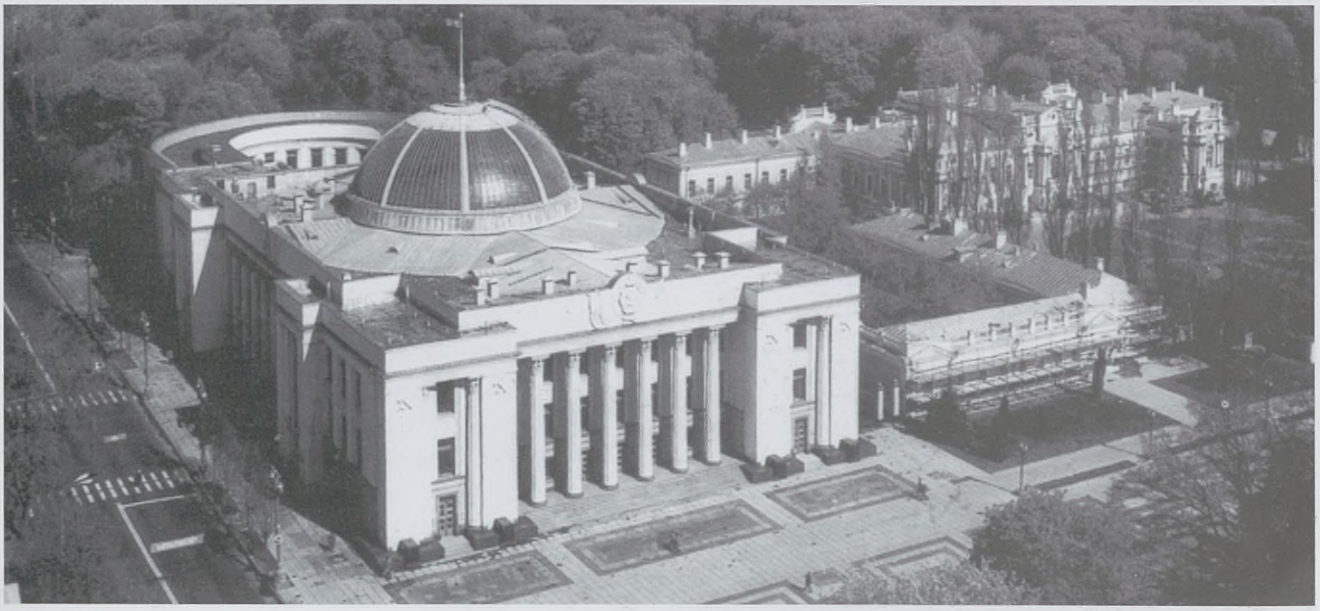
Na ożywienie historyzmu, a raczej komunistycznego historyzmu w latach czterdziestych XX wieku w ZSSR, wpłynęły niewątpliwie niewyobrażalne straty, jakie zadały Rosji wojska Hitlera w pierwszych miesiącach 1941 roku. W swym

[390] *Ibidem*, s. 62–63; T. Grygiel, *Florenckie Cinquecento w historyzmie. Z problematyki recepcji*, Rocznik Historii Sztuki t. XXIII, 1998, s. 202 i n., 207 i n.

pierwszym przemówieniu radiowym, wystraszony Stalin nie zwracał się do towarzyszy i obywateli, ale do braci i sióstr. Zrewidowano poważnie propagandową retorykę, Stalin objął urząd premiera i stanowisko generalissimusa, komisarze ludowi przeobrazili się w ministrów, wojsku przywrócono stopnie oficerskie i dystynkcje identyczne z tymi, które nosili carscy oficerowie, znienawidzeni przez bolszewików żołtopagonczyki, zaś krój mundurów wojskowych nabrał bardziej tradycyjnego rosyjskiego charakteru. Stalin na czas wojny zawarł nawet porozumienie z Cerkwią prawosławną, a do łask wrócili tacy bohaterowie narodowi, jak św. Aleksander Newski, Suworow i inni. Przeciwnika określano jako Fryca, nawiązując tym samym do zwycięstw militarnych, niestety nie politycznych, odniesionych przez wojska carycy Elżbiety (Matki Ojczyzny) nad Fryderykiem II Wielkim. Po zwycięskiej zaś wojnie, kiedy Stalin cieszył się niekwestionowanym autorytetem światowym (o tym, że nie wierzono w jego zbrodnie była mowa wcześniej) nie mogło być mowy o jakichkolwiek zmianach, tym bardziej w architekturze. Stalin rozszerzył swoje imperium aż po Łabę, zatem musiało ono

Il. 435. Gmach Rady Ministrów. Kijów. I. A. Fomin, P. Abrasimow, 1938

Il. 436. Gmach Rady Najwyższej. Kijów. W. Zabołotny, 1939

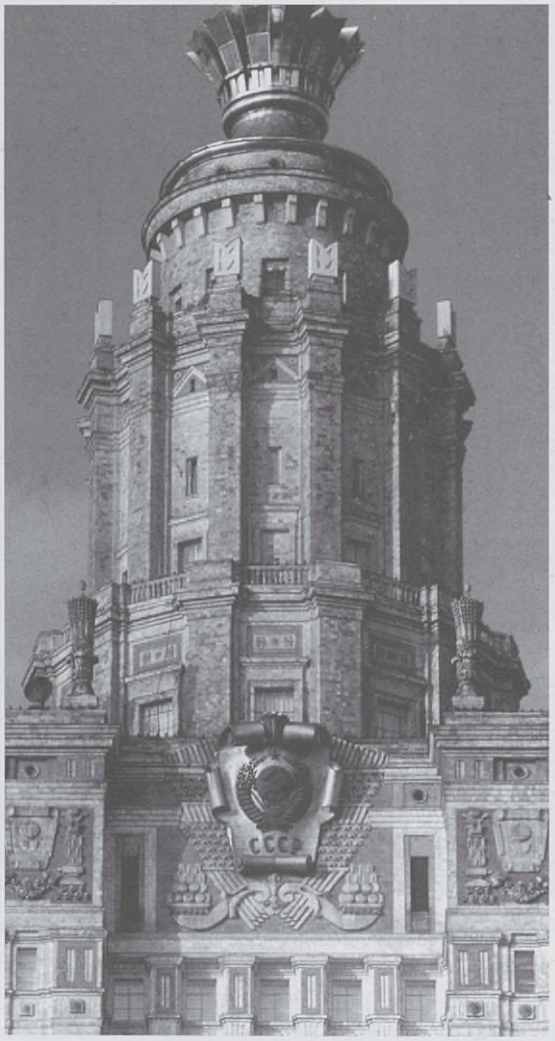


Il. 437. Uniwersytet im. M. W. Łomonosowa. Moskwa. L. W. Rudniew i wsp., 1949–1953

Il. 438. Uniwersytet im. M. W. Łomonosowa, fragment dziedzińca. Moskwa. L. W. Rudniew i wsp., 1949–1953

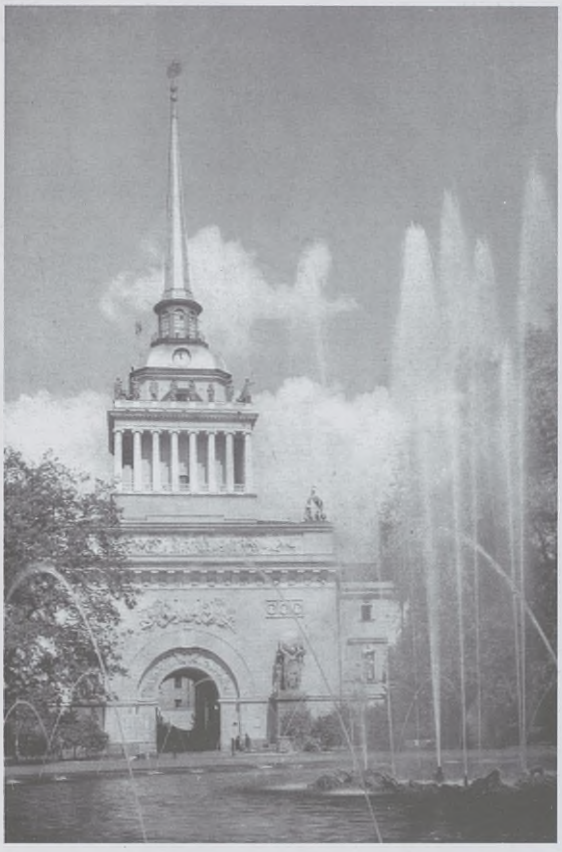
posiadać stosowną oprawę i odpowiedni styl. Jeśli termin socrealizm jest adekwatny do sztuk plastycznych, literatury i dramatu, teatru, filmu itd., to w architekturze należy go zastąpić raczej terminem „socjalistyczny empire". Piotr Krakowski lansował formułę „proletariacki renesans", ale eklektyzm tego empire'u, wiodący w nim neoklasycyzm i rozmaite formy egzotyczne nawet, upoważniają raczej do stosowania „socjalistycznego empire'a". Lecz nie o nazwę tu chodzi, ale o wskazanie jak bardzo styl Stalina zakorzeniony był w architekturze przedpiotrowej. Był to swoisty kontynualizm neoklasycyzmu czasów Aleksandra I i historyzmu doby panowania Mikołaja I. Po dłuższej przerwie, tym razem czerwony carat wznowił monumentalne budownictwo państwowe i reprezentacyjne zarazem. Nawet konstruktywiści, rzecz jasna ci, którzy zostali zaakceptowani i włączeni w nurt socrealistycznego empire'u, projektowali w duchu kompromisu pomiędzy modernizmem a neoklasycyzmem. Przykładem może być niezrealizowany, podobnie jak inne,

projekt moskiewskiego Pałacu Rad z 1933 roku, zaproponowany przez Aleksandra, Leonida i Wiktora Wiesieninów, jakże bliski również zresztą niezrealizowanej koncepcji teatru w Berlinie, autorstwa Friedricha Gilly'ego z 1798 roku. Wprawdzie z uwagi na rozmach neotradycjonalizmu w architekturze radzieckiej oraz sytuację polityczną, jego początek datuje się na lata 1932–1934, to jednak zdarzyły się wcześniejsze precedensy podczas gasnącego, ale nadal aprobowanego konstruktywizmu. Przykładem może być Teatr Opery i Baletu im. Spendiarowa w Erewaniu autorstwa A. Tamaniana, zaprojektowany przed 1926 rokiem, a zrealizowany w latach 1926–1939. Jest to niewątpliwie absolutyzacja stylu obcego przecież kulturze narodów kaukaskich. Innym przykładem absolutyzacji stylu historycznego, tym razem na północy ZSRR i parę lat później, jest niezrealizowany projekt przebudowy centrum Rygi, pochodzący z 1947 roku, autorstwa W. Ołtarzewskiego. W latach 1936–1937 A. W. Szczusiew przy współpracy L. Sawieliewa i O. Staprana, wznosi w stolicy hotel Moskwa, żywo przypominający pochodzący z 1926 roku hotel Ambasciatori w Rzymie, zaprojektowany przez Piacentiniego. Do form klasycystyczno-renesansowych nawiązali I. A. Fomin oraz P. Abrasiow, projektując w 1934 roku w Kijowie gmach kwatery NKWD, który po ukończeniu w 1938 roku przeznaczony został na siedzibę Rady Ministrów USRR. W stolicy ukraińskiej SRR siedzibę jej Rady Najwyższej zbudował w 1939 roku W. Zabołotny, który dla



Il. 439. Uniwersytet im. M. W. Łomonosowa, zwieńczenie ryzalitu bocznego. Moskwa. L. W. Rudniew i wsp., 1949–1953

Il. 440. Wystawa Wszechzwiązkowa. Moskwa. J. Szczuko, 1954



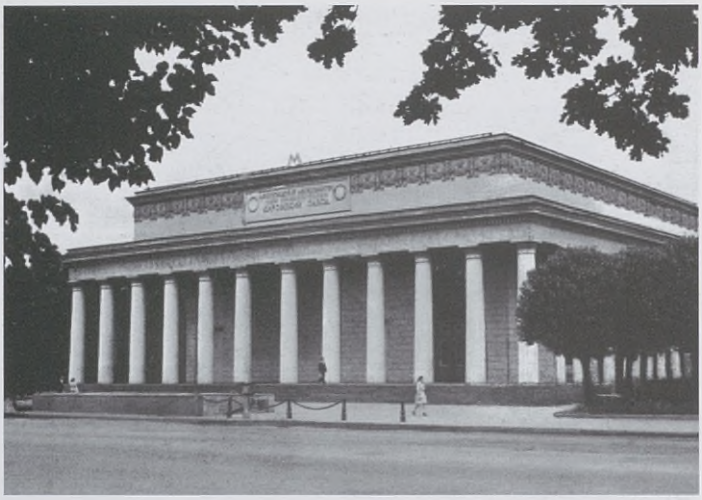
Il. 441. Nowy Gmach Admiralicji. Petersburg. A. D. Zacharow, 1805–1815

Il. 442. Wystawa Wszechzwiązkowa, Pawilon Główny. Moskwa. J. Szczuko, 1954

Il. 443. Wystawa Wszechzwiązkowa, Pawilon Przemysłu Mięsnego. Moskwa. J. Szczuko, 1954

odmiany odniósł się do typowej stylistyki rosyjskiego wczesnego neoklasycyzmu i obiekt przeto nieco przypomina gmach Senatu na Kremlu. W. Abrasimow wszedł w skład zespołu kierowanego przez Lwa Władimirowicza Rudniewa, do którego należeli również S. Czernyszow, A. Chriakow, który zaprojektował i zrealizował w latach 1949–1953 największą budowlę w stylu socjalistycznego empire'u, jaką jest Moskiewski Państwowy Uniwersytet M. W. Łomonosowa, którego monumentalizm podkreśla lokalizacja na Wzgórzach Leninowskich. Jest to bodaj najlepszy przykład radzieckiego eklektyzmu i ekspozycja historyzmu jako estetycznej osnowy ontologii radzieckiego nacjonalistycznego komunizmu. Niesłychanie zróżnicowanych stylistycznie przykładów takiego eklektyzmu dostarczają pawilony Moskiewskiej Wszechzwiązkowej Wystawy Osiągnięć Gospodarczych ZSRR. Jej głównym projektantem był Jurij Szczuko. Otwarcia dokonano w 1954 roku, już po śmierci Stalina, i była ona ostatnim ważniejszym akcentem socjalistycznej estetyki i socempirowej architektury. Wprawdzie w 1956 roku architektura ZSRR wkroczyła na drogę stylu międzynarodowego, z które-

go zdjęto dotąd obowiązującą etykietę burżuazyjnej dekadencji i zachodniego kosmopolityzmu, ale nie pozbyła się tak na dobrą sprawę swoistego tradycjonalizmu i predylekcji do neoklasycyzmu. Można zaryzykować tezę, iż w niezliczonych przypadkach, aczkolwiek naturalnie nie wszystkich, nowoczesna architektura radziecka od czasów Chruszczowa, aż do gorbaczowskiej pierestrojki, tkwiła w postmodernizmie, w jego tradycjonalnym bądź też historyzującym nurcie. Inaczej mówiąc, miała ona wyraźne tendencje posttradycjonalistyczne. Przykładem może być budownictwo reprezentacyjne z różnych, nawet odległych dziesięcioleci władzy radzieckiej: Pałac Zjazdów na Kremlu, ukończony w 1961 roku przez M. Posochina, A. Mndojanca, E. Stamo i innych; gmach Rady Najwyższej RSRR (ob. Duma Państwowa) w Moskwie autorstwa D. Czeczulina, 1980 rok, oraz budynek administracyjno-partyjny w Jarosławiu projektu W. Szestopałowa, 1983 rok[391].



Il. 444. Stacja metra Kijowskaja. Petersburg. „Lenmetrostoj", 1952

Kolejnym problemem radzieckiego neotradycjonalizmu jest jego absolutyzacja w stolicach kontrolowanych przez ZSRR państw. Radziecki neoklasycyzm w Ułan Bator, Sofii czy Bukareszcie jest takiej absolutyzacji najlepszym przykładem. Tam, gdzie jednak tradycje renesansu i neoklasycyzmu, jak np. w Berlinie czy Warszawie (Władysław Tatarkiewicz rozróżniał dwa klasycyzmy: warszawski i wileński) były silnie zakorzenione, politycznie inspirowana asymilacja socrealistycznego monumentalizmu jest z punktu widzenia historii sztuki, a nie polityki, kwestią względną. Kiedy z końcem lat czterdziestych XX wieku, z inicjatywy Wiaczesława Mołotowa postanowiono przekazać Warszawie dar w postaci Pałacu Kultury i Nauki im. J. Stalina, wybrano na realizatora PKiN Lwa W. Rudniewa, twórcę MGU im. Łomonosowa wraz z zespołem: A. F. Chriakow, Igor J. Rożyn, Aleksander P. Wielikanow. Pałac wzniesiono w latach 1952–1955 i był to w PRL jedyny pomnik Stalina. Wprawdzie wcześniej ogłoszono konkurs na monumentalną rzeźbę, który wygrał oczywiście pieszczoch ówczesnego reżymu, obficie nagradzany i odznaczany Xawery Dunikowski. Ale „Xawcio", wybitny artysta i Budowniczy Polski Ludowej, zrobił władzy brzydkiego psikusa. Kiedy Bolesław Bierut i Józef Cyrankiewicz przybyli aby obejrzeć gotowy model w skali 1 : 1 pomnika, stanęli przerażeni, ujrzeli bowiem coś, co można określić jako zrustykalizowanego i zwul-

Il. 445. Pałac Zjazdów. Moskwa. M. Posochin i wsp., 1961

[391] S. Chan-Magomedow, *Pionere der sowjetischen Architektur*, Wien 1983; idem, *Moskauer Architektur von der Avantgarde bis zum stalinistischen Empire*, [w:] *Berlin–Moskwa...*, *op. cit.*, s. 205–210; I. Kasus, *Der Wiederaufbau Moskaus und der Sowjetunion*, [w:] *Berlin–Moskwa...*, *op. cit.*, s. 511–516; *Baustelle: Moskau, Strojka–Moskwa. Aktuelle Tendenzen Moskauer Architektur. Aktualnyje Tendencji Moskowskoj Architektury*, Berlin 1995; A. M. Vogt, *Russische und französische Revolutionsarchitektur, 1917/1789*, Köln 1974.

Il. 446. Rada Najwyższa RSFRR (ob. Duma Państwowa). Moskwa. D. Czeczulin, 1980

Il. 447. Budynek administracyjno-partyjny. Jarosław. W. Szestopałow, 1983

Il. 448. Pałac Kultury i Nauki. Warszawa. L. W. Rudniew i wsp., 1952–1955

garyzowanego Maillola, przedstawiającego potwora radzieckiego Nabuchodonozora. Zapadła pełna grozy cisza, którą przerwał w końcu Bierut, z rezygnacją stwierdziwszy: „Warszawa nie będzie miała pomnika towarzysza Stalina".

Wybór takiego prominentnego architekta jak Lew Rudniew na projektanta tego, newralgicznego politycznie, obiektu, był dla władz PRL niewątpliwym znakiem łaskawości ze strony Moskwy. Sam Rudniew przygotował się do tej pracy niezwykle starannie. Trudno jest dziś do końca rozstrzygnąć, czy projektując ważniejsze zespoły detali pragnął uszanować polski narodowy kontekst, czy jeszcze raz zaakcentować egzystencję renesansu w architekturze radzieckiej (czytaj: rosyjskiej). Tak czy owak wzorował się na polskich renesansowych attykach, odwiedzając zwłaszcza Sandomierz i Kraków — miasta, które naprawdę przed zagładą uratowali dowódcy Armii Czerwonej: płk. Wasyl F. Skopenko i marszałek Iwan Koniew. Były to niestety chlubne wyjątki. Tradycje własnego klasycyzmu, rodzimych tego rodzaju rozwiązań, albo też nawiązań do architektury przez władzę niechcianej, próbowali kontynuować i polscy socrealiści. Bo czym można wytłumaczyć stylistykę i kompozycję gmachu Ministerstwa Rolnictwa w Warszawie, zbudowanego w latach 1951–1952, projektu Jana Grabowskiego, Stanisława Jankowskiego, Jana Knothe i innych. Architekci wyraźnie nawiązali do kolumnady, stworzonej w przebudowanym przez Adama Idźkowskiego portyku Pałacu Saskiego w Warszawie (1839–1841). Jeśli nie był to akt odwagi, lecz tylko artystycznej kontestacji, to czym wytłumaczyć tę zbieżność z obiektami szczególnie niemiłymi władzy ludowej. Odbudowano Stare i Nowe Miasto i szlak królewski, ale zaniechano tego w stosunku do Zamku Królewskiego, bo rezydował w nim Prezydent Ignacy Mościcki, Pałacu Brühlowskiego, bo urzędował w nim Józef Beck, Pałacu Saskiego — bo kojarzył się z Marszałkiem Polski Edwardem Rydzem-Śmigłym, aczkolwiek ten miał swą siedzibę w GISZ przy al. Ujazdowskich. Niechęć do sanacji przejawiała się niekonsekwentnie, bo dla odmiany odbudowano Pałac Radziwiłłowski (Namiestnikowski), a w nim przed 1939 rokiem urzędował premier gen. Felicjan Sławoj-Składkowski. Ówczesne Biuro Odbudowy Stolicy kierowało się również i innymi uprzedzeniami. Przykładowo od 1949 roku obowiązywała instrukcja dopuszczająca do inwentaryzacji wyłącznie obiekty architektoniczne pochodzące sprzed 1850 roku. Były odstępstwa w jej stosowaniu, ale ów szkodliwy aksjomat trwał nadto długo. Zamek Królewski wskrzeszono dopiero za czasów Edwarda Gierka. Pałac Jabłonow-

skich, czyli stołeczny Ratusz, ruiny którego nadawały się do szybkiej odbudowy, skutkiem nieszczęsnej instrukcji został wyburzony i dopiero w 1989–1990 odtworzony w postmodernistycznym duchu przez Janusza Matyjaszkiewicza. Jeszcze gorszy los spotkał Pałac Leopolda Kronenberga, projektu Friedricha Hitziga (1867–1871), jedno z największych i najpiękniejszych założeń na ówczesnych terenach Polski, w kostiumie francuskim z dyskretną domieszką wilhelmińskiego baroku. Do dziś nie ma po nim ani śladu. Jakby uprzedzając brak tego rodzaju stylistyki w warszawskiej architekturze, Elenonora Sekrecka zaprojektowała w al. Wyzwolenia zespół osiedlowy utrzymany w duchu renesansu francuskiego (1953–1955)[392].

Również i w architekturze socrealistycznego monumentalizmu w NRD więcej można dopatrzyć się dalszej i bliższej kontynuacji stylów przeszłych niż absolutyzacji wzorów radzieckich. Jeśli bowiem spojrzeć na przykład neoklasycystycznej architektury leningradzkiej (ob. petersburskiej) stacji metra Kijowskaja zaprojektowanej w 1952 roku przez „Lenmetrostroj", to wydawać by się mogło, że jej projektanci wzorowali się na von Schinklu lub von Klenze, co ostatecznie nie jest wykluczone, ponieważ ci dwaj wybitni niemieccy neoklasycyści działali przecież swojego czasu w Petersburgu. Nowością w architekturze NRD-owskiej były, stanowiące dziś turystyczną atrakcję zjednoczonego Berlina, wschodnioberlińskie Wohnpalast czyli „pałace dla robotników". Ani Repu-

Il. 449. Ministerstwo Rolnictwa. Warszawa. J. Grabowski i wsp., 1951–1952

Il. 450. Zabudowa al. Wyzwolenia. Warszawa. E. Sekrecka, 1953–1955

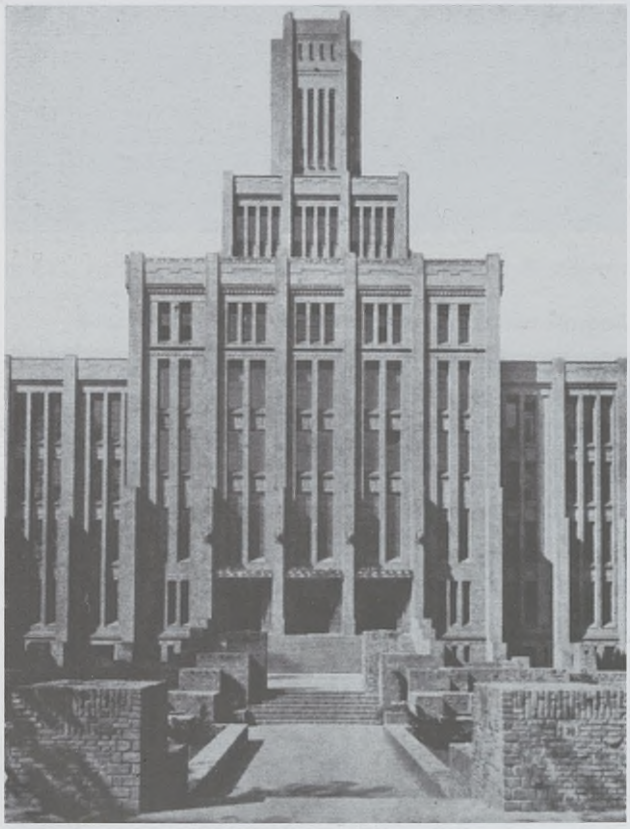
Il. 451. Budynki mieszkalne. Montpellier. R. Bofill, 1978–1984

[392] M. Zakrzewski, *Pałac Kultury i Nauki w Warszawie — konstrukcja i forma*, [w:] *Sztuka a technika...*, *op. cit.*, s. 265–274; W. Baraniewski, *Rola „tradycji" w architekturze polskiej lat 1949–1956*, [w:] *Tradycja i innowacja...*, *op. cit.*, s. 305–320; T. S. Jaroszewski, *Polityka i architektura tuż przed potopem. O przebudowie Pałacu Brühlowskiego w Warszawie na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych*, [w:] *Kryzysy w sztuce*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Lublin, grudzień 1985, Warszawa 1988, s. 199–222; idem, *Kostium francuski architektury polskiej 2. poł. XIX w.*, [w:] *Tradycja i innowacja...*, *op. cit.* s. 171–199; T. S. Jaroszewski, *Sztuka i technika w Warszawie w roku 1870*, [w:] *Sztuka a technika...*, *op. cit.*, s. 185–200; T. S. Jaroszewski, *Architektura rezydencjalna wielkiej burżuazji warszawskiej w latach 1864–1914*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród–Miasto*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 171–208; T. S. Jaroszewski, *Pałac warszawskiego bankiera doby pozytywizmu*, [w:] *Sztuka 2. połowy XIX wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 79–100.

Il. 452. Szkoła muzyczna „Hanns Eisler". Berlin. M. Prasser, 1986

Il. 453. Biurowiec. Londyn. Smith & Brewer, ok. 1925

Il. 454. Biurowiec. Utrecht. G. W. van Henkelom, 1920–1922

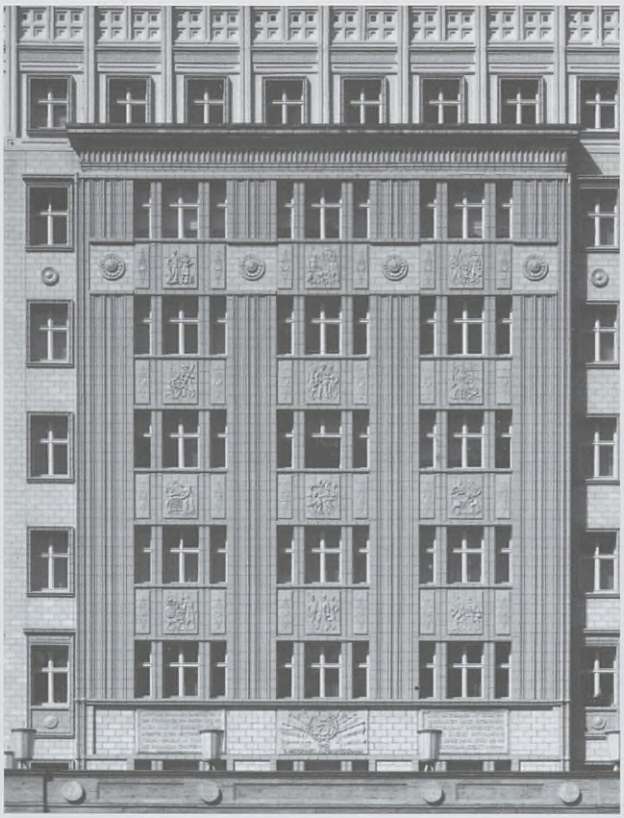


blika Weimarska, ani Trzecia Rzesza, przykładające wielką wagę do budownictwa socjalnego na taki pomysł nie wpadły, niezależnie od różnie zresztą interpretowanego socjalizmu. Dla ścisłości trzeba dodać, że w przypadku Republiki Weimarskiej chodzi o rządy głównie krajowe, w których gestii było budownictwo mieszkaniowe. Ideologia neotradycjonalnych „pałaców dla robotników" była kolejną, nie tylko zresztą NRD-owską, utopią. Nie ma takiego państwa na świecie, które byłoby stać na tego rodzaju budownictwo obliczone przecież już nawet nie na miliony, lecz setki tysięcy użytkowników. Również pod względem technologicznym zamiar był nierealny. Socrealistyczne, czyli to neoklasycyzm, czy neorenesans, czy wreszcie barok, wymagały tradycyjnej technologii, a więc podstawowego materiału jakim jest cegła, rzemieślniczej czy wręcz artystycznej obróbki elementów neohistorycznych, dekoracji i detalu, głównie z kamienia szlachetnego, nie mówiąc o stolarce i galanterii metalowej (balustrady, klamki itp.). Wymagało by to pracy i czasu nieprzeliczonej rzeszy rzemieślników, sztukatorów itd., a zatem zawodów zanikających raczej niż powiększających swoje szeregi. Jedynym wyjściem byłby żelbet i prefabrykacja, ale na ten pomysł wpadli tylko Francuzi i na minimalną skalę architekci we Wschodnim Berlinie. W pierwszym wypadku, mowa tu oczywiście o Ricardo Bofillu i jego zespole Taller de

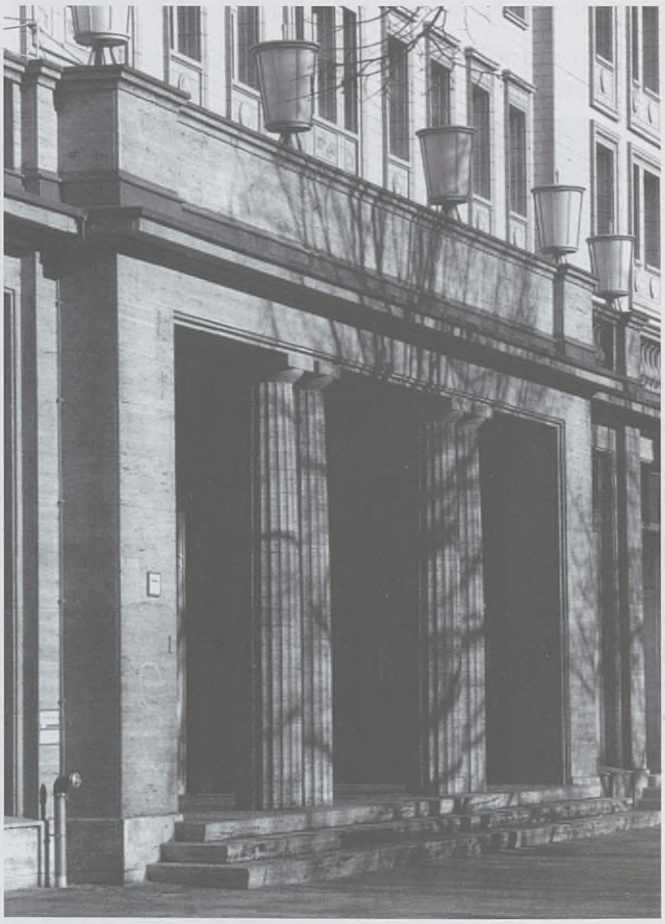
Il. 455. Stalinallee (ob. Karl-Marx-Allee). Berlin. H. Henselmann, 1951–1958

Il. 456. Stalinallee (ob. Karl-Marx-Allee), fragment. Berlin. H. Henselmann, 1951–1958

Il. 457. Stalinallee (ob. Karl-Marx-Allee), fragment fasady. Berlin. H. Henselmann, 1951–1958



Il. 458. Stalinallee (ob. Karl-Marx-Allee), portal. Berlin. H. Henselmann, 1951–1958



Il. 459. Ernst-Reuter-Haus. Berlin. K. Elkart, 1938–1939

Il. 460. Ernst-Reuter-Haus, fragment elewacji. Berlin. K. Elkart, 1938–1939

Arquitectura. W drugim przypadku rzecz dotyczy kontrowersyjnej inicjatywy, jaką było wypełnianie istniejących luk w zabudowie Nikolaiviertel, jednej z najstarszych dzielnic Berlina. Z końcem lat osiemdziesiątych XX wieku, architektura NRD odchodząc od modernizmu wybierała formy postmodernistyczne. W Nikolaiviertel, w latach 1986–1989, zastosowano stylizowane historycznie, ale prefabrykowane z żelbetu elementy fasad, nawiązując do kamienic mieszczańskich i ich stylistyki pochodzącej z różnych okresów dziejów dzielnicy. Ten żelbetowy posttradycjonalizm raczej niż postmodernizm, jest osobliwym dość wyzwaniem pod adresem wszechwładnego przez kilka dekad stylu międzynarodowego i przewartościowania ocen architektury nowoczesnego tradycjonalizmu[393]. Wróćmy jednak do neotradycjonalnego socrealizmu w NRD i jego

[393] *Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Buildings and Projects 1960–1985*, W. A. James (ed.), New York 1988; R. Haubrich, *Unzeitgemäss. Traditionelle Architektur in Berlin*, Berlin 1999, s. 63.

Il. 461. Zabudowa Altmarkt. Drezno. H. Schneider, K. Röthing, H. Konrad, 1953–1956

największego założenia architektoniczno-urbanistycznego w Berlinie, jakim jest zrealizowana w latach 1951–1958 Stalinalle (ob. Karl-Marx-Allee) przez zespół pod kierownictwem Hermanna Henselmanna, w składzie: Egon Hartmann, Richard Paulick, Kurt W. Leucht, Hanns Hopp, Karl Souradny, Rolf Göpfert, Emil Leibold. Wybór nowej tradycji dla nowego państwa, zgodny zarazem z linią obowiązującą w innych państwach „obozu socjalistycznego", nie był łatwy,

Il. 462. Odbudowa centrum, w oddali wieżowiec nowego uniwersytetu. Lipsk. H. Henselmann i wsp., 1968–1975

Il. 463. Friedrichstadtpalast. Berlin. W. Schwarz i wsp., 1981–1984

ponieważ co rusz jakaś tradycja niedobrze się kojarzyła — a to z nazizmem, a to z wilhelmińską Rzeszą, a to z burżuazją, zaś ruch robotniczy, poza symbolami, własnej tradycji i sztuki nie posiadał. Nawet kultura chłopska z jej specyficzną estetyką trudna była do zaakceptowania, bowiem już wcześniej architekci konserwatywni, szczególnie w kręgu Kulturkampf für Kunst, potem hitlerowcy wykorzystywali na rzecz swych nacjonalistycznych koncepcji, ideologię Blut und Boden (popularnie zwaną BluBo). Z tym wszystkim oficjalna ideologia NRD walczyła, ale życie toczyło się naturalną rzeczy koleją i pozostawał jeszcze jeden żelazny argument, jakim był wzór ZSRR. Skoro w „ojczyźnie proletariatu" wykorzystywano w budownictwie i architekturze formy pochodzące z innych epok, które marksizm wyrzucił na śmietnik historii, to dlaczego nie czynić tego w NRD[394]. Nie zawsze udawało się uniknąć nieprzyjemnych skojarzeń i analogii, aczkolwiek materiał porównawczy niejako znajdował się po obu stronach muru berlińskiego. Wprawdzie nienaruszony niemal gmach Ministerstwa Lotnictwa (arch. Ernst Sagebiel, 1934–1936) oraz zrujnowany w większości pałac Ministerstwa Propagandy (arch. R. Reichle, W. Weygandt, 1934–1936)pozostały po wschodniej stronie Berlina, to nie były one jedynymi świadkami monumentalizmu Trzeciej Rzeszy. Zapomina się bowiem o pozostałym po stronie zachodniej miasta, obecnie noszącym nazwę Ernst-Reuter-Haus, gmachu wzniesionego w latach 1938–1939 dla Haus des Deutscheen Gemeindetages przez Karla Elkarta. Nadzór nad budową obiektu położonego na osi wschód-zachód sprawował Speer i jego GBI, co uzasadnia tezę, że projekt zaaprobował sam Hitler, który zatwierdził każdy szczegół architektoniczny planu przebudowy centrum stolicy.

Dom Wspólnoty Niemieckiej różnił się nieco od stylistyki przyjętej po 1933 roku. Nawiązywał raczej do rozwiązań neobarokowych niż klasycystycznych, co zresztą potwierdza konstatacja o barokizacji nazistowskiego empire'u. Gdy wszakże porównać go z niektórymi rozwiązaniami Stalinallee, to uderza swoista sekwencyjność form i detalu. W niektórych rozwiązaniach tego założenia obserwujemy łączenie zarówno form neoklasycystycznych jak i neobarokowych z towarzyszącą im tradycyjną kompozycją urbanistyczną, nawiązującą do eklektycznego wystroju narożników ulic. Uproszczona barokizacja była nie tylko sposobem na stworzenie odmiennej, NRD-owskiej estetyki architektonicznej, ale i często techniczną i ekonomiczną koniecznością. Tak było w przypadku Drezna, którego zabytkowa część została zniszczona przez bombardowanie dywanowe 13 lutego 1945 roku. Całkowita restytucja, przewidująca rekonstrukcję budynków pochodzących z wszystkich epok, szczególnie XIX wieku, nie wchodziła w rachubę. Przyjęto również wariant częściowej zmiany w urbanistycznym układzie Altstadt, co notabene jest przedmiotem krytyki do dziś. Zdecydowano o odbudowie najbardziej reprezentatywnych dla Drezna kościołów i pałaców, rezygnując w dużej mierze z rekonstrukcji mniej wartościowych kamienic mieszczańskich i miejskich pałacyków na Altmarkt i uproszczonej siatce ulic doń wiodących.

---

[394] W. Stamm, *Architektur und Baukunst in Ost-Berlin*, Graz 1975; J. P. Kleihues, *From the Destrection to the Critical Reconstruction of the City*; *Urban Design in Berlin after 1945*, [w:] *Berlin–New York...*, *op. cit.*, s. 395–409.

Przyjęto stylizację sięgającą do drezdeńskiego baroku, śladów renesansu oraz neobaroku z drugiej połowy XIX wieku. Szereg form upraszczano, ale mimo wszystko był to bardzo złożony amalgamat nowoczesności i tradycji, który ze względu na datę realizacji, czyli lata 1953–1956, zalicza się do socrealizmu, a który ze względu na przyjętą stylistykę nazwać można neotradycjonalizmem wyprzedzającym historyzujący nurt postmodernizmu, z czego oczywiście zespół autorski w składzie: Herbert Schneider, Kurt Röthing i Hans Konrad, nie mógł sobie jeszcze zdawać sprawy[395].

Gdy jednak architektura NRD po około 1956 roku odwróci się od socrealizmu, nie odda się do końca, jak np. w PRL, stylowi międzynarodowemu. Można w niej zauważyć wiele posttradycjonalizmu lub wręcz modernistycznego historyzmu, historyzmu rozumianego *sensu largo*, czyli każdego naśladownictwa. Wszak, jeśli nawiązuje się do ekspresjonizmu, epoki mile widzianej w NRD ze względu na jej postępowość, a przecież ideowo i estetycznie wygasłej, to jest niczym więcej niż historyzmem w jego ogólnym pojęciu. Bywało, że wybitni neotradycjonaliści, mimo zmiany kursu ideologicznego, wkraczali na grunt posttradycjonalizmu antycypując postmodernizm w jego nurcie unikającym powtórzeń stylów historycznych. Takim właśnie twórcą był Hermann Henselmann, onegdaj jeszcze socrealista, który w Lipsku, w okresie od 1968 do 1975 wraz z zespołem: Horst Siegel, Ambros G. Gross, Helmut Ullmann, Eberhard Göschel, Volker Sieg, Rudolf Skoda, wzniósł kompleks budynków Uniwersytetu im. Karola Marksa, którego dominantą jest wieżowiec. Architekt wyraźnie inspirował się — aczkolwiek dokonał głębokiej rewizji założeń — projektem wieżowca na Friedrichstrasse w Berlinie z 1921 roku Ludwiga Miesa van der Rohe. Postekspresjonistyczne asocjacje wywołuje również projekt i realizacja nowego gmachu Friedrichstadtpalast w Berlinie, autorstwa: W. Schwarz, M. Prasser, D. Bankert, H. Meyer,

Il. 464. Odbudowa rynku. Schwerin. Ok. 1976

Il. 465. Münster, stan sprzed 1939 r.

Il. 466. Münster, stan obecny

[395] A. Behr, A. Hoffmann, H.-J. Kadatz, G. Zeuchner, *Architektur in der DDR*, Berlin 1980, s. 9–42; L. Demps, *Berlin–Wilhelmstrasse. Eine Topographie preussisch-Deutscher Macht*, Berlin 1994, s. 207–234; R. Haubrich, *op. cit.*, s. 20–23, 30–37; W. Durth, *Zwischen Moderne und Modernismus. Wege zur Architektur der Nachkriegzeit*, [w:] *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Exspressionismus und Neue Sachlichkeit*, V. M. Lampugnani, R. Schneider (hgs.), Stuttgart 1994, s. 297–319.

Il. 467. Mieszkanie piosenkarza w typowym bloku. Warszawa. J. Połomski (atryb.), 1977–1984

Il. 468. Mieszkanie piosenkarza w typowym bloku. Warszawa. J. Połomski (atryb.), 1977–1984

W. Hoffmann, M. Ulbrich, W. Schön, G. Koch, H. Knof, M. Stefanenko, K. Schaarschmidt, w latach 1981–1984.

Również w dziele nad rekonstrukcją i konserwacją budowli i zespołów miejskich, architektura NRD sięgała do metody uproszczonej stylistyki wzorów historycznych, zwłaszcza tam, gdzie obiekty były niemożliwe do odbudowy w swej pierwotnej formie. Na przykład w Schwerinie zrewaloryzowano z wielką pieczołowitością jedno z najpiękniejszych założeń niemieckiego historyzmu, jakim jest utrzymany w kostiumie francuskiego renesansu zamek, pochodzący z 1845–1858 (G. A. Demmler, F. A. Stüler). Natomiast rekonstrukcję rynku w Schwerinie przeprowadzono około 1976 roku na dwa sposoby, dokonując wiernej restauracji również XIX-wiecznych kamieniczek mieszczańskich oraz budując stylizowane na coś pomiędzy gotykiem a renesansem północno-niemieckim, nowe kamieniczki[396]. Podobnie jak w NRD, tak i w RFN przy rekonstrukcji zburzonych miast posługiwano się metodą uproszczonego odtwarzania zniszczonych oryginałów, dokonując wiernej rekonstrukcji wyłącznie w przypadku tylko najcenniejszych obiektów. Skala zniszczeń wojennych była tak ogromna, że nawet bogate Niemcy Zachodnie nie były w stanie rekonstruować wszystkich obiektów zabytkowych, nawet jeśli posiadano dokumentację i ikonografię tej czy innej budowli. Przykładem może być odbudowa Monastyru (Münster). Postępowano diametralnie różnie od metody przyjętej w Niemczech na przełomie XIX i XX wieku. Wówczas to dokonywano, jak pisze Winfried Nerdinger, „transformacji" istniejących zabytków przez ich poprawianie i uzupełnianie w stylu vel „manierze tradycyjno-regionalnej", czyli inaczej mówiąc, zabytki „dosmaczano", żeby użyć wyrażenia profesora Tadeusza Chrzanowskiego. Nie zdajemy sobie często sprawy, że dzisiejsza Lubeka (Lübeck) bądź Brema (Bremen), Trewir (Trier) itd., w swych zespołach zabytkowych wyglądały około 1880 zupełnie inaczej[397].

Modus operandi, polegający na symplifikacji i oddawaniu zarysu stylu dawnego, stosowany był jako konieczność przy odbudowie miast historycznych, trwającej od końca lat czterdziestych po lata siedemdziesiąte ubiegłego wieku. Wraz z falą postmodernizmu od początku lat siedemdziesiątych tegoż stulecia, stał się ów *modus operandi* nie tylko sposobem odbudowy, ale równolegle charakterystycznym nurtem twórczym

---

[396] A. Behr et al., *op. cit.*; H. Müller, *Neostile*, Leipzig 1979; P. Nestler, P. M. Bode, *Deutsche Kunst seit 1960*, Architektur, Munchen 1976.

[397] W. Nerdinger, *Narodziny idei...*, *op. cit.*, s. 160; G. G. Feldmeyer, *The New German Architecture*, New York 1993, s. 35 i n.

Il. 469. Studium formy. „Vers une architecture". Le Corbusier, 1923

w architekturze, przypominającym pewne cechy minionego historyzmu. Również z końcem XVIII wieku, nie tylko odbudowywano i kończono budowle sprzed wieków. Budowano nowe zabytki, ba, co więcej nawet, wznoszono nowe ruiny architektury nieistniejące. Na temat postmodernizmu napisano już tysiące książek, ale w kontekście rozważań niniejszych najtrafniejszym ujęciem wydaje się to, które zaprezentował David Watkin; pisał on: „Podjęta przez modernizm próba ludzkiej transformacji za sprawą architektonicznej rewolucji i zniszczenia pamięci groziła naruszeniem godności człowieka i jego poczucia tożsamości. Ogromna liczba banalnych budowli w stylu międzynarodowym, pozbawionych wszelkiej poezji i historycznych odniesień, wznoszonych na całym świecie przez miernych architektów, miała swój udział w zerwaniu więzi między tą architekturą a społeczeństwem, co w latach osiemdziesiątych gwałtownie objawiło się wrogością okazywaną po obu stronach Atlantyku architekturze nowoczesnej"[398]. Z kolei Reiner Haubrich na retoryczne pytanie o kondycję współczesnej architektury, odpowiada: „Nadszedł koniec nowoczesnej architektury. Czy dziś należy jeszcze to udowadniać? Czy trzeba opowiadać jeszcze raz historie o wielkiej utopii i nędznej rzeczywistości, o nagradzanych projektach, o których zapomnieliśmy lub które zburzyliśmy po kilku dziesiątkach lat, o wyburzanych historycznych budynkach i całych dzielnicach, których nie możemy zapomnieć? Czy może lepiej przypomnieć o zarozumialstwie architektów i bezsilności skoszarowanych przez nich mieszkańców? Czy inni nie zrobili tego dużo wcześniej i dużo lepiej"[399]. Osławione już od dawna wysadzenie w powietrze w 1972 roku funkcjonalnego osiedla Pruitt-Ogoe w St. Louis, od którego datuje się zwyczajowo początek postmodernizmu, wydobyło na światło dzienne problem kontynuacji kultury cywilizacji euro-amerykańskiej. Albo inaczej, relacji między kontynuacją a nieuchronną zmianą, która rozumiana jest tu, w ślad za Przemysławem Trzeciakiem, jako: „[...] nie prosty, bezpośredni ciąg dalszy, ale właściwości ludzkiego ducha. Rzeczy, które długi czas leżały w kurzu zapomnienia, znów zjawiają się w świadomości"[400]. Styl międzynarodowy dominował architekturę światową nieledwie trzydzieści lat, w historii architektury świata epizod zaledwie, a jednak, obok nie tak znowuż licznych swych osiągnięć znakomitych, okazał się katastrofą. Na przykład Wolf Jobst Siedler już w latach sześćdziesiątych XX wieku ubolewał

[398] D. Watkin, *Historia architektury zachodniej...*, *op. cit.*, s. 572–573.
[399] R. Haubrich, *op. cit.*, s. 11.
[400] P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 228.

Il. 470. Zabudowa Via Roma. Turyn. M. Piacentini, 1939

w swym klasycznym już dziś dziele *Die geomordete Stadt* nad zanikiem miejskości, które przetrwało od Babilonu do Berlina czasów Cesarstwa i kreowało szczególne emocjonalne przeżywanie komunalnej więzi i uczucie miejskiej wspólnoty. W Niemczech miało ono poczucie miejskości, w odróżnieniu od mieszczańskości, dodatkowy aspekt wywodzący się nie tylko z prawa magdeburskiego, ale i tak zwanego Sachsenspiegel, w którym zapisano fundamentalne prawo o tym, że: *Stadt luft macht frei*. Siedler, tak na marginesie, przygotowywał do druku *Wspomnienia* Alberta Speera, krytykował również i hitlerowskie plany przebudowy Berlina. Bowiem jak twierdził, zarówno ogromne założenia w stylu międzynarodowym, jak i speerowski neoklasycystyczny urbanistyczny mastodont, niszczyły na równi z bombardowaniami tradycyjną miejskość, rozumianą jako przetykającą tkankę nakładających się kolejno warstw rozwoju miasta[401]. Jak już była mowa, utopie architektoniczne towarzyszyły architekturze przez wieki, jednak dopiero wiek XX, dzięki zdobyczom technologii, mógł w dużej mierze, zbyt dużej, je urzeczywistnić. „Nasuwa się przeto pytanie — które stawiamy za Haubrichem — czy jednak w jakiejkolwiek epoce w dziejach budownictwa, istniał kiedykolwiek podobny rozziew między wielkimi ambicjami architektów, z jednej strony, a zdrowym rozsądkiem z drugiej, jak to miało miejsce w XX wieku"[402]. Odpowiedź nasuwa się jednoznacznie, kiedy bliżej przypatrzeć się ewolucji pozycji społecznej artystów, architektów bądź ludzi innych wolnych zawodów. Jeszcze do połowy XIX wieku aktorki uważano za kobiety wątpliwej konduity. Słynni soliści i instrumentaliści mogli być przedstawieni monarsze, ale o podaniu im ręki nie mogło być mowy, o odznaczeniach czy tytułach nie wspominając. Wprawdzie powiadano, że Karol V podnosił z podłogi pędzel, aby Tycjan nie fatygował się i mógł malować dalej, ale był to tylko wyjątek. Ludwik XIV rozmawiał ze swymi architektami w drodze od karety do pierwszego stopnia pałacu, traktując ich na równi z lokajami i bastardami. Jeszcze w latach trzydziestych XX wieku w Polsce zdarzały się niewyobrażalne dziś sytuacje, jak np. w Warszawie, kiedy to w dniu uroczystego otwarcia nowo wzniesionego i zaprojektowanego przez Tadeusza Tołwińskiego Muzeum Narodowego, dla architekta znalazło się miejsce li tylko pośród sprawozdawców prasowych na końcu sali. Dziennikarzy również traktowano inaczej niż dziś[403]. Ta sytuacja zmieniła się na Zachodzie od drugiej połowy XIX wieku. W Zjednoczonym Królestwie liczni architekci otrzymywali tytuły szlacheckie jeszcze na początku XIX wieku, jak choćby John Nash, a potem, żeby wymienić ledwie parę nazwisk, uzyskali je: Joseph Paxton, Augustus Welby Northmore Pugin, George Gilbert Scott. W Austrii i w Niemczech także wielu architektów uzyskiwało godności dworskie, tytuły honorowe i wysokie odznaczenia. Cesarz Franciszek Józef, mimo że cenił cavaliers, czyli utytułowanych bogatych próżniaków (stale ubolewał, że hr. Stanisław Tarnowski jest profesorem i Rektorem UJ i przyjmując go na dworze,

---

[401] W. J. Siedler, *Die geomordete Stadt. Abgesang auf Putte und Strasse, Platz und Baun*, München–Berlin 1964; A. Speer, *op. cit.*, s. 48, 195.

[402] R. Haubrich, *op. cit.*, s. 11–12.

[403] M. Leśniakowska, *Co to jest architektura?*, Warszawa 1996, s. 14, 15.

Il. 471. Royal Pavilion, wnętrze kuchni. Brighton. J. Nash, 1815–1823

z przekąsem stwierdzał „no cóż, panie hrabio, pan nadal na tym swoim Uniwersytecie?"), architektów wyróżniał i nagradzał. Otto Wagner posiadał komandorię Orderu Leopolda, Theophil von Hansen — Order Korony Austriackiej I klasy i wiele innych. Były to odznaczenia nadawane ministrom i innym dygnitarzom, ale o Złotym Runie nie było co marzyć, bowiem aby otrzymać, trzeba było wykazać się szlachectwem istniejącym w rodzinie nieprzerwanie od pięciuset lat. Tak więc to wyróżnienie mógł dostać hrabia Tarnowski, ale nie cesarz Francuzów Napoleon I, mimo że był zięciem Franciszka II (I). W Bawarii Friedrich von Gärtner i Leo von Klenze cieszyli się łaskami i udekorowani zostali Orderem św. Huberta. Karl Friedrich von Schinkel był, jak już była mowa, przyjacielem Fryderyka Wilhelma IV, co pociągało za sobą zaszczyty i wyróżnienia. To spotkało również ucznia von Schinkla, Friedricha Augusta Stülera i wielu innych architektów. Swego ulubionego architekta Franza Schwechtena, Wilhelm II udekorował Orderem Czerwonego Orła I klasy z Liśćmi Dębowymi, wręczanemu zazwyczaj arystokratom i wysokim urzędnikom państwowym. Te wyróżnienia i wywyższenia były nagrodą za dzieła miłe oku dostojnych zleceniodawców. Byłyby nie do pomyślenia za artystyczny bunt i „estetyczną obrazę majestatu", jak to powiadał Wilhelm II o malarstwie ekspresjonistycznym. Wraz z końcem historyzmu, rozkładem autorytetu monarchii i nadejściem modernizmu zmieniła się rola architekta. Historię-historyzm zastąpiła ideologia. Inżynier-artysta przeobraził się w twórcę społecznej inżynierii, nierzadko rewolucjonistę lub rewolucji poplecznika. Autorka pisała o tym niejednokrotnie, a ontologia awangardy nie jest przedmiotem rozważań w tej pracy. Już z końcem XIX wieku i na początku XX wieku rozpoczął się proces niesłychanego awansu społecznego zawodów artystycznych, w tym architektury awangardowej oczywiście, która samozwańczo uznała się za socjokulturowego demiurga postępu niemal w każdej dziedzinie. Zaczęła się budowa osobliwego, nieznanego dotąd dziejom etosu zawodowego, który zamknął się ostatecznie w ja-

Il. 472. Austriackie Biuro Podróży przy Opernringhof. Wiedeń. H. Hollein, 1976–1978

Il. 473. Austriackie Biuro Podróży przy Ringturm, wnętrze. Wiedeń. H. Hollein, 1980

kiejś „czarodziejskiej górze", żeby nawiązać do dzieła Tomasza Manna[404]. Czy skończył się wraz z postmodernizmem? Haubrich, który jest również architektem-praktykiem, stwierdza: „Architekci młodej generacji ciągle jeszcze umieszczają w krajobrazie domy-pudełka o płaskich dachach, mieszkańcom miast oferuje się ubogą, przemysłową estetykę, jakby na temat podobnego „modernizmu" nie padło ani jedno krytyczne słowo. Fachowa prasa prawie jednomyślnie optuje ciągle za żelaznym kanonem „nowego budownictwa" czy hucznie odnotowuje nastawione na spekta-

[404] Z. Tołłoczko, *Wybrane zagadnienia współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków 1995; M. Leśniakowska, *op. cit.*

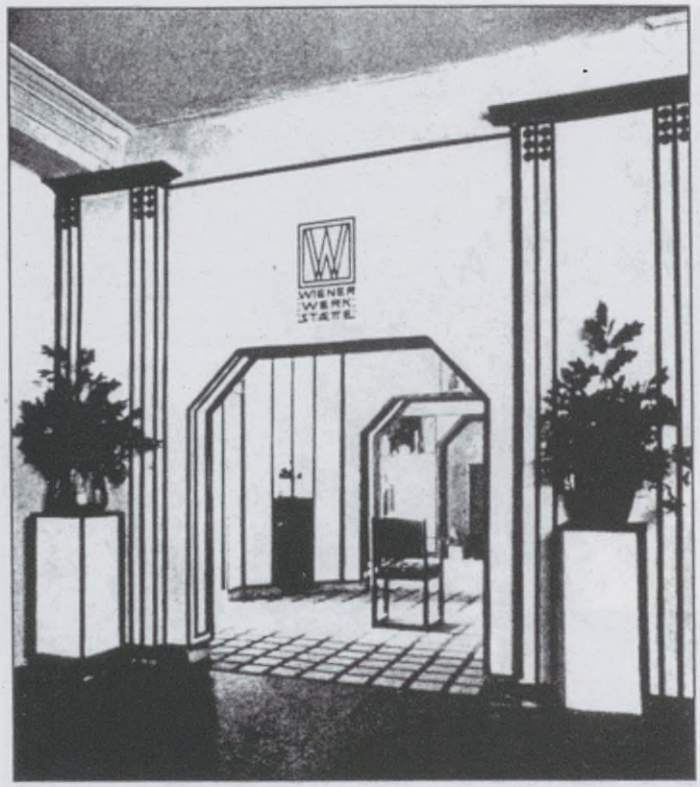
kularny efekt, a w gruncie rzeczy krótkotrwałe sukcesy awangardy architektonicznej."[405] Natomiast Aleksander Franta oceniając modernizm stawia pytanie? „Czego modernizm nie docenił? Jest kilka takich grzechów popełnianych z rewolucyjnej nadgorliwości. Przytacza się tylko niektóre — niedoceniane:

— Wartość **historyczna** nawarstwień w miastach. Wynikała stąd łatwość wyburzania obiektów «mniejszej rangi zabytkowej», co prowadziło do częściowej przynajmniej utraty charakteru, a tym samym i tożsamości miasta [...].

— Wartość **starych technologii** — ceramikę, kamień i drewno wyparł «tynk i papa».

— Wartość **rzemiosła artystycznego** w architekturze współczesnej. Straciliśmy — może nie na zawsze (?) — kowalstwo artystyczne, kamieniarstwo, indywidualną stolarkę, w tym «masyw drewniany», wypierany przez płytę drewnopochodną, z której wypadają okucia.

— Wartość **dobrej kontynuacji** starannego wpisywania się w otoczenie skalą i formą. Modernizm tu właśnie może popełnił najwięcej błędów wynikających z «arogancji» — zbyt śmiało wprowadzając formy niepotrzebnie kontrastujące."[406] Postmodernizm natomiast, mimo olśniewających i głośnych realizacji, na co dzień, według Haubricha, niewiele zmienił w budownictwie przeznaczonym dla szarego człowieka. Cytowany już Franta swój artykuł konkluduje stwierdzeniem, iż: „Modernizm był aktywny, a nawet «bojowy» w lansowaniu nowych idei, walczył. **Postmodernizm** (nowa Karta Ateńska z 1997 r.) jest kompromisowy, a nawet kapitulancki [...] Tę postawę utrwala w nowym pokoleniu architektów urbanistów — coraz bardziej dzielonym, coraz bardziej skłonnym do służenia klientowi płacącemu [...] Przy takiej postawie przyszłość architektury rysuje się w ciemnych barwach. Jej jakość i powszechna «pozytywna użyteczność», jej społeczna i kulturowa rola jest zagrożona."[407]



Il. 474. Wystawa Wiener Werkstätte, wnętrze. Berlin. J. Hoffmann, K. Moser, 1904

Jawi się przeto kolejna kwestia polegająca na dyskutowanym nieustannie, pytaniu: czy postmodernizm jest przełomem, czy nie? Czy jest końcem pewnej epoki, czy początkiem nowej? Z punktu widzenia dziejów współczesnych jest zapewne tym drugim, bowiem sekundował on kilku przełomowym zjawiskom o niespotykanych dotąd w historii konsekwencjach. Rozkwit zwłaszcza tradycyjnego postmodernizmu towarzyszy tzw. rewolucji konserwatywnej (kolejny to paradoks XX wieku, obok np. „konserwatywnego komunizmu") której liderami byli: Margaret Thatcher i Ronald Reagan. Ów „paradoks" był zbawiennym dobrodziejstwem dla cywilizacji euro-amerykańskiej, przywrócił jej mieszkańcom ponownie wiarę w wartości liberalnej demokracji i gospodarki wolnorynkowej. Szczególnie pod względem moralnym owa rewolucja wydała dorodne i trwałe owoce. Skompromitowała istniejące, wszędzie i w różnym natężeniu, więzi lewicy intelektualnej z komunizmem, rozpoczął się proces rychłego już końca „wieku ideologii".

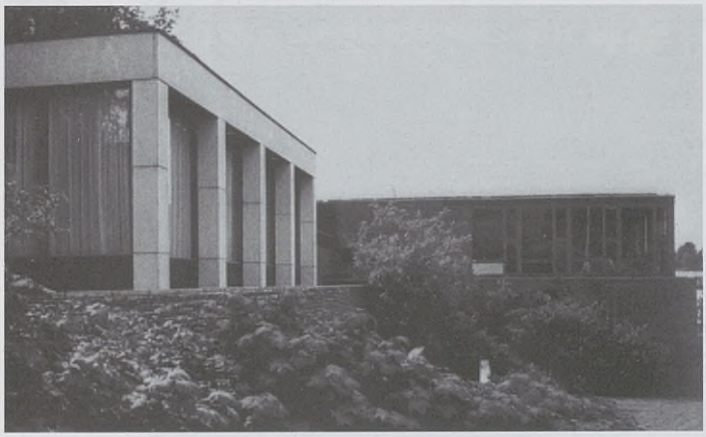
---

[405] R. Haubrich, *op. cit.*

[406] A. Franta, *Notatki architekta o modernizmie, jego źródłach, istocie, przemianach*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. XIV, z. 2, 2000, s. 103–104; A. Książek, *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001, s. 18 i n., 157–190.

[407] A. Franta, *op. cit.*, s. 104.

Il. 475. Kresge College. Santa Cruz (Cal.). Ch. Moore, 1973



Il. 476. Budynek stołówki studenckiej. Iyväskylä (Finlandia). A. Alto, 1952–1957

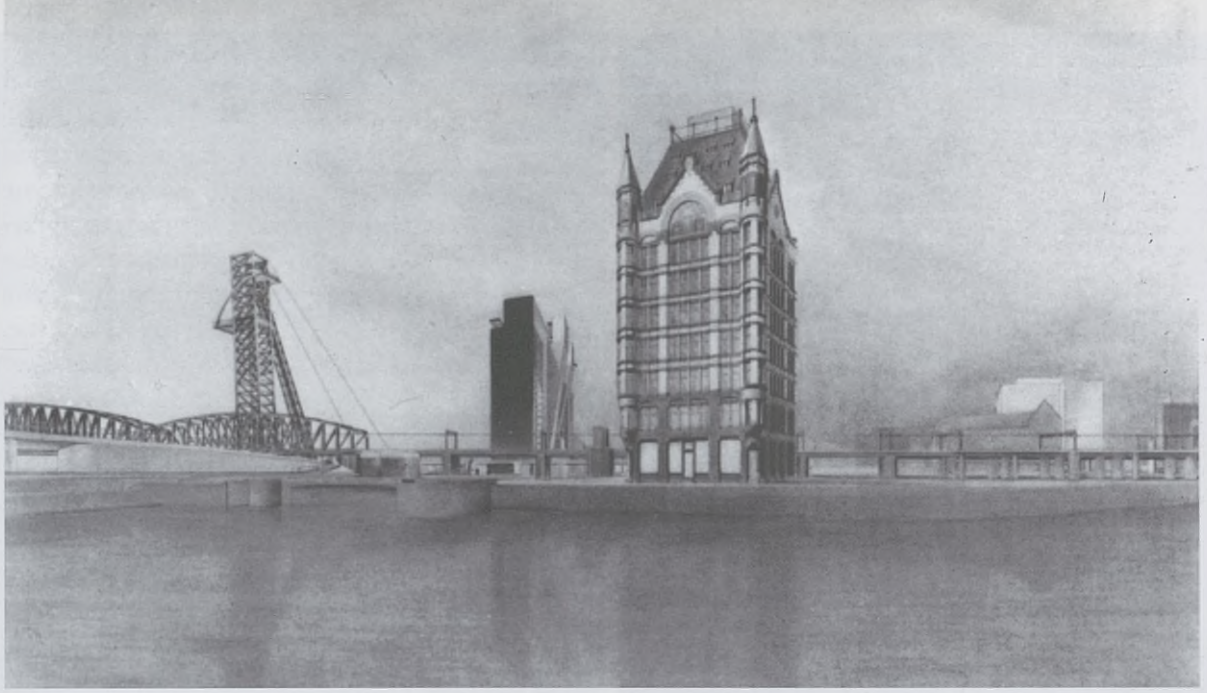
Il. 477. Supermarket Best, projekt. A. Greenberg, 1979

W ślad za nim okazało się, że „król jest nagi", że komunizm jest ideowym, moralnym i ekonomicznym bankrutem. Mało tego, zakwestionowane zostały te modernistyczne postawy, które negowały nie tylko pluralizm poglądów, ale pluralizm postaw artystycznych, estetycznych, czy wręcz ogólnokulturowych. Charakterystyczne, że dogmatyzm modernizmu w kwestii stałego i nieuchronnego postępu zaczął korodować wraz z umacnianiem się neokonserwatywnych postaw społecznych. Czy w takiej sytuacji mógł być wciąż aktualny postulat, aby architektura podejmowała nadal walkę, aby była ideowo bojowa, albowiem o co ma ona dziś, kiedy już po komunizmie, walczyć?[408] Skoro wiek ideologii dobiegł końca, nie ma miejsca dla sztuki i architektury walczącej, chyba, że samych z sobą. Jednak doświadczenia XX wieku przekonały naszą cywilizację, że czas eksperymentów artystycznych przełożony na język praktyki społecznej, a polityki zwłaszcza, powinien być już czasem przeszłym dokonanym. Przełamanie dominacji, czasem nawet monopolu awangardy, otworzyło więc drogę dla nowego pluralizmu w architekturze, kultywowanego w historyzmie, a potem, z różnym natężeniem, w architekturze współczesnej. Czy wszakże pojawił się neohistoryzm, albo inaczej, czy istnieje nadal, lub wrócił człowiek historyczny, który w różnych formach architektury i wnętrz historyczno-eklektycznych, zarówno w latach międzywojennych, jak i w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku szukał ucieczki od jednostajności i glajchszachtungu awangardy[409]. Odpowiedź jest pozornie prosta — zarówno historyzm, jak i modernizm jako etos i formacja nie

---

[408] T. Szkołut, *Tryumf i schyłek kategorii nowości w sztuce i estetyce współczesnej*, [w:] idem, *Awangarda...*, *op. cit.*, s. 261–284; Z. i T. Tołłoczko, *Ku filozofii klioarchitektury. Rozważania o rzeczach dalekich a bliskich w dobie nowych mediów*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury Oddział PAN w Krakowie, t. XXXII, (2000), s. 57–73.

[409] T. S. Jaroszewski, *Koniec feudalizmu?*, [w:] *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982, s. 221–255; idem, *Architektura neobarokowa w Polsce*, [w:] idem, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 73 i n.; idem, *Odbudowa zabytków wobec historii i beletrystyki historycznej. Kilka słów o pomyśle wskrzeszenia pałacu, gdzie pan Zagłoba z małpami wojował*, [w:] *Sztuka i historia...*, *op. cit.*, s. 387–397; idem, *Pod prąd*, [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa listopad 1984, Warszawa 1987, s. 307–334.



Il. 478. Blok mieszkalny, projekt. Rotterdam. R. Koolhaas, 1980

Il. 479. Wieżowiec przy 190 South LaSalle Street. Chicago. J. Burgee, P. Johnson, 1983–1987

Il. 480. Wieżowiec przy 190 South LaSalle Street, fragment fasady. Chicago. J. Burgee, P. Johnson, 1983–1987

Il. 481. Nowa zabudowa przy Carefour de L'Europe. Bruksela. 1988–1994

Il. 482. Nowa zabudowa przy rue de Laeken. Bruksela. 1989–1995

istnieje. Modernizm skończył się wraz z wyczerpaniem się ideowych i materialnych sił socjalizmu. Historyzm kończył swój żywot niejako etapami. Skoro jego rozwój rozpoczął się wraz z rewolucją (pomijamy tu jego preromantyczne początki), to należy tu wskazać zasadniczą przemianę roli rewolucji w społeczeństwie francuskim. Był to wieloletni proces, w którym zwolna zanikały okoliczności wywołujące rewolucję, a sama rewolucja jako metoda nie mogła tworzyć okoliczności rewolucyjnych[410]. Ten proces stanie się udziałem całej Zachodniej Europy po 1945 roku. Kolejnymi etapami upadku historyzmu był rozpad feudalno-monarchicznej solidarności, I wojna światowa i upadek Francji w 1940 roku. Wydawać by się mogło, że ze święcącym tryumf po II wojnie światowej stylem międzynarodowym do architektury powrócił duch Claude-Nicolasa Ledoux, zwłaszcza że we Francji partia komunistyczna była bardzo silna, ale władzy nigdy nie zdobyła. W pierwszych powojennych dziesiątkach lat w Zachodniej Europie lewica w ogóle była mocna, aczkolwiek jak się okazało bardziej hałaśliwa niż wpływowa, co między innymi tworzyło dogodne warunki do rozwijania rozmaitych wynalazków i eksperymentów architektonicznych. Kiedy w połowie lat dziewięćdziesiątych XX wieku prezydent Lech Wałęsa odwiedził wzniesioną przez Oscara Niemeyera Brasilię, powiedział do kamery, że jest to architektura komunistyczna. Była to wypowiedź raczej nie polityka, lecz spontaniczny sprzeciw robotnika przecież, bo trudno przypuścić żeby wiedział, że Niemeyer jest autorem paryskiej siedziby FPK, tzw. Maison du Parti Communiste przy place de Colonel-Fabien (1968–1971), wobec socmodernizmu. Wolno sądzić, że w wielomilionowym środowisku społecznym Prezydenta, tego rodzaju odczucia estetyczne nie były i nie są odosobnione. Na temat alienacji mieszkańców, głównie uboższych warstw społecznych, w środowisku osiedli modernistycznych napisano niezliczoną ilość publikacji. Wystarczy odnotować jedynie zatem fakt, że w sposób niejako naturalny warstwy zamożne i uprzywilejowane nie wszędzie i nie zawsze poddawały się modzie na architekturę odcinającą się od tradycji i rodzimych korzeni. W takim wypadku najgłośniejszą, z uwagi na swą pozycję w Królestwie, była oneg-

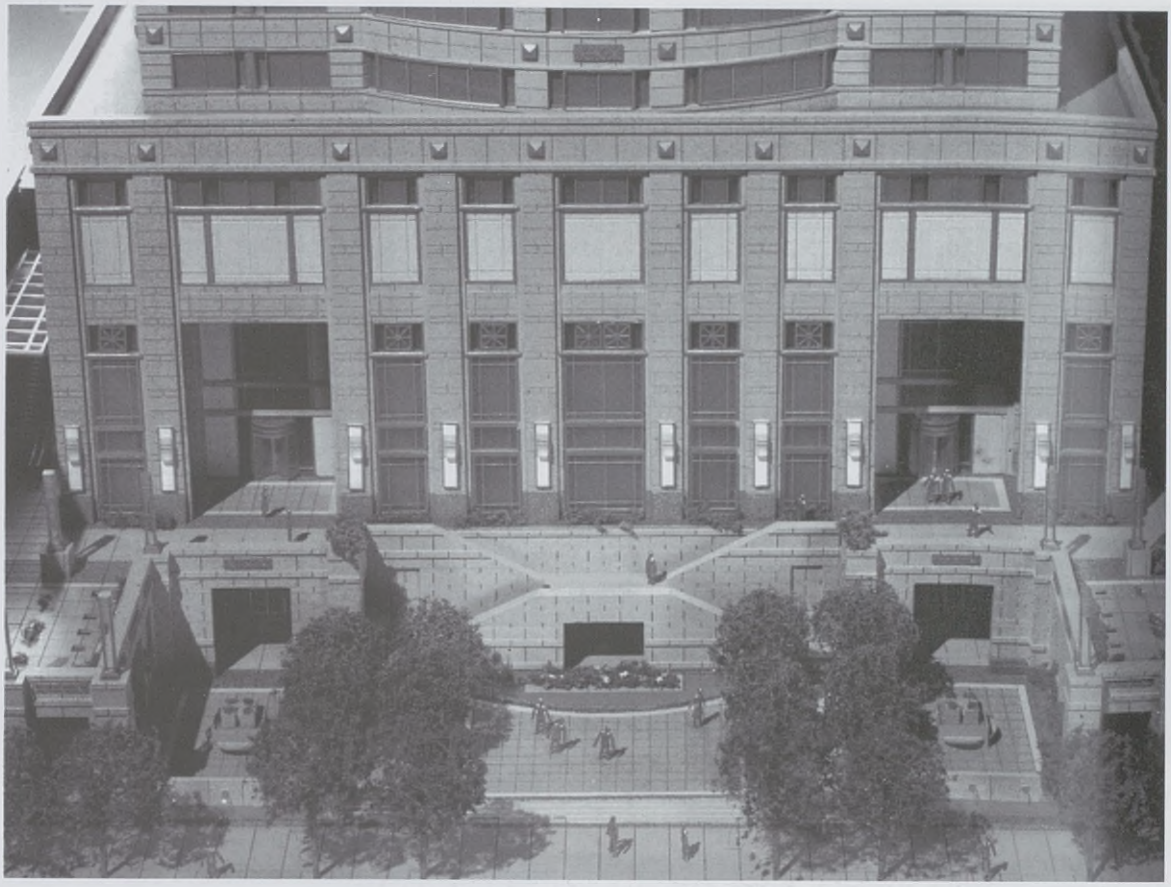
[410] F. Furet, *op. cit.*, s. 76, 77 i n.

Il. 483. Biurowiec „Charlottenpalais". Berlin. Patzschke. Klotz & Partner, 1998

daj jeszcze postawa następcy tronu księcia Karola (Charles Prince of Wales) protestującego przeciw tandecie socjalnego budownictwa rządów labourzystowskich, pociągających za sobą harlemizację dzielnic Londynu. Książę Walii naraził się również części środowiska architektonicznego, protestując przeciw manhatanizacji zabytkowego centrum Londynu, co przyniosło pewien wymierny i korzystny, ale nie do końca, skutek[411].

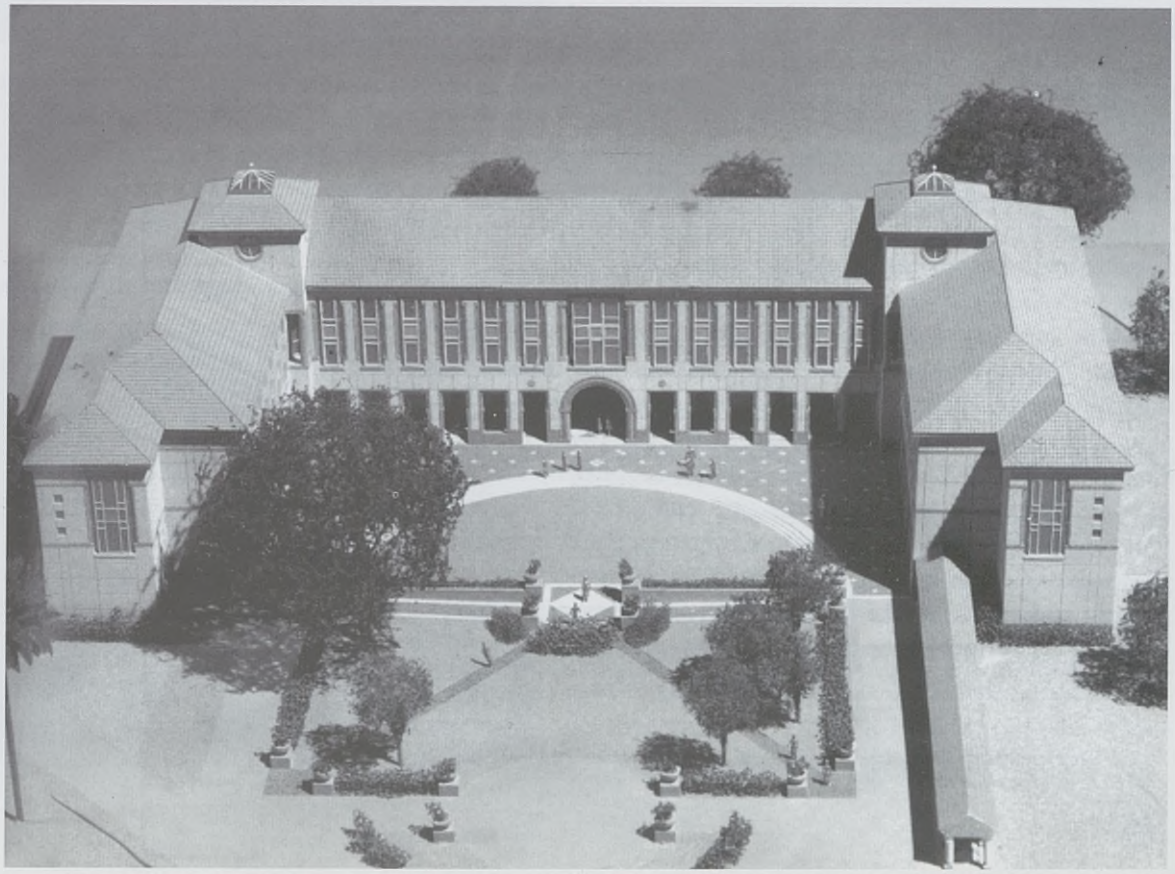
Predylekcja do tradycjonalizmu niewygasła mimo modernistycznego pochodu, nasiliła się szczególnie w latach siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku. Sam ruch konserwatywny stracił bardzo wiele na swej energii w momencie upadku imperium radzieckiego, co zresztą potwierdził Bill Clinton w swym inauguracyjnym przemówieniu. Atoli pewne charakterystyczne cechy tradycjonalnego, a nawet neohistorycznego myślenia nie pojawiły się wraz z falą neokonserwatyzmu i neoliberalizmu. Mowa tu o pierwszych inicjatywach zmierzających do zjednoczenia Europy nie tylko w celu ekonomicznym i obronnym, lecz na równi z nim, po to, by zrealizować nareszcie niegdysiejsze ideały Europy uniwersalistycznej. Próbowano ów cel zrealizować na różne sposoby, opierając się na różnych ideach i doktrynach politycznych, od antyku aż po ostatnie stulecie. Ale Europa była zbyt podzielona, narodowo, etnicznie, gospodarczo, a od czasów schizmy i reformacji, również religijnie. Z różnych dziejowych konfiguracji i politycznych tworów, najbardziej chyba europejskimi, co się tyczy uniwersalności, były imperium Karola Wielkiego, Święte Rzymskie Cesarstwo Narodu Niemieckiego, które obejmowało narody i nieniemieckie, system polityczny stworzony przez kongres wiedeński i Cesarstwo Austro-Węgierskie. Pierwsza połowa XX wieku nauczyła Europejczyków, że jedyną drogą do zachowania niepodległości, wolności i egzystencji populacji zachodnioeuropejskiej i jej kulturowego dziedzictwa jest zjednoczenie na wszystkich możliwych płaszczyznach, ale na gruncie wszelkiego rodzaju pluralizmu, poszanowania tradycji narodowej tworzącej wspólne europejskie patrymonium. Od

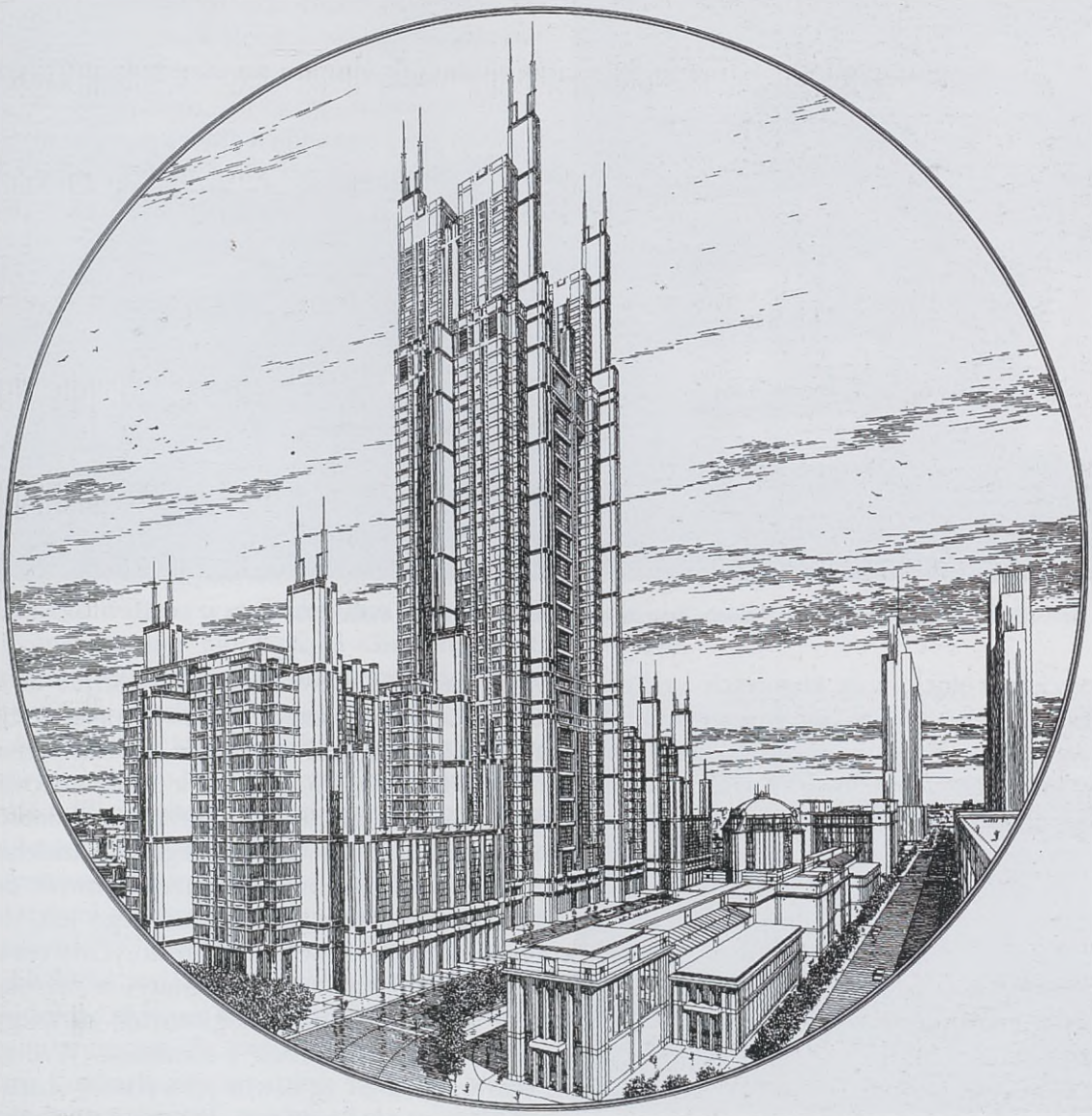
[411] Charles Prince of Wales, *Wision of Britain. A personal view of architecture*, London 1989.



Il. 484. Biurowiec, makieta, portyk wejściowy. Seattle. Kohn, Pedersen & Fox, 1985–1987

Il. 485. Rozbudowa Uniwersytetu Stanforda, makieta. Palo Alto (Cal.). Kohn, Pedersen & Fox, 1984–1987





Il. 486. Wieżowiec przy Nabrzeżu Kanaryjskim, projekt. Londyn. Kohn, Pedersen & Fox, 1986–1993

pierwszych kroków poczynionych w tym kierunku przez tworzenie Europejskiej Wspólnoty Węgla i Stali, następnie EWG, aż po cały ciąg przemian w latach 1976–1989 zakończony utworzeniem Unii Europejskiej, obserwować można było dwa sprzężone ze sobą zjawiska. Z jednej strony umacnianie się witalności kultur narodowych i przywiązanie do ich spuścizny, z drugiej zaś — poczucie, że są one częścią wspólnoty wyrosłej z jednego pnia. A przecież jakże często sztuka i architektura, zwłaszcza z XIX i XX wieku, były narzędziem nacjonalizmu i ideologicznym instrumentem[412]. Chociaż Unia Europejska bierze początek z szalenie uwspółcześnionej tradycjonalno-historyzującej idei, nie jest dzieckiem historyzmu i jest tworem na wskroś nowoczesnym. Mogła się zmaterializować tylko w sytuacji, kiedy praktyczne funkcjonowanie demokracji liberalnej sprzyja faktycznemu, nie formalnemu niwelowaniu różnic społecznych. Demokracja liberalna bądź egalitaryzm, same wszak są pojęciami historycznymi, nie wymyślono ich po 1945 roku. Jednak znalazły one nowe zastosowanie dopiero w warunkach, kiedy samo

[412] Z. i T. Tołłoczko, *Z dziejów rozbudowy i restauracji katedry w Kolonii...*, *op. cit.*, s. 106, 107.

Il. 487. Biurowiec przy West Place, makieta. Framingham (Mass.). R. A. M. Stern, 1983–1984

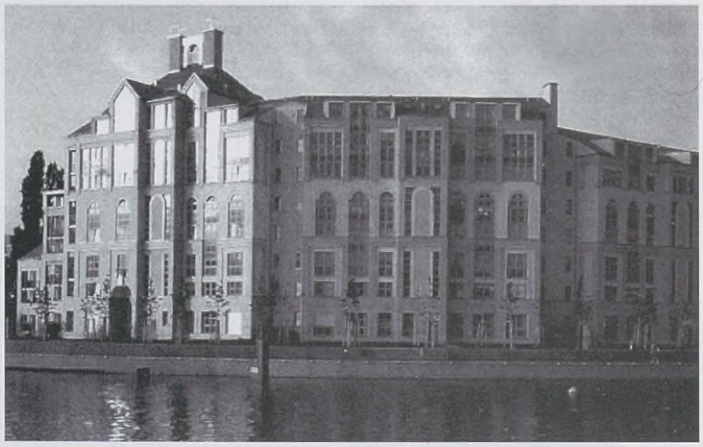
pojęcie rewolucji, walk klasowych i religijnych, nacjonalizmu, zdewaluowały ostatecznie dwie wojny światowe. Nie bez znaczenia były powszechność wykształcenia, masowa komunikacja społeczna oraz fakt, że obok równości wobec prawa budowano równość szans, co ostatecznie nie likwiduje nierówności materialnej, ale rażące nierówności częściowo zaciera. Neokonserwatyzm równocześnie podkreślał, że nierówność materialna jest potężnym bodźcem mobilności gospodarczej i aktywności kulturalnej, że dekretowana równość prowadzi do regresu i dzielenia biedy, poza oczywiście dostatkiem tych, którzy biedę rozdysponowali[413]. Przeto powrót do ideałów demokracji liberalnej, ale już w warunkach społeczeństwa postindustrialnego jest, do pewnego stopnia, neohistoryzmem w takiej proporcji, w jakiej utrzymuje się historyczny rewiwalizm, wraz oczywiście z ożywieniem wczesnego modernizmu (old modernity) w szeroko rozumianym postmodernizmie. W tej architekturze istnieje sytuacja analogiczna do ogólnego stanu kultury współczesnej, w której krzyżują się wzajemnie absorbcja i eliminacja. Według Leszka Kołakowskiego ta pierwsza odznacza się tym w kulturze, że dawne jej wytwory zostają bądź wessane przez kulturę współczesną bezpośrednio — w swej oryginalnej formie i dla celów pierwotnie zamierzonych, bądź na odwrót — ich podstawowe założenia estetyczno-artystyczne służą już innym funkcjom, zostały oderwane od ich ideowego podłoża. W drugim przypadku dawne twory kultury nie zostały oderwane od swych ideowych korzeni i funkcjonują niezależnie od zmieniającej się rzeczywistości, choć ich odbiór ewoluuje, co powoduje eliminację — zmienną bardzo — ich wartości aksjologicznych[414]. W ocenie i przyswajaniu sobie albo odrzucaniu kultur dawnych w kulturze współczesnej, wielką rolę odegrał w wieku XX emocjonalizm i silna potrzeba transgresji, bowiem kultura tego stulecia odznaczała się przeważnie diachronicznością. Kultura wieku XX, kultura historyzmu, wyróżniała się synchronizmem, w którym transgresja nie odgrywała szczególnej roli. Z kolei, jeśli postmodernizm stworzył człowieka wielowymiarowego, to historyzm i modernizm, ten ostatni zwłaszcza, pragnął modelować człowieka jednowymiarowego. Jednocześnie wszakże historyzm kreował architekturę pluralistyczną, zaś dla odmiany modernizm lansował architekturę monistyczną. Tak zatem, czy nader głośna teza Francisa Fukuyamy o końcu historii, który wyznacza upadek ideologii i ostania się na placu boju jedynego zwycięscy

[413] F. Fukuyama, *Koniec historii*, Poznań 1996, s. 287 i n.; idem, *Ostatni człowiek*, Poznań 1997, s. 179 i n.

[414] L. Kołakowski, *Reprodukcja kulturalna i zapominanie*, [w:] idem, *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984, s. 73 i n.

— neoliberalizmu, oznacza ostateczny koniec historyzmu?[415] Leszek Kołakowski twierdzi, że tradycjonalny historyzm nie ma większych szans na kolejny rewiwalizm. To raczej „archaiczny historyzm", którego istotną komponentą jest tęsknota za ideową bądź duchową identyfikacją cywilizacji euro-amerykańskiej. Historyzm polityczny jest martwy, ale potrzeba tradycji i związanej z nią historycznej wielowarstwowości kulturowej, pozostaje nadal aktualna[416]. Na tę potrzebę kontynuacji architektura przełomu lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych XX wieku odpowiedziała natychmiast. Również na gruncie teorii pojawiła się ogromna liczba publikacji, jednak akademicka historia architektury długo pozostawała, a niekiedy pozostaje, w kręgu monistycznego, jednowymiarowego ujmowania architektury wieku XIX. Zwłaszcza eklektyzm był przedmiotem krytyki i lekceważenia w pracach takich klasyków jak Nicolaus Pevsner lub Sigfried Giedion, dzięki którym większość podręczników ograniczała się do wpajania czytelnikom przekonania, że „[...] fakty podstawowe, którymi jedynie warto się interesować, gdy chodzi o XIX wiek, to nowe możliwości konstrukcyjne, zmieniona organizacja społeczeństwa, zastosowanie produkcji masowej w przemyśle; natomiast wszelkie eksperymenty ze stylami historycznymi to fakty przejściowe, nieistotne"[417]. Jednakże często zapominano, że architektów, zwłaszcza drugiej połowy XIX wieku, dręczył dylemat kim są bardziej — artystami czy inżynierami? Ta kwestia nadal jest dyskutowana i otwarta po dziś dzień. Pozostaje jeszcze rozziew, tym razem między teorią a praktyką. Zarówno w Europie jak i w USA spotykamy liczne wielce przykłady doskonałej konserwacji i rewaloryzacji bądź też adaptacji dla nowych celów architektury XIX wieku. Była ona przedmiotem modernizacji, co w przypadku uznania konkretnego obiektu za zabytek jest zabiegiem

Il. 488. Zabudowa Tegeller Hafen, fragment. Berlin. R. A. M. Stern, 1985–1989



Il. 489. Zabudowa Tegeller Hafen, fragment. Berlin. Ch. Moore, 1985–1990

Il. 490. Zabudowa Tegeller Hafen. Berlin. R. A. M. Stern, 1985–1989

[415] J. Kozielecki, *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002, s. 244 i n.; A. L. Zachariasz, *Kultura. Jej status i poznanie. Wprowadzenie do relatystycznej teorii kultury*, Rzeszów 2001, s. 134 i n.; M. Giżycki, *Epilog: Koniec i co dalej?*, [w:] idem, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001, s. 130 i n.

[416] L. Kołakowski, *Moje słuszne poglądy na wszystko...*, *op. cit.*, s. 114, 115.

[417] P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 227; S. Giedion, *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1988, s. 42.

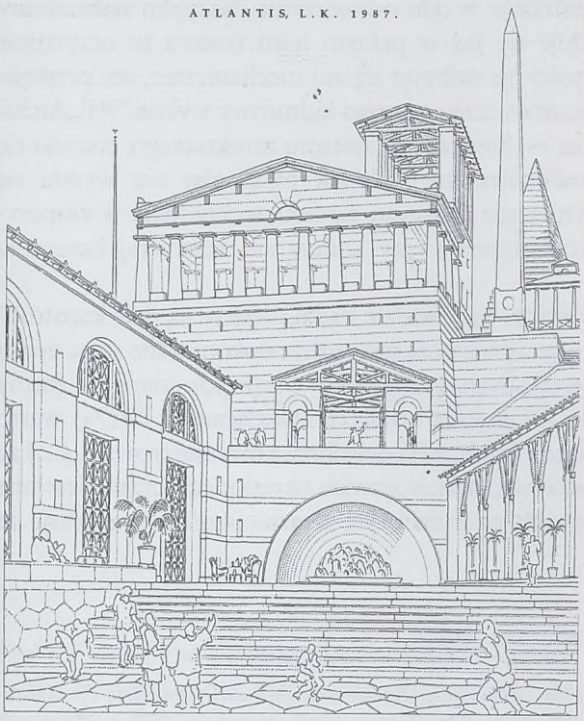
Il. 491. Adaptacja Dworca d'Orsay na Muzeum, wnętrze. Paryż. G. Aulenti, ukończono w 1986

ryzykownym, szczególnie gdy zabytek jest jednocześnie dziełem sztuki. Często bowiem wiedza o architekturze XIX wieku i kompetencje architekta w tym zakresie są nader skromne, co wynika z wykształcenia właśnie ograniczającego się do spraw konstrukcyjno-technologicznych i rozwojowo-postępowych. Trudno jednak wierzyć, że architekt konserwator wywiąże się dobrze ze swego zadania, powiedzmy restaurując architekturę barokową, kiedy nie będzie wiedział i rozumiał ducha epoki, że to nie tylko styl, ale i postawa[418].

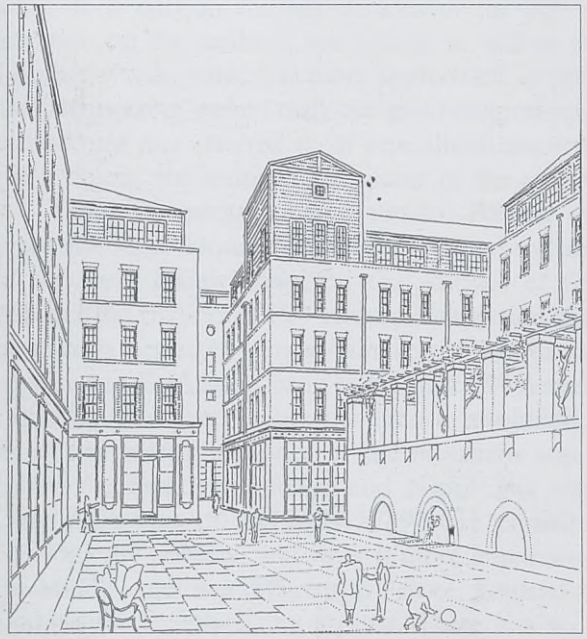
W wielowątkowej architekturze XXI wieku odnajdują swobodnie miejsce różne tradycje i te sięgające korzeniami do nawet bardzo dawnej przeszłości, jak i te odnoszące się do formacji nam bliższych czaso-

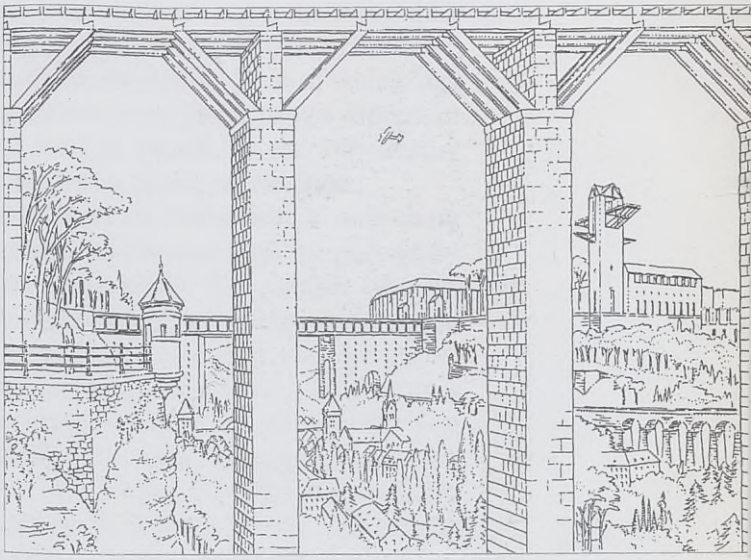
[418] S. Cantacuzino, *Re (Architecture Old Buildings) New Uses*, New York 1989; J. Frecot, *Die Schönheit der grossen Stadt...*, *op. cit.*; H. Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge, Mass.–London 1988.

Il. 492. Adaptacja fabryki dywanów Templeton na business centre. Glasgow. GEAR, ukończono w 1986



493. a. b. c. d. Fantazje architektoniczne, L. Krier, *Drawings 1967–1980*, Brussels 1981





wo, również do modernizmu. Jednak skoro kontynuacja i tradycja była osią całości niniejszych rozważań, na zakończenie niejako podsumowania, oddajmy głos wybitnemu znawcy tematyki, Léonowi Krierowi. „Architektura tradycyjna wciąż pozostaje żywym językiem, mimo że wielu architektów straciło wolę uczenia się jej gramatyki i stosowania jej słownictwa. Przeszłe i teraźniejsze kryzysy nie spowodowały ani degradacji, ani zachwaszczenia tego języka: zamieszanie co do prawideł, znaczenia, repertuaru i słownictwa jest tylko chwilowe. Przekazywanie tej wiedzy i *know-how* uległo jedynie

brutalnemu przerwaniu ciągłości. Ponowna edukacja w celu odtworzenia dyscyplin architektury tradycyjnej jest nie tylko możliwa, ale znajduje się już w pełnym toku (mowa tu oczywiście o Europie Zachodniej — Z.T.). Przekaz wartości nie odbywa się ani mechanicznie, ani przymusowo, lecz jedynie na skutek determinacji i rozumowania: stanowi kulturowy wybór."[419] „Architektura tradycyjna — stwierdza następnie Krier — nie stanowi systemu zamkniętego, rozwija się nieustannie dzięki stale dokonywanym udoskonaleniom. Tak jak pasażerów nie wysyła się w podróż samolotami doświadczalnymi, również nie powinno się umieszczać ludzi w eksperymentalnych domach czy miastach. Tego typu eksperymenty kończą się zazwyczaj katastrofą kulturową i zbrodnią polityczną."[420]

Architektoniczne doświadczenia laboratoryjne, tu i ówdzie nadal niestety są dziś konstruowane, bez większych wątpliwości niedopuszczalne, zwłaszcza tam, gdzie dokonywane są na żywej tkance społecznej. Atoli, mając na myśli ówczesnych i obecnych wciąż admiratorów formy pudełka na obuwie i estetyki pisuaru (vide „Fontanna" Marcela Duchampa, 1917), warto przypomnieć pochodzącą z 1923 roku wypowiedź Ericha Mendelsohna, który sugerował, „[...] że twórczość można zrozumieć tylko na podstawie wszystkich zjawisk określonego czasu. Jest ona równie mocno związana ze względnością swoich poczynań, jak teraźniejszość i przyszłość ze względnością historii"[421].

---

[419] L. Krier, *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Warszawa 2001, s. 179.

[420] *Ibidem*, s. 181.

[421] P. Virilio, *Das irreale Monument*, [w:] *Paris-Berlin 1900–1933. Ubereinstimungen und Gegensätze Frankreich--Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Liteatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik*, München 1979, s. 371.

"AN ARCHITECT'S DREAM" OR ON THE HISTORY AND HISTORICISM OF THE 19TH AND 20TH CENTURIES

MATERIALS AND STUDIES

SUMMARY

The theme of the painting "An architect's dream" by Thomas Cole is aimed at pointing out to the reader the essential centre of gravity of the book, that is the irrational-artistic layer of the architecture of historicism and eclecticism. The symbolism contained in the painting has inspired numerous authors of studies and monographs on the architecture of the 19th and beginning of the 20th century. The majority of publications on the architecture and building trends of the 19th century has been devoted to the search for any aspects of progress in these areas. It is only in the last decades of the 20th century that authors began to focus their attention on the aesthetic and artistic as well as sociological background of this architecture. In other words, what was more appreciated in years past was the development of technology and engineering rather than the psychological-painting-artistic, even stage design aspects of architecture that referred to or reproduced the styles of the past epochs. In the 19th century the problem: the architect ? engineer or the artist was settled in favour of the latter.

These statements are true also for Poland, where research on historicism is only thirty years old. Most frequently it has dealt with the relation of such architecture with the philosophy of historism mainly based on the writings of German philosophers. The mutual relations between the traditional 19th century architecture and the key socio-political events of the period have been neglected almost completely. Let us take an example. It is true that Neogothic appeared in England as early as the mid 18th century and was adopted in Russia, Poland, even Germany. However, before the French revolution, this kind of fashion for reviving the past styles was merely a caprice of the monarchs and aristocracy. Similarly Neoclassicism, which before the French revolution and Napoleonic wars was not a style connoted with politics. Only the events of the years 1789?1815 created conditions favourable for the architecture teleologically political, and what is more important, national architecture. While the Gothic in the Middle Ages was different in France, England, Germany, Poland or Italy, it still served one God, in sacral architecture at least. There was no national Gothic. It was only in the epoch of historicism that Neogothic became a national architecture, particularly in France and Germany. In the latter it was treated as a manifestation of patriotism for a long time to come. And all this resulted from the French revolution and Napoleonic wars which brought freedom to the individual, established and strengthened the foundations of people's sovereignty. However, the sovereignty of the people-nation liberated the nationalism with its sad consequences.

This in turn implied a certain approach to tradition professed by both the advocates of the revolution and the opponents of its outcome, which was to be a motif throughout the

age of historicism. It will take shape in the architecture of the 19th century. In it we can observe a partial revival of the monarchist-aristocratic spirit, its repeated short-lived flights and gradual fall. In this architecture we can also observe the wonderful rise and triumph of the adversary of yesterday, soon to become an ally of the relations from before 1789, that is the middle class and bourgeoisie. They too, with their specific culture, life style and architecture, will be gone not so much because of the political revolution of the 20th century, but because of the revolution brought about by technotronics, informatics and mass media, which will radically change the social structure of the whole world, and attitude to tradition. There is no room for historicism without acceptance of tradition as a leading factor in social and cultural life. Even in the 20th century traditional forms were sought when the political situation created a demand for it, or such situation was politically created. The totalitarian regimes used tradition to legitimise their power and created traditional architectural style. It was different with the democratic regimes. When they abandoned the extremely progressive instruments of executing their power in favour of those tried and tested, traditional as it were, such as liberal market economy or political conservatism, for instance, neo-traditionalism appeared in various neo-historical or postmodernist forms.

It is obvious that political historism and historicism in art. and architecture are formations past and done with. However, aesthetically and artistically they are still alive to some degree. They are a specific reservoir which enriches the repertoire of the forms currently applied in architecture. On the other hand, there is a serious danger that these forms, known better or worse, will be used in architecture without real understanding of their meaningful contents, historical foundations of their symbols and allegories. In the 19th century repetition of forms, their reconstruction or even eclectic mixture was, as a rule, emotional and spontaneous, while being rigorously submitted to the knowledge, logic and a definite aim and task of a designed edifice. This followed from profound knowledge of the history of architecture and spiritual bond between the architect and his employer, even if there was a social abyss between them. Schinkel was a friend of Frederic Wilhelm IV's. In such atmosphere works of lasting value were created. Albeit the postmodernist participation in architecture did not produce such good effects, it confirmed that there was still a lot of envigorating sap in architectural tradition, even that derived from the 19th century.

The book, devoted mainly to German architecture and architecture in Russia, almost completely unknown in Poland, is not a regular textbook. It is addressed to students of architecture at large, for whom history and tradition are sources of both knowledge and new intellectual and creative inspiration.

«СОН АРХИТЕКТОРА» ТО ЕСТЬ ОБ ИСТОРИИ И ИСТОРИЗМЕ АРХИТЕКТУРЫ XIX И XX ВЕКОВ

МАТЕРИАЛЫ И ИССЛЕДОВАНИЯ

Резюме

Задачей картины Томаса Коля «Сон архитектора» является указать читателю основной центр тяжести книги, то есть иррационально-художественный слой архитектуры историзма и эклектизма. Много авторов обработок и монографий на тему архитектуры XIX века и начала XX века обращалось к символам содержавщимся в этой картине. Обычно, большинство книг на тему архитектуры и строительства XIX столетия было посвящено поискам признаков развития в этих областях. Лишь только в последних десятилетиях XX века внимание авторов началось сосредоточиваться на эстетической и художественной, а также психологической основе этой архитектуры. По-другому, до сих пор более доценивалась роль развития технологии и конструкции а не психологическо-художественно-живописная, прямо сценографическая сторона архитектуры черпавшая или воссоздававшая стили минувших эпох. Иначе говоря, проблема архитектор-инженер или художник в XIX веке решалась в пользу второго.

Такой подход виден также в Польше, где исследования историзма насчитывают лишь только лет тридцати. Они касались связей архитектуры с философией историзма, базирующей чаще всего на немецких философах. Зато почти вообще упускались с виду взаимные зависимости между традиционной архитектурой XIX века, а узловыми общественно-политическими событиями этого времени. Хотя, примерно, неоготика появилась в Англии уже в половине XVIII века, и тогда началось ее восприятие в России, Польше, а даже в Германии. Однако, до французской революции того рода мода, возрождать минувшие стили, была лишь только капризом монархов и аристократии. Похоже с неовозрождением, которое до французской революции и наполеоновских воин являлось стилем с политикой не связанным. Едва события 1789–1815 годов создались условия для образования телеологическо-политической архитектуры, а также, что наиболее важно, национальной. Конечно, готика средневековья отличалась от готики во Франции, Англии, Германии, Польши или Италии, но все-таки служила одному Богу, если речь идет об обрядовой архитектуре времен революции. Не было национальной готики. Национальной она оказалась только в эпохе историзма, особенно во Франции и в Германии. В Германии неоготику долго воспринимали как проявление патриотизма. Все это было возможно благодаря французской революции и наполеоновским воинам. ти события освободили личности, а также ввели и укрепили суверенитет народа. К сожалению, суверенность люда-народа быстро освободила национализмы с их всеми плохими последствиями.

то в свою очередь вызвало подход к традиции, как поклонниками революции, так и соперниками ей произведений, что проявиться во весь век историзма. Именно это обнаружится в архитектуре XIX века. В ней можно увидеть частичное возрождение духа монархическо-

аристократического, его повторный кратковременный взлет и медленный закат. В этой архитектуре виден также великолепный взлет и торжество недавнего соперника, а позднее союзника отношений перед 1789 годом — т.е. мещанства и буржуазии. Также и они, вместе с их специфической культурой, образом жизни и архитектурой, уйдут в небытие, не столько по поводу политической революции в XX веке, сколько по причине технократической и информационой революции и развития информатики. то принципиально поменяет общественную структуру всего мира, а затем отношение к традиции, так как не можно говорить о историзме без одобрения традиции как ведущего элемента в общественной и культурной жизни. Даже в XX веке к традиционным правилам обращались тогда, когда политическая ситуация создала такой спрос или такую политическую ситуацию создавали. Тоталитарные режимы искали в традиции легитимизации своей власти и создавали традиционный стиль архитектуры. Иначе в случае демократических режимов. Когда они отказывались от крайне прогрессивных инструментов осуществления власти в пользу этих испытанных, в некоторой степени традиционных, как, примерно, либеральная рыночноя экономика и политический консерватизм, появлялся неотрадиционализм в различных неоисторических или постмодернистских формах.

Вполне понятно, что политический историзм и историцизм в искусстве и архитектуре являются течениями прошлыми и совершимися в отношении к эстетизму. Однако, в артистическом смысле они, до некоторой степени, являются живы. Они представляют собой своего рода источник обогощающий репертуар современных форм используемых в архитектуре. то с одной стороны. С другой стороны существует серьезная опасность, что эти формы лучше или хуже используются в архитектуре без толка и смыслового содержания исторических фундаментов их символики и аллегории. Именно в XIX веке повтаряемость, воспроизвождение, а даже их эклектическая смесь исторических форм и, как правило, эмоционально-спонтанный характер, подвергались строгим порядкам знакомства предмета, логики и определенной цели проектированного здания. то было последствием превосходного знакомства истории архитектуры и духовой связи между архитектором и заказчиком, часто даже в случае когда их разделяла общественная пропасть, напр. шинкель дружил с Фридериком Вильгельмом IV. Создавались произведения непреходящей ценности. Постмодернистское участие в архитектуре не принесло уже таких эфектов, но подтвердило, что еще много бодрящих соков существует в архитектурной традиции, тоже этой из XIX столетия.

та книга не учебник. Она была посвящена прежде всего немецкой архитектуре, а также, почти совсем неизвестной в Польше, архитектуре России. Она адресуется прежде всего к студентам архитектуры, которые в истории и традиции ищут знаний и новых творческих и интеллектуальных вдохновений.

BIBLIOGRAFIA

Adler, L., *Baugeschichte Wasmuths Lexikon der Kunst*, Bd. I, Berlin 1929.

Agnoldomenico, P., *Nuova Architettura Italiana*, Milano 1936.

Agnoldomenico, P., *Nuova Architettura nel Mondo*, Milano 1938.

Åman, A., *Architecture and Ideologie in Eastern Europe during the Stalin Era. An Aspect of Cold War History*, Cambridge (Mass.) 1992.

Åman, A., *Architektur* [w:] Zeitler, R. *Die Kunst 19. Jahrhunderts*, Berlin 1966.

Åman, A., *Sozialisttischer Klassizismus, sozialistischer Realismus — Zum Problem Architektur und Ideologie* [w:] *Klassizismus: Epoche und Probleme. Festschrift für Erich Forssman zum 70. Geburstag*, J. Meyer, G. Oberreuter-Kronabel (hgs.), Hildesheim–Zürich–New York 1987.

Andrusiewicz, A., *Carowie i cesarze Rosji. Szkice biograficzne*, Warszawa 2001.

Andrusiewicz, A., *Mit Rosji. Studia z dziejów i filozofii rosyjskich elit*, t. 2, Rzeszów 1994.

Antoni, C., *From History to Sociology. The Transition in German Historical Thinking*, London 1962.

Architektura XIX i początku XX wieku, T. Grygiel (red.), *Studia nad sztuką nowoczesną*, J. Malinowski (red.), t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.

Arendt, H., *Myślenie i zło. Odpowiedź Sokratesa*, Etyka nr 22, 1986.

Aron, R., *Koniec wieku ideologii*, Paryż 1956.

Aronson, Th., *Cesarze niemieccy 1871–1918*, Kraków 1998.

Aronson, Th., *Zwaśnieni monarchowie. Tryumf i tragedia europejskich monarchii w latach 1908–1918*, Kraków 1998.

Art and History. Images and Their Meaning, Cambridge (Mass.) 1988.

Art and Politics. The Proceedings of the Third Joint Conference of Polish and English Art Historians, Warsaw, September 1996, Ed. by F. Ames-Lewis and P. Paszkiewicz, Warszawa 1999.

Art Nouveau Architecture, F. Russell (ed.), New York 1986.

Balfour, A., *Berlin. The Politics of Order 1737–1989*, New York 1990.

Bałus, A., *Architektura sakralna Teodora Talowskiego*, Kraków 1992.

Bałus, W., *Maska życia zasłania prawdziwe oblicze sztuki*, Kraków 1992.

Bałus, W., *Mundus Melancholicus. Melancholijny świat w zwierciadle sztuki*, Kraków 1996.

Bałus, W., *W poszukiwaniu utraconej jedności* [w:] *Sztuka a technika*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991.

Bałus, W., *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu* [w:] *Dzieła i interpretacje*, Wrocław 1995.

Banham, R., *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyny"*, Warszawa 1979.

Bańka, J., *Filozofia cywilizacji*. Tom I. *Cywilizacja diatymiczna czyli świat jako strach i łup*, Katowice 1986.

Bańka, J., *Filozofia cywilizacji*. Tom II. *Cywilizacja diatroniczna czyli świat jako praca i zysk*, Katowice 1987.

Baraniewski, W., *Klasycyzm a nowy monumentalizm* [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994.

Baraniewski, W., *Rola „tradycji" w architekturze polskiej lat 1949–1956* [w:] *Tradycja i innowacja*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981.

Baraniewski, W., Jaroszewski, T. S., *Materiały do działalności architektonicznej Friedricha Augusta Stülera w Polsce*, Ikonotheka 11, 1996.

Barucki, T., *Architektura Węgier*, Kraków 1998.

Baszkiewicz, J., *Francja nowożytna. Szkice z historii wieków XVII–XX*, Poznań 2002.

Baszkiewicz, J. *Francuzi 1789–1794. Studium świadomości rewolucyjnej*, Warszawa 1989.

Baszkiewicz, J., *Historia Francji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1999.

Bauman, Z., *Dwa szkice o moralności ponowoczesnej*, Warszawa 1994.

Bauman, Z., *Wieloznaczność nowoczesna. Nowoczesność wieloznaczna*, Warszawa 1995.

Baustelle: Moskau, Strojka-Moskwa. Aktuelle Tendenzen Moskauer Architektur. Aktualnyje Tendencji Moskowskoj Architiektury, Berlin 1995.
Bazylow, L., *Historia nowożytnej kultury rosyjskiej*, Warszawa 1986.
Bazylow, L., *Historia powszechna 1789–1918*, Warszawa 1986.
Bazylow, L., *Historia Rosji*, Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
Beenken, H., *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutschen Kunst*, München 1944.
Beenken, H., *Der Historismus in der Baukunst*, Historische Zeitschrift nr 157, 1938.
Beenken, H., *Schöpferisch Bouideen der deutschen Romantik*, Mainz 1952.
Behr, A., Hoffmann, A., Kadatz, H.-J., Zeuchner, G., *Architektur in der DDR*, Berlin 1980.
Benevolo, L., *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Bd. I, II, München 1964.
Benevolo, L., *History of Modern Architecture*, vol. one, *The tradition of modern architecture*, Cambridge (Mass.) 1978.
Benevolo, L., *History of Modern Architecture*, vol. two. *The modern movement*, Cambridge (Mass.) 1978.
Benjamin, W., *Paryż stolica dziewiętnastego wieku* [w:] *Twórca jako wytwórca*, Poznań 1975.
Benton, T., *Great Britain. Arts and Crafts and Art Nouveau* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Benton, T., *Spain. Modernismo in Catalonia* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Berlin–Moskau 1900–1950. Berlin–Moskwa 1900–1950, I. Antonowa, J. Merkert (hgs.), München–New York 1995.
Berlin–New York. Like and Unlike. Essay on Architecture and Art from 1870 to the Present, J. P. Kleihues, Ch. Rathgeber (eds.), New York 1993.
Berliner Architektur der Nachkriegszeit, E. M. Hajos, L. Zahn (hgs.), Berlin 1928.
Bernd, N., *Paul Bonatz — Baumeister für Krieg und Frieden* (w:) U. Kuder (hg.), *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der national-sozialistischen Gewaltherrschaft 1933–1945*, Berlin 1997.
Bersite, L., *Razwitie nacionalnych form w architiekturie Moskowskogo Kremla*, Riga 1994.
Białkiewicz, Z. J., *Przemiany architektury krakowskiej w połowie XIX wieku*, Kraków 1994.
Białkiewicz, Z. J., *Wpływ środowiska berlińskiego na architektów krakowskich w drugiej tercji XIX wieku*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie t. XXX, 1998.
Białostocki, J., *„Barok". Styl — epoka — postawa* [w:] idem, *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*, Warszawa 1959.
Białostocki, J., *De gustibus est disputandum* [w:] *O wartości dzieła sztuki*. Materiały II Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice, 19–21 maja 1966, Warszawa 1968.
Białostocki, J., *Historia sztuki i historia idei* [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Cykl drugi. *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1987.
Białostocki, J., *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych* [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1963, Warszawa 1967.
Białostocki, J., *Innowacja i recepcja* [w:] *Oryginał, replika, kopia*. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice, 26–27 września 1968, Warszawa 1971.
Białostocki, J., *Innowacja i tradycja* [w:] *Tradycja i innowacja*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Sztuki, Łódź, listopad, 1979, Warszawa 1981.
Białostocki, J., *Kryzys pojęcia stylu*, Biuletyn Historii Sztuki nr 1, 1978.
Białostocki, J., *Kryzysy w sztuce* [w:] *Kryzysy w sztuce*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985, Warszawa 1988.
Białostocki, J., *Pięć wieków myśli o sztuce. Studia i rozprawy z dziejów teorii i historii sztuki*. Warszawa 1959.
Białostocki, J., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Cykl drugi. *Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1987.
Białostocki, J., *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1978.
Białostocki, J., *Rococo: ornament, styl i postawa. Przegląd problematyki badawczej* [w:] *Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w.* Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu, październik 1968, Warszawa 1970.
Białostocki, J., *„Stare" i „nowe" w myśli o sztuce* [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Studia i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1978.
Białostocki, J., *Sztuka cenniejsza niż złoto. Opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, t. 2, Warszawa 1991.
Białostocki, J., *Teoria i twórczość*, Poznań 1961.
Białostocki, J., *Tradycje antyczne w sztuce europejskiej* [w:] idem, *Teoria i twórczość*, Poznań 1961.
Białostocki, J., *Wiek XIX w kulturze — kapitał czy balast?* [w:] idem, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*. Cykl drugi. *Materiały i rozprawy z dziejów sztuki i myśli o sztuce*, Warszawa 1987.
Biegański, P., *U źródeł architektury współczesnej*, Warszawa 1972.
Biehn, H., *Residenzen der Romantik*, München 1970.
Bielinski, W. G., *Isbrannyje filozofskije soczinienija*, Moskwa 1941.
Bieregavoy, V., *Der kaiserliche russischen Kunst und Architektur des 19. Jahrhunderts*. Berlin 1922.
Bligaard, M., *Innenarchitektur des Historismus in Skandinavien* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Bonnet, B., *Gärtner and Hansens*, Toronto–New York 1951.

Borejsza, J. W., *Piękny wiek XIX*, Warszawa 1990.
Borisowa, E. A., *Russkaja architiektura wtoroj połowiny XIX wieka*, Moskwa 1979.
Borisowa, E. A., Każdan T. P., *Russkaja architiektura konca XIX — naczala XX wieka*, Moskwa 1971.
Borngräber, C., *Architettura accademica in URSS 1919–1959*, Milano 1984.
Bordonove, G., *Les Rois fous de Baviére*, Paris 1964.
Börsch-Supan, E., *Berliner Baukunst nacht Schinkel, 1840–1870*, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, 25, München 1977.
Börsch-Supan, E., Grisebach, L., (hgs.), *Karl Friedrich Schinkel*, Berlin 1981.
Borsi, F., *The Monumental Era. European Architecture and Design 1929–1939*, New York 1987.
Bouillon, J.-P., *Art Déco in Wort und Bild 1903–1940*, Genf–Stuttgart 1980.
Braham, A., *The Architecture of the French Enlightenment*, London 1980.
Brands, G., *Bekenntnisse eines Angepassten. Der Architekt Wilhelm Kreis als Generalbaurat für die Gestaltung der deutschen Kriegerfriedhöfe* [w:] U. Kunder (hg.), *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der national-sozialistischen Gewaltherrschaft 1933–1945*, Berlin 1997.
Breeze, C., Haag Bletter, R., *New York Deco*, New York 1993.
Brendel, J., *„Zamek Vajdahunyad" w Budapeszcie (Zespół Architektonicznej Wystawy Historycznej Tysiąclecia Węgier)* [w:] *Tradycja i innowacja*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981.
Breuer, S., *Anatomie der konservativen Revolution*, Darmstadt 1993.
Bucciarelli, P., *Fritz Höger. Hanseatischer Baumeister 1877–1949*, Berlin–Kreuzberg 1992.
Buchanan, W., Macaulay, J., MacMillan, A., Rawson, G., Trowles, P., *Mackintosh's Masterwork Charles Rennie Mackintosh and the Glasgow School of Art*, San Francisco 1989.
Bültemann, M., *Architektur für das Dritte Reich. Die Akademie für Deutsche Jugendführung in Braunschweig*, Berlin 1986.
Burke, E., *Dociekania filozoficzne o pochodzeniu naszych idei wartości i piękna*, Warszawa 1968.
Burke, E., *Reflections on the Revolution in France and other writings*, London 1958.
Cabanne, P., *Encyklopedia art déco*, Warszawa 2002.
Campbell, J., Sherrard, P., *Modern Greece*, New York 1968.
Cantacuzino, S., *Re (Architecture old Buildings) New Uses*, New York 1989.
Cars des, J., *Ludwik II Bawarski. Król rażony szaleństwem*, Warszawa 1997.
Cat-Mackiewicz, S., *Był bal*, Warszawa 1961.
Chaitkin, W., Makinson, R. L. Heinz, T. A. *USA. Louis Sullivan, Greene, and Frank Lloyd Wright* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Chan-Magomedow, S., *Moskauer Architektur von der Avantgarde bis zum stalinistischen Empire* [w:] *Berlin–Moskau 1900–1950, Berlin–Moskwa 1900–1950*, I. Antonowa, J. Merkert (hgs.), München–New York 1995.
Chan-Magomedow, S., *Pionere der sowjetischen Architektur*, Wien 1983.
Charles Prince of Wales, *Wision of Britain. A personel view of architecture*, London 1989.
Chaunu, P., *Cywilizacja wieku oświecenia*, Warszawa 1989.
Chojecka, E., *Sztuka śląska około roku 1900* [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*, Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994, P. Krakowski, J. Purchla (red.), Kraków 1997.
Chrzanowska-Pienkos, J., Pienkos, A., *Słownik artystyczny Paryża i regionu Ile-de-France. Architektura, malarstwo, rzeźba*, Warszawa 1996.
Cieślik, K., Smaga, J., *Kultura Rosji przełomu stuleci (XIX–XX). Życie intelektualne, sztuka, literatura*, Warszawa 1991.
Claudon, F., Noisette de Crauzat, C., Pillement, G., Roschitz, K., Tiber, G., *Encyklopedia romantyzmu. Malarstwo, rzeźba, architektura, literatura, muzyka*, Warszawa 1992.
Conservatio est aeterna creatio. Księga dedykowana prof. Janowi Tajchmanowi, J. Krawczyk (red.), Toruń 1999.
Constantino, M., *Art. Nouveau*, Wigston–London 1994.
Crampton, R. J., *Bulgaria, 1878–1918: a History*, Boulder (Cal.) 1983.
Croce, B., *Historia Europy w XIX wieku*, Warszawa 1998.
Csáky, M., *Geschichtlichkeit und Stilpluralität. Die sozialen und intellektuellen Voraussetzungen des Historismus* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Curtis, W. J. R., *Modern Architecture since 1900*, London 1996.
Custine de, A. L. L., *Rosja w roku 1839*, t. 1, 2, Warszawa 1995.
Custine de markiz, A., *Listy z Rosji. Rosja w 1839 roku*, Kraków 1989.
Czernow, E. G., Sziszko, A. F., *Bażenow*, Moskwa 1949.
Czubaty, J., *Rosja i świat. Wyobrażenia polityczne elit władzy imperium rosyjskiego w początkach XIX wieku*, Warszawa 1997.
Czubiński, A., *Europa XX wieku. Zarys historii politycznej*, Poznań 2000.
Dagobert, J., *Geschichte der Baukunst vom Altertum bis zur Neuzeit*, Bds. 3.1. und 3.2., *Geschichte der Baukunst des 19. Jahrhunderts*, Leipzig 1909.
Danielewicz, I., *Wydarzenia współczesne a idea narodu w sztukach plastycznych. Francja, Niemcy, Polska w kon. XVIII i 1 poł. XIX w.* [w:] *Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu. Idee i sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych*, J. Białostocki (red.), Warszawa 1981.

Dankin, D., *The Unification of Greece, 1770–1923*, London 1972.
Davies, N., *Europa. Rozprawa historyka z historią*, Kraków 1998.
Davis, T., *The Gothic Taste*, London 1976.
Dąb-Kalinowska, B., *„Cerkiew wojująca". Ikona czy wyobrażenie*, Biuletyn Historii Sztuki nr 1–2, 1998.
Dąb-Kalinowska, B., *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.
Dąb-Kalinowska, B., *Italia i Ruś* [w:] idem, *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.
Dąb-Kalinowska, B., *Między Bizancjum a Zachodem. Ikony rosyjskie XVIII–XIX wieku*, Warszawa 1990.
Dąb-Kalinowska, B., *„Mistrz życiodajnego pędzla". Rafael w Rosji XIX wieku* [w:] *Ikony i obrazy*, Warszawa 2000.
Dąb-Kalinowska, B., *Pierwsze spotkanie Moskwy z Rzymem*, Ikonotheka 13, 1998.
Dąb-Kalinowska, B., *Sztuka rosyjska od czasów Katarzyny II do schyłku XIX wieku* [w:] *Sztuka świata*, t. 8, Warszawa 1994.
Dąb-Kalinowska, B., *Świadomość narodowa a historyzm Rosji. Interpretacje soboru Zaśnięcia Marii na Kremlu Aristotele Fioravantiego*, Ikonotheka 11, 1996.
Deér, J. *Die heilige Krone Ungarns*, Wien 1966.
Demel, J., *Historia Rumunii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1986.
Demps, L., *Berlin–Wilhelmstrasse. Eine Topograghie preussisch-Deutscher Macht*, Berlin 1994.
Der Hofpavillon der Wiener Stadtbahn, Ver Sacrum Bd II, nr 8, 1899.
Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Dictionary of the History of Ideas, Ph. Wiener (ed.), New York 1973.
Die Kunst des 19. Jahrhunderts, R. Zeitler (hg.), Berlin 1966.
Die Funktion der Geschichte in inserer Zeit, E. Jäckel, E. Weymer (hgs.), Stuttgart 1975.
Dobesz, J., *Ikonografia homo faber w rzeźbiarskiej dekoracji wrocławskich fasad epoki historyzmu* [w:] *Sztuka a technika*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991.
Dobesz, J., *Tradycja formy — innowacje funkcji: dylemat architektury przemysłowej XIX w.* [w:] *Tradycja i innowacja*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981.
Doktryny polityczne XIX i XX wieku, K. Chojnicka, W. Kozub-Ciembroniewicz (red.), Kraków 2000.
Dolgner, D., *Die nationale Variante der Neurenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar, Bd., 20, Heft 2, 1973.
Dolgner, D., *Historismus. Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1995.
Dröge, F., Müller, M., *Die Macht der Schönheit. Avantgarde und Faschismus oder die Geburt der Massenkultur*, Hamburg 1995.
Duffy, J. P., Ricci, V. L., *Carowie*, Kraków 1995.
Dulewicz, A., *Słownik sztuki francuskiej*, Warszawa 1986.
Duncan, A., *Art Deco*, New York 1997.
Durth, W., *Zwischen Moderne und Modernismus. Wege zur Architektur der Nachkriegszeit* [w:] *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, V. M. Lampugnani, R. Schneider (hgs.), Stuttgart 1994.
Dynastia Romanowów, A. Iskenderow (red.), Warszawa
Dynastie Europy, A. Mączak (red.), Warszawa–Kraków 1997.
Dzieła i interpretacje, Wrocław 1995.
Edelmann, M., *Politik als Ritual*, Frankfurt/M.–New York 1976.
Eggert, K. *Friedrich von Gärtner, der Baumeister König Ludwigs I*, München 1963.
Eley, G., *Wilhelminismus — Nationalismus — Faschismus. Zur historischen Kontinuität in Deutschland*, Münster 1991.
Encyclopedia of 20Th-Century Architecture, V. M. Lampugnani (ed.), New York 1986.
Endell, A., *Die Schönheit der grossen Stadt*, Stuttgart 1908.
Engel-Janosi, F., *The Growth of German Historicism*. The John Hopkins University, Studies in Historical and Pilitical Sciences, Series LXII, vol. 2.
Essays on Sociology and Social Psychology, London 1959.
Essays on the Sociology of Knowledge, London 1952.
Estreicher, K., *Historia sztuki w zarysie*. Wyd. II rozszerzone, Warszawa–Kraków 1977.
Europa i świat w epoce restauracji romantyzmu i rewolucji 1815–1849, W. Zajewski (red.), Warszawa 1991.
Evers, H. G., *Historismus* [w:] *Historismus und bildende Kunst*. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif, Studien zur Kunst des neunzehntem Jahrhunderts, Bd. 1, München 1965.
Evers, H. G., *Vom Historismus zum Funktionalismus*, Baden–Baden 1967.
Fahr-Becker, G., *Wiener Werkstaette 1903–1932*, Cologne 1995.
Faschistische Architekturen, Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945, H. Frank (hg.), Hamburg 1985.
Feist, P. H., Dolgner, D., Krenzlin, U., Lammel, G., *Geschichte der deutschen Kunst 1848–1890*, Leipzig 1987.
Feldmeyer, G. G., *The New German Architecture*, New York 1993.
Fillitz, H., *Der Traum vom Glück. Das Phänomen des europäischen Historismus* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Fleetwood-Hesketh, P., *Sir Charles Barry* [w:] *Victorian Architecture*, London 1963.
Fletcher, B., *A History of Architecture on the Comparative Method*, London 1950.

Foucoult, E., *Archeologia wiedzy*, Warszawa 1977.
Frampton, K., *Modern Architecture a critical History*, New York–London 1985.
Francastel, P., *Sztuka a technika w XIX i XX w.*, Warszawa 1966.
Frankl, P., *The Gothic Literary Sources and Interpretation throught Eight Centuries*, Princeton (N. J.) 1960.
Franta, A., *Notatki architekta o modernizmie, jego źródłach, istocie, przemianach*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki t. XIV, z. 2, 2000.
Frazik, J. T., *Problemy zabytkowego zamku w Świerklańcu*, Czasopismo Techniczne nr 5, 1960.
Frazik, J. T., Frazikowa, R., *Międzynarodowe dyskusje architektoniczne w Mediolanie w latach 1391–1401 z okazji początków budowy katedry*, Czasopismo Techniczne z. 3A, 1996.
Frecot, J., *Die Schönheit der grossen Stadt. Zur Physiognomie Berlins vor dem Ersten Weltkrieg* [w:] *Berlin–Moskau 1900–1950, Berlin–Moskwa 1900–1950*, I. Antonowa, J. Merkert (hgs.), München–New York 1995.
Friedrich Meineckes Werke, Bd. III, München 1965.
Fukuyama, F., *Koniec historii*, Poznań 1996.
Fukuyama, F., *Ostatni człowiek*, Poznań 1997.
Furet, F., *Prawdziwy koniec rewolucji francuskiej*, Kraków–Warszawa 1994.
Garewicz, J., *Inaczej o rewolucji kopernikańskiej w filozofii*, Studia Filozoficzne nr 2, 1984.
Germann, G., *Neugotik. Geschichte ihrer Architekturtheorie*, Stuttgart 1974.
Geymüller von, H., *Architektur und Religion*, Basel 1911.
Giedion, S., *Architektur und Gemeinschaft*, München 1963.
Giedion, S., *Napoleon and the Devaluation of Symbols*, Architectural Review no 11, 1947.
Giedion, S., *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1988.
Gierowski, J. A., *Historia Włoch*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
Giżycki, M., *Epilog: Koniec i co dalej?* [w:] idem, *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001.
Giżycki, M., *Koniec i co dalej? Szkice o postmodernizmie, sztuce współczesnej i końcu wieku*, Gdańsk 2001.
Glancey, J., Foster, N., *Historia architektury*, Warszawa 2002.
Głazek, D., *Kościół św. Pawła w Nowym Bytomiu. Z problematyki architektury sakralnej Górnego Śląska przełomu XIX i XX wieku* [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, T. Grygiel (red.), *Studia nad sztuką nowoczesną*, J. Malinowski (red.), t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
Godoli, E., *Austria. To the limits of a language: Wagner, Olbrich, Hoffmann* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Godoli, E., *Italy. Liberty Architecture in Italy* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Gogol, N. W., *Isbrannyje soczinienija*, t. 6, Moskwa 1986.
Gogol, N. W., *Ob architiekturie ninieszego wremieni* [w:] idem, *Isbrannyje soczinienija*, t. 6, Moskwa 1986.
Gombrich, E. H., *In Search of Cultural History*, Oxford 1969.
Gordiejew, N. W., *Bolszoj Kremlowskij dworiec*, Moskwa 1957.
Gordiejew, N. W., *Bolszoj Kremlowskij dworiec. Pamiatnik russkoj architiektury*, Moskwa 1967.
Gössel, P., Leuthäuser, G., *Architecture in the Twentieth Century*, Köln 1991.
Götz, W., *Historismus. Eine Versuch zur Definition des Begriffes*, Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft XXIV, 1970.
Götz, W., *Historismus-Phasen. Möglichkeiten und Motivationen*, Wiener Jahrbuch für Kunstgeschichte 38, 1985.
Green, R., *The City and Entertainment: Coney Island and Haus Vaterland* [w:] *Berlin–New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present*, J. P. Kleihues, Ch. Rathgeber (eds.), New York 1993.
Grisebach, A., *Die Baukunst im 19. und 20. Jahrhunderts*, Berlin–Neubabelsberg 1916.
Grisebach, A., *Karl Friedrich Schinkel*, München 1981.
Groys, B., *Gesamtkunstwerk Stalin*, München–Wien 1988.
Grygiel, T., *Florenckie Cinquecento w historyzmie. Z problematyki recepcji*, Rocznik Historii Sztuki t. XXIII, 1998.
Grzybowski, S., *Złota jesień dynastii* [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
Gurlitt, C., *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin 1899.
Gympel, J., *Historia architektury od antyku do czasów współczesnych*, Köln 1996.
Haack, F., *Die Kunst des XIX. Jahrhunderts und der Gegenwart*, 2 Bd., Esslingen 1922.
Haiko, P., *Vienna 1850–1930*, New York 1992.
Haiko, P., Krimmel, B., *Joseph Maria Olbrich Architecture*, London 1988.
Haiko, P., Leupold-Löwenthal, H., Reissberger, M., *The White City-The Steinhof in Vienna. Architecture as a Reflection of the Attitude toward Mental Illnes*, Sigmund Freud House Bulletin, vol. 5, no 2, 1981.
Hamilton, G. H., *The Art and Architecture of Russia*, Baltimore (MD)–Harmondsworth (UK) 1954.
Handlin, D. P., *American Architecture*, New York 1985.
Harbour, W. R., *The foundation of conservative thought — an anglo-american tradition in perpective*, Notre Dame (Ind.)–London 1982.
Haubrich, R., *Unzeitgemäss. Traditionelle Architektur in Berlin*, Berlin 1999.
Hausner, A., *Filozofia historii sztuki*, Warszawa 1970.

Hausner, A., *Społeczna historia sztuki i literatury*, t. 1, 2, Warszawa 1974.
Hautecoeur, L., *Histoire de l'architecture classique en France*, vol. 7: *La fin de l'architecture classique 1848–1900*, Paris 1957.
Hederer, O., *Die Ludwigstrasse in München*, München 1972.
Hederer, O., *Friedrich von Gärtner 1797–1847. Leben, Werk, Schuler*, München 1976.
Hederer, O., *Leo von Klenze — Persönlichkeit und Werk*, München 1981.
Hercen, A., *Rzeczy minione i rozmyślania*, t. I, Warszawa 1969.
Heresch, E., *Mikołaj II. Tchórzostwo, kłamstwo i zdrada. Życie i upadek ostatniego cara Rosji*, Gdynia 1995.
Herrmann, W., *Deutsche Baukunst des 19. und 20. Jahrhunderts*, Basel–Boston–Stuttgart 1977.
Heussi, K., *Die Krisis des Historismus*, Tübingen 1932.
Hillier, B., Escritt, S., *Art Deco Style*, London 1997.
Historia Europy, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
Historismus. Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert, K.-H. Klingenburg (hg.), Leipzig 1985.
Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im october 1963 in München und Schloss Anif, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, L. Grote (hg.), Bd. 1, *Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung*, München 1965.
Historyzm i jego obecność w praktyce naukowej, J. Kmita, K. Łasowski (red.), Warszawa 1990.
Hitchcock, H.-R., *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York 1977.
Hitchcock, H.-R., *Early Victorian Architecture in Britain*, New Haven 1954.
Hof, U. I., *Europa Oświecenia*, Warszawa 1995.
Honour, H., *Neoklasycyzm*, Warszawa 1972.
Horvath-Lenz, J., *Architekt Imre Steindl*, Wien–Budapest 1913.
Hudson, Jr., H. D., *Blueprints and Blood. The Stalinization of Soviet Architecture, 1917–1937*, Princeton (N. J.) 1994.
Ikonnikow, A. W., *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, Warszawa 1988.
Ikonnikow, A. W., *Russian Architecture of the Soviet Period*, Moscow 1988.
Interpretacje dzieła sztuki. Studia i dyskusje, Warszawa–Poznań 1976.
Irving, D., *Wojna Hitlera*, Warszawa 1996.
Istorija russkoj architiektury, Moskwa 1956.
Janson, H. W., *Historia sztuki od czasów najdawniejszych po dzień dzisiejszy*, Warszawa 1993.
Jaroszewski, T. S., *Architektura neobarokowa w Polsce* [w:] idem, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
Jaroszewski, T. S., *Architektura rezydencjalna wielkiej burżuazji warszawskiej w latach 1864–1914* [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — miasto*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979.
Jaroszewski, T. S., *Koniec feudalizmu? Sztuka dwudziestolecia międzywojennego*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Sztuki, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982.
Jaroszewski, T. S., *Kostium francuski architektury polskiej 2 poł. XIX w.* [w:] *Tradycja i innowacja*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981.
Jaroszewski, T. S., *O siedzibach neogotyckich w Polsce*, Warszawa 1981.
Jaroszewski, T. S., *Odbudowa zabytków historii i beletrystyki historycznej. Kilka słów o pomyśle wskrzeszenia pałacu, gdzie pan Zagłoba z małpami wojował* [w:] *Sztuka i historia*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992.
Jaroszewski, T. S., *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.
Jaroszewski, T. S., *Pałac warszawskiego bankiera doby pozytywizmu* [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973.
Jaroszewski, T. S., *Pod prąd* [w:] *Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987.
Jaroszewski, T. S., *Polityka i architektura tuż przed potopem. O przebudowie Pałacu Brühlowskiego w Warszawie na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych* [w:] *Kryzysy w sztuce*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985, Warszawa 1988.
Jaroszewski, T. S., *Sztuka i technika w Warszawie w roku 1870* [w:] *Sztuka a technika*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991.
Jasienica, P., *Rozważania o wojnie domowej*, Warszawa 1993.
Jaskólski, M., *Historyczny konserwatyzm i dzisiejsze pojęcie zachowawczości*, Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego DXXXIV, z. 13, 1979.
Jencks, Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987.
Jencks, Ch., *Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury*, Warszawa 1982.
Jencks, Ch., *Post-Modern-Classicism*, London 1980.
Jencks, Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
Jencks, Ch., *The New Classicism and its Emergent Rules* [w:] *The New Classicism in Architecture and Urbanism, Architecture Design*, vol. 58, no 1–2, 1988.

Johnson, P., *Do diabła z Picassem. Eseje o polityce, sztuce i życiu*, Kraków 2002.
Johnson, P., *Historia świata (od roku 1917)*, Londyn 1989.
Johnson, P., *Intelektualiści*, Warszawa 1988.
Johnson, P., *Narodziny nowoczesności*, Gdańsk 1995.
Joseph, D., *Geschichte der Baukunst des 19. Jahrhunderts*, Bd. 2, Leipzig 1909.
Kaiser, G., *Pietismus und Patriotismus im literarischen Deutschland. Ein Beitrag zum Problem der Sakralisation*, Wiesbaden 1961.
Kamieński, H., *Rosja i Europa. Polska. Wstęp do badań nad Rosją i Moskalami*, Warszawa 1999.
Kamphausen, A., *Gotik ohne Gott. Ein Beitrag zur Deutung der Neugotik und des 19. Jahrhunderts*, Tübingen 1952.
Kapfinger, O., Krischanitz, A., *Die Viener Secession. Das Haus-Entstehung*, Wien–Köln–Graz 1986.
Karl Friedrich Schinkel. Architektur. Malerei. Kunstgewerbe, Berlin 1981.
Karl Friedrich Schinkel i Polacy, katalog wystawy pod red. W. Baraniewskiego i T. S. Jaroszewskiego, Warszawa 1987.
Kasus, I., *Der Wiederaufbau Moskaus und der Sowiet-Union* [w:] *Berlin–Moskau 1900–1950, Berlin–Moskwa 1900–1950*, I. Antonowa, J. Merkert (hgs.), München–New York 1995.
Kębłowski, J., *Dzieje sztuki polskiej. Panorama zjawisk od zarania do współczesności*, Warszawa 1987.
Kirichenko, E., *The Russian Style*, London 1991.
Kiriczenko, J., *Architiekturnyje tieorii XIX wieka w Rossii*, Moskwa 1986.
Kiritschenko, J., *Zwischen Byzanz und Moskau. Der Nationalstil in der russischen Kunst*, München 1999.
Kirk, R., *Edmund Burke: a genius reconsidered*, New Rochelle–New York 1967.
Kirk, R., *Eliot and his age. T. S. Eliot's moral imagination in the twentieth century*, New York 1972.
Kissinger, H., *Dyplomacja*, Warszawa 1996.
Klasycyzm i klasycyzmy, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994.
Klasycyzm. Studia nad sztuką polską XVIII i XIX wieku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, październik 1965, Studia z historii sztuki, t. XI, Wrocław–Warszawa–Kraków 1968.
Kleihues, J. P., *From the Destrection to the Critical Reconstruction of the City: Urban Design in Berlin after 1945* [w:] *Berlin–New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present*, J. P. Kleihues, Ch. Rathgeber (eds.), New York 1993.
Kleihues, J. P., (hg.), *750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin*, Stuttgart 1987.
Klein, D., *Martin Dülfer (1859–1942)* [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*, Kraków 2002.
Klein, D., *Monachium i jego architekci* [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*, Kraków 2002.
Kleiner, L., *Josef Hoffmann*, Berlin–Leipzig–Wien 1927.
Klotz, H., *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge (Mass.) 1988.
Koch, G. F., *Schinkels architektonische Entwürfe im gotischen Stil 1810–1815*, Zeitschrift für Kunstgeschichte t. 32, 1969.
Koch, W., *Style w architekturze. Arcydzieła budownictwa europejskiego od antyku po czasy współczesne*, Warszawa 1996.
Kołakowski, L., *Czy „człowiek historyczny" umarł i czy powinniśmy jego zgon opłakiwać?* [w:] idem, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999.
Kołakowski, L., *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984.
Kołakowski, L., *Komunizm jako formacja kulturalna* [w:] idem, *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999.
Kołakowski, L., *Moje słuszne poglądy na wszystko*, Kraków 1999.
Kołakowski, L., *Reprodukcja kulturalna i zapominanie* [w:] *Czy diabeł może być zbawiony i 27 innych kazań*, Londyn 1984.
Kostof, S., *A History of Architecture. Setting and Rituals*, New York 1995.
Košťál, A., *Architektur und Baukunst in Russland*, Prag–Jena 1932.
Kovalevsky, P., *A qui doit-on l'appel des maitres italiens... Moskou au XVe siecle?*, Arte Lombarda 1976.
Kovács, E., Lovag, Z., *Die ungarischen Krönungsinsignien*, Budapest 1980.
Kozakiewicz, S., *Historia sztuki ruskiej i rosyjskiej*, Warszawa 1956.
Kozielecki, J., *Transgresja i kultura*, Warszawa 2002.
Kozina, I., *Aspekty stosowania pojęcia „historyzm" w badaniach nad architekturą niemiecką XIX wieku*, Rocznik Historii Sztuki t. XXIII, 1997.
Kozina, L., *Pałace i zamki na pruskim Górnym Śląsku w latach 1850–1914*, Katowice 2001.
Krakowski, P., *Architekt w wieku XIX — artysta czy inżynier?*, Folia Historiae Artium t. XXVI, 1990.
Krakowski, P., *Fasada dziewiętnastowieczna. Ze studiów nad architekturą wieku XIX*, Zeszyty Naukowe UJ, DCII, Prace z Historii Sztuki z. 16, 1981.
Krakowski, P., *Sztuka polska w latach trzydziestych* [w:] *Sztuka lat trzydziestych*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Niedzica, kwiecień 1988, Warszawa 1996.
Krakowski, P., *Sztuka Trzeciej Rzeszy*, Vienna–Kraków 1994.
Krakowski, P., *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Zeszyty Naukowe UJ, DXXV, Prace z Historii Sztuki z. 15, Warszawa–Kraków 1979.
Krakowski, P., *W kręgu historyzmu*, Tygodnik Powszechny nr 51–52, 1993.
Krakowski, P., *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, Zeszyty Naukowe UJ, CCCXXXIX, Prace z Historii Sztuki z. 11, 1973.

Krakowski, P., *Z zagadnień architektury XIX wieku. Historyzm i eklektyzm* [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973.
Krassowski, W., *Architektura XIX wieku*, Architektura nr 9–10, 1978.
Krassowski, W., *Architektura XIX wieku* [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — miasto*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979.
Krätschell, J., *Karl Friedrich Schinkel in seinen Verhältnis zur gotischen Baukunst*, Zeitschrift für Bauwesen Bd. 42, 1898.
Kreutheimer, R., *Introduction to an Iconography of Medieval Architecture* [w:] idem, *Studies in Early Christian. Medieval an Renaissance Art*, New York 1969.
Kreutheimer, R., *Studies in Early Christian. Medieval an Renaissance Art*, New York 1969.
Krier, L., *Architektura. Wybór czy przeznaczenie*, Warszawa 2001.
Krier, L., *Drawings 1967–1980*, Brussels 1981.
Krier, L., *„La reconstructions de la ville". Rational Architecture (Architecture Rationelle, Brussels)* Bruxelles 1978.
Krockow von graf, Ch., *Myśląc o Prusach*, Warszawa 1993.
Kroll, F. L., *Das Ornament in der Kunsttheorie des 19. Jahrhunderts*, Hildesheim–Zürich–New York 1987.
Kryzysy w sztuce. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Lublin, grudzień 1985, Warszawa 1988.
Książek, A., *Sztuka przeciw sztuce. Z teorii awangardy XX wieku*, Warszawa 2001.
Kucharzewski, J., *Od białego do czerwonego caratu*, Gdańsk 1990.
Kuder, U., (hg.), *Architektur und Ingenieurwesen zur Zeit der national-sozialistischen Gewaltherrschaft 1933–1945*, Berlin 1997.
Kudriavtseva, T., *Der Russische Stil im Historismus* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Kultermann, U., *Der Schlüssel zur Architektur von Heute*, Wien–Düsseldorf 1963.
Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945. Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 16–17 październik 1998, Szczecin 1999.
Kułagin, A., *Styl rusko-bizantyński w architekturze Białorusi drugiej połowy XX wieku* [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, T. Grygiel (red.), *Studia nad sztuką nowoczesną*, J. Malinowski (red.), t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
Kuryluk, E., *Wiedeńska Apokalipsa. Eseje o literaturze i sztuce wiedeńskiej około 1900*, Kraków 1974.
Lampugnani, V. M., *Architecture and City Planning in the Twentieth Century*, New York 1985.
Lampugnani, V. M., *Modernism and the Metropolis: Plans for Central Berlin 1910–41* [w:] *Berlin–New York. Like and Unlike. Essays and Architecture and Art from 1870 to the Present*, J. P. Kleihues, Ch. Rathgeber (eds.), New York 1993.
Larson, M. S., *Behind the Postmodern Fasade. Architectural Change in Late Twentieth-Century America*, Berkeley–Los Angeles–London 1993.
Latham, I., *Germany. Jugendstil the early morning of the Modern Movement* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Latham, I., *Olbrich*, London 1980.
Lemper, E.-H., *Historismus als Grosstadtarchitektur. Die städtebauliche Legitimierung eines Zeitalters* [w:] *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im october 1963 in München und Schloss Anif. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, L. Grote (hg.), Bd. 1, *Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung*, München 1965.
Lenartowicz, J. K., *O psychologii architektury. Próba inwentaryzacji badań. Zakres przedmiotowy i wpływ na architekturę*, Kraków 1992.
Lenartowicz, J. K., *Słownik psychologii architektury dla studiujących architekturę*, Kraków 1997.
Leśniakowska, M., *Architektura w Warszawie*, Warszawa 1998.
Leśniakowska, M., *Co to jest architektura?* Warszawa 1996.
Lewicki, J., *Konserwacja zabytków w Warszawie w wieku XX*, Renowacje i Zabytki nr 1, 2002.
Lichaczowa, W., Lichaczow, D., *Artystyczna spuścizna dawnej Rosji a współczesność*, Warszawa 1977.
Lipka, K., *Wizjonerzy w służbie propagandy czyli architektura klasycyzmu rewolucyjnego* [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994.
Lisowski, B., *Początki twórczości Le Corbusiera* [w:] *Sztuka XX wieku*. Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971.
Lisowski, B., *Rozwój nowatorskiej myśli architektonicznej w Polsce w latach 1918–1978* [w:] *Architektura i Urbanistyka w Polsce w latach 1918–1978*. Studia i materiały do teorii i historii architektury i urbanistyki, t. XVII, Warszawa 1989.
Loyer, F., *France. Viollet-le-Duc to Tony Garnier: the passion for rationalism* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Ludwikowski, R. R., *Główne nurty polskiej myśli politycznej*, Warszawa 1982.
Ludwikowski, R. R., *Kilka uwag o typie integralnym doktryny i jego zastosowaniu do badań nad konserwatyzmem XIX w.*, Historyka t. X, 1980.
Lützeler, H., *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953.
Łazuga, W., *Historia powszechna. Wiek XIX*, Poznań 1999.
Łuczyński, R. M., *Zamki i pałace Dolnego Śląska. Sudety i Przedgórze Sudeckie*, Wrocław 1997.

Madariaga de, I., *Russia in the Age of Catherine the Great*, London 1981.
Makała, R., *Narodowe korzenie niemieckiej awangardy artystycznej początków XX wieku: wpływ teorii Friedricha Naumanna na artystów Werkbundu*, Biuletyn Historii Sztuki nr 3–4, 2000.
Małachowicz, E., *Konserwacja i rewaloryzacja architektury w zespołach i krajobrazie*, Wrocław 1994.
Mann, A., *Die Neuromantik*, Köln 1966.
Mannheim, K., *Conservative Thought* [w:] *Essays an Socioligy and Social Psychology*, London 1959.
Mannheim, K., *Historismus. Archiv für Sozialwissenschaft und Sozialpolitik*, Bd. LII, 1924.
Mannheim, K., *Historicism* [w:] *Essays on the Sociology of Knowledge*, London 1952.
Mansfeld, B., *„Arche" konserwacji zabytków architektury* [w:] *Conservatio est aeterna creatio. Księga dedykowana prof. Janowi Tajchmanowi*, J. Krawczyk (red.), Toruń 1999.
Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej, Kraków 2002.
Masaryková, A., *The Secession in Eastern Europe* [w:] *Art Nouveau Architecture*, F. Russell (ed.), New York 1986.
Mazon, A., *Catherine II, historienne de la Russie médiévale. Académie des inscriptions et belles-lettres. Completes-rendus*, Paris 1944.
Meeks, C. L. V., *Picturesque Eclecticism*, The Art Bulletin XXXII, 1950.
Meinecke, F., *Die Entstehung des Historismus*, Bd. 2, München–Berlin 1936.
Meinecke, F., *Die Entstehung des Historismus* [w:] *Friedrich Meineckes Werke*, Bd. III, München 1965.
Meinecke, F., *Vom geschichtlichen Sinn und Sinn der Geschichte*, Leipzig 1939.
Melhuish, C., *Fin-de-siecle Vienna*, Architectural Design 56, 12, 1986.
Meller, S., *Pożegnanie z rewolucją*, Chotomów 1991.
Metodologiczne problemy teorii socjologicznych, S. Nowak (red.), Warszawa 1971.
Meyer, P., *Historia sztuki europejskiej*, t. 2. *Od renesansu po czasy współczesne*, Warszawa 1973.
Migasiński, J., *Historyczność. Filozoficzny kontekst pojęcia*. Archiwum Historii Filozofii i Myśli Społecznej nr 32, 1987.
Mignot, C., *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Köln 1994.
Miller Lane, B., *Architects in Power: Politics and Ideology in the Work of Ernst May and Albert Speer* [w:] *Art and History. Images and Their Meaning*, Cambridge (Mass.) 1988.
Miller Lane, B., *Architecture and Politics in Germany, 1918–1945*, Cambridge (Mass.)–London 1985
Miller Lane, B., *National Romanticism and Modern Architecture in Germany and the Scandinavian Countries*, Cambridge (Mass.) 2000
Miłobędzki, A., *„Polska szkoła konserwatorska" — mit czy rzeczywistość* [w:] *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu*, Warszawa 1997.
Miłobędzki, A., *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1988.
Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950. Expressionismus und Neue Sachlichkeit, V. M. Lampugnani, R. Schneider (hgs.), Stuttgart 1994.
Molè, W., *Sztuka Słowian Południowych*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
Molè, W., *Sztuka rosyjska do roku 1914*, Wrocław–Kraków 1955.
Moravánszky, Á., *Antoni Gaudi*, Warszawa 1983.
Morawski, S., *Główne nurty estetyki XX wieku. Zarys syntetyczny*, Wrocław 1992.
Mosse, G., *Kryzys ideologii niemieckiej*, Warszawa 1972.
Mrozek, J. A., *Historyzm narodowy lat dwudziestych jako wyraz myśli romantycznej* [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — miasto*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979.
Müller, H., *Neostile*, Leipzig 1979.
Mumford, K., *Sticks and Stones: A Study of the American Architecture and Civilization*, New York 1955.
Mundt, B., *Europäisches Kunstgewerbe des Historismus im 19. Jahrhundert* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Myśl o sztuce, Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1974, Warszawa 1976.
Mzykova, M., *Romantický Historismus Novogotika*, Žamek Sychrov & Hrad Bitov 1995.
Nacjonalizm w sztuce i historii sztuki 1789–1950, D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz (red.). Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk i Stowarzyszenie Historyków Sztuki w dniach 5–7 grudnia w Warszawie, Warszawa 1998.
Nemeth, Z., *Architektur in Ungarn*, Berlin 1925.
Nerdinger, W., *Narodziny idei tradycji w architekturze niemieckiej około 1900 roku*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki t. XIV, z. 2, 2000.
Nerdinger, W., *Versuchung und Dilemma der Avantgarde im Spiegel der Architekturwettbewerbe 1933–1935* [w:] *Faschistische Architekturen, Planen und Bauen in Europa 1930 bis 1945*, H. Frank (hg.), Hamburg 1985.
Nerdinger, W., Philipp, K. J., Schwarz, H.-P., *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, München 1990.
Nestler, P., Bode, P. M., *Deutsche Kunst seit 1960, Architektur*, München 1976.
Niemann, G., Feldegg von, F., *Theophilus Hansen und seine Werke*, Wien 1893.
Nikolskij, W., *Istorija russkogo iskusstwa / żywopis, architektura, skulptura, diekoratiwnoje iskusstwo*, Berlin 1923.

Nipperdey, Th., *Deutsche Geschichte 1800–1866. Bürgerwelt und starker Staat*, München 1994.
Nipperdey, Th., *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, Göttingen 1976.
Nipperdey, Th., *Historismus und Historismuskritik heute* [w:] *Die Funktion der Geschichte in unserer Zeit*, E. Jäckel, E. Weymer (hgs.), Stuttgart 1975.
Nipperdey, Th., *Kirchen als Nationaldenkmal* [w:] *Festschrift für Otto von Simson*, Berlin 1976.
Nipperdey, Th., *National idee und Nationaldenkmal im 19. Jahrhundert* [w:] idem, *Gesellschaft, Kultur, Theorie*, Götfingen 1976.
Nochlin, L., *Realizm*, Warszawa 1974.
Noever, P. (ed.) *Tyrannei des Schönen: Architektur der Stalin-Zeit*, München–New York 1994.
Norberg-Schulz, Ch., *Znaczenie w architekturze zachodu*, Warszawa 1999.
Nowickij, A. P., *Istorija russkogo iskusstwa s drewniejszych wriemion*, t. II, Moskwa 1903.
Nuttgens, P., *Dzieje architektury*, Warszawa 1997.
O wartości dzieła sztuki, Materiały II Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice, 19–21 maja 1966, Warszawa 1968.
Oczerki istorii stroitielnoj techniki Rossji XIX — naczała XX w., Moskwa 1964.
Odorowski, W., *Architektura Katowic w latach międzywojennych 1922–1939*, Katowice 1994.
Olszewski, H., *Historia doktryn politycznych i prawnych*, Warszawa 1973.
Olszewski, A. K., *Styl 1937 w świetle krytyki i historii* [w:] *Myśl o sztuce*. Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1974, Warszawa 1976.
Olszewski, A. K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967.
Oncken, A., *Friedrich Gilly 1772–1800*, Berlin 1981.
Oryginał, replika, kopia. Materiały III Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice, 26–27 września 1968, Warszawa 1971.
Ostrowska-Kębłowska, Z., *Dzieje Kaplicy Królów Polskich czyli Złotej w katedrze poznańskiej*, Poznań 1997.
Ostrowska-Kębłowska, Z., *Historyzm w architekturze XIX wieku. Próby wyjaśnienia* [w:] *Interpretacje dzieła sztuki. Studia i dyskusje*, Warszawa–Poznań 1976.
Ostrowska-Kębłowska, Z., *Jeszcze raz o historyzmie w wieku XIX* [w:] *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800–1945*, Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 16–17 październik 1998, Szczecin 1999.
Ostrowska-Kębłowska, Z., *Problem historyzmu w badaniach nad architekturą wieku XIX* [w:] *Myśl o sztuce*, Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976.
Ostrowska-Kębłowska, Z., *Siedziby-muzea. Ze studiów nad architekturą XIX w. w Wielkopolsce* [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — miasto*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979.
Ostrowska-Kębłowska, Z., *Tak zwana technologiczna estetyka Schinkla* [w:] *Sztuka a technika*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991.
Otto Wagner, Stadtbahnstation-Hofpavillon Hietzing. Historisches Museum in Stadt Wien, Wien 1990.
Ottomeyer, H., *Monachijski Jugendstil — ideał natury* [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*, Kraków 2002.
Panofsky, E., *Ikonografia i ikonologia* [w:] idem, *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
Panofsky, E., *Studia z historii sztuki*, Warszawa 1971.
Paris–Berlin 1900–1933. Übereinstimungen und Gegensätze Frankreich–Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Liteatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik, München 1979.
Pasieczny, R., *Klasycyzm akademicki w twórczości Mariana Lalewicza* [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1991, Warszawa 1994.
Pasieczny, R., *Klasycyzm rosyjski początku XX wieku, Zarys genezy stylu*, Biuletyn Historii Sztuki nr 1–2, 1998.
Paszkiewicz, P., *Pod berłem Romanowów. Sztuka rosyjska w Warszawie 1815–1915*, Warszawa 1991.
Paszkiewicz, P., *Polityka mocarstw europejskich i jej odzwierciedlenie w architekturze i urbanistyce Jerozolimy w XIX i na początku XX wieku — zarys problematyki*, Biuletyn Historii Sztuki nr 3–4, 2000.
Paszkiewicz, P., *Szkoła chicagowska. Jej społeczne i technologiczne podłoże* [w:] *Sztuka a technika*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991.
Paszkiewicz, P., *W służbie Imperium Rosyjskiego 1721–1917. Funkcje i treści ideowe rosyjskiej architektury sakralnej na zachodnich rubieżach cesarstwa i poza jego granicami*, Warszawa 1999.
Patetta, L., *L'architettura dell'eclecttismo, fonti, teorie, modelli 1750–1900*, Milano 1975.
Patriotische Kunst aus der Zeit der Volkserhebung 1813, Berlin 1953.
Pehnt, W., *Das Ende der Zuversicht. Architektur in diesen Jahrhundert. Ideen–Bauten–Projekte*, Berlin 1983.
Pesch, F., *Neues Bauen in historischer Umgebung*, Köln 1995.
Peter Behrens: Umbautes Licht, B. Buderath (hg.), Frankfurt am Main–München 1990.
Pevsner, N., *Historia architektury europejskiej*, t. 2, Warszawa 1980.
Pevsner, N., *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus* [w:] *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im October 1963 in München und Schloss Anif. Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts*, L. Grote (hg.), Bd. 1, *Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung*, München 1965.

Pevsner, N., *The Sources of Modern Architecture and Design*, London 1968.
Pietraszek, E., *Uwagi w sprawie pojęcia tradycji*, Kultura i Społeczeństwo nr 1, 1974.
Piotrowski, P., *Artysta między rewolucją a reakcją. Studium z zakresu etycznej historii awangardy rosyjskiej*, Poznań 1993.
Piotrowski, P., *Awangarda i historia* [w:] *Sztuka i historia*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992.
Planner-Steiner, U., Eggert, K., *Friedrich von Schmidt, Gottfried Semper, Carl von Hasenauer*, Wiesbaden 1978.
Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu, Warszawa 1988.
Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute — Repräsentation Gemeinschaft, M. Warnke (hg.), Köln 1984.
Popov, F., *Russkaja architiektura XIX stolietia*, Toronto 1940.
Poppe, A., *Rurykowicze* [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Warszawa–Kraków 1997.
Popper, K. R., *Das Eland des Historizismus*, Tübingen 1965.
Popper, K. R., *Krytycyzm i tradycja*, Znak nr 109–110, 1963.
Popper, K. R., *Nędza historyzmu*, Warszawa 1989.
Popper, K. R., *Społeczeństwo otwarte i jego wrogowie*, t. 1. *Urok Platona*, Warszawa 1993.
Poprzęcka, M., *Akademizm*, Warszawa 1977.
Poprzęcka, M., *Język historii sztuki a język polityki* [w:] *Pochwała malarstwa. Studia z historii sztuki*, Gdańsk 2000.
Poprzęcka, M., *O złej sztuce*, Warszawa 1998.
Poprzęcka, M., *Pochwała malarstwa. Studia z historii sztuki*, Gdańsk 2000.
Porębski, M., *Czy istnieje historia sztuki XX wieku?* [w:] *Sztuka XX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971.
Porębski, M., *Dzieje sztuki w zarysie*. Tom 1. *Od paleolitu po wieki średnie*, Warszawa 1976.
Porębski, M., *Dzieje sztuki w zarysie*. Tom 3. *Wiek XIX i XX*, Warszawa 1988.
Porębski, M., *Granica współczesności. Ze studiów nad kształtowaniem się poglądów artystycznych XX wieku*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1965.
Porębski, M., *Granice współczesności 1909–1925*, Warszawa 1989.
Porębski, M., *Interregnum. Studia z historii sztuki polskiej XIX i XX w.*, Warszawa 1975.
Porębski, M., *Modernizm i modernizmy* [w:] *Sztuka około 1900*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1964, Warszawa 1969.
Porębski, M., *Moderność, moderna, postmodernizm*, Teksty Drugie 5/6, 1994.
Porębski, M., *Styl XIX wieku* [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973.
Porębski, M., *Sztuka a informacja*, Kraków 1986.
Porębski, M., *Ubi leones* [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993.
Porphyrios, D., *Imitation and Convention in Architecture* [w:] *The New Classicism in Architecture and Urbanism, Architecture Design*, vol. 58, no 1–2, 1988.
Posener, J., *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelm II*, Berlin 1978.
Postnikova, O., *Historismus in Russland* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Prelovšek, D., *Josef Plecnik. Wiener Arbeiten von 1896 bis 1914*, Wien 1979.
Prelovšek, D., *Jože Plečnik 1872–1957. Architectura Perennis*, New Haven (Conn.)–London 1997.
Prey du, P., *John Soane: The Making of an Architect*, London 1982.
Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993.
Pundt, G., *Schinkel's Berlin*, Cambridge (Mass.) 1972.
Purchla, J., *Jak powstał nowoczesny Kraków. Studia nad rozwojem budowlanym miasta w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1979.
Purchla, J., *Kraków i jego architektura na przełomie wieków* [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*, Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994, P. Krakowski, J. Purchla (red.), Kraków 1997.
Purchla, J., *Matecznik polski. Pozaekonomiczne czynniki rozwoju Krakowa w okresie autonomii galicyjskiej*, Kraków 1992.
Purchla, J., *Monachium — pierwsze miasto sztuki* [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*, Kraków 2002.
Purchla, J., *Wstęp* [w:] *Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne*, Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994, P. Krakowski, J. Purchla (red.), Kraków 1997.
Ragon, M., *Histoire Mondiale de L'Architecture et de L'Urbanisme Modernes*. Tome 1. *Idéologies et pionniers 1800–1910*, Tournai 1971.
Ragon, M., *Histoire Mondiale de L'Architecture et de L'Urbanisme*. Tome 2. *Pratigues et méthodes 1911–1976*, Tournai 1971.
Ragon, M., *1900 parmi nous*, Jardin des Arts nr 112, 1964.
Redslob, E., *Die Welt vor hundert Jahren*, Leipzig 1940.

Rehder, G., *Wilhelm Kreis, Architekt in dieser Zeit, Leben und Werk*, Essen 1953.
Reichensperger, A., *Die christlich-germanische Baukunst und ihr Verhaltniss zur Gegenwart*, Trier 1845.
Reissberger, M., *Theophil von Hansen*, Wiesbaden 1980.
Reitdorf, A., *Gilly Wiedegeburt der Architektur*, Berlin 1940.
Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux, Lequeu, Baden-Baden 1970.
Ricardo Bofill. Taller de Arquitectura. Buildings and Projects 1960–1985, W. A. James (ed.), New York 1988.
Rittch, W., *Architektur und Bauplastik der Gegenwart*, Berlin 1938.
Rittch, W., *New German Architecture*, Berlin 1941.
Robson-Scott, W. D., *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany*, Oxford 1965.
Rochowanski, L. W., *Josef Hoffmann*, Wien 1950.
Roguska, J., *Architekci polscy w kręgu petersburskich neoklasycystów* [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1990, Warszawa 1993.
Roguska, J., *Treści i funkcje informacyjne detalu w architekturze warszawskiej w drugiej połowie XIX wieku i na początku XX wieku* [w:] *Conservatio est aeterna creatio. Księga dedykowana prof. Janowi Tajchmanowi*, J. Krawczyk (red.), Toruń 1999.
Rokoko. Studia nad sztuką 1 połowy XVIII w., Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizowanej wspólnie z Muzeum Śląskim we Wrocławiu, Wrocław, październik 1968, Warszawa 1970.
Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XIX, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1963, Warszawa 1967.
Rosenau, H., *Boullée and Visionary Architecture*, London 1976.
Rostworowski, E., *Historia powszechna, wiek XVIII*, Warszawa 1994.
Różycka Bryzek, A., *Symbolika bizantyńskiej architektury sakralnej* [w:] *Losy cerkwi w Polsce po 1944 roku*. Materiały sesji naukowej Historyków Sztuki pt. „Tragedia polskich cerkwi" oraz artykuły zamówione przez Regionalny Ośrodek Studiów i Ochrony Środowiska Kulturowego w Rzeszowie, Rzeszów 1997.
Runciman, S., *Upadek Konstantynopola 1453*, Warszawa 1994.
Russack, H. H., *Deutsche Bauen in Athen*, Berlin 1942.
Ryabushin, A., Smolina, N., (V. Quilici, wstęp), *Landmarks of Soviet Architecture 1917–1991*, New York 1992.
Salmonowicz, S., *Hohenzollernowie* [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
Salmonowicz, S., *Sylwetki spod gilotyny*, Warszawa 1989.
Schäche, W., *Architektur und Städtebau in Berlin zwischen 1933 und 1945. Planen und Bauen unter der Agide der Stadtverwaltung*, Berlin 1991.
Schmidt, H., *Architecture and Urban Planing 1850–1914* [w:] *Berlin–New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present*, J. P. Kleihues, Ch. Rathgeber (eds.), New York 1993.
Schätzke, A., *Zwischen Bauhaus und Stalinallee. Architekturdiskussion im östlichen Deutschland 1945–1955, Bauwelt Fundamente 95*, Braunscheig–Wiesbaden 1991.
Schönberger, A., *Die Neue Reichskanzlei in Berlin von Albert Speer* [w:] *Politische Architektur in Europa vom Mittelalter bis heute — Repräsentation un Gemeinschaft*, M. Warnke (hg.), Köln 1984.
Schorske, C. E., *Wien, Geist und Gesellschaft in Fin de siecle*, Frankfurt am Main 1982.
Schröder, U., *Die Basilika in Mailand*, Basel–Lugano 1941.
Schroeder, Ch., *Byłam sekretarką Adolfa Hitlera*, Warszawa 1993.
Schwarz, M., *Architektur im 19. Jahrhundert* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Sekler, E., *Josef Hoffmann*, Salzburg 1982.
Sembach, K.-J., *Art Nouveau. Utopia: Reconciling the Irreconcilable*, Köln 1991.
Senkowska-Gluck, M., *Żyć po rewolucji. Przemiany mentalności i obyczaju w napoleońskiej Francji*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1994.
Serczyk, W. A., *Historia Ukrainy*, Warszawa–Kraków 1990.
Serczyk, W. A., *Romanowowie* [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
Shirer, W. L., *Powstanie i upadek Trzeciej Rzeszy. Historia hitlerowskich Niemiec*, Toronto 1992.
Siedler, W. J., *Die gemordete Stadt. Abgesang auf Putte und Strasse, Platz und Baum*, München–Berlin 1964.
Siedler, W. J., *Stadtgedanken*, München 1990.
Sieradzka, A., *Początki działalności Wiener Werkstätte i narodziny stylu Art Déco w Wiedniu w latach 1903–1907*, Ikonotheka nr 13, 1998.
Simmel, G., *On Indyviduality and Social Forms*, D. N. Levine (ed.), Chicago 1971.
Skuratowicz, J., *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991.
Snegiriew, W. É., *Moskowskoje zodczewstwo. Oczerki po istorii russkogo zodczewstwa XIV–XIX ww.*, Moskwa 1948.
Sołżenicyn, A., *Jak odbudować Rosję*, Kraków 1991.
Speer, A., *Neue deutsche Baukunst*, Prag 1943.
Speer, A., *Wspomnienia*, Warszawa 1990.
Stahn, G., *Das Nikolaiviertel*, Berlin 1991.
Stamm, W., *Architektur und Baukunst in Ost-Berlin*, Graz 1975.

Staszel, J., *Pomnik Tadeusza Reytana w Krakowie. Jego geneza, nowogródzkie i krakowskie dzieje (1860–1946)*, Rocznik Biblioteki PAN w Krakowie, R. 35, 1990.
Stern, F., *The Politics of Cultural Despair: A Study in the Rise of the Germanic Ideology*, Berkeley 1961.
Stern, R. A. M., *Modern Classicism*, London 1988.
Stomma, L., *Wzloty i upadki królów Francji sposobem antropologicznym wyłożone*, Łódź 1991.
Summerson, J., *The Classical Language of Architecture*, London 1980.
Sunner, B. H., *Peter the Great and Emergence of Russia*, London 1950.
Szacki, J., *Historia myśli socjologicznej. Część pierwsza*, Warszawa 1981.
Szacki, J., *Historia myśli socjologicznej. Część druga*, Warszawa 1981.
Szacki, J., *Historyzm a współczesne nauki społeczne* [w:] *Historyzm i jego obecność w praktyce naukowej*, J. Kmita, K. Łasowski (red.), Warszawa 1990.
Szacki, J., *Kontrrewolucyjne paradoksy*, Warszawa 1965.
Szacki, J., *O tzw. historyzmie w naukach społecznych* [w:] *Metodologiczne problemy teorii socjologicznych*, S. Nowak (red.), Warszawa 1971.
Szacki, J., *Ojczyzna, naród, rewolucja*, Warszawa 1962.
Szacki, J., *Tradycja. Przegląd problematyki*, Warszawa 1971.
Szacki, J., *Trzy pojęcia tradycji*, Studia Socjologiczne nr 1, 1970.
Szamuely, T., *The Russian Tradition*, Londyn 1974.
Szkołut, T., *Awangarda, neoawangarda, postawangarda*, Lublin 1999.
Szkołut, T., *Ponad estetyczny sens sztuki. Stanowiska i spory teoretyczne w estetyce rosyjskiej lat 1917–1934*, Lublin 1997.
Šlapeta, V., Macsai, J., Bonta, J., Czerner, O., *East European Modernism. Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland between the Wars 1919–1939*, New York 1996.
Sztuka a technika, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991.
Sztuka dwudziestolecia międzywojennego, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982.
Sztuka 2 połowy XIX wieku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973.
Sztuka i historia, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992.
Sztuka i władza, D. Konstantynow, R. Pasieczny, P. Paszkiewicz (red.). Materiały z konferencji zorganizowanej przez Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk w dniach 30 XI–2 XII 1998 roku w Warszawie, Warszawa 2001.
Sztuka lat trzydziestych. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki Niedzica, kwiecień 1988, Warszawa 1996.
Sztuka około 1900, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967, Warszawa 1969.
Sztuka około 1900 w Europie Środkowej. Centra i prowincje artystyczne, Materiały międzynarodowej konferencji zorganizowanej w dniach 20–24 października 1994, P. Krakowski, J. Purchla (red.), Kraków 1997.
Sztuka polska po 1945 roku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1984, Warszawa 1987.
Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród — miasto, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979.
Sztuka XX wieku, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk, październik 1969, Warszawa 1971.
Sztuka średniowiecznego wschodu i zachodu. Osiągnięcia i perspektywy poznawcze u progu XXI wieku, M. Smorąg Różycka (red.), Kraków 2002.
Sztuka świata, t. 8, Warszawa 1994.
Švácha, R., *The Architecture of New Prague 1895–1945*, Cambridge (Mass.)–London 1995.
Szydler, N. K., *Imperator Nikolaj Pierwyj. Jego żyzń i carstwowanije*, t. I–II, S. Pietierburg 1903.
Śliwkowska, W., *Mikołaj I i jego czasy (1825–1855)*, Warszawa 1965.
Tafuri, M., Dal Co, F., *Klassische Moderne*, Stuttgart 1988.
Tafuri, M., Dal Co, F., *Modern Architecture*, vol. 1, vol. 2, London 1986.
Tatarkiewicz, W., *O pojęciu wartości: co historyk filozofii ma do zakomunikowania historykowi sztuki*, Materiały II Seminarium Metodologicznego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Radziejowice, 19–21 maja 1966, Warszawa 1968.
Tegethoff, W., *Berlin a Monachium — ośrodki sztuki około roku 1900* [w:] *Martin Dülfer. W kręgu secesji monachijskiej*, Kraków 2002.
Tematy, tradycje i teorie w sztuce doby romantyzmu. Idee i sztuka. Studia z dziejów sztuki i doktryn artystycznych, J. Białostocki (red.), Warszawa 1981.
The Architecture of the École des Beaux-Arts, A., Drexler (ed.), London 1977.
The Many Faces of Modern Architecture. Building in Germany beetwen the World Wars, J. Zukowsky (ed.), Münich–New York 1994.
The New Classicism in Architecture and Urbanism, Architecture Design, vol. 58, no 1–2, 1988.
The Sky's the Limit. A. Century of Chicago Skyscrapers, P. A. Saliga, J. Zukowsky (ed.), New York 1990.
Tołłoczko, Z., *Aeropiktura — dynamizm — tradycja. Z zagadnień estetyki architektonicznej we Włoszech oraz Niemczech w latach dwudziestych i trzydziestych XX wieku*, Czasopismo Techniczne z. 1-A, 2002.
Tołłoczko, Z., *Architektura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (Ekspresjonizm — Art Déco — Neoklasycyzm)*, Kraków 1999.

Tołłoczko, Z., *Między modernizmem a trans-modernizmem czyli o kompromisie w architekturze współczesnej* [w:] *Nurty i tendencje rozwojowe w architekturze drugiej połowy XX wieku*, Materiały Sympozjum Rybna' 96, Rybna–Gliwice, czerwiec 1996.
Tołłoczko, Z., *Musée d'Orsay a potrzeba analogicznego obiektu w Polsce*, Czasopismo Techniczne z. 5 i 7-B, 1989.
Tołłoczko, Z., *Neorokoko. Z genealogii historyzmu w architekturze i sztuce XIX wieku*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXXIII, 2001.
Tołłoczko, Z., *Nowatorstwo czy epigonizm? Kilka uwag na marginesie polskiego półmodernizmu lat dwudziestych i trzydziestych*, Czasopismo Techniczne z. 2, 2001.
Tołłoczko, Z., *O regionalizmie i post-(neo)-modernizmie bez dogmatu*, Teka Architektury Ziem Górskich, T. P. Szafer (red.), t. 2, Kraków 1996.
Tołłoczko, Z., *„Obrazy są korzeniami myśli". O niektórych edukacyjnych kontekstach architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne z. 1, 1999.
Tołłoczko, Z., *Robert A. M. Stern — mistrz klioarchitektury. Ze studiów nad estetyką i etyką architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne z. 3-A, 1996.
Tołłoczko, Z., *Wrocławski ekspresjonizm w kontekście historycznym lat dwudziestych*. Materiały z Międzynarodowego Sympozjum Konserwatorskiego, Kraków 2000, t. 6, Kraków 2000.
Tołłoczko, Z., *Wybrane zagadnienia współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków 1995.
Tołłoczko, Z., *Ze stanu badań nad neoklasycyzmem krakowskim na przykładzie Collegium Kołłątaja w Krakowie*, Czasopismo Techniczne z. 1, 1994.
Tołłoczko, Z., *Ze studiów nad historią międzywojennej architektury Górskiego Śląska*, Część I, *Katowicki skyscraperstyle a Art Déco jako styl odzyskanej niepodległości*, Czasopismo Techniczne z. 1-A, 2002.
Tołłoczko, Z. i T., *Architectura sine arte nihil est. Myśli różne o ekologii kulturowej, antropologii i estetyce architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne z. 1-A, 1997.
Tołłoczko, Z. i T., *Architektura kresów zachodnich Polski wieku XIX i pierwszej połowy XX — wspólnym dziedzictwem kulturowym. Nieco uwag na marginesie ostatnich publikacji*, Czasopismo Techniczne z. 2, 2001.
Tołłoczko, Z. i T., *Art Déco — ubi leones. Uwagi estetyczne*, Czasopismo Techniczne z. 1-A, 1996.
Tołłoczko, Z. i T., *Berliner Stadtschloss — wczoraj, dziś, jutro? Reminiscencje historyczno-konserwatorskie*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXX, 1998.
Tołłoczko, Z. i T., *Conservation or Modernisation? Herbewo Factory in Cracow*, Do. Co. Mo. Mo., Journal nr 12, 1994.
Tołłoczko, Z. i T., *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, Kraków 2000.
Tołłoczko, Z. i T., *Jeszcze raz o (nie)-obecności przeszłości (artykuł recenzyjny) Carla Lind, Frank Lloyd Wright's lost buildings, San Francisco 1994, An archetype Press Book, ss. 57, il. 43* Czasopismo Techniczne z. 1-A, 1996.
Tołłoczko, Z. i T., *Josip Plečnik — jeden z prekursorów tradycjonalnego modernizmu. Ze studiów nad ewolucją architektury od akademickiego klasycyzmu ku zmodernizowanemu klasycyzmowi* [w:] *Studia z historii architektury i urbanistyki poświęcone Profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi*, K. Kuśnierz, Z. Tołłoczko (red.), Kraków 1999.
Tołłoczko, Z. i T., *Katowice's nearly forgotten modern architecture*, Do. Co. Mo. Mo., Journal nr 14, 1995.
Tołłoczko, Z. i T., *Ku filozofii klioarchitektury. Rozważania o rzeczach dalekich a bliskich w dobie mediów*, Teka Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXXII, 2000.
Tołłoczko, Z. i T., *Prologomena do socjologii architektury postmodernistycznej u schyłku XX wieku*, Czasopismo Techniczne z. 1-A, 1994.
Tołłoczko, Z. i T., *Refleksje nad współczesną estetyką architektoniczną na przykładzie Filadelfii i nie tylko. Profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi dedykowane*, Czasopismo Techniczne z. 2-A, 1995.
Tołłoczko, Z. i T., *Tradycja — oryginalność — innowacja — prostota. O niektórych toposach antyawangardowej opozycji w architekturze europejskiej pierwszej połowy XX wieku*, Czasopismo Techniczne z. 1-A, 2001.
Tołłoczko, Z. i T., *W kręgu architektury Art Déco*, Kraków 1997.
Tołłoczko, Z. i T., *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Kraków 1999.
Tołłoczko, Z. i T., *Z dziejów rozbudowy i restauracji katedry w Kolonii. Przyczynek do romantyzmu i historyzmu w europejskiej kulturze architektonicznej XIX wieku*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, Tom XXXIII, 2001.
Tołłoczko, Z. i T., *Z dziejów wrocławskiego historyzmu. Kilka uwag na marginesie działalności Richarda Plüddemanna*, Archivolta nr 2, 2000.
Tołłoczko, Z. i T., *Z zagadnień historii i historyzmu oraz eklektyzmu w architekturze drugiej połowy XIX wieku na przykładzie wiedeńskiego Heeresgeschichtliches Museum Theophila Hansena*, Czasopismo Techniczne z. 1-A, 2000.
Topolski, J., *Metodologia historii*, Warszawa 1973.
Toynbee, A. J., *Cywilizacja w czasie próby*, Warszawa 1991.
Trachtenberg, M., Hyman, I., *Architecture from Prehistory to Post-Modernism. The Western Tradition*, London 1986.
Tradycja i innowacja, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979, Warszawa 1981.
Trappes-Lomax, M., *Pugin, a Medieval Victorian*, (b.m.w.) 1932.
Troeltsch, E., *Die Krisis des Historismus*, Die Neue Rundschau XXXIII, 1922.
Troost, G., *Das Bauen im neuen Reich*, Bd. 1 u. 2, Bayreuth 1943.

Trzeciak, P., *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988.
Tschudi Madsen, S., *Art Nouveau*, Warszawa 1987.
Tucker, R., *Philosophy and Myth in Karl Marx*, Bambridge–New York 1967.
Twórca jako wytwórca, Poznań 1975.
Upjohn, R., *Architect and Churchman*, New York 1968.
Van der Reeps, V., *Byzantine Revival*, The Hague 1949.
Varnedoe, K., *Vienna 1900 Art — Architecture & Design*, New York 1986.
Vat van der, D., *Albert Speer. Życie i kłamstwa*, Warszawa 1997.
Ven van de, C., *Space in architecture. The evolution of new idea in the theory and history of the modern movements*, Assen–Amsterdam 1978.
Veronesi, G., *Josef Hoffmann*, Milano 1956.
Vidler, A., *Claude-Nicolas Ledoux*, Cambridge (Mass.) 1990.
Virilio, P., *Das irreale Monument* [w:] *Paris–Berlin 1900–1933. Ubereinstimungen und Gegensätze Frankreich–Deutschland. Kunst, Architektur, Graphik, Liteatur, Industriedesign, Film, Theater, Musik*, München 1979.
Visionary Architects: Boullée, Ledoux, Lequeu, Houston 1967.
Vogel, H., *Deutsche Baukunst des Klassizismus*, Berlin 1937.
Vogt, A. M., *Revolutionsarchitektur und Nazi-Klassizismus* [w:] *Revolutionsarchitektur. Boullée. Ledoux. Lequeu*, Baden--Baden 1970.
Wachtl, E., *Romantismus in Preussen*, Halle–Jena 1920.
Wagner-Rieger, R., Reissberger, M., *Theophil von Hansen*, Wiesbaden 1980.
Wagner-Rieger, R., *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.
Wainwright, C., *Grossbritannien, Europa und der Historismus 1750–1850* [w:] *Der Traum vom Glück. Die Kunst des Historismus in Europa*, H. Fillitz, W. Telesko (hgs.), Wien–München 1997.
Walicki, A., *Filozofia i myśl społeczna 1825–1861*, Warszawa 1961.
Walicki, A., *Intelektualiści i totalna „ideokracja"*. Przegląd Humanistyczny nr 5, 1992.
Walicki, A., *Rosyjska filozofia i myśl społeczna od Oświecenia do marksizmu*, Warszawa 1973.
Walicki, A., *W kręgu konserwatywnej utopii. Struktura i przemiany rosyjskiego słowianofilstwa*, Warszawa 1962.
Walker, J., *House of Parliament in Budapest*, London 1929.
Wallis, M., *O nowy stosunek do secesji*, Biuletyn Historii Sztuki nr 3, 1961.
Wallis, M., *Przemiany w poglądach na secesję* [w:] *Sztuka około 1900*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, grudzień 1967, Warszawa 1969.
Wallis, M., *Secesja*, Warszawa 1984.
Wangerin, G., Weiss, G., *Heinrich Tessenow. Ein Baumeister 1876–1950. Leben, Lehre, Werk*, Essen 1976.
Wasilewski, T., *Paleologowie* [w:] *Dynastie Europy*, A. Mączak (red.), Wrocław–Warszawa–Kraków 1997.
Wasilewski, T., Felczak, W., *Historia Jugosławii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk–Łódź 1985.
Wasmuths Lexikon der Baukunst, G. Wasmuth (hg.), Bd. 1–5, Berlin 1925–37.
Watkin, D., *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2001.
Watkin, D., *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History and Theory from the Gothical Revival to the Modern Movement*, New York 1977.
Watkin, D., Mellinghoff, T., *German Architecture and the Classical Ideal 1740–1840*, London 1987.
Weber, E., *American Art Deco*, Avenel (N. J) 1995.
Weber, E., *Art Deco*, New York 1989.
Weidle, W., *Die Sterblichkeit der Musen*, Stuttgart 1958.
Weiser, A., *Josef Hoffmann*, Genf 1930.
Wereszycki, H., *Historia Austrii*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1986.
Wiebenson, D., *Sources of Greek Revival Architecture*, London 1969.
Windsor, A., *Peter Behrens, Architect and Designer 1868–1940*, London 1981.
Winskowski, P., *Modernizm przebudowy. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku*, Kraków 2000.
Whittick, A., *European Architecture in the Twentieth Century*, vol. 1, 2, London 1950–53.
Wolf, K.-U., *Architecture and Building in GDR*, New York–Chicago 1971.
Woodham, J. M., *Twentieth-Century Ornament*, New York 1990.
Worbs, D., *The Berlin Mietskaserne and Its Reforms* [w:] *Berlin–New York. Like and Unlike. Essays on Architecture and Art from 1870 to the Present*, J. P. Kleihues, Ch. Rathgeber (eds.), New York 1993.
Wujek, J., *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa 1986.
Yarwood, D., *The Architecture of Europe. The Nineteenth and Twentieth Centuries*, London 1991.
Zachariasz, A. L., *Kultura. Jej status i poznanie. Wprowadzenie do relatywistycznej teorii kultury*, Rzeszów 2001.
Zádor, A., *Revival Architecture in Hungary: Classicism and Romanticism*, Budapest 1985.
Zajewski, W., *Kongres Wiedeński i Święte Przymierze* [w:] *Europa i świat w epoce restauracji, romantyzmu i rewolucji 1815–1849*, W. Zajewski (red.), Warszawa 1991.
Zakrzewski, M., *Pałac Kultury i Nauki w Warszawie — konstrukcja i forma* [w:] *Sztuka a technika*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991.

Zapaliński, W., Galos, A., Korta, W., *Historia Niemiec*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1990.
Zeitler, R., *Die Kunst des 19. Jahrhunderts*, Berlin 1966.
Zeitler, R., *Uwagi o podstawowych ideach architektonicznych Karla Friedricha Schinkla* [w:] *Podług nieba i zwyczaju polskiego. Studia z historii architektury, sztuki i kultury ofiarowane Adamowi Miłobędzkiemu*, Warszawa 1988.
Zemcow, S. M., Głazyczew, W. L., *Aristotel Fioravanti*, Moskwa 1985.
Zevi, B., *Storia dell'architettura moderna*, Torino 1975.
Zgórniak, M., *Pałac w Świerklańcu — zapomniane dzieło Hectora Lefuela* [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, T. Grygiel (red.), *Studia nad sztuką nowoczesną*, J. Malinowski (red.), t. I, Wrocław–Warszawa–Kraków 1991.
Zgórniak, M., *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*. Zeszyty Naukowe UJ DCCCLXXIV, Prace z Historii Sztuki z. 18, 1987.
Zimand, R., *Problem tradycji* [w:] *Proces historyczny w literaturze i sztuce*, Materiały Konferencji Naukowe, maj 1965, M. Janion, A. Piorunowa (red.), Warszawa 1967.
Żywczyński, M., *Narodziny i dzieje pojęcia historyzmu*. Historyka. Studia Metodologiczne t. 1, 1967.

ŹRÓDŁA ILUSTRACJI

E. P. Richardson, *Painting in America*, New York 1956; okładka; zbiory własne autorki: strona przedtytułowa, 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 19, 22, 23, 40, 56, 57, 58, 59, 60, 62, 66, 67, 70, 74, 78, 86, 109, 113, 115, 150, 155, 156, 157, 158, 162, 165, 174, 175, 177, 178, 179, 180, 184, 185, 186, 199, 208, 245, 246, 247, 252, 253, 255, 260a, 260b, 260d, 268, 269, 271, 272, 274, 290, 291, 294, 295, 302a, b, 304, 305, 308, 309, 310, 311, 312, 313, 315, 316, 321, 330a, b, c, 331, 334, 338, 345, 346, 347, 374, 375, 377, 378, 379, 380, 383, 388, 389,422, 423, 429, 441, 453, 454, 459, 460, 465, 466, 469, 477; *Personen Lexikin*, Berlin-Mailand 1956: 8, 9; V. Robinson, *History of France*, New York 1970: 10, 14, 16, 17, 18, 20, 21; *A Visual History of German Architecture*, London 1968: 11, 12, 13, 24, 27, 7; L. Benevolo, *Geschichte der Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1964: 15; W. Arnold, *History of Prussia*, London 1938: 21, 26, 93; fot. Z. Tołłoczko: 25, 32, 45, 79, 80; Muzeum Historyczne m. Hamburga: 28, 183; Á. Moravánszky, *Gaudi*, Budapest 1980: 29, 285, 286, 287; W. H. Jordy, *American Building and their Architects*, New York 1976: 30, 31, 33, 34, 35; S. Blacksmith, *Architects and Architecture in Australia*, Sydney 1979: 36; *Historicism in England*, G. Morton (ed.), London 1971: 37, 38, 176a, 176b, 471; Muzeum Architektury, Frankfurt nad Menem: 39, 44, 46, 96, 97, 187, 188, 189, 248, 249, 256, 300, 303, 306, 307, 314, 333, 339, 340, 342, 474; A. Oncken, *Friedrich Gilly 1772–1800*, Berlin 1935: 41, 42; H. Börsch-Supan, L. Grisebach (hgs.), *Karl Friedrich Schinkel*, Berlin 1981: 43, 69, 70, 82, 166, 167; B. Fletcher, *A History of Architecture on the Comparative Method*, London 1950: 47, 99, 100; O. Hederer, *Leo Von Klenze — Persönlichkeit und Werk*, München 1964: 48, 49, 52, 53, 54, 55; A. Grisebach, *Karl Friedrich Schinkel*, Leipzig 1924: 50; H. G. Pundt, *Schinkels Berlin*, Cambridge Mass. 1972: 61, 71; J. Nemeth, *A Consise History of Hungary Culture and Art*, New York 1961: 63, 64, 65; Muzeum Brytyjskie, Londyn: 68, 76, 273; L. Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Milano 1960: 75, 258, 283, 284; *Istoria architiektury Rossij*, Moskwa 1914: 77, 118, 119, 120, 121, 122, 123, 124, 132, 133, 221, 231; Pruskie Siedlisko Kulturalne, Berlin: 83, 84, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328, 329, 335, 336, 337; Muzeum Historyczne m. st. Warszawy: 85, 259, 450; Muzeum Historyczne m. Krakowa: 86; Muzeum K. F. Schinkla, Berlin: 88, 89, 90, 91; Brandenburski Krajowy Urząd Ochrony Zabytków, Poczdam: 92; H. Gluck, *Gotfried Semper*, Wien 1959: 94, 95; A. Dobrolubow, *Istoria bizantijskoj architiektury*, Moskwa 1925: 98, 101; A. Dobrolubow, *Istoria russkoj architektury*, Moskwa 1927: 102, 103, 104, 105, 106, 114; Biuro Informacji Turystycznej, Wenecja: 107, 108, 110, 111; Muzeum Architektura im. A. Szczusiewa, Moskwa: 112, 134, 135, 139, 140, 164, 196, 206, 400, 401, 402, 403, 404, 405, 406, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415, 416, 417, 418, 424, 425, 426, 427, 428; N. Iwanow, *Moskowskij Kreml*, Moskwa 1970: 116, 117; V. Zorin, *Art and Architecture of Russian Empire*, New York 1961; 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 136, 137, 138; I. E. Zabielin, *Matieriały dla istorii architiektury i stroitielstwa Moskwy*, Moskwa 1891: 141, 142, 143, 144, 145, 146; *Leningrad*, Leningrad 1969: 147, 148, 149, 151, 152, 153, 154, 159, 160, 161, 163; Architiektura Sankt Petiersburga, Kijew 1907: 168, 169, 170; Biblioteka Uniwersytecka, Wrocław: 171; Muzeum Archidiecezjalne, Poznań: 172, 173; C. T. Paluch: 181, 182, 195, 215 e, 292, 293, 297, 299, 301, 451, 472, 473, 475, 481, 482, 483, 488, 489, 490, 491; Muzeum Wojskowe, Wiedeń: 191, 192, 193; Muzeum Historii Naturalnej, Kopenhaga: 190; Biblioteka Akademii Sztuk Pięknych, Wiedeń: 194, 296, 298; N. Gordiejew, *Der Grosse Kremlinpalast*, Berlin 1960: 197, 200, 201, 202, 203, 204, 205; Archiwum Główne Akt Dawnych, Warszawa: 198; A. Osęka, A. Piotrowska, Styl „expo", Warszawa 1970: 207; *Nineteenth Century Architecture in East Europe*, B. Green (ed.), San Francisko 1959: 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216, 217, 218, 222, 223, 224, 225, 226, 232, 233, 234, 241, 242, 243, 244; E. A. Borisowa, T. P. Każdan, *Russkaja architiektura konca XIX — naczala XX wieka*, Moskwa 1971: 219, 220, 227, 228, 229, 230, 235, 236, 237, 238, 239, 240; Biblioteka Uniwersytetu Kolumbia, Nowy Jork: 250, 251, 254, 257, 270; Biblioteka Główna Politechniki Warszawskiej: 260c; W. Nerdinger et al., *Revolutionsarchitektur. Ein Aspekt der europäischen Architektur um 1800*, München 1990: 261, 262, 263, 264, 265, 266; W. Hegemann, *Das steinerne Berlin. Geschichte der grössten Mietskasernenstadt der Welt*, Braunschweig-Wiesbaden 1992: 267, 317, 318, 319; M. Ragon, *Histoire Mondiale de L'Architecture et de L'Urbanisme Modernes*, Toutnau 1971: 275, 276, 277; C. Mignot, *Architektur des 19. Jahrhunderts*, Köln 1983: 278, 279, 280, 281, 282, 341, 364; I. Simon, *Modern Prague*, Brno 1965: 288, 289;

Centralna Agencja Fotograficzna, Warszawa: 320, 332, 448, 449; D. P. Handlin, *American Architecture*, London 1985: 343, 344, 361, 434; S. Marconi, *Utopian architecture*, New York 1970: 348, 349, 350, 351, 352, 353, 354, 356; Y. Matti, *Eliel Saarinen*, Helsinki 1969: 355; P. Collins, Concrete: *The Vision of a New Architecture; study of Auguste Perret and his precursors*, London 1959: 357, 358; G. Ciucci, *Gli Architetti e il Fascismo. Architettura e cittá 1922–1944*, Torino 1989: 359, 381, 433, 470; A. Duncan, *Art Deco*, London 1988: 360, 376; A. Whittick, *European Architecture in the Twentieth Century*, London 1950–1953: 362, 363, 365, 366, 367; V. M. Lampugnani, *Architecture and City Planning in the Twentieth Century*, New York 1980: 368, 369, 370; M. Tafuri, F. Dal Co, *Klassische Moderne*, Stuttgart 1988: 371, 372, 373, 382, 390, 391, 392, 393; A. Windsor, *Peter Behrens, Architect and Designer, 1868–1940*, London 1981: 384, 385, 386; *Hans Poelzig: Gesammelte Schriften und Werke*, Berlin 1970: 387; A. Speer, *Neue deutsche Baukunst*, Prag 1943: 394, 395, 396, 397, 398, 399, 419, 420, 421; *Architiektura SSSR*, Moskwa 1985: 430, 431, 432, 435, 436, 437, 438, 439, 440, 442, 443, 444, 445, 446, 447; *Architektur der DDR*, Berlin 1989: 452, 455, 456, 457, 458, 461, 462, 463, 464; Instytut Sztuki PAN, Warszawa: 467, 468; V. Lupton, *Skandinavian Architecture*, New York 1975: 476; J. Van Cornelius, *Rem Koolhaas*, Den Haag 1985: 478; *Postmodernism in America*, Montreal 1995: 484, 485, 486, 487; Szkocki Zarząd Turystyki, Glasgow: 492; *Léon Krier*, Katalog Wystawy, Nowy York: 493.

INDEKS

ISBN 83-7242-249-4