



Makary Górzyński

ZE STUDIÓW NAD PROBLEMEM HISTORYZMU W POLSKIEJ HISTORII ARCHITEKTURY OSTATNIEGO PÓŁWIECZA¹



Opracowanie dostępne na licencji *Creative Commons Uznanie autorstwa-Użycie niekomercyjne-Na tych samych warunkach 3.0 Unported*

¹ Tekst niniejszy jest w obecnej formie efektem tutorialu, prowadzonego w latach 2011-2012 przez autora wraz z prof. Barbarą Arciszewską w ramach Collegium Invisibile. Pierwszą okazją do sformułowania szkicu niniejszych rozważań był fragment rozdziału wstępnego pracy magisterskiej w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Warszawskiego, napisanej pod kierunkiem prof. Waldemara Baraniewskiego – „Negocjowanie nowoczesności. Architektura ratusza kaliskiego z przełomu XIX/XX wieku. „W przededniu samorządu miejskiego w Królestwie””, obronionej we wrześniu 2012 roku i złożonej do wydania w roku 2014 w Kaliskim Towarzystwie Przyjaciół Nauk pod tytułem „Dziewiętnastowieczny ratusz w Kaliszu. Architektura i niezrealizowany projekt nowoczesności” (w druku). Zawarte tu poglądy miałem okazję referować na posiedzeniu Pracowni Historii Sztuki i Kultury Artystycznej Kaliskiego Towarzystwa Przyjaciół Nauk 9 maja 2013 roku, pod tytułem „Styl i wykluczenie. Problem historyzmu w badaniach nad architekturą XIX wieku w polskiej historii architektury ostatnich dziesięcioleci”. Chciałbym w tym miejscu serdecznie podziękować prof. B. Arciszewskiej za profesjonalną opiekę nad tym opracowaniem i cenne rady. Podziękowania kieruję również do prof. Agnieszki Zabłockiej-Kos – za ważne wskazówki i zachętę do dalszej pracy nad tematem - wszystkich uczestników kaliskiego spotkania i dyskusji oraz wszystkich osób, które miały okazję wypowiedzieć się na temat niniejszego eseju.

Wprowadzenie

Na marginesie pism takich filozofów współczesności jak Jean Francois Lyotard, Jürgen Habermas czy Marshall Berman odnajdujemy negatywne sądy o architekturze dziewiętnastego wieku, służące do zaznaczenia własnego stanowiska wobec aktualnych wydarzeń, takich jak postmodernizm. W słynnej pracy Bermana *„Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności* londyński Pałac Kryształowy jawił się jako liryczny symbol nowoczesności, nierozpoznany przez brytyjską burżuazję preferującą style historyczne, co okazuje się być w tej interpretacji zwiastunem dotkliwego kryzysu. Jego symptomem miał być *historyzm*² w architekturze, niweczący nadzieje na rozwój awangardowych prądów kulturowych. Jako reakcyjna reprezentacja burżuazji, jest on przez Bermana opisywany w relacji sprzeczności z lewicowym podejściem politycznym³. W wykładzie *Nowoczesna i postmodernistyczna architektura* z 1981 r. Habermas utożsamiał postmodernizm, rozumiany jako antymodernizm, z neokonserwatyzmem. Filozof zdiagnozował jego obecność w architekturze jako sytuację regresyjną wobec programu autonomicznej, awangardowej sztuki nowoczesnej⁴. Pojawienie się form interpretowanych jako znajdujące precedensy w architekturze dawnej – co zresztą często pozostaje w popularnym odbiorze głównym wyróżnikiem postmodernistycznej formy – i ich wartościowanie przez teoretyków takich jak Charles Jencks⁵ spotkało się z oporem filozofa. Habermas

² W tekście kursywą oprócz tytułów cytowanych prac zapisywane są omawiane pojęcia i określenia – uznawane przez autora za dyskusyjne – a pochodzące z referowanych tekstów oraz nazwy obiektów architektonicznych.

³ M. B e r m a n, *„Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu”*. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006 (wyd. oryg. 1982), s. 309. Zdaniem autora, nowoczesność Pałacu Kryształowego docenimy w pełni dopiero, „gdy porównamy go z neogotyckimi, neorenesansowymi, neobarokowymi grzmotami które wznoszono naokoło”. Wedle takiej kliszy interpretacyjnej (gdzie słowo „grzmoty” dla określenia architektury jawi się jako ciekawostka translatorska), z winy angielskiej burżuazji przez całą drugą połowę XIX wieku w Anglii nie powstały „żadne nowoczesne budynki” (*ibidem*).

⁴ J. H a b e r m a s, *Modern and Postmodern Architecture*, [w:] *Architecture Theory since 1968*, oprac. M.C. H a y s, Cambridge-London 1998, s. 412-428.

⁵ Problem negatywnego wartościowania architektury wieku XIX, będący sam w sobie rozległym zagadnieniem badawczym, jest interesującym przykładem słabości metodologicznej postmodernistycznego języka. Czołowe postaci ruchu – np. w osobie Charlesa Jencksa - nie pokusili się o przepracowanie narosłych w modernistycznej historiografii kategorii, pozostając na własnym gruncie teoretycznym w świecie binarnych opozycji historyzm – modernizm, wobec których wygenerowano koncepcję "trzeciej drogi" – postmodernistycznego przekroczenia modernizmu radykalizowanego o elementy tradycji, przeszłości, pastiszu, innymi słowy chwytów retorycznych potrzebnych do nawiązania przerwanej przez klasyczny modernizm komunikacji. Jak zauważył w 1983 roku Alan Colquhoun, modernistyczne odrzucenie historii współcześnie zastępuje jej nowa, wykorzystywana w procesie projektowym świadomość, por. idem, *Three Kinds of Historicism*, [w:] *Theorizing a New Agenda For Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, oprac.

zapropował analogię między sytuacją z lat 70.-80. XX wieku a drugą połową poprzedniego stulecia, rzekomo zdominowaną przez autolegitymizujący się *estetyzm historyzmu*, utożsamiany z postawą wycofania, ucieczki od twórczej drogi nowoczesności⁶. Lyotard z kolei w *Postmodernizmie dla dzieci* przekonuje, iż postmodernistyczną krytykę awangardy – rozumianą jako atak na wartości i dokonania modernizmu – należy widzieć w kategoriach postawy reakcyjnej, skutkującej *poziomem zero* współczesnej kultury. Regresja łączy się tu z *eklektyzmem*, widzianym jako mieszanie się niczym nieograniczonej oferty konsumpcyjnej, chroniącej społeczeństwo przed ryzykiem zwątpienia w społeczny ład. A mowa o postawie twórczego zwątpienia, jakie miało być udziałem modernistycznej awangardy⁷. Tego typu struktura narracyjna odsyła do długich dziejów historiografii XX-wiecznej, której w dużej mierze niemieszcząca się w sztywnych kategoriach zapowiadania modernizmu architektura XIX-wieku zawdzięcza swoją negatywną ocenę. Przywołane sytuacje mówią także dużo o ograniczeniach wyrosłej na poheglowskim gruncie historii architektury i historii sztuki, której dokładny związek z budowaniem narracji o kryzysie architektury XIX stulecia winien być tematem wnikliwego ujęcia⁸.

W niniejszym tekście podejmuję próbę namysłu nad polskimi narracjami naukowymi⁹ z ostatnich pięćdziesięciu lat, dotyczącymi metodologicznego wyjaśnienia charakteru architektury XIX wieku. Dla jej określenia w historiografii euroatlantyckiej

K. Nesbitt, New York 1996, s. 200-211. Waga głosu Colquhouna polegała jak sądzę na zwróceniu uwagi na wątle podstawy teoretyczne prowadzonej krytyki, na postawieniu pytania o sposób, w jaki we współczesnej architekturze może się dziś manifestować pamięć kulturowa. W retorycznych chwytach postmodernistycznej sceny kryje się więc rozpoznane trzydzieści lat temu ryzyko śmieszności i parodii, zastąpienia "past" za pomocą "pastness".

⁶ H a b e r m a s, *op. cit.*, *passim*. W obrębie teje wypowiedzi dla Habermasa architektura modernistyczna była „pierwszą i ostatnią” od czasów klasycyzmu propozycją organizującą i unifikującą życie codzienne. Jako ruch zrodzony z życia awangardy artystycznej; był on w stanie jej dorównać w zakresie kreowania nowoczesności w architekturze. Ucieczka w historyzm, rozumiany tu jako eskapizm od kluczowych problemów współczesności, to dla niemieckiego filozofa przykład powrotu do XIX-wiecznej kultury rozumianej jako kultura kryzysu, rodzaj maski kryjącej podziały klasowe.

⁷ J. F. L y o t a r d, *Postmodernizm dla dzieci. Korespondencja 1982-1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998 (wyd. oryg. 1986), *passim*.

⁸ B. B e r g d o l l, *European Architecture 1750-1890*, Oxford-New York 2000, s. 1-2. Zagadnienia przewartościowań i wątpliwości metodologicznych podejmuje również, także i w kontekście historyzmu, Marvin Trachtenberg, *Some Observations on Recent Architectural History*, „The Art Bulletin”, 70, 1988, no. 2, s. 208-241, szczeg. s. 225 i nast.

⁹ Przyjmuję rozumienie dyskursu historycznego w jego narratywnym charakterze modelowania, tworzenia przedmiotu badań, za Haydenem W h i t e m, por. idem, *Poetyka pisarstwa historycznego*, red. E. Domańskiej i M. Wilczyńskiego, Kraków 2000; *Proza historyczna*, red. E. Domańska, Kraków 2009.

przyjęto kategorie takie jak *historyzm*, *eklektyzm*, *rewiwalizm* czy *synkretyzm stylowy*. Należy zastrzec, że pojęć tych nie zamierzam traktować w charakterze kategorii opisujących, postrzegam je jako narzędzia wtórne wobec samego pola badawczego, powstałe w procesie uhistoryczniania architektury dziewiętnastowiecznej przez historyków, literatów i krytyków kulturowych. Jak sądzę, mają one uogólniający charakter, przydatny w ogólnej klasyfikacji architektury tego czasu w kategoriach epoki artystycznej. Dostrzegam ich postulatywny charakter jako struktur rzekomo spajających zjawiska architektoniczne w ramach jednej metody projektowania (*eklektyzm*, *synkretyzm stylowy*) i odsyłających postulatywnie do zaplecza architektury w sferze idei, tendencji filozoficznych czy światopoglądu (*historyzm*), związanego ze stanowiskiem, które jak to ujął Herbert Schnädelbach, „z historii czyni zasadę”, tu szczególnie rozumianą jako relatywizm historyczny¹⁰.

Współczesny „Słownik terminologiczny sztuk pięknych”, *historyzm* w architekturze sprowadza do kwestii zewnętrznej formy architektonicznej jako „tendencję do posługiwania się w twórczości artystycznej stylami dawnych okresów (historycznymi) lub ich poszczególnymi elementami”, zaś termin *eklektyzm* pomija milczeniem¹¹. Wedle hasła z najpopularniejszej obecnie encyklopedii – „Wikipedii” – historyzm to „nurt w XIX-wiecznej architekturze światowej polegający na naśladownictwie stylistyki minionych epok. Kierunek nietwórczy i eklektyczny polegający na zaniechaniu dążenia do stworzenia stylu odpowiadającego aktualnym warunkom historyczno-społecznym i naśladowaniu przeszłych wielkich stylów w sztuce i architekturze”¹². Z kolei termin *eklektyzm* Wikipedia w wersji polskiej definiuje jako „kierunek polegający na łączeniu w jednej budowli w sposób swobodny, często niezgodnych ze sobą, elementów wybranych z różnych stylów architektonicznych”, zwracając jednocześnie uwagę czytelnika na fakt, że to najwyraźniej karygodne zjawisko występowało początkowo jako „niemal bezkarne łączenie różnych stylów, wchodzących w skład tzw. stylów historyzujących”, rozumianych jako wtórna dla zdrowego biegu architektury estetyka

¹⁰ H. S c h n ä d e l b a c h, *Filozofia w Niemczech 1831-1933*, Warszawa 1992 (wyd. oryg. 1983), s. 62-66. Za zwrócenie mojej uwagi na to cenne opracowanie chciałbym podziękować szczególnie dr Mateuszowi Salwie.

¹¹ *Historyzm*, [w:] *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, wyd. 5, Warszawa 2007, s. 152.

¹² *Historyzm*, [w:] WIKIPEDIA, por. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Historyzm_\(architektura\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Historyzm_(architektura)), dostęp: luty 2013.

*neostylowa*¹³. Łatwo stwierdzić, że w erze powszechnej cyfryzacji danych, tego typu definicje jasno wrysowują w pamięć poszukującego szybkiej odpowiedzi użytkownika Internetu przekonanie, że XIX-wieczna architektura da się podsumować jako rodzaj zasadniczo nietwórczej, kompilatorskiej, bezkarnej zbrodni na „prawdziwej twórczości”. Założenie o istnieniu minionych i koherentnych estetycznie epok, stereotyp zatracenia głównych, uniwersalnych paradygmatów architektury w wieku XIX, czy sprowadzenie ogromnej produkcji architektonicznej do permanentnego powtórzenia czy kopii – odkrywa, że podstawą cytowanych haseł jest zespolona z historią sztuki retoryka modernistyczna, mająca znaczny wpływ na sposoby historyzacji w polskiej nauce zjawisk dziewiętnastowiecznych.

Interesuje mnie przeprowadzenie badań nad sposobami budowania wypowiedzi, których zadaniem było kreślenie koherentnych obrazów XIX wieku jako epoki w historii architektury. Podejmuję próbę analizy procedur wyjaśniania, zrozumienia czy przeniknięcia zjawisk, które starano się rozpatrywać pod przywołanymi wyżej, dyskusyjnymi kategoriami. Dokonując krytycznej lektury interesujących mnie prac polskich historyków sztuki, proponuję wyabstrahowanie wątków z zakresu metodologicznego zaplecza prowadzonych przez nich badań w obszarze XIX stulecia. Jestem przekonany, że w niedających się satysfakcjonująco zdefiniować pojęciach *historyzmu* czy *eklektyzmu* kryje się tyleż problem architektury konkretnego miejsca i czasu, ileż kwestia metodologii nauk o sztuce i zakres jej własnych, krępujących założeń, powodujących niemożność odpowiedzi na pytanie o przyczyny *eklektyzmu* w architekturze. Uważam, że kluczowym problemem omawianego zagadnienia nie jest dotarcie do definicji czy powodów *historyzmu* lub *eklektyzmu*, a raczej niemożność spełnienia stawianych na różnych gruntach dezyderatów spójności i koherentności założeń w konfrontacji z badanym materiałem. W jaki sposób niedodefiniowane pojęcia zaczerpnięte z języka filozoficznego, mające w zamierzeniach określać związek między rzekomym kryzysem europejskiej kultury a architekturą jedynie formalnie przetwarzającą style historyczne, uległy naturalizacji? Jakie stereotypy zaangażowanej politycznie krytyki artystycznej, jak i klisze budowane z pozycji narracji heroicznego ruchu modernistycznego stały się integralną częścią pisania o architekturze ery

¹³ *Eklektyzm*, [w:] WIKIPEDIA, por. [http://pl.wikipedia.org/wiki/Eklektyzm_\(architektura\)](http://pl.wikipedia.org/wiki/Eklektyzm_(architektura)), dostęp: luty 2013.

industrialnej, jak wpłynęły na kierunek prowadzonych dyskusji? Podejmując tego rodzaju problemy, proponuję analizę tekstów, wskazującą na ich wysycenie nierzadko różnego rodzaju uprzedzeniami, wynikającymi z przyjętych założeń metodologicznych, krytycznie wartościujących XIX-wieczną kulturę.

Proponuję przyjrzenie się na wstępie postawom reprezentowanym przez wiodących europejskich historyków sztuki połowy XX wieku. Następnie, przechodząc na grunt humanistyki polskiej, zamierzam omówić chronologicznie główne wystąpienia dotyczące próby sformułowania ogólnej diagnozy kulturowego znaczenia architektury XIX wieku, jak i sposobów jej badania i opisywania. Przystępując do interpretacji tekstów mam jednocześnie świadomość jej partykularności i ograniczonego zakresu. Zastrzeżenie to nie narusza jednak celu, który stawiam przed poniższymi rozważaniami – zwrócenia uwagi na problem nieprzepracowania metodologicznego podstaw badań nad architekturą dziewiętnastego wieku i jego następstwa. Skutkiem jest częste w polskiej literaturze przedmiotu ograniczenie podejmowanych zagadnień w dużej mierze do kwestii formalnej zewnętrzności architektury. Kwestii, którą nazwałbym stylometrią – formalistyczną analizą stylistyczną, traktującą budynek w kategoriach estetycznej powłoki (najczęściej sprowadzonej do fasady i ewentualnie wystroju wnętrz) i jej odniesień do ideału historycznego (stylu w określonej fazie rozwojowej). Postuluję potrzebę przewartościowań, opartych na lekturze metodologicznych źródeł tego rodzaju redukcji. Nie negując wartości omawianych prac, staram się wskazać na inny profil zainteresowań metodologicznych. Poszukuję nie tyle filozoficznych, najczęściej tekstowych i spójnych źródeł doktryny *historyzmu*, ile raczej sugeruję analizę poszczególnych sytuacji funkcjonowania architektury w konkretnych realiach społecznych, kulturowych i badanie procesów tworzenia znaczeń oraz funkcjonalizowania sztuki przez społeczeństwo.

Historyzm jako kultura kryzysu – sytuacja wyjściowa w badaniach około połowy XX wieku

Należy zauważyć głęboki rozdźwięk, jaki nastąpił między postulatywnymi modelami naukowymi historii sztuki a praktyką architektoniczną, jakoby w ich świetle

dowodzącą kryzysu kulturowego XIX wieku¹⁴. Istotnym zagadnieniem jest tutaj zależność pomiędzy dominującą w XIX-wiecznej historiografii koncepcją stylistycznego, linearnego rozwoju form artystycznych (widzianych na tle heglowskiej dialektyki epok w sztuce), a odczytaniem przez część ówczesnego środowiska intelektualnego współczesnej architektury jako niespełniającej kryteriów obranych przez koryfeuszy historii sztuki, takich jak Heinrich Wölfflin. Ogromną rolę w ugruntowaniu i znaturalizowaniu negatywnego obrazu architektury, pozycjonowanej w roli epoki przedmodernistycznej, odegrali nierzadko przeciwstawni sobie badacze jak Sir Nikolaus Pevsner czy też Hans Sedlmayr. Należy podkreślić, iż z ich punktu widzenia architektura *historyzmu* pozostawała zawsze w negatywnej relacji do awangardowego paradygmatu XX stulecia – albo jako okres poprzedzający, swoiste interregnum, epoka błędzenia architektury (Pevsner)¹⁵, albo jako etap rozwoju choroby europejskiej kultury (Sedlmayr)¹⁶.

W wydanej po raz pierwszy w 1936 r. książce *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Pevsner sytuację wyjściową kultury architektonicznej w czasach młodości jednego z „pionierów”, Williama Morrisa, określa niezwykle dosadnie. Pluralizm zostaje przezeń nazwany *blazeństwem stylów*, a otoczenie, w którym musiał dorastać przyszły antycypator modernizmu było wedle autora niezrozumieniem podstaw jedności architektonicznej. W takiej rzeczywistości wyroby przemysłu i architektury zostały określone jako „wulgarne, prostackie, przeładowane ozdobami”¹⁷. Pevsner architekturę historyzmu traktuje jako niezdolną do osiągnięcia pożądanego z pozycji historyka jedności – nowego stylu dla społeczeństwa przemysłowego przełomu. W tego typu linearnych narracjach o prekursorstwie i antycypacji adekwatną odpowiedź przyniesie dopiero architektura, której drogę torują biali mężczyźni z klasy średniej, indywidualni bohaterowie

¹⁴ Wpływ na omawianą sytuację miały niewątpliwie formalistyczne standardy historii sztuki, wypracowane min. przez Heinricha Wölfflina, waloryzujące charakterystykę artystów, stylów indywidualnych i koherentnie rozumianych epok stylowych, por. *i d e m*, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problem rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, tłum. D. Hanulanka, Wrocław 1962 (wyd. oryg. 1915); idem, *Sztuka klasyczna. Wstęp do włoskiego renesansu*, tłum. J. Muczkowski, Kraków 1931 (wyd. oryg. 1899).

¹⁵ N. P e v s n e r, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Warszawa 1978 (wyd. oryg. 1936).

¹⁶ H. S e d l m a y r, *Verlust der Mitte. Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*, Salzburg - Wien 1948. W niniejszej pracy korzystam z następującego wydania anglojęzycznego: *i d e m*, *Art in Crisis. The Lost Center*, tłum. z niem. B. Battershaw, New Brunswick 2007.

¹⁷ P e v s n e r, *op. cit.*, s. 10.

historiografii modernistycznej – John Ruskin, William Morris, Adolf Loos czy Walter Gropius. Ten ostatni *syntetyzuje* modernizm, przedstawiany jako konieczność historyczna, jeszcze przed 1914 rokiem, otwierając wedle Pevsnera wrota nowoczesności¹⁸. Dziedzictwo globalnej architektury cywilizacji industrialnej, nieprzystającej do wyabstrahowanego na potrzeby narracji protomodernizmu *nurtu inżynierskiego*, zostaje w tym świecie wyobrażeń zredukowane do afektywnie przesiąkniętych negatywnymi emocjami terminów *wulgarności*, *jałowego kopiowania* i *prostactwa*, otrzymując zestaw skojarzeń z wizualnym przesytem, nadużyciem formy.

Oceny tego rodzaju formułowane były zarówno przez wpływowych twórców historii modernizmu, jak i przez jego przeciwników, takich jak Hans Sedlmayr, jeden z współtwórców „Nowej Szkoły Wiedeńskiej”. Jego najśłynniejszą i zarazem najbardziej kontrowersyjną publikacją pozostaje wydana w 1948 kompleksowa próba krytyki współczesnej kultury euroatlantyckiej, zatytułowana *Verlust der Mitte: Die bildende Kunst des 19. und 20. Jahrhunderts als Symptom und Symbol der Zeit*¹⁹. Pozostając pod wrażeniem diagnozy zmierzchu kultury zachodniej, szczególnie prac Oswalda Spenglera²⁰, Sedlmayr dokonuje utożsamienia architektury z symptomem *procesu chorobowego* europejskiej kultury. Do języka akademickich wypowiedzi o sztuce XIX stulecia jego publikacja wprowadza kolejny zasób negatywnie wartościujących instrumentów językowych, wręcz nasączonych dyskredytacją przeszłości, diagnozowanej jako obszar moralnego upadku. W wieku XIX, wedle austriackiego badacza, architektura nie ma mocy tworzenia stylu, ma natomiast charakter maski, przebrania, praktyki wtórnej względem poddanych wcześniej historycyzacji epok artystycznych²¹. Sytuacja ta w pracy Sedlmayra wynika, jak sądzę, w duże mierze z głównie formalistycznej oceny *ubranej* w historyczne szaty powłoki budynków i jej rzekomego rozdziału od struktury architektonicznej. Ten ostatni termin należy jak sądzę rozumieć w tym wypadku jako

¹⁸ Ibidem, *passim*. Niestety podobne przedstawienie tej sytuacji znajdziemy w klasycznych pracach wielu historyków, por. także R. B a n h a m, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w "pierwszym wieku maszyny"*, tłum. Z. Drzewiecki, Warszawa 1979 (wyd. oryg. 1960), czy S. G i e d i o n, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Harvard 1941 (i kolejne wznowienia).

¹⁹ S e d l m a y r, *op. cit.*

²⁰ O. S p e n g l e r, *Zmierzch Zachodu. Zarys morfologii historii uniwersalnej*, oprac. H. Werner, tłum. J. Marzęcki, Warszawa 2001 (wyd. oryg. 1918, 1922).

²¹ S e d l m a y r, *op. cit.*, s. 68-75, 102-103.

postulowaną przez badacza wewnętrzną jedność kreowania artystycznego, zakładającą istnienie ukrytych przesłanek stylistycznej koherencji.

W językowym repozytorium tej pracy jest więc zarówno *reprodukcja przeszłości*, *teatralizacja*, czy też wręcz *choroba* form. Brak przesłanek organicznej całości, manifestującej się w każdym elemencie dzieła, jak i niemożność ustalenia przez badacza łączności między poszczególnymi gałęziami sztuk pięknych – a więc brak jednolitego *stylu epoki*, który dałby się badać i kodyfikować na linii ciągu rozwojowego sztuki europejskiej, w zgodzie z poheglowskimi schematami dyscypliny – są koronnymi dowodami w swoistym procesie przeciwko XIX-wiecznej architekturze, jaki zdaje się prowadzić badacz. Obraz architektury jest tutaj, podobnie jak u Pevsnera, zadziwiająco homogeniczny, oparty na szeregu uogólnień i uproszczeń, syntetyzujących negatywnie wysycony obraz *choroby* i dający podstawę do jej diagnozy. Zgodnie z konserwatywnym kluczem odczytania rewolucji francuskiej, w omawianej publikacji Sedlmayr postrzega badane stulecie jako okres demokratyzacji i zmian społecznych niebezpiecznie naruszających dawne hierarchie. Widzi w nich przyczyny upadku, w tym klęski sztuki, która w dobie przemysłowo-towarowej sama miała stać się towarem, nie zaś przedmiotem uzewnętrzniania się ducha czasu. Dla wiedeńskiego badacza największe zagrożenie dla europejskiej kultury przejawia się w skutkach tej sytuacji: ówczesny rzekomy rozdźwięk między architektem a inżynierem (*utracona jedność*) i rozwijający się w społeczeństwie kult maszyny ma w niedługim czasie doprowadzić do znacznie groźniejszego stadium chorobowego, które w kolejnym stuleciu będzie manifestowało się architekturą modernistyczną. Ta ostatnia jest dla Sedlmayra zaprzeczeniem dorobku europejskiej (w podtekście: chrześcijańskiej) kultury. Także i tutaj *historyzm* – rozumiany jako ogólnokulturowy proces *choroby* architektury, jako kopiowanie przeszłości celem stworzenia alibi dla cywilizacji maszynistycznej – jest jedynie etapem przejściowym w koncepcji historiograficznej autora, a formalistycznie postrzegana architektura, sprowadzona do roli *kostiumu* staje się narzędziem budowania szerszego wywodu o kryzysie sztuki²².

²² S e d l m a y r, *op. cit.*, s. 75-76. Na temat ideowego tła, na którym powstawała argumentacja H. Sedlmayra pisze w nowym wprowadzeniu do tejże publikacji Roger K i m b a l l, por. *Introduction to the Transaction Edition*, [w:] S e d l m a y r, *op. cit.*, s. xiii-xxiii.

Powstające w XX stuleciu analizy, nawet jeśli nie otrzymywały podobnego tonu wykluczenia wobec poprzedniego wieku, tak z dzisiejszej perspektywy zdają się być „obarczone” imperatywem całościowej systematyzacji w próbie ujęcia badanych i kodyfikowanych zjawisk. Henry Russel-Hitchcock w swym imponującym pod względem zakresu prezentowanych zjawisk przeglądzie wydarzeń i prądów – *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*” z 1958 r.²³ – rozpoznaje rewolucyjność zmian, jakie przechodzi architektura około 1800 r. właśnie w zakresie pojmowania jej jako języka konwencjonalnego, swoistego systemu operacyjnego. Jego zdaniem, za estetyczne zróżnicowanie produkcji architektonicznej miałyby odpowiadać dwa kontradykcyjne ideały estetyczne wywiedzione z XVIII wieku – francuski romantyczny klasycyzm i angielski styl malowniczy (*picturesque*)²⁴. To właśnie sekwencje rozwojowe i mutacje tych podstawowych zdaniem Russel-Hitchcocka modeli miałyby w przemiennej dominacji odpowiadać za odrodzenie stylów przeszłości i za różnorodność formalną miast ery przemysłowej.

Zarówno prace Pevsnera, Sedlmayra, Russel-Hitchcocka i innych autorów wypowiadających się o architekturze XIX wieku często nosiły w sobie podobny metodologicznie dezyderat dotarcia do głębokiej struktury zjawisk, opisywanych pod postacią epoki artystycznej²⁵. Wiek XIX jawił się w tych pracach jako opresyjna sceneria, rodzaj „bohatera drugiego planu”. Jak podkreśla niemal współcześnie Barry Bergdoll, w pismach Pevsnera, Emila Kaufmanna czy Siegfirda Giediona obszar ten zawsze był konstruowany „jako okres przejściowy przed modernizmem”²⁶. Wobec nieprzystawalności zjawisk architektonicznych XIX wieku min. do metod formalistycznej historii sztuki, dokonano selektywnej destylacji protomodernizmów, uznając spuściznę tego czasu w większości za „nieproduktywną sieczkę, od której jak od plew odsiewano zdrowe, kiełkujące, modernistyczne ziarenka”²⁷.

²³ H. R u s s e l – H i t c h c o c k, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore 1958.

²⁴ *Ibidem*, s. xxi-xxix.

²⁵ Przywołanie tego pojęcia z zakresu gramatyki transformacyjnej Noama Chomskiego traktuję tutaj metaforycznie, jako możliwość dostrzeżenia w komentowanych opracowaniach prób dotarcia do wewnętrznych, abstrakcyjnych i uniwersalnych zasad leżących u podstawy zjawisk artystycznych, uznanych za istniejące immanentnie.

²⁶ B e r g d o l l, *op. cit.*, s. 1-5.

²⁷ *Ibidem*, s. 1.

Architektura XIX wieku jako opresyjna sceneria rozwoju kapitalizmu: przykład polski

W realiach polskich po drugiej wojnie światowej, pomimo wczesnego pojawienia się badań i głosów w obronie dziewiętnastowiecznej architektury²⁸, niezwykle interesującym przykładem tego rodzaju retoryki był obszerny tekst Andrzeja Krzysztofa Olszewskiego o zagadnieniu poszukiwania tak zwanego stylu narodowego w polskiej architekturze przełomu XIX-XX wieku, opublikowany w 1956 r.²⁹. I w tym wypadku architektura *historyzmu* występuje w roli opresyjnej scenografii dla głównego tematu wywodu, powstałego jeszcze w realiach funkcjonowania doktryny realizmu socjalistycznego, co zapewne nie pozostało bez wpływu na użyte przez Autora argumenty. Olszewski stwierdza we wstępie, że „architektura XIX wieku nie zapisała się pięknymi zgłoskami”, a na fałszujące tony składały się „nastrojowy romantyzm, rozkładowy neoklasycyzm i neorenesans, tworzące słynny historyzm pseudo pałaców florenckich, blaszanych dekoracji i gipsowych Afrodyt (...)”³⁰. Autor przedstawia tezę następującą: to kapitalistyczny rozwój miast (charakteryzujący się spekulacją budowlaną), bogacenie się społeczeństwa, nieuctwo budowniczych, jak i badania naukowe, w tym archeologia, „zadały cios estetycznej stronie architektury”, przemieniając ją w ślepią archeologię wiodącą do biernego naśladownictwa, tłumiącego wszelkie działania „śmiazków nowatorów”³¹.

Argumentację tekstu osnuto na zabiegach wykluczenia i negacji wieku XIX. W drugiej połowie owego stulecia w architekturze miało ostatecznie dojść do „pomieszania się najróżniejszych elementów stylowych”, które „spowodowały tyle zamętu”, skutkując pluralizmem, tutaj przedstawianym jako zjawisko niepożądane³².

²⁸ Niewątpliwie słynna monografia ulicy Marszałkowskiej w Warszawie, pióra Stanisława Herbsta (*Ulica Marszałkowska*), wydana w 1949 roku przez „Książkę i Wiedzę” była jedną z pierwszych prac, które w tak kompleksowy sposób rozpoczęły badania nad architekturą przełomu XIX-XX wieku, dostrzegając także jej społeczne i kulturowe uwarunkowania. Na tę próbę „jeśli nie obrony, to przynajmniej zrozumienia ówczesnej architektury (...)” zwrócił uwagę E. Szwanowski, por. idem, *Książka o ulicy Marszałkowskiej*, „Stolica”, 1950, nr 26, s. 8. Wobec postępujących wyburzeń i „sanacji” o prawo do egzystencji architektury tego czasu w krajobrazie odbudowywanej Warszawy upomniał się w 1956 bardzo stanowczo Marek Kwiatkowski, por. idem, *Warszawska czynszówka też należy do historii*, „Stolica”, 1956, nr 9, s. 3.

²⁹ A. K. Olszewski, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuk, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, 7, 1956, nr 3-4, s. 275-372.

³⁰ *Ibidem*, s. 276.

³¹ *Ibidem*, s. 277-280.

³² *Ibidem*, s. 277,

Ukrytymi normatywami stojącymi u podstaw narracji Olszewskiego pozostają paradygmaty jednolitego, historycznostylistycznego rozwoju architektury poprzez kolejne epoki artystyczne, z których narracje XIX-wieczne się wyłamują i nie przystają do tak skrojonej klasyfikacji. Innym, niemniej istotnym założeniem, które szczególnie w realiach społeczeństwa przemysłowego okazuje się być iluzyjne, jest kategoria artysty-architekta. „Architekt przestał w ogóle być traktowany jako artysta projektodawca”, podkreśla autor³³, uznając, że przed wiekiem XIX stan przeciwny stanowił pożądaną normę, utożsamianą z postacią autonomicznego kreatora, kluczowego dla narracji formalistycznej reprezentanta stylu. Tego typu postawa odsyła do społecznego konstruktora autora i pojedynczego, męskiego podmiotu z klasy średniej – europejskiego artysty – jako głównego gwaranta sensu i projektodawcy rozwiązań architektonicznych, widzianych jako formalne rozstrzygnięcia artystyczne oparte na kategorii oryginalności³⁴. W punkcie wyjścia wywodu o budowaniu retoryki narodowej w architekturze polskiej czytelnik dowiaduje się więc, że w XIX-wiecznej rzeczywistości naukowe badanie przeszłości oraz... bogacenie się – skutkujące tandetą pałaców z gipsu i blachy – złożą się na przyczyny upadku stylowego architektury i swoistego kryzysu moralnego: „Zjawisko upadku stylowego, poczucie bezsilności wywoływało niewiarę w zmianę na lepsze, wpędzało w zaulek bez wyjścia”³⁵.

Wobec tak określonej przez autora rzeczywistości zostaną ułożone poszczególne cytaty z epoki, przytoczone w niezwykle erudycyjnym wyborze. Pełnią one rolę materiału uwierzytelniającego rozgrywający się w podtekście proces przeciwko *historyzmowi* i *eklektyzmowi* jako emanacjom kapitalistycznej kultury kryzysu. Postacie przywoływanych reprezentantów XIX-wiecznych środowisk – dziennikarzy, literatów, krytyków prasowych – otrzymują w dużej mierze zunifikowany pod względem celu argumentacji głos. Zostaje on wpisany w ciąg narracyjny, łączący krytykę rozumianą jako całościowa negacja *historyzmu* z postulatami interpretowanymi jako budowanie podwalin pod styl narodowy, „gdyż poezja i malarstwo wróciły do ducha narodu, architektura wznieść się tam nie może”³⁶. Formalistycznie mapowana architektura stanowi uwiarygodniony autorytetem źródła

³³ *Ibidem*, s. 278.

³⁴ Por. min. R. S c h i f f, *Originality*, [w:] *Critical Terms for Art History*, oprac. R. S. Nelson, R. Schiff, wyd. I, Chicago 1996, s. 103-115.

³⁵ O l s z e w s k i, *Przegląd...*, s. 279.

³⁶ *Ibidem*, s. 291.

przykład *nieczystości* i *mieszania się ras*. „Wszystkie maniere i dziwactwa splatają się w jeden wieniec niesmaku i dziwołagów” pisał XIX-wieczny krytyk architektury, Franciszek Ksawery Martynowski na marginesie recenzji fasad warszawskiej zabudowy czynszowej³⁷. Olszewski ów cytat wbudowuje w szerszą strukturę, zawierając materiał świadczący w podobnym tonie przeciwko całej architekturze XIX stulecia. Mowa więc, podobnie jak u Sedlmayra, o krytyce czegoś, co występuje pod wyzwalającymi negatywne emocje określeniami *orgii eklektyzmu*³⁸, *głupstw*³⁹, *bezdusznej architektury*⁴⁰, *wynaturzonych dziwactw stylistycznych*⁴¹ – a więc zjawiskami wynikającymi w podtekście z „zapożyczania dawno przeżytych wzorów” lub nieudolnych prób ich przetworzenia⁴². Słownik tego rodzaju, jak i pojmowanie nacjonalistycznego dyskursu w kategoriach dającej się zużytkować w teorii marksizmu-leninizmu *swojszczyzny* jako reprezentanta chłopskiej warstwy społecznej, wyznaczają drogę narracji Olszewskiego. Jej stopień wysycenia negacją XIX wieku uznałbym za wręcz organizujący logikę tego powstałego w okresie realizmu socjalistycznego – co mogło wpłynąć na jaskrawość sądów - tekstu⁴³.

Blizsze przyjrzenie się sposobowi wykorzystania i zinterpretowania przez autora podanych cytatów skłania do polemiki. Przykładem może być przywołanie w rozdziale „Krytyka architektoniczna lat osiemdziesiątych” wypowiedzi architekta Zygmunta Kiślańskiego, publikowanych na łamach *Inżynierji i Budownictwa* i *Przeglądu Technicznego*⁴⁴. Zdaniem autora, Kiślański „krytykuje współczesny mu eklektyzm, dostrzegając przy tym zdobycze architektury XIXw.” – mające jednak dla Olszewskiego głównie charakter inwencji inżynierskiej, nie zaś estetycznej⁴⁵.

³⁷ *Ibidem*, s. 293.

³⁸ *Ibidem*, s. 285.

³⁹ *Ibidem*, s. 295.

⁴⁰ *Ibidem*, s. 328.

⁴¹ *Ibidem*, s. 326.

⁴² *Ibidem*, s. 294.

⁴³ Np. dla autora specyficznie rozumiana secesja jest godna wartościowania głównie jako moment sprzeciwu wobec historyzmu: „...za secesję w architekturze będziemy uważać kierunek, w którym występuje powyginana stylizacja dekorująca budynek”, *ibidem*, s. 324. Niestety, wedle Olszewskiego tenże trend zawiódł, bowiem „Wynaturzone (sic) dziwactwa stylistycznie nie mogły stać się trwałą podstawą wiary w odrodzenie architektury”, *ibidem*, s. 326. Waloryzacja pozytywna opiera się więc głównie na założeniu, że secesja, choć „sama nie wydała zbyt pięknych owoców”, była „koniecznym etapem przejściowym” między zerwaniem z „rutyniarstwem historyzmu” a modernizmem, *ibidem*, s. 327.

⁴⁴ *Ibidem*, s. 287-288. Por. Z. Kiślański, *Kilka słów o ozdabianiu domów w Warszawie*, „Inżynierja i Budownictwo”, 1, 1879, nr 15, s. 130; *ibidem*, *Porównawczy przegląd budowli kolejowych (cz. 1)*, „Przegląd Techniczny”, 16, 1882, s. 84.

⁴⁵ Olszewski, *Przegląd...*, s. 287.

Jednakże, w tekście z 1879 r. architekt, jak sam stwierdza, dokonuje głównie „oceny wartości artystycznej frontów”⁴⁶ nowych kamienic w stolicy. Krytyce podlega tu nieprofesjonalność, niezachowanie reguł sztuki budowlanej, pośpiech w wykonaniu, wreszcie błędy techniczne, pojawiające się przy masowym stosowaniu wypraw gipsowych. Artykuł jest jednocześnie nawoływaniem do pogłębienia wiedzy na temat stosowanych konwencji estetycznych, jak i kontroli jakości wykonawstwa. Nie ma tutaj mowy o całościowej krytyce kulturowej współczesnego budownictwa np. architektury publicznej. Trudno uznać przywołany przez Olszewskiego felieton za krytykę *eklektyzmu*. W późniejszym o trzy lata artykule „Porównawczy przegląd budowli kolejowych” Kiślański stawia dworce kolejowe za przykład kontry wobec zarzutu „...z którym powszechnie wychodzi się spotykać, iż architekturze społecznej brak pomysłowości, że takowa naśladowując ślepo pomniki przeszłości, trzyma się kształtów i form dawniej wytworzonych, jest tylko powierzchownym i słusznym (...)”⁴⁷. Dla architekta osiągnięcia nowoczesnej techniki – zaliczane przez Olszewskiego do „strony inżynierskiej, technicznej”⁴⁸ i przeciwstawiane estetyce – są zasobem możliwości i nowych szans projektowania, pozwalającego stworzyć „bez szkody dla estetycznego wyglądu budowli”⁴⁹. Trudno doszukiwać się tutaj świadectw rzekomego konfliktu między estetyką a inżynierią. Wnikliwej analizie i ponownemu odczytaniu tekstów, które Olszewski wbudował w swój schemat narracyjny, należałoby niewątpliwie poświęcić oddzielną analizę, stawiając pytanie o kontekst poszczególnych wypowiedzi, przynależność środowiskową autorów i ich znaczenie dla sceny architektonicznej. Autor nie ustrzegł się bowiem socjologicznej ekstrapolacji częściowych wyników badań na całe pole historyczne i tworzenia sugestii o masowej wręcz w epoce krytyce zjawisk rozumianych przez XX-wiecznych badaczy pod hasłami *historyzmu* i *eklektyzmu*.

Jednym z frapujących wniosków z podsumowania pracy Olszewskiego jest przekonanie, że konstrukcje stylu narodowego były istotne w dużej mierze jako narzędzia „zwalczania historyzmu i eklektyzmu”, w strukturze językowej tekstu utożsamionych z „tandetą materiałową i stylową”⁵⁰. Zaskakujący jest afektywny potencjał artykułu, w sugestywnej warstwie językowej tworzącego poczucie odrazy

⁴⁶ Kiślański, *Kilka słów...*, s. 129.

⁴⁷ Kiślański, *Porównawczy przegląd...*, s. 84.

⁴⁸ Olszewski, *Przegląd...*, s. 287.

⁴⁹ Kiślański, *Porównawczy przegląd...*, passim.

⁵⁰ Olszewski, *Przegląd...*, s. 371.

wobec architektury XIX wieku jako formacji przeciwnej modernistycznemu ideałowi autonomicznego eksperymentu formalnego. Tekst ten pozostaje jednym z przykładów użycia dezawuującego instrumentarium językowego do budowy naukowej argumentacji, mającej moc unieruchamiania danych zjawisk w negatywnym porządku języka.

Sesja monachijska w 1963 r. i problemy przewartościowań

Powszechnie za moment przełomowy w stosunku historyków sztuki do spuścizny dojrzałego i późnego wieku XIX zwykło się uważać sesję naukową w monachijskim zamku Anif z 1963 r.. W jej trakcie głos zabierali tacy badacze, jak Nicolaus Pevsner, Wolfgang Götz czy Renate Wagner-Rieger, usiłujący dokonać systematyzacji zjawisk historyzmu jako dającej się badać za pomocą kategorii faz rozwojowych epoki artystycznej lub praktyki ponadhistorycznej w sztuce⁵¹. Wobec przyjętych paradygmatów trudnością okazało się dojście do zadowalających konkluzji. Jak zauważa Irma Kozina, w czasie sesji Pevsner wyróżnił 5 rodzajów historyzmu, rozumianego jako praktyka kopiowania estetyki z przeszłości w aktualnej twórczości artystycznej: historyzm konformistyczny (dostosowanie się do panujących realiów i budynków istniejących), asocjacyjny (świadomy pomost między epokami), estetyczny (naśladowanie jako preferencja), archeologiczny (wynikający z potencjału badania naukowego), romantyczny (związany z chęcią wywołania odczuć, a więc i z teorią charakteru)⁵². Kozina stwierdza, że dla angielskiego badacza *historyzm* pozostawał praktyką kopiowania, a wiek poprzedni wyznaczał dla przekonanego o własnym etosie autonomii artystycznej modernisty rodzaj chorego stulecia, gdzie zamiast tworzyć sztukę, architekci opowiadali historie⁵³. Pevsner zajmował postawę, w której użycie estetyki rozumianej jako historyczna, zostaje aksjomatycznie ocenione niżej niż twórcze, autonomiczne (rozumiane zgodnie z modernistycznym etosem autonomii artystycznej) poszukiwania artystyczne. Niestety, pytanie, na ile w zbiorowej pracy architekta są one w ogóle możliwe, nie pada.

⁵¹ *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, t. I, München 1965.

⁵² I. K o z i n a, *Aspekty stosowania pojęcia historyzm w badaniach nad architekturą niemiecką XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 23, 1998, nr, s. 141-171, tu s. 142.

⁵³ *Ibidem*.

Jedną z poddających się krytyce podstawowych tez Pevsnera jest kwestia rozumienia architektury dziewiętnastowiecznej jako powstającej na drodze kopiowania, tym samym pojmowanej głównie formalnymi narzędziami. Współczesne badania ujawniają, że to założenie, odniesione tylko do XIX wieku, okazuje się być całkowicie błędne, a historia architektury zna bardzo wiele różnie motywowanych przykładów podobnych praktyk⁵⁴. Problemem jest więc przekonanie, że w wieku dziewiętnastym odstąpiono od procesów tworzenia nowego stylu – w podtekście zawierające twierdzenie o takowym imperatywie działań architekta-artysty. Jako założenie oparte na XIX-wiecznym dorobku historii sztuki w zakresie budowy ciągów rozwojowych epok stylistycznych, wymaga ono wyjaśnienia. I w tym wypadku należałoby więc mówić o uhistorycznieniu wypowiedzi Pevsnera.

W czasie sesji, dokonując próby systematyzacji historyzmu jako zaakceptowanej przez historię sztuki, *prawomocnej* epoki artystycznej, wiedeńska badaczka Renate Wagner-Rieger wysunęła propozycję, aby okres dziewiętnastowieczny widzieć jako trójfazowy proces: historyzm romantyczny (ok. 1820-50 r.), dogmatyczny, cechujący się naukowym obiektywizmem naśladownictwa (do 1880 r.) i historyzm późny, trwający do 1914 r., przejawiający się nie tylko przeładowaniem, charakterystycznym w takich periodyzacjach dla epoki schyłkowej, ale i malowniczością architektonicznego kształtowania⁵⁵.

Periodyzacje tego typu są świadectwem włączenia negowanego dotąd okresu do zestawu zagadnień badawczych, z rezygnacją ze stereotypu mówienia o XIX wieku jako stuleciu *aberracji*. Zgodnie ze spostrzeżeniem Zofii Ostrowskiej-Kęłłowskiej, w Monachium uznano zgodnie, że podstaw i przyczyn zjawiska określanego mianem *historyzmu* w architekturze nie znamy⁵⁶. Dla wspomnianej autorki wniosek ten ma odcień pesymistyczny. Można jednak zaryzykować tezę, rozwijając zresztą jej własne przemyślenia, iż wspomniana konstatacja więcej mówi o wewnętrznych problemach metodologii nauk o sztuce w ich skłonności do budowania całościowych i jednolitych interpretacji. Sytuacja tego rodzaju daje się

⁵⁴ Por. np. B. A r c i s z e w s k a, *Classicism and Modernity. Architectural Thought in eighteenth-century Britain*, Warszawa 2010.

⁵⁵ R. W a g n e r – R i e g e r, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970.

⁵⁶ Z. O s t r o w s k a – K ę ł ł o w s k a, *Problem historyzmu w badaniach nad architekturą wieku XIX*, [w:] *Mysł o sztuce*. Materiały Sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa, listopad 1974, Warszawa 1976, s. 75-93, por. s. 81.

współcześnie widzieć w kategoriach problemów historii nauki i historii krytyki artystycznej, nie zaś problemów architektury XIX wieku.

Od momentu dyskusji w Monachium także polska historia sztuki włączyła się z nową siłą w trwającą do dziś próbę metodologicznego opisanego podłoża omawianych zjawisk. Istotne działania w tym względzie podjęli między innymi przywołana już Zofia Ostrowska-Kęmbłowska i Piotr Krakowski. W artykule *Problem historyzmu w badaniach nad architekturą XIX wieku* Ostrowska-Kęmbłowska omówiła najistotniejsze propozycje interpretacyjne współczesnej myśli europejskiej wobec postawionego problemu, wskazując na zależność budowanych przez historyków narracji od dyskursu modernistycznej perswazji i historii heroicznej tegoż ruchu⁵⁷. Pojęcia uznawane jeszcze w połowie zeszłego wieku za podstawowe dla historii sztuki jako dyscypliny akademickiej – *styl, epoka artystyczna, struktura* – okazały się wobec współczesnej im architektury narzędziami nieadekwatnymi. Ich użycie obostrzone jest licznymi trudnościami, wynikającymi z rozdźwięku między postulowanym modelem a rzeczywistością⁵⁸. Można powiedzieć, że były one, szczególnie wobec miasta XIX wiecznego, projekcjami nieistniejącego ideału, rzekomo, (niczym *utracony środek*) obecnego w przeszłości architektury znanej pod nazwami koherentnych epok stylistycznych. Z drugiej strony krytyczna ocena badaczki dotyczy języka politechnicznego architektury modernistycznej, traktowanego jako normatywny, narzucający takie kategorie, jak forma i jej rzekomy rozdźwięk z konstrukcją, kwestia manifestowania rozwiązań technicznych, czy funkcji. Byłaby to więc sytuacja, w której historyk architektury badający XIX wiek dokonuje nieświadomionej włączenia do instrumentarium formalistycznego historii sztuki współczesnych mu kategorii normatywnych, właściwych dla dyskursu architektury modernistycznej. Gdzie podziały się zasady relatywizmu metodologicznego?, pyta badaczka, stwierdzając, iż: „Historyk architektury wieku XIX jest więc osaczony z dwóch stron: jego narzędzia badawcze pochodzące z ubiegłego stulecia zawodzą, a ukryte systemy współczesnych norm wartości zamieniają interpretację historyczną w adaptacyjną. Obraz wieku XIX rysuje się ciągle w ciemnych barwach”⁵⁹. Podstawowy problem historii architektury – tu zresztą rozumianej jako dyscyplina zależna od praktyk historii sztuki – leżał

⁵⁷ *Ibidem*.

⁵⁸ *Ibidem*, s. 78, 80.

⁵⁹ *Ibidem*, s. 81.

jednak, przynajmniej w odniesieniu do zestawu kanonicznych tekstów klasyków dyscypliny, w dążeniu do adekwatnego wyjaśniania, budowania narracji strukturalnie uporządkowanej i posiadającej wewnętrzną logikę odzwierciedlającą ukryte struktury artystycznych fenomenów. Sądzę, że trudno było uznać, iż architektura między 1800 a 1900 r. da się satysfakcjonująco uchwycić w tradycyjnych kategoriach stylistycznych. Omawiane wystąpienie pokazuje, iż ich swoistym ersatzem w tworzonych w XX wieku kodyfikacjach stały się nigdy niezdefiniowane ostatecznie pojęcia mające opisywać zarówno umysłowe i filozoficzne podłoże epoki, jak i jej metodę twórczą: *historyzm, eklektyzm, synkretyzm stylowy*.

Wnikliwa próba wyjaśnienia i zrozumienia tego fenomenu – postrzeganego nadal jak się wydaje w totalistycznych kategoriach całościowego zjawiska historycznoartystycznego – okazała się prowadzić, oprócz znakomitej krytyki stereotypowych sądów, głównie do konstatacji o braku zadowalającej odpowiedzi na pytanie o przyczyny powstania historyzmu. Pouczająca jest w tym wypadku świetne omówienie przez Ostrowską-Kębowską tekstów min. Pevsnera, ale i Wolganga Götza, przekonującego, że *historyzm*, rozumiany jako świadoma recepcja form i schematów historycznych, kreujących nowy system celem wyrażenia współczesnego programu, byłby fenomenem znanym już od starożytności⁶⁰. Jednocześnie lektura Ostrowskiej-Kębowskiej stawia istotne pytania. Dlaczego *historyzm* wedle Götza jest zawsze drugim nurtem epoki, skoro takie rozumowanie potwierdzałoby zakorzenioną tezę o modernistycznym, pierwszym, jednolitym stylu jako dominującym?⁶¹ Chociaż w takim rozumowaniu zanika negatywne wartościowanie, to jednakże zdaniem badaczki większość kluczowych pytań pozostaje nierozwiązanych: „Przyznanie sztuce wieku XIX tego samego statusu, co sztuce dawnej jest w pewnym sensie zabiegiem pozytywnym, przyczyniającym się do usuwania przesądów w badaniach nad sztuką tego okresu. Wydaje się jednak, że zabieg ten dotyczył tylko pewnej, jakoby zewnętrznej strony problemu, bardziej terminu, aniżeli istoty zagadnienia”⁶². Ostrowska-Kębowska postuluje, aby rozszerzyć spektrum zainteresowania historyków i spróbować powiązać wydarzenia artystyczne bardziej przekonująco z rozumieniem historii w danym

⁶⁰ W. G ö t z, *Historismus. Ein Versuch zur Definition des Begriffes*, „Zeitschrift des Deutschen Vereins für Kunstwissenschaft”, 24, 1970, s. 196-212.

⁶¹ O s t r o w s k a – K ę b ł o w s k a, *Problem...*, passim.

⁶² *Ibidem*, s. 84.

czasie, zbliżyć się do jej naukowej, filozoficznej, czy też religijnej koncepcji, ale i do zagadnień społecznych. Jednocześnie jednak autorka skłania się głównie w stronę szczegółowego zestawienia odpowiednio zinterpretowanych zjawisk sztuki z poglądami historiozoficznymi różnych epok, chyba głównie w narodzinach nowej koncepcji myślenia historycznego widząc nadzieje na właściwe i pogłębione odczytania architektury (rozumianej jako dzieła wyznających dane poglądy twórców). Wiąże ją tym samym przede wszystkim z historiozofią, nadal podtrzymując krytykowane wcześniej aspekty metodologii historii sztuki⁶³.

Dyskusja z udziałem Adama S. Labudy i Andrzeja Turowskiego, towarzysząca referatowi Ostrowskiej-Kęłowskiej, zdaje się potwierdzać problemy stanowiska, które w odpowiedzi interlokutorom badaczka streściła do poszukiwania na „szczeblu wyższego uogólnienia, na którym może się pomieścić teoria obejmująca ową (dotyczącą architektury wieku XIX, przyp. MG) „wielostylowość”. Wydaje mi się, że na ślad takiej teorii natrafiłam w poglądach historycznych wieku XIX, w tym zwłaszcza Hegla⁶⁴, konkludowała. Turowski starał się wykazać, że wywód Ostrowskiej-Kęłowskiej jest obarczony niewystarczającym przepracowaniem krytykowanych terminów: „Punkt widzenia dr Kęłowskiej „zarażony” jest po pierwsze heglowskim uniwersalizmem – koncepcją „jednej historii”. Bo czymże jest (...) poszukiwanie jedynej formuły definiującej cały lub część wieku XIX – nadając jej miano „historyzmu” i odnajdując w go w historii myśli pragnie mu zapewne nadać podobne znaczenie, jakim jest np. pojęcie „oświecenia”⁶⁵. Można stwierdzić, że kolejne lata wykażą, iż większość prac polskich historyków sztuki wobec *historyzmu* przyjęła stanowisko poszukiwania struktury „wyższego uogólnienia” w świecie idei. Niestety nie podjęto refleksji Turowskiego i jego propozycji, czerpiącej inspirację z myśli Michela Foucaulta, a zakładającej nie tyle poszukiwanie owej ukrytej struktury, ale badanie zasad konstruowania konkretnych kategorii i pojęć w realiach społecznych.

Próba całościowej systematyzacji poprzez wykluczenie

⁶³ *Ibidem*, s. 89 i nast.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 106-107 (*Dyskusja*).

⁶⁵ *Ibidem*, s. 96.

Równie klasycznym, niejednokrotnie przywoływanym stanowiskiem, dotyczącym problemu *historyzmu* są w polskiej historiografii prace Piotra Krakowskiego. Kwestie naszkicowane w wystąpieniu z 1971 r.⁶⁶ – poświęcone między innymi próbie uchwycenia związków między *historyzmem* w architekturze a *historyzmem* w XIX-wiecznej tradycji filozoficznej jako domniemanym zapleczem rozwiązań formalnych, czy też próba ustanowienia relacji między markistowską wykładnią społeczeństwa zdominowanego przez burżuazję a utożsamianym z architekturą upadkiem smaku. Kwestie te zostały przez autora rozwinięte w pracy z 1979 r., zatytułowanej *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*⁶⁷. Krakowski podjął w niej istotną próbę powiązania dziejów *historyzmu* jako nowego światopoglądu filozoficznego dziewiętnastowiecznej Europy z zagadnieniami architektury, podążając poniekąd drogą proponowaną przez Ostrowską-Kęmbłowską. Przedmiotem analizy były dzieje *historyzmu* w naukach społecznych i filozofii, głównie XIX-wiecznej, poddane próbie przekrojowej analizy, budującej zarys historyczny powstawania i popularności tego pojęcia. Rozprawę rozpoczyna jednakże szereg cytatów z wypowiedzi różnych polskich architektów przełomu XIX-XX stulecia, takich jak Henryk Stiefelman czy Tomasz Pajzderski, zawierających stwierdzenia krytyczne względem współczesności i „naukowej archeologii, która niszczy sztukę”⁶⁸. Także tutaj autor na wstępie stwierdza, że modernizm należy pozycjonować w przeciwieństwie do historyzmu, jako „naprawdę zgodny z współczesnością styl”⁶⁹, tym samym deklarując przywiązanie do modernistycznego klucza interpretacyjnego.

Z zestawienia sądów Giambattisty Vico, Benedetta Croce, Georga Wilhelma Friedricha Hegla, Friedricha Meineckego, czy Oswalda Spenglera wyłania się w pracy Krakowskiego rodzaj erudycyjnego kolażu, sugerującego, że za różnorodnością stylistyczną architektury należy doszukiwać się ukrytej struktury filozoficznej. Jest ona przedstawiana jako powód sięgnięcia przez architektów do spuścizny przeszłości. Streszczając tezy krakowskiego badacza

⁶⁶ P. K r a k o w s k i, *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.

⁶⁷ P. K r a k o w s k i, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki”, 1979, z. 15. Por. także i d e m, *Wątki znaczeniowe w architekturze XIX wieku*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z historii sztuki”, 1973, z. 11.

⁶⁸ K r a k o w s k i, *Teoretyczne podstawy...*, s. 5-9.

⁶⁹ *Ibidem*, s. 5.

można wysnuć wniosek, iż używa on terminów *eklektyzm* i *synkretyzm stylowy*, odróżnionych jednak od *puryzmu stylowego* architektury drugiej połowy wieku – ery w jego ocenie naśladowanej style dawne w sposób naukowy i archeologiczny, wykluczający swobodę twórczą – do określenia metody projektowania, łączącej różne konwencje stylowe architektury w dobie *historyzmu*. W obrębie tej erudycyjnej próby ustalenia ram pojęciowych, istotne pozostają zagadnienia takie, jak problem kwalifikacji różnych form architektonicznych występujących w XIX wieku, określonych przezeń jako sprzeczne, a dla których termin *eklektyczny* wydaje się najbardziej szerokim, choć jak się jednak okazuje, nie pozbawionym negatywnego zabarwienia kwalifikatorem.

Krakowski usiłuje stworzyć narrację legitymizującą jedynie wycinek XIX-wiecznej architektury, uznany przezeń za rodzaj pośredniego ogniwa na drodze do modernizmu i w dużej mierze z tej racji godny uwagi. Sądzę, że tekst opowiada się więc po stronie metodologii historii sztuki waloryzującej budowanie ciągów stylometrycznych genealogii i wpływów jako gwarantów linearnego ciągu epok artystycznych. Ostatecznie *historyzm* i odpowiadający mu sposób projektowania przy użyciu wątków stylów historycznych – *eklektyzm* – uznane przez badacza za "pozytywne i zgodne z epoką" zostały tu usytuowane jako zjawiska przejściowe właściwe stuleciu, pośrednie na drodze do nowoczesności (modernizmu). Przeszkodą w jej osiągnięciu okazuje się być druga połowa XIX wieku, następująca po romantycznej fazie *historyzmu*: „W momencie, kiedy zostaje wyparty [eklektyzm okresu „romantycznego”, MG] w drugiej połowie stulecia przez archeologicznie potraktowany puryzm stylowy, cały nurt historyzmu ostatecznie kostnieje i petryfikuje się w bezdusznym akademizmie”⁷⁰. O ile więc *romantyczny* eklektyzm europejskiej architektury XIX wieku – zgodny zresztą z periodyzacją Wagner-Rieger – jawi się tutaj jako swobodna trawestacja motywów dawnych, artystyczna postawa wyjścia z biernego akademizmu i kreacja nowej formy, o tyle rozwój nauki i podporządkowanie książkowemu wizjom stylów architektury kilkadziesiąt lat później ma się sprzeciwiać tak rozumianej *woli twórczej* epoki, stłumionej przez burżuazyjną cywilizację przemysłową⁷¹. Można zaryzykować stwierdzenie, że rdzeniem intelektualnym tejże próby uzasadnienia *eklektyzmu* jako tendencji zgodnej z epoką,

⁷⁰ *Ibidem*, s. 88.

⁷¹ *Ibidem*, s. 89.

jest wykluczenie ogromnego obszaru architektury. Architektury, która nadal nie mieści się w preferowanym przez historyka ciągu, pełniącym rolę ogniwa przejściowego między sekwencjami rozwojowymi sztuki europejskiej między XVIII a XX wiekiem. Przewartościowanie, jakie próbuje wprowadzić Krakowski, polega więc nie tyle na skupieniu się na badaniach samej architektury – dla której znajduje pozornie satysfakcjonujący kontekst filozoficzny, uznany za decydujący – ile na powiązaniu jej formalnego oblicza z projekcją sytuacji kulturowej. Daje się ona wbudować w szerszą panoramę dziejów sztuki na drodze do modernizmu jako pożądanego, a jednocześnie nie wyrażonego wprost normatywu ocen i wyborów historyka.

Próba odmiennego rozłożenia akcentów badawczych – Witold Czesław Krassowski

W sytuacji, zdominowanej przez dyskutowane dotąd koncepcje niemal niezauważone pozostały interesujące propozycje architekta i historyka architektury, Witolda Czesława Krassowskiego. Zaproponował on, by architekturę XIX wieku widzieć systemowo jako odrębną „formację geologiczną”, podejmując tematy związane z warunkami jej produkcji i nieprzystawalności szeregu klasycznych kategorii artystycznych do sytuacji związanych z realiami społecznymi funkcjonowania budownictwa w erze przemysłowej⁷². Związany z Politechniką Warszawską badacz stwierdził w 1977 r., iż wobec splotu różnorodnych form architektonicznych obecnych w XIX wieku na ziemiach polskich, „Próby rozsypiania (...) prowadzą przeważnie albo do odcinania zjawisk architektonicznych z XIX w. od dzisiejszych i do umocnienia ich powiązań z przeszłością, albo przeciwnie, do dopatrywania się w tych zjawiskach prolegomenów tzw. architektury współczesnej i do separowania ich od dawniejszych zjawisk”⁷³. Krassowski zwraca uwagę na fakt dopasowywania przez historyków obiektów do stawianych tez, krytykuje formalistyczne badanie głównie środków wyrazowych fasady. Dostrzega też brak zgłębiania społecznego pola produkcji architektury, np. w obszarze

⁷² W. K r a s s o w s k i, *Aeestetyczna ozdoba w architekturze 2 poł. XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 137-150; *i d e m*, *Problemy architektury polskiej między trzecią ćwiartką XVIII w. a drugą XX w.* / *The Problems of Polish Architecture of the Period from the Third Quarter of the 18th. century to the Second Quarter of the 20th. century*, „Architektura”, 32, 1978, nr 11-12, s. 41-97.

⁷³ K r a s s o w s k i, *Architektura XIX wieku*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Naród-miasto*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 59.

zagadnień takich jak przepisy budowlane, polityka administracyjna, przemysł, rola wykształcenia i rutyny, zmatematyzowanie wiedzy i umiejętności, realia projektowe i konstrukcyjne. To chyba jedno z ciekawszych w polskiej historii architektury stanowisk, tak wyraźnie podkreślających rozdźwięk powstały między akademicką praktyką tworzenia narracji historycznych z pozycji sztuki wysokiej a realiami projektowania i budowania w erze przemysłowej, i zwracających uwagę na podjęcie wątku społecznego kontekstu produkcji architektury⁷⁴.

Przywiązanie do koncepcji architekta-artysty jako gwaranta formy architektonicznej wyeliminowało z wielu prac historyków dokładne i obiektywne prześledzenie trudnego i mniej atrakcyjnego od metodologii formalistycznej zagadnienia ekonomiczno-społecznych realiów produkcji architektonicznej. Szczególnie w XIX wieku nie ma ona w masowej skali charakteru artystycznego dylematu, rozgrywającego się między renesansową, barokową czy klasycystyczną fasadą oraz ich mentalnymi odpowiednikami ogarniętej rzekomo *kryzysem twórczym* świadomości. Sądzę, że właśnie w kontekście pola badań społecznych można interpretować dziś następujące słowa Krassowskiego, wskazującego że „...dzieje architektury można – a może nawet trzeba widzieć nie jako dzieje środków wyrazowych czy poszczególnych czynników warunkujących rozwiązania budynków, lecz jako dzieje systemu scalającego skutki oddziaływań tych czynników, w ramach którego środki wyrazowe nie istnieją samoistnie, lecz mają przypisaną określoną funkcję. Widząc tak dzieje architektury uważać wolno dzieła architektoniczne zrealizowane u nas w XIX w. nie za epigonów architektury dawniejszej lub za prekursorów dzisiejszej, ale za stanowiące odrębną formację geologiczną - za stanowiące „architekturę XIX w.”⁷⁵. Propozycja ta polegałaby na sugerowaniu konieczności zmiany optyki: aby zamiast linearnego ciągu historycznoartystycznego spojrzeć na wydarzenia ery przemysłowej jako na zjawisko odrębne, a raczej na zestaw przenikających się czynników, uwarunkowań, projektów, koncepcji i wydarzeń.

⁷⁴ Podobne zalecenia, choć nieco w innej formie wyłożone, dotyczące całościowej problematyki zaniechań w badaniach historycznoartystycznych nad architekturą, sformułował w literaturze amerykańskiej kilka lat wcześniej John M a a s, por. *Where Architectural Historians Fear to Tread*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, vol. 28, 1969, no 1, s. 3-8.

⁷⁵ K r a s s o w s k i, *Architektura...*, s. 60.

Naturalizacja negatywnego stereotypu, czyli historyzm rozumiany jako okres przejściowy

Niestety, równoległe do przywołanych prób dyskusji, czy przynajmniej częściowej zmiany paradygmatu, do naturalizacji negatywnej oceny omawianego zagadnienia przyczyniły się publikacje syntetyczne. Mam na myśli między innymi wydany po raz pierwszy w 1963 r. *Zarys dziejów architektury w Polsce* autorytetu polskiej historii architektury – Adama Miłobędzkiego⁷⁶. Architekturę niecałego stulecia 1780-1870 badacz umieszcza w rozdziale *Romantyzm*, wprowadzając kategoryzację materiału wedle dwóch systemów projektowania – symetrycznego (klasycznego) oraz asymetrycznego (malowniczego), nawiązując do teorii Russel-Hitchcocka⁷⁷. W narracji o budownictwie tego czasu pojawiają się znane już z innych publikacji toposy: zanik sił twórczych (kopiowanie i naśladownictwo), burżuazyjna gra masek historyzmu i eklektyzmu. Innym zagadnieniem jest napięcie na linii architekt-inżynier, powiązane z rzekomym rozdziałem konstrukcji i formy, dualnością projektowania – za słynną pracą S. Giediona z 1941 roku⁷⁸. Przykładowo forma XIX-wiecznych dworców kolejowych jest dla badacza niczym innym jak wyrazem bezradności architektów pod względem artystycznego kształtowania: „Te dwa przykłady (*dworzec kolei Warszawsko-Wiedeńskiej w Warszawie* i pierwszy *dworzec kolejowy w Skierniewicach*, MG), jak i mniejsze dworce o formach z kolei neogotyckich są świadectwem bezradności architektów wobec rozwoju cywilizacji technicznej, stawiającej ich przed zadaniami, których rozwiązanie trudno było oprzeć na jakiegokolwiek tradycji architektonicznej”⁷⁹. Lata między 1870 r. a 1950 r. to rozdział *Eklektyzm-Nowa Sztuka-Modernizm*, zawierający krótką i dosadną krytykę architektury publicznej jako narzędzia klas posiadających – nuworzyszy potrzebujących historycznych masek dla legitymizacji własnej pozycji⁸⁰. Zestawienie: burżuazja i eklektyzm – łączy się z pojęciem, które także i w polskiej literaturze zrobiło sporą karierę. Mowa o *pompierskim stylu*, prześmiewczym,

⁷⁶ A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1963. Do 1989 roku książka ta doczekała się 6 wznowień. W niniejszym tekście podaję odwołania do wydania Warszawa 1988.

⁷⁷ Russel-Hitchcock, *op. cit.*

⁷⁸ S. Giedion, *Space, Time, Architecture. The growth of a New Tradition*, Harvard 1941. Z nowszych analiz tej legendarnej publikacji por. opracowanie dyplomowe Zeynepa Ceylanli, *Sigfried Giedion's „Space, Time and Architecture”: an Analysis of Modern Architectural Historiography*, praca obroniona w 2008 roku na Middle East Technical University w Ankarze, por. wersję elektroniczną <http://etd.lib.metu.edu.tr/upload/12609934/index.pdf>, dostęp VI 2013.

⁷⁹ A. Miłobędzki, *Zarys...*, s. 283.

⁸⁰ *Ibidem*, s. 280.

niedodefiniowanym terminie, występującym u Miłobędzkiego w zestawie ze słowami „przeładowanie bez miary dekoracją”⁸¹. Pojęcie to stosowane jest do sytuowania architektury synkretyzmu stylowego na granicy kiczu, a dotyczy takich budowli, jak *teatr imienia Juliusza Słowackiego w Krakowie*. Mowa o braku umiaru – „pretensjonalnej ozdobności, w której najpełniej przejawiały się estetyczne upodobania epoki”⁸².

Repozytorium językowe odsyła więc ponownie do publikacji Pevsnera czy Sedlmayra – stylu kultury *kryzysu i aberracji*. Miłobędzkiemu negatywnie nacechowany termin, rzekomo oddający cechy interpretowane jako nadużycie i przesadę (nadmiar bogactwa stylistycznego) - *pompierstwo* - potrzebny jest w roli opresyjnej scenografii historycznej. Jest ono tłem dla opisu twórczych poszukiwań około 1900 r., wiodących do stworzenia stylu, który zgodnie z modernistycznym kluczem odczytania *historyzmu* jako idei skutkującej twórczością konserwatywną, wyrazi idee współczesnego życia i lepiej odpowie na wyzwania stali i żelbetu⁸³. Nienaruszone we wszystkich wydaniach niezwykle popularnego, kształtującego opinię i nawyki *Zarysu...* pozostają paradygmaty stylometrycznego rozwoju formy w stronę zwycięstwa modernizmu, będącego i w tym wypadku ukrytym zestawem normatywów ukrytych w opisie *pretensjonalnej* ozdobności.

Także sięgnięcie po mające ambicje popularyzacji wiedzy o współczesnej architekturze *Przygody architektury XX wieku* Przemysława Trzeciaka⁸⁴ przekonuje, że najwygodniejszym modelem narracyjnym – dającym wrażenie perswazyjnie wyzyskanego materiału historycznego, ułożonego w przekonującą, linearną całość – pozostawała struktura pisania o architekturze dziewiętnastego wieku w kategoriach *przejściowych tarapatów*. Ich charakter autor omawia w części pierwszej rozdziału *Wiek odkryć i pionierów*, zatytułowanej *Styl bezstylowości*. Stwierdzając, że w XIX wieku architekturę zdominował kult przeszłości, Trzeciak kontrowersyjnie uznaje, że „Dzieje architektury do XVIII wieku nie notują takiego przypadku, architekt zawsze dążył do budowania współcześnie (...)”⁸⁵. *Historyzm*, tu rozumiany jako styl

⁸¹ A. Miłobędzki, *Zarys...*, s. 294.

⁸² *Ibidem*, s. 292.

⁸³ *Ibidem*, s. 298.

⁸⁴ P. Trzeciak, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1974.

⁸⁵ *Ibidem*, s. 12. Np. z pozycji analizy tradycji artystyczno-intelektualnych, takich jak klasycyzm, nie da się utrzymać tego stwierdzenia.

epoki, pod koniec stulecia przybierający formę eklektycznego *grochu z kapustą*, ma pozostać w pamięci przygotowywanego do podróży przez modernistyczne odkrycia czytelnika jako okres rozmaitych, właściwie niewyobrażalnych aberracji: „Ornamenty pochodzące ze wszystkich stylów i epok przyklejono nawet maszynie i jej masowemu wyrobom (...) Widziało się lokomotywy z girlandami róż, walce parowe z aniołkami lakierowanymi na różowo (...)”⁸⁶. Autor na użytek popularyzacji ucieka się więc do strategii ośmieszenia historyzmu jako kiczu, gdzie architekt porzuca swe zadania a inżynier „przejmuje sztafetę”. Co więcej, rzekomo w XIX stuleciu celem głównym edukacji architekta „była umiejętność w miarę harmonijnego łączenia ze sobą na fasadzie elementów z różnych epok, gdyż uczono przede wszystkim form dawnych i rysunku”⁸⁷. W takim układzie gotowa jest już narracyjna sceneria pod pojawienie się inżyniera, zgodnie z kluczem modernistycznej retoryki o technicznych początkach nowej formy („...architekci oderwali się od problemów technicznych i społecznych epoki”, uprawiając formalizm *eklektyzmu*)⁸⁸.

Wątki eksploatowane przez Trzeciaka powtarza na użytek popularyzacji wiedzy o historii sztuki Jerzy Wrotkowski w skonstruowanej jako kompendium wiedzy o sztuce publikacji *Dzieła-Style-Epoki. Architektura, Rzeźba, Malarstwo, Muzyka w popularnym zarysie*⁸⁹. Autor przedstawia *historyzm* jako „czyste naśladownictwo”, a *eklektyzm* jako następujące po nim „łączenie elementów w jednym dziele”, co „w rezultacie doprowadziło do urzeczywistnienia takich pomysłów jak przyozdabianie lokomotyw girlandami róż lub pieców kaflowych ptakami”⁹⁰ (sic). Oba zjawiska są opisywane z pozycji ukrytej normy, jaką wyznacza architektura modernistyczna w swej retoryce teoretycznej. Jest to wyraźne np. w stwierdzeniu, iż dla architektury *historyzmu* agresywne bogactwo dekoracji było bardziej atrakcyjne od prostoty⁹¹, czy też w nieprzemysłanej reprodukcji języka opisywania *eklektyzmu* jako przeładowania, estetycznego ekscesu, dziwactwa⁹². Opisujać

⁸⁶ *Ibidem*, s. 13. Nie jestem niestety w stanie stwierdzić, skąd autor zaczerpnął wiadomości o tego typu „estetycznych widmach”.

⁸⁷ *Ibidem*, s. 14. Stwierdzenie to, świadczące o niewiedzy autora w zakresie programów nauczania architektonicznego na akademiach i politechnikach, wywodzi się zapewne ze stereotypu „architekta-akademika”, rzekomo zajmującego się głównie stylometrią.

⁸⁸ *Ibidem*, s. 16.

⁸⁹ J. W r o t k o w s k i, *Dzieła-Style-Epoki. Architektura, Rzeźba, Malarstwo, Muzyka w popularnym zarysie*, wyd. 2, Gdynia 1994, s. 215-219

⁹⁰ *Ibidem*, s. 218

⁹¹ *Ibidem*, s. 216.

⁹² *Ibidem*, s. 217-219.

historyzm jako „nieudane dziecko romantyzmu” Wrotkowski za przykład kryzysu przytacza popularność neogotyku w architekturze sakralnej, stwierdzając kryzys rozumianego jako działalność artystyczna projektowania. „Wznoszono je (kościół neogotycki – przyp. MG) opierając się nie na „wyczuciu” i doświadczeniu rzemieślników, jak to bywało w czasach średniowiecza, lecz na obliczeniach” – stwierdza autor, zdradzając całkowitą nieznajomość realiów projektowania i prowadzenia budowy. Wyłamujące się z założonego ciągu rozwoju sztuki, oba zjawiska zostają przezeń przedstawione wysoce negatywnie.

Warto zaznaczyć, iż także i w najnowszych propozycjach popularnych przewodników po dziejach sztuki nowoczesnej i współczesnej występuje podobny zestaw powtórzeń kilku utrwalonych już w literaturze polskiej stereotypów o architekturze XIX wieku. Anita Włodarczyk-Kulak i Maurycy Kulak, autorzy książki *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku* z 2010 roku traktują architekturę dziewiętnastowieczną jedynie jako tło dla *korzeni nowoczesności*⁹³. Spotykamy tu stwierdzenie, iż „Architekci, uwięzieni w schemacie historycznego kostiumu, podporządkowali mu zasady projektowania mimo zmieniających się sposobów budowania, a przede wszystkim potrzeb i wymagań inwestorów”, sugerujące paradoksalny rozłam między praktyką architektoniczną a zamierzeniami zleceńodawców. Architekturę *historyzmu*, tutaj także rozumianego w kategoriach nurtu w sztuce, opierającego się na naśladownictwie stylów przeszłości, autorzy opisują wręcz z pozycji „wyrządzonych szkód” (!): „Stosunkowo najmniejsze szkody przynosił historyzm okazałym budowlom publicznym (...). Znacznie większy problem pojawiał się wtedy, gdy architekt musiał ubrać w historyczne przebranie dworzec kolejowy czy halę fabryczną. Szczególnie żałośnie wyglądało projektowanie kamienic w gwałtownie powiększających się miastach. Fasady takich budynków obkładano produkowanymi na skalę przemysłową gipsowymi odlewami⁹⁴. Jak w wielu cytowanych już opracowaniach, architektura jest tutaj rozumiana wyłącznie jako tworzenie artystycznej formy. Oprócz obcesowych kwalifikacji miasta XIX-wiecznego jako zabudowanego „żałośnie wyglądającymi” domami, spotykamy się ze stwierdzeniem, świadczącym o nieznajomości procesu projektowania i realizacji budynków: „gwałtowny rozwój

⁹³ A. Włodarczyk-Kulak, M. Kulak, *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*, Warszawa-Bielsko Biała 2010, s. 10-23.

⁹⁴ Ibidem, s. 11.

techniki z początku nie miał wpływu na działalność architektów⁹⁵. Nadal żywy i reprodukowany za pomocą popularnego wydawnictwa pozostaje stereotyp rzekomego rozdziału konstrukcji od architektury, a także linearny model rozwoju sztuki w stronę jednolitej i „jednej” nowoczesności, utożsamianej z modernizmem.

Przykłady te, podobnie jak przywołane wcześniej prace, pokazują jak sędzę daleko idący wpływ przyjętych w badaniach naukowych paradygmatów na stereotypizację języka popularyzatorskiej historii sztuki. W jej obrębie można mówić o znaturalizowanych kliszach negatywnej historii architektury XIX stulecia, jako obszaru przejściowego załamania sztuki.

Architekt-twórca a historyzm: problem konstrukcji monografii architekta

Na nieco innym poziomie przykładem problemów, jakie może nastęrczać przyjęcie historycznoartystycznego paradygmatu o przejściowości *eklektyzmu* na drodze do modernizmu, jest obszar monografii architektów dziewiętnastowiecznych. Materiału do tego rodzaju analiz krytycznych może jak sędzę dostarczać np. publikacja Jacka Purchli, o krakowskim architekcie przełomu XIX-XX wieku, Janie Zawiejskim, wydana w 1986 r. na bazie pracy doktorskiej⁹⁶. Autor stwierdza na wstępie, iż „podstawową rolę w budowaniu całościowego i przy tym obiektywnego obrazu architektury tej epoki odgrywają monografie poszczególnych wybitnych twórców”⁹⁷. Realizacji takiego założenia – prezentacji wybitnego twórcy – służyć ma struktura pracy, osnuta wedle schematu życie i twórczość (zarys biograficzny), przegląd twórczości (chronologiczne zestawienie prac), węzłowe problemy (ewolucja stylistyczna w pracach Zawiejskiego, rozwiązania funkcjonalna i ideowe), uwarunkowania społeczno-ekonomiczne, ocena znaczenia dla rozwoju sztuki (podsumowanie). Wyrażoną wprost we wstępie podstawą metodologiczną jest analiza ewolucji stylistycznej – w tym wypadku architektury *eklektycznej*. Konieczność badań nad tym obszarem historycznym autor podnosi równolegle do badań nad nurtem *postępowym* (modernistycznym). Jest to znamienne tym bardziej, że linearny model rozwoju formy architektonicznej w stronę modernizmu ma być łatwo sprawdzalny, bowiem

⁹⁵ Ibidem.

⁹⁶ J. P u r c h l i a, *Jan Zawiejski. Architekt przełomu XIX-XX wieku*, Warszawa 1986.

⁹⁷ *Ibidem*, s. 5.

wedle wcześniejszych periodyzacji przełom wieków to styk dwóch epok artystycznych⁹⁸. Nie dziwi więc chronologia klasyfikacji projektów Zawiejskiego wedle rozdziałów takich jak *U schyłku historyzmu 1889-99*. Znamienne, że schyłek zaczyna się właśnie od najważniejszej realizacji architekta – *teatru im. Juliusza Słowackiego w Krakowie* (1888-93 r.), rozpatrywanej przez badacza jako „Indywidualne dzieło późnego eklektyzmu w wydaniu pompierskim”⁹⁹, co zresztą należy widzieć jako bezpośrednie wsparcie się na autorytecie *Zarysu... Miłobędzkiego*. Kontrowersyjne pozostaje eksploatawanie i użycie kategorii *dzieła* artystycznego wobec skomplikowanych realiów powstawania projektów architektonicznych. Przykładowo w katalogu autor prezentuje liczne projekty – a właściwie głównie ich wizualizacje – wykonane przez Zawiejskiego w atelier wiedeńskim Ferstla, gdzie niewątpliwie były one przedmiotem pracy zespołowej. Traktowanie ich jako przykładów kreacji autorskich i skupianie się na analizie formy z przydawaniem jej konkretnych intencji, bez wskazania na zbiorowy proces projektowy, istniejące uwarunkowania, ewolucyjność koncepcji – jest jak sądzę przykładem ryzykownej próby unifikacji posiadanego materiału historycznego. Dokonuje się ona na użytek koncepcji metodologicznej, porządkującej tenże zasób z zewnątrz – jako element potrzebny do oceny twórczości i wkładu architekta-artysty w rozwój formalny architektury¹⁰⁰.

Można by powiedzieć, że jednym z zadań monografii J. Zawiejskiego jest próba znalezienia w skonstruowanym przez badacza oeuvre architekta drogi do modernizowania form historycznych w stronę architektury określanej mianem *nowoczesnej*. Celem tej operacji jest wpisanie krakowskiego architekta w ogólniejszy model ewolucji stylistycznej od kostiumu stylowego *dojrzałego historyzmu*, przez *synkretyczny eklektyzm* (ze zwornikiem przeładowania - apogeum w postaci krakowskiego teatru) po *oczyszczenie* w dobie protomodernizmu, w kategoriach znanej pracy Olszewskiego o „nowej formie w architekturze

⁹⁸ *Ibidem*, s. 6.

⁹⁹ *Ibidem*, s. 112.

¹⁰⁰ Jednym ze współczesnych case-study, przekonujących do redefinicji założeń, jakie przy tworzeniu katalogu „dzieł” przyjął J. Purchla i do postrzegania obiektu architektonicznego jako kompleksowej sieci różnych połączeń ambicji architektów i realiów ich pracy, może być artykuł Milesa G l e n d i n n a, por. *Teamwork or Masterwork? The Design and Reception of the Royal Festival Hall*, „Architectural History”, 46, 2003, s. 277-319.

polskiej”¹⁰¹. Zadaniem historyka piszącego biografię architekta epoki *historyzmu* jest więc, za Krakowskim, wykazanie *synkretyzmu* i *eklektyzmu* jako „zjawisk pozytywnych i zgodnych z epoką”, a zapowiadających już nastanie *właściwego* stylu w kolejnym stuleciu. Ewolucja ta ma pozwolić wydorosnąć z tego, co cytowany przez autora monografii Pevsner nazwał „balem maskowym architektury”, a więc ze swoistego kaprysu, niepoważnego spektaklu, podczas którego rzekomo „dokonała się powtórka dotychczasowego rozwoju architektury”¹⁰².

Takie rozumienie sytuacji wskazuje, że kwestia neostylu i kostiumu stylowego pozostawała w warsztacie historyka architektury tego czasu rodzajem nieprzepracowanego spolum po formalistycznej historii sztuki, skoro zakładano, że rozumiana jako zewnętrzna powłoka stylistyczna architektura XIX wieku to rodzaj „powtórki z dziejów” dokonującej się „przed wielkim jutrem” modernizmu. Jeszcze raz warto zauważyć, że budynki zostają tu odarte ze swej szczególnej specyfiki obiektów „w procesie”, będących strukturami zależnymi od ogromnej liczby czynników na etapie projektowania i modyfikowanymi w trakcie użytkowania¹⁰³. Przez historyka sztuki zostają one potraktowane jako rozgrywane głównie jakościami fasad elementy stylistycznej ewolucji, która winna przebiegać „od pompierstwa do uspokojenia formy”. Faktem jest, że publikacja Purchli zawiera rozdział dotyczący społeczno-ekonomicznych uwarunkowań pracy architektów – naświetlający kwestie takie jak prawo budowlane czy wzorniki – ale jego mottem pozostaje stwierdzenie krytyczne, iż w dziewiętnastym wieku „architekt został poddany licznym pozaartystycznym ograniczeniom”¹⁰⁴. To właśnie w nich, wedle autora, leży powód diagnozowanego zjawiska, traktowanego jako kryzys form artystycznych.

Twórczość Zawiejskiego skłania Purchlę do następujących wniosków: chociaż architekt zostaje przedstawiony jako wybitna indywidualność o międzynarodowej skali i kontaktach w licznych centrach artystycznych, tak próba wpisania jego

¹⁰¹ A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925. Teoria i praktyka*, Warszawa 1967. Praca ta przez wiele lat pozostawała propozycją normatywną w tworzeniu periodyzacji architektury międzywojennej w Polsce.

¹⁰² Purchla, *Jan Zawiejski. Architekt...*, s. 251.

¹⁰³ Por. w tym kontekście inspirujący artykuł B. Latora i A. Yanevy, *Give me a Gun and I will Make All Buildings Move. An ANT's View of Architecture*, [w:] *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, oprac. R. Geiser, A. Yaneva, Basel 2008, s. 80-89. Za zwrócenie mojej uwagi na ten tekst pozostają wdzięczny mgr Lidii Klein.

¹⁰⁴ Purchla, *Jan Zawiejski. Architekt...*, s. 354.

twórczości w schemat ewolucyjny *historyzm-secesja-modernizm* zawodzi. W ocenie historyka, Zawiejski traktował zarówno secesję, jak i modernizm jako nowe *kostiumy stylowe*, podobnie zresztą jak i sprawę stylu narodowego, którą rozwiązywał „aplikacją gotowych schematów”¹⁰⁵. Ten moment pracy to także użycie schematu Andrzeja K. Olszewskiego, przekonującego w latach 60., że po 1910 r. nastąpił w architekturze polskiej moment regresu formy (rozumiany jako kryzys dążeń modernistycznych i oczyszczających z *pompierstwa*)¹⁰⁶. Wiedzie on Purchlę do wyraźnego stwierdzenia, że mimo swych zalet, galicyjski twórca „nigdy nie przełamał historyzmu”, będąc tym samym jednym z architektów, których włoski krytyk, członek Szkoły Weneckiej, Manfredo Tafuri, nazwał kiedyś „regresywnymi utopistami”, tworzącymi w „duchu epok minionych wobec industrializacji, na przekór jej”¹⁰⁷. Warto dodać, że modernistyczne zaplecze metodologiczne tego typu struktury narracyjnej – sytuującej Zawiejskiego jako architekta niespełnionych nigdy dążeń i nadziei formalistycznej historii sztuki – uległo naturalizacji w kolejnych publikacjach Purchli. W pracy z 1993 roku *teatrze im. J. Słowackiego w Krakowie* badacz omawia główną realizację w twórczości Zawiejskiego za pomocą kategorii sytuujących *ruchliwość i plastyczność* architektury drugiej połowy XIX wieku, jako wyraz kryzysu *historyzmu* i antycypacji secesji¹⁰⁸. Krakowski teatr funkcjonuje tutaj jako symbol XIX-wiecznej estetyki w swym apogeum, owocującym architekturą gmachów *przeładowanych* dekoracjami¹⁰⁹. Przywołane wcześniej pojęcie robocze stylometrii okazuje się być właściwe w odniesieniu do metody badawczej stosowanej wobec Zawiejskiego przez Purchlę, który analizie poddaje niemal wyłącznie kwestie formalne opracowania fasad jako kluczowych składników dzieła architektonicznego.

Równolegle do omawianego opracowania, bodaj najświetniejszym w polskiej historii architektury przykładem problemów, jakie wobec nawarstwienia realiów pracy architektów w XIX wieku stawiają pod znakiem zapytania konwencję klasycznej

¹⁰⁵ *Ibidem*, s. 307-316, szczeg. s. 315-316, gdzie autor stawia tezę, iż stosowanie przez architekta motywów „pozornej rodzimości” należy wartościować negatywnie, gdyż przedłużało ono trwanie historyzmu i uniemożliwiało rozwój modernizmu. Kategorie stylu narodowego jako formy odzwierciedlającej ducha narodu, jak i pojęcia „pozornej” (aplikacja architektoniczna) i „rzeczywistej” (wydobycie esencji swojskości) rodzimości – a więc instrumentarium niepodejmujące możliwości refleksji o konstruktywistycznym charakterze bytu narodowego (w rozumieniu np. Erica H o b s b a w m a, por. *The Invention of Tradition, oprac.* E. Hobsbawm, T. O. Ranger, Cambridge 1983) Purchla przejmuje za A. K. Olszewskim, por. *Przegląd koncepcji stylu narodowego...*, passim.

¹⁰⁶ O l s z e w s k i, *Nowa forma...*, passim.

¹⁰⁷ P u r c h l a, *Jan Zawiejski. Architekt...*, s. 359.

¹⁰⁸ J. P u r c h l a, *Teatr i jego architekt*, Kraków 1993.

¹⁰⁹ Wyjawienie, co w tym języku jest pożądanym ideałem estetycznej harmonii, nigdy nie następuje.

monografii artystycznej z postacią autonomicznego twórcy, pozostaje casus architekta miejskiego Łodzi w latach 1872-1892, Hilarego Majewskiego. Temu urzędnikowi carskiej administracji, do którego kompetencji należało podpisywanie opiniowanych i zatwierdzanych projektów łódzkiego urzędu budowlanego, w powojennej historiografii przypisano kilkaset projektów. Dokonano tego zabiegu na podstawie zachowanych rysunków architektonicznych i ich sygnatur, budując jednocześnie trudny do zdemontowania portret wybitnego *reprezentanta historyzmu*, postaci, z którą usiłowano nawet wiązać konkretne programy rozwoju miasta¹¹⁰. Przykład Łodzi, posiadający interesujące opracowanie krytyczne Jacka Strzałkowskiego, zwraca uwagę na kwestię atrakcyjności historyzmu dla badaczy lat siedemdziesiątych, postrzeganego jako nieobecna w literaturze epoka. Domagano się więc wydobywania z mroków zapomnienia postaci, które zbudowały miasto, a raczej, nadały mu formę, uznaną za atrakcyjną, poddającą się badaniu. Niestety, skupiając się zazwyczaj na kwestiach stylometrycznych, pisząc o twórczości architektów, nie zauważano przez wiele lat, iż w „polskim Manchesterze”, zjawisko powiększania dochodów poprzez praktyki korupcyjne i wyłudzenia przy zatwierdzaniu projektów i wydawaniu pozwoleń przez architektów urzędowych było, jak stwierdza Strzałkowski, przykładem codziennej pragmatyki procedowania urzędu gubernialnego w Piotrkowie Trybunalskim¹¹¹. Funkcjonujący w tego typu realiach architekt nie był jedynym dysponentem praw do realizacji projektów, gdyż skończenie trzyletniej praktyki i zdanie specjalnych egzaminów w petersburskim Instytucie Inżynierów Cywilnych uprawniało do prowadzenia robót budowlanych także osoby nieposiadające dyplomu uczelni wyższych¹¹². Problemy

¹¹⁰ A. Szram, *Hilary Majewski i jego krąg*. Katalog wystawy, Muzeum Historii Miasta Łodzi wrzesień 1981, Łódź 1981; I. Popławska, *Architektura mieszkalna w Łodzi w XIX wieku*, Warszawa 1992. „Przy omawianiu pracy H. Majewskiego powstaje pytanie, jak mógł pogodzić wykonanie, już nawet nie dokładnych planów lecz chociażby szkiców koncepcyjnych kilkuset z przypisywanych mu 900, a przez innych badaczy prawie 1. 200 obiektów – z całodziennymi urzędowymi obowiązkami...”; na ten temat por. J. Strzałkowski, *Architekci i budowniczowie w Łodzi do 1944 roku*, Łódź 1997, szczeg. s. 90-97 i 4-24 (cyt. s. 9). Mimo tak sugestywnych, wnikliwych weryfikacji mit H. Majewskiego jako „wielkiego łódzkiego architekta”, „jednego z najważniejszych w historii Łodzi” powraca na marginesie współczesnych publikacji, budujących zresztą i podobne konstrukcyjnie syntezy monograficzne por. B. Ciarowski, *Profesor Kardaszewski (1931-2001). Budowniczy nowoczesnej Łodzi*, „TECHNE. TEHNE”, 1, 2012, nr 1, s. 22.

¹¹¹ Strzałkowski, *op. cit.*, s. 11.

¹¹² Aby zdobyć uprawnienia do prowadzenia robót budowlanych kandydat winien skończyć 6 klas szkoły realnej lub 7 klas gimnazjum filologicznego, posiadać 3 letnią praktykę u architekta klasowego; jesienią każdego roku Instytut Inżynierów Cywilnych organizował egzaminy dla kandydatów. Ich program obejmował część pisemną – matematykę niższą do logarytmów; geometrię, trygonometrię, chemię, fizykę, rysunek ręczny – narysowanie lekkiej ornamentacji gipsowej z cieniami, projekt gmachu publicznego lub fabryki; oraz część ustną obejmującą wiedzę z matematyki, chemii, zasad budowy fundamentów i sklepień, dachów, stylów architektonicznych, budowy mostów, mechaniki

tego rodzaju stawiają więc pod wielkim znakiem zapytania koherencję konstruktów „autorstwa dzieła architektonicznego”, z taką chęcią wykorzystywaną w biografistyce architektonicznej wobec tej epoki. Prace na temat Zawiejskiego i Majewskiego stanowią więc interesujące przykłady trudności, na jakie napotkano, aplikując schemat monografii artystycznej na skomplikowane realia XIX-wiecznej kultury architektonicznej.

Systematyzacja poglądów o *utraconej jedności* architektury XIX wieku

W ostatnich dziesięcioleciach XX wieku w polskiej literaturze naukowej, w obszarze prac o aspiracjach metodologicznych, dalszych kontrowersji - wynikających z przemieszania dziewiętnastowiecznych kategorii w rodzaju *stylu epoki* z totalistycznymi propozycjami periodyzacji homogenicznie widzianego *historyzmu* - dostarczają moim zdaniem takie prace, jak artykuł Wojciecha Bałusa *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*¹¹³ z 1995 r.. Warto na wstępie zauważyć, że cztery lata wcześniej ukazał się inny tekst tego samego autora, wygłoszony na Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki *Sztuka a technika* z 1987 r., zatytułowany *W poszukiwaniu utraconej jedności*¹¹⁴. Przypominając poglądy krakowskiego architekta przełomu XIX i XX wieku, Jana Sas Zubrzyckiego, dotyczące „utraconej jedności” architektury jako sztuki metafizycznej, łączącej technikę i kształt, Bałus przekonuje, że poszukiwana jedność to wedle architektów XIX wieku właśnie połączenie fachowości (wiedzy przyrodniczej) i artyzmu. W jego ocenie miała to być teoria postulatywna, formułowana wobec rzeczywistości jaskrawo przeczącej podobnym marzeniom. Mowa o realiach *historyzmu*, gdzie architekturę zredukowano do tworzenia dekoracyjnych fasad, jednocześnie, jak sugeruje badacz, obsesyjnie poszukując stylu. Wedle Bałusa, krakowski architekt „stawiał architekturę wśród sztuk wyzwolonych jako jedność techniki z estetyką; architektura bowiem winna być harmonią obu¹¹⁵” – lecz „Ale czy zawsze nią była? Cały wiek XIX, wiek poszukiwania stylu, twierdził że nie. Własna epoka

budowlanej, geodezji, kanalizacji, wodociągów i wentylacji. Por. „Wiadomości Budowlane”, 1912, nr 3, s. 66.

¹¹³ W. Bałus, *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, „Dzieła i interpretacje”, 3, 1995, s. 69-80.

¹¹⁴ W. Bałus, *W poszukiwaniu utraconej jedności*, [w:] *Sztuka a technika*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991, s. 153-161.

¹¹⁵ *Ibidem*, s. 161.

tych ludzi była według nich pozbawiona stylu, a doskonałość stawała się dostępna tylko w zabytkach przeszłości. Redukcjonizm, dualizm, historyzm zdawały się być tego stanu potwierdzeniem. Jedność trwała w krainie postulatów”¹¹⁶.

Zakończenie tekstu sugeruje, że przez cały wiek XIX wybitni architekci marzyli o powrocie do *utraconej jedności* architektury, a pragnienie to, wbrew fasadowości i formalizmowi *historyzmu*, było główną myślą teoretyczną epoki. Łatwo w tej sytuacji wywnioskować, kiedy nadszedł, jak to określa badacz, „moment spełnienia”: „Nowa, stalowa konstrukcja znalazła wreszcie swą formę w ścianie osłonowej, szkielet zapewnił swobodę uformowań, a kubiczna bryła odejście od historyzmu. Stało się to za sprawą Waltera Gropiusa, w wybudowanej przez niego w Alfeld an der Leine w latach 1911-1913 fabryce Fagus. To były prawdziwe narodziny „modern movement” i prawdziwy początek architektury XX w. (...) Dawne formy odrzucono, spełniając natomiast postulaty XIX-wiecznej teorii: nowa architektura nie była bowiem nową techniką lecz nową jednością (...)”. Technika i forma, niejako mistycznie zespolone w fabrycznym budynku, miałyby się stać wyrazem idei nowoczesności, z taką frustracją poszukiwanej przez całe XIX stulecie przez literatów, krytyków i historyków sztuki. Teza, że w modernizmie, a raczej, w pojedynczym jego dziele fundacyjnym, zaprojektowanym wedle badacza jako idealne zespolenie techniki i formy przez architekta-artystę, wskazuje, że w modernizmie spełniają się marzenia dziewiętnastowiecznych architektów „postępowych”. Rozumowanie Bałusa wyznacza kolejną sytuacją narracyjną traktującą *historyzm* jako etap przygotowania, albo interregnum. Nieco na marginesie niezrozumiałe jednak pozostaje, jak mają się realizacje architektoniczne firmowane przez Sasa-Zubrzyckiego do jego odczytanej w tenże sposób teorii i dlaczego nie są one przykładami architektury modernistycznej. Główny zarzut dotyka pytania o to, co krępowało ową *potrzebę spełnienia* w samym projektowaniu XIX-wiecznym.

W późniejszym o kilka lat artykule *Zjawisko historyzmu...* Bałus proponuje, iż przystępując do badań „odrzuć należy wszelkie naloty oskarżycielskiego tonu i skoncentrować swe wysiłki na analizie świadomości interesującej nas epoki”¹¹⁷.

¹¹⁶ *Ibidem*.

¹¹⁷ Bałus, *Zjawisko...*, s. 70.

A ta, jak przekonuje wstępny cytat z niemieckiego filozofa i literaturoznawcy, Friedricha Theodora Vischera (1807-1887) – „budujemy we wszystkich stylach, tylko nie w naszym”¹¹⁸ - była świadomością kryzysu, gdzie wobec choroby *historyzmu*, podobne wypowiedzi miałyby być powszechną ekspiacją. Badacz stwierdza, że ludzie XIX-wieczni nie mogli uwolnić się od budowania w stylach historycznych, zakładając tym samym sytuację kulturowej opresji, za jaką winić należałoby *historyzm* jako powszechny światopogląd epoki: „Ludzie wieku XIX, nie mogąc zaprzestać budowania w kostiumach historycznych, zamieniali się w „wyrzut sumienia” – wznosząc neostylowe gmachy, pomstowali jednocześnie na brak własnego stylu i w tej sytuacji dopatrywali się wszystkiego, co najgorsze”¹¹⁹. Dokonując połączenia tez Götza o ponadczasowości *historyzmu* jako tendencji intelektualnej czy praktyki kulturowej z lekcją Krakowskiego autor wysnuwa wniosek, że do wieku osiemnastego w europejskiej architekturze obowiązywał jeden ideał estetyczny, odpowiadający jednemu ideałowi prawdy¹²⁰. W wieku Oświecenia i Rewolucji Francuskiej miał się obudzić do życia relatywizm kulturowy i historyczny, wynikający z poczucia obcości tego co przeszłe lub zagraniczne¹²¹. Zarówno myśl o sztuce, jak i twórczość, w XIX wieku funkcjonowały rzekomo wewnątrz *historyzmu* jako nowego sposobu odczuwania i widzenia świata. Ów sposób percypowania rzeczywistości miałby całkowicie wykluczać jakąkolwiek samodzielną twórczość i w konsekwencji zatracać wolność artystyczną w imię poszukiwania rzekomego *stylu absolutnego*, wynikającego ze świadomości historycznej¹²². „Prymat historii w myśleniu doprowadził do operowania kostiumami stylowymi, czyli formami historycznymi podniesionymi do rangi stylów względnych¹²³” – dodaje Bałus, przekonując jednocześnie adeptów historii sztuki, że omawianą sytuację historyk winien uznać za „stan normalny, nie podlegający negacji a priori”¹²⁴. *Stylu absolutnego*, rozumianego za recepcją poglądów Eugene’a Violet-le-Duca - jako „... pełna doskonałość architektoniczna polegająca nie tylko na zgodności budowli z przeznaczeniem, ale i na zespoleniu charakteru dzieł z miejscem powstania

¹¹⁸ *Ibidem*, s. 69.

¹¹⁹ *Ibidem*, s. 70. Autor, dokonując na podstawie cytatu ekstrapolacji (uznając, że powszechnie „pomstowano na brak własnego stylu”), sugeruje, że historyzm architektury to rodzaj pułapki, albo objawu mentalnej choroby XIX-wiecznej społeczności.

¹²⁰ *Ibidem*, s. 71-72.

¹²¹ *Ibidem*, s. 72.

¹²² *Ibidem*, s. 76.

¹²³ *Ibidem*.

¹²⁴ *Ibidem*.

(odpowiedniość do klimatu, krajobrazu i danej cywilizacji), oraz niepowtarzalności cech formalnych, ich niezależności od dotychczasowej tradycji.”¹²⁵ - nie da się w tejże epoce odnaleźć, a pojęcie samodzielnej twórczości zastąpiło obsesyjne poszukiwanie jednolitego i nowego stylu.

Zaproponowana przez Bałusa metoda periodyzacyjna architektury omawianego okresu opiera się na omówionych wcześniej propozycjach Wagner-Rieger, powstałych ok. 1960 r. na podstawie studiów nad architekturą Wiednia, a metodologicznie zakorzenionych w modelach rozwoju stylistycznego formy artystycznej, skodyfikowanych w Europie od Pliniusza Starszego do Vasariego wedle antycznych jeszcze konceptów biologicznego rozwoju¹²⁶. Wykształcony w kręgu tekstów tego typu historyk sztuki odnajdzie łatwo obiekty pasujące do rysopisu etapu *historyzmu romantycznego* z I połowy XIX wieku, a więc budowle klasycystyczne i neogotyckie, z redakcją architektoniczną typu „linearno-niematerialnego” (sic)¹²⁷. Wedle Bałusa *historyzm romantyczny* to nurt teleologiczny, używający łączenia wielu stylów do wygenerowania jednego ideału, czego przykładem miałyby być *Rundbogenstil*. W ocenie autora około 1850 roku na scenę wchodzi *historyzm właściwy*, dążący do czystości stylowej, wprowadzający np. podręcznikowe kopie katedr gotyckich, a w architekturze miejskiej przejawiający się niezależnym strukturalnie bytowaniem fasady oddzielonej od konstrukcji i planu budynku. Zaskakujące, że stwierdzenie tego rodzaju jest kolejnym przejawem znaturalizowanej retoryki modernistycznej o rzekomym rozdziale konstrukcji i formy w architekturze poprzedzającej XX-wieczne awangardy¹²⁸. Kodowanie formalistycznych wyróżników etapów rozwoju *historyzmu* – który pod koniec XIX wieku okazuje się wchodzić w fazę późną (plastyczność, impresjonistyczność fasad, *neobarok*, *eklektyzm*, malowniczość itd.) – sprowadza w tej narracji architekturę do dwuwymiarowego obrazu formy, która wskutek bogactwa dekoracji nigdy nie jest dość awangardowa. „Narodziny architektury XX wieku” to znana nam już fabryka

¹²⁵ *Ibidem*, s. 74.

¹²⁶ A. S z c z e p a ń s k a, *Idea postępu w myśli o sztuce (XVI-XVIII w.)*, [w:] *Myśl o sztuce i sztuka XVII i XVIII wieku*, oprac. J. Białostocki, Warszawa 1970, s. 29-120.

¹²⁷ B a ł u s, *Zjawisko...*, s. 77.

¹²⁸ „Jednocześnie do głosu dochodzić zaczęła zasada fasadowości, polegająca na opracowywaniu elewacji właściwie niezależnie od planu”, *ibidem*, s. 78. Jak należy rozumieć stwierdzenie, że „rzuty stały się niedostawiane do apriorycznie narzuconej struktury ściany frontowej”, nawet w odniesieniu do kamienic czynszowych wydaje mi się ono więcej niż niejasne. Jak bowiem może istnieć budynek, którego fasada nie jest elementem konstrukcji, nawet jeśli jej bogata struktura formalna pozostaje rodzajem reklamowej wizytówki, kryjącej różne aranżacje wnętrz? Jedyne wyjaśnienie kryje się chyba w zastosowanym tu modernistycznym słowniku heroicznej „formy wyrażającej funkcję”.

Fagus i jej heroiczny stwórca – Gropius, przedstawiony jako realizator marzeń historyzmu o *stylu absolutnym*, który jak uznaje autor, także w XX stuleciu nie miał mocy wyłączności¹²⁹.

Przyglądając się natomiast stylistycznym jakościom zewnętrznej formy architektonicznej, historyk uzbrojony w poszczególne kategorie i wyróżniki rozpozna, z jakim etapem *historyzmu* ma do czynienia i czy w jego obrębie można już mówić o zapowiedziach modernizmu. Instrumentarium, które oferuje tekst Bałusa, mocno zakorzenione w XIX-wiecznej, formalistycznej historii sztuki, choć daje szerokie możliwości kategoryzacji, okazuje się jednakże w mojej ocenie podręcznikiem stylometrii. Wątek społeczny został przez autora na tym poziomie uogólnienia sprowadzony do kryzysowej świadomości ludzi XIX wieku, rzekomo niemogących uwolnić się z pułapki *historyzmu*. Tenże z kolei, przyjmując interpretację Bałusa, można śmiało nazwać zewnętrznym (pozostającym w sferze idei) regulatorem, a raczej ograniczeniem działań twórczych i kultury. Omawiany tekst, napisany w połowie lat 90. zeszłego stulecia, otrzymał także i krytyczne odwołanie do obecnej sytuacji architektury postmodernistycznej, którą autor łączy z tezami o końcu historii, końcu twórczości – słowem, z postmodernizmem jako *erą wyczerpania*, przeciwstawioną modernistycznemu projektowi: „Historia przestała być zbiorem ideałów, jakim była dla wieku XIX. Świat kultury pozbawiony został zasad i reguł, wszystko stało się równoprawne i dozwolone. Postmodernizm słusznie nazwano kulturą wyczerpania, jest to bowiem formacja przeświadczona o tym, że niczego nie da się już stworzyć. Postmodernistyczne więc nawiązywanie do historii to konsekwencja świadomości, iż wszystko zostało powiedziane i wykonane, nam zaś pozostaje pusta, często zaprawiona ironią, kombinatoryka”¹³⁰.

Przełom XX i XXI stulecia: próby metodologicznych przewartościowań?

W 1998 r. Irma Kozina opublikowała w „Roczniku Historii Sztuki” analizę *Aspekty stosowania pojęcia historyzm w badaniach nad architekturą niemiecką*¹³¹, wnosząc w sytuację polską nie tylko resume dziedzictwa XX-wiecznych poglądów historyków w interesującym mnie zakresie, ale i dokonując kilku istotnych przewartościowań.

¹²⁹ *Ibidem*, s. 79.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 80.

¹³¹ K o z i n a, *Aspekty...*, op. cit.

Z metodologicznego punktu widzenia za ważne w tym tekście uznaję wyraźne postawienie przez autorkę problemu tzw. *neostylów* architektury XIX wieku, które w większości publikacji były dotąd postrzegane jako próby niemal dosłownego wskrzeszenia stylów dawnych. Kozina wskazuje wyraźnie, że winniśmy mówić o „...systemach przesiąkniętych ideałami własnych czasów, znacznie odbiegającymi od norm i kryteriów pierwowzoru”¹³², wskazując tym samym na konstruktywistyczny, nie zaś wtórny charakter tego typu architektury. Historyk sztuki nie powinien więc dokonywać formalistycznego rozbioru budowli, wskazując na rzekome nieadekwatności wobec nieistniejącego pierwowzoru, ale zdaniem badaczki, próbować zbliżyć się do epoki i środowiska, a więc do czynników stojących za dziełem, zachowując świadomość własnej, ograniczonej historyczną perspektywą pozycji. Tym samym w polskiej historii architektury postawiono wyraziście, że XIX-wieczni architekci nie tworzą kopii, oraz że dla społeczeństwa przemysłowego styl będzie przede wszystkim wyrazem indywidualnych upodobań, potrzeb i interpretacji. Co istotne, nowoczesność nie była wówczas formułowana tak jak w erze modernistycznej, co stało się faktycznie przyczyną wielu chybionych interpretacji, zawierających zewnętrzną wobec problemów badanego obszaru, z góry narzucony aparat metodologiczny¹³³, którego procedury śmiało można nazwać kolonizującymi, zawłaszczającymi. Kozina podkreśla, że samo pojęcie *historyzmu* jest współcześnie efektem tylko częściowej kontestacji i krytycznej analizy¹³⁴. Należy dodać, iż na jego złożony charakter, jako pojęcia filozoficznego, teologicznego i historycznego o różnym znaczeniu zwrócił uwagę niemal równoległe Waldemar Baraniewski w popularnej publikacji encyklopedycznej „Sztuka Świata”¹³⁵. „Przez pojęcie historyzmu rozumiemy dzisiaj charakterystyczny szacunek dla przeszłości, świadomość historii i poczucie własnej historyczności, które były podstawą światopoglądu ludzi XIX wieku”¹³⁶ – stwierdził Baraniewski, akcentując samoświadomość w odtwarzaniu/ reaktywowaniu stylów historycznych i różne uwarunkowania społeczne, religijne i polityczne architektury, operującej w realiach wielowartościowości ideałów i norm. Tekst zarysowuje więc związek dziewiętnastowiecznych przemian z wielością czynników społecznych i rozwojem

¹³² *Ibidem*, s. 168-169.

¹³³ *Ibidem*, s. 169.

¹³⁴ *Ibidem*, s. 153, tamże przegląd literatury.

¹³⁵ W. B a r a n i e w s k i, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [w:] *Sztuka świata*, t. VIII, Warszawa 1994, s. 163-165.

¹³⁶ *Ibidem*, s. 163.

świadomości historycznej, jak i poczuciem własnej historyczności. Podejście, które nazwałbym pragmatyczną otwartością, reprezentował w swoich licznych publikacjach Tadeusz Stefan Jaroszewski, stosujący pojęcie wielonurtowości sztuki XIX wieku, nurtu architektonicznego czy kostiumu stylistycznego¹³⁷. Przywołując wypowiedź teoretyczną architekta Adama Idźkowskiego, kreślącego wizję „przechadzki po ulicy stylów”, Jaroszewski stwierdził, iż "Spacer był pełen wrażeń, mimo że ulica okazała się ostatecznie ślepa i nie miała wylotu na szerszą przestrzeń. Formy historyczne, nawet idealnie odtworzone, nie nadawały się i nie nadają się do nowych zadań, jakie postawił przed architektami wiek XX"¹³⁸. To stwierdzenie, rozgraniczające wyraźnie architekturę XIX i XX wieku, niejako przyjmujące pozycję konieczności modernistycznego przełomu – nie ograniczało jednakże bogatych tekstów Jaroszewskiego poświęconych dziewiętnastowiecznej polskiej architekturze do wątków „schyłku” czy „protomodernizmu”.

Wracając do artykułu Koziny warto podkreślić, iż rdzeniem tekstu jest jednakże próba powiązania dyskursu architektonicznego z myślą filozoficzną Schlegla – rozumiana jako zbliżenie się do epoki i stojącego za dziełem środowiska intelektualnego. Właśnie w odejściu od filozoficznych korzeni terminu *historyzm*, których Kozina doszukuje się głównie w kręgu filozofii niemieckiej, autorka widzi istotny powód rozmaitych nieporozumień interpretacyjnych. Zanik dawnego znaczenia doprowadził do zubożenia interpretacji dotyczących XIX-wiecznej architektury, której ocenę zdominowały głosy krytyczne, jak się okazuje, osnute na słabej podstawie metodologicznej. Zdaniem badaczki, to właśnie w powojennej rzeczywistości – między innymi za sprawą dziedzictwa sesji monachijskiej z 1963 roku – historycy architektury przyzwyczaili się do używania omawianego pojęcia w wąskim znaczeniu, ograniczonym do terminu technicznego, „służącego określeniu metody twórczej architektów inspirowanych przeszłością”¹³⁹. W tym układzie inspiracja, jak w błędnym założeniu Pevsnera, ma się w praktyce sprowadzać do cytowania, powielania, plagiatu¹⁴⁰. Jak podkreśla autorka, tak ustrukturyzowane pojęcie historyzmu miało de facto charakter uproszczenia, skutkującego dominacją

¹³⁷ T. S. J a r o s z e w s k i, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996.

¹³⁸ *Ibidem*, s. 30.

¹³⁹ K o z i n a, *Aspekty...*, s. 141.

¹⁴⁰ *Ibidem*, s. 142.

w badaniach akademickich paradygmatów, o których pisałem krytycznie w poprzednich akapitach.

Krytyka myśli europejskiej historii sztuki jest dla Koziny podstawą do kolejnego zaproponowania połączenia *historyzmu* architektury z kwestiami filozoficznymi, stanowi tym samym nawiązanie do prac Krakowskiego i Ostrowskiej-Kęłowskiej. Autorka przyjmuje tezę, zakładającą możliwość hermeneutycznego zbliżenia się do zjawiska, zrozumienia i zanalizowania jego przejawów. Tym samym proponuje spojrzenie na dziedzictwo filozoficzne przełomu XVIII-XIX wieku jako na potencjalne – choć zapewne nie jedyne – źródło i przyczynę przemian w praktyce zjawisk architektonicznych. Stwierdzając, że zarówno tezy Pevsnera czy Wagner-Rieger mają ograniczony charakter sprawdzalności, autorka postuluje definicję esencjalistyczną, „...która nie opierałaby się na charakteryzowaniu metod postępowania architektów bądź sprowadzania pojęcia historyzmu do odpowiednich kategorii stylistycznych, lecz określałaby koncepcję, która byłaby w stosunku do nich nadrzędna, a tym samym pozwoliłaby na znalezienie uniwersalnych aspektów zjawiska”¹⁴¹. W tekście pojawia się teza, że spuścizną kształtowania się historii sztuki w pismach Winckelmanna, Herdera czy Wackenrodera był między innymi *historyzm* jako rodzaj światopoglądu uhistoryczniania rzeczywistości: „Historycznie percypujący rzeczywistość artyści przestali być kontynuatorami dawnych tradycji, stając się naśladowcami stylów estetycznie równoprawnych i wywołujących u współczesnych aktualne wciąż skojarzenia”¹⁴². Pełną wykładnię pojęciową tego zagadnienia jeszcze przed Heglem miał wedle tej interpretacji stworzyć Schlegel. Erudycyjna analiza jego myśli filozoficznej pozwala autorce na wysunięcie tezy, że przemyślenia filozofa miały istotny wpływ na architekturę XIX wieku: „Przetłumaczone na język plastyczny oznaczają one bowiem program zakładający korzystanie z motywów historycznych nie po to, by pozwolić historii żyć w czasach współczesnych artyście, lecz aby w nawiązaniu do przeszłości stworzyć coś, czego jeszcze nie było, coś na miarę nowej epoki”¹⁴³.

Postawa Irmy Koziny, usiłującej dotrzeć do ontologicznych definicji historyzmu, może budzić pewne pytania i prowokować do dalszej dyskusji. Czy rzeczywiście

¹⁴¹ *Ibidem*, s. 143.

¹⁴² *Ibidem*, s. 150.

¹⁴³ *Ibidem*, s. 159.

w XIX-wiecznej praktyce projektowania i tworzenia architektury zaplecze filozoficzne stanowiło ukryty kamień węgielny konwencji synkretyzmu stylowego? Czy też może przemiana, jaka dokonywała się w świadomości europejskiej przełomu XVIII i XIX wieku miała charakter nieograniczony bynajmniej do wykładni filozoficznej, a więcej, opierała się na szeregu przewartościowań w życiu społecznym, ekonomicznym i politycznym, które modelowały nowe rozwiązania architektury jako sztuki przede wszystkim społecznej? Jak sądzę, omawiany esej wskazuje na nadal problematyczny status historyzmu jako konceptu głębokiej struktury dziewiętnastowiecznego dyskursu architektonicznego, wskazując, że próby przeniknięcia, zrozumienia czy wyjaśniania tak postawionych problemów okazują się ograniczone. Wyjściowe założenia filozoficzne tej postawy badawczej nie są sprawdzalne w odniesieniu do różnorodności zjawisk i sytuacji XIX-wiecznych. Sądzę, że wielość rozwiązań stylistycznych da się przykładowo uchwycić jako funkcja komercyjnych potrzeb rynkowych nowoczesnego społeczeństwa przemysłowego, niekoniecznie zaś jako pochodna wykładni filozoficznych. Byłoby jednak niesprawiedliwością stwierdzenie, że przywołany tekst został napisany bez tego typu wątpliwości. Zaslugą Koziny jest między innymi rozpoznanie szeregu krzywdzących i zaciemniających badania nad XIX wiekiem stereotypów modernistycznej historii sztuki. Dialogiczny, dynamiczny model zjawisk artystycznych da się pomyśleć w odniesieniu do różnych okresów w dziejach sztuki, dla których homogeniczne kategorie epok stylowych są coraz bardziej pustymi pojęciami, opartymi na uogólnieniach i manipulacjach nauk humanistycznych XIX i XX wieku.

W październiku 1998 r. Oddział Szczeciński Stowarzyszenia Historyków Sztuki zorganizował seminarium dotyczące sztuki Szczecina między 1800 a 1945 r., na którym głos zabrała Zofia Ostrowska-Kębłowska, podejmując tym samym ponownie wysiłek rozważań metodologicznych na ten temat¹⁴⁴. Jej wystąpienie, zatytułowane *Jeszcze raz o historyzmie XIX wieku*, podkreśla, iż wobec periodyzacji, do których przyzwyczaiła nas historia sztuki, wieki XIX i XX okazują się być niepokornymi stuleciami, gdzie heterogeniczność nie daje się łatwo uporządkować i zrozumieć – stawiając tym samym pod znakiem zapytania całą tradycyjną metodologię nauk

¹⁴⁴ Z. Ostrowska – Kębłowska, *Jeszcze raz o historyzmie XIX wieku*, [w:] *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800-1945*, Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 16-17 października 1998, Szczecin 1999, s. 13-26.

o sztuce. Stylistyczny *eklektyzm*, jawiący się badaczom jako „scalenie i podsumowanie dorobku minionych stuleci”¹⁴⁵, jest nadal, zdaniem badaczki, swoistą terra incognita: „Choć dziś sztuka ta jest dociekliwie badana, wydaje się, że nie jest w sposób przekonywający wyjaśniana i – w sensie hermeneutycznym – rozumiana”¹⁴⁶. Hermeneutyczna inspiracja każe Ostrowskiej-Kęblowskiej postawić zarzut, że „od lat badania nad historyzmem architektury zmierzają stale do odpowiedzi na pytanie „jak” a nie „dlaczego””¹⁴⁷. Wobec braku zadowalającej odpowiedzi na pytanie o ontologię *historyzmu*, badania naukowe są w tego typu ujęciu obarczone problemem „grzechu pierworodnego”, nie mogą bowiem być nigdy oparte na trwałych hipotezach wyjściowych, sprawdzalnych filozoficznie na całym obszarze badawczym¹⁴⁸. Chociaż badaczka stara się podsumować ostatnie dziesięciolecia europejskich zmagania historyków z architekturą XIX wieku, tak kontrowersyjnie stwierdza, że „Historyzm w architekturze uznawany był i jest do dziś za wyraz postawy zachowawczej i konserwatywnej i nie kojarzy nam się z żadnym rewolucjonizmem, a więc nowatorstwem”¹⁴⁹. Zdanie to zdradza przywiązanie do modernistycznych paradygmatów rozumienia nowoczesności w „stałych” kategoriach XX-wiecznych, łączących ją z formacją awangardy artystycznej (na problem ten, jako na przyczynę szeregu nieporozumień, zwracała rok wcześniej Kozina).

Utożsamienie architektury, poddanej badaniu jako formalistycznie rozumiana fasada, z jednoznaczną deklaracją światopoglądową za lub przeciw nowoczesności – pojmowanej jako konstrukt o homogenicznym charakterze, przynależny euroatlantyckiej cywilizacji¹⁵⁰ – leży w tym wypadku u podstaw niemożności zbliżenia się do dziewiętnastowiecznej architektury. Jej zewnętrzna forma, postrzegana z pozycji modernistycznego paradygmatu i normatywu, nigdy nie będzie spełniać (poza starannie wydestylowanymi *nurtami inżynieryjnymi*) tak rozumianych dezyderatów historyka. Może zaskakiwać, że dla Ostrowskiej-Kęblowskiej rewolucjonizm musiał wiązać się z formalnym *nowatorstwem*; prawdą

¹⁴⁵ *Ibidem*, s. 14.

¹⁴⁶ *Ibidem*.

¹⁴⁷ *Ibidem*, s. 18.

¹⁴⁸ *Ibidem*, s. 19.

¹⁴⁹ *Ibidem*, s. 19.

¹⁵⁰ Interesujące i informatywne resume dyskusji na temat nowoczesności proponuje Miles O g b o r n, por. *Spaces of modernity*, [w:] *idem*, *Spaces of Modernity. London's Geographies 1680-1780*, New York 1998, s. 1-38.

jest jednak, że takie ujmowanie problemu pozostaje i dziś powszechnym dziedzictwem dotychczasowej historiografii i jej popularyzacji, na co sam tekst paradoksalnie zwraca uwagę. Badaczka, uznająca *historyzm* za nowy, historyczny sposób myślenia i nową koncepcję czasu, postuluje ponownie intensyfikację badań społecznych i politycznych kontekstów, wskazując, że nadal daleko od zrozumienia tegoż fenomenu. Jak jednak należy interpretować końcowe zalecenie, sugerujące, że być może czas na powrót do „...wartości uniwersalnych, wiecznych i niepodważalnych”, jeśli nie właśnie w kategoriach pewnego odwrotu od zalecanej inspiracji polifonią zjawisk społecznych¹⁵¹?

Artykuł Ostrowskiej-Kęłowskiej pokazuje, że przy tak sformułowanych, nadal jak sądzę metanarracyjnie obliczonych dezyderatach metodologicznych – nieważne czy wyrastających z filozofii Ducha, czy z modernistycznej krytyki, czy z fenomenologii – architektura XIX wieku zawsze będzie stanowiła węzeł gordyjski zagadnień i paradoksów, niemożliwych do przekroczenia przy próbach zarówno znalezienia jednolitego stylu epoki, wytłumaczenia jej formalistycznych przemian, jak i przy zamiarach *zrozumienia i wyjaśnienia* podłoża wszechogarniającego zjawiska. Atmosfera zniecierpliwienia, jaka unosi się w narracji tego krótkiego artykułu wskazuje, że zakorzenione w historii sztuki nawyki metodologiczne, zmierzające do stworzenia adekwatnej i całościowej interpretacji, muszą ponieść porażkę w obliczu XIX-wiecznej nowoczesności. Jawi się ona bowiem jako nietrwała polifonia zjawisk, narracji i konkurencyjnych teorii, pośród których krytyczne głosy o braku stylu okażą się, jak sądzę, tylko jednymi z wielu, bez praw do wyłączności i bez realnej mocy stanowienia (i to pomimo wielkiej kariery, jaką ten nurt krytyki zdobył dzięki działaniom zwolenników narracji modernistycznych).

Przełom XX i XXI wieku przynosi w polskiej historii architektury zarówno wielce kontrowersyjną naturalizację różnych stereotypów wobec *historyzmu* (którą widzę w tekście Bałusa), jak i próbę dokonania przewartościowań i zwrócenia uwagi na dialogiczność, wielonarracyjność obszaru badawczego (na co zwraca uwagę Kozima). Jednocześnie jest on także momentem postawienia pytania o to, czy wysiłek ostatnich 40 lat przyniósł rozwiązanie nadal jak się okazuje, niezrozumiałej

¹⁵¹ Ostrowska – Kęłowska, *Jeszcze raz o historyzmie...*, s. 22.

sytuacji architektury ery przemysłowej. Wątpliwości Ostrowskiej-Kęłowskiej bardziej dotyczą samych metod historii sztuki i historii architektury, mniej zaś realnych problemów obszaru, o którym starano się orzekać, a analiza tej sytuacji pokazuje newralgiczność XIX-wiecznej architektury jako zagadnienia wręcz „sprawdzającego” dla różnorodnych metodologii nauk o sztuce.

Długie trwanie narracji o problemie historyzmu rozumianego jako epoka lub nurt w architekturze

„Czym jest historyzm i dlaczego zdominował swoją epokę?” – pyta w 2002 r. Zdzisława Tołłoczko¹⁵². Jej świetnie ilustrowane publikacje przekrojowe, niewątpliwie cenne pod względem prezentacji dziewiętnastowiecznego pejzażu architektonicznego, eksploatują obszar pytań i dezyderatów wywodzących się nadal z dziewiętnastowiecznych toposów historii sztuki. Mowa bowiem o poszukiwaniu całościowego obrazu rzekomej doktryny *historyzmu* jako kategorii nadrzędnej wobec nurtów architektonicznych XIX wieku. Wstęp publikacji, z którego zacytowałem powyższe zdanie – „*Sen architekta*”, czyli o historii i historyzmie architektury XIX i XX wieku. *Studia i materiały* – zwraca zarówno uwagę na wątpliwości Ostrowskiej-Kęłowskiej, a jednocześnie podejmuje ponowne przywołanie teorii zarówno europejskich, jak i polskich badaczy. Jednak wstępne pytanie, jak i stwierdzenie Tołłoczko, iż „można się zgodzić ze stanowiskiem zarówno Krakowskiego jak i Trzeciaka, które zakłada nadrzędność pojęcia historyzmu jako epoki nad określonymi nurtami artystycznymi w wieku XIX”¹⁵³, budzą moje wątpliwości. Czy da się odpowiedzieć na pytanie o to, czym jest/był *historyzm*, rozumiany w tym wypadku jako gwarant i źródło sensu prowadzonej interpretacji? Czy założenie o tym, że zdominował on całą epokę, miał także bezpośrednie przełożenie na zjawiska architektoniczne, nie jest znanym z poprzednich akapitów dziedzictwem XIX-wiecznej metodologii? Czy faktycznie, z pomocą tego typu dezyderatów będziemy kiedykolwiek w stanie przekroczyć barierę dziewiętnastowiecznej, formalistycznie rozumianej przez badaczy „fasady” i wyjść z zaczarowanego koła historii architektury jako niewątpliwie erudycyjnej - stylometrii?

¹⁵² Z. T o ł ł o c z k o, „*Sen architekta*” czyli o historii i historyzmie architektury XIX i XX wieku. *Studia i materiały*, Kraków 2002, s.160.

¹⁵³ *Ibidem*, s. 94.

W monumentalnej publikacji z 2005 r., *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*¹⁵⁴ – podręczniku nurtów stylistycznych architektury XIX wieku, wydanym jako książka dla studentów wyższych szkół technicznych, cytowana autorka stwierdza, że mimo chaosu terminologicznego, globalną architekturę XIX wieku łączy wspólny rdzeń *eklektycznego* naśladowania stylów epok minionych. Nie podjęto tym samym szansy przewartościowania pojęć takich jak *styl epok minionych*, tutaj rozumianych jako homogeniczne modele dla neogotyku, neorenesansu czy neobaroku jako wtórnych odwzorowań formalnego naśladownictwa, neostylowej, zapożyczanej tożsamości¹⁵⁵. Na jakiej podstawie winniśmy uznać, że *historyzm* wyklucza koncepcję postępu, że jest on de facto konserwatywny i przeciwstawny z nowoczesnością? Czy więc należy sądzić, że architektura ery przemysłowej nieustannie sprzeciwia się cywilizacji, która ją sama wytwarza?

O tym, jak głęboko zakorzenione okazują się stereotypy czy klisze narracyjne, wywiedzione z modernistycznego, jak i „pomonachijskiego” słownika europejskiej historii sztuki, można się również przekonać, sięgając po współczesne próby narracji syntetycznych dziejów architektury w wieku XIX. Przykładem może być *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich* Krzysztofa Stefańskiego, wydana w 2005 r..¹⁵⁶. Autor dzieli pracę na 4 rozdziały, układając materiał wyraźnie wedle klucza Wagner-Rieger z 1960 r.: klasycyzm i romantyczny neogotyk do 1830 r., historyzm wczesny - romantyczny do 1860 r., historyzm dojrzały do 1895 r., historyzm późny i zwiastuny nowych prądów. Kategorie takie jak konwencje stylowe, fasadowość architektury, zaczerpnięty z modernistycznej retoryki sprzed 80 lat zarzut braku rozumianego w kategoriach strukturalnego związku fasady z wnętrzem, jak i przekonanie, że kolejne etapy formalne – czyli secesja i modernizm – wyeliminują *eklektyczną fazę historyzmu* torując drogę współczesności – są tutaj jednymi z głównych narzędzi kategoryzacji materiału i budowania samej warstwy narracyjnej¹⁵⁷.

¹⁵⁴ Z. T o ł ł o c z k o, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku: podręcznik dla studentów wyższych szkół technicznych*, t. I, *Architektura*, wyd. 1, Kraków 2005.

¹⁵⁵ *Ibidem*, s. 9-80.

¹⁵⁶ K. S t e f a ń s k i, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, wydana także jako *Architektura historyzmu na ziemiach polskich*, Łódź 2005.

¹⁵⁷ S t e f a ń s k i, *Architektura...*, s. 185 (wydanie warszawskie): we wprowadzeniu do ostatniego rozdziału, autor stwierdza, iż pod koniec XIX wieku „Bardzo dobra znajomość dawnych form architektonicznych pozwalała twórcom na coraz śmielsze ich kompilowanie i wzbogacanie fantazyjnymi detalami bez oglądania się na jakiegokolwiek zasady stylowej czystości” – gdzie styl w postaci „czystej” pozostaje, może nawet nieco nieświadomie, niewzruszonym normatywem oceny.

Po lekturze podręcznika trudno oprzeć się wrażeniu, że architektura XIX wieku to rodzaj może i atrakcyjnego, ale jednak tylko „korytarza”, łączącego wiek XVIII i XX, sprawnie opisanego narzędziami formalnej analizy, wiążącej zazwyczaj neorenesans z burżuazją i mieszczaństwem, a neogotykiem z ziemiaństwem i kościołem. Dla Stefańskiego, autora znacznej liczby opracowań dotyczących architektury Łodzi, ważność zachowują tezy o istnieniu w obrębie architektury *historyzmu* epoki schyłkowej i momentu przeładowania późnej fazy rozwoju neostylowej formy, czego dowodem jest analiza *pałacu Karola Poznańskiego w Łodzi* z początku XX wieku, opublikowana w 2008 r.¹⁵⁸. Chociaż za interesujące w tym wypadku można uznać podjęcie wątków uznających architekturę pałacu za rodzaj konstrukcji własnego wizerunku przemysłowej rodziny i narzędzia jej dystynkcji, odróżnienia od niższych warstw społecznych, tak trudno mi się zgodzić z próbą rozpatrywania tego interesującego gmachu w relacji do normatywów procesu historycznoartystycznego, który podpowiada historykowi, iż architektura na początku XX wieku winna już zdradzać tendencje *wczesnomodernistyczne*. Wskazując, że moment budowy rezydencji przypada na chwilę uznaną za przełom w dziejach sztuki – moment odrzucania form historycznych i walki z historyzmem – autor przeprowadza swoisty „test na prekursorstwo” analizowanej architektury. Wynik jest negatywny: „Te, tak ważne w sztuce kształtowania architektury nurty tylko w znikomy sposób znalazły swoje odbicie w pałacu Karola Poznańskiego (...) O wyrazie jego wnętrza decydują formy zdecydowanie utrzymane w konwencjach historycznych, idące pod prąd wspomnianych powyżej tendencji artystycznych epoki. Postawa zademonstrowana przy realizacji budowli była skierowana ku przeszłości, była próbą obrony przed zmieniającym się światem”¹⁵⁹. Czy interpretowanie tej budowli w kategoriach reakcyjnej postawy rodziny i architekta, broniących się w *dusznym historyzmie* przed nieuchronnym kresem dotychczasowej cywilizacji (rewolucja 1905 r. i zapowiedzi wojny światowej) nie jest nadużyciem anachronizmu z perspektywy żyjącego w innych realiach badacza? Warto rozważyć, czy skutkiem takiego instrumentarium metodologicznego nie jest próba przydania omawianej budowli nieusuwalnego, negatywnego znaczenia, rzekomo uzasadnionego przez nieprzystawalność do (nie

¹⁵⁸ K. S t e f a ń s k i, *Koniec „marzenia o szczęściu” – wnętrza pałacu Karola Poznańskiego jako wyraz schyłku epoki*, [w:] *W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku. Sztuka w Łodzi*, t. V, Łódź 2008, s. 61-76.

¹⁵⁹ *Ibidem*, s. 74.

wyłożonego tu wprost) normatywu cyklu historycznego: od późnego historyzmu przez secesję, w stronę modernizmu?

Przykłady obecnych adaptacji metodologii badań nad historyzmem jako epoką historycznoartystyczną

Swoista użyteczność utrzymywania schematów stylometrycznego rozwoju architektury XIX wieku we współczesnych badaniach – schematów zaspokajających potrzebę stałego i realnego odniesienia fragmentu do postulowanej metodologicznie całości, a przez to i większej „naukowości” badań – dowodzą w aspekcie metodologicznym nie tylko wnikliwe, profesjonalne monografie architektów, takie jak publikacja Małgorzaty Omilanowskiej o Stefanie Szyllerze¹⁶⁰, ale i pozycje dotyczące studiów nad architekturą miast. Najnowszym przykładem może być monumentalna praca Rafała Makały o architekturze Szczecina przełomu XIX – XX wieku¹⁶¹, podejmująca szereg interesujących kontekstów ideologicznych i politycznych, ważnych dla obrazu miasta tego czasu. Narzędziem kategoryzacji i strukturyzacji pozostaje dla Makały kwestia relacji między dwiema epokami, a jak sądzę, przede wszystkim konstruktami historii sztuki. „Najważniejszym zagadnieniem historycznoartystycznym związanym z architekturą Szczecina przełomu XIX i XX wieku jest relacja między historyzmem a modernizmem”, stwierdza autor we wstępie¹⁶². Adaptując modele zaczerpnięte z periodyzacji Wagner-Rieger badacz podkreśla ich oparcie na obserwacji dzieł, co ma w jego ocenie dawać logiczny i przejrzysty system porządkowania i katalogowania. *Historyzm* rozumiany jest tutaj jako „wykorzystanie form i kompozycji przestrzennych, zaczerpniętych z architektury dawnej, odwoływanie się do konotacji, jakie budziły w widzach style historyczne”¹⁶³. Przywołując jako normatywne komentowane wcześniej wystąpienie Bałusa, Makała popularyzuje kategorię *kostiumu stylowego* architektury jako „form historycznych podniesionych do rangi stylów względnych”, jednocześnie adaptując model *tradycja a nowatorstwo* formy na drodze do modernizmu (czyli stylu *bezwzględnego*), jaki dla Berlina wypracował

¹⁶⁰ M. O m i l a n o w s k a, *Architekt Stefan Szyller 1857-1933*, wyd. 2, Warszawa 2008.

¹⁶¹ R. M a k a ł a, *Między prowincją i metropolią. Architektura Szczecina w latach 1891-1918*, Szczecin 2011.

¹⁶² *Ibidem*, s. 11.

¹⁶³ *Ibidem*, s. 12-13.

kilkadziesiąt lat wcześniej Julius Posener¹⁶⁴. Ambicją tej niezwykle starannie opracowanej, jeśli idzie o materiały faktograficzne i samą analizę poszczególnych obiektów, pracy o architekturze Szczecina, jest jak przekonuje wstęp, klasyczna praktyka historyka sztuki, który zamierza „ukazać uwidaczniające się tendencje, a także kluczowe dzieła oraz najważniejszych twórców”, odnosząc je do modelu, który ma prezentować obraz „głównych nurtów artystycznych tego okresu” i tym samym umieszczać badany materiał w odpowiedniej relacji centrum-peryferie¹⁶⁵. Narzędzia metodologiczne, zaangażowane do tego zadania, mają jednak charakter niejako narzuconych odgórnie kategorii, które pozwalają pozycjonować i unieruchamiać architekturę w realiach tego czy innego etapu w rozwoju stylistycznym *historyzmu* jako tendencji nadrzędnej, czy też pozycjonować ją w rozmaitych kostiumach stylowych, a te przypisywać takim czy innym intencjom państwa narodowego czy obywateli. Niestety, w warstwie metodologicznej pracy aktualna pozostaje konieczność pozycjonowania *historyzmu*, wobec architektury modernistycznej, czy też ujmowania nowoczesności w wąskich kategoriach formalistycznych, unieruchamiających architekturę niemodernistyczną w domenie konserwatyzmu.

Takie rozpoznanie, jeśli oczywiście uznać je za słuszne, świadczyłoby o tym, że architektura XIX wieku nadal pozostaje niepożądanym Innym modernizmu, przynajmniej dla części akademickiej współczesności. Cytowane we wstępie głosy przedstawicieli elit intelektualnych końca XX wieku przypominają, że problem subliminalnie przyjętych kategorii i stereotypów, jakie narosły wokół obciążonego przez historię sztuki rozmaitymi grzechami *historyzmu* nie jest problemem lokalnym. Kwestie o których mowa, wynikały z konfrontacji materiału historycznego z poddającym go destylacji aparatem badawczym historii sztuki, roszczącej sobie prawo do całościowego orzekania o zjawiskach kulturowych, kategoryzowania, porządkowania i ostatecznego wyjaśniania. Nie zmienił tej sytuacji także i poststrukturalistyczny przełom w humanistyce, bowiem jak widać na przykładzie polskiej literatury – nawet i w tak wybiórczym zestawieniu, akcentującym może tylko kilka najważniejszych głosów – trwanie utartych przez XIX-XX-wieczne przyzwyczajenia narracji jest niezwykle silne. Wpływowe głosy części z polskich

¹⁶⁴ J. P o s e n e r, *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II*, München 1979.

¹⁶⁵ M a k a ł a, *op. cit.*, s. 9.

historyków sztuki zajmujących się omawianym problemem, chętnie przytaczane we współczesnych wydawnictwach, wypracowały interpretację trwałą i mającą status niepodważalnej, sugerując, że ten temat, by użyć popularnego w środowiskach akademickich eufemizmu, „jest już opracowany”. Jeśli jednak uznać zasadność konieczności redefinicji – dotyczących konstruktów autora, problemu stylu, aparatu naukowego i jego uwarunkowań¹⁶⁶ – otwierających przed naukami humanistycznymi nowe terytoria, takie rozumowanie okazuje się być niesłuszne, bowiem dla przedmiotu badań jest ono ograniczające, unieruchamiające w sztywnej ramie teoretycznej. Głos Zofii Ostrowskiej-Kęmbłowskiej sprzed lat kilkunastu, przypominający, że problem metodologicznego opracowania – a może przepracowania? – kwestii *historyzmu* pozostaje otwarty, jest nadal w polskich realiach aktualny. Potrzeba zaproponowania innego języka w badaniach nad dziewiętnastowieczną architekturą na poziomie pragmatyki metodologicznej jest być może nawet paląca, bowiem instrumentarium, którego wątki starałem się śledzić powyżej, ma dwuznaczny wpływ nie tylko na badania naukowe, ale i ulegając coraz głębszemu znaturalizowaniu, może nierzadko prowadzić do załamania dialogu o dzisiejszych zjawiskach.

Znaturalizowany topos *historyzmu* jako kryzysu w języku współczesnej debaty architektonicznej – kilka przykładów

Wzmożenie w ostatnich latach studiów nad dziedzictwem architektury modernistycznej w Polsce odbywa się nierzadko z akcentowaniem wydobytych wartości modernistycznego słownika sprzed już niemal stulecia, przeciwstawionych dziedzictwu wieku XIX. Zrealizowany w 2006 r. przez Jadwigę Kocur i Leszka Ptaszyńskiego film popularnonaukowy *Dwugłowy smok*, prezentujący polsko-niemiecką rywalizację architektoniczną w miastach Górnego Śląska lat międzywojennych, w wartościowaniu estetyki modernistycznej podejmuje głównie wątki dyskredytacji architektury operującej detalem historycznym i formami niemodernistycznymi. Porównanie przebiega przy użyciu kategorii „udawania” i „nieszczerości”, odniesionych do architektury lat 20., nadal jeszcze

¹⁶⁶ Za tym kodem językowym kryje się przekonanie o konieczności dialogu hermeneutycznego i postrzegania interpretacji jako kompromisu, pełnego ponadto językowych zakłóceń – por. K. M o x e y, *The practice of theory Poststructuralism, cultural politics, and art history*, Cornell University Press, London 1996.

„nieoczyszczonej dostatecznie” z dekoracji. Szczególnie zaskakujący wydaje się w mojej ocenie powrót nieprzepracowanych stereotypów metodologicznych, czy wręcz klisz językowych właśnie we współczesnych projektach historycyzacji powojennej architektury modernistycznej w Polsce. *Historyzm* czy postmodernizm okazują się być nierzadko właśnie kluczowym narzędziem budowania tożsamości i wartości modernizmu za pomocą negatywnego obrazu „zaprzeczenia” architektury awangardowej. Głos tego typu znajdziemy np. we wprowadzeniu do pracy zbiorowej o stołecznych dworcach kolejowych – firmowanej nazwiskami duetu Arseniusz Romanowicz i Piotr Szymaniak, gdzie Grzegorz Piątek nazywa modernizm lat 60. „architekturą dla dorosłych”, jednocześnie wskazując na „efekty przeciwnej strategii” – „architekturę, co do której trudno uwierzyć, że zbudowali ją dorośli dla dorosłych, a nie duże dzieci dla innych dzieci: ratusz w Sztokholmie, siedzibę Telewizji Polskiej przy Woronicza i Zamek Cesarski w Poznaniu (...). Zamiast prezentować się serio i przemawiać dojrzałym językiem, gaworzą, wdzięczą się i krygują, przebijają za bajkowe stwory, aby snuć narrację opartą na fantazmatach niemających z architekturą nic wspólnego; uczą, bawią, pouczają, mamią, bajdurzą o przeszłości lub wyobrażonej przyszłości, żeby ukryć swe prawdziwe przeznaczenie lub intencje mocodawców”¹⁶⁷. W tej krótkiej wypowiedzi obecne są wszystkie kategorie negatywnego wartościowania *historyzmu* sprzed lat kilkudziesięciu: kultura kryzysu, forma jako maska, niedojrzałość, szum informacyjny, wtórność, porzucenie artystycznej twórczości. Wartość modernizmu, podobnie jak u początków tego systemu projektowania, jest dla tego krytyka architektury widoczna przede wszystkim w relacji do „złego Innego”, sprowadzonego do „cuchnącego nurtu architektury”¹⁶⁸. Sytuacja ta świadczy tym samym o wąskim zapleczu metodologicznym, uciekającym się do wykluczenia i dezawuacji Inności w imię propagowania modernistycznego normatywu.

Większość prób dyskusji o nierzadko niezwykle istotnych we współczesnej sferze społecznej naszego kraju, kontrowersyjnych budowlach, takich jak Bazylika Matki Boskiej Licheńskiej w Licheniu Starym, zazwyczaj szybko kończy się sięgnięciem przez komentatorów do modernistycznego arsenału pojęć i narzędzi wykluczania. Przekonuje o tym między innymi lektura poświęconego Licheniowi numeru

¹⁶⁷ G. Piątek, *Wyjście z cienia*, [w:] *AR/PS. Architektura Arseniusza Romanowicza i Piotra Szymaniaka*, oprac. *i d e m*, Warszawa 2012, s. 20.

¹⁶⁸ *Ibidem*.

profesjonalnego miesięcznika dla architektów – *Architektura Murator* z 2008 r.¹⁶⁹. Na jego łamach architekt Witold Cęckiewicz stwierdza, że bazylika licheńska to przykład „rezygnacji z poszukiwania nowych dróg” i „sięgnięcie po magazyny historii”, a nawet „powrót do kresu XIX wieku”¹⁷⁰. Dla architekta Lecha Szymborskiego forma nazwana *eklektyczną* jednoznacznie okazuje się być objawem kryzysu, choroby, jaka toczy polską architekturę sakralną, gdzie pojawienie się *historyzmu* świadczy wyraźnie o upadku¹⁷¹. Architekt Ewa Kuryłowicz, stwierdzając, że bazylika w Licheniu jako budowla sakralna „nie ma ani jaźni ani tożsamości”, porównuje jej strukturę do „wyśmiewanej teraz XIX-wiecznej architektury eklektycznej, stwierdzając, że obecnie człowiek na prawo oczekiwać wyrazu architektury odpowiedniego dla swoich czasów”¹⁷². Dla ks. Henryka Nadrowskiego bazylika to wprost „rabunek cudzego dorobku artystycznego”, a plagiaty i repliki to martwe punkty w rozwoju architektury, która w sferze sakralnej pozostawi współcześnie – min. za sprawą Lichenia – „pustkę formalną i stylistyczną, przerywając ciąg rozwoju”¹⁷³. Głosy tego typu można mnożyć i zaryzykuję stwierdzenie, że *casus* odbioru bazyliki licheńskiej przez część elity intelektualnej nadaje się idealnie jako temat badań nad współczesnym użyciem wykluczającego instrumentarium heglowsko-modernistycznego języka jako znaturalizowanego systemu stereotypów i nieprzepracowanych krytycznie konstrukcji historiograficznych. Skąd bowiem bierze się przekonanie, że należy tępić swobodę systemów projektowania architektonicznego w imię rzekomo istniejącego procesu historycznoartystycznego i dla dobra jego „rozwoju”, w którym forma niemodernistyczna jest postępowaniem godnym potępienia, wyrazem *kryzysu i upadku ducha*?

Tym samym pragnę zwrócić uwagę na potrzebę dyskusji nad tego typu strukturami narracyjnymi, gdyż jak sądzę, niejako a priori przypisują one określone intencje i znaczenia architekturze, działając jako narzędzia wykluczania. Stan permanentnego pluralizmu i dyskusji, jaki odłania przed badaczem wiek XIX, jest stanem „normalnym” nowoczesnego społeczeństwa i jako taki domaga

¹⁶⁹ *Sanktuarium maryjne w Licheniu – fenomen przestrzeni sakralnej*, „Architektura-Murator”, 2008, nr 7.

¹⁷⁰ W. Cęckiewicz, *Licheń-fenomen czy dylemat*, [w:] *ibidem*, s. 46.

¹⁷¹ L. Szymborski, *Kościół w drodze dialogu*, [w:] *ibidem*, s. 50.

¹⁷² E. Kuryłowicz, *Bazylika w Licheniu – jak wam się podoba*, [w:] *ibidem*, s. 48, 50.

¹⁷³ Ks. H. Nadrowski, *Kryterium czasu a nowe kościoły*, [w:] *ibidem*, s. 52-53.

się nieustannej negocjacji własnej perspektywy badawczej, na co zwracała między innymi uwagę cytowana tutaj Irma Kozima. Zdaję sobie doskonale sprawę, że dokonując powyższego zestawienia wybranych tekstów dotyczących problemu historyzmu w polskiej historii sztuki, daleki jestem od postawienia wniosków końcowych i stwierdzenia, że poddany procesowi nierzadko dość ograniczonej lektury zbiorów – lektury skupionej każdorazowo na wątku metodologicznym dotyczącym *historyzmu* – jest kompletny. Jednakże przeprowadzony przegląd przekonuje o możliwości sformułowania wniosku o długim trwaniu i spowszednieniu kompromisowego – bowiem zawieszono między uchYLENIEM potępienia a pewną nieufnością – języka historii architektury wobec zjawisk XIX-wiecznych. Rezygnując częściowo z negatywnego wartościowania, akademicka historia architektury, łączona w Polsce zazwyczaj z historią sztuki, zajęła wobec *historyzmu* architektury stosunek ambiwalentny. Z jednej strony usiłowano uznać go za zjawisko zgodne z epoką i dokonać wewnętrznych kategoryzacji, absorbując modele europejskie. Z drugiej zaś strony nadal uznawano, że w linearnym ciągu rozwoju architektury jest to zdarzenie długie, ale jedynie przejściowe, przedmodernistyczne i zarazem niepokojące, bowiem rezygnujące z twórczych poszukiwań. Jestem głęboko przekonany, że sądy te oparte są nadal bardziej na tradycyjnych paradygmatach nauk o sztuce, niż na faktycznej i obiektywnej analizie tak interesującej historyków architektury ery przemysłowej, zbyt często sprowadzanej do formalistycznej powłoki.

Perspektywa kultury architektonicznej – zamiast *historyzmu*

Potrzeba studiów społecznych, przenoszenia punktów ciężkości z zagadnień metodologicznych, które nazwałem tutaj może nieco upraszczająco, ale celowo stylometrią, na przemyślenie historii architektury jako jednej z nauk społecznych, odsyła w kierunku propozycji badań, sumowanych pod nazwą kultury architektonicznej. Na gruncie najnowszej polskiej historii sztuki, w zakresie badań nad architekturą dwudziestolecia międzywojennego, zagadnienie to Andrzej Szczerski ujął, określając architekturę „nie tyle jako autonomiczny przedmiot badań skoncentrowanych na kwestiach formy i techniki, ale jako fragment szerszego pola badawczego, uwzględniającego konteksty instytucjonalne, kulturowe czy polityczne, pozwalające widzieć w architekturze istotny czynnik promujący nowoczesność

i będący jej reprezentacją¹⁷⁴. Potrzebę przewartościowania kluczowych założeń, stojących u podstaw badań nad XIX-wieczną architekturą, uznaję za szansę na wykorzystanie podobnych inspiracji metodologicznych, czerpiących z nauk społecznych. Jak wskazywała Maria Nietyksza w wydanej w 1986 r. pracy o rozwoju ośrodków miejskich Królestwa Polskiego w latach 1865-1914, „Dziewiętnasto- i dwudziestowieczne procesy urbanizacyjne i społeczne budzą zainteresowanie badaczy wielu dyscyplin humanistycznych, którzy poszukują genezy współczesności. Szkoda więc, że tak znikome jest współdziałanie historii oraz geografii, socjologii, demografii i urbanistyki; tylko w tej ostatniej dziedzinie współpraca zaznacza się wyraźniej”¹⁷⁵. Tak więc bliższe podjęcie obecnych również często i w polskiej literaturze wątków dotyczących związków między oświeceniem, nowoczesnością a architekturą może przynieść istotny impuls do zaproponowania nieco innych horyzontów interpretacyjnych. Ich atrakcyjność leży w porzuceniu dominacji poheglowskich narzędzi metodologicznych na rzecz szerszego niż dotąd, pragmatycznego powiązania architektury XIX-wieku z zagadnieniami społecznymi. Jako przykłady podałbym nowy status dyskursu architektonicznego jako nauki, utowarowienie, demokratyzację społecznego dostępu do wyznaczników prestiżu i dystrybucji dóbr, w tym kultury, nowe media, nowe koncepcje historii, nacjonalizm, czy potrzeba i przekonanie o możliwości adekwatnej reprezentacji.

Jak podkreśla Barry Bergdoll we wprowadzeniu do cytowanej już tutaj, popularnej syntezy *European Architecture 1750-1890*, procesy występujące w architekturze około 1800 r. sugerują kres możliwości budowania narracji mapowanej narzędziami wczesnej historii sztuki – kategoriami formalistycznymi¹⁷⁶. Należy uznać, że zjawiska dziewiętnastowieczne, wbrew próbom odniesienia ich jedynie do sztucznie wygenerowanego podziału na „architekturę XIX wieku”, wiele zawdzięczają procesom kształtującym się nowoczesności społeczeństw europejskich od XVIII wieku, zwracając uwagę na kwestie przemian społecznych warunkujących powstawanie architektury, czy choćby jej utowarowienie i włączenie w procesy

¹⁷⁴ A. S z c z e r s k i, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*, Łódź 2010, s. 11.

¹⁷⁵ M. N i e t y k s z a, *Rozwój miast i aglomeracji miejsko-przemysłowych w Królestwie Polskim 1865-1914*, Warszawa 1986, s. 7.

¹⁷⁶ B e r g d o l l, *op. cit.*, s. 1.

budowania nowych tożsamości społecznych¹⁷⁷. Jednocześnie warto zauważyć konstatację Bergdolla, że mimo krytyki narracji modernistycznych niewiele zaoferowano w zakresie szerszych interpretacji architektury między 1750-1890; potrzeba krytycznego przepisywania dotychczasowej historiografii wydaje się więc uzasadniona¹⁷⁸. Zdaniem badacza, w interesującym nas okresie architektura staje się samoświadoma i eksperymentalna jak nigdy dotąd, odpowiadając na rozwój nowej, ześwieczzonej nauki i wstrząsy społeczne, warunkujące nowe cele i zadania. W takim ujęciu kategorię *historyzmu* jako epoki zastępuje wizja dynamiczna – konkurujące ze sobą teorie, modele pluralizmu estetycznego i synkretyzm stylowy architektury, która w XIX wieku nie tylko na szeroką skalę prowadzi eksperymenty kontynuujące/przeformułujące dawne dyskursy, ale i posiada zdolność reprezentacji, komunikacji znaczeń oraz dostosowywania się do potrzeb państw, organizacji, grup społecznych, gospodarki i przemysłu. Fundamentalnie nowa jest tutaj wizja samoświadomości historycznej, podporządkowanej naukowemu jej badaniu i linearnej koncepcji czasu związanej z postępowaniem – co między innymi w połączeniu z kluczową dla zachodnioeuropejskiej tożsamości ery kolonialnej teorią reprezentacji¹⁷⁹ – daje podstawy do wykorzystywania stylów historycznych dla budowania nowoczesnych tożsamości, bądź wykorzystywania określonych wartości w urbanizującej się kulturze ciągłej zmiany.

¹⁷⁷ Sygnalizowane tu roboczo zagadnienia, integralnie związane z przemianami architektury, naświetlają min. takie publikacje, jak: S. L a v i n, *Quatremere de Quincy and the Invention of a Modern Language of Architecture*, Cambridge 1992; M. G r i g n o n, J. M a x i m, *Convenance, Caractre, and the Public Sphere*, "Journal of Architectural Education", 49, 1995, nr 1, s. 29-37; I. de S o l a – M o r a l e s, *The Origins of Modern Eclecticism: The Theories of Architecture in Early Nineteenth Century France*, "Perspecta", 23, 1987, s. 120-133; czy też kontrowersyjna książka A. P e r e z a - G o m e z a, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge 1984. Studia tego rodzaju podkreślają, że na przełomie XVIII – XIX wieku następuje kulimancja procesów redefinicji dyskursu architektonicznego, który staje się autoreferencyjny; od czasów J. N. L. Duranda witruwianizm będzie jedną z operacyjnych kategorii i porządków, używanych w procedurach projektowych pośród wielu innych możliwych do zaaplikowania modeli i badanych przez historyków estetyk. Historia rozumiana w kategoriach filozofii dziejów Hegla, jako proces może być kontrolowana, manipulowana i "rozwijana" jako generator nowych jakości i traktowana jako operatywny model historyczny przez architektów; na ten temat oprócz wątków z cytowanych publikacji P. Krakowskiego por. w nowszym ujęciu B. B e r g d o l l, *Archeology vs. History. Heinrich Hübsch's Critique of Neoclassicism and the Beginnings of Historicism in German Architectural Theory*, "Oxford Art Journal", 5, 1983, no 2, s. 3-12. Ta świecka, progresywna, związana z nowoczesnością akumulacja dawnych doświadczeń, danych i narzędzi wizualnych zyskujących nowe znaczenia w nowych realiach zaważy, jak się wydaje, na XIX-wiecznych praktykach architektury.

¹⁷⁸ B e r g d o l l, *European Architecture...*, s. 2.

¹⁷⁹ Tu w rozumieniu T. M i t c h e l l a, *Egipt na wystawie świata*, Warszawa 2001. Por. także P. J o y c e, *The Rule of Freedom. Liberalism and the modern City*, London - New-York 2003.

W propozycji Bergdolla także odpowiedź architektury na rozwój współczesnej nauki – np. psychologii – ma istotny wpływ na krajobraz praktyki projektowania architektury co najmniej od wieku osiemnastego, podobnie jak pojawienie się zupełnie nowej publiczności wskutek demokratyzacji, wykształcenia się autoreferencyjności dyskursu architektonicznego jako nauki posiadającej własnych badaczy, krytyków i odbiorców, czy wreszcie w wykształceniu się teorii nacjonalistycznych i konsumpcjonizmu. Bez zrozumienia debat politycznych, struktur społecznych i ich przemian, użycie takiego czy innego protokołu wizualnego przez architektów okazuje się być więc w XIX-wieku trudne do badania, podkreśla amerykański historyk architektury¹⁸⁰. Warto dodać, że współczesne analizy XIX-wiecznej teorii architektury pokazują jej złożoność i polifoniczność, daleką od wyłącznie kwestii stylistycznych¹⁸¹. Projekt architektoniczny w takim rozumieniu jest jednym z elementów kreowania zdarzeń społecznych, częścią debat i ideologii, w takim samym stopniu sam jest aktywnym czynnikiem zmiany, w jakim jest on kreowany przez czynniki społeczne¹⁸².

Sądzę, że tego rodzaju ramy metodologiczne – tu oczywiście jedynie zarysowane za badaczami angloamerykańskimi – wyznaczają pragmatyczny, funkcjonalny, powiązany z polem społecznym, odbiór XIX-wiecznej architektury, w której zróżnicowanych środowiskowo, pokoleniowo czy geograficznie praktykach mogły przenikać się zarówno przekonania o kulturowej innowacji, jak i konserwowaniu istniejących porządków czy marzenia o powrocie do wizji idealnych społeczeństw¹⁸³. Postawę taką chciałbym w tym momencie zaproponować do rozważenia jako możliwość alternatywnej drogi badawczej. Traktuję tym samym tytułowy problem bardziej jako istotną kwestię historiografii metodologii historii architektury, dominujący sposób konceptualizacji i historycyzacji XIX-wiecznych zjawisk - niż jako realnie uchwytnie zjawisko ponadhistoryczne w obrębie samej kultury architektonicznej. Analiza przyjmowanych w polskiej historii sztuki ostatnich dziesięcioleci strategii pisania o omawianych zjawiskach ukazuje, że użycie takich

¹⁸⁰ B e r g d o l l, *European Architecture...*, s. 154.

¹⁸¹ Por. np. M. S c h w a r z e r, *German Architectural Theory and the Search for Modern Identity*, New York 1995.

¹⁸² *Ibidem*, s. 4. Por. także J. A r c h e r, *Social Theory of Space: Architecture and the Production of Self, Culture, and Society*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 64, 2005, no 4, s. 430-433.

¹⁸³ Por. np. części krytyczne antologii *Architecture and Design in Europe and America 1750-2000*, oprac. A. Harrison-Moore, D. C. Rowe, Oxford 2006.

terminów jak *historyzm*, *eklektyzm* czy *synkretyzm* w odniesieniu do architektury XIX-wiecznej jest dokonywane niespójnie i bez koherentnej definicji, której osiągnięcie jest w mojej ocenie – jako zabieg sam w sobie post-XIX wieczny metodologicznie – jest niemożliwe. Stan ten powoduje dalsze, nawarstwiające się trudności opisywania zjawisk i reprodukowanie nieustannie klisz interpretacyjnych wobec realiów, jawiących się jako niespójna „epoka stylowa”.

Sposoby pisania o architekturze XIX-wieku łączą się w historii sztuki niezwykle silnie z narracją projektu historiografii modernizmu i awangard, wskazując na zależność między budowaniem własnego, pozytywnego wizerunku a strategią widzenia *historyzmu* jako negatywnego punktu odniesienia, repozytorium anty-zasad architektury modernistycznej. Jednym z ciekawszych zagadnień w tym kontekście jest problem związków między dezyderatami i językiem architektów/teoretyków modernistycznych I połowy XX wieku a dyskursem higienicznym, „sanitaryzmem”, retoryką „oczyszczenia” miast jako obrazu chorego społeczeństwa – o czym niedawno pisała Magdalena Długosz¹⁸⁴. Przykładem może być analiza związków słynnego tekstu Adolfa Loosa „Ornament i zbrodnia” z antropologią kryminalną i psychopatologizacją architektury, gdzie dekorację zaczęto utożsamiać z dewiacją czy „prymitywizmem” dzieci, kobiet czy kultur nieeuropejskich¹⁸⁵. Na kompleksowe zależności pomiędzy autokreacyjnością ruchu modernistycznego a negatywnym obrazem architektury dziewiętnastowiecznej w historiografii należy jak sądzę zwrócić uwagę jako na interesujące zagadnienie z zakresu historii nauki¹⁸⁶.

Uważam, że w instrumentarium pojęciowym, jak i w sposobach budowania narracji, diagnozy XX-wiecznych historyków sztuki, dotyczące architektury minionego stulecia są często przykładami niebezpiecznego mieszania się pojęć i normatywów oceny,

¹⁸⁴ M. D ł u g o s z, „Sanitaryzm” u źródeł modernizmu. *Sztuka i higiena w Wiedniu ok. 1900. r.*, [w:] B. Płonka-Syroka, A. Kaźmierczak (red.), *Historia kultury uzdrowiskowej w Europie*, Wrocław 2012, , s. 129-152.

¹⁸⁵ J. C a n a l e s, A. H e r s c h e r, *Criminal Skins: Tattoos and Modern Architecture in the Work of Adolf Loos*, „Architectural History”, t. 48, 2005, s. 235-256.

¹⁸⁶ Por. np. H. B r ü l l s, *Die Modernität des rückwärtsgewandten Bauens: Selbstlegitimation und Selbstkritik des Historismus in architekturtheoretischen Äußerungen von Johannes Otzen*, *kunsttexte.de*, 4, 2007, s. 1-22; tekst ten przywołuję za dysertacją doktorską A. K r i e g, *The Walls of the Confessions: Neo-Romanesque Architecture, Nationalism, and Religious Identity in the Kaiserreich*, University of Pittsburgh, School of Arts and Sciences, 2010, http://d-scholarship.pitt.edu/7234/1/Krieg_2010ETD.pdf

zakorzenionych zarówno w formalistycznej tradycji dyscypliny, jak i w jednostronnej autoprezentacji i historiografii modernizmu, najczęściej widzianego jako homogeniczny fenomen. Poszukując nowych narzędzi metodologicznych na gruncie kultury architektonicznej, można zaproponować szereg pytań, dotyczących np. przyczyn tak częstego sprowadzania budownictwa dziewiętnastowiecznego do zewnętrznej powłoki formalnej, zarówno przez część krytyków z epoki jak i chętnie cytujących ich badaczy. Powodów takiej sytuacji można by poszukiwać między innymi w koncepcjach rodzącej się historii sztuki jako dyscypliny akademickiej. Warta przemyślenia jest być może także filozofia badań, wedle której może nazbyt często poszukujemy jednolitego zaplecza zjawisk kulturowych w aktualnych w epoce koncepcjach filozoficznych. Jak pisał Wiesław Juszcak, dyskutując przydatność odnoszenia „realizmu” Courbeta do realizmu filozofii dziewiętnastowiecznej: „Tymczasem jednym z pospolitszych interpretacyjnych błędów, zwłaszcza w historii artystycznej kultury, jest przyporządkowywanie należących do niej zjawisk – im współcześnie najżywszym filozoficznym poglądom. (...)”¹⁸⁷. Dyskutując z Zofią Ostrowską-Kęłtowską, Andrzej Turowski stwierdzał w 1974 r.: „Pierwsze pytanie nie powinno być pytaniem o założony historyzm i nie powinno być apriorycznie kierowane do sfery idei, ale winno być pytaniem o mnogość stereotypów oczekiwań, które obsługują społeczność, a zarazem funkcjonalizują sztukę”¹⁸⁸.

Uważam, że postawę Turowskiego warto przypomnieć, sugerując podobną potrzebę wobec dziedzictwa badań nad *historyzmem* jako zbiorem zinternalizowanych konstrukcji i pojęć wytwarzanych przez procedury nauki. Zastrzegając o partykularności własnego odczytania wybranych do tego eseju tekstów, nie mam zamiaru prowadzić do negacji problemów, takich jak obecność koncepcji historiozoficznych czy kategorii stylu w różnych dyskursach, chcę jedynie ustrzec się ich socjologicznej ekstrapolacji na całe pole badawcze - co postrzegam jako jeden z głównych problemów dotychczasowej sytuacji.

Makary Górzyński

¹⁸⁷ W. J u s z c z a k, *Przypowieść o liliach i krukach*, [w:] idem, *Wędrówka do źródeł*, Gdańsk 2009, s. 122.

¹⁸⁸ O s t r o w s k a – K ę ł t o w s k a, *Problem...*, s. 98 (*Dyskusja*).

BIBLIOGRAFIA

- Architecture and Design in Europe and America 1750-2000*, oprac. A. Harrison – Moore, D. C. Rowe, Oxford 2006.
- AR/PS. Architektura Arseniusza Romanowicza i Piotra Szymaniaka*, oprac. G. Piątek, Warszawa 2012.
- W. Bałus, *Zjawisko historyzmu w architekturze wieku XIX. Próba opisu*, „Dzieła i interpretacje”, 3, 1995, s. 69-80.
- W. Bałus, *W poszukiwaniu utraconej jedności*, [w:] *Sztuka a technika*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991, s. 153-161.
- W. Baraniewski, *Historyzm w architekturze XIX wieku*, [w:] *Sztuka świata*, t. VIII, Warszawa 1994, s. 163-165.
- B. Bergdoll, *European Architecture 1750-1890*, Oxford 2000.
- M. Berman, „*Wszystko co stałe, rozplywa się w powietrzu*”. *Rzecz o doświadczeniu nowoczesności*, tłum. M. Szuster, Kraków 2006.
- A. Colquhoun, *Three Kinds of Historicism*, [w:] *Theorizing a New Agenda For Architecture. An Anthology of Architectural Theory 1965-1995*, oprac. K. Nesbitt, New-York 1996, s. 200-211.
- J. Habermas, *Modern and Postmodern Architecture*, [w:] *Architecture Theory since 1968*, oprac. M. C. Hays, Cambridge-London 1998, s. 412-428.
- Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloß Anif*, Studien zur Kunst des 19. Jahrhunderts, t. I, München 1965.
- T. S. Jaroszewski, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996
- P. Joyce, *The Rule of Freedom. Liberalism and the modern City*, Londyn-Nowy Jork 2003.
- I. Kozina, *Aspekty stosowania pojęcia historyzm w badaniach nad architekturą niemiecką XIX wieku*, „Rocznik Historii Sztuki”, 23, 1998, s. 141-171.
- 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. 23-36.
- P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury XIX wieku*, Kraków 1979.
- W. Krassowski, *Aaestetyczna ozdoba w architekturze 2 poł. XIX wieku*, [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*. Materiały Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1963, Warszawa 1967, s. 137-150;

- W. K r a s s o w s k i, *Architektura XIX wieku*, [w:] *Sztuka XIX wieku w Polsce. Narod-miasto*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Poznań, grudzień 1977, Warszawa 1979, s. 59-69.
- J. F. L y o t a r d, *Postmodernizm dla dzieci, korespondencja 1982-1985*, tłum. J. Migasiński, Warszawa 1998.
- J. M a a s, *Where Architectural Historians Fear to Tread*, "Journal of the Society of Architectural Historians", 28, 1969, nr 1, s. 3-8.
- R. M a k a ł a, *Między prowincją i metropolią. Architektura Szczecina w latach 1891-1918*, Szczecin 2011.
- A. M i ł o b ę d z k i, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, Warszawa 1988.
- A. K. O l s z e w s k i, *Przegląd koncepcji stylu narodowego w teorii architektury polskiej przełomu XIX i XX wieku*, „Sztuka i krytyka. Materiały do studiów i dyskusji z zakresu teorii i historii sztuk, krytyki artystycznej oraz badań nad sztuką”, 7, 1956, nr 3-4, s. 275-372.
- Z. O s t r o w s k a – K ę b ł o w s k a, *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.
- Z. O s t r o w s k a – K ę b ł o w s k a, *Jeszcze raz o historyzmie XIX wieku*, [w:] *Kultura i sztuka Szczecina w latach 1800-1945*. Materiały Seminarium Oddziału Szczecińskiego Stowarzyszenia Historyków Sztuki, 16-17 października 1998, Szczecin 1999, s. 13-26.
- N. P e v s n e r, *Pionierzy współczesności. Od W. Morrisa do W. Gropiusa*, tłum. J. Wiercińska, Warszawa 1978.
- J. P u r c h l a, *Jan Zawiejski. Architekt przełomu XIX-XX wieku*. Warszawa 1986.
- J. P u r c h l a, *Teatr i jego architekt*, Kraków 1993.
- H. R u s s e l – H i t c h c o c k, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Baltimore 1958.
- H. S e d l m a y r, *Art in Crisis. The Lost Center*, tłum. z niem. B. Battershaw, New Brunswick 2007.
- K. S t e f a ń s k i, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005.
- K. S t e f a ń s k i, *Koniec „marzenia o szczęściu” – wnętrza pałacu Karola Poznańskiego jako wyraz schyłku epoki*, [w:] *W fabryce, salonie, teatrze i kawiarni – łódzkie wnętrza XIX i XX wieku*, *Sztuka w Łodzi*, t. V, Łódź 2008, s. 61-76.
- J. S t r z a ł k o w s k i, *Architekci i budowniczowie w Łodzi do 1944 roku*, Łódź 1997.
- A. S z c z e r s k i, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918-1939*, Łódź 2010.
- Z. T o ł ę c z k o, *„Sen architekta” czyli o historii i historyzmie architektury XIX i XX wieku*. *Studia i materiały*, Kraków 2002.

Z. T o ł ó c z k o, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku : podręcznik dla studentów wyższych szkół technicznych, t. 1, Architektura*, Kraków 2005.

M. T r a c h t e n b e r g, *Some Observations on Recent Architectural History*, „The Art Bulletin”, 70, 1988, nr 2, s. 208-241.

P. T r z e c i a k, *Przygody architektury XX wieku*, Warszawa 1974.

A. W ł o d a r c z y k – K u l a k, M. K u l a k, *O sztuce nowej i najnowszej. Główne kierunki artystyczne w sztuce XX i XXI wieku*, Warszawa-Bielsko Biała 2010

J. W r o t k o w s k i, *Dzieła-Style-Epoki. Architektura, Rzeźba, Malarstwo, Muzyka w popularnym zarysie*, wyd. 2, Gdynia 1994, s. 215-219.