

Institut Sztuki PAN

Marta Leśniakowska

„Lekceważone córki Almae Mater” – pionierki architektury w Polsce*

1. Oto dwie ilustracje. Obie pokazują tę samą scenę: kobietę na budowie. Pierwszy obraz pochodzi z najbardziej intrygującego tekstu w historii: utopijnego traktatu *Miasto kobiet* z 1405 roku autorstwa pierwszej poetki francuskiej i „pierwszej feministki” Christine de Pisan (il. 1, 2). Drugie: zdjęcie z popularnej gazety z wczesnych lat dwudziestych XX wieku. Te dwa wyjątkowe w ikonografii przedstawienia kobiet dzieli pięć wieków. Ale ich sens pozostaje ten sam. To dobry punkt wyjścia dla moich rozważań na temat pierwszych architektek w Polsce. I do stwierdzenia – to na początek – że wyznaczone w tytule naszej konferencji daty 1905–1923 są kluczowe dla tej problematyki, zresztą dotąd w polskiej historii sztuki w ogóle nieuwzględnianej. To pominięcie już samo w sobie jest jednym z tych „znaczących przeoczeń”, które dowodzi, jak bardzo nasza dyscyplina sankcjonuje system oparty na scenariuszu wykluczania pewnych tematów i problemów jako funkcji „polityki wiedzy”. Milczenie historii sztuki na temat obecności kobiet w architekturze jest charakterystyczne dla tej postawy badawczej, która znajduje alibi w stwierdzeniu: „tu nie ma czego oglądać”.

Tego rodzaju pominięcie historii sztuki w odniesieniu do architektury kobiet, wpisując się w strategię represji¹, daje się także wyjaśnić teorią „braku”: milczenie jako część przekazu tekstowego, posługując się logiką promocji i praktykami performatywnymi, „mówi” zarówno o tym, co ma być ukryte/wykluczone, jak i dostarcza wiedzy o samym autorze informacji. Czytanie architektury i jej historii z tej perspektywy pozwala więc stwierdzić, że wykluczenie kobiety jako „autorki” należy do tego rodzaju przekazu, którego celem jest utwierdzenie poglądu, iż jest to problem nieistotny. Źródła tej postawy lokują się, rzecz jasna, w centrum teorii kultury: architektura oraz teksty o niej, jako realizacja kulturowych kodów, opie-

* Niniejszy tekst jest zarysem poruszanej tu problematyki i ze względu na wymogi wydawnicze uwzględniła tylko wybraną bibliografię.

¹ S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2., wybór i wstęp S. Morawski, Warszawa 1987, s. 132 i n.



Il. 1. Kobiety przy pracach budowlanych, miniatura z traktatu Christine de Pisan, *Miasto kobiet*, 1405. Reprodukacja

rają się na scenariuszu, zgodnie z którym twórcą-autorem jest tylko mężczyzna. Dom buduje architekt-mężczyzna, kobieta w nim zamieszkuje (il. 3). Kreatorem jest mężczyzna, kobieta jest bierna i podporządkowana stworzonej nie przez nią przestrzeni, która (przestrzeń) jest formatowana na podstawie idealistycznie ukształtowanego kanonu męskiego ciała jako podstawowego regulatora percepcji i zachodniego systemu reprezentacji. Nie wchodząc teraz w ten znany dyskurs, odnoszący się do sztuki budowania jako obszaru męskiej dominacji, jesteśmy w centrum teorii kultury i architektury². Od czasów rajskiego domu „pierwszego architekta” Adama aż po XX wiek, w obrębie zachodniego systemu reprezentacji nic się pod tym względem nie zmieniło, podstawą tego systemu (modelu społecznego) był, przypominam dla porządku, schemat separacyjny męskie/oficjalne – kobiece/prywatne, skodyfikowany przez Alberta. Czytanie jego traktatów: o rodzinie i o architekturze, jako dyskursu płci, pozwala zatem ujawnić mechanizmy stosowania reguł wykluczania kobiet także z procesu projektowania domu. Architektem może być tylko mężczyzna, bo „zabawa architektoniczna” to sztuka i umiejętność wyższego rzędu, *ergo* dostępna jedynie umysłom męskim.

W tym kontekście wyjaśnia się przyczyna, dla której średniowieczna miniatura z *Miasta kobiet* jest tak niezwykła. Kobiety bowiem, jeśli pojawiają się w historii architektury, to tylko marginalnie i do XX wieku wyłącznie jako amatorki.

² Problematyce tej poświęciłam oddzielny i obszerny artykuł: M. Leśniakowska, *Dom Adama, dom Ewy: dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, s. 31–45.

Ale traktat de Pisan czy znana przecież działalność wykształconych arystokratek XVIII i XIX wieku dowodzą, jak głębokie było zainteresowanie kobiet problematyką architektoniczną, uważnych czytelniczek teorii architektury i „dobrych książek o architekturze”, i jak bardzo było to skrywane. „Stare Mistrzynie”, jak klasyka feministyczna nazywa przedmodernistyczne artystki, otwierały drogę następnym generacjom kobiet, które coraz wyraziściej zaznaczały swoje sygnatury w historii architektury. Od drugiej połowy XIX wieku „domowe inżynierki” dokonują powolnej a systematycznej rewolucji w architekturze. Wychodząc z roli „kobiet ukrytych”, biernych „konsumentek” modeli narzucanych im przez mężczyzn-architektów, jasno artykułują swoje potrzeby wobec architektury, oczekując od domu czegoś innego, niż podsuwana im przez projektantów malowniczość. Ale to właśnie ta na poły amatorska czy, ściślej rzecz ujmując, przedstawiana w sposób świadomie je dezawuuująca jako „tylko amatorska”, działalność „domowych inżynierek” – taylorystek spowodowała, że pod wpływem nowej, ekspansywnie rozwijającej się wiedzy, jaką były naukowe podstawy gospodarstwa domowego (wpływ siostr Beecher jest tutaj zupełnie zasadniczy³), dokonywała się



Il. 2. „Pani Architektka na budowie”, fotografia z 1931. Repr. z: „Bluszcz” 1931, nr 19, s. 15

³ Ruch „domowych inżynierek” zapoczątkowała Catherin Beecher (1800–1878), abolicjonistka i autorka *Rozprawy o ekonomii domowej na użytek młodych dam w domu i szkole* (*A Treatise on domestic economy for the use of young ladies at home and at school*, 1841), gdzie rozdział *O konstrukcji domów*, opatrzony rysunkami jej autorstwa, jest uważany za pierwszy w Ameryce tekst kobiety na temat projektowania domów. Ze swą siostrą, Harriet Elisabeth Beecher Stowe (1811–1896), autorką *Chaty Wujka Toma* (1852, wyd. polskie 1901) wydały w 1869 r. książkę *Dom amerykańskiej kobiety* (*The American woman's home*, New York 1869), gdzie zawarły szereg praktycznych wskazówek charakterystycznych dla „domowych inżynierów” (Zob. szerzej: D. Hayden, *The grand domestic revolution: a history of feminist designs for American homes, neighborhoods, and cities*, Cambridge 1983).



Il. 3. Tymon Niesiołowski, *Chłopiec budujący domek z klocków*, olej, pł. Fot. M. Leśniakowska

„cicha” rewolucja w architekturze. Pojawienie się kobiet w obszarze projektowania architektonicznego jest więc dziś postrzegane jako dekonstrukcja tradycyjnego myślenia o architekturze, co skłania radykalne badaczki do nazywania ich wprost autorkami „biopolitycznego oporu w ideologii ogniska domowego”⁴.

Ich działalność otworzyła drogę dla nieznanej dotąd w historii grupy architektów: profesjonalnie wykształconych kobiet. Zaczynał się modernizm, a wraz z nim „stulecie kobiet” w architekturze.

2. Dla kobiety, która chciała zostać architektem, nie było to zadanie łatwe, jak dowodzi doświadczenie Amerykanki Julii Morgan, która jako pierwsza kobieta zaczęła studia architektoniczne na paryskiej Ecole des Beaux-Arts (1896–1901/1902), ale w konkursie o Prix de Rome musiała ukryć się pod męskim pseudonimem (il. 4). Architektura, jako zawód przypisany mężczyznom, bardzo długo nie poddawała się naporowi kobiet. Formalnie pierwszą na świecie architektką była Sophie Hayden-Bennet (1868–1953), pierwsza dyplomantka na MIT w Cambridge, USA, z 1890 roku, która trzy lata później, mając zaledwie 21 lat, na Światowej Wystawie w Chicago 1893 wystawiła wielki gmach Domu Kobiet. W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku pojawiły się też pierwsze architektki w Europie, najpierw w Finlandii, pionierskim kraju pod względem emancypacji kobiet, gdzie na Politechnice w Helsinkach w latach 1887–1894 studia na Wydziale Architektury rozpoczęło sześć kobiet (wszystkie zdobyły dyplomy). Potem kolejno: Francja (wspomniana Julia Morgan, 1902), Rosja (od 1905), Niemcy (1908 pierwsza studentka Emilie Winkelmann), Anglia, Austro-Węgry (Czechy od 1909), Szwajcaria (Zurych), dokąd zapisało się też kilka Polek. Przed pierwszą wojną światową kolejne Wydziały Architektury otwierały się dla kobiet, ale atmosfera nie była dla nich sprzyjająca. W Czechach jeszcze w 1917 roku protestował przeciwko temu architekt František

⁴ L. Romero, *Biopolityczny opór w ideologii ogniska domowego i „Chata wuja Toma”*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, przekł. i red. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 327–350.

Novotny, w USA nie tylko w latach dwudziestych kobieta-architekt traktowana była jako zjawisko „nieco kuriozalne”⁵, bo jeszcze po drugiej wojnie dziekan School of Architecture w Cambridge odradzał dziewczętom studia architektoniczne, ze zdziwieniem konstatując ich „cichą determinację”⁶.

3. W szerszym planie edukacji artystycznej kobiet bardziej postępowe były uczelnie artystyczne. Przypomnę więc, że np. warszawska Szkoła Sztuk Pięknych pierwsza wprowadziła równouprawnienie kobiet i do wybuchu pierwszej wojny pojawiło się ich tutaj ponad 50% (na 800 studentów). Takiego wskaźnika uczelnie architektoniczne nie osiągnęły

nawet w końcu XX wieku. W tej dziedzinie blokada wobec kobiet miała takie samo podłoże, jak marginalizowanie mniejszości, np. rasowej. W Rosji zakaz studiów architektonicznych odnosił się więc właśnie do kobiet i Żydów. Rozwiązaniem była emigracja i to nie przypadek, że najliczniejszą grupą studiujących w Europie na różnych wydziałach kobiet były Rosjanki. W tym także Polki, które jako poddane rosyjskie nie miały prawa wstępu na warszawski Wydział Inżynieryjno-Budowlany Instytutu Politechnicznego (1897–1915). Kilka Polek zapisało się więc na Politechnikę w Zurychu (żadna jej nie ukończyła), dwie na Wyższe Kursy Architektoniczne dla Kobiet otwarte w Instytucie Technologicznym w Petersburgu (Emilia Niżowa, dyplom 1919; Helena Kasperowiczowa)⁷. Ale był to już moment, kiedy także u nas otwarto architekturę dla kobiet: w 1915 roku, wraz z ustanowieniem matur dla kobiet, dopuszczono je na studia politechniczne, co od razu zaowocowało „zjawiskiem żywiołowego napływu kobiet”, ujawniając ich „energię i dążność do wie-



Il. 4. Julia Morgan, pierwsza kobieta studiująca architekturę w Ecolle des Beaux-Arts w Paryżu, sfotografowana w kuchni swojego mieszkania, Paryż, 1899. Fot. archiwum

⁵ J. E. Powell, *Edith Mortensen Northman: Tower District Architekt*, „The Fresno Bee” 1990, nr z 11 V, s. F4 (wyd. Fresno City College and California State University, Fresno).

⁶ P. Belluschi, *The Exceptional One*, 1955 (www.arha.asso.fr/arva_french/info_arva/document_info/us-archi.html).

⁷ S. Tołwiński, *Wspomnienia 1895–1939*, Warszawa 1970, s. 48.



Il. 5. Arch. Jadwiga Dobrzyńska, fotografia z lat dwudziestych. Repr. z: „Kobieta Współczesna” 1:1927 nr 27 s. 7

dzi”⁸. Pionierską w tym względzie pozycję zajęła Politechnika Warszawska: na Wydział Architektury w grupie 56 osób przyjęte zostały wówczas cztery kobiety.

4. Te cztery pierwsze studentki pojawiły się w pierwszym pokoleniu tzw. „kobiecej inteligencji”, reprezentującej głównie wolne zawody. Była to zarazem najbardziej wyrazista manifestacja pojawienia się „Nowej Kobiety”, synonim Nowych Czasów, gdy, jak naiwnie wierzone, „szczęśliwe będą przede wszystkim kobiety”, którym już „nikt nie zabroni być inżynierem”, o ile, dodawano pośpiesznie, „ma rzadkie u kobiet w tym kierunku zdolności”⁹. Powielano więc kliszę o istnieniu zdeterminowanych płcią (biologicznie) talentów specyficznie „męskich” i „kobiecych”.

Z grupy tych czterech dziewcząt, które zaczęły studia w 1915 roku, znamy nazwiska dwóch: Wandy

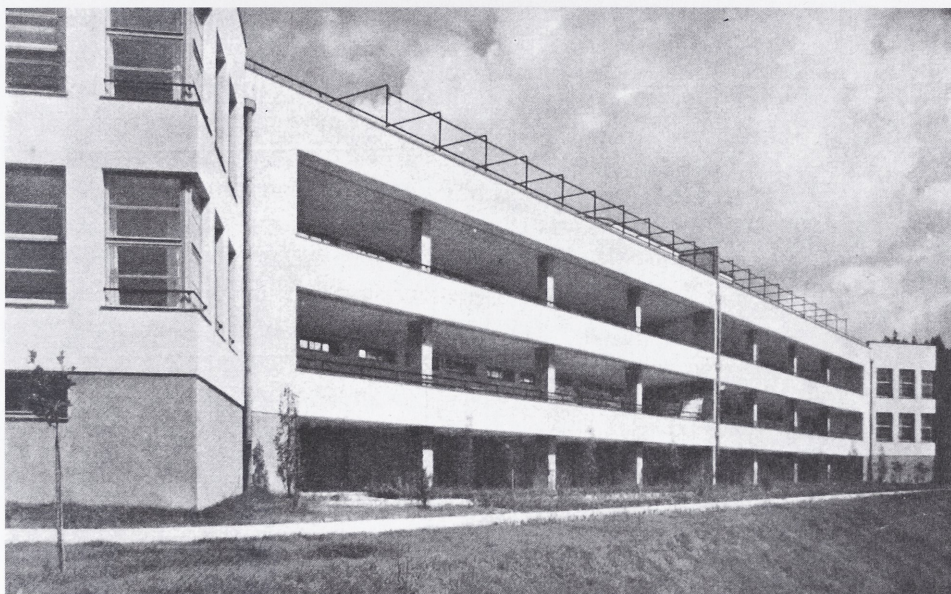
Wierzbickiej-Nettowej oraz Jadwigi Dobrzyńskiej, która w międzywojniu stała się jedną z najbardziej wziętych architektek (il. 5, 6). Obie ukończyły architekturę jako pierwsze w Polsce, w tym samym 1922 roku¹⁰ i było to wydarzenie tak wyjątkowe, że doniosła o tym nawet prasa codzienna, a zarazem tak nowe, że nie umiano jeszcze poradzić sobie z terminologią i w utrzymanej w tonie sensacji notatce Dobrzyńską nazwano „pierwszą architektoniczką” (sic!)¹¹. Tymczasem w jej dyplomowym roku w Warszawie studiowało już 38 dziewcząt (na ogółem 225 studentów). Od tego momentu do wybuchu drugiej wojny światowej architekturę ukończyło 99 kobiet, co na ogólną liczbę 787 dyplomów stanowiło około 12,5%.

⁸ H. Póhoska, *Kształcenie kobiet polskich w okresie od 1773 do 1918*, „Kobieta Współczesna” 1928 nr 20, s. 2–5, zwł. s. 3.

⁹ M. Sucheni-Rutkowska, *Szczęśliwe będą przede wszystkim kobiety...*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 352, 23 XII, s. 12–13.

¹⁰ J. Kr-a, *Kobieta architekt o swojej pracy* [Jadwiga Dobrzyńska], „Kobieta Współczesna” 1927, nr 27, s. 7.

¹¹ *Pierwsza architektoniczka polska*, „Gazeta Poranna 2 grosze” 1922, nr 206 (3485), 30 VII wyd. niedz., s. 5.



Il. 6. Arch. Jadwiga Dobrzyńska, Z. Łoboda, Sanatorium dziecięce w Istebnej, 1929–1936. Fot. archiwum

W skali Europy był to wysoki wskaźnik, liczba kobiet była bowiem wszędzie limitowana w granicach 5–10%.

5. Warszawski Wydział Architektury, który był jedną z większych uczelni architektonicznych międzywojennej Europy, okazał się nią także pod względem liczbeności studiujących tu kobiet. To ważna konstatacja, podobnie jak ta, że pojawiły się one dopiero 25 lat po Helsinkach. To cała generacja i można by się spodziewać, że fakt ten powinien być przedmiotem jakichś innych, niż tylko sensacyjne, komentarzy. Stwierdzając, że nic takiego się nie wydarzyło, muszę milczenie to potraktować znowu w kategoriach symptomu: jako ten rodzaj przekazu tekstowego (świadomie ukierunkowanego), który odpowiednio „programował” reakcję odbiorców. Widok kobiety na studiach architektonicznych był bowiem trudny do zaakceptowania, dlatego powszechnie stosowano strategię przemilczania. Nie pokazywano prac dziewcząt na wystawach studentów architektury PW¹², a gdy pisano o „twórczym fermentie” wywołanym przez pierwsze roczniki, konsekwentnie odnoszono to tylko do mężczyzn, studentów-bohaterów wojennych, którzy byli wskazywani jako pionierskie pokolenie nowoczesnych architektów w Polsce¹³. Wykluczenie z tego

¹² Brak informacji, by studentki uczestniczyły w wystawach WA PW w latach 1924 i 1929, zob. *Wystawa prac studentów architektury na politechnice warszawskiej* (wywiad z Z. Kamińskim), „Wiadomości Literackie” 1924, nr 48, s. 56; Sz. Rutkowski, *Polska architektura współczesna*, „Tygodnik Ilustrowany” 1929, nr 49, s. 946–947.

¹³ *Co myślę o architekturze nowoczesnej? Ankieta „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Li-



Il. 7. Arch. Anatolia Hryniewicka-Piotrowska,
Fotografia z lat dwudziestych, „Kobieta
Współczesna”, R. 3:1929 nr 25 s. 8

grona kobiet potwierdza jedynie znany w teoriach feministycznych pogląd, że dla mężczyzny kobieta nigdy nie jest bohaterem.

Pionierki przeszły bez echa także w tak zaangażowanym w propagowanie „kwestii kobiecej” środowisku, jakim był „Bluszcz”, który chętniej niż o Polkach zamieszczał różne sensacyjne doniesienia ze świata, pokazujące trwałość społecznych przesądów wobec kobiety-architekta¹⁴. Również pierwsze studentki mówiły otwarcie o trudnych początkach, przestrzegając, że „tylko kobiety dobrze rozwinięte fizycznie mogą brać się do tej pracy”, studia są „wyczerpujące i wymagające wielkiej wytrwałości”, a „młodego inżyniera-kobietę” czeka „dużo przykrych chwil przy szukaniu pracy i pokonywaniu uprzedzeń. Każdy wykrzykuje: ‘Co? Kobieta-inżynier? A jakże sobie pani da radę z robotnikami??

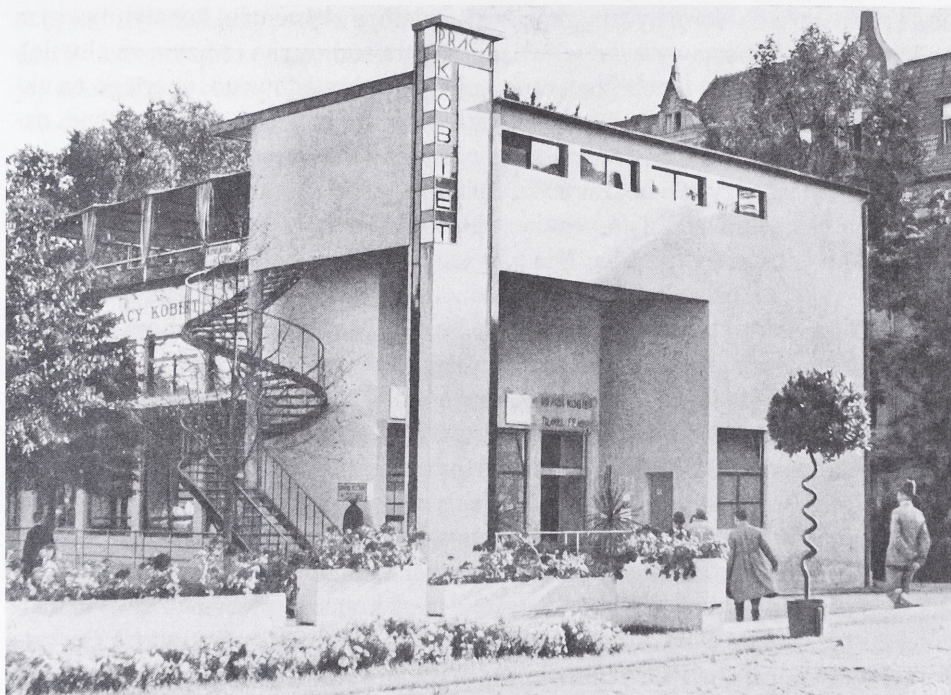
Tam trzeba energicznej ręki, trzeba i zakłąć w razie potrzeby’. Jeśli jednak ma talent i spokojne opanowanie siebie, potrafi niegorzej sobie radzić niż mężczyzna” (arch. Wanda Buraczewska)¹⁵. „Kobiety architektki nie cieszą się jeszcze wielkim zaufaniem wśród klienteli prywatnej, [a] jeśli chodzi o majstrów i robotników na budowie, to nie odnoszą się oni do kobiet-architektów przychylnie” (arch. Anatolia Piotrowska)¹⁶ (il. 7, 8). Dlatego architektki „na ogół pracę mają trudną, gdyż poza rywalizacją zawodową

terackie” 1934, nr 23, s. 4; J. Żórawski, [bez tytułu], „Architektura i Budownictwo” 1936, nr 8, 9, 10, s. 252–253.

¹⁴ „[...]”, Australia. Pierwsza kobieta architektem. Pierwszy patent rządowy dyplomowanego budowniczego otrzymała w zachodniej Australii Miss Margaret Pitt Marison”, „Bluszcz” 1925, nr 4, s. 3; „[...] Odważna inżynierka i lękliwy policjant”, „Bluszcz” 1926, nr 17, s. 576.

¹⁵ W. Buraczewska, *Kobieta-inżynier (z cyklu porad zawodowych Stowarzyszenia Kobiet z Wyższym Wykształceniem w Krakowie)*, „Kobieta Współczesna” 1928, nr 26, s. 2.

¹⁶ [A. Piotrowska], *Rzemiosła. Zawód inżynier. Inżynier-architekt*, „Kobieta Współczesna” 1930, nr 24, s. 17–18.



Il. 8. Arch. Anatolia Hryniewicka-Piotrowska, Pawilon Pracy Kobiet na PWK'1929. Fot. w: „Kobieta Współczesna”, 1929, nr 25, s. 8

walczyć jeszcze muszą z przesądami [i] [...] uprzedzeniem do ich pracy zawodowej”, zresztą „bardzo często wyzyskiwanej” (B. Brukalska)¹⁷.

Mimo silnej motywacji, podbudowanej przekonaniem, że jest to dla kobiety „wdzięczny zawód” i pociągająca twórcza praca artystyczna, doświadczenie pionierek uczyło, że jako samodzielne projektantki nie mają żadnych szans: „mało kto zgodziłby się jeszcze obecnie powierzyć budowę swego domu kobiecie” (Buraczewska). To tłumaczy popularność w międzywojniu architektonicznych małżeństw, działających jako rodzinne biura projektowe i równocześnie małżeńska „wspólnota”, która, na innym już poziomie, w swym elementaryzmie realizowała modernistyczny program grupy artystycznej jako centrum.

6. Nie dać się wyprzedzić mężczyznom, mówiły pionierki, broniąc się przed marginalizacją. Ta jednak była systematyczna. Dostrzegam w tym kilka aspektów. Po pierwsze, obraz środowiska, architektury i jej kanonów kształtowany był przez mężczyzn, którzy zmierzali do wypracowania „właściwego” wizerunku architek-

¹⁷ B. Brukalska, „Architektka buduje dom” [referat wygłoszony na I Kongresie Społeczno-Obywatelskiej Pracy Kobiet, 25–30 czerwca 1938, Warszawa, Uniwersytet Warszawski, w ramach obrad IX Komisji Pracy Artystyczno-Literackiej. Tekst referatu znany jest jedynie ze streszczenia innej architektki, Wandy Sawickiej (W. Sawicka, *Praca kobiet w architekturze*, „Bluszcz” 1938, nr 46, s. 52–53).

tury, zgodnego z modernistycznym paradygmatem, a elementem konstytutywnym modernizmu jako postawy była, jak wiemy, figura androgyna (o czym za chwilę). Po drugie zaś chodziło o ochronę korporacjonizmu zawodowego, opartego na aksjomacie, że ingerencja kobiety niesie zagrożenie kulturowe i cywilizacyjne, naruszając status quo i dekonstruując tradycyjny model (kanon) zawodu architekta jako domeny mężczyzn i obszar ich zamkniętego „klubu-zakonu”. Oczywiście, pogląd ten ukształtowała historycznie struktura zawodowa związana z wojskiem, przemysłem i strukturą miejską. Kiedy u schyłku XIX wieku kobiety złamały tę tradycję, reakcja mężczyzn była typowa dla sytuacji Swój-Obcy: obronna wobec groźby naruszenia akademickiej, zhierarchizowanej struktury wypracowanej w ramach fallocentrycznego systemu kulturowego. Ignorując obecność kobiet w architekturze, ujawniano zatem własną ocenę nowego zjawiska: Obca/Kobieta, jeśli już chce wejść do architektury, powinna „pozbyć się siebie”, swojej tożsamości, podporządkować schematom „męskich” studiów oraz ich ukształtowanym tradycją rytuałom.

Tworzona w tej atmosferze teoria o homologii „form artystycznych” i „form życiowych” jasno wskazuje miejsce kobiety: jest ona postrzegana nie jako „twórcza”, lecz jedynie jako „nosicielka” artystycznych koncepcji mężczyzny. Same architektki poddawały się temu systemowi w sposób poniekąd „naturalny”. Barbara Brukalska wspomina więc co prawda o kilku swoich koleżankach na studiach, ale ich „kobieca” tożsamość poddaje specyficznej neutralizacji i podporządkowaniu kolegom i profesorom. Ci zaś są przedstawieni w tonie nabożno-poddańczym: „dominujące indywidualności”, „bogowie z Olimpu”, pisze z emfazą Brukalska¹⁸. Taka postawa zawiera częściowo odpowiedź, dlaczego środowisko architektek nie było skonsolidowane. Nie utworzyły np. własnej sekcji w SARP-ie i nie dbały o *publicity*, przecozając szanse przedstawienia swych dokonań opinii publicznej, tak jak czyniły to np. literatki i artystki, które miały już doświadczenie w obronie przed takimi postawami, jakich widownią była np. Szwajcaria 1922 roku, gdzie lansowane hasło „precz z kobietami w sztuce” spowodowało utworzenie odrębnej organizacji malarek, rzeźbiarek i dekoratorek.

Jest jasne, że w momencie pojawienia się na wydziałach architektury kobiet, zbudowane na tezach o „sakralnym związku mężczyzn” tajne związki mężczyzn-studentów architektury, o których wiadomo, że istniały (także na warszawskiej uczelni), wykorzystane zostały jako narzędzie w obronie męskiego etosu zawodu i jego hermetycznego korporacjonizmu. Dlatego tak rzadko zdarza się, by architekci komentowali projekty swoich koleżanek lub współpracownic (ukrywając też ich faktyczny udział w pracach projektowych) albo, by powoływali się na ich opinie. Pod tym względem sytuacja nie odbiega tutaj od tej, jaką swego czasu analizowały badaczki literatury i sztuki. Diagnoza Sylvii Bovenschen dotycząca różnych sztuk sprawdza się także, czy nawet przede wszystkim, w odniesieniu do architektury: to tworzący ją mężczyźni wyodrębnili i określili normatywne standardy oceny,

¹⁸ B. Brukalska, *Wspomnienia*, „Architektura” 1983, nr 3, s. 18–23.

rolą kobiety zaś jest podporządkowanie się temu systemowi (kanonowi) wartości. W ten sposób możemy obserwować, jak w i poprzez architekturę, w i poprzez jej edukację, jej instytucje i jej historię, są wytwarzane i stabilizowane stosunki władzy i dominacji, w których wszystko to, co oznaczone jako niemęskie, zostaje wykluczone¹⁹.

W modernistycznym modelu świata i kultury architektki podtrzymywali starą tezę, że kobiet nie należy dopuszczać do zawodu. „Kobiety nie mają w architekturze co robić”, mawiali i to przekonanie, jako specyficznie „ukierunkowany” aksjomat, stało się nawet tytułem artykułu pewnej holenderskiej badaczki²⁰. „Kobiety nie mają czego szukać na Politechnice, to nie są zawody dla kobiet”, przestrzegał przyszłe studentki pewien profesor Politechniki Lwowskiej: „To mnie dotknęło do żywego i zdecydowałam się: jednak będę studiować architekturę” (arch. Danuta Bredy-Brzuchowska)²¹. Kiedy córka arch. Franciszka Lilpopa postanowiła pójść na architekturę (1924), ojciec zgasił jej zapał, mówiąc „Nikt cię nigdy nie poprosi o wykonanie planów domu, to dziedzina mężczyzn”²². Ale poza tym był za pełnym uprawnieniem kobiet „bardzo postępowym zwolennikiem innowacji w życiu”, głosząc praktyczne idee co do stroju, odżywiania i prowadzenia domowego gospodarstwa, wspomina druga Lilpopówna²³, nie widząc żadnego dysonansu między oficjalnymi deklaracjami ojca, który pokazuje się jako taylorysta i architekt *stricte* „modern”, a jego poglądami „prywatnymi”, w których jest wyznawcą starożytnego scenariusza patriarchalnego, zgodnie z którym to do zadań mężczyzny należy ustanawianie wszelkich norm regulujących życie kobiet, od projektu domu poczynając, a na modzie, odżywianiu i zasadach prowadzenia domu kończąc.

7. Studentki były poddawane różnym szykanom i „egzaminom” sprawdzającym ich przydatność do zawodu. „Kobiety, podobnie jak Żydzi, były wydzielane z masy studenckiej. Podawano np. w sprawozdaniach, że było tylu a tylu studentów, w tym tyle a tyle kobiet i tylu i tylu Żydów. Był to rok 1935” – wspominała studiująca na Politechnice Lwowskiej arch. Bredy-Brzuchowska. Z trzech kobiet przyjętych wówczas na architekturę we Lwowie, dwie odpadły zaraz po pierwszym semestrze, do czego przyczynił się zresztą Kazimierz Bartel, słynny „kat z geometrii wykreślnej”, który szczególnie negatywnie „wyróżniał” i kontrolował studentki. Helena Syrkusowa z kolei opisuje pewien epizod na zajęciach z rysun-

¹⁹ Por. *Blick-Wechsel. Konstruktionen von Männlichkeit und Weiblichkeit in Kunst und Kunsge-schichte*, pod red. I. Lindner, S. Schade, S. Wenk, G. Werner, Berlin 1989 (materiały 4 Konferencji Historyczek Sztuki, Berlin 1988). Zob. też: M. Bryl, *Problemy historii sztuki w publikacjach Dietrich Reimer Verlag*, „Artium Quaestiones” VI, Poznań 1993, s. 118.

²⁰ F. Bollerey, „...that women should stay far removed from architecture, has already been said”, „2 x 6 NL Architects, Sticking Vreemde Architecturen”, Amsterdam 1999, s. 15–24.

²¹ Wywiad z arch. Danutą Brzuchowską, Warszawa, lipiec 1987, notował Mikołaj Zakrzewski, mps w Archiwum SARP Warszawa i w archiwum autorki.

²² H. Arturowa Rodzińska, *Nasze wspólne życie*, Warszawa 1980, s. 91.

²³ F. Lilpop Krance, *Powroty*, Białystok 1991, s. 31–32.

ku u Zygmunta Kamińskiego (WA PW), który potraktował ją jako mężczyznę²⁴. Dla Syrkusowej było to tylko zabawne zdarzenie, nie dostrzegając mizoginizmu Kamińskiego, który zresztą wcale się z tym nie krył, gdy na przykład definiował zawód architekta jako wyłącznie męski, a w swych wspomnieniach w ogóle pominął studentki architektury, podczas gdy studentkom malarstwa ze Szkoły Sztuk Pięknych poświęcił cały rozdział pt. *Koleżanki*²⁵. Stanisław Noakowski, stary kawaler, znany był na Wydziale z tego, że „nie znosił brzydkich kobiet” i dowcipnych studentek, a wykłady kierował tylko do męskiej części słuchaczy²⁶. Studenci nie odbiegali w tym mizoginizmie od kadry. Józef Szanajca, kolega z roku Brukalskiej, zazdrosny o to, że ich wykładowca Rudolf Świerczyński preferuje ją na zajęciach, urządził maskaradę: przebrał się za nią, by „zawstydzić” profesora i „dostarczyć satysfakcji młodym adeptom architektury”²⁷. To drobne z pozoru zdarzenie może być odczytywane jako podwójnie „znaczące”: sympatia relacjonującego tę scenkę kolegi jest zdecydowanie po stronie urażonych w męskiej ambicji studentów, a spod pozornie lekkiego tonu sztubackiego dowcipu prześwituje gęsta atmosfera rywalizacji i lęku przed Obcą. Studentce, zgodnie z zasadą dominacji, wskazano w ten sposób „właściwe” dla niej miejsce w hierarchii: *po* kolegach-mężczyznach, nigdy *przed* nimi. Sama Brukalska przyznawała zresztą, że Świerczyński traktował dziewczęta z lekceważącym protekcjonalizmem: podczas korekt zamiast poważnego traktowania robił np. uwagi o broszce²⁸.

Studenci byli zresztą odpowiednio edukowani w obronie przed „kobiecyimi metodami” na przykład przez Lecha Niemojewskiego, autora moralizatorskiej rozprawy *Uczniowie Cieśli (Rozważania o zawodzie architekta)*²⁹. Dydaktyczny cel tego tekstu w rzeczywistości ukrywa strach. Architektura jest elementem systemu kultury dominującej, wobec której kobieta winna pozostać na zewnątrz. Pojawienie się kobiety/Obcej oznacza niebezpieczną cywilizacyjnie wizję, że posługując się „maskaradą kobiecości” zajmie pozycję wewnątrz dominującej kul-

²⁴ Biblioteka WAPW, Notatki osobiste i listy Heleny Syrkusowej, List dat. 21 XI 1977, sygn. 1/A.

²⁵ Z. Kamiński, *Dzieje życia w pogoni za sztuką*, Warszawa 1975, s. 509, 178–188.

²⁶ Zob. W. Adamski, *Stanisław Noakowski jako pedagog i przyjaciel młodzieży*, [w:] *O Stanisławie Noakowskim*, pod red. P. Biegańskiego, Warszawa 1959, s. 194, gdzie przytoczony jest epizod ze studentką; I. Tłoczek, *Wspomnienia i anegdoty*, [w:] *ibidem*, s. 239.

²⁷ Relacja arch. Zbigniewa Pugeta z 1930 r. podana przez arch. Waława Kłyszewskiego: [W. Kłyszewski], *Z pamiętnika architekta. Anegdoty „czarne” i „białe” cz. II*, „Komunikat SARP” 2000, nr 8–10, s. 14.

²⁸ B. Brukalska, *op. cit.*, s. 21.

²⁹ „to, że szarmancki kolega zrobi rysunek za ładną koleżankę jest oszustwem, [...] czynem niemoralnym i demoralizującym. Kolega [...] [ma] w tym swoje wyrachowanie. Koleżanka nabiera wiary w siłę płatniczą swoich uśmiechów. [...] Jest tylko handel. Jeżeli kolega chce być prawdziwym kolegą pięknej koleżanki, to [...] nie powinien wskazywać jej drogi handlu uśmiechami, bo może się zdarzyć, że za cenę takiego samego uśmiechu [ona] nabędzie u innego kosztorys”, zob. L. Niemojewski, *Uczniowie Cieśli (Rozważania o zawodzie architekta)*, Warszawa 1948 (reprint Warszawa 1999), s. 30–31, 32 (rozdział 2: *Koleżeństwo*).

tury. Niemojewski przeczuwał więc to, co wyprowadzają dzisiejsze interpretacje (Craig Owens): że „maskarada kobiecości” jest strategią niezbędną do tego, by kobieta mogła reprezentować siebie³⁰.

8. „Pierwsza architektoniczka” Jadwiga Dobrzyńska, Barbara Brukalska, krytyczka Nela Samotyhowa, były pierwszymi rzeczniczkami „milczących” architektów. Jednak dopiero tuż przed wojną zauważono, że kiedy około 1925 roku z warszawskiej SSP zaczęło wychodzić nowe pokolenie artystek, równocześnie także Wydział Architektury „dał początek młodemu zastępowi architektów, wśród których poważne miejsce zajęły kobiety”³¹. Brukalska, zabierając głos na I Kongresie Społeczno-Obywatelskiej Pracy Kobiet nie bez powodu swój referat zatytułowała „Architektka buduje dom”. Było to pierwsze, a zarazem ostatnie w XX wieku publiczne wystąpienie dotyczące „kwestii kobiecej” w polskiej architekturze, uświadamiające, jak duży potencjał twórczy tu się ujawnił. W relacjach z Kongresu nawiązywano więc: „nie marnujemy bogactwa talentów przez ich przeoczenie”.

Proces „przeoczenia” trwał przez całe międzywojnie. Milczenie czasopism architektonicznych, zwłaszcza najbardziej opiniotwórczej „Architektury i Budownictwa”, trzeba więc analizować jako „tekst” podporządkowany funkcjom „polityki wiedzy”, równoległe do całej edukacji artystycznej kobiet. Nieuświadomionym bowiem lub ukrytym celem tej edukacji było pozbawienie studiujących kobiet ich indywidualności i wyprodukowanie „człowieka bez właściwości”. W ten sposób architektura realizowała modernistyczny projekt Androgyne jako naczelnej figury modernizmu. Dlatego już od początku studiów architektonicznych obserwować możemy różne próby doprowadzenia do tego, co dzisiaj określamy mianem „śmierci kobiety-autorki”. Celem było wpisanie tej nowej grupy twórców/-czyń („Innych”) w obręb Kanonu i podporządkowanych mu, rzekomo „naturalnych” struktur kontrolowanych przez mężczyzn. Narzędziem do realizacji zaś było lansowanie i umacnianie tezy, że kobiety „z natury” nie są zdolne do tworzenia Wysokiej Sztuki i Architektury, bo ich konstrukcja „biologiczna” (a *per se* intelektualna) predystynuje je tylko do tworzenia „preestetycznej” „sztuki dekoracyjnej” i odtwórczej³².

Jak wiemy, od tej dyskryminacji zdołały się uwolnić w XX wieku jedynie piśkarki i malarki, bardzo rzadko kompozytorki i architektki. „Komponująca kobieta jest niczym pies chodzący na tylnych łapach. Nie robi tego dobrze, ale dziwimy

³⁰ C. Owens, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz, Kraków 1997, s. 425, przekł. M. Sugiera (pierwotny druk w: *Postmodern Culture*, pod red. H. Foster, Pluto Press, London 1985, s. 57–82).

³¹ N. Samotyhowa, *Plastyki polskie w perspektywie dwudziestu lat Niepodległości*, „Bluszcz” 1938, nr 46, s. 48–51.

³² Na ten temat zob. np.: N. Salomon, *The Art Historical Canon: Sins of Omission*, [w:] *(En)gendering Knowledge: Feminism in Academie*, pod red. J. Hartmann, E. Messer-Davidov, Knoxville 1991; G. Pollock, *Differencing the Canon. Feminist Desire and the Writing of Arts Histories*, London–New York 1999.

się, że w ogóle to robi” powiadał pewien przywołany przez Virginię Woolf muzykolog (1928)³³. Architektki nie ustrzegły się przed podobnymi „zdziewieniami” przez niemal całą swoją dotychczasową, „ukrytą” historię. Ukrytą do tego stopnia, że fakt, iż pokolenie pionierek w swej zdecydowanej większości tworzyło najbardziej ambitną, nowoczesną architekturę w Polsce, i to w wymiarze europejskim, pozostaje do dziś faktem zapoznanym.

9. Na tytułowe pytanie naszej konferencji: „Sztuka lat 1905–1923: Koniec wieku czy początek epoki?” odpowiem tak: z punktu widzenia nowej historii architektury, otwierającej się na nieuwzględniane do niedawna obszary melioracji badawczej jest oczywiste, że był to czas w tym samym stopniu „otwarcia”, jak „zamknięcia”. Otwarcia, bo to wówczas, w pierwszym modernizmie, do głosu doszła nowa grupa twórców: profesjonalnych architektek. Zaczynał się modernizm i wraz z nim „stulecie kobiet w architekturze”, jak określam wiek XX. Oznaczało to modernistyczną zmianę/dekonstrukcję tradycyjnego układu sił w kulturze, dotąd opartego na kanonie architektury postrzeganej wyłącznie jako „przestrzeń męska”, poddana kontroli i limitom jako reprezentacja patriarchy, z wszystkimi standardami dyskursu o architekturze i jej historii. W XX wieku architektki zajęły miejsce „domowych inżynierek” i pod tym względem jest to czas „zamknięcia” wieku XIX. Pojawienie się pierwszej generacji kobiet-architektów (a także reakcje na to) wyznacza więc moment „zamknięcia” i dla architektury (jako zawodu wyłącznie męskiego), i dla jej historii jako dyscypliny. Należy zatem w tym kontekście pozbyć się wreszcie metodologicznej naiwności (i znanych w naszej dyscyplinie uzurpacji), że da się prowadzić nasz dyskurs bez pytania o istotę tego, co określa się jako „architekturę kobiet”, o mechanizmy produkowania „przestrzeni kobiet”, o ich obecność i/lub brak w społecznym funkcjonowaniu/odbiorze (krytyka, teoria i historia). Taka re-lektura historii sztuki pozwala zakwestionować genetycznie modernistyczny kod historii, czyli tezę o jej rzekomej neutralności, obiektywności i normatywności.

Ale ta świadomość Zmiany („zamknięcia”/„otwarcia”) jest udziałem dopiero dnia dzisiejszego.

The disdained daughters of Almae Mater – female pioneers of architecture in Poland

Summary

This text is the first one in Polish history of art to undertake the issue of female architects in Poland. The so far absence of this matter is a “significant omission” proving, that Polish humanities authorise the system based on the scenario of excluding some themes

³³ W. Woolf, *Własny pokój*, przekł. A. Graff, Warszawa 1997, s. 72.

and problems as the function of “the policy of knowledge”. That is – from the point of view of the feministic interpretation – a part or the strategy of repression. The history of female architects in Poland took a course similar to that in other countries. The professionalization was preceded with the period of the illuminated “architects-amateurs” (18th – 19th cent.) and “household engineers” (19th cent.), the authors of “bio-political resistance in the ideology of the hearth”. Their activities had open the way for the so far unknown to the (universal) history group of architects: the female ones. This was the phenomenon tightly bound with the Modernism. With it the “century of women” in architecture had started. The Poles had undertaken studying architecture in the early 20th century at foreign schools (Petersburg, Zurich, Paris), and since 1915 at the Faculty of Architecture that opened in that year at the Warsaw Technical University, one of bigger schools of architecture in the then Europe. That was 25 years after the first “female” diplomas in architecture had been granted (in Finland). The author then demonstrates the relations between men and women at school and in the pioneers’ period of the women entering the market of architecture. This is the picture of rivalry and repression from the men, who had assumed a typical, defensive attitude towards the Woman as a The Different/Alien in fear of deconstruction of the traditional canon and patriarchal scenarios. To the question: “The Art of the years 1905 – 1923: The End of the Century or the Beginning of the Epoch?” the author answers: that was the time of “The Opening” and “The Closing”. The opening, since it was then, during the first Modernism, when a new group of artists emerged: professional female architects. This meant a modernistic transformation/deconstruction of the traditional balance of forces in culture, based so far on the canon of architecture perceived as the “male space”. The first generation of female architects marks The Closing of 19th century to the architecture (as the entirely male profession) and to its history as a discipline. Thus, this opens a new discussion directed towards the essence of “the female architecture”, the mechanisms of making “the female space”, their presence and/or absence in the social functioning/reception (the criticism, theory and practice). That re-reading of the history of art allows for questioning the genetically modernistic code of history, that it the thesis of its alleged neutrality, objectivity and normativity.