

Uniwersytet Łódzki

Krzysztof Stefański

## Neoklasycyzm, nowy klasycyzm, klasycyzm akademicki – formy klasyczne w architekturze polskiej 1907–1914

Problem terminologii odnoszącej się do architektury pierwszych dekad XX wieku należy do trudnych i złożonych. Nie ma w tym względzie jasnych kryteriów, które pozwoliłyby na wyraziste wydzielenie określonych nurtów w epoce odznaczającej się bogactwem nawzajem przenikających się form. Na gruncie polskim pierwszą i jedyną poważną próbą uporządkowania tej kwestii była pionierska pod wieloma względami publikacja Andrzeja K. Olszewskiego *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*<sup>1</sup>. Autor, bazując na wcześniejszych opracowaniach, m.in. Lecha Niemojewskiego<sup>2</sup>, Alfreda Lauterbacha<sup>3</sup>, Jana Minorskiego<sup>4</sup> czy też Bohdana Pniewskiego<sup>5</sup>, przedstawił próbę periodyzacji architektury polskiej okresu 1900–1949 i wyróżnił w niej poszczególne nurty, podjął też podobną, choć bardziej uproszczoną, próbę w odniesieniu do architektury europejskiej.

W niniejszym tekście zastosowane wówczas rozróżnienia interesują nas głównie w kontekście występowania w architekturze polskiej pierwszego ćwierćwiecza XX wieku form klasycznych. A. K. Olszewski wyróżnia w swoich rozważaniach na ten temat nurt określony jako *klasycyzm akademicki*, umieszczając go w przedziale czasowym 1918–1930 i wymieniając jako głównych jego przedstawicie-

---

<sup>1</sup> A. K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław 1967.

<sup>2</sup> L. Niemojewski, *Dwie szkoły polskiej architektury nowoczesnej*, „Przegląd Techniczny” 1934, nr 26, s. 808–816; idem, *Ku syntezie trzech pokoleń*, „Kurier Warszawski” 1934, nr 352.

<sup>3</sup> A. Lauterbach, *Szesnaście lat polskiej architektury*, „Droga” 1935, nr 6, s. 570–574.

<sup>4</sup> J. Minorski, *Próba oceny architektury polskiej okresu 1918–1939*, „Architektura” 1953, nr 12, s. 297–308.

<sup>5</sup> B. Pniewski, *Polska twórczość architektoniczna w 1 połowie XX wieku*, referat wygłoszony na VIII Plenum SARP, oparty częściowo na niepublikowanym studium Michała Kostaneckiego.

li Mariana Lalewicza, Pawła Wędziagolskiego i Adolfa Szyszko-Bohusza<sup>6</sup>. Nie wyodrębnia natomiast w zdecydowany sposób nurtu klasycznego w architekturze polskiej, widocznego wyraźnie przed rokiem 1914.

Zjawisko renesansu form klasycznych w architekturze europejskiej około roku 1910, które znalazło także dobitny wyraz w sztuce polskiej, należy do niezwykle interesujących, ale też stosunkowo mało przebadanych. Architekturę tę A. K. Olszewski umieszcza w nurcie „złagodzenia form historycznych” i „modernizowania architektury polskiej”, niekiedy pisze też o „uproszczonym klasycyzmie” i łączy głównie z tzw. szkołą warszawską<sup>7</sup>. Autor koncentruje się jednak na nowatorskich rozwiązaniach technicznych, związanych głównie z wprowadzeniem żelbetu, mniejszą wagę przywiązując do występowania w dziełach „szkoły warszawskiej” czy też „szkoły krakowskiej” repertuaru klasycznego.

Wyraźniej dostrzega natomiast ten wątek w kontekście architektury europejskiej, celnie rozróżniając stosowanie klasycyzmu „jako formy” oraz „jako zasady” wprowadzającej prostotę i logikę<sup>8</sup>. Podobne rozróżnienie znaleźć też możemy u innych autorów<sup>9</sup>. W naszych rozważaniach interesuje nas to pierwsze rozumienie występowania klasycyzmu, czyli bezpośrednie sięganie do repertuaru motywów wywodzących się z antyku bądź z renesansu.

Warto w tym miejscu odwołać się do jeszcze jednego pionierskiego opracowania dotyczącego sztuki polskiej początku XX wieku, jakim jest książka Tadeusza Dobrowolskiego *Sztuka Młodej Polski* z 1963 roku. Autor ten wyraźniej, niż wcześniej wzmiankowany A. K. Olszewski, akcentuje obecność form klasycznych w architekturze polskiej około 1910 roku, przede wszystkim w środowisku warszawskim. Pisze, że trwał tam „obok secesji i modernizmu klasycyzm”, a następnie mówi o „krystalizacji nowego klasycyzmu”<sup>10</sup> – na to sformułowanie warto zwrócić uwagę.

Motywy klasyczne zdobywają popularność krótko przed 1910 rokiem, głównie w takich krajach, jak Rosja i Niemcy, w mniejszym stopniu we Francji<sup>11</sup>. Szczególnie znaczenie miał w tym względzie Petersburg, w którym rozwiązania klasyczne cieszyły się w tym czasie wielkim powodzeniem. Decydował o tym *genius loci* miasta, gdzie tradycje klasycyzmu były ciągle żywe i kultywowane w środowisku Cesarskiej Akademii Sztuk Pięknych<sup>12</sup>. Powstały tam wówczas liczne budowle

<sup>6</sup> A. K. Olszewski, op. cit., s. 130–140.

<sup>7</sup> Ibidem, s. 30–31, 34–35.

<sup>8</sup> Ibidem, s. 44.

<sup>9</sup> J. Summerson, *The classical language of architecture*, New York–London 1991, s. 109–111.

<sup>10</sup> T. Dobrowolski, *Sztuka Młodej Polski*, Warszawa 1963, s. 80.

<sup>11</sup> W. S. Goriunov, M. P. Tublin, *Architektura epoki moderna. koncepcji. Naprawlenija. Mastera*, Sankt Pietierburg 1992, s. 218–267.

<sup>12</sup> J. Roguska, *Architekci polscy w kręgu petersburskich neoklasycystów*, [w:] *Przed wielkim jutrem. Sztuka 1905–1918. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa, październik 1990; R. Pasieczny, *Klasycyzm akademicki w twórczości Mariana Lalewicza*, [w:] *Klasycyzm i klasycyzmy. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki. Warszawa, listopad 1991*, Warszawa 1994, s. 198–199.



w duchu klasycznym, reprezentujące dwojake tendencje: bardziej tradycyjną i modernizującą. Szczególnie interesująca jest ta druga, odznaczająca się dążeniem do uproszczeń, do stosowania form ciężkich i masywnych, z zastosowaniem w okładzinie fasad granitu fińskiego. Wyróżnia się tutaj działalność F. I. Lidwala (Bank Azowsko-Doński, 1908–1909), W. A. Szczuki (dom Markowa przy Kamiennoostrowskim Prospekie, 1910–1911) oraz polskich twórców: Mariana Lalewicza (dom towarowy firmy „Mertens”, 1912; gmach Towarzystwa „Trieugolnik”, 1915) i Mariana Peretiatkowicza (Rosyjski Bank Handlowo-Przemysłowy, 1910–1913; Bank Wawelberga, 1911–1912). Także w Moskwie pojawiły się w tym czasie budowle o zbliżonym charakterze (I. A. Iwanov-Szic, Klub Kupiecki, 1907–1908)<sup>13</sup>. Podobne tendencje wyraźne były w tym samym okresie w Niemczech, zwłaszcza w twórczości Alfreda Messela czy Petera Behrensa, choć formy klasyczne podlegały tam daleko idącej redukcji w duchu wczesnomodernistycznym<sup>14</sup>. Sztandarowym dziełem reprezentującym ten nurt stała się z pewnością berlińska hala turbin firmy AEG autorstwa Behrensa, z 1908 roku<sup>15</sup>. Jednak najbardziej klasycznym w formie dziełem tego twórcy jest, co znamienne, ambasada niemiecka w Petersburgu z lat 1911–1912 – czyżby zadziałał wspomniany przed chwilą *genius loci*? Zwrot ku tego typu motywom widoczny jest również w środowisku twórców wywodzących się z Wiednia, czego najlepszym przykładem może być działalność Josepha M. Olbricha (Villa Feinhalsa, Kolonia, 1911) czy też Josepha Hoffmanna (Villa Primavesi w Wiedniu, 1913–1915; Pawilon austriacki na wystawie Werkbundu w Kolonii, 1914)<sup>16</sup>. Swoje odbicie odrodzony klasycyzm znajduje również w Stanach Zjednoczonych, czego sztandarowym przykładem jest monumentalny Lincoln Memorial autorstwa Henry’ego Bacona z lat 1912–1922<sup>17</sup>.

W popularności tego rodzaju rozwiązań w architekturze europejskiej przed pierwszą wojną światową należy widzieć reakcję na wybujały późny historyzm i powierzchowną dekoracyjność sztuki secesyjnej, podobnie jak klasycyzm wieku XVIII był odpowiedzią na bujność sztuki późnobarokowej i dekoracyjność rokoka. Poszukiwano sztuki wyrażającej podstawowe, archetypiczne wartości, rzeczowej i funkcjonalnej.

Opisane powyżej tendencje w naturalny sposób oddziaływały na architekturę polską. Fakt, że zjawisko odrodzenia form klasycznych w architekturze występowało w krajach, w granicach których znajdowała się wówczas większość ziem polskich, miał decydujące znaczenie. Silny zwłaszcza był wpływ środowiska petersburskiego

<sup>13</sup> *Istorija russkoj architektury*, pod red. J. S. Uszakova i T. A. Stavinoj, Sankt Pietierburg 1994, s. 516 n.; M. Naszczokina, *Sto architektowor moskowskowo moderna. Tworczeskije portrety*, Moskwa 2000.

<sup>14</sup> A. K. Olszewski, op. cit., s. 46–48; J. Summerson, op. cit., s. 109–110.

<sup>15</sup> N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, przeł. J. Wiercińska, Warszawa 1978, s. 204–207.

<sup>16</sup> G. Fahr-Becker, *Wiener Werkstaette*, Köln 1994, s. 68–83; K. Varnedoe, *Wien 1900. Kunst, Architektur & Design*, Köln 1986, s. 51.

<sup>17</sup> D. P. Handlin, *American architecture*, London 1985, s. 144–147.



promieniującego głównie na ziemie zaboru rosyjskiego. Oddziaływanie tego ośrodka, stolicy Imperium Rosyjskiego, było w pełni zrozumiałe. Przypomnieć trzeba, że Petersburg był miastem, w którym kształciła się większość architektów polskich z ziem zaboru rosyjskiego, zwłaszcza z Warszawy czy Łodzi. Działali też tam z powodzeniem twórcy polscy, wśród których na czoło wybijali się Marian Lalewicz i Marian Peretiatkowicz, o których była już wcześniej mowa<sup>18</sup>.

Formy klasyczne odżywają w architekturze polskiej tuż przed rokiem 1910, często występując w dziełach związanych z nurtem wczesnomodernistycznym, gdzie stosowano już nowoczesne konstrukcje żelazne, stalowe i żelbetowe. Z pewnością racjonalny charakter architektury klasycznej sprzyjał łączeniu jej motywów z dążeniem do prostoty i racjonalności tej epoki.



Il. 1. Warszawa, kamienica Krasieńskich, 1907–1910, arch. Jan Heurich syn (przy współpracy Artura Goebela)

<sup>18</sup> J. Roguska, op. cit.; R. Pasieczny, op. cit.



Za pionierskie dzieło tego rodzaju uważana jest kamienica Kraszińskich w Warszawie, dzieło Jana Heuricha syna (przy współpracy Artura Goebła) z lat 1907–1910. Budowla o nowoczesnej konstrukcji i śmiałej, uderzającej prostotą formie, otrzymała elewacje ozdobione w górnych kondygnacjach elementami klasycznymi w duchu Ludwika XVI (il. 1). Poważniejsze, bardziej surowe rozwiązania, w najbardziej typowej dla omawianego nurtu interpretacji, znajdujemy w gmachu Biblioteki Publicznej im. Kierbedziów przy ul. Koszykowej, z lat 1912–1914, tego samego twórcy. W budynku tym mocno zaakcentowano symetryczny układ i monumentalny wyraz, wprowadzając na wysokości górnych kondygnacji przyścienną kolumnadę, flankowaną bocznymi pseudoryzalitami. Klasyczne odniesienia znajdziemy także w kolejnym, chyba najwybitniejszym dziele Jana Heuricha syna, Banku Towarzystw Spółdzielczych („Dom Pod Orłami”). Występują one tutaj jednak już w stanowczo bardziej przekształconej interpretacji, związanej z tendencjami modernistycznymi. Zdecydowane dążenie do uproszczenia motywów klasycznych dostrzegalne jest także w domu towarowym Braci Jabłkowskich przy ul. Brackiej, wybudowanym przez Karola Jankowskiego i Franciszka Lilpopa w latach 1913–1914. Surową elewację budynku dzieli pionowy rytm lizen. Podobną prostotę spotykamy w domu towarowym Braci Jabłkowskich w Wilnie, rozpoczętym 1914 roku przez Kazimierza Krzyżanowskiego, a kończonym przez tę samą parę architektów po I wojnie światowej<sup>19</sup> (il. 2).

Do innych warszawskich dzieł tego czasu, utrzymanych w duchu surowego klasycyzmu zalicza się siedzibę Hipoteki (il. 3). Budynek wybudowano w 1913 roku według projektu Henryka Juliana Gaya, przy współdziałaniu Mikołaja Możdżeńkiego. Potężna bryła tego gmachu urozmaicona została środkowym, akcentującym oś, ryzalitem, z dwoma mocno zarysowanymi kolumnami jońskimi w wielkim porządku. Nie jest przypadkiem fakt, że obydwaj wymienieni wyżej twórcy, Heurich i Gay, studiowali w Petersburgu.

Inklinacje klasyczne odnajdujemy również w twórczości Czesława Przybylskiego, a szczególnie znamienne są w tym przypadku dwa gmachy teatralne jego autorstwa powstałe w omawianym czasie. Pierwszy z nich to Teatr Polski z 1912 roku. Obiekt o nowoczesnej konstrukcji i nowatorskich rozwiązaniach scenicznych otrzymał szatnię architektoniczną w duchu „wykwintnego klasycyzmu francuskiego”<sup>20</sup>. Drugie z tych dzieł to nieistniejący już obecnie Teatr Nowoczesny powstały w 1913 roku, o bardziej ascetycznych rozwiązaniach formalnych, w duchu klasycyzmu surowego i zgeometryzowanego.

Powróćmy na moment do wspomnianego przed chwilą Wilna, które po dłuższym zastoju, przed pierwszą wojną światową weszło w okres pomyślniejszego rozwoju. Główną arterią nowej części miasta zabudowano wówczas nowymi gmachami. Wśród nich wyróżnia się dużej skali kamienica Juliana Kogana, wzniesiona w 1913 roku przez Aleksandra Antonowicza. Łączy ona w udany sposób

<sup>19</sup> A. K. Olszewski, op. cit.; informacje o autorstwie pierwotnego projektu tego budynku Kazimierza Krzyżanowskiego zawdzięczam Nijolė Tolvaišienė z Kowna.

<sup>20</sup> Ibidem, s. 79.





Il. 2. Wilno, dom towarowy „Bracia Jabłkowsy”, 1914–1921, arch. Kazimierz Krzyżanowski, Karol Jankowski, Franciszek Lilpop



Il. 3. Warszawa, gmach Hipoteki, 1913, arch. Henryk Julian Gay (przy współudziale Mikołaja Możdżeńskiego)



tendencje modernistyczne z formami klasycznymi. Jak napisano w opracowaniu dotyczącym architektury wileńskiej przełomu XIX i XX wieku, ważną tendencją „pozostawiającą ślad w architekturze kamienic czynszowych Wilna po roku 1910 był zmodernizowany neoklasycyzm”<sup>21</sup>. Jako przykład, obok wymienionej wyżej kamienicy Kogana, mogą służyć dom „Pod Lwami” Aleksandra Parczewskiego przy ul. Wileńskiej z 1911 roku czy dom Józefy Drozdowskiej przy ul. A. Mickiewicza z tego samego roku, autorstwa Władysława Dubnieckiego.

Znamienne przykłady dla nurtu klasycznego, rozwijającego się w ostatnich latach przed pierwszą wojną światową, odnajdujemy w drugim pod względem rangi ośrodku architektury na terenie Królestwa Polskiego, jakim była wówczas Łódź. Charakterystyczne rozwiązania pojawiają się tu w kamienicach, gmachach hotelowych czy też bankowych. W centrum miasta powstała w omawianym okresie grupa ciekawych obiektów, jakimi są masywne, dużej skali kamienice o fasadach skomponowanych z użyciem wyrazistych motywów klasycznych – są to m.in. budynki przy ul. Narutowicza 16 i 42, Sienkiewicza 52, Jaracza 3 i 7. Ich elewacje rozdziela mocny rytm pilastrów, symetrię kompozycji podkreślają ryzality, często z motywem półkolumn. Chętnie wprowadza się też motywy rzeźbiarskie. Wyróżnia się kamienica przy Al. T. Kościuszki 53 o bogatej i eleganckiej fasadzie (il. 4). Twórcami tych obiektów są w większości architekci mało znani, wywodzący się w dużej mierze z żydowskiej społeczności miasta, a z reguły będący wychowankami uczelni petersburskich: m.in. Moryc Bornsztajn, Lew Doński, ale także ówczesny architekt miejski Łodzi Romuald Miller. Z grupą wymienionych wyżej budowli wiąże się także gmach hotelu „Palast” (obecnie „Polonia”), wyróżniający się dzięki narożnemu usytuowaniu, które wykorzystano, tworząc akcent wertykalny w postaci belwederu w zwieńczeniu<sup>22</sup>.

Tendencje klasyczne widoczne były także w innych ośrodkach architektury polskiej przed pierwszą wojną światową, choć może w mniejszym stopniu. W Krakowie do dzieł wpisujących się w omawiany nurt zaliczyć trzeba przede wszystkim siedzibę Banku Przemysłowego przy Rynku Głównym z lat 1911–1913, zaprojektowaną przez Ludwika Wojtyczkę<sup>23</sup>. Widać w nim tendencje do upraszczania motywów klasycznych, a rytm lizen równoważony jest poziomymi pasami gzymsów. Bardzo ciekawie prezentuje się dom Ireny Tichowej przy pl. Na Groble z 1913 roku, zaprojektowany przez Karola Tichego. Wyraźnie zaakcentowano w nim oś symetrii, wyodrębniając za pomocą pseudoryzalitu trzy środkowe osie okienne, ujęte kanelowanymi lizenami. Dążenie do prostoty, czystość i klarowność form

<sup>21</sup> N. [Lukšionytė Tolvaišienė], *Architektura wileńska lat 1860–1914*, [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, pod red. T. Grygiela; *Studia nad sztuką nowoczesną*, pod red. J. Malinowskiego, t. I, Wrocław 1991, s. 179–180.

<sup>22</sup> K. Stefański, *Jak zbudowano przemysłową Łódź. Urbanistyka i architektura miasta w latach 1821–1914*, Łódź 2001, s. 199–223; idem, *Atlas architektury dawnej Łodzi (do roku 1939)*, Łódź 2003.

<sup>23</sup> M. Wiśniewski, *Ludwik Wojtyczko. Krakowski architekt i konserwator zabytków pierwszej połowy XX wieku*, Kraków 2003, s. 64–67.





Il. 4. Łódź, kamienica przy Al. Kościuszki 53, ok. 1913, arch. Romuald Miller (?)

decydują o klasie tego dzieła. Tendencje klasycyzujące przejawiają się także w domu malarza Tadeusza Cybulskiego przy ul. Zwierzynieckiej z 1911 r., autorstwa Adolfa Szyszko-Bohusza oraz w gmachu Muzeum Techniczno-Przemysłowego, znanym dziele Tadeusza Stryjeńskiego i Józefa Czajkowskiego z lat 1910–1914<sup>24</sup>.

W architekturze Lwowa motywy klasyczne najwyraźniej zaakcentowane zostały w monumentalnej kamienicy Jonasza Sprechera przy dawnym Placu Mariackim (obecnie pl. A. Mickiewicza), budowanej od 1912 roku, której projektantem był Ferdynand (Feiweł) Kassler. Gmach ten zajął cały północno-wschodni narożnik placu, a dzięki swojej skali i sześciu piętrům nazwany został pierwszym lwowskim „drapaczem chmur”. Na wysokości trzeciego i czwartego piętra architekt zastosował masywne półkolumny w wielkim porządku, podwójne od strony placu. Bardziej typowa dla omawianego nurtu, o czystszych stylowo klasycznych motywach, jest budowla dawnego Towarzystwa Kredytowego Ziemskiego (obecny Narodowy Bank Ukrainy), wzniesiona w latach 1912–1914 według projektu Alfreda Zachariewicza. Fasadę masywnej bryły gmachu dzieli rytm wielkoporządko-

<sup>24</sup> T. Dobrowolski, op. cit., s. 69–71; por. A. K. Olszewski, op. cit., s. 71–74.



wych pilastrów, równoważony mocno zaakcentowanymi gzymsami, a oś symetrii akcentuje środkowy pseudoryzalit. Podobny typ architektury prezentuje również dawny Akcyjny Bank Związkowy tego samego twórcy z 1911 roku<sup>25</sup> (il. 5).



Il. 5. Lwów, Akcyjny Bank Związkowy, 1913, arch. Alfred Zacharewicz

Trzeba wreszcie wspomnieć Poznań, ważny ośrodek architektury na polskich „kresach zachodnich”. Miasto podlegało w tym czasie silnym wpływom Berlina. Nic więc dziwnego, że odnajdujemy w nim bezpośrednie ślady nurtu klasycznego panującego około 1910 roku w architekturze niemieckiej. Najdobitniejszym jego wyrazem stał się budynek Teatru Miejskiego (obecnie Opera) wybudowany w latach 1909–1910, według konkursowego projektu monachijskiego architekta Maksa Littmanna. Sięgnięto tutaj wprost do tradycji klasycyzmu niemieckiego, do rozwiązań K. F. Schinkla i Leona von Klenze, masywną bryłą poprzedzając klasycznym kolumnowym portykiem (il. 6). Już mniej wyraziste tendencje klasyczne znalazły zastosowanie w poznańskich budowlach bankowych: w dawnym Banku Rzeszy (obecnie Narodowy Bank Polski) z 1912 (autor projektu nieznanym) oraz w dawnym Ostbanku przy placu Wilhelmowskim (obecny bank przy pl. Wol-

<sup>25</sup> Lwów. *Ilustrowany przewodnik*, Lwów–Wrocław 2001, s. 74–75, 109.



ności), wybudowanym przez znaną firmę berlińską „Bielenberg & Moser” z lat 1910–1911<sup>26</sup>.



Il. 6. Poznań, Teatr Miejski, 1910–1911, arch. Max Littmann

Powyższy, skrótowy z konieczności, przegląd form klasycznych występujących w architekturze ziem polskich początku XX wieku unaocznia nam rangę i rozmiary zjawiska. Nie zostało ono jednak do tej pory szerzej przebadane i określone. O ile architektura polska operująca motywami klasycznymi lat dwudziestych XX wieku została dość dokładnie opisana i określona jako *klasycyzm akademicki* – co utrwalił wspomniany powyżej podział dokonany przez A. K. Olszewskiego, o tyle brak tego rodzaju wyodrębnienia dla nurtu klasycznego przed 1914 rokiem. A wydaje się, że zasługuje on na odpowiednie sklasyfikowanie i określenie. W tym miejscu trzeba powrócić do poruszonej na wstępie terminologii, w tym wypadku dotyczącej form klasycznych w architekturze europejskiej od XVIII do XX wieku. Należy zaznaczyć, że pomijamy w tym wypadku zagadnienie form klasycznych, związanych z tzw. architekturą totalitarną XX wieku, w tym ze sztuką realizmu socjalistycznego.

Warto zacząć od przywołania faktu, że w terminologii rosyjskiej architektura o charakterze klasycznym rozwijająca się na początku XX wieku została wyraźnie wyodrębniona i określona mianem neoklasycyzmu. W ten sposób wyraźnie roz-

<sup>26</sup> J. Skuratowicz, *Architektura Poznania 1890–1918*, Poznań 1991, s. 221–225, 274–275.



graniczono klasycyzm XVIII i początku XIX wieku oraz neoklasycyzm z początku XX wieku (z reguły rozszerzane też na koniec wieku XIX)<sup>27</sup>. Rozgraniczenia tego nie stosowano do niedawna w Polsce czy też szerzej w Europie Zachodniej, gdzie terminy te używano często zamiennie. Przy głębszej analizie tego problemu można zauważyć istotną różnicę w piśmiennictwie polskim i zachodnioeuropejskim. W podstawowych polskich publikacjach terminy: *klasycyzm* i *neoklasycyzm* traktowane są jako równorzędne i stosowane zamiennie dla oznaczenia sztuki nawiązującej do antyku i form palladiańskich, rozwijającej się w drugiej połowie XVIII i pierwszych dekadach XIX wieku. W tego rodzaju opracowaniach, jak *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, w polskim tłumaczeniu *Encyklopedii architektury* czy w *Nowej Encyklopedii Powszechnej PWN*, przy hasle *neoklasycyzm*, znajdujemy odnośnik do hasła *klasycyzm*<sup>28</sup>. Najbardziej znane opracowanie sztuki polskiej tego okresu – publikacja autorstwa Stanisława Lorentza i Andrzeja Rottermunda – także popularyzuje termin *klasycyzm*<sup>29</sup>.

Gdzie indziej sytuacja jest bardziej złożona: w publikacjach anglojęzycznych do niedawna jednoznacznie nurt klasyczny w sztuce przełomu XVIII i XIX wieku określano terminem *neoklasycyzm* (*neo-classicism*), czego dowodzą definicje encyklopedyczne czy też znana, przetłumaczona na język polski książka Hugh'a Honoura<sup>30</sup>. Termin *klasycyzm* (*classicism*) rozumie się szerzej, obejmując nim tendencje klasyczne występujące w różnych okresach, w tym także w średniowieczu<sup>31</sup>. Podobne sformułowania odnajdujemy także w encyklopedycznych opracowaniach włoskich czy francuskich<sup>32</sup>. Przypomina to jedno z ujęć pojęcia *klasycyzmu* zaprezentowane w znanym dziele Władysława Tatarkiewicza *Dzieje sześciu pojęć*. Pisze on, że okresy *klasyczne* „powracały raz po raz w dziejach Europy” od czasów Karolingów, do klasycyzmu przełomu XVIII i XIX wieku<sup>33</sup>. Nieco inne podejście prezentuje wspomniana wyżej *Encyklopedia architektury* w swojej oryginalnej angielskiej wersji, gdzie *neoklasycyzm* definiuje się jako radykalną fazę

<sup>27</sup> G. I. Rewzin, *Neoklasyzm w ruskim architekturze naczala XX wieku*, Moskwa 1992.

<sup>28</sup> *Słownik terminologiczny sztuk pięknych*, pod red. S. Kozakiewicza, Warszawa 1997, wyd. 2 poprawione, s. 277 oraz N. Pevsner, J. Fleming, H. Honour, *Encyklopedia architektury*, przeł. A. Dulewicz, Warszawa 1997, s. 245; *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*, t. 4, Warszawa 1997, s. 427.

<sup>29</sup> S. Lorentz, A. Rottermund, *Klasycyzm w Polsce*, Warszawa 1984.

<sup>30</sup> *The Dictionary of Art*, vol. 22, New York 1996, s. 734–742; H. Honour, *Neoklasycyzm*, przeł. W. Juszcak, Warszawa 1972.

<sup>31</sup> *The Dictionary of Art*, vol. 7, New York 1996, s. 380–385; podobnie w *The New Encyclopaedia Britannica (Micropaedia)*, vol. 3, Chicago 1991, s. 355; por. B. Rowland Jr., *The classical tradition in western art*, Cambridge Mass., 1963.

<sup>32</sup> *Le Grande Encyclopedie* – Larousse, Paris 1973, vol. 5, s. 2958–2964 oraz włoska *Enciclopedia Universale dell'Arte*, vol. 3, Venezia–Roma 1958, s. 678–698 i 831–890

<sup>33</sup> W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka–piękno–forma–twórczość–odtwórczość–przeżycie estetyczne*, Warszawa 1975, s. 209–210.

późnego XVIII-wiecznego klasycyzmu operującą czystymi zgeometryzowanymi formami<sup>34</sup>.

Do polskiej terminologii zbliżona jest niemiecka, z której zapewne czerpaliśmy wzory. W najbardziej znanym *Lexikon der Kunst* stwierdza się, że choć termin *klasycyzm* (*Klassizismus*) odnosi się niekiedy do nurtów klasycznych występujących w różnych okresach, to jednak głównie stosuje się go do sztuki lat od ok. 1760 do ok. 1830 i utożsamia z pojęciem *neoklasycyzm* (*Neoklassizismus* lub *Neuklassizismus*)<sup>35</sup>. Wszakże przy haśle *neoklasycyzm* (*Neuklassizismus*) obok wyjaśnienia, że jest on często stosowany zamiennie z *klasycyzmem*, pojawia się rozwinięcie ujawniające inne rozumienie tego terminu, bliskie terminologii rosyjskiej. Otóż według tego hasła *neoklasycyzm* to kierunek rozwijający się w sztuce po 1900, a w architekturze od ok. 1906–1907 roku, widoczny w twórczości Josepha Marii Olbricha i Petera Behrensa, który był reakcją na historyzm i secesję. Jego dalszym rozwinięciem były style nawiązujące do klasyki związane z systemami totalitarnymi, w tym socrealizm<sup>36</sup>.

Zauważyć przy tym można, że podobne stanowisko zaczyna pojawiać się również w piśmiennictwie angielskojęzycznym. W wydanym w latach osiemdziesiątych XX wieku *The Thames & Hudson Dictionary of the 20th Century Architecture* (pod redakcją V. M. Lampugnaniego) hasło *neoklasycyzm* (*neoclassicism*) obejmuje głównie tendencje klasyczne w architekturze XX wieku, łącznie z okresem postmodernizmu<sup>37</sup>.

W tej sytuacji wydaje się wskazane wprowadzić zmiany w polskiej terminologii, gdyż w kontekście przytoczonych wcześniej przykładów staje się ona archaiczna. Korekty idące w tym kierunku są już u nas widoczne. Już w wydanej w 1988 roku publikacji, wspomniany powyżej wielokrotnie A. K. Olszewski, użył terminu *neoklasycyzm* w odniesieniu do architektury polskiej około 1910 roku, aczkolwiek tylko podtytuł rozdziału<sup>38</sup>. Określenie to, obejmujące budowle o formach klasycznych z początku wieku XX, zastosowane zostało zarówno przez autorów wydane go przed kilku laty *Atlasu zabytków architektury w Polsce*<sup>39</sup>, jak i wcześniej, w publikacji dotyczącej warszawskiej architektury sakralnej<sup>40</sup>. Czy nie należałoby zatem

<sup>34</sup> J. Fleming, H. Honour, N. Pevsner, *The Penguin Dictionary of Architecture*, fourth edition, Harmondsworth 1991, s. 307.

<sup>35</sup> *Lexikon der Kunst*, Bd. 2, Leipzig 1971, s. 622–626.

<sup>36</sup> *Lexikon der Kunst*, Bd. 3, Leipzig 1975, s. 542–544; podobną interpretację terminu neoklasycyzm (*Neoklassizismus*) znajdujemy w bardziej popularnym *Wörterbuch der Architektur* autorstwa H. J. Kadatza, Leipzig 1980, s. 194–195.

<sup>37</sup> *The Thames & Hudson Dictionary of the 20th Century Architecture*, pod red. V. M. Lampugnani, London 1988.

<sup>38</sup> A. K. Olszewski, *Dzieje sztuki polskiej 1890–1980*, Warszawa 1988, s. 26.

<sup>39</sup> H. Faryna-Paszkiwicz, M. Omilanowska, P. Pasieczny, *Atlas zabytków architektury w Polsce*, Warszawa 2001.

<sup>40</sup> A. Majdowski, *Importy włoskie w architekturze dziewiętnastowiecznych kościołów warszawskich*, [w:] idem, *Studia z historii architektury sakralnej w królestwie Polskim*, Warszawa 1993, s. 92–98.



w sposób bardziej otwarty wprowadzić istotną korektę w terminologii polskiej historii sztuki: termin *klasycyzm* rezerwując dla sztuki drugiej połowy XVIII i pierwszej połowy XIX wieku, terminu *neoklasycyzm* zaś używając w odniesieniu do początku XX wieku. Naturalnie kwestią do ustalenia byłby zasięg semantyczny terminu *neoklasycyzm* – czy ograniczać go do okresu sprzed pierwszej wojny światowej czy też objąć nim również *klasycyzm akademicki* lat dwudziestych, co byłoby zrozumiałe, gdyż stanowił on kontynuację tradycji klasycznej sprzed 1914 roku. Czy też, idąc za cytowanymi wcześniej encyklopedycznymi sformułowaniami rodem z Niemiec i Anglii, objąć nim wszelkie tendencje klasyczne w XX wieku, łącznie ze stylami totalitarnymi i epoką postmodernizmu?

Można jeszcze teoretycznie rozważyć możliwość wprowadzenia innego typu korekty terminologicznej. Wspomniano już wyżej sformułowanie *nowy klasycyzm*, użyte przez T. Dobrowolskiego w sposób nieco przypadkowy, bez próby jego dokładniejszego sprecyzowania. Termin ten w odniesieniu do architektury początku XX wieku byłby wygodny. Określenie „nowy” odróżniałoby opisany wyżej nurt od tendencji klasycznych z wcześniejszych epok, określałoby też semantycznie jego związki z nurtem nowej architektury modernistycznej rodzącej się w tym czasie.

Pojawia się jednak w tym momencie kolejny problem związany z faktem, że pojęcie takie pojawiło się już w literaturze w innych kontekstach, określa się nim bowiem jeden z nurtów architektury postmodernistycznej<sup>41</sup> oraz pewne kierunki w rzeźbie i malarstwie lat międzywojennych<sup>42</sup>.

Celem powyższych rozważań było przede wszystkim zwrócenie uwagi na jeden z ważnych nurtów architektury polskiej początków XX wieku, do tej pory niedostrzegany jako wyodrębniony, istotny kierunek, włączany zazwyczaj w szerszy nurt wczesnego modernizmu. Drugi z celów to zasygnalizowanie potrzeby pewnych zmian, korekt w terminologii dotyczącej architektury tego czasu. Podziały i określenia wprowadzone przed kilkudziesięcioma laty wymagają niekiedy poprawek i zmian. Tym bardziej że terminologia polskiej historii sztuki w stosowaniu pojęcia *neoklasycyzm* zaczyna odróżniać się od terminologii stosowanej już dość powszechnie w Europie i Stanach Zjednoczonych. Historia sztuki jest nauką żywą i nie może skostnieć w sformułowaniach pochodzących już z innej epoki. Powyższe uwagi dotyczące *neoklasycyzmu* czy *nowego klasycyzmu* należy potraktować jako pretekst do przemyśleń i dyskusji, które zawsze są ożywcze i mogą przynieść interesujące owoce.

<sup>41</sup> R. Stern, *Modern Classicism*, London–New York, 1984.

<sup>42</sup> B. Brus-Malinowska, *Eugeniusz Zak 1884–1926*, katalog wystawy, Muzeum Narodowe w Warszawie, Warszawa 2004, s. 68, przyp. 136, autorka pisze: „we współczesnych badaniach niekiedy pierwszą fazę [powrotu do form klasycznych w sztuce początku XX wieku] określa się jako neoklasycyzm, drugą zaś nazywa nowym klasycyzmem”.

## Neo-Classicism, Classicism, Academic Classicism – Classical Forms in the Polish Architecture 1907–1914

### *Summary*

Around 1910 one can see a revival of Classical form in the European architecture, in particular on German Lands and in Russia. It had a conspicuous reflection in the Polish architecture, especially in the main centres of the Russian part of Poland: Warsaw and Lodz, as well as, in limited degree, in Vilna, all remaining under the influence of St Petersburg. It was also visible within the Austrian part of Poland (in Galicia), in Lviv and in Cracow, as well as in the main centre of the Prussian part, Poznan.

This important current in the Polish architecture of 1907–1914 has not been thoroughly described and analysed so far. Also, it has not been given a specific name in the terminology concerning the period. In this article it is proposed to adapt the term Neo-Classicism to name this current. Such a term, referring to Classical forms which occurred c.1910, is used in Russia, it also gains popularity in German and English language literature. It seems fully justified to use it also in Polish writings, where the term *Neo-Classicism* was used as synonym of *Classicism*, the latter referring also to the art of the 2<sup>nd</sup> half of the 18<sup>th</sup> century and the beginning of the 19<sup>th</sup> century. The term *Neo-Classicism* has already been used in some Polish publications in reference to stylistic forms originating in 1907–1914 and it should be introduced much wider to the Polish Art History. It should coincide with the new interpretation of relations between Neo-Classicism (of the new specific meaning proposed hereby) and other terms used in literature, such as *New Classicism* and *Academic Classicism*.