

KATARZYNA ADAMSKA
BIBLIOTEKA NARODOWA

JERZY WARCHAŁOWSKI I DEBATA O STYLU

Jerzy Warchałowski (1874–1939) był współzałożycielem Towarzystwa Polska Sztuka Stosowana i Warsztatów Krakowskich oraz organizatorem pawilonu na paryskiej „Exposition internationale des Arts décoratifs et industriels modernes” w 1925 r., do dziś budzącego mieszane uczucia. Choć celem Warchałowskiego, tak jak wielu współczesnych mu krytyków i artystów, było stworzenie polskiej sztuki narodowej, nie wysuwał żadnych konkretnych propozycji stylistycznych. Prywatnie był zwolennikiem stylu zakopiańskiego (zaprojektował dla siebie w Wiśle willę „Koliba”, naśladując Witkiewiczowskie domy¹), a jednak Stanisław Witkiewicz uważał działalność TPSS za szkodliwą dla idei zakopiańskiej. W 1909 r. Warchałowski negatywnie wypowiadał się o modzie na motywy ludowe, ale przecież „swojskość” pozostawała jedną z głównych kategorii jego publicystyki. Sprzeczności te wynikały ze zmiany w rozumieniu terminu „styl” na przestrzeni pierwszego dziesięciolecia XX w., ściśle związanej z rozstrzygnięciami niemieckojęzycznej teorii kultury: zmianą w rozumieniu podmiotu twórczego. Styl był jedną z kluczowych kategorii samoopisu dziewiętnastowiecznego społeczeństwa i termin ten wiązał się z różnym słownictwem fachowym, usiłującym sprostać wyzwaniu uporządkowania doświadczeń nowoczesności. Służyła temu terminologia medyczna i psychologiczna, metaforyka schyłku kultury, słownictwo ekonomiczne i biologiczne czy retoryka postępu. Terminologia ta znajdowała odbicie także w tekstach Warchałowskiego, który bynajmniej nie próbował odpowiedzieć na słynne pytanie Heinricha Hübscha „w jakim stylu powinniśmy budować?”, ale proponował zmianę rozumienia czym właściwie jest styl i jak powstaje, zgodnie z kierunkiem ówczesnej *Stildebatte* przeformułowanej „styl” z problemu historycznego w psychologiczny².

Jerzego Warchałowskiego przywołuję tu nie jako animatora życia artystycznego czy kuratora wystaw, ale publicystę wprowadzającego w obieg nowe kategorie krytyczne, eksperymentującego z ich znaczeniami, przekonującego o istotności sztuki stosowanej dla życia publicznego. Poza własnymi tekstami pozostawił on także tak zwane *Teki*, dwa obszerne tomy wycinków prasowych z lat 1900–1912, które ofiarował w 1921 r. Muzeum Techniczno-Przemysłowemu (obecnie przechowywane są w Bibliotece Akademii Sztuk Pięknych w Krakowie). Dysponujemy więc licznymi doraźnymi wypowiedziami Warchałowskiego, głównie recenzjami z wystaw, oraz dokumentacją jego lektur z polskojęzycznej prasy. Nie jest to materiał wystarczający do odtworzenia meandrów biografii intelektualnej, do czego nie zachęca także swoisty regres teoretyczny, który daje się zaobserwować w tekstach krytyka po 1920 r. – można odnieść wrażenie, że nie kontynuował swych osiągnięć na tym polu i sięgał po kategorie anachroniczne wobec własnych rozpoznań sprzed dwóch dekad. Dostępne źródła pozwalają natomiast spojrzeć na dominanty tematyczne jako na swoistą ciągłość dyskursywną, w której zmiana tematu niekoniecznie oznacza zmianę przedmiotu namysłu.

¹ D. Konarzewski, M. Kawulok, *Od wsi do uzdrowiska: dziedzictwo architektoniczne Wisły*, Wisła 2009, s. 197–198.

² Zob. np. M. Bushart, *Adolf Behne, Walter Gropius und die Stildebatte des Neuen Bauens*, [w:] *Nation, Style, Modernism*, ed. J. Purchla, Wolf Tegethoff, Cracow–Munich 2006, s. 199–220.

Z tek jego wycinków prasowych bowiem wyłaniają się pozornie odrębne obszary zainteresowań – styl zakopiański, konserwacja zabytków, historia architektury dworskiej, estetyka przestrzeni miejskiej.

Spór o definicję stylu, w którym zabrał głos Warchałowski, rozgorzał po opublikowaniu przez architekta Edgara Kovátsa w 1899 r. *Sposobu zakopiańskiego* – gustownego wzornika ornamentyki ludowej, mającego stymulować rozwój galicyjskiej wytwórczości rzemieślniczej oraz propagować lokalne zdobnictwo zagranicą (tablice opatrzone tekstem po polsku, francusku i niemiecku). W tym czasie Kovátsowi powierzono też przygotowanie pawilonu galicyjskiego na wystawę paryską, pomimo nadziei Stanisława Witkiewicza na uzyskanie tego zlecenia. Rok później sytuację dodatkowo zaozgrała wystawa prac Kovátsa zorganizowana na politechnice we Lwowie, gdzie kierował katedrą architektury po awansie ze stanowiska dyrektora zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego. Gwałtowna reakcja Witkiewicza i jego licznych zwolenników jest dobrze znana – ujmując w skrócie, działalność Kovátsa uznano za atak na polską tożsamość narodową.

Co ciekawe, sprzeciw wywołał przede wszystkim zastosowany w tytule wzornika termin „sposób”. Problem, jakie miejsce w taksonomii zjawisk artystycznych zajmuje zakopiańszczyzna, już wcześniej nurtował publicystów, między innymi Bolesława Prusa, który w swych *Kronikach* kilkakrotnie powracał do pytania o znaczenie słowa „styl”. Przy okazji warszawskiej Wystawy Mebli Stylowych objaśniał, że typ stylu zależy od formy, jego odmiana zaś od powierzchowności. Przykłady ilustrujące ten podział zaczerpnął ze świata przyrody: słoń i nosorożec mają styl ciężki, ale jeden należy do odmiany o skórze gładkiej, a drugi – spękanej. Zgodnie z tym podejściem rzekomy styl zakopiański będzie tylko odmianą, ponieważ jego swoistość ogranicza się do cech powierzchownych³. Prusowi nie chodziło przy tym o odebranie godności góralskim motywom, których stosowaniu był przecież życzliwy, jak zawsze wszystkim przejawom przedsiębiorczości. Kwestia stylu była dla niego problemem systematyzacji wiedzy, a nie walki o odrębność narodową.

Właśnie o naukowych rygorach obowiązujących Kovátsa przypominał Władysław Ekielski, broniąc na łamach „Architekta” kolegi po fachu przed krytyką „amatorów”. Zwracał uwagę, że na gruncie terminologicznym łatwo o nieporozumienie, ponieważ „wyrażenie »styl« nie jest dawnem: w epokach samodzielnego rozkwitu sztuki budowania określano to, co my dziś stylem nazywamy obyczajem, gustem, a to dla określenia źródła, z którego dzieło pochodziło, nazywano to też manierą”⁴. Ponadto, współcześnie stylem charakteryzuje się epoki, kraje i regiony, co dodatkowo komplikuje sytuację⁵. Tymczasem – pisał Ekielski powołując się na Gottfrieda Sempera – poprawnie powinno się stylem nazywać tylko formy właściwe dla danego typu konstrukcyjnego lub dla zastosowanego materiału. Styl zakopiański jest natomiast tylko wariacją rżniętych w drewnie motywów dekoracyjnych, a jego podstawowe cechy wynikają ze sposobu opracowania tego materiału, stosowanego zresztą w wielu kulturach. W ten sposób Ekielski dowodził, że określenie „sposób” nie wyraża lekceważenia dla idei zakopiańskiej – Kováts po prostu z akademicką starannością zastosował słownictwo dotyczące form architektonicznych (choć z dzisiejszej perspektywy można sądzić, że polityczny wymiar terminologii artystycznej ignorowano z premedytacją).

Dla Prusa i Ekielskiego „styl” był kategorią taksonomiczną – służył segregowaniu form, jakie przybiera rzeczywistość, według zasad zaczerpniętych z nauk przyrodniczych. Krakowski architekt, objaśniając naturę zjawiska stylu, posługiwał się także pojęciem „warunków tworzenia”, podobnym do Cuvierowskich „warunków egzystencji”. Anatomia porównawcza Georges’a Cuviera była istotną inspiracją dla Semperowskiej definicji stylu. Posłużyła za wzór analizy architektury traktowanej analogicznie do organizmu, którego kształt determinowany jest przez funkcje, jakie ma wypełnić. Dzięki temu Semper mógł formułować swoją teorię w kategoriach naukowych – empirycznych, niepotrzebujących witruwiańskich odwołań do metafizyki⁶. Podejście to znamionowało nowy paradygmat myślenia o architekturze. Jak o tym pisał Alberto Pérez-Gómez, architekturę zaczęto rozpatrywać w ramach doświadczenia ludzkiego i zwolniono ją z tradycyjnych obowiązków wynikających z teorii *mimesis*. Wprowadziło to praktykę architektoniczną w domenę inżynierii, rozumianej jako zarządzanie materią i zaspokajanie potrzeb człowieka. W konsekwencji zmienił się również status ornamentu, który zaczął być postrzegany jako afunkcjonalny⁷. Owo pozorne przeciwieństwo konstrukcji i dekoracji z kolei niejednokrotnie odczytywano jako przejaw opozycji

³ B. Prus, *Kroniki*, oprac. Z. Szwejkowski, t. 14, Warszawa 1964, s. 255–256.

⁴ W. Ekielski, *Spór o zakopiańszczyznę i styl polski*, „Architekt”, 1902, nr 6, szp. 60.

⁵ W. Ekielski, *Spór o zakopiańszczyznę i styl polski. Dokończenie*, „Architekt”, 1902, nr 7, szp. 81.

⁶ C. van Eck, *Organicism in Nineteenth-Century Architecture. An Inquiry into its Theoretical and Philosophical Background*, Amsterdam 1994, s. 216–219.

⁷ A. Pérez-Gómez, *Architecture and the Crisis of Modern Science*, Cambridge–London 1983, s. 12.

uczucia i rozumu czy ducha i materii, co zrodziło pytanie: który z tych biegunów życia ludzkiego jest decydującym czynnikiem stylotwórczym?

Te bazowe kategorie nadały kształt złożonej recepcji prac Sempera, która z kolei wpłynęła na przebieg debaty zakopiańskiej. Z jednej strony, cieszący się wówczas ogromnym autorytetem Otto Wagner twierdził, że Semperowi nie starczyło odwagi, by ostatecznie zdetronizować symbolikę i samą racjonalną konstrukcję uznać za źródło architektury⁸, z drugiej jednak, tak zwani semperianie kojarzeni byli przez zwolenników Aloisa Riegla z podejściem redukcyjnie materialistycznym⁹. Niemieccy architekci – między innymi Peter Behrens – uważali Sempera za propagatora mechanistycznej koncepcji dzieła sztuki sprzecznym z rozwijaną przez nich koncepcją *Kultur*¹⁰. Zdaniem Harry'ego Francisca Mallgrave'a to nieporozumienie mogło wynikać z faktu, że najwyraźniej nie śpieszyli się oni z samodzielną lekturą tekstów Sempera¹¹.

W sporze o styl zakopiański Semper wystąpił w roli beznamytnego morfologa, a powołujący się na niego Ekielski zadeklarował się jako zwolennik racjonalnego spojrzenia na architekturę. Oświadczenie to sprowokowane zostało przez opublikowany w „Czasie” tekst Warchałowskiego, w którym ten skrytykował prace Kovátsa ze stanowiska programowo dyletanckiego. Zdaniem Warchałowskiego, autor *Sposobu zakopiańskiego* odwzorował „jak najdokładniej wszystkie motywy, wszystkie leluje, gwiazdy, słońca, krzyżyki itd.”, ale w całości rzecz nie miała nic wspólnego ze sztuką ludową – z jej duchem i charakterem. Publicysta przyznawał przy tym: „sądu tego udowodnić tutaj nie mogę argumentami rozumowymi [...]; sąd ten nie jest nowością, ale wypowiadam go jako sąd własny, nie powołując się na żadne powagi, opierając się tylko na osobistym badaniu motywów góralskich i poznawaniu ich ducha. Zastrzec się jednak muszę, że jako nie fachowiec, nie wypowiadam tu wcale sądu o zdolnościach prof. Kovátsa jako budowniczego i o działalności jego podobno płodnej i dodatniej [...]”¹². Ekielski odpowiadał na to, że postulowanej przez Warchałowskiego krytyce uczuciowej należy odmówić miana sądów, ponieważ „utrwalenie z pomocą pisma i druku wrażenia, jakie dzieło sztuki wywiera na indywiduum wrażliwe nie jest krytyką, jest tylko osobistym sprawozdaniem”¹³. Spór ten ujawnia, że wybrane przez Ekielskiego konstrukcyjno-racjonalne rozumienie stylu ma szerokie konsekwencje: ogranicza język opisu sztuki i pośrednio zawęża grupę uprawnionych do wypowiadania się o niej do „profesjonalistów”.

Warchałowski z czasem rozwijał swój język krytyki artystycznej. Pod koniec pierwszego dziesięciolecia XX w. sprawnie posługiwał się kategoriami wypracowanymi w środowisku niemieckiego Werkbundu, propagującego sztukę tektoniczną – podporządkowaną funkcji, zdeterminowaną przez logikę konstrukcji i szczerą materiał. Jako tłumacz *Sztuki stosowanej i architektury* Hermanna Muthesiusa, krytyk przyczyniał się do zakorzenienia słownictwa wczesnego funkcjonalizmu w polskojęzycznej publicystyce. Wzorcową analizę architektury z użyciem tych kategorii przeprowadził w recenzji Wystawy Przemysłu i Rolnictwa w Częstochowie z 1909 r. Krytykując tamtejsze pawilony, zwracał uwagę na „niekonstrukcyjny deseń”, na motywy kojarzone z architekturą murowaną, a zastosowane w drewnianej, na elementy wyzbyte swojej pierwotnej funkcji i sprowadzone do czczej dekoracji, na „nielogiczne oształowanie”¹⁴. Jednocześnie jednak Warchałowski pozostawał krytykiem uczuciowym i dyletanckim. Podobnie jak przedstawiciele Werkbundu, słownictwem zakorzenionym w teorii Sempera posługiwał się odmiennie od wiedeńskich akademików. Nie miało ono służyć taksonomii ani hierarchizacji zjawisk dokonywanych z akademicko arbitralnej pozycji poznawczej. Pozwalało natomiast uchwycić te elementy architektury, które uznano za podstawowe środki wyrazu kształtujące doświadczenie dzieła. Dla przykładu, Warchałowski krytykował częstochowski pawilon zaprojektowany przez Jana Koszczyc-Witkiewicza jako sprawiający „wrażenie domku mieszkalnego z pięterkiem i półpięterkiem, szkarpy każą się domyślać silnych i grubych murów i nadają mu nawet charakter niemal

⁸ O. Wagner, *Modern Architecture. A Guidebook for his Students to this Field of Art*, introd. and transl. by H.F. Mallgrave, Santa Monica 1988, s. 93.

⁹ Riegl nie przypisywał jednak Semperowi ich poglądów; „podczas gdy Semper mówił: przy powstawaniu formy artystycznej występują także materiał i technika, to semperianie myśleli po prostu: forma artystyczna jest wynikiem tworzywa i obróbki”. Fragment *Stilfragen* cytuję za Ksawerym Piwockim. K. Piwocki, *Pierwsza nowoczesna teoria sztuki. Poglądy Aloisa Riegla*, Warszawa 1970, s. 24.

¹⁰ F.J. Schwartz, *The Werkbund. Design Theory and Mass Culture before the First World War*, New Haven–London 1996, s. 21.

¹¹ H.F. Mallgrave, *Gottfried Semper. Architect of the Nineteenth Century*, New Haven–London 1996, s. 371.

¹² J. Warchałowski, *O styl zakopiański*, „Czas”, 1901, nr 258 (wyd. poranne), s. 1–2.

¹³ Ekielski, *Spór o zakopiańszczyznę i styl polski. Dokończenie*, szp. 83.

¹⁴ J. Warchałowski, *Z powodu wystawy w Częstochowie*, „Architekt”, 1909, nr 10, s. 180.

archaicznie obronny – tymczasem jest to tylko lekki wystawowy pawilon o jednym wielkim wnętrzu¹⁵. Nie chodziło tu o błędy konstrukcyjne, ale o oszukiwanie widza – parweniuszowski brak zgodności pomiędzy powierzchnością a zawartością i związane z tym odczucie dysharmonii i nieszczeroci¹⁶. Ocena dzieła nie była zatem formułowana w ramach intelektualnego pojmowania piękna, ale ze względu na wywoływane wrażenia z nowego repertuaru doświadczeń estetycznych, związanych z krytyką tak zwanego społeczeństwa ogłady i fałszu kostiumu: szczeroci, prostoty, bezpretensjonalności, swojskości, męskoci, moralności.

Owa „krytyka uczuciowa” miała istotne konsekwencje pozaartystyczne. O ile wiadomo, Edgar Kováts sam nie zabierał głosu w debacie zakopiańskiej. Znamy natomiast przedrukowaną w „Architekcie” treść jego wykładu wygłoszonego na inauguracji roku akademickiego 1901/1902, z której można wnosić, że nie w pełni zgodziłby się z linią obrony *Sposobu zakopiańskiego* przyjętą przez Ekielskiego. Podczas swojego wystąpienia streścił *Architekturę nowoczesną* Ottona Wagnera i mianował jej autora najwybitniejszym przedstawicielem nowoczesnego kierunku w architekturze. Stwierdził jednocześnie, że reprezentowane przez niego pragmatyczne podejście zacieśnia „ramy dla uczucia w sztuce”, ponieważ opiera się na redukcyjnym ujęciu stylu jako pochodnej konstrukcji i techniki. Formułując własne stanowisko, przywołał inny niż Ekielski fragment pism Sempera, u którego studiował na politechnice w Zurychu: „styl jest to zgodność wyglądu zewnętrznego dzieła z całą historią jego powstawania”¹⁷. W związku z tym zapowiadał swoim studentom, że „swobodę pomysłów czerpać będziemy z ducha naszego wieku i naszego narodu”¹⁸ – osiągnięcia nowoczesności uzupełniając o odwołania do tradycji, inżyniersko bezbłędną architekturę zabezpieczając przed bezdusznocią.

Nie sposób ocenić, w jakim stopniu te stwierdzenia wiązały się z przekonaniem prelegenta w kwestii austro-węgierskiej polityki narodowościowej. Można przypuszczać, że popierał strategię jednoczesnego promowania i tłumienia idei narodowościowych. W jej ramach lokalną „egzotykę” uczyniono kapitałem dla rozwoju przemysłu artystycznego, który miał odegrać znaczącą rolę we wzmacnieniu gospodarki Cesarstwa¹⁹ – kierunkowi temu podporządkowana była szkoła w Zakopanem, którą Kováts kierował, a także opublikowany przez niego wzornik. Zastanawia jednak, z jakim „my” mógł się identyfikować, kiedy na lwowskiej politechnice mówił o „naszym narodzie”. Jak sam mógł się określać, albo jak rozumieć naród, urodzony na Bukowinie obywatel austriacki węgierskiego pochodzenia, syn posła na Sejm Galicyjski, wykształcony między innymi w Szwajcarii, zawodowe szlify zdobywający w Wiedniu, wreszcie pracownik i później rektor galicyjskiej uczelni, gdzie językiem wykładowym był polski, którym zresztą podobno biegle się posługiwał²⁰. Nie chodzi mi oczywiście o to, by ustalić narodowość Kovátsa – za tak postawionym pytaniem kryje się wątpliwe założenie o naturalności jednoznacznej identyfikacji narodowej. Co jest dla mnie w tym miejscu istotne, to to, że lwowskiemu profesorowi odmówiono identyfikacji z „narodem polskim” i że przełożyło się to na język krytyki artystycznej. Czystość kulturowa jest niezbędnym warunkiem powstania sztuki „narodowej”, stąd znaczenie argumentów *ad personam*. Warchałowski zarzekał się, że nie może oceniać prac Kovátsa w wymiarze fachowym, ocenił zamiast tego ich charakter, bezpośrednio wynikający z konstytucji duchowej twórcy – najwyraźniej niewystarczającej dla przeniknięcia i oddania ducha tradycji polskiej. Stanisław Eljasz-Radzikowski, jeden z najbardziej zagorzałych zwolenników stylu zakopiańskiego, dyskwalifikował pracę dyrektorów zakopiańskiej szkoły – Franciszka Neuzila i Kovátsa – wytykając im niespójność tożsamości²¹. Poczucie artystyczne Kovátsa miało zostać wyjałowione przez wieloletnie stosowanie stylu neobarokowego²². Pawilon przygotowany przez niego na wystawę paryską skomentowano jako wyzłocony, jaskrawo pomalowany „biurokratyczny wysiłek”²³.

¹⁵ *Ibidem*, s. 180.

¹⁶ Por. G. Bandmann, *Przemiany w ocenie twórczości w teorii sztuki XIX w.*, tłum. F. Franckowiak, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 46–78.

¹⁷ E. Kováts, *O zasadach architektury nowoczesnej*, „Architekt”, 1902, nr 4, s. 44.

¹⁸ *Ibidem*, s. 46.

¹⁹ Więcej na ten temat zob. M. Rampley, *Design Reform in the Habsburg Empire: Technology, Aesthetics and Ideology*, „Journal of Design History”, 2010, nr 3, s. 247–264.

²⁰ F. Mączyński, *Po drodze*, Kraków 1931, s. 35–36 (cyt. za H. Kenarowa, *Od Zakopiańskiej Szkoły Przemysłu Drzewnego do Szkoły Kenara. Studium z dziejów szkolnictwa zawodowo-artystycznego w Polsce*, Kraków 1978, s. 107); *Politechnika Lwowska 1844–1945*, Wrocław 1993, s. 180–181.

²¹ S. Eljasz-Radzikowski, *Styl zakopiański*, Kraków 1901, s. 17. Niektóre utarte tam określenia, jak na przykład „zniemczyły Czech” (o Neuzilu), pozostają niestety nadal obecne w języku historii sztuki.

²² Kenarowa, *op. cit.*, s. 106.

²³ S. Witkiewicz, *Z wystawy paryskiej*, „Przegląd Zakopiański”, 1900, nr 26, s. 211.

Zarzuty te formułowane były w ramach szerszego dyskursu dyskredytującego austro-węgierską państwowość jako sztuczną, bo nie wypływającą z jednolitego etnicznie organizmu. Budowano wizerunek Cesarstwa jako zbiurokratyzowanego, zniewieściałego, pozbawionego spójnej podmiotowości i w związku z tym również wewnętrznej energii oraz woli²⁴ – antropologicznych warunków ekspresji. Koncepcje nacjonalistyczne coraz silniej spletały się z nową wizją męskich zachowań, odmiennych od towarzyskiej obyczajowości, kształtujących fizjonomiczne nawyki odczytywania siły woli, autonomii osobowości, zdrowia psychicznego²⁵. Jakości szczerości wyrazu i swobody twórczej splecione zostały w wielu ówczesnych tekstach z narodowym charakterem dzieła. Dlatego nawet jeszcze Halina Kenarowa, pisząc o „walce o polskość” Szkoły Przemysłu Drzewnego w Zakopanem, mogła mieć na myśli zarówno idee narodowe, jak i forsowanie antyakademickich koncepcji plastycznych. Gdy w 1922 r. Karol Stryjeński wraz z uczniami rozbił o kamienie potoku dotychczasową podstawę wyposażenia Szkoły – „gipsowe modele głów, nóg, świętych, jeleni i małą”, były one dla nich tak samo akademickie, jak i austriackie²⁶.

Kiedy Jerzy Warchałowski przystąpił do debaty o stylu, akademie artystyczne miały trudności z kontrolowaniem dyskursu o sztuce. Na znaczeniu zyskiwały politechniki i szkoły rzemieślnicze, co pociągało za sobą nowe sposoby mówienia o twórczości. Do tego przewartościowania przyczynił się w Niemczech przede wszystkim Hermann Muthesius, architekt i urzędnik odpowiedzialny na reformę szkolnictwa artystycznego i zawodowego, mającą na celu zwiększenie konkurencyjności produktów niemieckich (rzemiosła artystycznego) na rynku międzynarodowym. W opracowanym przez niego programie dla *Kunstgewerben- und Handwerkschulen* znalazły odzwierciedlenie kluczowe elementy jego projektu sztuki tektonicznej – kształt dostosowany do funkcji, prawda materiału, charakter wynikający z techniki²⁷. Szerokie społeczne konsekwencje tych wytycznych opisywał w *Kunstgewerbe und Architektur*, niewielkiej książeczce przetłumaczonej przez Warchałowskiego i wydanej nakładem Muzeum Przemysłowego w Krakowie. Muthesius wskazał na bezpośrednią zależność pomiędzy językiem artystycznym a konfliktami klasowymi. Jako syn budowniczego nie mógł sobie pozwolić na naukę w szkołach o programie kształcenia humanistycznego, z językami klasycznymi, których znajomość była konieczna, by studiować w akademii. Ukończył szkołę realną, a później politechnikę, co wiązało się z niższym prestiżem. Architektów tworzących w stylach neohistorycznych nazywał w związku z tym filologami – próbując zwrócić uwagę, że „popisywanie się wyuczonymi wiadomościami stylowymi”²⁸, a tym bardziej zdolność do satysfakcji honorowej i inne przywileje architektów z „dobrego towarzystwa” nie mają nic wspólnego z praktyką budowniczą.

W przedmowie do polskiego przekładu pracy Muthesiusa Warchałowski zaproponował zamianę używanego przez autora słowa „niemiecki” na słowo „polski”, aby w ten sposób uzyskać adekwatny obraz sytuacji w rodzimej sztuce. Byłoby to nieuzasadnionym uproszczeniem, ale dzięki temu widać, jak wielki wpływ na publicystykę środowiska TPSS miał dyskurs niemieckiej odnowy rzemiosł. Propagowanie nowego języka mówienia o architekturze również w Krakowie miało odebrać profesjonalistom wyłączność na formułowanie sądów estetycznych. Warchałowski znajdował się wprawdzie w innej sytuacji niż Muthesius, bez wątplenia należał do „społeczeństwa uprawnionego do dawania satysfakcji”, by posłużyć się terminem Norberta Eliasa²⁹. Jako prawnikowi z wykształcenia³⁰, została przypisana mu jednak rola dyletanta, nieodpowiadająca przecież zupełnie podejmowanym przez niego działaniom ani dalszej edukacji. W wywiadzie prasowym z 1901 r. mówił, że po kilkuletniej praktyce zawodowej w sądzie odeskim „odbył studia filozoficzne za granicą”, zarazem „zwracając baczną uwagę na rozwój sztuki europejskiej zastosowanej do przemysłu”³¹. Nie powiedział, dokąd konkretnie się udał, z pewnością jednak odwiedził liczne niemieckie i austriackie muzea sztuki stosowanej, a z jego tekstów można się domyślać zaplecza intelektualnego rozpiętego pomiędzy Berlinem a Wiedniem, dostarczającego różnych sposobów ujmowania

²⁴ G. Sluga, *Bodies, Souls and Sovereignty: the Austro-Hungarian Empire and the Legitimacy of Nations*, „Ethnicities”, 2001, nr 2, s. 207–232.

²⁵ Zob. G.L. Mosse, *The Image of Man: the Creation of modern Masculinity*, New York–Oxford 1998.

²⁶ Kenarowa, *op. cit.*, s. 144.

²⁷ J.V. Maciuika, *Art in the Age of Government Intervention: Hermann Muthesius, Sachlichkeit, and the State, 1897–1907*, „German Studies Review”, 1998, nr 2, s. 285–308.

²⁸ H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, tłum. J. Warchałowski, Kraków 1909, s. 20.

²⁹ N. Elias, *Rozważania o Niemcach. Zmaganie o władzę a habitus narodowy i jego przemiany w XIX i XX wieku*, tłum. R. Dziergwa, J. Kałużny, I. Sellmer, Poznań 1996.

³⁰ I. Huml, *Warsztaty Krakowskie*, Wrocław–Warszawa–Kraków–Gdańsk 1973, s. 34.

³¹ „Kurier Codzienny”, 1901, nr 285.

kultury jako kreacji ludzkiej. Istotna byłaby tu wiedeńska psychologizacja procesów poznawczych i rozumienie rzeczywistości jako faktów postrzeżeń, Berlin natomiast dostarczał płodnej perspektywy socjologicznej – architekci związani z Werkbundem swobodnie posługiwali się kategoriami wypracowywanymi przez Maxa Webera, Georga Simmela, Wenera Sombarta, niektórzy jeszcze byli słuchaczami wykładów Wilhelma Diltheya. Tak różnorodne inspiracje pozwalały Warchałowskiemu na formułowanie nowego języka, alternatywy dla „fachowości”, której znaczenie uwydatnia wypowiedź Franciszka Bujaka krytykująca kierunek reformy przemysłu artystycznego w Austro-Węgrzech pod koniec XIX w. Według jego obserwacji, dążono do podniesienia akademicko pojmowanej jakości artystycznej w wytwórczości włościańskiej (jak mawiano, do „uszlachetnienia” jej), z pominięciem zaplecza przemysłowego i komercyjnego. Takie postępowanie Bujak wiązał z brakiem przygotowania „kierowników polityki przemysłowej”, których myślenie o sztuce kierunkował literacko-artystyczny światopogląd przekazany im w gimnazjach humanistycznych³². Jak widać na niemieckim przykładzie, zmiana terminologii mogła służyć przemysłanym reformom organizacji produkcji. „Styl” stał się w Niemczech jedną z głównych kategorii mieszczańskiej krytyki społecznej, postulującej „wzmocnienie poczucia osobistego, ale nie tego poczucia, które opiera się na przywilejach stanu, rangi lub tytułu, lecz poczucia osobistej wartości wewnętrznej”³³.

W konsekwencji, na początku XX w. zaistniała rozbieżność pomiędzy terminem i pojęciem stylu. Niejednokrotnie „styl” pisano w cudzysłowie dla zaznaczenia, że różne zjawiska nazywa się stylami, choć nie spełniają wymogów stylu jako takiego. Prawdziwy styl powinien występować w liczbie pojedynczej. Mówienie o nim w liczbie mnogiej unaoznacza rozpad języka ekspresji kulturowej. Na początku XX stulecia panowało w tej kwestii przekonanie odwrotne do współczesnego – zjawisko ekspresji wiązano nie z możliwością wyboru środków wyrazu, ale raczej z ich „przezroczyścią”. Prawdziwy styl miał być naturalny niczym przed-konwencjonalny język gestów, utracony język komunikacji wspólnoty, o czym wiedzieli czytelnicy Rousseau. Architekci związani z Werkbundem utożsamiali styl z przedkapitalistycznymi formami społecznymi. Nowoczesna alienacja i konsumpcjonizm, dezorganizujące kulturę, miałyby uniemożliwiać powstanie stylu, w którym, jak w języku ojczystym, nie odróżniałoby się treści od środków przekazu – pisał Georg Simmel³⁴. Schillerowsko „nawne” podejście do konwencji wizualnych zostało zaprzepaszczone – wygnano nas z raj, mówił Hermann Muthesius³⁵.

Jak wiadomo, utraconej autentyczności poszukiwano w twórczości ludowej i „pierwotnej”. Wykorzystywanie przejętych z tej sztuki motywów dekoracyjnych nie dostarczyło jednak trwałego poczucia szczerości wyrazu – o czym świadczy recepcja twórczości Kovátsa. Warchałowski wyjaśniał, że przecież styl swojski jest zaprzeczeniem swojskości. „Etykieta ultra-swojskości” skłania jego zdaniem ku naśladowaniu gotowych wzorów, sprzyja uleganiu modzie, zamiast zachęcać do budowania rzeczy „odpowiadających celowi, szczerych”³⁶, zgodnie z programem Muthesiusowskiej sztuki tektonicznej. Swojskości – która miała być owym jedynym stylem, zapewniającym poczucie bycia „u siebie” – Warchałowski nie rozumiał jako repertuaru ornamentów, ale metodę twórczą. Sprzeciwiał się „właczaniu wszystkiego w ciasne ramki motywów”³⁷, ponieważ źródłem autentycznej formy nie są arbitralnie wyznaczone środki artystyczne, lecz podstawowe środki kształtowania plastycznego³⁸.

Semantyczną opozycją dla prawdziwego „stylu” stają się „style”, których nieustanna zmienność zależna jest od ślepych procesów rynkowych, co stawia je na równi z modą. W tekstach Warchałowskiego liczba mnoga stylu nabrała negatywnego zabarwienia, publicysta coraz bardziej nieufnie podchodził do tego słowa. W eseju *O sztuce stosowanej* „styl” wydaje się już wręcz pusty znaczeniowo. Jako jego odpowiedniki

³² Kenarowa, *op. cit.*, s. 14.

³³ Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, s. 139.

³⁴ Szerzej o tym. zob. F.J. Schwartz, *Cathedrals and Shoes: Concepts of Style in Wölfflin and Adorno*, „New German Critique”, 1999, nr 76.

³⁵ H. Muthesius, *Style-architecture and Building-art: Transformations of Architecture in the Nineteenth Century and Its Present Condition*, transl. S. Anderson, Santa Monica 1994 (1. wyd. w 1902), s. 78.

³⁶ Warchałowski, *Z powodu wystawy...*, s. 181.

³⁷ J. Warchałowski, *Polska sztuka stosowana*, „Tygodnik Ilustrowany”, 1908, nr 6.

³⁸ Francesco Passanti zwracał uwagę na konieczność rozumienia wernakularyzmu nie jako wykorzystywania motywów czerpanych ze sztuki tradycyjnej, ale szerzej – jako poszukiwania „nieświadomych” obszarów kultury, w których formy tworzą się samorzutnie. Rozumienie to wypracował, analizując wczesne inspiracje Le Corbusiera, dostrzegając pokrewieństwo pomiędzy jego fascynacją rzemiosłem ludowym a industrializmem czy architekturą okrętową. Podejście to pozwala dostrzec wspólne źródło pozornie antyetycznych stylistyk – funkcjonalistycznej i swojskiej – w metaforyce fałszu kostiumu i zdrowej szczerości. F. Passanti, *The Vernacular, Modernism, and Le Corbusier*, „Journal of the Society of Architectural Historians”, 1997, nr 4, s. 438–450.

Warchałowski wskazuje formę i sztukę stosowaną. Kilka lat później doda kolejne synonimy: charakter, typ, piękno³⁹. Dotychczasowe znaczenie terminu „styl” nie odpowiadało zjawiskom, które próbował opisać, ale mnożenie określeń nie wydawało się prowadzić do konkretyzacji pojęć, choć odgrywały one później zasadniczą rolę w teorii modernizmu. Muthesius z kolei zamiast o stylu próbował mówić o rzeczowości (*Sachlichkeit*), o guście czy po prostu o jakości⁴⁰. Ze zmurszałym słownictwem mocował się także Eligiusz Niewiadomski, przychylny recenzent wystaw TPSS. Jego zdaniem, „sztuka stosowana” nie była poboczną dziedziną artystyczną, jak to zwykle było rozumiane. To „sztuka czysta”, objaśniał, jest odłamem sztuki w ogóle, a ta ze swojej natury jest właśnie stosowana⁴¹. Warchałowski tę koncepcję sztuki próbował wyrazić, mówiąc również o „szeroko pojętej architekturze”⁴², tej „uniwersalnej twórczyni kształtów”⁴³. Wreszcie w 1920 r. sięgnie po określenie „kultura plastyczna”⁴⁴.

Dwanaście lat wcześniej na łamach „Tygodnika Ilustrowanego” wciąż starał się uchwycić nowo rozpoznane zjawiska za pomocą terminu „styl”. Objął go wówczas jako tworzenie przez człowieka harmonii plastycznej wokół siebie, efekt praktyki określanej roboczo jako „sztuka stosowana”, polegającej na operowaniu kształtem, barwą, bryłą i ornamentem w kształtowaniu swojego bezpośredniego otoczenia⁴⁵. Jak wynika z jego tekstów, twórcą stylu jest przy tym zarówno wytwórca przedmiotu, jak i jego konsument – osoba wybierająca towary w sklepie. Proponowane przez Warchałowskiego antyakademickie rozumienie stylu związane jest zatem z antropologicznym rozumieniem sztuki jako podstawowej czynności ludzkiej wyrażającej wrodzone upodobanie do piękna.

Ta kluczowa zmiana w rozumieniu kultury artystycznej pociągnęła za sobą przeformułowanie sposobu wartościowania twórców artystycznych. Decydujące miały być nie zasady dobrego smaku, ale poczucie, że w swoich wyborach i upodobaniach jest się sobą. „I cóż z tego, że nie posiadając własnych środków twórczych, po takiej rewizji nie znajdzie na świecie idealnego wyrazu swojego wyśnionego całokształtu; ale za to z jakim zapalem podrze w strzępy niejedno, czym się dotąd otaczał bezmyślnie, wytoczy walkę wszystkim falsyfikatorom, udrapowanym w różne teorie sztuki, a kryjącym tylko brak szczerości i brak talentu”⁴⁶. Jak podkreśla Warchałowski, właściwym impulsem artystycznym nie jest urządzenie oficjalnego salonu, ale dostosowanie przestrzeni – choćby skromnie i nieporadnie – do własnych potrzeb, aby poczuć się u siebie. Źródłem stylu nie jest więc wiedza o sztuce i jej historii, ale wewnętrzna siła twórcza, charakter. Podstawowy warunek sztuki narodowej to dopuszczenie tego prawdziwego charakteru do głosu – trzeba przestać być manekinem, którego gust to tylko ślepe odruchy. Warchałowski powtarzał tu rozpoznania Corneliusa Gurlitta, architekta i pracownika drezdeńskiego Kunstgewerbemuseum⁴⁷, a także Paula Schultze-Naumburga, związanego z ruchem Heimatschutz architekta, szczególnie zainteresowanego relacjami pomiędzy sztuką a rasą. W znanej polskim czytelnikom książeczce *Estetyka mieszkania* Schultze-Naumburg wyjaśniał, że we właściwym urządzeniu domu „chodzi tylko o to, żeby dla człowieka wyrósł harmonijny kącik, jak domek dla ślimaka, w którym by się wyrażały jego potrzeby, nawyknięcia, poglądy, skłonności, słowem cała jego istota”⁴⁸.

Prawdziwy styl to zatem przeciwieństwo konwencji. Dochodzą tu do głosu wewnętrzne sprzeczności modernizmu – to, co autentyczne w kulturze, powinno być akulturowe. Rozwijając organiczną metaforykę niemieckiej krytyki kultury, Warchałowski mówi, że styl to skóra⁴⁹. Jest to sfera przedrefleksyjna, w któ-

³⁹ J. Warchałowski, *Kościół oo. dominikanów w Tarnopolu*, „Architekt”, 1909, nr 11, s. 198.

⁴⁰ Schwartz, *The Werkbund...*, s. 32.

⁴¹ E. Niewiadomski, *Towarzystwo Zachęty Sztuk Pięknych wobec potrzeb naszej sztuki*, Warszawa 1901, s. 12–13.

⁴² Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, przedmowa Warchałowskiego, s. XI.

⁴³ *Ibidem*, s. 19.

⁴⁴ J. Warchałowski, *Wnętrza i meble*, Kraków 1920, s. 3.

⁴⁵ Warchałowski, *Polska sztuka stosowana*, s. 106.

⁴⁶ J. Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, Kraków 1904, s. 8.

⁴⁷ „Nie staraj się otaczać rzeczami, których nie rozumiesz. Skoro nie możesz samodzielnie zbudować domu i sporządzić mebli, sprzętów i dekoracji, wybierz to, co wydaje się najwygodniejsze, najprzyjemniejsze w użyciu. Szukaj przedmiotów, których forma i ozdoby są najmiłsze twemu oku. Jeśli nie pozwolisz, by wpływały na ciebie cudze gusta, wówczas będziesz miał dom najbardziej stylowy jak tylko się da. Styl ten będzie być może wprowadzał w lekką konsternację, ale to będzie twój styl. Wielu ludzi takich jak ty tworzy *Volk*. A nasz gust – to ów od dawna poszukiwany styl współczesności. Będzie dokładnie tak dobry lub tak zły jak nasza epoka”, C. Gurlitt, *Im Bürgerhaus: Plaudereien über Kunst, Kunstgewerbe und Wohnung-Ausstattung*, Dresden 1888, cyt. za Schwartz, *The Werkbund...*, s. 82.

⁴⁸ P. Schultze-Naumburg, *Estetyka mieszkania*, tłum. A. Krasnowolski, Warszawa 1904, s. 135. Kolejne polskie wydanie, w tym samym tłumaczeniu, ukazało się w 1908 r. pod tytułem *Jak urządzić i ozdobić mieszkanie*.

⁴⁹ Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, s. 5.

rej kultura plastyczna niejako nie jest tworzona, ale wzrasta, spełniając wymogi Roussowskiej koncepcji moralności polegającej „na zatraceniu świadomości, jak się człowiek prezentuje szerokiemu światu”⁵⁰. W takiej koncepcji nie ma miejsca na ściśle rozumowy osąd estetyczny, liczą się szczere odczucia i tylko one mogą ukształtować styl. Środki wyrazu właściwe sztuce tektonicznej w swoim właściwym wymiarze nie są więc powtarzalnymi elementami formalnymi, lecz w przede wszystkim efektami psychologicznymi⁵¹.

Ten antropologiczny kierunek pozwolił na przekroczenie opozycji ducha i materii w myśleniu o ekspresji. Hermann Muthesius, odnosząc się do sporu pomiędzy zwolennikami Aloisa Riegla a semperianami, pisał, że „nie ma ani czystej uczuciowości (artystyczności), ani czystej rzeczowości, bo ręką tworzącą kształt kieruje duch człowieka”⁵². Sztukę tworzy i doznaje człowiek jako całość psychofizyczna, a kultura zapisana jest także w ciele, polega na nauce posługiwania się nim – porządkowania bodźców odbieranych zmysłowo, przyswajania gestów, interakcji z otoczeniem. Korzenie filozoficzne dla tego podejścia można odnaleźć w myśli Gottfrieda Herdera, który człowieka widział jako organizm, a nie maszynę obdarzoną duszą. Tożsamość ludzka jest w związku z tym uzależniona także od warunków cielesnych – otoczenia, z którym bezpośrednio związana jest jego forma życia. Tylko w ten sposób (będąc u siebie) ma zdolność naturalnej ekspresji i dostęp do doświadczenia sił właściwych jego narodowi⁵³.

Koncepcje te dobrze przyjęły się na gruncie myśli o sztuce. We wczesnych teoriach Heinricha Wölfflina to właśnie kulturowe ciało warunkować miało historyczne zmiany stylów. Kategorią poczucia cielesnego próbował skonceptualizować relację pomiędzy formami plastycznymi a charakterem narodu – ciało miało być mediatorem wyrazu woli⁵⁴. Był to kierunek nasuwający się wówczas w niemal oczywisty sposób, zgodnie z głęboko zakorzenioną Roussowską intuicją, że gestualność jest bliższa naturze człowieka niż alienujące słowa. Cieleśność wydawała się obiecywać bezpośredniość i swobodę wyrazu, możliwość odzyskania przednowoczesnego, organicznego stanu kultury. Człowiek nowożytny jest słaby, pisał Warchałowski, w kwestiach estetycznych lubi się „obejrzyć poza siebie, szuka jakiegoś oparcia”⁵⁵. Obserwacje te były trwale obecne w historii sztuki. Jacob Burckhardt uważał brak „pozbawionej wahań swobody i pełni” za cechę charakterystyczną współczesnej mu sztuki, bezprecedensowo nie roszczęcej sobie prawa do wyłączności, pozbawionej niezachwianego przekonania, że jest doskonała⁵⁶.

Powracając do antropologicznych podstaw sztuki, nierozdzielnie splecionych z tożsamością narodową, spodziewano się odbudować samodzielność plastyczną. Warchałowski widział w niej narzędzie wychowania społeczeństwa. Z kolei nauka rysunku miała być podstawą szkolenia umysłu i obserwacji, służącymi budowaniu charakterów⁵⁷ – tylko rozbudzona siła osobowości może stworzyć sztukę niezależną od konwencjonalnych „stylów”. Plastyka i tektonika to w pierwszym rzędzie nie umiejętności artystów, ale narzędzia kształtowania rzeczywistości kulturowej, której tylko jedną z cech jest z kolei estetyka. Zbliżyła to te dziedziny do kategorii pracy, którą w medycynie, psychologii i teorii kultury coraz częściej rozumiano jako podstawowy środek ekspresji ludzkiej, jego porządkująca umysł i ciało rytmiczność może rozbudzić uzdrawiającą siłę⁵⁸. Wychowanie estetyczne nabiera tu nowego wymiaru, ma być nie tyle czynnością intelektualną, ile ćwiczeniem antropologicznym – wydobywaniem własnego człowieczeństwa w akcji zabawy materią. Celem jest demechanizacja czynności psychomotorycznych do rozbudzenia „jasnej siły tworzenia”, jak to niekiedy wówczas określano. Na wspólnym froncie odnajdziemy tu przedszkola Fröblowskie,

⁵⁰ Cyt. za R. Sennett, *Upadek człowieka publicznego*, tłum. H. Jankowska, Warszawa 2009, s. 201.

⁵¹ Por. K. James-Chakraborty, *German Architecture for a Mass Audience*, London 2000, s. 15. Kwestie te sformułowane są w ramach zarysowanych jeszcze przez osiemnastowiecznych teoretyków malowniczności, którzy przyczynili się do zmiany w rozumieniu władz sądenia i dowartościowania kategorii *emouvoir* w teorii architektury. Można ją widzieć jako wspólny mianownik dla twórczości od Boulléego po Le Corbusiera, kiedy zainteresowanie architektów przesunęło się z odzwierciedlania porządku natury ku wywoływaniu emocji u widza, zob. W. Oechslin, *Emouvoir – Boullée and Le Corbusier*, „Daidalos”, 1988, nr 30.

⁵² Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, s. 14.

⁵³ I. Berlin, *Vico and Herder. Two Studies in the History of Ideas*, London 1980, s. 195–198.

⁵⁴ Schwartz, *Cathedrals and Shoes...*, s. 10.

⁵⁵ Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, s. 11.

⁵⁶ J. Burckhardt, *O historii sztuki jako przedmiocie wykładu na katedrze uniwersyteckiej*, [w:] i dem, *Wykłady o sztuce. Wybór*, tłum. i oprac. R. Kasperowicz, red. A. Ziemia, Warszawa 2008, s. 88.

⁵⁷ J. Warchałowski, *O nauce rysunków dla rzemieślników*, „Architekt”, 1910, nr 12, s. 183.

⁵⁸ Terapię pracą zalecano zarówno gruźlikom (system edynburski opracowany przez Roberta Williama Philipa), jak i neurotykom, między innymi w sanatorium Zofiówka w Otwocku. Stosowano robotki ręczne, od szydełkowania po wikliniarstwo, oraz wzmożoną aktywność fizyczną, między innymi odpowiednio stopniowane przenoszenie koszy piasku czy pracę kilofem. Zob. A. Kuczewski, *Praca fizyczna jako czynnik leczniczy w uzdrowiskach dla gruźliczych na zachodzie*, Kraków 1917.

refleksję pedagogiczną Johna Deweya, szkołę tańca Émile'a Jacques'a-Dalcroze'a w Hellerau i estetykę szczeroci tamtejszych Deutsche Werkstätten. Zakorzeniona w nowym myśleniu o antropologii pracy sztuka nienaśladowcza (inaczej: swojska, tektoniczna, narodowa itp.) miała głęboko sanacyjny charakter i spodziewano się, że przewycięży nie tyle impas estetyczny, ile kryzys woli.

To zatem nie sztuka, ale człowiek miał się przeobrazić. „Styl” był jednym z terminów z tradycyjnego repertuaru, które próbowano zastosować do opisu nowoczesnego społeczeństwa i kultury. Wypróbowywano go jako narzędzie analityczne wyjaśniające zachowania zbiorowe. Tradycyjny model dociekań estetycznych – w którym modelowym odbiorcą sztuki jest racjonalna jednostka – był coraz mniej użyteczny. Wyzwaniem dla socjologów, historyków sztuki i teoretyków kultury stała się konceptualizacja nowego podmiotu zbiorowego; czy to narodu, czy to tłumu lub masy. Ponadto percepcji nie rozumiano już jako neutralnego kanału transmisyjnego. Jerzy Warchałowski swój esej o sztuce stosowanej rozpoczął od zarysowania podstawowej sytuacji odbiorczej: „Tłumy przechodniów. Oto stanęły przed zawieszoną świecidełkami wystawą sklepową; tam biegną zwabione hałasem awantury ulicznej; tu znów śpieszą na zręcznie zareklamowane widowisko. Zupełnie jak czytelnicy dziennika. Szumny tytuł, kaskada błyskotliwych paradoksów, podpis – czyż nie sprawiają nieraz więcej, aniżeli szczerą myśl, poprostu wypowiedziana?”⁵⁹. Nowoczesny ogląd sztuki nie dokonuje się w autonomicznej przestrzeni wystawowej, właściwe jest mu rozproszenie uwagi, podatność na chwytły reklamowe i wpływ otoczenia.

Cytowani przeze mnie publicyści wydawali się niepewni co do charakteru władz poznawczych odpowiadających za doznania estetyczne. Nawet Mieczysław Limanowski w jednym z tekstów krytykujących wystawy TPSS mówił tylko o „tak zwanej »duszy polskiej«”⁶⁰ – nie jest jasne, czym miałyby być ów zmysł konieczny do powstania i właściwego odbioru swojskiej sztuki. Jak zwracał uwagę Frederic J. Schwartz, ówczesni teoretycy architektury mieli trudności z pogodzeniem postulatu „rzeczowości” i założenia o niestabilności poznawczej podmiotu⁶¹. Muthesius poszukiwał esencjonalnej autentyczności, ale sam stwierdzał, że upodobania estetyczne są tylko kwestią przyzwyczajenia. Nieufność wobec nich miał także Warchałowski, każąc pytać, czy to, co uważaliśmy za nasz własny gust, nie zostało nam zaszczerpione. Rozpoznano już dobrze wpływ, jaki reklama może mieć na doznania widza. Nie można mieć pewności, że to, co się nam podoba w sklepie, nie jest w rzeczywistości brzydkie – w ten sposób fenomen popularności stylu zakopiańskiego wyjaśniał Czesław Jankowski⁶². Z drugiej jednak strony, dla Stanisława Witkiewicza popyt przerastający podaż wyrobów zakopiańskich zaświadczał jednoznacznie o narodowym charakterze tego stylu.

Problemy te analizował Alois Riegl w kontekście pytania o ocenę wartości zabytków, które równie żywo zajmowało Warchałowskiego. Wartość zabytku mierzy się siłą oddziaływania na współczesnych odbiorców, próżno jednak i w tej wartości nowoczesnej szukać spójności, ponieważ oczekiwania „nowoczesnej woli twórczej [...] wciąż się zmieniają: od chwili do chwili, od odbiorcy do drugiego”⁶³. Wzmoczone zainteresowanie zabytkami ze względu na wywoływane przez nie nastroje jest świadectwem procesu emancypacji jednostki i świadomości, że równie interesujące co wiedza historyczna może być dla widza obserwowanie doznań, jakie fenomeny wywołują w nim samym. Rozkruszenie fundamentów kultury klasycznej pozbawia jednak podmioty podstawy uwspólniającej ich doznania doświadczane jako jednostki, dzielą je ze sobą raczej jako masa⁶⁴.

Masa, tłum czy naród to nowe sytuacje, w jakich podmiot na nowo próbuje się odnaleźć – negocjując zarówno możliwą odrębność, jak i poszukując zadowalającej konceptualizacji tego, co wspólne. Kategoria duszy była zbyt ogólna, by uwzględnić fizjologiczne i psychiczne zawłości procesów poznawczych. To, co dawniej nazywano zdrowiem duchowym, teraz raczej kojarzono z nerwowym. Nerwowość i znużenie (*fatigue*) stanowiły, obok krytyki społeczeństwa oglądy, niezmienny kontekst dla kryzysu woli⁶⁵. Styl jako efekt psychologiczny miał oddziaływać kojąco na oczy strudzone nadmiarem miejskich wrażeń, na umysł

⁵⁹ Warchałowski, *O sztuce stosowanej*, s. 3.

⁶⁰ M. Limanowski, *Zakopane na I. Wystawie Towarzystwa Polskiej Sztuki Stosowanej w Krakowie*, „Przegląd Zakopiański”, 1902, nr 7, s. 65.

⁶¹ F.J. Schwartz, *Form Follows Fetish: Adolf Behne and the Problem of „Sachlichkeit”*, „Oxford Art Journal”, 1998, nr 21, s. 47.

⁶² C. Jankowski, *Tak zwany styl polski (dokończenie)*, „Życie i Sztuka” (dodatek do „Kraju”), 1902, nr 33, s. 1.

⁶³ A. Riegl, *Nowoczesny kult zabytków. Jego istota i powstanie*, [w:] Alois Riegl, *Georg Dehio i kult zabytków*, tłum. i wstęp R. Kasperowicz, Warszawa 2012, s. 30.

⁶⁴ *Ibidem*, s. 35–45.

⁶⁵ Szerzej o tym zob. A. Rabinbach, *The Human Motor. Energy, Fatigue, and the Origins of Modernity*, Berkeley–Los Angeles 1990.

wycieńczony zawilóściami teatralności i fałszu sfery publicznej. Jak pisał Warchałowski, artystyczność miała być źródłem wypoczynku dla oka⁶⁶. Podobnych efektów poszukiwano w rozpoczętej w „Architekcie” akcji pod hasłem „przeciw zabrzydzaniu kraju” (inspirowanej cyklem *Kulturarbeiten* Schultze-Naumburga), czyli przeciw niweczeniu naturalnego krajobrazu agresywnymi reklamami, bezmyślnie przeprowadzonymi instalacjami elektrycznymi, nadmiarem kiczowatych ozdób i niwelowaniem naturalnego zróżnicowania: „wpływ harmonijnego otoczenia musi uczynić życie mniej ponurym, zmniejszyć newrozę ujawniającą się dziś wśród wszystkich sfer”⁶⁷.

Dlatego też kiedy Warchałowski przy okazji Wystawy Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym opisywał ogromne znaczenie dworku, nie formułował wcale propozycji stylistycznej. Dworek przedstawił nie tyle jako budynek, ile przesiąknięte emocjami miejsce zamieszkania. Analizował, jak naturalne otoczenie, widoczne ślady upływu czasu, rozkład mas, rozplanowanie przestrzeni tworzą „niecodzienne wrażenia nastroju mieszkalnego”⁶⁸. Nie tyle typ architektoniczny go interesował, ile sposoby wywoływania wrażeń komfortu, spokoju, bezpieczeństwa – uzyskania poczucia organicznej harmonii z otoczeniem, jakiej od człowieka oczekiwaby Herder. Jeśli zatem „styl” miał oznaczać kulturę plastyczną zgodną z nowymi wartościami szczeroci i męstwa, jego synonimem powinien być przede wszystkim „dom” w takim sensie, jaki nadała mu później myśl fenomenologiczna w architekturze. Kulturowe zdrowie próbowano odzyskać poprzez poczucie pełni ludzkich możliwości zamieszkiwania (nowoczesność definiowano przecież jako bezdomność), a to z kolei miało się przełożyć na – zależnie od interpretacji – zdrowie rasowe, siłę militarną, sukces ekonomiczny, produktywność, odbudowę więzi narodowej. W środowisku Werkbundu termin „styl” w interesujący sposób wykorzystywano do analizy społecznej, miał też jednak wyraźne zabarwienie moralne, zakorzenione w Nietzscheańskiej retoryce⁶⁹, dostarczając nowych schematów odczytywania siły i słabości woli.

Ernst Gombrich wykazywał, że teorie próbujące objaśniać rzekomy fenomen jednolitości stylistycznej zwykle posługiwały się Heglowskimi nawykami myślenia o historii kultury w kategoriach przemian ducha⁷⁰. Kategoria ta traciła jednak na znaczeniu jako narzędzie samoopisu – podobnie jak „styl”, „dusza” okazała się niewspółmierna do przemian w myśleniu o człowieku i mało przydatna w formułowaniu nowej wiedzy o społeczeństwie. Wyzwaniem stało się za to pogodzenie koncepcji człowieka unerwionego – niestabilnego poznawczo, nękanego zanikami woli – z rozumieniem stylu jako wytworu zbiorowego podmiotu ekspresji.

JERZY WARCHAŁOWSKI AND THE DEBATE ON STYLE

Abstract

Jerzy Warchałowski believed that the key issue in the so-called *Stildebatte* was not so much finding an answer to the famous question “in what style should we build?”, but rather reformulating the very definition of style. The anthropologizing reflection on the creation of style would allow us to overcome the aesthetic impasse resulting from “the crisis of the willpower”. Consequently, Warchałowski proposed a change in the language of art criticism from “professional”, treating style as a taxonomic problem, to “emotional” or “dilettantish”, bringing to the fore an essential task of style which, in his view, is to create sensations from the new aesthetic register: honesty, masculinity, familiarity, unpretentiousness, morality. To this end Warchałowski used the language developed in the milieu of the German Werkbund to describe “tectonic art”, focused around the categories of truth of material, functionality, character corresponding to technique, and rooted in the critique of “polite society”. In the texts by Warchałowski and his contemporaries this language reinforces the relationship between the new artistic categories and nationalism and is based on the new concept of a collective entity of expression.

(trans. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek)

⁶⁶ Warchałowski, *Z powodu wystawy...*, s. 178.

⁶⁷ S. Goliński, S. Komornicki, *Przeciw zabrzydzaniu kraju*, „Architekt”, 1909, nr 5, s. 85.

⁶⁸ J. Warchałowski, *Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym i Krakowie 1912. Dawniej i dzisiaj*, Kraków 1911.

⁶⁹ Schwartz, *The Werkbund...*, s. 23–34.

⁷⁰ E.H. Gombrich, *W poszukiwaniu historii kultury*, tłum. A. Dębnicki, [w:] *Pojęcia, problemy, metody...*, s. 302–345.