

MARTA LEŚNIAKOWSKA
INSTYTUT SZTUKI PAN

POMIĘDZY.
ARCHEOLOGIA BADAŃ
NAD ARCHITEKTURĄ MIĘDZYWOJENNĄ W POLSCE
W PERSPEKTYWIE INKLUZYWNEJ DEMOKRACJI SPOJRZENIA

Początek jest celem
Karl Kraus

Moderna zawsze cytuje prahistorię
Walter Benjamin*

W potoku publikacji, wystaw i konferencji poświęconych kulturze dwudziestolecia międzywojennego, z jakimi mamy do czynienia na przestrzeni ostatnich dwóch dekad, narzuca się wprost pytanie nie tyle o przyczyny, ile o początki tego naukowego boomu, a w tym o moment założycielski badań nad ówczesną kulturą architektoniczną. W 1963 r. ukazało się pierwsze wydanie *Zarysu dziejów architektury w Polsce* Adama Miłobędzkiego. Książka pisana na przełomie lat 50. i 60., kilkakrotnie wznawiana (1968, 1978, 1988/1989), o nowoczesnej syntetycznej formie, od początku zajęła kluczową pozycję w polskiej literaturze przedmiotu i mimo blisko sześćdziesięciu lat od jej powstania pozostaje nadal wzorem akademickiego podręcznika¹, wbrew temu, jak traktował ją sam autor, zastrzegający we wstępie, że nie ma ona aspiracji dzieła naukowego i nie jest ani przewodnikiem, ani chronologicznym spisem wszystkich wartościowych zabytków architektonicznych. Jako praca *stricte* autorska, w tym samym stopniu dyskutowała najaktualniejszy wówczas stan wiedzy z zakresu historii architektury polskiej, jak potwierdzała indywidualizm i naukową niezależność Miłobędzkiego od ówczesnych autorytetów, kierującego się, jak sam mówił, „wolną podświadomością” i swobodą intelektualną niekrępowaną żadnymi koncesjami i zobowiązaniami²: niepoddawanie się schematom³, wprowadzanie szokujących wówczas cezur i podziałów na niekanoniczne

* K. Kraus, *Worte in Versen* [I], Zweite Auflage, Verlag der Schriften von Karl Kraus, Kurt Wolff, Leipzig 1919, Kosel Verlag, Munich 1959; W. Benjamin, *Pasaże*, red. R. Tiedemann, tłum. I. Kania, posłowie Z. Bauman, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2005, s. 42.

¹ A. Miłobędzki, *Zarys dziejów architektury w Polsce*, wyd. 1, Warszawa 1963 (wznawiane kolejno: wyd. 2 – 1968, wyd. 3 – 1978, wyd. 4 uzupełn. – 1988, wyd. 5 i 6 – 1989). Dalej w tym tekście cytaty za wyd. 3.

² „Nie przeszedłem przez żadną szkołę, żadne seminarium. Miałem swobodę myślenia i szukania, nieskrępowanego konwencją metodologiczną, balastem bibliografii, wpojonych w podświadomości pojęć i »oficjalnych« w nauce poglądów. Miałem wolną podświadomość”, Notatki Adama Miłobędzkiego, niedatowane, rkps w archiwum rodziny. Cyt. w: M. Leśniakowska, *Adam Miłobędzki (1924–2003) i jego historia architektury (zarys problematyki)*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2003, nr 3–4, s. 589–600.

³ O nieudanej „pogoni za schematem” ówczesnej historii sztuki pisał już w latach 40. niemal rówieśnik Miłobędzkiego, Jan Białostocki, *W pogoni za schematem. Usiłowania systematycznej historii sztuki*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 1947, nr 3–4, s. 225–239.

rozdziały, czy odejście od przestarzałej już nomenklatury groziły ocenzeniem tekstu i niedopuszczeniem go do druku, czego na szczęście udało się uniknąć⁴. *Zarys*, choć programowo nie był konstruowany jako denotacyjny (jednoznaczny) zespół obiektów-faktów symboli, lecz jako tekst konotacyjny (wieloznaczny), oferujący wolną przestrzeń dla interpretacji, miał jednak cechy propedeutyki posługującej się wiedzą skumulowaną w ujęciu ewolucjonistycznym i według modelu fazowego: dzieje architektury opowiadane są tu poprzez prezentację obiektów ilustrujących z różnych względów przełomową ich rolę. W jakimś sensie projekt Miłobędzkiego pokrewny był podejściu jednej z najbardziej prominentnych osobowości w historii architektury w pierwszej połowie XX w., Sigfrieda Giediona, który konstruując swoje ekscytujące syntezy w poszukiwaniu „genealogii nowoczesnego człowieka” (Entstehung des heutigen Menschen), podkreślał, że historia jest zawsze „konstelacją” fragmentów: „fakty są tylko rozproszoną projekcją, jak gwiazdy na firmamencie [...] Obrazy i słowa to jedynie wskazówki. Decydujący krok należy do czytelnika, to w jego umyśle pokazane fragmenty powinny ożyć w nowych powiązaniach”⁵.

Jeśli w ten sposób skonstruowany tekst *Zarysu* osadzić w szerszym polu takich produkcji wydawniczych, jak podręcznik i przewodnik, synteza Miłobędzkiego odsłania swoją cechę jako reprezentacja tradycji mieszczańskiej, traktującej zawartość podręcznika, jak to ujmuje psychoanaliza, jako substytut świata⁶ i model dydaktyczny wpisany w dominujący porządek symboliczny. W zastosowanym tu schemacie historycznej linearności, w której nic się nie powtarza, wszystko ma przyczynę i będzie miało skutki, zawartość *Zarysu* została uformowana zgodnie z zasadami elementarnej kompozycji, to znaczy ucząc, że „tym, co czyni tekst narracyjny dobrym tekstem, nie jest sama opowiadana przezeń historia, ale zasada, według której coś następuje po czymś”⁷. Naturalne jest wobec tego pytanie, dlaczego w pierwszym wydaniu historia urywa się na cezurze I wojny światowej, czyli wykluczając międzywojnie wytwarzała dalej pustkę, przestrzeń pozbawioną zakotwiczenia w przeszłości, a więc bez historii. Odpowiedź, że mogła to być decyzja wymuszona ze strony na przykład wydawnictwa, nie wyjaśnia tej kwestii, tym bardziej że niemal natychmiast Miłobędzki uznał to za błąd, próbując usunąć go za pomocą krótkiego *appendixu* dodanego do drugiego wydania, opublikowanego już pięć lat po pierwszym (1968). I to ten dodatek, mimo swej lapidarności, otworzył w istocie pole do badań nad kulturą architektoniczną międzywojnia, odkrywających jej złożone symultaniczne, synchro-diachroniczne powiązania, przecięcia, konteksty i socjokody. Dzisiaj tego rodzaju postawy badawcze są czymś oczywistym, fundowane na epistemologicznym sceptycyzmie co do możliwości jednorazowego wyjaśnienia rzeczywistości oraz na przekonaniu, że dyskurs nigdy nie jest definitywnie skończony. Miłobędzki, jako badacz *stricte* modernistyczny, podzielał ten sceptycyzm i zatem także swoją pierwszą wersję *Zarysu* uznał za projekt niedokończony, gdy zamykał go na cezurze 1914. Można przyjąć, że przy całej swojej niezależności nie był jeszcze gotowy, by sprzeniewierzyć się obowiązującej wówczas w naszej powojennej akademickiej historii sztuki dyrektywie „właściwego” stuletniego dystansu do przedmiotu badań. Jak wiemy, negatywną konsekwencją tej dyrektywy (sformułowanej w instrukcji Jerzego Szablowskiego z 1949 r. obowiązującej przy opracowywaniu *Katalogu zabytków w Polsce*) było wykluczenie całego wielkiego obszaru zjawisk powstałych po połowie XIX w., a w tym zawierał się postulat usunięcia z prac historyczno-artystycznych kultury współczesnej jako, jak wówczas twierdzono, właściwości krytyki artystycznej, a nie historii sztuki. Każde wykluczenie jest osądzeniem, ale już wówczas, gdy Szablowski ustanawiał ufundowany na pozytywnym paradygmat oddzielający historię sztuki od krytyki artystycznej, zaczynał on być kwestionowany jako anachroniczny wobec pojawiających się po II wojnie światowej rewizjonistycznych tendencji w humanistyce, reprezentowanych między innymi w latach 50. przez Jamesa S. Ackermana. Dla niego rozszczępienie historii i krytyki było rzeczą nienaturalną, szkodliwą specjalizacją wiodącą do ograniczeń i negatywnych skutków: w tego rodzaju podziale pracy między historykiem sztuki sfokusowanym na przeszłości i krytykiem zaangażowanym w formułowanie ocen wartościujących aktualne dzieło sztuki, „żaden z nich nie może właściwie spełniać swych zadań nie spełniając ich zarazem w obu dziedzinach”, skoro „akty twórcze przeszłości są »obecne« dosłownie i cieleśnie”, i istniejąc w rzeczywistości współcześnie, powodują, że „nie ma sztuki »przeszłości«” (Malraux wprost mówił o nowoczesności całej sztuki przeszłości), a więc „chronologiczna

⁴ Leśniakowska, *Adam Miłobędzki...*

⁵ S. Giedion, *Mechanization Takes Command. A Contribution to Anonymous History*, University of Minnesota Press, Minneapolis–London 2013, s. 3.

⁶ Por. R. Barthes, *The Blue Guide*, [w:] idem, *Mythologies*, 1957 (wyd. pol.: *Niebieski przewodnik*, [w:] *Mitologie*, tłum. A. Dziadek, Wydawnictwo KR, Warszawa 2000, s. 157–160).

⁷ J. Brodski, *Znak wodny*, tłum. S. Barańczak, Wydawnictwo Znak, Kraków 1993, s. 33.

kolejność powstawania dzieł dawnej sztuki nie ma związku z jej możliwością przekazywania wartości lub oddziaływania na teraźniejszość i na przyszłość”⁸. Ta konstatacja, oczywista dzisiaj, nie była bynajmniej wówczas oczywistością i przeciwnicy tego poglądu niechętnie przyjmowali do wiadomości, że postulaty łączenia obu rozszczępionych obszarów były przecież owocem świeżej daty idei *Gesamtkunstwerk*, w której sztuka dawna i najnowsza oraz ich badacze wspólnie wypracowywali artystyczne i historyczne kanony, porzucając ewolucjonizm na rzecz ujęcia kontekstualnego. Tak jak czynił to jeden z pionierów nowych badań Erich Auerbach w rozprawie o *mimesis*⁹, którą Ackerman uznał właśnie za modelową syntezę historii sztuki i krytyki artystycznej, będącej, jak pisał: „dokładnie tym, o co mi chodzi w badaniach nad sztuką”, bowiem „jeśli uznajemy autonomię dzieła sztuki, które studiujemy, nic już nie pozostaje w metodzie historycznej takiego, co by było niezgodne z działalnością krytyczną”¹⁰. Rozsadzało to dogmat o zachowywaniu pewnego oddalenia od przedmiotu badań mającego, jak przekonywano, gwarantować pożądany obiektywizm, ale do odrzucenia tego dogmatu ostatecznie doszło dopiero dzisiaj, w „nowej historiografii”, która zakwestionowała koncepcję historyka jako neutralnego obserwatora i podała w wątpliwość, czy spojrzenie z dystansu „jest w ogóle możliwe, a jeśli tak, to gdzie poszukiwać takiego oddalonego miejsca, punktu oparcia”¹¹.

Patrząc z perspektywy „nowej historiografii” na ten zasadniczy dla kształtowania artystycznej/architektonicznej historiografii spór, nietrudno dostrzec, że argumentowane koniecznym stuletnim dystansem czasowym wykluczenie nowoczesności/współczesności nie było bynajmniej zabiegiem niewinnym. Ujawnia się tu w całej ostrości mechanizm wpisywania nauk o sztuce w system władzy i dominacji, uczący „właściwego” rozumienia przeszłości w separacji od zjawisk, które mogłyby zanieczyścić tej przeszłości widzenie. Wykluczenie międzywojnia było zatem „znaczącym przeoczeniem”, decyzją zakorzenioną w porządku symbolicznym wiedzy-władzy, symptomem odnoszącym się w tym samym stopniu do problemu „używania” historii sztuki za pomocą odpowiednio zaprogramowanej nowej pamięci w ramach ówczesnej doktryny zarządzania tradycją, jak generalnie do strategii tworzenia, w obrębie której mechanizm wykluczenia czynił ów „brak” widzialnym. Jak wiemy z teorii tekstu, a więc także z teorii widzenia (obraz jako tekst; tekst jako artefakt), to, co pominięte, przemilczane, ukryte, jest tą częścią przekazu, która za pomocą praktyk performatywnych dostarcza wiedzy o samym autorze informacji. A więc widzenie, ale także niewidzenie, wpisane w system reprezentacji, odsłaniają techniki oglądającego¹², to zaś jest powiązane z zagadnieniem świadomych i nieświadomych procesów, praktyk i dyskursów, w jakie uwikłany jest obraz i jego widz (badacz), oraz instytucji, poprzez które kultura artystyczna i jej historia nabierają znaczenia, jak to pokazują dwie filozoficzne doktryny: teoria wiedzy-władzy Michela Foucaulta oraz koncepcja Ideologicznego Aparatu Państwowego (IAP) Louisa Althussera.

Hermeneutyczne odczytanie *Zarysu* Miłobędzkiego i jego indeksu architektonicznych wartości pozwala więc zobaczyć, jak architektura pojawia się u niego jako ta, która jest „widoczna” i wypełnia się (pożądanym politycznie) znaczeniem, ale także jako ta, która jest nieobecna i zatem pojawia się jako milczenie, brak, pominięcie, dające się dostrzec dopiero wtedy, gdy spytamy, co *Zarys* wykluczył i dlaczego, oraz co spowodowało korektę tej, jak to Miłobędzki określał, początkowo „niezobowiązującej” decyzji, która, co koniecznie domaga się podkreślenia, ostateczne usankcjonowanie uzyskała dopiero w wydaniu czwartym (1988), tym razem zamkniętym umowną cezurą wykreśloną na roku 1950¹³.

Nie było przypadkiem, że pięć lat po pierwodruku Miłobędzki dopisał *Zakończenie. Architektura po I wojnie światowej* (1968). Nadał mu zsyntetyzowaną, zajmującą zaledwie trzy strony druku formę, wyjaśniając przyczyny pojawienia się tego *appendixu*. Sięgnął tu po wspomniane, „po popperowski” historyczystyczne argumenty odnoszące się do konieczności zachowania dystansu czasowego: „nie stać nas bowiem – tłumaczył (się) – na obiektywny osąd zdarzeń bliższych: ich widzami często byliśmy sami, a »aktorów« niekiedy znaleźmy osobiście lub dobrze pamiętamy”¹⁴. Ten dylemat: jak badać współczesność, do której sami

⁸ J.S. Ackerman, *Historia sztuki a problemy krytyki* [1960], tłum. P. Ratkowska, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, wybór, wstęp J. Białostocki, PWN, Warszawa 1976, s. 222–235, zwłaszcza s. 223.

⁹ E. Auerbach, *Mimesis. Dargestellte Wirklichkeit in der abendländischen Literatur*, Bern 1946 (wyd. pol. *Mimesis. Rzeczywistość przedstawiona w literaturze Zachodu*, tłum. Z. Żabicki, Warszawa 1968).

¹⁰ Ackerman, *op. cit.*, s. 234.

¹¹ M. Bryl, *Suwerenność dyscypliny. Polemiczna historia historii sztuki od 1970 roku*, Wydawnictwo UAM, Poznań 2008, s. 10.

¹² L. Hentschel, *Pornotropiczne techniki oglądającego. „L’Origine du monde” (1866) Gustave’a Courbeta a konflikt penetracyjny perspektywy centralnej*, „Katedra. Gender Studies UW”, 2001, nr 2, s. 34–52, zwłaszcza s. 39.

¹³ Miłobędzki, *Zarys dziejów...*, uwagi do wyd. 4 (1988), s. 11.

¹⁴ *Ibidem*, cyt. z wyd. 3 (1978), s. 309. Zob. Leśniakowska, *Adam Miłobędzki...*

należymy, był we wczesnych latach 60. jeszcze problematyczny, ale Miłobędzki nie mógł ukrywać faktu, że tamte, choć nieodległe przecież wydarzenia, są także już historią, mają swoje dzieje i zatem prawo do zaistnienia. Choć, jak wolno sądzić, jeszcze nie byłyby chyba skłonny do uznania ich za model wszelkich badań historycznych, tak jak to czynią dzisiaj współczesne teorie historiograficzne, zwracające przy tym uwagę, że także historia współczesności ustanawia choćby częściowy dystans wobec opisywanej rzeczywistości, do której należy, i czyni to w obszarze bądź teorii (spójnego systemu kategorii poznawczych), bądź tak zwanego Innego¹⁵. Wydaje się zresztą, że na zmianę jego decyzji wpływ miało gwałtowne wzmoczenie ruchu neoawangardowego w sztuce i architekturze, u nas zaktywizowanego przez generację modernistycznego „ruchu oporu” wobec socrealizmu (do której należał także Miłobędzki), generację, która dawała o sobie znać już od połowy lat 50. i w ciągu następnej dekady osiągnęła bardzo wysoki, w skali światowej, poziom, wydając dzieła tyleż wybitne, co niemające dotąd precedensu, kreacje twórców przedwojennego modernizmu oraz ich najzdolniejszych uczniów¹⁶. *Appendix* do *Zarysu* był gestem uznania ucznia tych indywidualności i usankcjonowania ich twórczości w ustanowionym przez Miłobędzkiego indeksie wartości. Ale nie zdołał on jednak uwolnić się od poglądu, że dzieje te mogą być napisane „nie tyle z pozycji badacza, co krytyka, którego subiektywizm wynikać będzie z niemożności odcięcia się od zaangażowania w walce nowoczesności z tradycją”¹⁷. Ta postawa, żądająca „odcięcia się” i niezaangażowania, jest reprezentatywna dla jego generacji, pozostając jeszcze długo u nas metodologicznym fundamentem nauk o sztuce (a jeszcze dzisiaj bywa niepodważalnym dogmatem). W tym kontekście *appendix* Miłobędzkiego trzeba czytać jako tekst historiograficzny, który jest artefaktem zaświadcającym o ówczesnym stanie naszej dyscypliny¹⁸.

Appendix do *Zarysu* wprowadza zatem indeks problemów i wartości, które Miłobędzki uznawał za istotne w odniesieniu do architektury międzywojnia, pokazując nie tylko (i nie tyle) *co*, ale *dłaczego* zaistniały u nas różne formacje modernizmu i jak kształtowały one mozaikowy czy patchworkowy krajobraz międzywojennej architektury. Należąc do pierwszej generacji modernistycznych badaczy i reprezentując postawę liberalną, nie narzucał jednak swoich poglądów i opinii, choć miał je jasno sprecyzowane. Obca mu jednak była postawa historyka jako nadzorcy realizującego politykę wiedzy-władzy, autorytarne „ojca” dysponującego władzą spojrzenia, producenta „świadomego widza” i jego strażnika¹⁹. Syntetyczne zakończenie *Zarysu* ma więc cechy subiektywnej „listy obecności”, która wypunktowuje zespół zagadnień, jakie w latach 60. i wobec ówczesnego stanu świadomości metodologicznej pozwalały wstępnie zarysować obraz architektury w Polsce między dwiema wojnami i zakres problemów, jakie się z tym wiązały, by, jak można powiedzieć za Benjaminem, „chwycić najbardziej aktualne aspekty przeszłości” i „w toku analizy pojedynczych drobnych elementów dostrzec kryształ całości procesu dziejowego”²⁰.

W istocie można przyjąć, że był to ten tekst, który wytyczył kierunki późniejszych badań nad pierwszą połową minionego stulecia, a które w momencie, gdy się ukazał, były jeszcze ewenementem, skoro historia architektury nie wychodziła poza połowę XIX w., a współczesność w ogóle nie była traktowana poważnie. Należący do tej samej co Miłobędzki generacji Andrzej K. Olszewski (1931), autor opublikowanej cztery lata po *Zarysie* pionierskiej monografii o polskiej architekturze lat 1900–1925 (1967), pisał wprost, że „wprawdzie o architekturze lubiano pisać i dyskutować, zabierano na jej temat głos często bardzo pięknie i namiętnie, ale zawsze doraźnie, *ad hoc*, zależnie od świeżej nowinki zagranicznej, skandalu konkursowego czy prądów ideologicznych. Historia architektury współczesnej nie cieszyła się w Polsce popularnością”, a lista publikacji „wyszła niewiele poza poziom zerowy”, co w zestawieniu z narastającą lawinowo od połowy XX w. literaturą zagraniczną, świadczącą o dynamice badań, „nosi cechy jakiegoś pogromu”²¹. Nieliczne prace z tego zakresu, jakie się u nas ukazały w latach 60., wskazują zatem na

¹⁵ Szerzej o tym zob. Bryl, *op. cit.*, s. 10–11.

¹⁶ Szerzej o tym M. Leśniakowska, *Pół wieku*, „Arch”, 2018, nr 4(48), s. 14–41.

¹⁷ Miłobędzki, *Zarys dziejów...*, s. 309.

¹⁸ „Jednym ze sposobów, w jaki dyscyplina naukowa może dokonać oceny swego stanu, jest refleksja nad jej własną historią”, H. White, *Tekst historiograficzny jako artefakt literacki*, tłum. M. Wilczyński, [w:] *Teorie literatury XX wieku. Antologia*, red. A. Burzyńska, M.P. Markowski, Kraków 2006, s. 551.

¹⁹ Chodzi o problem produkowania „świadomego widza” i estetykę recepcji w nawiązaniu do teorii m.in. Stanleya Fisha i Wolfganga Kempa, a także Jeana-François Lyotarda, czego nie rozwijam z braku miejsca.

²⁰ Benjamin, *op. cit.*, s. 504, 506.

²¹ A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze 1900–1925. Teoria i praktyka*, Ossolineum, Wrocław–Warszawa–Kraków 1967, s. 6. Wcześniej opracowana została przez Romana Łuckiego *Bibliografia architektury polskiej z lat 1900–1939. Realizacje, projekty, konkursy...*, Instytut Urbanistyki i Architektury 1951, z. 2, mps, powielany na prawach rękopisu, która ze względów polityczno-cenzor-

ambitny samotny wysiłek przełamania tej blokady badawczej, będącej w istocie bardziej blokadą mentalną, a w istocie polityczną, formatującą specyficzny naukowy/kulturowy apartheid, getto, do którego spychano badania nad współczesnością, dyskryminując jej reprezentantów.

Krótki *appendix* Miłobędzkiego i książka Olszewskiego mają tu wobec tego znaczenie pionierskie, otwierając, wraz ze zmianami generacyjnymi, badania nad sztuką i architekturą pierwszej połowy XX w. poprzez tematy, które stały się stopniowo jednym z chętniej meliorowanych pól w naszej historii sztuki. *Appendix* Miłobędzkiego zajmuje swoje miejsce w tym szeregu bibliograficznym, choć rzadko, jeśli w ogóle bywa przytaczany. W gruncie rzeczy jest tekstem zapoznanym, którego skrywane wartości można dzisiaj odsłonić przy użyciu freudowskiego pojęcia odroczonego skutku, określającego sytuację, jakie mogą zostać rozpoznane dopiero w wyniku zdarzeń *post factum*²² – w perspektywie współczesnych badań komparatystycznych nad kulturą wizualną, Foucaultowskiej teorii historii jako genealogii terażniejszości (technologii „odwróconego spojrzenia” na historię widzianą z perspektywy terażniejszości), czy też w perspektywie nowoczesnego kontekstualizmu albo psychologicznych teorii estetyki recepcji.

Podstawowe zagadnienia, które w formułowanej blisko sześćdziesiąt lat temu perspektywie składały się na tę „osobistą” historię naszej międzywojennej architektury, to, po pierwsze, jej zaangażowanie w walce nowoczesności z tradycją. Był to pogląd ugruntowany w pokoleniu nauczycieli Miłobędzkiego i także przejęty przez niego samego. Walka ta charakteryzowała się zatem, według niego, niespotykaną wcześniej gwałtownością i z tego powodu, jak konstatował, jego własne uwagi na ten temat są „tylko zasygnalizowaniem jedynie kilku wybranych problemów związanych z polską, swoistą recepcją nowoczesności”²³ i „nie mają charakteru obowiązującego”. To ostatnie stwierdzenie dzisiaj dość łatwo podważyć, ponieważ potwierdziły je i utrwały późniejsze badania, co tylko zaświadcza o naukowej intuicji Miłobędzkiego, choć on sam, zaangażowany przede wszystkim w badania nad kulturą nowożytną, architekturą nowoczesną zasadniczo zajmował się sporadycznie. Interesowała go ona jednak od czasu studiów na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej i potem, gdy w okresie socrealizmu, jako asystent w jej Zakładzie Architektury Polskiej, był, jak sam przyznawał, „cały przesiąknięty »odchylowymi« prądami awangardy europejskiej lat dwudziestych-trzydziestych, że to taka Europa, takie nowe i nowoczesne, Corbusier i inni, a tu każą nam robić jakieś pomniki historyczne, różne projekty sztucznych zabytków, z których zaśmiewał się [Bohdan] Guerquin i szydził [Romuald] Gutt. Byłem cały nastroszony do tej historyzującej twórczości. Bo historią to ja się mogę zajmować, ale twórczość cenię tylko tę nowoczesną całkowicie”²⁴.

Tę nową architekturę Miłobędzki analizował z pozycji komparatystycznej, czyli tej, która na przełomie lat 20. i 30. XX w. była najnowocześniejszą metodą badawczą zagarniającą wielkie obszary kultury artystycznej i jej konteksty. Miłobędzki należał do tej nowej generacji badaczy, dla których sztuka w kontekście (nie co, ale dlaczego) była wyznacznikiem metodologicznej orientacji, biorącej pod uwagę całą złożoność indywidualnych, kulturowych, społecznych i politycznych determinant, sprawczych w powołaniu, recypowaniu i percypowaniu dzieła architektury. Późniejsze badania nad międzywojenniem częściowo potwierdziły, a częściowo skorygowały jego ówczesne spostrzeżenie, że złożone międzywojenne warunki zaważyły może bardziej na budownictwie niż na architekturze, a tak zasadnicze zjawiska, jak zastoje ruchu budowlanego czy masowe akcje odbudowy, w gruncie rzeczy nie miały większego czy przełomowego wpływu na samą koncepcję i formę architektoniczną. Zgadając się co do generalistów tej konstatacji, trzeba jednak zauważyć, że krytyki nie wytrzymuje to ostatnie stwierdzenie, zwłaszcza w świetle teorii i praktyki modernizmu sfokusowanego szczególnie na budowę społecznych osiedli. Tak czy inaczej, Miłobędzki oddziela tu wyraźnie dzieło architektury jako kreacji wyższego rzędu, architekturę-sztukę, od budownictwa, które w swej masowości, powielaniu typowych rozwiązań i ich prymitywizowaniu (dyfuzjonizm wiodący do wernakularyzmu) także w międzywojniu (podobnie jak i wcześniej, i potem) było głównym czynnikiem kształtującym polski krajobraz budowlany i ustalającym standardy jego pokrycia budowlanego. Pozostając w obszarze architektury rozumianej w kategoriach wysokich, Miłobędzki jednak wyodrębnia epokę międzywojnia, ujmując ją w cezury około 1925 – około 1950. Dla niego, podobnie zresztą jak

szych obejmowała jedynie wybrane zagadnienia, wykluczając między innymi teksty prezentujące architekturę sakralną, na co zwracał uwagę Olszewski, *op. cit.*, s. 6.

²² H. Foster, *Powrót realnego. Awangarda u schyłku XX wieku*, tłum. M. Borowski, M. Sugiera, Universitas, Kraków 2010, s. 53–57.

²³ Miłobędzki, *Zarys dziejów...*, s. 309.

²⁴ Rozmowy z Adamem Miłobędzkim [rozmawia arch. Konrad Chmielewski], oprac. M. Leśniakowska, mps w archiwum autorki.

dla samych uczestników tych wydarzeń²⁵, „właściwe” międzywojnie rozpoczyna się w momencie, gdy zaczynają się przyjmować u nas funkcjonalizm i inne awangardowe nurty (czemu szczegółowo poświęcona została wspomniana monografia Andrzeja K. Olszewskiego obejmująca lata 1900–1925), a kończy około roku 1950, kiedy wygasają kierunki osiągające swoje apogeum w końcówce lat 30. i przeciągnięte jeszcze na lata 40. Te cezury czasowe są, o czym tu już była mowa, typową praktyką performatywną, która w metodach zarządzania tradycją ujawnia problematyczność wszelkich sztucznie ustawianych cezur, które formule „przed” i „po” nadają status linii demarkacyjnej między epokami o różnym statusie aksjologicznym. Miłobędzki nie tylko słusznie kwestionuje automatyzm i autorytaryzm cezur „wojennych”, których nieprzydatność wielokrotnie i brutalnie wykazała armia badaczy, udowadniając, jak te pozornie porządkujące cezury w istocie wytwarzają obraz zjawisk posegregowany, fragmentaryczny i *per se* wykluczający. W innej swojej syntezie, wydanej w końcówce lat 90. i adresowanej szczególnie do czytelnika zachodniego, pokazywał „długie trwanie” pewnych formacji stylowych, na przykład proces wygasania kosmopolitycznego historyzmu na przełomie XIX i XX w. pod wpływem wczesnego modernizmu, który przechodząc w neoromanizm lub żelbetowy neoklasycyzm o niemieckiej proveniencji, w międzywojniu wygasł w wersji petersburskiej (dzieła Mariana Lalewicza i Adolfa Szyszko-Bohusza z lat 20.). Czy jak formatowany politycznie nacjonalistyczno-ludowy projekt sztuki narodowej, uwalniając się od takich aspiracji, przemieniał się w „swojski” eklektyzm, „stawiając to budownictwo całkowicie na marginesie przestrzennych i konstrukcyjnych problemów nurtujących nowoczesną architekturę wieku XX”²⁶.

Cezura około 1925–1950, zastosowana przez Miłobędzkiego, ma dwie przesłanki. Poza tym, o czym tu już była mowa, ujawnia także całą nieostrość pojęcia „międzywojnie”, które ma swoje źródła w koncepcjach wypracowywanych przed I wojną – o czym przekonuje cały rozdział *Zarysu: Eklektyzm, nowa sztuka, modernizm (ok. 1870–1914)*²⁷ oraz monografia Olszewskiego – następnie modernizm jest kontynuowany po II wojnie, najpierw w okresie przedsorealistycznym (1945–1949), a potem, za sprawą wspomnianego modernistycznego „ruchu oporu”, przeciąga się na czas poodwilżowy. Dzięki temu możliwe stało się odbudowanie w naszej architekturze jej tradycyjnie zachodnich powiązań, wartości i powinowactw, ucieleśnionych w modernistycznej, ale już w formacji późnej, kulturze architektonicznej. Rozszerzając indeks Miłobędzkiego, nie można nie dopowiedzieć, że to w tej architekturze pierwszego dwudziestolecia po II wojnie można bez trudu dostrzec niewygasłe powinowactwa z modernizmem przedwojennym, w wydaniu bądź francuskim (strukturalizm perretowski, krąg Le Corbusiera skupiony w Zakładach Artystyczno-Badawczych na warszawskiej ASP 1954–1967), bądź o genezie wrightowskiej czy skandynawskiej, który ujawniał się w nurcie późnomodernistycznego neoregionalizmu czy neowernakularyzmu ludowo-narodowego oraz w designie popularyzowanym przez spółdzielnię Ład, która przeciągała ten model estetyczny wypracowany w latach 30. pod wpływem Skandynawii przez Polską Sztukę Stosowaną i środowisko designerów z warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych²⁸. Te dwie główne tendencje: awangarda i nowatorski progresywizm stylu międzynarodowego *contra* tradycjonalizm/historyzm we wszystkich jego mutacjach były owym polem bitwy, o którym mówił Miłobędzki, gdzie dochodziło do spięć ideologicznych, prowadząc, podobnie jak w całej Europie, do hybrydyzacji formy architektonicznej: „rozszczenia architektury na niespotykaną mnogość »szkół« i kierunków”²⁹. Miłobędzki wylicza je, poczynając od rodzimego eklektyzmu/historyzmu poszukiwanego w ruchu odbudowy w duchu „Wieś i miasteczko”, w stylu zakopiańskim, w odkrywaniu „polskiego renesansu” lub „polskiego baroku” (przybierających postać postsecesyjnych fantazji rysunkowych „architekta bez architektury” Stanisława Noakowskiego, którego twórczość znacząco ukształtowała ówczesne artystyczne gusty) i wymyślonego w międzywojniu klasycyzującego „stylu Stanisława Augusta”, a w odniesieniu do monumentalnych państwowych inwestycji użyteczności publicznej dostrzeganego w surowym akademizmie o genezie głównie petersburskiej (Marian Lalewicz). Wreszcie, *last but not least*, rodzimego eklektyzmu/historyzmu, którego poszukiwano w dekoracyjnym narodowym modernizmie wyrosłym z kręgu Towarzystwa

²⁵ Cezurę 1925 r. spopularyzował wcześniej Bohdan Pniwski w referacie: *Polska twórczość architektoniczna w I połowie XX wieku*, referat wygłoszony na VIII Plenum SARP w 1955 r., opartym częściowo na niepublikowanym studium arch. Michała Kostaneckiego, o czym wspomina Olszewski, *op. cit.*, s. 9.

²⁶ Miłobędzki, *Zarys dziejów...*, s. 298–307, cyt. s. 307; idem, *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa*, Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 1994, s. 106.

²⁷ Miłobędzki, *Zarys dziejów...*, s. 291–308.

²⁸ Szerzej o tym Leśniakowska, *Pół wieku...*

²⁹ Miłobędzki, *Zarys dziejów...*, s. 310.

Polska Sztuka Stosowana, najbardziej indywidualnego nurtu sformatowanego pod wpływem angielskiego ruchu Arts and Crafts, kubizmu, ekspresjonizmu i konstruktywizmu, których najciekawszymi reprezentacjami był zarówno Pawilon Polonia na Międzynarodowej Wystawie Sztuki Dekoracyjnej w Paryżu w 1925 r., jak i niemająca precedensu nowoczesna a nieawangardowa twórczość Jana Koszczyca Witkiewicza „między nowym historyzmem i awangardą”³⁰. Cezurę 1925 r. Miłobędzki, za swoimi nauczycielami i starszymi kolegami uczestniczącymi w ruchu architektonicznym przed wojną, wiązał z ekspansją awangardy/stylu międzynarodowego zainicjowaną przez awangardowe grupy Blok (1924) i Praesens (1926) i łączoną z radykalizmem społecznym, co przeorało ówczesny krajobraz architektoniczny z całym jego formalno-ideowym zróżnicowaniem, wpływając na zaostrenie sporu między nowoczesnością i konserwatyzmem.

Tak zarysowany krajobraz polskiego międzywojnia był bardzo szkicowy i sam Miłobędzki miał tego świadomość, zastrzegając, że jego klasyfikacja wydobywa tylko kilka kluczowych nurtów, w rzeczywistości było ich znacznie więcej i, wchodząc ze sobą w zróżnicowane związki i konstelacje, wydawały budowlę w indywidualny sposób oscylującą między nowoczesnością a tradycją. Podkreślana przez niego mozaikowość polskiego międzywojnia, *nota bene* zbieżna czy potwierdzająca konstatacje samych uczestników tamtych wydarzeń, jak Bohdan Pniewski (1955) czy Michał Kostanecki, dostrzegających hybrydyzację tego krajobrazu³¹, stała się więc atrakcyjnym polem dla kolejnych generacji badaczy nowoczesności, którzy naruszyli spetryfikowany obraz międzywojnia, narzucony między innymi przez swego czasu opiniotwórcze, a dziś zasadniczo zdezaktualizowane publikacje czołowego „politruka” od architektury w okresie socrealizmu Jana Minorskiego, dla którego międzywojnie służyło do poszukiwania genealogii socrealizmu³², czy niegdyś popularną książkę Izabelli Wisłockiej, operującą schematyzmem interpretacyjnym, jak większość prac pisanych z pozycji politechnicznej historii architektury (1968)³³.

Ta wznosząca fala badawcza miała i ma nadal cechy w oczywisty sposób naprawcze i wydobywcze. Po pierwsze więc mapowanie ówczesnego krajobrazu architektonicznego zerwało przynajmniej częściowo z typowym dla wcześniejszej optyki warszawocentryzmem, wydobywając na światło ośrodki i ich dokonania, dotąd niewidoczne lub z różnych powodów marginalizowane (*vide m.in.* Lwów i jego rola w historii polskiego modernizmu, możliwa do przebadania dopiero po 1989 r.). Perspektywa postmodernistyczna i postkolonialna pozwoliła ujawnić postkolonialne cechy oraz uwarunkowania kultury architektonicznej międzywojnia w Polsce i w szerszym polu Europy Środkowo-Wschodniej oraz ich związki z geopolityką³⁴. Teraz wzięto tym samym rozbrat z totalizującym określeniem „modernizm”, używanym w liczbie pojedynczej na określenie zachodniej (głównie francuskiej) kultury artystycznej od połowy XIX w., która swoją pełnię osiągnęła w okresie międzywojennym, znajdując inspirację i podjętą w dynamicznie zmieniającej się nowoczesnej kulturze miejskiej i zorientowanej na progresję i nowatorstwo płynnej terażniejszości, czemu towarzyszyła szczególna (modernistyczna) narracja historyczno-artystyczna: ujednociająca, totalizująca, zachodniocentryczna, męska. Ta rozpoznana dopiero przez postmodernizm i postkolonializm orientacja wykluczała całe *spectrum* modernistycznych zjawisk pojawiających się w innych rejonach, uniemożliwiając dostrzeżenie znacznie bardziej złożonego ówczesnego krajobrazu kulturowego fundowanego na wielości modernizmów z ich cechami naznaczonymi hybrydyzacją lub mimikrą. Możemy je obserwować zarówno w odniesieniu do kultury polskiej, gdy rozstając się zarówno z zachodniocentryzmem, jak i z warszawocentryzmem, wreszcie dostrzeżono i doceniono specyfikę/odmienność tutejszych modernizmów już nie jako czegoś wtórnego czy pośledniego wobec modeli wypracowywanych w centrum, ale jako obszaru heterotopii (miejsz niejednorodnych): modernizmu krakowskiego, śląskiego, gdyńskiego, lwowskiego, poznańskiego³⁵, czy modernistycznego wernakularyzmu, który poza centrum wytwarzał modernizm hybrydowy

³⁰ M. Leśniakowska, *Architekt Jan Koszczyk Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 1998.

³¹ Zob. przyp. 24.

³² J. Minorski, *Próba oceny architektury polskiej okresu 1918–1939*, „Architektura”, 1953, nr 12, s. 297–308; idem, *Warunki społeczno-gospodarcze i tendencje rozwoju myśli architektonicznej w Polsce w latach 1926–1934*, [w:] *Materiały i Studia. Seria Zagadnienia Społeczno-Gospodarcze w Kształtowaniu Przestrzennym*, Międzyuczelniany Zakład Podstawowych Problemów Architektury, Urbanistyki i Budownictwa, z. 1, Warszawa 1963, s. 104–155; idem, *Postulaty i koncepcje urbanistyczne i architektoniczne w Polsce w ostatnim pięcioleciu przed drugą wojną światową*, [w:] *Materiały i Studia...*, z. 4, Warszawa 1965, s. 5–105.

³³ I. Wisłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*, Arkady, Warszawa 1968.

³⁴ M. Leśniakowska, *Pokój z widokiem. Barbara Brukalska & Nina Jankowska sp. z o.o.*, [w:] *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. J. Kordjak, Zachęta Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2018, s. 104–123.

³⁵ Zob. m.in. M. Leśniakowska, *Architektura w Warszawie. Lata 1918–1939*, wyd. 1, Warszawa 2000 (wyd. 2 – 2002, wyd. 3 – 2006); *Modernizm na peryferiach. Architektura Skoczowa, Śląska i Pomorza 1918–1939*, red. A. Szczerki, Warszawa 2011; A. Szczerki, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015; seria wydawnicza: *Modernizmy. Architektura*

o nieoczywistej genealogii, bo intrygująco „zanieczyszczony” lokalnymi praktykami architektoniczny palimpsest. Problematyzuje to tym samym pytanie o relacje między centrum i peryferiami oraz rozprawia się ze stygmatyzującym pojęciem prowincji, a z drugiej strony ze zmitologizowanym pojęciem kresów/pogranicza jako szczególnie nacechowanej heterotopii. W oparciu o teorie rozwoju zależnego (centrum – peryferie)³⁶ i nowej geografii kulturowej pozwoliło to przekroczyć granice narracji narodowych, dekonstruując wielkie narracje wspólnot wyobrażonych, o których pisał Benedict Anderson³⁷, a co stało się ostatnio przedmiotem ważnych ustaleń w badaniach nad kulturą Europy Środkowo-Wschodniej, gdzie architektura modernistyczna odegrała zasadniczą rolę w kształtowaniu tożsamości krajów uzyskujących po I wojnie światowej niepodległość lub do niej aspirujących i nawiązujących zerwane, z różnych powodów, więzi z kulturą zachodnią³⁸. W tym kontekście przepracowaniu poddano także główny obszar międzywojennego sporu między nowoczesnymi/awangardą i tradycjonalistami/konserwatystami, którego celem była władza nad przestrzenią. Badaniom podstawowym zaangażowanym w tradycyjne kumulowanie wiedzy (faktografia, dokumentacja, tradycyjna biografistyka) towarzyszyła więc stopniowo nowa świadomość metodologiczna wynikająca z aktualnych oczekiwań i konieczności, jakie stawiane są humanistyce w ogóle, a historii sztuki/architektury w szczególności. Zwekslowało to refleksję nad architekturą międzywojnia w stronę między innymi badań strukturalistycznych, dzięki którym można było zmapować tę architekturę jako zróżnicowaną, hybrydową praktykę kulturową w werdykalno-horyzontalnych relacjach do sztuki, polityki i przemian socjologicznych. Tym samym pozwoliło to odsłonić z gruntu mitologizujący charakter binarnego modelu, na którym w istocie zbudowano u nas historię tej architektury, popularyzując ten obraz także na użytek odbiorcy zachodniego³⁹. Chodzi rzecz jasna o koncepcję Lecha Niemojewskiego dwóch szkół polskiej architektury nowoczesnej („szkoła krakowska” *versus* „szkoła warszawska”, 1934) oraz trzech okresów odpowiadających działalności trzech generacji architektów⁴⁰, model zbudowany na twardej binarnej opozycji, który zaważył w istocie na większości także powojennych ujęć. Dopiero w perspektywie późniejszych strategii badawczych można było wreszcie rozstać się z tą anachroniczną koncepcją, której wierni byli jeszcze Miłobędzki czy Olszewski⁴¹, i, jak to pokazał Piotr Juszkiewicz, umieścić tę kulturę w całym zespole aktywizowanych w międzywojniu ideologii regeneracyjnych, których celem było podsyte mitem i utopią odnowienie nowoczesnego świata, najczęściej wsparte na racjonalistycznie motywowanych społecznych utopiach, które jednak bazowały, wbrew deklaracjom, na przedmiotowym traktowaniu człowieka⁴². Ten sposób widzenia modernizmu(-ów) pozwala wyświetlić chętnie wcześniej poddane aporii związki z totalitarnymi ideologiami XX w. nie jako paradoksalne odstępstwa od modernistycznej logiki, ale jako jej następstwa.

nowoczesności w II Rzeczypospolitej, red. A. Szczerski, Kraków 2013–2014; S.P. Kubiak, *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*, Centrum Architektury, Warszawa 2014.

³⁶ Teoria centrum – peryferie, zwana także teorią rozwoju zależnego, narodziła się w latach 60. XX w. w środowiskach socjologów i ekonomistów Ameryki Łacińskiej jako próba wyjaśnienia względnego niedorozwoju tego kontynentu. Kategorie „centrum” i „peryferie” definiuje się, nawiązując do klasyka myśli neokonserwatywnej R.M. Weavera oraz do klasyka i zarazem twórcy teorii rozwoju zależnego (centrum – peryferie) Raúla Prebischa. Według Weavera centrum to kategoria obrazująca taki sposób uporządkowania świata, w którym człowiekowi łatwo znaleźć prawdę, dobro i piękno, a jego najważniejszą cechą jest wewnętrzna integracja instytucji, idei i wartości. Gdy dojdzie do rozbieżności między nimi, „centrum” się dezintegruje i staje się peryferiami. Kategoria ta obrazuje stan rzeczy polegający na współistnieniu fragmentów prawdy, częściowych wartości, często wewnętrznie sprzecznych i niestabilnych na skutek zdezintegrowania cech definiujących centrum. Peryferie zaś stanowią miejsca, w których nie ma takiej integracji. Zob. R.M. Weaver, *Idee mają konsekwencje*, tłum. B. Bubula, Wydawnictwo Profesjonalnej Szkoły Biznesu, Kraków 1996, s. 8, 59 i n.; J. Holzer, *Centrum, peryferie, pogranicze*, „Pogranicze. Polish Borderlands Studies”, 2013, nr 1, s. 72 http://pogranicze.uni.opole.pl/biblioteka/docs/nr1/holzer_nr1.pdf. Z kolei socjologiczne pojęcie prowincji, oznaczające obszar zamieszkały z dala od centrum/stolicy, jest używane potocznie jako określenie negatywnie definiujące obszary opóźnione w rozwoju cywilizacyjnym i kulturalnym ze względu na odległość od centrum politycznego, gospodarczego czy kulturalnego (prowincja/prowincjonalizm).

³⁷ B. Anderson, *Wspólnoty wyobrażone. Rozważania o źródłach i rozprzestrzenianiu się nacjonalizmu*, tłum. S. Amsterdamski, Społeczny Instytut Wydawniczy Znak, Fundacja im. Stefana Batorego, Kraków–Warszawa 1997.

³⁸ Zob. A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Muzeum Sztuki, Łódź 2010.

³⁹ Chodzi o książkę wydaną tuż po drugiej wojnie światowej w Szwajcarii z tekstem Jana Leykama-Lewińskiego: J. Lewiński, *L'Architecture moderne*, [w:] *Pologne 1919–1939*, vol. 3, Vie intellectuelle et artistique, Neuchâtel 1947, s. 606–621.

⁴⁰ 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.

⁴¹ Por. A. Chmielewska, *Spory o polską sztukę narodową i polski styl narodowy w okresie międzywojennym*, „Ikonotheka”, 2005, nr 18, s. 71–85.

⁴² Zob. P. Juszkiewicz, *Cień modernizmu*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2013; idem, *Nietrafne diagnozy, wygodne alternatywy*, [w:] *Współczesność – historia nieznaną. Studia z historii sztuki*, red. W. Włodarczyk, Warszawa 2013, s. 19–29.

Publikacje na te tematy przyrastają obecnie wprost lawinowo, rozszczepiając i redefiniując siatkę pojęć tradycyjnie definiujących kulturę architektoniczną (ale przecież także inne obszary kultury wizualnej) międzywojnia: modernizm, awangarda, nowoczesność, tradycjonalizm, historyzm itp.⁴³ Poszerzone pole badawcze dokonuje więc dzisiaj naturalnego procesu (prze-)pisania tej historii jako, trawestując Habermasa, „niedokończonego projektu” usymbolizowanej i zmitologizowanej modernizacji⁴⁴, która zostaje teraz poddana inkluzywnej demokracji spojrzenia polegającej na włączeniu w tę historię pomijanych lub lekceważonych wcześniej sposobów jej wykorzystania, oraz na krytycznym przemyśleniu „nietrafnych diagnoz i wygodnych alternatyw”, jak to określił Piotr Juszkiewicz, w tym kanonów sformatowanych przez mistrzów⁴⁵. Fenomen tego zainteresowania jest nie tylko rezultatem zmian kulturowych paradygmatów, sprawczych dla migracji pojęć i metodologii, ale także ma związek z aktualną praktyką architektoniczną, w której wyraźnie manifestuje swoją obecność tak zwany nowy modernizm, dziecko w tym samym stopniu kultury po postmodernizmie, jak na nowo fascynującej tradycji „prymarnego” modernizmu sprzed stu lat.

W tym złożonym pejzażu jako znaczące wyłoniły się zagadnienia, które w latach 60., a i jeszcze długo potem, w ogóle nie były zauważane, lub były co najmniej bagatelizowane jako „niekanoniczne” lub niemożliwe z braku odpowiednich narzędzi. Jak badania otwarte dopiero wraz z *gender studies* i nurtami feministycznymi, a dotyczące wejścia na tradycyjnie patriarchalny i mizoginiczny architektoniczny rynek pierwszego pokolenia profesjonalnie wykształconych kobiet architektek i wynikające z tego konsekwencje⁴⁶. Jak „kwestia żydowska” w polskim środowisku architektonicznym, przez dekady politycznie niepoprawna, zamilczana lub fałszyfikowana⁴⁷. Jak aksjologiczna i fenomenologiczna funkcja wnętrza i przedmiotu/rzeczy, analizowanych z pozycji aktualnego zwrotu materialistycznego⁴⁸. Jak fenomen architektury „rysowanej” i „mówionej”, czyli relacji architektury nowoczesnej z rzeczywistością zarówno obrazową (jako niosąca gen scamozziańskiego projektu-idei wizjonerska architektura fikcyjna/wyobrażona⁴⁹), jak i tekstową/literacką⁵⁰. Wraz z pytaniem o transmediacyjną funkcję fotografii modernistycznej i wpływu jej czarno-białego medium na recepcję modernizmu(-ów), jego/ich nową estetykę i filozofię „białej bryły”, przewartościowaną dzisiaj w świetle krytyki postkolonialnej⁵¹ – wszystko to (współ-)tworzy dzisiaj nowy, transdyscyplinarny dyskurs o międzywojniu, odsłaniający relacyjność naszych modernizmów wobec różnych ośrodków i zjawisk europejskich i pozaeuropejskich (m.in. wpływ Bauhausu, Franka Lloyda Wrighta i Le Corbusiera)⁵².

Potencjał, jaki niesie architektura międzywojnia, daje się więc ująć znanym spostrzeżeniem Normana Brysona, że ilość świadectw mogących być przedmiotem historycznej interpretacji jest potencjalnie nieogra-

⁴³ Zob. m.in. A. Szczerski, *Architektura, modernizm, nowoczesność*, „Autoportret”, 2015, nr 3(50), s. 54–58.

⁴⁴ Por. Szczerski, *Modernizacje...*, s. 6.

⁴⁵ Pojęcie inkluzywnej demokracji spojrzenia aplikuję tu do historiografii architektonicznej z badań nad historią i teorią fotografii francuskiego badacza Michela Frizota, zob. M. Frizot, *Nouvelle Histoire de la photographie*, Adam Biro/Bordas, Paris 1994.

⁴⁶ M. Leśniakowska, *Modernistka w kuchni. Barbara Brukalska, Grete Schütte-Lihotzky i „polityka kuchenna” (wstęp do architektury modernizmu)*, „Konteksty. Polska sztuka ludowa”, 2004, nr 1–2, s. 189–202; eadem, *Nagie ciało architektury. Pawilon „Praca Kobiet” jako dyskurs antropologiczny*, „Biuletyn Historii Sztuki”, 2009, nr 3–4, s. 501–527; eadem, „Wielka Szyba” Brukalskiej, [w:] *Wystawa paryska 1937. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa, 22–23 października 2007, red. J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2009, s. 153–168; eadem, *Le Corbusier i Polki. Helena Syrkus na wystawie paryskiej w 1937 roku*, [w:] *Wystawa paryska 1937...*, s. 267–274; S.P. Kubiak, „Nowy duch” w Poznaniu. *Pawilon Pracy Kobiet Anatolii Hryniewickiej-Piotrowskiej*, [w:] *Architektki*, wyd. EMG, Kraków 2016, s. 141–156; R. Ochęduszek, *Przerwana nić funkcjonalizmu. Helena Syrkus i architektura mieszkaniowa okresu międzywojennego*, [w:] *Architektki*, s. 61–94.

⁴⁷ B. Zbroja, *Diana Reiterówna – ślady*, [w:] *Architektki*, s. 9–36.

⁴⁸ M. Leśniakowska, *Inny horyzont. Brukalska w Nowym Jorku (anatomia mebla w biopolitycznym dyskursie modernizmu)*, [w:] *Wystawa nowojorska 1939. Materiały z sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN*, Warszawa, 23–24 listopada 2009, red. J.M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012, s. 166–178. Zob. zbiór tekstów w: *Szklane domy...*

⁴⁹ J. Trybuś, *Warszawa niezaistniała. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy dwudziestolecia międzywojennego*, Muzeum Powstania Warszawskiego, Muzeum Narodowe w Warszawie, Fundacja Bęc Zmiana, Warszawa 2012.

⁵⁰ M. Leśniakowska, *Jak widzieć architekturę, kiedy się ją czyta (u Gombrowicza i innych modernistów)?*, „Teksty Drugie”, 2005, nr 3, s. 38–57.

⁵¹ M. Leśniakowska, *Architektura i jej obrazy. Fotografia – modernizm – historiografia. Fotografie Czesława Olszewskiego*, „Rocznik Historii Sztuki”, XXXI, 2006, s. 187–198. Na temat postkolonialnego przewartościowania modernizmu zob. m.in. H. Heynen, *The Intertwinement of Modernism and Colonialism: a Theoretical Perspective*, „Docomomo Journal”, no. 48: *Modern Africa, Tropical Architecture* (wyd. pol. *Modernizm i kolonializm*, tłum. D. Wąsik, „Autoportret”, 2015, nr 3: *Mity modernizmu*, s. 38–45). Poruszane tam kwestie odnoszą się po części także do przewartościowania/problematyzywania modernizmów europejskich, zwłaszcza z obszarów peryferyjnych wobec centrum.

⁵² M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, [w:] *Le Corbusier, W stronę architektury / Vers une architecture*, Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 7–39; eadem, *Modulor a sprawa polska. Kanon Le Corbusiera na warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych*, „Miejsce. Studia nad sztuką i architekturą polską XX i XXI wieku”, 2, 2016, s. 174–200.

niczona⁵³. W tym rozszerzonym polu lokuje się też historia „niezobowiązująco naszkicowana” w *appendixie* Miłobędzkiego, którego treść w ostatnim wydaniu *Zarysu* (1988) została co prawda przeciągnięta umownie do roku 1950, ale merytorycznie nie wniosła niczego ponad to, co znalazło się w tekście z 1968 r.⁵⁴, jakby Miłobędzki manifestacyjnie omijał aktualizujące perspektywy badawcze i tematy mogące potencjalnie naruszyć skonstruowany przez niego obraz. Nie rozstał się też ze starą, teraz tylko lekko skorygowaną o przesunięcie generacyjne regułą czasowego dystansu jako, jak ciągle wierzył, niezbędnego gwaranta uniknięcia badawczego subiektywizmu. W końcówce lat 80. był to jednak pogląd coraz wyraźniej odrzucany wobec dochodzącej do głosu nowej historiografii i krytycznej historii sztuki/architektury z jej inkluzywną demokracją spojrzenia.

IN BETWEEN;

THE ARCHAEOLOGY OF RESEARCH ON INTERWAR ARCHITECTURE IN POLAND AS SEEN FROM THE PERSPECTIVE OF THE INCLUSIVE DEMOCRACY OF THE GAZE

Summary

This article, as part of the “new historiography”, deals with the beginnings of modern research on interwar architecture in Poland. The author considers said starting point to be in the first edition of Adam Miłobędzki’s *Outline of the History of Architecture in Poland* (1963). Miłobędzki was one of the foremost scholars of architecture in Poland and his book was reprinted three times (1968, 1978, and 1988). Thanks to its modern synthesizing form, it occupied from the start a key position in the Polish literature on the subject, and to this day remains a model academic textbook. A strictly personal work, it used the most up-to-date knowledge of the history of Polish architecture at that time, and underlined Miłobędzki’s individualism and intellectual independence from the authorities. The “outline” was not constructed to be a denotative (unequivocal) collection of objects-facts symbols, but rather a connotative (equivocal/polysemous) text open to interpretations. It had, however, the features of a propaedeutic, using cumulative knowledge in an evolutionist manner and according to a phasic model. The history of architecture is narrated through the description of buildings chosen for their innovative role in history. In the system of historical linearity applied therein, the history of architecture breaks off at the beginning of the First World War, thus excluding the interwar period. Its absence was corrected by the addition of a short appendix to the second edition (1968), entitled “Conclusion. Architecture after the First World War”. According to Leśniakowska, the inclusion of the appendix was the result of influence by the neo-avant-garde movement in art and architecture, activated by a generation of modernist “resistance” to socialist realism (of which Miłobędzki was part), which appeared in the mid-1950s. Leśniakowska acknowledges the added “Conclusion” to be the founding text for the study of interwar architectural culture, and reveals its complex simultaneous synchro-diachronic connections, intersections, contexts and sociocodes. The author analyses the reasons why the *Outline* initially ended on the caesura of 1914; it was the result of a directive of post-war academic art history which stipulated a one hundred years distance from the subject of research. This ruled out movements from the mid-19th century and excluded contemporary culture from art historical studies as being more suitable for art criticism than history of art. It was not until the last edition (1988) that Miłobędzki shifted this caesura to around 1950, which could be explained by the influence of revisionist tendencies in the humanities after the Second World War. Among others, James S. Ackerman considered the separation of history and criticism as unnatural and harmful, leading to limitations and negative cognitive effects.

Looking at this dispute from the perspective of the “new historiography”, so vital for shaping artistic/architectural historiography, Leśniakowska points out that the exclusion of the modern/contemporary art and architecture exposes the mechanism of submitting the studies on art to a system of authority and domination, which teaches the “correct” understanding of the past without the phenomena which could pollute it. The exclusion of the interwar period was therefore a “significant oversight”, a decision rooted in the symbolic order of knowledge-authority, a symptom of the problem of “using” art history by a suitably programmed new memory in accordance with the then doctrine of managing tradition. In the theories of text and of seeing (image as text; text as artefact) and in the system of representation, that which is omitted is part of the message, which, with the help of performative practices, provides knowledge about the author of the information. Hermeneutical reading of the *Outline* by Miłobędzki, and of his index of architectural values, allows us to see how architecture appears as that which is “visible”, and is filled with (politically desirable) meaning. In the index of values established by Miłobędzki, the work of modernist architects was sanctioned, showing not only (and not as much as) *what* but *why* there were various forms of modernism in Poland, and how they shaped the mosaic or patchwork landscape of the interwar architecture. The appendix to the *Outline* has the characteristics of a subjective “attendance list”, which by questioning the automatism and authoritarianism of the “war” caesuras, points out to a cluster of issues that in the 1960s and the contemporary methodological consciousness outlined the preliminarily image of architecture in Poland. They set out the future direction of research on the arts of the first half of the 20th century, which came to the fore with the “new historiography” and critical history of art/architecture with its inclusive democracy of the gaze.

transl. Katarzyna Krzyżagórska-Pisarek

⁵³ N. Bryson, *Art in context*, [w:] *The Point of Theory: Practices of Cultural Analysis*, ed. M. Bal, I.E. Boer, Continuum, New York 1994, s. 66–74.

⁵⁴ Miłobędzki, *Zarys dziejów...* (1988), s. 291–310: rozdział *Eklektyzm, nowa sztuka, modernizm (ok. 1870–1950)*.