

# NURT NARODOWY W ARCHITEKTURZE WYBRANYCH KRAJÓW EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ NA PRZEŁOMIE XIX I XX WIEKU

MICHAŁ PSZCZÓŁKOWSKI

## STRESZCZENIE

Nurt narodowy, będący charakterystycznym zjawiskiem w architekturze przełomu XIX i XX wieku miał dla narodów pozbawionych własnej państwowości szczególne znaczenie w Europie Środkowo-Wschodniej. Stał się sposobem na podtrzymanie kultury i tożsamości narodowej. Koncepcje architektury tego czasu różniły się inspiracjami, a zatem i formą architektoniczną, która wynikała z indywidualnej historii każdego z narodów, z kolei wspólne podłoże ideowe powodowało, że zaangażowani w te działania architekci niezależnie dochodzili do zbliżonych pod względem formalnym rozwiązań. Można w związku z tym wyróżnić dwa podstawowe wątki. Pierwszy – wątek mitologiczny (legendarny) szukający inspiracji w czasach przedchrześcijań-

skich, prehistorycznych czy starożytnych, drugi – wątek ludowy oparty na odkrywaniu i badaniu folklorze, łączonym z aktualną w tym czasie secesją. Formy narodowe przybierały nieraz postać antagonistyczną w stosunku do form dawnych, stosowanych przez dominujące kiedyś narody. Poszczególne wątki zazwyczaj współistniały i wzajemnie się splatały.

Słowa kluczowe: styl narodowy, wernakularyzm, narodowy romantyzm, Finlandia, Estonia, Czechy, Słowacja, Węgry, Armas Lindgren, Herman Gesellius, Eliel Saarinen, Georg Hellat, Josef Gočár, Dušan Jurkovič, Ödön Lechner

## NATIONAL TENDENCY IN THE ARCHITECTURE OF SELECTED COUNTRIES OF THE EAST-CENTRAL EUROPE IN THE LATE 19<sup>TH</sup> AND THE BEGINNING OF THE 20<sup>TH</sup> CENTURY

### ABSTRACT

National trends as characteristic phenomena in the architecture at the turn of the 19th and the 20th century, were of special importance for the nations deprived of the sovereignty in the East-Central Europe as a way to support the national identity. Individual ideas varied in terms of inspirations and architectural forms as they resulted from the individual experiences of the nations. On the other hand, common ideological ground was the reason for which architects involved in these activities came up with similar formal solutions. Therefore, we can distinguish two basic themes. The first, mythological (legendary) one looked for inspiration in pre-Christian, prehistoric or ancient times. The second, folk one, was based on folklore, not entirely discovered and

examined. It was common to combine folklore with the up-to-date art nouveau. Sometimes, the national forms appeared as antagonistic towards those applied by the dominant nations. Taking inspirations from the areas under foreign rule, considered as the cradle of the nation was also a popular tendency. The individual motifs often coexisted and interspersed each other.

Key words: national style, vernacular architecture, National Romantic style, Finland, Estonia, Bohemia, Slovakia, Hungary, Armas Lindgren, Herman Gesellius, Eliel Saarinen, Georg Hellat, Josef Gočár, Dušan Jurkovič, Ödön Lechner

Dziewiętnastowieczny nacjonalizm prowadzący do istotnych zmian na mapie Europy, w polityce i filozofii, odcisnął wyraźne piętno na kulturze i sztuce, w tym na architekturze. Wznoszono gmachy narodowych teatrów, muzeów, bibliotek, uniwersytetów, a ich forma architektoniczna nabierała cech narodowych. To ostatnie zjawisko w szczególnym stopniu dotyczyło narodów pozbawionych dotąd własnej państwowości. Do takich należały narody Europy Środkowo-Wschodniej, które podejmując starania o uzyskanie niezależności politycznej, jednocześnie rozwijały świadomość odrębności kulturowej. Idea stylu narodowego w architekturze jako osobne zagadnienie nie była nowa. Propozycje takie zgłaszał jeszcze Winckelmann, a w XIX wieku odmian stylu narodowego sformułowano co najmniej kilka. Twierdzono, że architektura – w szczególności gmachy związane z reprezentacją państwa, jego ideologią i organizacją – powinna być wyposażona w elementy narodowej identyfikacji, co miało służyć ich odróżnieniu od powszechnych trendów w architekturze światowej. Z reguły jednak operowano formą neostylową, upatrując w określonym stylu historycznego symbolu „złotych czasów” w dziejach własnego narodu. W Niemczech do lat osiemdziesiątych XIX wieku gotyk uznawano za styl rdzennie niemiecki, później funkcję tę przejął romanizm. Tzw. neorenesans meklemburski występował jako *Johann-Albrecht-Stil*, nie wypierano się też manieryzmu niderlandzkiego. W Wiedniu na narodowym rydwaniu jeździł neobarok jako „styl Marii Terezy”, podobną stylistykę w Berlinie opatrzone etykietą stylu wilhelmińskiego. Fundamenty takich poczynań nie zawsze były solidne, rozwijano je jednak, chociaż w miarę rozwoju historii sztuki okazywało się niejednokrotnie, że nie grzeszą siłą historycznych podstaw naukowych. Przykładowo francuską proweniencję gotyku wykazano w latach pięćdziesiątych XIX wieku, jednak fakt ów został ostatecznie zaakceptowany przez Niemców dopiero trzydzieści lat później.

Novum stylistyki narodowej przełomu wieków polegało na oderwaniu jej od historyzmu. Chociaż historycznych motywów nie zarzucono, to w odróżnieniu od kosmopolitycznych nurtów „neo” źródłem dla rozwiązań twórczych stała się tradycja wernakularna. Poszukiwania związane ze stylistyką narodową, jakie rozwinęły się w Europie Środkowo-Wschodniej, jawią się jako zjawisko bardzo zróżnicowane, rezultat niejednakowych, a niekiedy dla poszczególnych narodów całkowicie odmiennych uwarunkowań historycznych i kulturowych. Z drugiej strony, pomimo wszystkich różnic historyczno-kulturowych, narody

Europy Środkowo-Wschodniej mają jednak pewną cechę wspólną, wszystkie leżą na styku kultury zachodniej i wschodniej. Interesujące w związku z tym wydaje się zagadnienie specyfiki i odrębności nurtów narodowych w konkretnych krajach, w tym powiązań pomiędzy nimi oraz identyfikacji elementów wspólnych. Temat ten dotyczyć będzie rozwoju stylistyki narodowej wśród Finów, Estończyków, Czechów, Słowaków i Węgrów.

**Finowie.** Zjawiska w architekturze fińskiej przełomu XIX i XX wieku należą do najbardziej wyrazistych, opisujących poszukiwania stylu narodowego. Chociaż od XIII wieku pojęcie niepodległości było dla Finów obce, to jednak nigdy nie ztratili poczucia narodowej tożsamości. Do 1809 roku kraj ten zajmowali Szwedzi, później jako autonomiczne Wielkie Księstwo Finlandzkie wszedł w skład Imperium Rosyjskiego, jednak naród zdołał się oprzeć wpływom zarówno szwedzkim, jak i rosyjskim, troskliwie rozwijając własną kulturę. W 1835 roku wydano *Kalevalę* – epos narodowy oparty na fińsko-karelskich podaniach ludowych, w 1848 roku odbyło się pierwsze publiczne wykonanie hymnu narodowego, a dwanaście lat później dokonano reformy walutowej zamieniając rosyjski rubel na fińską *markkę*. W 1863 roku dopuszczono język fiński do obiegu urzędowego. Rozwijała się literatura w ojczystym języku, słowem – naród dojrzywał do niepodległości. Mówiono o niej coraz głośniejsze, w rezultacie na przełomie wieków, po objęciu tronu przez Mikołaja II, doszło do zaostrzenia polityki carskiej, ograniczenia autonomii oraz represji prasowych i wojskowych.

Siłą oporu Finów stała się sztuka, która – prezentowana na forum międzynarodowym – demonstrowała kulturową odrębność i samodzielność narodu. Popularna *Kalevala*, „święta księga Finów” stała się skarbnicą motywów dla malarstwa (przede wszystkim w twórczości malarza Akseliego Gallen-Kalleli), rzeźby, poezji i muzyki. Uznanie za granicę zyskał kompozytor Jean Sibelius, identyfikowany jako twórca narodowego stylu w muzyce fińskiej, którego poemat symfoniczny *Finlandia* odegrał wielką rolę w rozbudzeniu uczuć patriotycznych wśród Finów. Na fali popularności *Kalevali* rozwinął się karelianizm (kalewalianizm) – mit Karelii, uznanej za kolebkę kultury fińskiej; artyści ruszali w *tournée* po Karelii, badając tamtejszy folklor i poszukując inspiracji. Niepoślednią pozycję w rozwijaniu narodowej sztuki zajęła też architektura. Drewniany dom-atelier Gallen-Kalleli nad jeziorem Ruovesi, tzw. *Kalela*, wybudowany i urządzony w 1894 roku według wzorów karelskich stał się

centrum karelianizmu. Przełomowym wydarzeniem była reprezentacja Finlandii na wystawie światowej w Paryżu w 1900 roku. Fińscy architekci i malarze odnieśli wówczas wiele sukcesów, a powszechne uznanie wzbudził pawilon narodowy projektu Armasa Lindgrena, Hermana Geselliusa i Eliela Saarinen (il. 1). Formę pawilonu opracowano opierając się na tradycyjnej fińskiej architekturze sakralnej, uzupełniając ją ludową ciesiołką i rzemiosłem, a także wątkami mitologicznymi: wnętrza pokryły freski wspomnianego Gallen-Kalleli przedstawiające sceny z Kalevali<sup>1</sup>.

Twórcy pawilonu stworzyli architekturę utożsamianą z fińskim stylem narodowym, który bazował na wątkach zamierchłej, mitycznej po części historii opisanej w Kalevali. Zamierzano jednocześnie stawić opór wpływom rosyjskim, manifestując przynależność do kultury skandynawskiej. Dlatego nową formę oparto na stylistyce narodowego romantyzmu, rozwijanej w tym czasie w innych krajach skandynawskich, ze szczególnym ukierunkowaniem na – jak się wydaje – „wariant norweski”. Charakter wczesnośredniowieczny fińskiego stylu narodowego jest wyraźny: surowy język form, addycyjność brył, duże płaszczyzny muru o naturalnej, rustykalnej fakturze oraz granit i drewno jako swojskie, „narodowe” materiały budowlane. W architekturze jako charakterystyczne występują zamknięte łukiem pełne portale, proste, pozbawione obramowań otwory, ornamentyka zorientowana jest na wczesnośredniowieczną kulturę germańsko-wikińsko-celtycką (motywy zwierzęce, plecionki, spirale), natomiast kolumny – o ile się pojawiają – są masywne i operują porządkami opartymi na formach roślinnych.

Zjawisko narodowego romantyzmu traktuje się jako zjawisko ogólne, zaliczając do tej stylistyki także architekturę fińską. Pomimo jednak zbieżności z architekturą skandynawską, a zwłaszcza norweską, z pewnością posiada ona swoją specyfikę, która pozwala mówić o odmianie fińskiej tego stylu. W pierwszej kolejności świadczą o tym źródła inspiracji szukające wzorców w tradycyjnej drewnianej architekturze Finlandii, zwłaszcza z Karelii<sup>2</sup>, jak też w średniowiecznych zamkach (Olavinlinna, zamek w Turku) i kościołach budowanych z lokalnego granitu<sup>3</sup>. Źródła te



1. Pawilon fiński na wystawie światowej w Paryżu (proj. Armas Lindgren, Herman Gesellius i Eliel Saarinen).

Źródło: University of Michigan Library

1. The Finnish Pavilion at the 1900 World Fair in Paris.

Source: University of Michigan Library

były uzupełniane elementami narodowej mitologii, zwłaszcza motywów zaczerpniętych z Kalevali. W architekturze również pojawiały się trendy współczesne, wyraźny jest bowiem wpływ *Jugendstil* i idei *Gesamtkunstwerku*, rozumianej jako ścisła współpraca przedstawicieli różnych gałęzi sztuk, odrodzenia rzemiosła spod znaku *arts & crafts*. Można uznać, że narodowy romantyzm na gruncie fińskim stanowił oryginalną wersję *Jugendstil*, zwłaszcza że floralna secesja znana z Paryża czy Brukseli, właściwie tu nie występowała. Istotny wydaje się też wpływ amerykańskiego tzw. *Richardsonian Romanesque*<sup>4</sup> – inspiracji architekturą amerykańską, która miała zapewne głębsze podłoże ze względu na symbol niepodległości, jaki stanowiły w XIX wieku Stany Zjednoczone dla narodów europejskich pozbawionych państwowości<sup>5</sup>.

<sup>1</sup> T. Cieślak, *Historia Finlandii*, Wrocław 1983, s. 199–202.

<sup>2</sup> Szeroko wykorzystywana była zwłaszcza publikacja dwóch fińskich architektów, opracowana na podstawie materiałów zgromadzonych w czasie podróży po Karelii; Y. Blomstedt, V. Sucksdorff, *Karelische Gebäude und Ornamentmotive*, b.m. 1900.

<sup>3</sup> N. E. Wickberg, *Finnische Baukunst*, Helsinki 1963, s. 81.

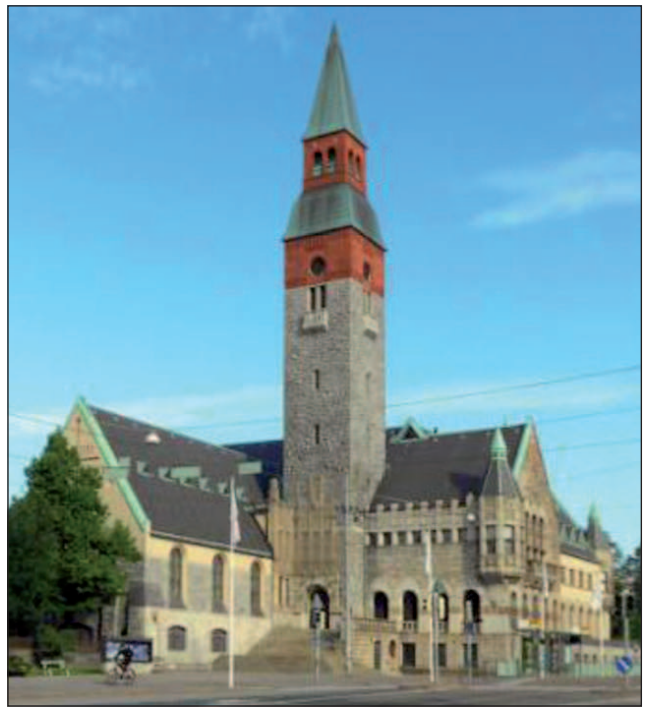
<sup>4</sup> Por.: A. Salokorpi, *Suomen arkkitehtuuri 1900-luvulla*, Helsinki 1971, s. 7; M. Quantrell, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, London 1995, s. 5.

<sup>5</sup> R. Wäre, *The situation of Art Nouveau Architecture in Finland. Some Aspects on the National Background and the Developments*, [w:] *Art Nouveau-Jugendstil Architecture in Europe*, red. H. D. Dyroff, New York 1988, s. 50; por.: I. Okkonen, A. Salokorpi, *Finnish Architecture in the 20th Century*, Jyväskylä 1985, s. 24.



Stylistyka narodowa ogarnęła w tym okresie zarówno architekturę mieszkaniową (willa Hvitträsk w Kirkkonummi, 1903) obiekty sakralne (katedra w Tampere, 1902–1907), jak i gmachy publiczne. Jedną z najwcześniejszych realizacji był gmach fińskiego towarzystwa ubezpieczeniowego Pohjola w Helsinkach (1901). Na jego fasadzie występują liczne motywy dekoracyjne inspirowane Kalevalą: niedźwiedzie, kolumny-drzewa, archaizowane maski trolli i gnomów opatrzone imionami bohaterów eposu. W dekoracyjnym szczycie gmachu Teatru Narodowego (1902) pojawia się fiński instrument ludowy – *kantele*. Do ważnych osiągnięć tego nurtu należy też gmach Muzeum Narodowego w Helsinkach (1901–1920), (il. 2). Zespół kamiennych brył z dominantą w postaci wysokiej wieży i małymi, quasi-strzelniczymi okienkami tworzy surową, kompozycyjnie zrównoważoną całość zaprojektowaną z wielką troską o wykończenie. Zwraca uwagę wątek sakralny nawiązujący do krzyża łacińskiego<sup>6</sup>. Oszczędnie dekorowane elewacje z rustykowanego granitu nawiązują do świata Kalevali: wejścia strzeże niedźwiedź, pojawiają się też motywy dekoracyjne o archaizowanych zgeometryzowanych formach. Wnętrza muzeum zdobią sceny z Kalevali – freski autorstwa Gallen-Kalleli wykorzystujące szkice wykonane przez artystę do pawilonu z 1900 roku.

Do grupy najwybitniejszych architektów, przedstawicieli fińskiego narodowego romantyzmu oprócz Armasa Lindgrena, Hermana Geselliusa i Eliela Saarinen, należy zaliczyć także Larsa Soncka, znanego projektanta katedry w Tampere, uchodzącej za sztandarowe dzieło narodowego nurtu. Jeszcze pod koniec XIX wieku Sonck projektował drewniane wille z okrągłaków, wzorowane na budownictwie karelskim. Późniejsza jego działalność projektowa wiąże go z kolejnym etapem rozwoju architektury fińskiej, która około 1910 roku ewoluowała w stronę klasycyzmu<sup>7</sup>. Cechy te ujawnia gmach dworca kolejowego w Helsinkach (1904–1919)<sup>8</sup>, (il. 3). Rustykę zastąpiły tu płaskie, regularnie obrobione ciosy, a ciężki charakter romanistyczny bryły zastąpił charakter klasycyzujący. Pozostał monumentalizm – wejście do hali głównej flankują pełnoplastyczne, hermowe posągi, utrzymane w uproszczonej, archaizującej stylistyce, co uznać można za etap ku konwencji neoklasycystycznej, której pojawienie się w fińskiej w architekturze przypadło



2. Muzeum Narodowe w Helsinkach (proj. Armas Lindgren, Herman Gesellius, Eliel Saarinen). Fot. Jacques Lasserre  
2. The National Museum in Helsinki (designed by Armas Lindgren, Herman Gesellius, Eliel Saarinen). Photo by Jacques Lasserre



3. Dworzec kolejowy w Helsinkach (proj. Eliel Saarinen).  
Fot. Cinzia Olias  
3. The railway station in Helsinki (designed by Eliel Saarinen).  
Photo by Cinzia Olias

na moment uzyskania niezależności politycznej po I wojnie światowej.

**Estończycy.** Estonia, która przez stulecia przechodziła pod władze różnych krajów, nigdy nie wykształciła własnej państwowości. W średniowieczu ziemie estońskie należały do zakonów niemieckich,

<sup>6</sup> L. Wedhorn, *Finland in Europa. Geschichte und Bauschaffen*, Berlin 1994, s. 271.

<sup>7</sup> Por.: A. Salokorpi, op. cit., s. 8.

<sup>8</sup> Projekt konkursowy (1904 r.) opracowali wspólnie trzej architekci, jednak za realizację odpowiadał Saarinen, który w późniejszym czasie zmodyfikował koncepcję; L. Wedhorn, op. cit., s. 272; por.: R. Wäre, op. cit., s. 52.



4. Bank Estonii w Tallinie (proj. August Reinberg). Fot. Diego Hels  
4. The Bank of Estonia in Tallinn (designed by August Reinberg). Photo by Diego Hels

w czasach nowożytnych krzyżowały się tu interesy Polski, Rosji, Danii i Szwecji. Ostatecznie w wyniku III wojny północnej kraj trafił pod panowanie rosyjskie, pod którym pozostał do I wojny światowej. Pomimo germanizacji, szwedyzacji i rusyfikacji, udało się jednak ocalić własną i niezależną, przede wszystkim ludową kulturę. Jej ciągłości dowiodły systematyczne, podejmowane od XIX wieku badania języka, folkloru i przyrody Estonii (zwłaszcza na uniwersytecie w Dorpacie). Na tym gruncie rozwinął się estoński ruch narodowy. Kolejne tytuły gazet w języku estońskim stworzyły podstawy do ukształtowania jednolitego języka literackiego, wkrótce pojawiła się literatura piękna, w szczególności związana z historią i mitologią ludową. W latach pięćdziesiątych XIX wieku ukazał się epos narodowy *Kalevipoeg*, osnuty – podobnie jak fińska *Kalevala* – na motywach sag i pieśni ludowych. Literatura tego gatunku cieszyła się ogromną popularnością wśród ludu estońskiego, a tytułowy *Kalevipoeg* stał się symbolem walki o wolność narodu<sup>9</sup>.

Estońska architektura pierwszej dekady XX wieku była jednak wyraźnie jeszcze podporządkowana inicjatywom Niemców bałtyckich, ciągle dominujących

w wyższych warstwach społecznych<sup>10</sup>. Dążenia tego środowiska do eksponowania kultury niemieckiej spowodowały, że także architektura początku XX wieku pozostawała pod znakiem historyzmu o formach typowych dla niemieckiego kręgu kulturowego. Dominował zwłaszcza hanzeatycki neogotyck, neorenesans i neomanierizm, stosowany przez architektów bałtyckoniemieckich ze środowiska ryskiego. Przykładem takiej realizacji jest gmach Banku Estonii w Tallinie (1904), zaprojektowany przez architekta ryskiego Augusta Reinberga w formach północnego, ceglano neogotyku, z charakterystycznym szczytem schodkowym i narożną wieżą (il. 4). Do innych architektów niemieckich z Rygi, aktywnych zawodowo w Estonii posługujących się podobną stylistyką, należeli m.in. architekt Wilhelm Bockslaff oraz spółka Rosenbaum i Boustedt.

Równolegle krajobraz architektoniczny Estonii ulegał rusyfikacji. Często bowiem projekty powierzano architektom rosyjskim, czego wyrazistym przykładem jest ogromna cerkiew Aleksandra Newskiego (1897–1900) w stylu bizantyjsko-rosyjskim wzniesiona na wzgórzu katedralnym Toompea<sup>11</sup> (il. 5). Symbolika ru-

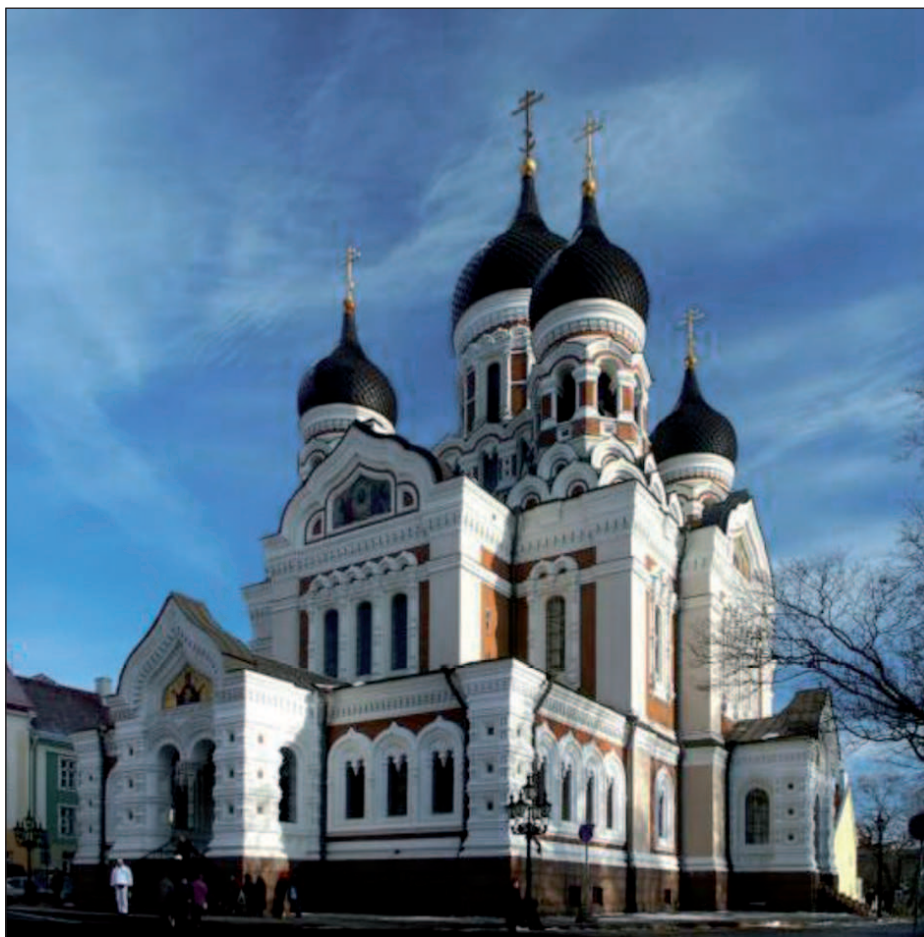
<sup>9</sup> J. Lewandowski, *Historia Estonii*, Wrocław 2002, s. 131–134.

<sup>10</sup> Por.: K. Kodres, *Sada aastat ehitamist Eestis. Ideid, probleeme ja lahendusi*, „Ehituskunst”, XXIV–XXVI, 1999, s. 7–31. W niemieckiej literaturze architektoniczno-historycznej powstałej przed 1910 rokiem zupełnie nie wspomina się o Estończykach, traktu-

jąc architekturę estońską jako „nordycką”, wykazującą związki z północnymi Niemcami; E. Kühnert, *Künstlerstreifzüge durch Reval*, Reval 1909.

<sup>11</sup> K. Hallas-Murula, *Tallinn Architecture 1900–2010*, Tallin 2010, s. 7.





5. Cerkiew Aleksandra Newskiego w Tallinie (proj. Michail Preobrazhenski). Fot. Georg Mittenecker  
5. The Alexander Nevsky Cathedral in Tallinn (designed by Michail Preobrazhenski). Photo by Georg Mittenecker

syfikacyjna budowli była złożona. Cerkiew otrzymała wezwanie rosyjskiego bohatera narodowego, pogromcy kawalerów mieczowych (inflanckiej gałęzi zakonu krzyżackiego, złożonej w większości z Estończyków) i stała w miejscu najbardziej eksponowanym, istotnym dla Estonii z narodowego punktu widzenia. Tu bowiem według legendy został pochowany Kalevipoeg. Po 1910 roku w projektach architektów rosyjskich przeważały formy klasycyzujące, typowe dla ówczesnego Petersburga. Dość ciężką stylistykę rosyjskiego historyzmu reprezentują m.in. gmachy Rosyjskiego Banku Narodowego (proj. Aleksandr Jaron, 1909) oraz szkoła handlowa dla dziewcząt (proj. Aleksandr Rosenberg, 1912–1916)<sup>12</sup>. Do barokowych założeń pałacowych Petersburga nawiązuje dworzec kolejowy w Haapsalu (proj. Karl Verheim, 1906).

Na tym tle istotna wydaje się działalność Georga Hellata, jednego z pierwszych estońskich architektów,

któremu przypisywana jest próba stworzenia stylu narodowego. Styl ten pokazał w budynku projektowanym dla Towarzystwa Studentów Estońskich w Tartu (1902)<sup>13</sup> – organizacji, która w XIX wieku położyła znaczne zasługi w krzewieniu estońskiej świadomości narodowej. Architektura budynku operuje uproszczoną stylistyką romantyczno-secesyjną, z wątkami ludowymi w postaci geometrycznych fryzów (il. 6). Addycyjnie potraktowana całość, przekryta została rozłożystymi dachami i wywołuje skojarzenia z domami periowymi Wrighta. W kontrastowym zestawieniu czerwonej cegły i białą tynkowanych płycin można też upatrywać wpływu hanzeatyckiego gotyku. Trudno w rezultacie przyznać, żeby architekt wypracował tu formę atrakcyjną dla społeczeństwa<sup>14</sup>. Propozycja ta przeszła więc raczej bez echa, a na pewno nie doczekała się kontynuacji. Stosunkowo skromny i niezbyt reprezentacyjny gmach nie stał się dobrą rekomen-

<sup>12</sup> Por.: eadem, *20th Century Architecture in Tallinn*, Tallin 2000, s. 42.

<sup>13</sup> J. Lewandowski, op. cit., s. 159.

<sup>14</sup> Por.: J. Hackmann, *Architektur als Symbol. Nation building in Nordosteuropa, Estland und Lettland im 20. Jahrhundert*, [w:] *Riga im Prozess der Modernisierung. Studien zum Wandel einer Ostseemetropole im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, red. E. Mühle, N. Angermann, Marburg 2004, s. 155.



6. Budynek Towarzystwa Studentów Estońskich w Tartu (proj. Georg Hellat). Źródło: domena publiczna  
6. Building of the Estonian Students' Society in Tartu (designed by Georg Hellat)

dacją dla architekta, który porzucił tego rodzaju poszukiwania. Nie przyjął się też model wzniesionego dziesięć lat później, drewnianego budynku związku sportowego „Kalev” w Pirita według projektu architekta estońskiego Karla Burmana, niewiele odbiegający od rosyjskich dacz nad Zatoką Fińską<sup>15</sup>.

Tymczasem z powodu braku architektów estońskich o odpowiedniej renomie projekty prestiżowych gmachów zlecano czołowym architektom fińskim (Lindgren, Saarinen). Ich charakterystyczny styl, opozycyjny zarówno do form rosyjskich, jak i „germańskiego” neogotyku, był bowiem bliski estońskiej potrzebie wypracowania własnej niezależnej formy architektonicznej. Jedną z pierwszych realizacji fińskiego zespołu był klub robotniczy fabryki sklejek i mebli (1904–1905), zaprojektowany w quasi-sakralnej, kamiennej estetyce narodowego romantyzmu, z płaskorzeźbioną postacią robotnika na osi fasady, obecnie w dużym stopniu zatartej przez późniejsze ingerencje<sup>16</sup> (il. 7). Następne realizacje dla Estonii – teatr Vanemuine w Tartu (Lindgren, 1906) czy bank kredytowy w Tallinie (Saarinen, 1912) – odzwierciedlają ewoluującą w kierunku klasycyzującym stylistykę tych architektów. Saarinen wykonał też projekt kościoła św. Pawła w Tartu (1913–1919). Nie doczekały się natomiast realizacji inne, najbardziej prestiżowe projekty takie, jak gigantyczny kościół św. Pawła (Lindgren, 1907) oraz ratusz w Tallinie (Saarinen, 1912). Nie powstał także zwycięski projekt Saarineny w konkursie na generalny projekt urbanistyczny dla Tallina (1913)<sup>17</sup>.



7. Klub robotniczy w Tallinie (proj. Armas Lindgren, Herman Gesellius i Eliel Saarinen). Fot. Jacques Lasserre  
7. The workers' club in Tallinn (designed by Armas Lindgren, Herman Gesellius i Eliel Saarinen).  
Photo by Jacques Lasserre

Pierwsi architekci estońscy, absolwenci Politechniki Ryskiej pojawili się około 1910 roku<sup>18</sup>, jednak nie zdołali oni przez następną dekadę przełamać prymatu projektantów niemieckich i rosyjskich. Niemiecko-estońską rywalizację o formy narodowe w architekturze doskonale oddają dwie prestiżowe inwestycje tego czasu, budowane jednocześnie gmachy teatralne – estoński i niemiecki. Projekt niemiecki (il. 8) został wyłoniony w drodze konkursu. Zwycięzcy – petersburscy architekci Aleksej Bubor i Nikolai Vassiljev – zaproponowali kreację inspirowaną fińskim romantyzmem. Sąd konkursowy zalecił jego poprawki, stąd powstała kreacja skłaniająca się raczej ku rozwiązaniom berlińskim (Hebbel Theater)<sup>19</sup>. Z kolei projekt estoński, wykonany

<sup>15</sup> Ibidem.

<sup>16</sup> D. Bruns, R. Kangroopool, V. Kallion, op. cit., s. 94.

<sup>17</sup> K. Hallas-Murula, U. Oja, K. Valk, *Arhitektuuris peegelduv ajalugu*, Tallin 2005, s. 32.

<sup>18</sup> Ibidem; por. K. Hallas-Murula, *Tallinn...*, op. cit., s. 7. Studia architektoniczne na politechnice w Tallinie uruchomiono dopiero w 1921 roku, w tym samym roku powstało Estońskie Stowarzyszenie Architektów; ibidem, s. 8.

<sup>19</sup> K. Hallas-Murula, U. Oja, K. Valk, op. cit., s. 39.





8. Teatr niemiecki w Tallinie (proj. Aleksey Bubor i Nikolai Vassiljev). Fot. Jacques Lasserre  
8. The German Theatre in Tallinn (designed by Aleksey Bubor i Nikolai Vassiljev). Photo by Jacques Lasserre



9. Teatr estoński w Tallinie (proj. Armas Lindgren i Wivi Lönn). Fot. Harri Rospu  
9. The Estonian Theatre in Tallinn (designed by Armas Lindgren i Wivi Lönn). Photo by Harri Rospu

przez Armasa Lindgrena i Wivi Lönn, z dwiema symetrycznie założonymi bryłami teatru i sali koncertowej reprezentuje formę neoklasycystyczną (zniszczony w czasie wojny gmach odbudowano w zmienionej szacie socrealistycznej), (il. 9). Oba gmachy „odwróciły się do siebie plecami” – niemiecki w stronę zdominowanej przez Niemców starówki, estoński w stronę rozwijającego się Nowego Miasta<sup>20</sup>.

**Czesi.** Dążenia do wypracowania form architektury narodowej w architekturze czeskiej pojawiły się wcześniej, bo jeszcze w okresie historyzmu, kiedy sformułowano propozycję czeskiego neorenesansu<sup>21</sup>.

Koncepcja ta nie rozpowszechniła się jednak, pozostając ubocznym aspektem w potężnym nurcie kosmopolitycznego historyzmu, natomiast na bardziej podatny grunt trafiła w Czechach, zwłaszcza w Pradze, architektura secesyjna. Nurt ten miał w Pradze charakter zróżnicowany: zarówno secesyjno-historyzujący, jak i wzorowany na secesji wiedeńskiej, popularnej wśród miejscowego środowiska architektów niemieckich<sup>22</sup>.

Rozwój architektury posecesyjnej opiera się przede wszystkim na działaniach wybitnych jednostek, z których w pierwszej kolejności należy wymienić Jana Kotěru<sup>23</sup>. Ewolucja wyjątkowo oryginalnej twórczości tego architekta polega na stopniowym upraszczaniu i geometryzacji tradycyjnych wątków. Początkowo zwolennik secesji z czasem tworzył coraz bardziej zgeometryzowaną architekturę, opierając się na swobodnym łączeniu wątków o różnej proveniencji malowniczo kształtujących całość. Kotěra traktował kompozycję architektoniczną w duchu najpierw dekoracyjnym, by następnie kierować się ku coraz większej abstrakcji i stereometryczności. Efektem takiego podejścia było Muzeum východních Čech w Hradcu Králové (1909–1912), (il. 10) oraz budynek Mozarteum w Pradze (1911–1913). Przejawiając stałą tendencję do geometryzacji i upraszczania form, antycypował niejako najbardziej twórcze osiągnięcia czeskie tego okresu nazwane czeskim kubizmem<sup>24</sup>.



10. Muzeum východních Čech w Hradcu Králové (proj. Jan Kotěra). Źródło: Magistrát města Hradec Králové  
10. The East Bohemian Museum in Hradec Králové (designed by Jan Kotěra). Source: Magistrát města Hradec Králové

<sup>20</sup> K. Hallas-Murula, *Tallinn...*, op. cit., s. 8.

<sup>21</sup> J. Pavel, *Sztuka Czechosłowacji*, Warszawa 1986, s. 328.

<sup>22</sup> M. Benešová, *Česká architektura v proměnách dvou století 1780–1980*, Praha 1984, s. 208.

<sup>23</sup> Jan Kotěra 1871–1923. *Zakladatel moderní české architektury*, red. V. Šlapeta, Praha 2001.

<sup>24</sup> Kierunek ten doczekał się licznych opracowań, m.in.: A. H. Barr, *Cubism and Abstract Art*, New York 1936; I. Margolius,

*Cubism in Architecture and the Applied Art. Bohemia and France 1900–1914*, London 1979; F. Burckhardt, M. Lamarová, *Cubismo checoslovacco – architetture e interni*, Milano 1982; A. von Vegesack, *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design 1910–1925*, Weil am Rhein 1991; M. Klivar, *Český kubismus v architektuře*, Praha 1992; R. Švácha, *Lomené, granaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923*, Praha 2000.





11. *Dům u Černé Matky Boží* w Pradze (proj. Josef Gočár).

Źródło: tripomatic.com

11. The House of the Black Madonna in Prague (designed by Josef Gočár). Source: tripomatic.com

Przedstawicielem nowego stylu był uczeń Kotěry – Josef Gočár, który na rzecz kubizmu porzucił interesującą zapowiadające się poszukiwania modernistyczne. Już w rok po ukończeniu domu towarowego Wenke w Jaromierzu (1911) o niezwykle nowatorskiej jak na te lata fasadzie, Josef Gočár zaprojektował również słynny Dom Czarnej Madonny (*Dům u Černé Matky Boží*) w Pradze (il. 11), w którym sformułował podstawowe formy i zasady kubizmu w architekturze: abstrakcyjna geometryzacja oparta na trójkącie, piramidzie i pryzmacie oraz zwielokrotnieniu tych figur. Chodziło o potraktowanie tradycyjnej bryły o tradycyjnej artykulacji w sposób nowy, posługując się abstrakcją i geometryzacją, a jednocześnie nie pozbawiając elementu swojskiej ludowości. Zapewne inspiracją była twórczość Picassa i Braque’a, choć w przeciwieństwie do niej czeski kubizm posiadał walor stylizacyjno-dekoracyjny. Do końca 1918 roku podobnych realizacji w Czechach powstało znacznie więcej<sup>25</sup>, rozwijano jednocześnie podbudowę teoretyczną nowego kierunku<sup>26</sup>. Dzięki przenikaniu płaszczyzn wzorowa-

nym na szlifach diamentu osiągnano efekt dynamiki i ekspresji, utrzymując przy tym bardzo przejrzystą strukturę, złożoną z podziału linii pionowych i poziomych. Architekci tworzący w duchu kubistycznym nie porzucali dekoracji. W odróżnieniu od historyzmu i secesji zamiast ornamentu figuratywnego lub floralnego posługiwali się formami abstrakcyjnymi, opartymi wyłącznie na geometryzacji. Na gruncie czeskim był to istotny etap na drodze do modernizmu.

Kubizm w architekturze pozostał stylem specyficznie czeskim<sup>27</sup>, chociaż nie pretendował do miana stylu czeskiego, mając raczej założenie zasięgu międzynarodowego. Stanowił zapewne jedno z głównych źródeł rozwoju stylistyki art déco. Sami jego protagoniści wyrażali opinię, że był stylem „mało czeskim”<sup>28</sup>. U progu długo wyczekiwanej niepodległości spodziewano się raczej stylu, który w sposób przystępny dla wszystkich ożywi narodową tradycję.

**Słowacy.** Odmienne zjawiska wystąpiły w tym czasie na Słowacji. Na początku XX wieku kultura słowacka wyraźnie skłaniała się ku tendencjom narodowym z silnym akcentem w stronę ludowości, która w słowackim nacjonalizmie odgrywała wyjątkowo istotną rolę. Ludowość przejawiała się zarówno w literaturze, sztuce, muzyce (m.in. słowacka pieśń narodowa, która później stała się hymnem, została oparta na melodii popularnej pieśni ludowej *Kopala studienku*), a nawet w modzie: strojem powszechnie noszonym przez słowackie elity była koszula z wyszywanym wzorem ludowym, wkładana pod „miejską” marynarkę<sup>29</sup>. W architekturze do najbardziej wyrazistych efektów doszedł Dušan Jurkovič, twórca dekoracyjnego kierunku, określanego jako „styl słowacki”<sup>30</sup> lub „słowiański klasycyzm”<sup>31</sup>. Kierunek ten mógł wywoływać pewne skojarzenia z polskim stylem zakopiańskim<sup>32</sup>, propozycja Jurkoviča bowiem, rozwijana m.in.

<sup>25</sup> Por.: M. Benešová, op. cit., s. 273–290.

<sup>26</sup> M.in.: p. Janák, *Od moderní architektury k architektuře*, „Styl”, II, 1910, s. 105–109; idem, *Hranol a pyramida*, „Umělecký měsíčník”, II, 1911–1912, s. 162–170; idem, *Užitečnost uměleckého průmyslu*, „Umělecký měsíčník”, I, 1911–1912, s. 147–149; idem, *O nábytku a jiném*, „Umělecký měsíčník”, II, 1912–1913, s. 21–29; idem, *Obnova průčelí*, „Umělecký měsíčník”, II, 1912–1913, s. 85–93; J. Chochol, *K funkci architektonického článku*, „Styl”, II, 1913, s. 93–94.

<sup>27</sup> F. Haas, *Architektura 20. století*, Praha 1978, s. 145.

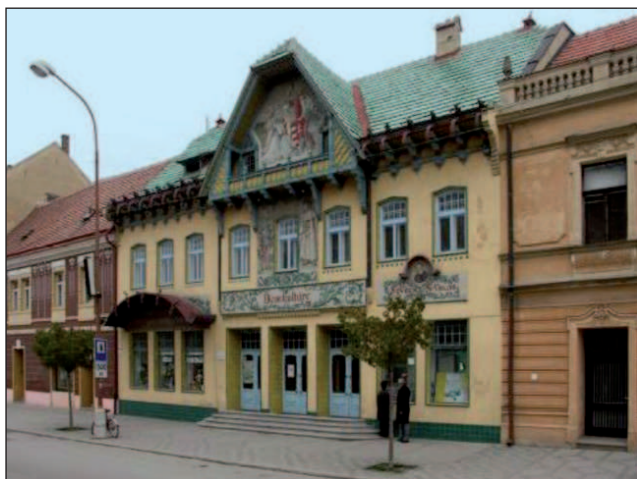
<sup>28</sup> Por.: I. Bystřičan, *Jak se z cihel stavěl národ. O národotvorné roli kubismu a rondokubismu*, <http://blisty.cz/art/18083.html> [dostęp: 25.03.2013].

<sup>29</sup> D. Kováč, *Słowacka tożsamość w procesie historycznym*, [w:] *Kim są Słowacy? Historia – kultura – tożsamość*, red. J. Purchla, M. Vášáryová, Kraków 2005, s. 62.

<sup>30</sup> D. Bořutová, *Impulzy a reflexie. Architektúra 20. storočia na Slovensku 1900–1918*, [w:] *Architektúra Slovenska. Impulzy a reflexia. Slovačkej Architektury. Impulse und Reflexionen*, red. A. Stiller, Wien 2004, s. 89–121.

<sup>31</sup> R. Čaupale, Z. Tołłoczko, *Secesja i modernizm w Rydze. Pół wieku architektury lotewskiej – perłą europejskiego dziedzictwa kulturowego. Część I. U progu uzyskania suwerenności*, „Czasopismo Techniczne”, CII, 2005, nr 13–A, s. 16.

<sup>32</sup> Por.: A. Piecuch, *Dušan Jurkovič 1868–1947*, „Magury. Rocznik Krajoznawczy poświęcony Beskidowi Niskiemu”, XVI, 2001, s. 31–36; A. Kroh, *Dušan Jurkovič a styl zakopiański*, [w:] *Cmentarze z I wojny światowej na Podkarpaciu. Materiały z sesji krajoznawczej Wysowa 23–25 października 1987*, red. B. Mościcki, Ł. Wierzycka, Warszawa 1989, s. 7–16.



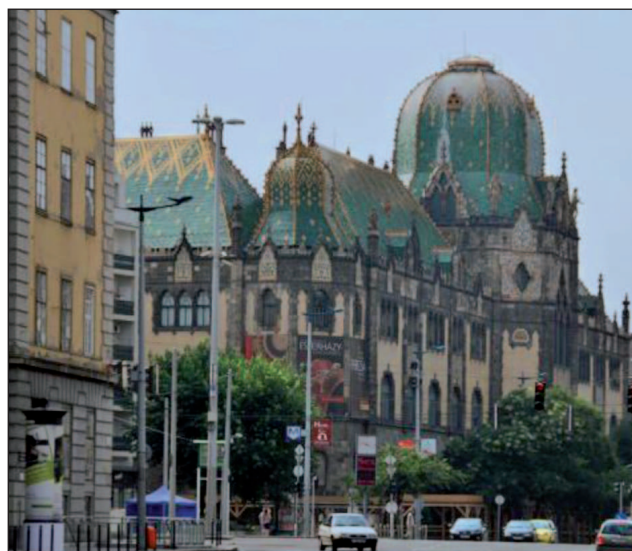
12. Kultúrny dom w Skalicy (proj. Dušan Jurkovič). Archinet / Martin Drahovský

12. The Skalice Culture House (designed by Dušan Jurkovič). Archinet / Martin Drahovský

poprzez samodzielnie prowadzone badania etnograficzne, przetwarzała tradycyjne wzorce budownictwa ludowego (pochodzącego przede wszystkim z terenów Morawskiej Wołoszczyzny), łącząc je z elementami wiedeńskiej secesji oraz angielskiego *cottage style*. Architekt ten projektował najczęściej obiekty mieszkaniowe (m.in. dom własny w Brnie-Žabovřeskach, 1905–1906), zajmował się projektowaniem schronisk górskich (m.in. zespół schronisk na grzbiecie Pustevny w Beskidzie Śląsko-Morawskim, 1897–1899), a do nielicznych jego realizacji z zakresu architektury publicznej należą Instytut Pomologiczny w Bohunicach (1900–1901) i dom regionalny w Skalicy (1905), (il. 12). Twórczość Dušana Jurkoviča pozostała jednak zjawiskiem odosobnionym w architekturze słowackiej, która zasadniczo aż do I wojny światowej oscylowała wokół standardowych form historyzujących<sup>33</sup>.

**Węgry.** Propozycja węgierskiego stylu narodowego pojawiła się w końcu XIX wieku za sprawą niezwyklej osobowości – architekta Ödöna Lechnera. Dążąc do stworzenia oryginalnej, węgierskiej recepty na architekturę własną wypracował stylistykę, która chociaż mieści się w szerokiej definicji secesji (tak jest też określana – *szecesszió*), stanowi koncepcję w dużym jednak stopniu autorską<sup>34</sup>. Twórczość Lechnera można określić jako powiązanie organicznej formy secesyjnej z tradycją węgierską, rozumianą jako

operowanie motywami sztuki orientalnej i ludowej. Pogodzenie tych wątków nie było trudne, wszak potomkowie Madziarów przybyłych zza Uralu zawsze byli podatni na wpływy wschodnie<sup>35</sup>. Twórcze poszukiwania architekta osiągnęły apogeum w ostatnich latach XIX wieku, kiedy powstały jego trzy najbardziej reprezentatywne dzieła: Muzeum Rzemiosł Artystycznych (1893–1896), (il. 13), Instytut Geologiczny



13. Muzeum Rzemiosł Artystycznych w Budapeszcie (proj. Ödön Lechner). Fot. Michał Pszczółkowski

13. The Museum of Applied Arts in Budapest (designed by Ödön Lechner). Photo by Michał Pszczółkowski



14. Instytut Geologiczny w Budapeszcie (proj. Ödön Lechner). Źródło: domena publiczna

14. The Geological Institute in Budapest (designed by Ödön Lechner)

<sup>33</sup> D. Bořutová, op. cit., s. 87.

<sup>34</sup> Por.: M. Pszczółkowski, *Węgierski Gaudí*, „Spotkania z Zabytkami”, XXXVI, 2012, nr 1–2, s. 64–66.

<sup>35</sup> Mniej więcej w tym czasie etnograf József Huszka opublikował prace poświęcone węgierskiej sztuce ludowej, wskazując na jej korzenie indyjsko-perskie; J. Huszka, *Magyar diszitő stíl*, Buda-

pest 1885. Na przełomie wieków pojawiły się kolejne publikacje i albumy na temat architektury ludowej, ze szczególnie poczytną *A Magyar Nép Művészete* (D. Malonay, *A Magyar Nép Művészete*, Budapest 1907–1922) na czele. O węgierskim przekonaniu na temat pochodzenia narodu od Hunów świadczy m.in. popularna legenda o Magorze i Hunorze.





15. Poczтовая Kasa Oszczędności w Budapeszcie (proj. Ödön Lechner). Fot. Michał Pszczółkowski  
 15. The Postal Savings Bank building in Budapest (designed by Ödön Lechner). Photo by Michał Pszczółkowski

(1898–1899), (il. 14) oraz Poczтовая Kasa Oszczędności w Budapeszcie (1899–1901), (il. 15).

Cechą wspólną tych obiektów są ich malownicze sylwetki, podkreślane wieżami, ryzalitami, zwieńczone gzymsami w formie płynnej lub swobodnie wykreślonej attyki. Architekt dekorował elewacje, operując delikatną ornamentyką o wyraźnie ludowym zabarwieniu. Szczególną uwagę zwracają kolorowe dachy pokryte pirogranitem, rodzajem ceramiki produkowanej przez słynną wówczas fabrykę porcelany Zsolnaya. Różnobarwne kompozycje z pirogranitu, kombinacje ludowych strojów, wycinanek i haftów z mauretańskimi arabeskami i perskimi dywanami stały się znakiem rozpoznawczym twórczości Lechnera, podobnie jak ceglane opaski okienne, połączone w organiczną całość. W późniejszej twórczości rezygnował niekiedy z opasek na rzecz wystylizowanego, płynne-



16. Willa Sipeki Balázs w Budapeszcie (proj. Ödön Lechner). Fot. Michał Pszczółkowski  
 16. The Sipeki Balázs Villa in Budapest (designed by Ödön Lechner). Photo by Michał Pszczółkowski

go konturu podkreślającego zróżnicowane zestawienia kolorystyczne: willa Sipeki Balázs w Budapeszcie (il. 16), kościół św. Elżbiety i gimnazjum katolickie w Bratysławie.

Rozwiązania stosowane przez Lechnera są wyraźnie zorientowane na stylizację narodową. Wprowadzając elementy turecko-indyjskie starał się wpisać je w kontekst węgierskiego pejzażu, oddać ducha i temperament narodu, który ma wschodnie korzenie. W architekturze węgierskiego historyzmu pojawiają się malownicze faktury dachów, aplikacje na elewacjach, przełożone na język form secesyjnych motywy wzornictwa ludowego: stylizowane kwiaty, liście, ptaki itp. Motywy zwierzęce, wplecione w attykę np. Pocztovej Kasy Oszczędności, zostały zaczerpnięte z tzw. skarbu Attyli, odkrytego pod koniec XVIII wieku w Nagyszentmiklós. Dla Lechnera istotne znaczenie miała też architektura tzw. Górnych Węgier zawierająca, typowe dla miast tego regionu elementy renesansowej architektury obronnej jak np. w ratuszu w Kecskemet<sup>36</sup>. Charakterystycznym elementem nowożytniej

<sup>36</sup> K. Keserü, *Vernacularism in the Context of the National and Regional*, [w:] *Vernacular Art in Central Europe. International*

*Conference 1–5 October 1997*, red. J. Purchla, Cracow 2001, s. 194.



17. Pałac w Szabadce (Subotica, proj. Ferenc Reichle).  
Fot. Ana Krstić

17. The Raichle Palace in Szabadka (Subotica, designed  
by Ferenc Reichle). Photo by Ana Krstić

architektury „Górnych Węgier” też była attyka zastosowana w gmachu Pocztovej Kasy Oszczędności. Niewykluczone, że tego rodzaju działania były świadomie podejmowane przez Lechnera jako manifestacja „madziarkości” terenów słowackich, na co mógł mieć wpływ romantyczny mit Górnych Węgier kreowany w tym czasie przez poczytnego literata Kálmána Mikszátha<sup>37</sup>.

Pod względem fantazji, rozmachu i świeżości nikt nie zdołał dorównać Ödönowi Lechnerowi, jednak formy architektoniczne znane z jego twórczości wywarły na współczesnych mu architektów wyraź-

ny wpływ, stanowiąc znak rozpoznawalny „szkoły Lechnera”. W większości byli to architekci młodego pokolenia, tworzący luźną grupę pod nazwą *Fiatalok* – „Młodzi”. Jenő Lechner, bratanek Ödöna rozwinął stylistykę inspirowaną renesansową attyką górnowęgierską<sup>38</sup>. Płynny kontur powtarzali w sposób wierny Albert Kálmán Körössi (*Kölcsey Ferenc Gimnázium* w Budapeszcie) i Ferenc Reichle (pałac w Szabadce), (il. 17), dekorację orientalizująco-folklorystyczną – Kornél Neuschloss oraz Gyula Pártos, a kontrastowe zestawienia kolorystyczne, w tym geometryczne kompozycje w połaciach dachowych, a także motyw renesansowej attyki pojawiły się w twórczości Marcella Komora i Dezső Jakaba (ratusz w Szabadce), (il. 18). Szczególnie chętnie stosowanym motywem były charakterystyczne ceglane opaski, zwłaszcza w partiach wieńczących. Element ten pojawił się niemal równocześnie w projektach szkół Sándora Baumgartena (il. 19), wkrótce wystąpił u Józsefa Vasa i Nándora Morbitzera: ceglane opaski, wypełnione ludowymi motywami roślinnymi, udekorowały elewacje ratusza w Kiskunfélegyháza, pajęczyną takich opasek została też pokryta fasada budynku szkolnego w Budapeszcie projektu Ármina Hegedúsa, w partii parteru pięknie dekorowana malowidłem o tematyce dziecięcej (il. 20). Hegedús łączył wątki zaczerpnięte od Lechnera – zarówno formalne, jak ideowe – z inspiracjami historyzującymi. Formy hotelu Gellert w Budapeszcie stanowią jakby barokową interpretację Lechnera, jed-



18. Ratusz w Szabadce (Subotica, proj. Marcell Komor i Dezső Jakab). Źródło: domena publiczna  
18. The town hall in Szabadka (Subotica, designed by Marcell Komor i Dezső Jakab)

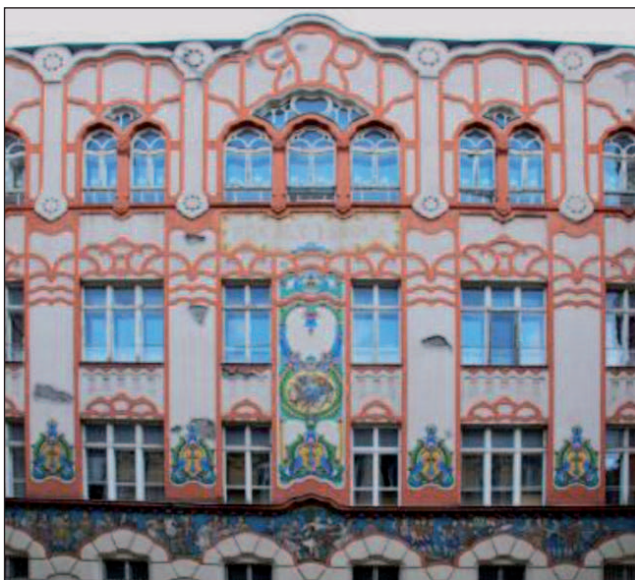
<sup>37</sup> C. G. Kiss, *Upper Hungary – the Myth of Countryside in Kálmán Mikszáth*, [w:] *Vernacular Art...*, op. cit., s. 181.

<sup>38</sup> Por.: J. Gerle, *Historyzm narodowy Jenő Lechnera, czyli specyficzne środkowoeuropejskie podejście do tożsamości narodowej*, [w:] *Sztuka około 1900*, red. p. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 155–157.





19. Szkoła przy Ajtösi Dürer sor w Budapeszcie (proj. Sándor Baumgarten). Fot. Michał Pszczółkowski  
 19. The school on the Ajtösi Dürer sor in Budapest (designed by Sándor Baumgarten). Photo by Michał Pszczółkowski



20. Szkoła przy Dob utca w Budapeszcie (proj. Ármín Hegedűs). Fot. Michał Pszczółkowski  
 20. The school on Dob utca in Budapest (designed by Ármín Hegedűs). Photo by Michał Pszczółkowski

nak najbardziej oryginalną realizacją tego projektanta jest Bank Turecki w tym samym mieście (il. 21). Architektura tego gmachu łączy wątki wczesnomodernistyczne (przeszkłona elewacja) z secesyjnymi (maski mitycznych gorgon), lecz całość wieńczy ogromna mozaika o treści wybitnie narodowej: najwybitniejsze postacie historyczne wraz z ludem węgierskim

składają hołd Maryi jako patronce Węgier (*Patrona Hungariae*).

Wypracowanie własnej architektury przez Węgrów zostało podparte antagonistycznym stosunkiem do wiedeńskiej secesji; Ödön Lechner, skądinąd potomek austriackich imigrantów, krytykował tę konwencję za posługiwanie się „formami asyryjskimi bez żadnych odniesień ludowych czy narodowych”. Tym różnił się od Otto Wagnera, który takie właśnie odniesienia traktował z dużą rezerwą, punktu wyjścia dla nowej architektury szukając w kosmopolityzmie nowoczesnej metropolii<sup>39</sup>. Dzięki wizjonerskiej wyobraźni Lechnera i jego wpływom architektura węgierska zdołała w dużym stopniu oprzeć się wpływom austriackim. Wiedeńska secesja – jeden z filarów modernizmu – nie odegrała na Węgrzech roli dominującej, jeszcze mniejsze znaczenie miała niemiecka, chyba tylko w architekturze domów towarowych.

Twórczość Lechnera okazała się katalizatorem, który skłonił architektów do poszukiwań inspiracji wernakularnych na nowych polach. Sięgano już nie tylko po ornamentykę ludową, ale stosowano też wzory konstrukcyjne, funkcjonalne i formalne. Wątki transylwańskie z regionu Kalotaszeg wykorzystali Károly Kós i Dezső Zrumeczky, projektując pawilony w budapeszteńskim ogrodzie zoologicznym. W kolejnych projektach (Muzeum Narodowe Székely w Sepsiszentgyörgy, szkoły

<sup>39</sup> E. Blau, *Die Stadt als Schaustellerin. Architektur in Zentraleuropa*, [w:] *Mythos Grossstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937*, red. E. Blau, M. Platzer, München 1999, s. 10.



21. Bank Turecki w Budapeszcie (proj. Ármin Hegedűs). Fot. Michał Pszczółkowski  
 21. The Bank of Turkey in Budapest (designed by Ármin Hegedűs). Photo by Michał Pszczółkowski

podstawowe w Budapeszcie) kontynuowali tę stylizację, kreując w ten sposób koncepcję „stylu transylwańskiego”. Zrezygnowano tu z wątków orientalnych, charakterystycznym elementem był natomiast m.in. smukły, spiczasty dach – echo namiotu jako najbardziej według Kósa pierwotnej formy architektonicznej regionu<sup>40</sup>. Inni architekci chętnie sięgali po elementy

mitologii narodu. Kopułą opartą na motywie korony św. Stefana zwieńczony został Panteon Narodowy na Wzgórzu Gellerta według niezrealizowanego projektu Istvána Medgyaszaya<sup>41</sup>. Wreszcie motywy z węgierskich baśni ludowych i legend, ujęte w secesyjną formę, odnaleźć można na fasadzie jednej ze szkół budapeszteńskich projektu Rezső Raya (Bajza utca).

<sup>40</sup> A. Gall, *A Return to Pure Sources. The Role of Folk Architecture in the Early Architectural Works of Károly Kós*, [w:] *Vernacular Art...*, op. cit., s. 221. Przekonanie o tym, że najbardziej pierwotne formy węgierskie zachowały się w rejonie Szekely wyraził József Huszka.

<sup>41</sup> J. Gerle, *Die städtebauliche Entwicklung von Budapest*, [w:] *Mythos Grosstadt*, op. cit., s. 110.





22. Gimnazjum żydowskie w Budapeszcie (proj. Béla Lajta).  
Fot. Michał Pszczółkowski  
22. The Jewish Gymnasium in Budapest (designed by Béla Lajta). Photo by Michał Pszczółkowski



23. Instytut Niewidomych w Budapeszcie (proj. Béla Lajta).  
Fot. Michał Pszczółkowski  
23. The Institute for the Blind in Budapest (designed by Béla Lajta). Photo by Michał Pszczółkowski

Do tytułu następcy Lechnera najbardziej pretenduje Béla Lajta. W początkach twórczości architekt ten stosował aplikacje wystylizowane na ludowo, łączone czasami z formami secesji wiedeńskiej (*Parisiana* w Budapeszcie). Po latach wypracował jednak własną stylistykę, w miejsce historyzmu i secesji. W odróżnieniu od Lechnera sięgnął w tym celu po wątki współczesne, kosmopolityczne. Bliski był mu zwłaszcza hamburski *Backsteinexpressionismus*, wyrażany zarówno zastosowaniem cegły, jak i dekoracyjnymi, geometrycznymi aplikacjami na elewacjach. Jednym z najbardziej oryginalnych przykładów tego typu inspiracji jest gmach gimnazjum żydowskiego w Budapeszcie z wystylizowanymi menorami na fasadzie (il. 22)<sup>42</sup>. Wspólną cechą budynków Lajty jest monumentalizm przetworzony przez modernizm, osiągniany dzięki zastosowaniu surowych i uproszczonych form w stylu Alfreda Messela, wielkoporzadkowych, profilowanych filarów, czasem również partii ciężkiej okładziny kamiennej (Instytut Niewidomych w Budapeszcie), (il. 23). Nie rezygnując z ornamentu, wcześniejsze motywy ludowe (szkoła przy Vas utca 11) zastąpił abstrakcyjną, zgeometryzowaną ornamentyką o wyraźnym posmaku starożytnym (Bank Elżbiety w Budapeszcie).

Ocenia się, że Lajta zwracał się w stronę form inspirowanych neoromantyzmem fińskim; rzeczywiście, w kamiennych, niekiedy rustykalnych okładzinach, jakie stosował w niektórych swoich realizacjach, można dostrzec odległe echo Saarineny, nie są to jednak odniesienia bardzo wyraźne czy często stosowane. Natomiast dość często pojawia się na gruncie węgierskim charakterystyczny dla architektury skan-

dynawskiej potężny, mięsisty portal o proveniencji neoromańskiej (półokrągły lub też paraboliczny). Motyw ten stosował zarówno Lajta, jak i wielu innych architektów (Jozsef i Laszlo Vago, Kálmán Giergl, Karoly Kos, Ármin Hegedűs). W oryginalny sposób wykorzystał motyw takiego portalu Marcell Komor w *OTI székháza* w Budapeszcie (il. 24) – niezależnie od otworów wejściowych, uproszczony motyw portalu pojawia się w postaci opasek okiennych. Jeśli istotnie twórczość Lajty ma coś wspólnego ze współczesnymi propozycjami architektury fińskiej, to nieodparcie nasuwa się myśl o wspólnych korzeniach obu narodów jako ludów ugrofińskich – w takim przypadku umotywowane będzie dopatrywanie się w działaniach Lajty próby wykreowania jakiejś pierwotnej stylistyki ugrofińskiej. Tego rodzaju próby, zorientowane na odległe korzenie wschodnie (podjęte wszak już przez Lechnera), musiały z pewnością uchodzić za mocną propozycję stylistyki narodowej, skoro pawilon węgierski na wystawę w Turynie w 1911 roku (il. 25) oparto na formach neoegzotycznych: w romantycznej bryle można doszukać się refleksów sumeryjskiego zigguratu, egipskiej piramidy i świątyni z obeliskami czy nawet mauzoleum halikarneńskiego. Wnętrze natomiast udekorowano wybitnie na ludowo. Wszystkie zresztą pawilony węgierskie na wystawach międzynarodowych tego czasu – w Paryżu (1900), St. Louis (1904) czy Mediolanie (1906) – noszą wyraźne cechy wernakularnego romantyzmu.

Na początku drugiej dekady XX wieku węgierskie formy architektoniczne weszły w fazę wczesnego modernizmu: wyraźnie się upraszczają, nie rezygnując

<sup>42</sup> Por.: N. Pamer, *Magyar építészet a két világháború között*, Budapest 2001, s. 51–52.



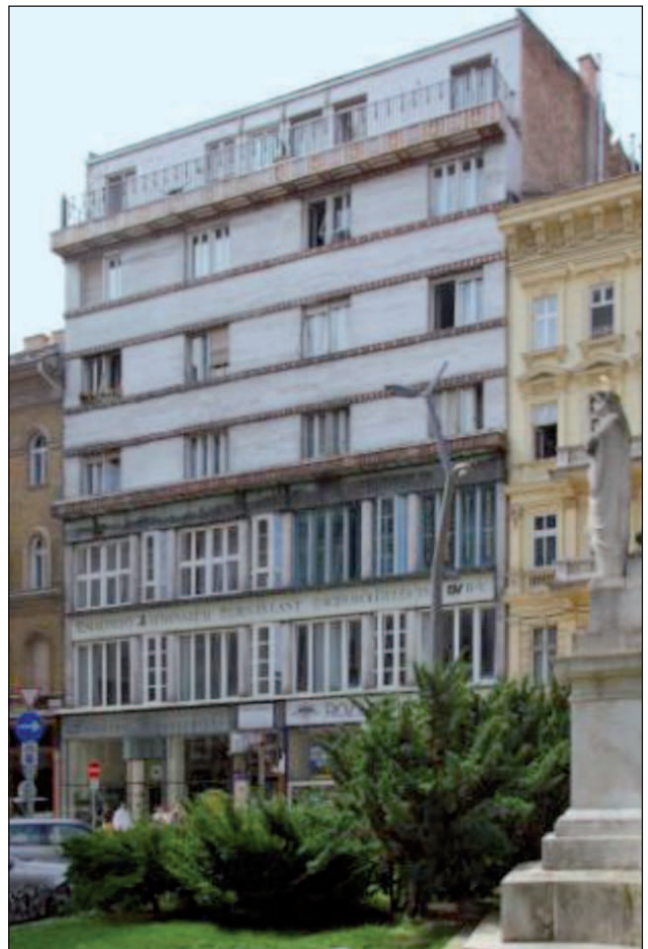
24. OTI székháza w Budapeszcie (proj. Marcell Komor). Źródło: domena publiczna  
 24. OTI székháza in Budapest (designed by Marcell Komor)



25. Pawilon węgierski na wystawie w Turynie w 1911 roku  
 (proj. Emil Töry, Maurice Pogány i Dénes Györgyi).  
 Źródło: domena publiczna

25. The Hungarian Pavilion at the International Exhibition  
 of Turin 1911 (designed by Emil Töry, Maurice Pogány  
 i Dénes Györgyi)

jednak całkowicie czy to z monumentalizacji, czy to z ornamentyki. Kubiczne bryły z regularnym rastrem otworów okiennych ujętych wąskimi opaskami pokrywane były okładziną kamienną, utrzymywał się wyrazisty gzyms (mniej lub bardziej zmodernizowany), w partiach przyziemia natomiast, obok przeszkleń, wprowadzano wątki dekoracyjne: ornamentalne (bank przy Nador utca) lub też figuralne w konwencji neoklasycystycznej (Adria). Stylistyce tej uległ też Lajta, projektując *Leitersdorfer-haz* w Budapeszcie (il. 26). Ten właśnie etap rozwoju zbiegał się z odzyskaniem niezależności politycznej.



26. *Leitersdorfer-haz* w Budapeszcie (proj. Béla Lajta).  
 Fot. Michał Pszczółkowski

26. *Leitersdorfer-haz* in Budapest (designed by Béla Lajta).  
 Photo by Michał Pszczółkowski



## Podsumowanie

W architekturze Europy Środkowo-Wschodniej równolegle pojawiły się analogiczne dążenia do wypracowania formy narodowej; dążenia te zdeterminowały obraz architektury w szczególności na terenach zamieszkałych przez narody marginalizowane czy pozbawione własnej państwowości, stając się sposobem na podtrzymanie tożsamości narodowej. Za źródła stylistyki narodowej można uznać dwa wątki tradycji historycznych: starszą tradycję kosmopolityczną – odwołanie do konkretnego stylu historycznego, ocenianego jako szczególnie ważny czy też charakterystyczny dla narodu (w rzeczywistości jednak często oparty na formach występujących też gdzie indziej) oraz młodszą tradycję rodzimą – wernakularną. Z pewnością wpływ na rozwój tych tendencji miało kształtowanie się narodowych elit społecznych, narodowej burżuazji i mieszczaństwa. Dla przykładu, o ile w 1850 roku Niemcy stanowili 56 proc. mieszkańców Budapesztu, Węgrzy zaś 33 proc. – to w 1890 roku Węgrzy stanowili 67 proc.; w Pradze, na początku XIX wieku zamieszkiwanej niemal wyłącznie przez Niemców, pod koniec wieku mieszkało już tylko 8,5 proc. ludności niemieckiej<sup>43</sup>. Nowi mieszkańcy w dużym stopniu rekrutowali się z ludu, asymilowali się wprawdzie w miastach, ale nie rezygnowali z ludowych tradycji, przeciwnie – dbali o nie i rozwijali, przekształcając folklor w element tożsamości narodu. Stąd charakterystyczną cechą nacjonalizmu, skądinąd ruchu typowo miejskiego, był kult ludu z jego nienaruszoną kulturą i czystym charakterem.

Te nowe koncepcje, rozwijane na przełomie wieków, różniły się inspiracjami i w rezultacie formą architektoniczną, wynikała ona bowiem z indywidualnej historii każdego z narodów. Tym niemniej, jako oparte na wspólnej podstawie – celu wypracowania stylistyki narodowej, mają wiele cech wspólnych. Chociaż na pozór brzmi to paradoksalnie, neoromantyczny wernakularyzm miał charakter międzynarodowy. Wspólne podłoże ideowe powodowało, że zaangażowani w te działania architekci dochodzili niezależnie do zbliżonych pod wieloma względami rozwiązań formalnych. Można w związku z tym wyróżnić dwa podstawowe wątki. Po pierwsze, wątek mitologiczny (legendarny) – szukający inspiracji w czasach przedchrześcijańskich, prehistorycznych czy starożytnych. Miało to

niewątpliwy związek z typowym dla XIX-wiecznego nacjonalizmu wywodzeniem korzeni narodów z czasów bardzo zamierzchłych. Wyobrażenia na ten temat czerpano z legend, zatem źródeł pozbawionych podstaw naukowych, jednak w powszechnej świadomości akceptowanych. Drugim wątkiem był wątek ludowy – oparty na ciągle niedostatecznie odkrytym i zbadanym folklorze<sup>44</sup>. Inspiracji folklorystycznych nie trzeba było nawet szukać na prowincji, skoro – jak zaznaczono – wywodzący się z ludu mieszczaństwo pielęgnowali tradycje ludowe, tworząc w ten sposób materiał dla narodowej identyfikacji. Częste było łączenie folkloru z aktualną w tym czasie secesją, bowiem zarówno sztuka ludowa, jak i secesja operowały płaską plamą barwną, żywą kolorystyką i wyraźnym konturem.

Formy narodoworomantyczne nieraz przybierały postać antagonistyczną w stosunku do form stosowanych przez narody dominujące. Zauważalnym wątkiem jest też czerpanie inspiracji z terenów pozostających pod obcym panowaniem, uważanych za kolebkę narodu, dlatego też przykładowo architekci fińscy szukali natchnienia w Karelii<sup>45</sup>. Poszczególne wątki często współistnieją i wzajemnie się splatają; w twórczości Lechnera ornament ludowy koegzystuje z estetyką persko-indyjską, upatrywaną jako prapforma pranarodu węgierskiego. Nierzadko odnajdziemy wszystkie trzy wątki, łącznie z najwcześniejszym kosmopolitycznym.

Po I wojnie światowej cechy narodowe wyrażano innymi formami, podejmując nowe możliwości, uważane chyba za bardziej stosowne do nowych realiów. Uznawano zapewne, że demonstracja narodowej tożsamości według dotychczasowych zasad będzie anachronizmem w niepodległych państwach. Na pierwszy plan wysunie się raczej potrzeba zrównania z architekturą zachodnią. Doskonałym tego przykładem jest twórczość ojca fińskiego funkcjonalizmu, Alvara Aalto, prostotą formy i białą kolorystyką skomponowana z fińskim krajobrazem, tym bardziej, że do wykończenia stosowane były naturalne materiały, przede wszystkim drewno. To właśnie drewno stało się głównym budulcem, a zarazem głównym tworzywem plastycznym pawilonu fińskiego na wystawie paryskiej w 1937 roku. Można powiedzieć, że fińscy architekci wypracowali wręcz własną odmianę funkcjonalizmu, uwzględniającą specyfikę środowiska oraz materiałów budowlanych kraju<sup>46</sup>. Aalto wpro-

<sup>43</sup> E. Blau, op. cit., s. 13.

<sup>44</sup> Por.: J. Gerle, *Vernacular Architecture in the Service of Social Development*, [w:] *Vernacular Art...*, op. cit., s. 205.

<sup>45</sup> A. Gall, op. cit., s. 223.

<sup>46</sup> T. Cieślak, op. cit., s. 264.

wadził też na większą skalę wątek ceglany elewacji, który rozwinie po wojnie; narodową odrębność architektury fińskiej będzie też kontynuował Reima Pietilä. Podobnymi drogami podążyla architektura węgierska, w której na pierwszy plan wysunął się wątek modernizacji. Z kolei tam, gdzie pojawiała się kontynuacja poszukiwania formy narodowej, była ona traktowana instrumentalnie i niejako komercyjnie, zaś wątek ideowej szczeroci stracił na znaczeniu. Tak właśnie stało się w Czechosłowacji, gdzie propozycja tzw. rondokubizmu, poddana miazdzącej krytyce przez środowiska awangardowe, poniosła ostatecznie porażkę.

## Bibliografia

- M. Benešová, *Česká architektura v proměnách dvou století 1780–1980*, Praha 1984.
- D. Bořutová, *Impulzy a reflexie. Architektúra 20. storočia na Slovensku 1900–1918*, [w:] *Architektúra Slovenska. Impulzy a reflexia. Slowakei Architektur. Impulse und Reflexionen*, red. A. Stiller, Wiedeń 2004, s. 89–121.
- F. Burckhardt, M. Lamarová, *Cubismo checoslovacco – architettura e interni*, Mediolan 1982.
- R. Čaupale, Z. Tołoczko, *Secesja i modernizm w Rydze. Pół wieku architektury lotewskiej – perła europejskiego dziedzictwa kulturowego. Część I. U progu uzyskania suwerenności*, „Czasopismo Techniczne”, CII, 2005, nr 13–A, s. 3–25.
- T. Cieślak, *Historia Finlandii*, Wrocław 1983.
- J. Gerle, *Historyzm narodowy Jenö Lechnera, czyli specyficzne środkowoeuropejskie podejście do tożsamości narodowej*, [w:] *Sztuka około 1900*, red. p. Krakowski, J. Purchla, Kraków 1997, s. 155–158.
- F. Haas, *Architektura 20. století*, Praha 1978.
- J. Hackmann, *Architektur als Symbol. Nation building in Nordosteuropa, Estland und Lettland im 20. Jahrhundert*, [w:] *Riga im Process der Modernisierung. Studien zum Wandel einer Ostseemetropole im 19. und frühen 20. Jahrhundert*, red. E. Mühle, N. Angermann, Marburg 2004, s. 149–172.
- K. Hallas-Murula, *20<sup>th</sup> Century Architecture in Tallinn*, Tallin 2000.
- K. Hallas-Murula, *Tallinn Architecture 1900–2010*, Tallin 2010.
- K. Hallas-Murula, U. Oja, K. Valk, *Arhitektuuris peegelduv ajalugu*, Tallin 2005.
- Jan Kotěra 1871–1923. Zakladatel moderní české architektury*, red. V. Šlapeta, Praha 2001.
- M. Klivar, *Český kubismus v architektuře*, Praha 1992.
- K. Kodres, *Sada aastat ehitamist Eestis. Ideid, probleeme ja lahendusi*, „Ehituskunst”, XXIV–XXVI, 1999, s. 7–31.
- D. Kováč, *Słowacka tożsamość w procesie historycznym*, [w:] *Kim są Słowacy? Historia – kultura – tożsamość*, red. J. Purchla, M. Vášáryová, Kraków 2005, s. 57–65.
- A. Kroh, *Dušan Jurkovič a styl zakopiański*, [w:] *Cmentarze z I wojny światowej na Podkarpaciu. Materiały z sesji krajoznawczej Wysowa 23–25 października 1987*, red. B. Mościcki, Ł. Wierzycka, Warszawa 1989, s. 7–16.
- J. Lewandowski, *Historia Estonii*, Wrocław 2002.
- I. Margolius, *Cubism in Architecture and the Applied Art. Bohemia and France 1900–1914*, Londyn 1979.
- Mythos Grossstadt. Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890–1937*, red. E. Blau, M. Platzer, München 1999.
- I. Okkonen, A. Salokorpi, *Finnish Architecture in the 20th Century*, Jyväskylä 1985.
- N. Pamer, *Magyar építészet a két világháború között*, Budapest 2001.
- J. Pavel, *Sztuka Czechosłowacji*, Warszawa 1986.
- A. Piecuch, *Dušan Jurkiewicz 1868–1947*, „Magury. Rocznik Krajoznawczy poświęcony Beskidowi Niskiemu”, XVI, 2001, s. 31–36.
- M. Pszczółkowski, *Węgierski Gaudí*, „Spotkania z Zabytkami”, XXXVI, 2012, nr 1–2, s. 64–66.
- M. Quantrill, *Finnish Architecture and the Modernist Tradition*, Londyn 1995.
- A. Salokorpi, *Suomen arkkitehtuuri 1900-luvulla*, Helsinki 1971.
- R. Švácha, *Lomené, granaté a obloukové tvary. Česká kubistická architektura 1911–1923*, Praha 2000.
- A. von Vegesack, *Tschechischer Kubismus. Architektur und Design 1910–1925*, Weil am Rhein 1991.
- Vernacular Art in Central Europe. International Conference 1–5 October 1997*, red. J. Purchla, Kraków 2001.
- R. Wäre, *The situation of Art Nouveau Architecture in Finland. Some Aspects on the National Background and the Developments*, [w:] *Art Nouveau-Jugendstil Architecture in Europe*, red. H. D. Dyroff, Nowy Jork 1988, s. 47–60.
- L. Wedhorn, *Finland in Europa. Geschichte und Bau-schaffen*, Berlin 1994.
- N. E. Wickberg, *Finnische Baukunst*, Helsinki 1963.

Michał Pszczółkowski, dr  
Wydział Budownictwa, Architektury  
i Inżynierii Środowiska  
Uniwersytet Zielonogórski