WOKÓŁ NEO RENESANSU

W ARCHITEKTURZE XIX WIEKU

MAREK ZGÓRNIAK

WOKÓŁ
NEORENESANSU

Marek Zgórniak

WOKÓŁ NEORENESANSU W ARCHITEKTURZE XIX WIEKU

Podstawy teoretyczne i realizacje

Kraków 2013

Wydanie drugie, przejrzane i poprawione

© Marek Zgórniak 1987, 2013

Redaktor naukowy I wydania: Adam Małkiewicz
Recenzenci I wydania: Janusz Bogdanowski, Zofia Ostrowska-Kębłowska
Redakcja I wydania: Elżbieta Szczęśniak
Redakcja II wydania: Elżbieta Fiałek
Przekład streszczenia na język francuski: Uta Hrehorowicz

ISBN 978-83-924287-2-5

Ilustracje na okładce: J. Watkins, graficzna reprodukcja fragmentu kominka w Dorchester House w Londynie autorstwa A. G. Stevensa, 1863–1875 (wg W. Armstrong, *Alfred Stevens, A Biographical Study*, Paris–London 1881); F. Duban wejście do Muzeum Studiów w Szkole Sztuk Pięknych w Paryżu, 1840 (wg L. Normand, *Paris moderne* 4, Paris 1857)

Wydawca: Marek Zgórniak
Kraków 2013

Skład: Marek Zgórniak
Druk: Cyfra7, ul. Straszewskiego 1/2, Kraków

Wydanie zrealizowano bez użycia środków publicznych.

Spis treści

Przedmowa do drugiego wydania *7*

Wstęp *15*

I. ***Historia pojęcia renesansu*** *18*

1. Obraz renesansu w XVIII wieku 20
2. Romantyczna wizja czasów renesansu 22
3. Renesans jako epoka i jako styl. Historiografia połowy XIX wieku 26
4. Synteza Burckhardta i utrwalanie się stereotypu 34

II. ***Neorenesans w pierwszej połowie XIX wieku*** *37*

1. Francja 38
2. Kraje niemieckie 71
3. Anglia 83
4. USA 103
5. Neorenesans a „walka stylów" w połowie XIX wieku 108

III. ***Koncepcje neorenesansu w drugiej połowie XIX wieku*** *118*

1. Styl narodów romańskich 119
2. Styl pogański 121
3. Styl protestantyzmu 130
4. Wyraz tendencji ultramontańskich 134
5. Styl narodowy włoski 139
6. Neorenesans „francuski" poza Francją 160
7. Neorenesans „niemiecki" jako styl niemieckiego mieszczaństwa 169
8. „Wiedeński renesans" 184
9. Neorenesans jako styl państwowy Niemiec cesarskich 192
10. Druga faza neorenesansu w USA 196
11. Wyraz nowoczesnej kultury i liberalizmu 204

IV. ***Neorenesans jako styl XIX wieku. Kilka ówczesnych teorii*** *216*

Bibliografia *231*

Résumé *248*

Indeks osób *253*

Przedmowa do drugiego wydania

Pierwsze wydanie tej książki ukazało się w roku 1987 jako numer 18 „Prac z Historii Sztuki" w serii Zeszytów Naukowych Uniwersytetu Jagiellońskiego[1]. Publikacja przypadła na okres ogólnego kryzysu schyłkowego PRL, który objął m.in. branżę wydawniczą i finansowanie nauki (w tej dziedzinie, jak wiadomo, udało się w Polsce przedłużyć kryzys do dnia dzisiejszego). Mimo starań Działu Wydawnictw UJ zapowiadało się, że książka – jak wiele innych w tym czasie – ukaże się jako powielony maszynopis. Ostatecznie tekst został przez autora złożony na mikrokomputerze[2] i odbity na tzw. małej poligrafii, a ilustracje wykonano w profesjonalnej drukarni.

Mimo siermiężnej typografii, którą ratowała tylko okładka projektu Zofii Darowskiej, praca (wydana w nakładzie 655 + 22 egz.) zniknęła z księgarń w ciągu tygodnia, być może dlatego, że książki

[1] M. Zgórniak, *Wokół neorenesansu w architekturze XIX wieku*, Kraków 1987 (Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki, zeszyt 18), 177 s. + 59 il.

[2] Była to podobno pierwsza publikacja Działu Wydawnictw UJ przygotowana na mikrokomputerze (Amstrad PCW 8256, oprogramowanie LocoScript).

kupowano wtedy na zapas, podobnie jak inne towary. Dzięki prowadzonej wymianie trafiła również do bibliotek zagranicznych, przede wszystkim do krajów naszej części Europy, i otrzymała życzliwą recenzję w prestiżowym czeskim czasopiśmie „Umění"[3].

W następnych latach stan badań nad architekturą XIX wieku znacznie się pogłębił. Postęp w tym zakresie jest ogromny i można powiedzieć, że architektura epoki historyzmu została wreszcie w pełni doceniona, przebadana i nawet objęta ochroną. Również na temat neorenesansu napisano bardzo wiele i niektóre wątki – w tej książce tylko naszkicowane – doczekały się gruntownego opracowania przez innych autorów. Zorganizowano na ten temat wystawy[4] i konferencje, których materiały wydano następnie drukiem[5]. Inne sesje uwzględniały neorenesans w kontekście szeroko rozumianego klasycyzmu[6] lub w odniesieniu do problematyki różnych okresów i środowisk, na przykład Włoch[7].

Pojawiło się sporo nowych publikacji na temat teoretyczno-kulturowych podstaw neorenesansu. Oprócz wyżej wspomnianych materiałów sesji wymienimy przykładowo tylko kilka, poczynając od syntetycznego opracowania dziejów dziewiętnastowiecznego

[3] „Umění" 37, 1989, nr 3, s. 283–284 (Jindřich Vybíral).

[4] Np. *Renaissance der Renaissance: ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Katalog zur Ausstellung in Schloss Brake, Mai 1992*, München 1992.

[5] G. U. Grossmann (Hrsg.), *Renaissance der Renaissance. Ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Aufsätze*, München 1992; G. U. Grossmann, P. Krutisch (Hrsg.), *Renaissance der Renaissance: ein bürgerlicher Kunststil im 19. Jahrhundert. Nachtrag*, München 1995; W. Krause et al., *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil. Zweites Historismus-Symposium, Bad Muskau 1999*, Dresden 2001; F. Lemerle (réd.), *Le XIX^e siècle et l'architecture de la Renaissance. Colloque international, Tours et Blois 2007*, Paris 2010.

[6] J. Bouzek (red.), *Antike Tradition in der mitteleuropäischen Architektur der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Praha 1999.

[7] R. Pavoni (ed.), *Reviving the Renaissance. The use and abuse of the past in nineteenth-century Italian art and decoration*, Cambridge University Press 1997.

„mitu renesansu" autorstwa J. Barriego Bullena[8], którego wcześniejsze studia były nam znane. Wiktoriańskie wątki tego zagadnienia rozwija książka Hilary Fraser[9]. Wznowiono i poddano analizie kolejne teksty źródłowe z epoki, np. literaturę podróżniczą, wydawaną w licznych antologiach, nieraz bardzo obszernych[10]. Badano literacką i artystyczną recepcję renesansu w XIX wieku[11] – od epoki romantyzmu[12] do *fin-de-siècle'u*[13], z uwzględnieniem historii historiografii[14], literatury i estetyki[15]. Wiele publikacji poświęcono Flo-

[8] J. B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.

[9] H. Fraser, *The Victorians and Renaissance Italy*, Oxford 1992.

[10] Np. Y. Hersant, *Italies. Anthologie des voyageurs français aux XVIII^e^ et XIX^e^ siècles*, Paris 1988, 1108 s.

[11] Np. Y. Portebois, N. Terpstra (eds.), *The Renaissance in the Nineteenth Century*, Toronto 2003.

[12] S. Vietta (Hrsg.), *Romantik und Renaissance. Die Rezeption der italienischen Renaissance in der deutschen Romantik*, Stuttgart 1994; H. M. Duffy, *Michelangelo and the Sublime in Romantic Art Criticism*, „Journal of the History of Ideas" 58, 1995, nr 2; T. Żuchowski, *Zwischen Sage und Forschung. Vorstellungen der Renaissance in der deutschen Romantik von Tieck bis Passavant* [w:] *VIII. Greifswalder Romantikkonferenz. Wirklichkeit und Wunschbild*, „Anzeiger des Germanischen Nationalmuseums", 1998.

[13] Np. H. Koopmann, *Renaissancekult in der deutschen Literatur um 1900* [w:] *Storia dell'arte e politica culturale intorno al 1900*, Venezia 1999; R. P. Lessenich, *Ideals versus Realities: Nineteenth-Century Decadent Identity and the Renaissance*, „Erfurt Electronic Studies in English" 10, 2004; J. E. Law, L. Østermark-Johansen (eds.), *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance*, Aldershot 2005.

[14] Np. F.-E. Boucher, *Le début de la fin : le rôle de la Renaissance dans l'historiographie des réactionnaires français au début du XIX^e^ siècle* [w:] *The Renaissance in the Nineteenth Century...*

[15] Np. F. Rigolot, *Sainte-Beuve's Invention of the French Renaissance*, tamże; J. Gallant, *Les Peintres de la Renaissance italienne au coeur de l'esthétique de Stendhal*, tamże.

rencji[16]. Przyszedł też czas, gdy przedmiotem badań uczyniono homoseksualny aspekt dziewiętnastowiecznego renesansyzmu[17], podobnie zresztą jak hellenizmu i szerzej – estetyzmu i historii sztuki. Tematem naukowych studiów jest nie tylko obraz odrodzenia w XIX i XX wieku, ale również recepcja poszczególnych obrazów lub interpretacji renesansu, na przykład *Renesansu* Waltera Patera[18] w różnych krajach, w tym też w Polsce[19]. Twórczość niektórych autorów (jak Burckhardt, Pater czy Symonds[20]) obrasta obszerną literaturą, ale niejeden temat – także spośród wzmiankowanych w tej książce – można by jeszcze rozwinąć.

Problematyka architektoniczna również doczekała się wielu opracowań – choć może nie tak licznych, jak wyżej wspomniane zagadnienia historyczno-kulturowe – poświęconych dziejom neorenesansu w różnych okresach i środowiskach[21], a także kwestiom szczegółowym i postaciom obecnym w tej książce[22]. Bruno Foucart

[16] *Idea di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento*, Firenze 1989; M. Fantoni (ed.), *Gli anglo-americani a Firenze. Idea e costruzione del Rinascimento*, Roma 2000.

[17] W. Fisher, *The Sexual Politics of Victorian Historiographical Writing about the „Renaissance"*, „GLQ : a journal of lesbian and gay studies" 14, 2008, nr 1; Y. Ivory, *The Homosexual Revival of Renaissance Style, 1850–1930*, Basingstoke–New York 2009. Praca dotyczy takich autorów i autorek, jak John Addington Symonds, Walter Pater, Vernon Lee, Thomas Mann, Oscar Wilde czy Vita Sackville-West.

[18] S. Bann (ed.), *The Reception of Walter Pater in Europe*, London 2004.

[19] P. Juszkiewicz, *„Our «I» and History": The Polish Reception of Walter Pater*, tamże.

[20] Z ostatnich prac zob. np. J. E. Law, *John Addington Symonds and the Despots of Renaissance Italy* [w:] *Victorian and Edwardian Responses to the Italian Renaissance...*

[21] Np. R. Mennekes, *Die Renaissance der deutschen Renaissance*, Petersberg 2005.

[22] Np. F. Boudon, *Le regard du XIX^e siècle sur le XVI^e siècle français : ce qu'ont vu les revues d'architecture*, „Revue de l'Art" 89, 1990; J.-P. Garric, *Recueils*

omówił np. dziewiętnastowieczne poglądy na „renesans francuski"[23], a Wojciech Bałus zajął się renesansem jako „stylem pogańskim"[24]. Rozdziały „neorenesansowe" pojawiają się np. w książkach o architekturze banków[25] i o kościelnej architekturze Wiednia[26], a ówczesne dyskusje i spory o styl, wspomniane w tej pracy tylko fragmentarycznie (np. przytoczone bezpośrednio ze źródeł wypowiedzi L. Tržeschtika), zostały teraz pokazane w odpowiednim kontekście. Wiedza o architekturze Europy Środkowej, np. Czech i Moraw, wchodzi w końcu do szerszego obiegu[27], podobnie zresztą jak problematyka innych mało dotąd eksponowanych ośrodków[28].

d'Italie : les modèles italiens dans les livres d'architecture français, Paris 2004; M. Saboya, *Presse et architecture au XIX^e siècle. César Daly et la Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, Paris 1991.

[23] B. Foucart, *La Renaissance française avait-elle la valeur d'un style ? Les interrogations de Hugo, Viollet-le-Duc, Garnier, Daly* [w:] F. Lemerle (réd.), *Le XIX^e siècle et l'architecture de la Renaissance...*; zob. też J.-M. Leniaud, *Néo-Renaissance et style Henri II au XIX^e siècle* [w:] *Henri II et les arts*, Paris 2003.

[24] W. Bałus, *Przeciw nagości i pogaństwu. O przyczynach nieakceptacji renesansu w teorii i historii sztuki sakralnej wieku XIX* [w:] *Magistro et Amico amici discipulique. Lechowi Kalinowskiemu w osiemdziesięciolecie urodzin*, Kraków 2002.

[25] S. Pace, *Un eclettismo conveniente: l'architettura delle banche in Europa e in Italia, 1788-1925*, Milano 1999.

[26] I. Scheidl, *Schöner Schein und Experiment. Katholischer Kirchenbau im Wien der Jahrhundertwende*, Wien 2003.

[27] Z ostatnich prac zob. M. Horáček, *Přesná renesance v české architektuře 19. století: Dobová diskuse o slohu*, Olomouc 2012; J. Vybíral, *Czech Neo-Renaissance, Italian Neo-Renaissance: The Daubek Villa in Brněnec*, „Centropa" 13, 2013.

[28] Zob. np. B. Mihail, *Un mouvement culturel libéral à Bruxelles dans le dernier quart du XIX^e siècle, la „néo-Renaissance flamande"*, „Belgisch Tijdschrift voor Filologie en Geschiedenis" 76, 1998; W. Van Leeuwen, *Style ou pragmatisme ? Le débat sur l'architecture du XIX^e siècle aux Pays-Bas*, „Perspective" 2, 2011 (online).

Sesję na temat recepcji renesansu w XIX i XX wieku urządziło też Stowarzyszenie Historyków Sztuki[29]. Był tam m.in. przedstawiony pierwszy rozdział niniejszej pracy w nieco zmodernizowanej postaci[30] i tak też (z wprowadzonymi wtedy uzupełnieniami) publikuję go obecnie. Większość referatów dotyczyła historii idei, kilka – rzemiosła artystycznego i „neorenesansu" w malarstwie (np. u nazareńczyków), a tylko pojedyncze – architektury polskiej lub powszechnej.

Neorenesans w architekturze polskiej wnikliwie bada Tomasz Grygiel[31], ale jego zapowiadana książka na ten temat nadal oczekuje na druk[32]. W ostatnich dziesięcioleciach kwestie te były poruszane wielokrotnie, lecz stosunkowo mało ukazało się prac, w których problematyka „neostylowa" zyskałaby szersze, przeglądowe ujęcie. Pisano więc np. o architekturze Krakowa: na temat „neorenesansu"[33] i użycia renesansowych motywów „krakowskich"[34] oraz obcych[35], o architektach sięgających do renesansu na przełomie

[29] M. Wróblewska-Markiewicz (red.), *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku. Materiały sesji SHS (Łódź, listopad 2002)*, Łódź 2003.

[30] M. Zgórniak, *O znaczeniu pojęcia „renesans" w XIX w.*, tamże, s. 35–48.

[31] Zob. m.in. T. Grygiel, *Florenckie Quattrocento w architekturze polskiej XIX i XX wieku. Z dziejów recepcji wczesnorenesansowego pałacu florenckiego*, „Biuletyn Historii Sztuki" 48, 1986, nr 1; tenże, *Florenckie Cinquecento w historyzmie. Z problematyki recepcji*, „Rocznik Historii Sztuki" 23, 1997; tenże, *Huss, Józef*, [w:] *Allgemeines Künstlerlexikon* 76, Berlin 2013.

[32] T. Grygiel, *W kręgu Rzymu i Florencji. Ze studiów nad neorenesansem w Polsce*.

[33] M. Zgórniak, *Neorenesans w architekturze Krakowa*, „Rocznik Krakowski" 57, 1991, s. 111–127.

[34] W. Bałus, *„Perle der Renaissance diesseits der Alpen". Die italienische Renaissance in Krakau als Herausforderung für das 19. Jahrhundert* [w:] *Neorenaissance – Ansprüche an einen Stil*, Dresden 2001.

[35] K. Klimala, *„Szkoła berlińska" w Krakowie*, „Rocznik Krakowski" 68, 2002; Z. J. Białkiewicz, *W nurcie neorenesansu włoskiego architektury XIX-wiecznego Krakowa*, Kraków 2010.

wieków, takich jak Sławomir Odrzywolski[36] czy Władysław Ekielski[37]. Polscy autorzy zajmowali się też ideowymi aspektami neorenesansowych wątków w architekturze przełomu XIX i XX wieku[38], a także neorenesansem niemieckim, w tym na terenach Pomorza i Śląska[39].

Wyczerpujące omówienie aktualnego stanu badań nad neorenesansem wykraczałoby poza ramy niniejszej przedmowy. Wypada więc tylko stwierdzić, że znaczny i trwający do dziś przyrost literatury naukowej świadczy o tym, iż podjęty przed laty temat był wart zachodu i że nadal nie został wyczerpany. Choć praca odzwierciedla stan badań sprzed ćwierć wieku, brakuje (nie tylko w języku polskim) nowszych syntetycznych opracowań zagadnienia neorenesansu w architekturze[40]. Ten stan rzeczy przekonał mnie do pomysłu wznowienia książki, w lepszej szacie graficznej i z większą liczbą ilustracji. W tekście poprawiono tylko niezbyt liczne błędy

[36] H. Górska, *Neorenesans w twórczości architektonicznej Sławomira Odrzywolskiego* [w:] *Sztuka Krakowa i Galicji w XIX wieku*, pod red. W. Bałusa, Kraków 1991.

[37] G. Grajewski, *Poszukiwanie stylu narodowego w twórczości Władysława Ekielskiego (1855–1927)*, tamże.

[38] Zob. np. M. Omilanowska, *Searching for a National Style in Polish Architecture at the End of the 19th and Beginning of the 20th century* [w:] *Art and the National Dream. The Search for Vernacular Expression in Turn-of-the-Century Design*, Dublin 1993.

[39] A. Zabłocka-Kos, *Neorenesans w architekturze mieszczaństwa wrocławskiego* [w:] *Architektura Wrocławia*, t. 1: *Dom*, Wrocław 1995; A. Mituś, *Termin „neorenesans niemiecki" a wrocławskie budownictwo rezydencjonalne ostatniej ćwierci XIX wieku*, „Dzieła i Interpretacje" 9, 2004; R. Makała, *„Neorenesans północny" jako niemiecki styl narodowy na przełomie XIX i XX wieku* [w:] *Recepcja renesansu w XIX i XX wieku*.

[40] Jeszcze w r. 2012 Martin Horáček (*op.cit.*, s. 18) pisze, że praca nie ma analogii prawdopodobnie także zagranicą („Pro získání celkového rozhledu se zdá nejlepší sáhnout po materiálově bohaté studii polského badatele Marka Zgórniaka (1987), jež ani ve světovém měřítku nemá, pokud známo, analogii").

i wprowadzono kilka uzupełnień, zwłaszcza tam, gdzie przy okazji poszukiwania ilustracji natknąłem się na źródła dawniej dla mnie niedostępne. Omówienia i przekłady niektórych zawiłych tekstów niemieckich życzliwie i bezinteresownie przejrzał biegły w takich sprawach dr Tomasz Szybisty. O ile pierwsze wydanie wymagało kilku lat pracy (1982–1987) i kwerend w kilkunastu bibliotekach w kilku krajach (skrupulatnie wyliczałem je wtedy w przypisie do „Wstępu"), obecna aktualizacja oparta jest głównie na zasobach internetowych i paru wizytach w Bibliotece Jagiellońskiej i w bibliotece krakowskiej ASP. W latach osiemdziesiątych dostęp do bibliograficznych baz danych możliwy był tylko z Warszawy (z biblioteki British Council) lub z zagranicy. Teraz biblioteki cyfrowe pozwalają często na prowadzenie badań źródłowych wprost od własnego biurka. Przy kilku kwestiach skorzystałem z tej możliwości, starałem się jednak, by zachować proporcje i nie pisać całej pracy na nowo.

Drugim powodem niniejszej edycji jest przyjemność, jaką daje samodzielne przygotowanie do druku własnej książki, powiększona dzięki współpracy z uważną i wyrozumiałą Redaktorką. Miałem tę przyjemność przy obu wydaniach.

Wstęp

„Renesans renesansu" jest jednym z istotnych zjawisk w architekturze XIX wieku. Jego początki można obserwować już przed rokiem 1820. Następne lata, a zwłaszcza druga i trzecia ćwierć stulecia, są okresem dalszego rozwoju neorenesansu. Już w pierwszej połowie XIX wieku budynki w stylu odrodzenia wznoszono daleko poza Europą, m.in. w Rio de Janeiro, a także na wschodnich krańcach naszego kontynentu, w Stambule. W samej zaś Europie styl renesansowy opanował na długie lata rozmaite środowiska. Ze szczególnym upodobaniem sięgano do niego w niektórych typach budowli publicznych, jak banki, uniwersytety czy muzea. Również w budownictwie pałacowym i w kamienicach czynszowych aż po schyłek XIX wieku stosowano, obok stylów innych epok, przede wszystkim styl renesansowy.

Zjawisko to budziło jednak dotąd mniejsze zainteresowanie badaczy niż „neo-style" średniowieczne, jak np. neogotyk. Zwrot do odrodzenia w architekturze nie był bowiem w XIX wieku połączony z „odkryciem" i nową oceną renesansu. Quattro- i Cinquecento były w teorii sztuki wysoko cenione przez cały okres nowożytny i traktowane jako odrodzenie antyku. W tej sytuacji, w odczuciu niektórych historyków, neorenesans rozumiany jako uzupełnienie klasycyzmu nie stanowi istotnego problemu badawczego.

Praca niniejsza w równej mierze dotyczy historii architektury, co dziejów jej teorii. Analizę teorii neorenesansu, a zwłaszcza jej początków, utrudnia w pewnej mierze fakt, że samo pojęcie stylu renesansowego kształtowało się dopiero w XIX wieku. Nic też dziwnego, że styl, który dzisiaj uznajemy za neorenesans, nieraz w XIX stuleciu był nazywany inaczej, na przykład stylem włoskim bądź toskańskim. Przedmiotem naśladowania były rozmaite odmiany architektury różnych okresów nowożytności, a historyczne motywy zbierano często w eklektyczną całość. Nierzadko wreszcie dopuszczano, tak w teorii, jak i w praktyce, łączenie elementów średniowiecznych z nowożytnymi, jak na przykład w wypadku *Rundbogenstilu*, gdzie eklektyzm uzasadniano potrzebami konstrukcyjnymi. Przejawów neorenesansu można się zatem doszukać w różnych nurtach architektury wieku XIX.

W literaturze naukowej problem neorenesansu nie doczekał się dotąd całościowego opracowania. Zwrócili nań uwagę badacze architektury niemieckiej i amerykańskiej, poświęcając mu odrębne, choć na ogół nie wyczerpujące studia i artykuły. Kierunek neorenesansowy w architekturze innych krajów został jedynie fragmentarycznie omówiony w niektórych syntezach, a także w monograficznych rozprawach poświęconych poszczególnym twórcom lub dziełom.

Niniejsza praca również nie jest w stanie, ze względu na szczupłość miejsca, objąć całości tego obszernego tematu. Staram się jedynie, pamiętając o znaczeniu teorii dla dziewiętnastowiecznej architektury, omówić literackie i teoretyczne tło neorenesansu oraz przedstawić najważniejsze związane z nim zagadnienia na przykładzie budownictwa wybranych państw europejskich oraz architektury USA, której nurt neorenesansowy jest u nas zupełnie nieznany (mimo wpływów, jakie wywarł na sztukę polską, poprzez radziecką, w okresie socrealizmu). Świadomie nie zajmuję się neorenesansem w wielu krajach (Europy wschodniej i południowo-wschodniej, Skandynawii, Półwyspu Iberyjskiego), co byłoby utrudnione z powodu małej

u nas dostępności źródeł i opracowań, a doprowadziłoby niechybnie do przekroczenia ram objętościowych rozprawy. Szereg problemów zdołałem jedynie zasygnalizować w przypisach. Nie zajmuję się także w tym miejscu neorenesansem w architekturze polskiej XIX wieku, zasługującym na osobne, obszerniejsze studium.

Główną podstawę źródłową pracy stanowią bogate zbiory dziewiętnastowiecznej literatury i periodyków architektonicznych, znajdujące się w bibliotekach krakowskich (przede wszystkim w Bibliotece Jagiellońskiej oraz w Bibliotece Głównej ASP). Kwerendę w zakresie źródeł i opracowań uzupełniłem w kilkunastu archiwach i bibliotekach zagranicznych.

Rozprawa niniejsza jest wynikiem badań podjętych w roku 1982 w Instytucie Historii Sztuki UJ na seminarium Prof. Piotra Krakowskiego, a kontynuowanych następnie pod Jego życzliwą opieką, za którą składam w tym miejscu serdeczne podziękowania. Wiele cennych wskazówek uzyskałem także od nieodżałowanej pamięci Prof. Józefa Lepiarczyka oraz od Doc. Adama Małkiewicza – Redaktora serii „Prac z Historii Sztuki". Dziękuję również Panu Prof. Januszowi Bogdanowskiemu i Pani Doc. Zofii Ostrowskiej-Kębłowskiej za sformułowane w recenzjach wydawniczych wnikliwe uwagi, które w miarę możliwości starałem się uwzględnić. Wyrażam także podziękowanie dla Działu Wydawnictw UJ, a w szczególności dla Pana mgra Zbigniewa Bukowskiego i Pani Redaktor Elżbiety Szczęśniak.

ROZDZIAŁ I

Historia pojęcia renesansu

Podstawowym kryterium określającym przedmiot badań nad neorenesansem są cechy stylistyczne. Pamiętając o ewolucji architektury XIX wieku, od klasycyzmu po modernizm, jesteśmy skłonni doszukać się przejawów neorenesansu w dziełach o rozmaitym charakterze. Architekci XIX stulecia sięgali w swej twórczości do różnych epok, w tym do wielu form i motywów sztuki nowożytnej, z których dzisiaj tylko część można by uznać za renesansowe. W XIX wieku określano je rozmaicie, w zależności od terminologii, jaką aktualnie dysponowała historia bądź historia sztuki. Należy podkreślić, że samo pojęcie renesansu dopiero wówczas się krystalizowało, i o ile w literaturze artystycznej początku XIX stulecia odgrywało stosunkowo niewielką rolę, to w tekstach dojrzałego i późnego historyzmu zyskało bogate znaczenia i szeroki zakres.

Z tych przyczyn, a także ze względu na stylistyczny asocjacjonizm architektury XIX stulecia, przypomnienie dziejów pojęcia renesansu jest ważne dla zrozumienia zjawiska neorenesansu. Zasto-

sowany kostium stylowy wyrażał bowiem niejednokrotnie pewne wartości, które wiązano z daną epoką historyczną. Kształtujące się w XIX wieku pojęcie z zakresu historii kultury oddziaływało w ten sposób na rozwój ówczesnej sztuki.

Dla badań nad wpływem sztuki renesansowej na twórczość artystyczną XIX wieku ustalenie ówczesnego znaczenia terminu „renesans" jest sprawą istotną. Pojęcie to zmieniało się w ciągu XIX stulecia i dopiero po roku 1850 zaczęło się krystalizować w postaci, w jakiej przez następnych kilkadziesiąt lat funkcjonowało w naukach humanistycznych. Typowe dla historyzmu nawiązywanie do sztuki dawnych epok, zarówno w zakresie formy, jak i treści, z dziewiętnastowiecznej perspektywy przedstawiało się nierzadko inaczej niż dla dzisiejszego obserwatora, między innymi właśnie z powodu odmienności ówcześnie stosowanych pojęć z dziedziny historii i historii sztuki.

Historia pojęcia renesansu ma bogatą literaturę, w tym dwie znakomite syntezy Wallace K. Fergusona i Hermana Baeyensa[1]. Obok szeregu szczegółowych prac istnieją także zbiorowe tomy studiów, poświęcone dawnym i współczesnym interpretacjom pojęcia

[1] W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Mass., 1948; H. Baeyens, *Begrip en Probleem van de Renaissance*, Leuven 1952. Z innych prac zob. też D. Cantimori, *Sulla storia del concetto di Rinascimento*, „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa", Serie II, vol. I, 1, 1932 oraz nie cytowane poniżej: H. W. Eppelsheimer, *Das Renaissance-Problem*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 11, 1933, s. 477–500; H. Schulte Nordholt, *Het Beeld der Renaissance. Een historiografische Studie*, Amsterdam 1948; F. Chabod, *The Concept of the Renaissance* [w:] tegoż, *Machiavelli and the Renaissance*, London 1958, s. 201–247 (wersja włoska: F. Chabod, *Scritti sul Rinascimento*, Torino 1967; w jęz. francuskim zob. *Les études historiques sur la Renaissance* [w:] tegoż, *De Machiavel à Benedetto Croce*, Genève 1970, s. 54–122); J. B. Bullen, *The Myth of the Renaissance in Nineteenth-Century Writing*, Oxford 1994.

i epoki[2]. Poniższe uwagi będą więc dotyczyły zagadnień na ogół znanych, wartych jednak choćby pobieżnego przypomnienia.

1. Obraz renesansu w XVIII wieku Pojęcie renesansu wywodzi się z XVI wieku. Pisarze tej epoki mieli świadomość przełomu, jaki na ich oczach nastąpił w filozofii, literaturze i sztukach pięknych. W połowie XVI stulecia Vasari bodaj pierwszy użył terminu „odrodzenie sztuki" (*rinascita dell'arte*, 1550), a u Jacques'a Amyot, francuskiego tłumacza Plutarcha, znajdujemy nieco później koncepcję odrodzenia nauk i literatury (*renaissance des lettres*, 1559). Szesnastowieczna historiografia, podkreślając znaczenie renesansowego przewrotu w dziedzinie kultury, stworzyła podstawy dla periodyzacji dziejów na trzy wielkie okresy: antyk, wieki średnie i czasy nowe. Schemat ten, stosowany w humanistyce do chwili obecnej, rozpowszechnił się na dobre w XVII wieku, znajdując dojrzały wyraz w dziełach historycznych Cellariusa (C. Kehler). Pojęcie czasów nowych rozwijało się w opozycji do koncepcji wieków średnich. Pierre Bayle, na przykład, który w swoim *Dictionnaire historique et critique* (od 1695) wiązał *renaissance des lettres* we Włoszech z emigracją Greków po upadku Konstantynopola, a we Francji z panowaniem Franciszka I, rozumiał ten prąd umysłowy jako oświeconą rewoltę przeciw barbarzyństwu i jako ruch antyreligijny lub prowadzący do reformacji. Pisarze XVIII wieku, we Francji i w innych krajach, niejednokrotnie zwracali uwagę na znaczenie cezury związanej z renesansem. Motyw ten znajdujemy u Henry Bolingbroke'a, angielskiego historyka z pierwszej połowy XVIII wieku, a także u Hume'a, dla którego przed rokiem 1500 kończyły się czasy barbarzyńskie i następował świt kultury i nauki,

[2] Zob. np. *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age*, ed. T. Helton, University of Wisconsin 1961; *The Renaissance Debate*, ed. D. Hay, New York–London 1965; *Zum Begriff und Problem der Renaissance*, Hrsg. A. Buck, Darmstadt 1969; *Il Rinascimento. Interpretazioni e problemi*, Roma–Bari 1979.

który w końcu doprowadził do najwyższego z dotychczas osiągniętych stopni rozwoju cywilizacji[3]. Angielski badacz literatury Thomas Warton w swojej *History of English Poetry*, wydanej w latach 1774–1781, nazwał początek ery nowożytnej szczęśliwym i ważnym przewrotem, w którym rozerwano „więzy barbaryzmu"[4].

Terminy: *Renaissance des lettres* i *Renaissance des beaux arts*, przyjęły się powszechnie w języku francuskim i zostały umieszczone w wielkich słownikach około roku 1700. Oznaczały rozkwit nauki i sztuki, osiągnięty dwa stulecia wcześniej dzięki naśladowaniu antyku, nie używano ich natomiast jeszcze do określenia XVI wieku jako zamkniętej epoki. Uważano na ogół, że zdobycze czasów odrodzenia, nadal widoczne w naukach i sztuce, były w dalszym ciągu podstawą rozwoju nowoczesnej cywilizacji.

Pojęcie renesansu i koncepcja renesansowego przewrotu stały się wkrótce wspólną własnością europejskiego piśmiennictwa, które przejęło je od francuskich pisarzy czasów oświecenia, m.in. od Voltaire'a. Voltaire sprecyzował swoje poglądy na te zagadnienia w roku 1756 w *Eseju o obyczajach i duchu narodów*, uznawanym za jedno z pierwszych ujęć historii kultury. W czterotomowym dziele Voltaire'a, liczącym ponad trzysta tysięcy słów, słowo renesans występuje tylko trzykrotnie, w tradycyjnym znaczeniu renesansu sztuk pięknych i nauk[5] , a wiek odrodzenia nie jest traktowany jako odrębna epoka, odgrywa jednak w jego koncepcji dziejów istotną rolę jako przezwyciężenie ciemnych wieków średnich. Voltaire sądził, że Włochy zaczęły się wynurzać z mroków średniowiecza już na przełomie XIII i XIV wieku i przez dwa stulecia były wyspą pośród powszech-

[3] Ferguson, *op.cit.*, s. 31, 59–77, 99–100.

[4] D. Hay, *Idea of Renaissance* [w:] *Dictionary of the History of Ideas*, New York 1974, t. 4, s. 124.

[5] *Essay sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu'à nous jours*, Paris 1756, t. 2, s. 179 (*renaissance des beaux arts*; XIV wiek i Brunelleschi), t. 3, s. 267 (*renaissance des sciences*; początek XVI wieku).

nego barbaryzmu. Czternastowieczną Florencję nazwał nowymi Atenami, a w późniejszych jej dziejach podkreślał rolę Medyceuszów. Zwrócił ponadto uwagę na związek kultury Włoch z rozwojem gospodarczym miast włoskich. Według Voltaire'a wiek XVI był okresem dostatku, rozkwitu handlu i przemysłu. Był to wiek wielkich ludzi i szybko rozwijającej się kultury. Jak pisał, wtedy właśnie „Europa ujrzała narodziny pięknych dni". Voltaire doceniał wzrost wolności jednostki i areligijność, ale dostrzegał również ciemne strony tamtych czasów panowania trucizny, gwałtu i silnych indywidualności[6]. Ogólnie rzecz biorąc, w koncepcji Voltaire'a, typowej także później dla oświeceniowej historiografii, dominuje pozytywna ocena renesansu, pojmowanego jako koniec barbarzyńskich wieków średnich i początek ciągle trwającej ery postępu, czasów nowych.

2. Romantyczna wizja czasów renesansu

Wysoka ocena czasów renesansu, panująca w literaturze historycznej XVIII wieku, uległa zachwianiu wraz z nadejściem romantyzmu i nowym rozumieniem średniowiecza. Historycy zrewidowali opinie o średniowieczu jako o epoce religijnego upadku, tyranii Kościoła i feudalnej anarchii. Dostrzeżono w nim elementy ładu społecznego i intelektualnego, który został później zmącony przez racjonalistyczny liberalizm. Romantyczne odrodzenie katolicyzmu na przełomie XVIII i XIX wieku i towarzysząca mu idealizacja średniowiecza były często związane z konserwatywnymi prądami myśli politycznej. Średniowieczny model społeczeństwa, w którym dążenia jednostki są podporządkowane interesom ogółu, służył jako przeciwwaga wobec liberalnych tendencji prymatu dobra indywidualnego[7].

W odniesieniu do sztuk pięknych u pisarzy okresu „burzy i naporu" dominowała estetyka neoklasyczna z jej wysoką oceną sztuki renesansowej, rozumianej jako kontynuacja antycznej. Nawet wypo-

[6] Ferguson, *op.cit.*, s. 90–95.
[7] Tamże, s. 121–122.

wiedzi Wackenrodera, uważanego za mediewalistę, okazują się po bliższej analizie zgodne raczej z klasycznymi upodobaniami epoki. Jego zainteresowania średniowieczem skupiały się na literaturze, natomiast stwierdzenia dotyczące sztuki świadczą o względnej tylko akceptacji gotyku, traktowanego jako pewnego rodzaju osobliwość. Ideały estetyczne Wackenrodera to rzeźba grecka i malarstwo Rafaela i Dürera, a *Serdeczne wyznania* są w gruncie rzeczy hymnem na cześć renesansu, a nie gotyku[8].

Na fali zainteresowania sztuką religijną i narodową sztuka średniowieczna doczekała się jednak stopniowo lepszego zrozumienia. Ta nowa ocena średniowiecza zbiegła się z początkami historyzmu, który w pokoleniu wczesnych romantyków przejawiał się w postaci patriotycznej fascynacji dziejami narodu. Zgodnie z poglądami wywodzącymi się od Herdera, historia stała się źródłem rozumienia współczesnej narodowej kultury. Nowe spojrzenie związało teraźniejszość z przeszłością, a średniowiecze znalazło się w centrum zainteresowania jako okres formowania się narodów. W Niemczech, Anglii, Francji i w innych krajach badano narodowe aspekty średniowiecznej cywilizacji i rasowe korzenie kultury. Zwłaszcza problem germańsko-romański nurtował wielu dziewiętnastowiecznych historyków. Dla romantycznego pokolenia antyteza średniowiecze--renesans nadal była żywa, już nie jako przeciwieństwo mroków i oświecenia, barbarzyństwa i dobrego smaku, ale raczej chrześcijaństwa i poganizmu[9], germańskiego i łacińskiego ducha.

[8] W. D. Robson-Scott, *Wackenroder and the Middle Ages*, „Modern Language Review" 50, 1955, s. 156–167; tenże *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste*, Oxford 1965, s. 114–118. Zob. też J. Białostocki, *Rafael i Dürer jako symbole dwóch artystycznych ideałów w dobie Romantyzmu* [w:] tegoż, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki. Cykl drugi*, Warszawa 1987, s. 168–180.

[9] Gruntowną analizę historycznych teorii na temat problemu religii i renesansu daje C. Angeleri, *Il problema religioso del Rinascimento. Storia della critica e bibliografia*, Firenze 1952.

W nowej ocenie gotyku dużą rolę odegrały poglądy Chateaubrianda, który już na początku XIX wieku w *Duchu wiary chrześcijańskiej* (1802) głosił tezę o bezwzględnej wyższości chrześcijańskiej sztuki i literatury. Chrześcijaństwo stało się dla niego – jak i dla wielu późniejszych estetyków romantycznych w różnych krajach europejskich – „prawdziwą filozofią sztuki"[10], na której powinni się oprzeć nowocześni artyści. W dziejach sztuki widzianych z tak jednostronnej perspektywy renesans wypadał niekorzystnie, gdyż uważano go za przerwę w narodowej tradycji sztuki religijnej. Architektura nowożytna była na przykład dla Chateaubrianda zimną kopią architektury antycznej i wprowadziła do sztuki francuskiej fałsz, podobnie jak naśladowanie literatury łacińskiej zniszczyło w literaturze oryginalność ducha frankijskiego[11]. Idea gotyku jako wyrazu chrześcijaństwa, a w szczególności katolicyzmu, występująca i u Hegla[12], przewija się w teoriach historiozoficznych i estetycznych w ciągu całego XIX wieku. Przekonanie o antyreligijnym charakterze sztuki początków nowożytności pozostało przez długi czas jednym z wątków estetyki romantycznej i ujawniło się także w Polsce, m.in. w pismach naszych entuzjastów malarstwa nazareńczyków, np. w znanym artykule Mickiewicza[13].

[10] F. R. de Chateaubriand, *Le génie du Christianisme*, Paris 1803, part 2, livre 2, s. 390. Chateaubriand twierdził nawet, że „c'est au christianisme que les beaux-arts doivent leur renaissance et leur perfection", tamże, part 4, livre 6, s. 573. Por. Ferguson, *op.cit.*, s. 123.

[11] Chateaubriand, *Études historiques*, s. 562. Podaję wg E. Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. 4, Paris 1880, s. 107.

[12] T. Topfstedt, *Hegel und die Gotik*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald", Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe, Jahrgang XXXI, 1982, H. 2–3, s. 73. Zob. też. M. Bradbury, *The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century in Germany, England and France*, London 1934, s. 57–58; Robson-Scott, *The Literary Background*, s. 229–231.

[13] A. Mickiewicz, *De la peinture religieuse moderne des Allemands*, „Revue du Nord", 1835; *Z dziejów polskiej krytyki i teorii sztuki*, t. 1: *Myśli o sztuce w okresie*

Choć w historiografii i literaturze romantycznej dominowała fascynacja średniowieczem, również i renesans był w nich obecny. Łączyło się to z zawsze żywym zainteresowaniem Italią. Wybitni pisarze romantyczni podróżowali do Włoch, a okres włoskiego renesansu stanowił bez wątpienia atrakcyjny temat. Poszczególnych wątków mogły dostarczać barwne renesansowe *novelle*, a także pojawiające się na przełomie XVIII i XIX wieku opracowania historii i literatury włoskiej. Romantyczny literacki obraz czasów włoskiego renesansu był znacznie przerysowany. Prototyp takiej wizji stanowi powieść Wilhelma Heinsego *Ardinghello und die glückseligen Inseln*, wydana w roku 1787. Heinse przedstawił Cinquecento jako epokę zmagań silnych indywidualności, działających na zasadzie „estetycznego immoralizmu". Bohater książki, artysta i awanturnik, łączy harmonijnie piękno i siłę. Powieść, której akcja toczy się około roku 1575 na dworze Medyceuszów, pełna jest skandali i morderstw, i ukazuje brak zahamowań moralnych w owych czasach. Ten preromantyczny ideał renesansu, rozpowszechniony dzięki książce Heinsego, odnajdziemy niejednokrotnie w dziewiętnastowiecznej literaturze romantycznej[14]. Podobnie rozumiał renesans Goethe, który w roku 1796, tłumacząc barwną autobiografię Benvenuta Celliniego, stwierdził, że kontakt z osobowością tego artysty pozwolił mu zrozumieć istotę kultury szesnastowiecznych Włoch. W porównaniu z chrześcijańsko-romantyczną wizją renesansu u Wackenrodera

romantyzmu, Warszawa 1961, s. 23–28, 233–241 i *passim*. Zob. niżej rozdział „Styl pogański" oraz D. Kudelska, *Jaki artysta być powinien – według Adama Mickiewicza. Na podstawie rozprawki „O nowoczesnym malarstwie religijnym niemieckim"* [w:] *Wizerunek artysty*, Lublin 1996, s. 25–56.

[14] Ferguson, *op.cit.*, s. 128–129; G. V. Amoretti, *Wilhelm Heinse ed il suo „Ardinghello"*, „Annali della R. Scuola Norm. Sup. di Pisa", Serie II, vol. I, 1 (1932), s. 145–166. Zob. też W. Brecht, *Heinse und der ästhetische Immoralismus. Zur Geschichte der italienischen Renaissance in Deutschland*, Berlin 1911; R. Terras, *Wilhelm Heinses Ästhetik*, München 1972.

współczesną jej koncepcję Goethego można nazwać pogańsko-klasyczną[15].

Obraz odrodzenia w duchu Heinsego spopularyzował później Stendhal. W *Historii malarstwa we Włoszech* (1817) zajmował się nie tylko sztuką renesansu, ale i epoką, która ją wydała. Również w *Kronikach włoskich* Stendhal opisał to stulecie, w którym panująca „namiętność [...] żądała czynów, nie słów"[16], i które właśnie dlatego odpowiadało w pewien sposób jego ideałowi i w ogóle ideałowi romantycznemu. Popularność tej wizji obrazują doskonale dwie sztuki Victora Hugo: *Lukrecja Borgia* (1833) i *Angelo, tyran Padwy* (1835), będące kwintesencją romantycznej przesady. Lukrecja Borgia, którą dopiero nowsza historiografia próbuje oczyścić z przerażających zarzutów, była w ujęciu francuskiego pisarza niemalże typowym produktem swoich czasów[17]. Ten „sensacyjny" aspekt renesansu dominuje również w angielskiej literaturze romantycznej. Znajdujemy go m.in. w dwu „weneckich" tragediach Byrona: *Marino Faliero* (1817) i *Dwaj Foskariusze* (1821) oraz w *Opowiadaniach włoskich* (*Italian Stories*) Margaret Holford (1823)[18].

3. Renesans jako epoka i jako styl. Historiografia połowy XIX wieku

Słowo „renesans" w szerszym, bardziej absolutnym znaczeniu etapu albo epoki w historii kultury pojawia się na początku XIX wieku w pracach francuskich historyków sztuki: J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt oraz związanych z nim odkrywców malarstwa sprzed Rafaela, A.-F. Artaud de Montor i J.-N. Paillot de Montabert. Dzieło Seroux d'Agincourt, *His-*

[15] Ferguson, *op.cit.*, s. 137; W. Rehm, *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung*, München 1924, s. 127.

[16] Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris 1817; tenże, *Kroniki włoskie*, Warszawa 1983, s. 107 (przekład T. Boya-Żeleńskiego).

[17] Ferguson, *op.cit.*, s. 131–132.

[18] H. Barnick, *Die Stellung der englischen Romantik zur italienischen Renaissance*, Freiburg im Breisgau 1927, s. 46–49; J. R. Hale, *England and the Italian Renaissance*, London 1954, s. 135.

toire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e siècle jusqu'à son renouvellement au XVI^e, ukończone około roku 1810, ukazało się dopiero w 1823, pierwszeństwo użycia w druku pojęcia *la renaissance* (w r. 1811 i 1812) należy więc do dwóch pozostałych autorów[19]. Nowe znaczenie z trudem przedostawało się do opracowań historyków: w latach dwudziestych nie ma go jeszcze w dziełach Thiersa, Thierry, Chateaubrianda czy Brugière de Barante, ani we wczesnym zarysie dziejów nowożytnych Micheleta (1827)[20], w końcu jednak wchodzi do obiegu. W roku 1828 Stendhal wspomina „Włochów renesansu"; w roku następnym Victor Cousin w tytule jednego z wykładów umieszcza „filozofię renesansu"[21], a bohaterka noweli Balzaka „rozprawia z łatwością o malarstwie włoskim i flamandzkim, o średniowieczu i o renesansie"[22]. W roku 1836 Heine donosił w swej korespondencji dla „Allgemeine Zeitung", że „Renesans, jak nazywa się epokę Franciszka I, jest teraz modą w Paryżu"[23]. Do wielkich słowników nowe pojęcie renesansu trafiło pod koniec lat trzydziestych, a więc znacznie później niż średniowiecze. *Complément du Dictionnaire de l'Académie Française* z roku 1838 precyzuje, że przez renesans rozumie się epokę między zdobyciem Konstan-

[19] J. B. Bullen, *The Source and Development of the Idea of the Renaissance in early Nineteenth-Century French Criticism*, „Modern Language Review" 76, 1981, s. 314–319. O nietypowej (i odrzuconej później) periodyzacji, proponowanej przez Seroux d'Agincourt, wspominam w rozdziale II (na s. 48).

[20] Bullen, *op.cit.*, s. 320.

[21] „Italiens de la renaissance". Stendhal, *Promenades dans Rome* (1828), Lausanne 1961, t. 2, s. 222; V. Cousin, *Cours de l'histoire de la philosophie moderne*, 2^e série, nouvelle édition, Paris 1847, t. 2, s. 257. Bullen, *op.cit.*, s. 322.

[22] „Elle raisonnait facilement sur la peinture italienne ou flamande, sur le moyen-age ou la renaissance". H. de Balzac, *Le bal de Sceaux*. Por. J. Huizinga, *Het Probleem der Renaissance* [w:] tegoż, *Tien Studiën*, Haarlem 1926, s. 302. Podaję wg Baeyens, *op.cit.*, s. 115.

[23] P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Kraków 1979 (Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki, z. 15), s. 67.

tynopola (1453) a początkiem panowania Ludwika XIII (1610)[24]. W słowniku z roku 1839 za synonim „wieku odrodzenia" uznano szesnaste stulecie[25].

Pojęcie epoki renesansu weszło stopniowo w użycie także w innych krajach. Eduard Kolloff, niemiecki krytyk piszący głównie w Paryżu, już w roku 1840 ogłosił na łamach „Historisches Taschenbuch" artykuł *Die Entwicklung der moderner Kunst aus der antiken bis zur Epoche der Renaissance*, w którym zresztą dał wyraz wątpliwościom, jaką datę należy uznać za początek odrodzenia[26]. Kilka lat wcześniej Etienne-Jean Delécluze pisał, że trudno jest precyzyjnie określić cezurę dzielącą średniowiecze od renesansu. Równocześnie pojawiły się nowe koncepcje periodyzacji. W roku 1840 Jean-Jacques-Antoine Ampère mówił już o renesansie karolińskim, który był „matką dwu innych": „renesansu powszechnego" u schyłku XI wieku oraz renesansu XV i XVI stulecia[27]. W latach czterdziestych pojęcie renesansu jako epoki było już w powszechnym użyciu w wielu krajach. W monumentalnym dziele *Le Moyen-Age et la Renaissance*, wydanym w Paryżu w roku 1848, czytamy w przedmowie Paula Lacroix, że słowo renesans, przejęte już przez wszystkie języki, zyskuje nowe znaczenia odmienne od pierwotnego[28].

Przejmowanie terminu renesans nie przebiegało jednak bez wahań. Na kilku przykładach z literatury polskiej można wskazać,

[24] L. Barré, N. Landois, *Complément du Dictionnaire de l'Académie Française*, Bruxelles 1838, s. 873; Baeyens, *op.cit.*, s. 109–110.

[25] P.-C.-V. Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française,* 9e éd., Paris 1839, s. 615.

[26] R. Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur 1932, s. 86–92; Ferguson, *op.cit.*, s. 148–150.

[27] E.-J. Delécluze, *Florence et ses vicissitudes, 1250–1790*, Bruxelles 1837, t. 1, s. 236; J.-J.-A. Ampère, *Histoire littéraire de la France avant le douzième siècle*, t. 3, Paris 1840, s. 32–35 i 126. Baeyens, *op.cit.*, s. 115–116.

[28] Baeyens, *op.cit.*, s. 117–118; F. Masai, *La notion de Renaissance. Equivoques et malentendus* [w:] *Les catégories en histoire*, éd. C. Perelman, Bruxelles 1969, s. 59–60.

że stosunkowo długo używano go tylko w znaczeniu „renesansu sztuk". Tak jest, w każdym razie, w dotyczących sztuki tekstach z pierwszej ćwierci XIX wieku, operujących jeszcze pojęciami z poprzedniego stulecia[29]. O „epoce odrodzenia" jako jeden z pierwszych wspomniał u nas Franciszek Ksawery Giżycki w wydanej w roku 1827 książce *O przyozdobieniu siedlisk wiejskich*[30], jednak jeszcze przez jakiś czas zakres tej epoki nie był czymś oczywistym, co w wielu wypadkach zaważyło na odbiorze renesansowej sztuki. Antoni Edward Odyniec, podróżując z Mickiewiczem po Włoszech w roku 1829, stwierdził na przykład, że florencki pałac Medyceuszów to „istny symbol ducha i władzy wieków średnich"[31]. Józef Kremer, dobrze zorientowany w zagranicznej literaturze fachowej,

[29] Sprawy te można prześledzić na podstawie ówczesnej literatury podróżniczej. Przykładowo Stanisław Dunin Borkowski, autor *Podróży do Włoch w latach 1815 i 1816* (Warszawa 1820), przy dobrej orientacji w sprawach sztuki, nie używa pojęcia „renesans". Wspomina tylko o odnowieniu „światła i nauk w Europie" (s. 118). Bernard Potocki w wydanej nieco później książce *Voyage dans une partie de l'Italie* (Posen 1825) uznaje Florencję za „matkę sztuk w nowożytnych Włoszech" (s. 281) i wysoko ceni dzieła artystów XVI wieku, ale nadal pozostaje w kręgu wyobrażeń XVIII stulecia.

[30] Giżycki, opierając się prawdopodobnie na publikacjach angielskich, wypowiada się przeciwko neorenesansowi: „Epoka odrodzenia się sztuk nadobnych w Europie zwiastowała nowy rodzaj architektury, wynikły z połączenia niektórych rysów budownictwa greckiego z budownictwem gotyckim. Rodzaj ten ma swoje zalety [...] ponieważ zapewnia budującemu wielką dowolność [...], droga ta atoli prowadzi bezpośrednio w odmęt nadużycia, jest przeto nader śliską i niebezpieczną". *O przyozdobieniu siedlisk wiejskich*, Warszawa 1827, t. 2, s. 11. Pojęcie epoki „odrodzenia sztuk" pojawia się następnie u Franciszka Dmochowskiego (*Włochy. Obraz historyczny i opisowy*, Warszawa 1837, t. 1, s. 113). Nieco później w architektonicznym podręczniku „renaissance" jest zdefiniowany jako „epoka powrotu stylu dawnego, inaczej [...] włoskiego". F. Radwański jun., *Nauka budownictwa*, Kraków 1842, s. 50–51.

[31] A. E. Odyniec, *Listy z podróży (z Warszawy do Rzymu)*, t. 1, Warszawa 1875, s. 321.

próbował rozróżniać „renesans" XV i początku XVI wieku od właściwego i pełnego „odrodzenia" form antycznych w architekturze, które, jego zdaniem, było dopiero dziełem Palladia i jego współczesnych[32]. Podobnie jak w dziewiętnastowiecznym piśmiennictwie w innych krajach, autorzy polscy byli często skłonni umieszczać cezurę kończącą renesans nie w XVI, ale w XVII albo nawet w XVIII wieku. Jeszcze w latach osiemdziesiątych Jan Hinz uznał, że kościół w Rokitnie, wystawiony według projektu Bellottiego w roku 1704, stanowi „ze wszech miar piękny pomnik architektury odrodzenia"[33]. O niepełnym tylko przejęciu w Polsce terminu renesans może świadczyć fakt, że w latach sześćdziesiątych XIX wieku nie uwzględniono go wśród haseł znakomitej przecież encyklopedii Orgelbranda[34].

---

[32] J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 2, Wilno 1859, s. 343; t. 5, 1864, s. 776–781.

[33] J. Hinz, *Szkice architektoniczne krajowych dzieł sztuki*, t. 1, 1886, s. 21. Autorom polskim, zapewne korzystającym z zagranicznej literatury, sprawiały czasem kłopot włoskie nazwy stuleci, co prowadziło do wyraźnych nieporozumień. Łucja z Giedroyciów Rautenstrauchowa nie była jedyną, która wzięła Cinquecento za wiek XV: „Piętnastego wieku, to jest wieku odrodzenia, artyści, o których właśnie mówimy, tak wysoko stanęli, iż we Włoszech osobnym przydomkiem *cinquecentisti* ich nazywają. Gdy w sklepie, między wielu jednostajnego rodzaju przedmiotami, niektóre o cztery razy wyżej od innych cenią, dają ci za przyczynę, że są z piętnastego wieku. Questo è vero *cinquecento*, mówią". Ł. z G. R., *W Alpach i za Alpami*, Warszawa 1847, t. 1, s. 190.

[34] *Encyklopedyja Powszechna*, Warszawa, Nakład S. Orgelbranda, t. 19 (1865), t. 22 (1866). Francuskie słowo *renaissance* nie było chyba u nas w zbyt częstym użyciu, skoro występuje w polskim piśmiennictwie XIX wieku w różnych wariacjach ortograficznych. W. Wdowiszewski (*Karol Fryderyk Schinkel i architektura tegoczesna*, „Tygodnik Wielkopolski" 2, 1872, s. 524 i n.) używa formy „renaissançe". Krakowski architekt J. Niedziałkowski pisze „rainessance" (*Życiorys Janusza Rawicz Niedziałkowskiego*, Kraków 1881), a Stanisław hr. Mieroszewski – „Renaissence" (*O architekturze. Wyjątek z listu do W. Dembińskiej*, odpisany w r. 1890. Bibl. Jagiell. rkp. 9690 II, k. 77 i 81).

Rozwój badań w zakresie historii sztuki na przełomie XVIII i XIX wieku oraz wyodrębnienie odrodzenia jako okresu w historii kultury pozwoliły na wprowadzenie pojęcia stylu renesansowego jako stylu epoki. W tym zapewne znaczeniu słowo renesans występuje w artykule Hittorffa *Architecture de la renaissance* w roku 1833[35]. Wspomniany już *Complément du Dictionnaire de l'Académie Française* (1838) wyjaśnia, że styl renesansowy (*style de la renaissance*), będący bardziej lub mniej udanym połączeniem stylu średniowiecznego z antycznym, rozwinął się szczególnie za panowania Franciszka I[36]. W roku 1841 renesans w znaczeniu stylu pojawia się w przemówieniu sekretarza paryskiej Akademii Sztuk Pięknych, Désiré-Raoul Rochette'a, który potępił architektów za to, że chcą uprawiać renesans w XIX wieku (*faire de la renaissance dans le temps tel que le notre*)[37]. W roku 1843 styl renesansowy został zwięźle zdefiniowany przez Louis Batissiera jako „styl w architekturze, który panował w epoce zwanej Renesansem"[38].

Około roku 1840 pojęcie stylu renesansowego przedostaje się do innych krajów. W Anglii w roku 1836 C. R. Cockerell wyjaśniał przed parlamentarną komisją sztuk i rzemiosł, że francuskim odpowiednikiem stosowanego już wówczas terminu „styl elżbietański" jest „Renaissance"[39]. W literaturze angielskiej pierwszy Anthony Trollope, pisząc w roku 1840 o szesnastowiecznym kościele Saint-Thégonnec

[35] J.-I. Hittorff, *Architecture de la renaissance*, „Encyclopédie des gens du monde" 2, 1833. Por. A. Philippi, *Der Begriff der Renaissance*, Leipzig 1912, s. 105–106.

[36] Barré, Landois, *loc.cit.*; Baeyens, *op.cit.*, s. 110.

[37] G. Eysenbach, *Percier, sa vie et ses ouvrages, de M. Raoul Rochette*, „Revue générale de l'architecture et des travaux publics" (dalej: RGA) 2, 1841, szp. 36. Zob. niżej (rozdział II przypis 151).

[38] „le style d'architecture qui a régné à l'époque qu'on a appelée la *Renaissance*". L. Batissier, *Eléments d'Archéologie nationale*, Paris 1843, s. 465; Baeyens, *op.cit.*, s. 116.

[39] *House of Commons, Reports from Committees* (3) 1836, t. 9, Questions 2244–2245. Podaję wg D. J. D. Bassett, *The French Renaissance Revival in British*

w Bretanii, wyraził się, że jest on wzniesiony w najcięższym i najmniej wdzięcznym ze wszystkich możliwych stylów: „renaissance" – jak nazywają go Francuzi[40]. W Niemczech w roku 1841 Franz Kugler używał terminu *Renaissancestil*, jednak sporadycznie i wymiennie ze słowem *modern*[41]. W podobnym znaczeniu posługiwał się słowem *Renaissance* młody uczeń Kuglera, Jacob Burckhardt, z końcem lat trzydziestych w pracy *Über den Kreuzgang des Münsters in Basel*. W tym samym czasie występuje u Burckhardta termin *Renaissancewerk* na określenie fasady katedry w Lugano, zaś w roku 1842 w pracy *Kunstwerke der belgischen Städte* pojawia się pojęcie stylu „Renaissance". Do Burckhardta też należy zasługa rozpowszechnienia tego terminu, zwłaszcza dzięki *Cicerone* (1855)[42].

Wydzielenie epoki renesansu przez dziewiętnastowieczną historiografię, podobnie jak w ogóle skłonność do periodyzacji dziejów, wiąże się z oddziaływaniem filozofii Hegla[43]. W wielkich – bo opartych na uogólnieniach – koncepcjach historiozoficznych XIX wieku duch narodu i duch epoki stał się właściwym przedmiotem opisu. Epokę renesansu, rozumianą jako antytezę średniowiecza, charakteryzowano zazwyczaj – jak uczynił to sam Hegel – kilkoma

Architecture, 1824–1914 (University of Edinburgh, rozprawa doktorska 1979, maszynopis powielony), s. 48.

[40] A. Trollope, *Summer in Brittany*, London 1840, t. 2, s. 234; Hale, *op.cit.*, s. 147.

[41] F. Kugler, *Rheinreise*, „Kunstblatt", 1841. W innych pracach Kuglera słowo to nie występuje. Philippi, *op.cit.*, s. 129–130, 134.

[42] E. M. Janssen, *Jacob Burckhardt und die Renaissance*, Assen 1970, s. 3–4; W. Weisbach, *Renaissance als Stilbegriff*, „Historische Zeitschrift" 120, 1919, s. 270.

[43] O wpływie Hegla na dziewiętnastowieczny historyzm artystyczny pisze Z. Ostrowska-Kębłowska w pracy *Historyzm w architekturze XIX w.* [w:] *Interpretacja dzieła sztuki*, Warszawa–Poznań 1976, s. 104–108. Por. tejże autorki *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną* [w:] *Ikonografia romantyczna*, Warszawa 1977.

abstrakcyjnymi pojęciami, którymi operowała już dawniejsza historiografia[44].

Pełniejsza interpretacja epoki renesansu, dokonana zresztą nie bez wpływów heglizmu, była w połowie XIX wieku dziełem francuskiego liberalnego historyka, Jules'a Micheleta, autora wielotomowej *Historii Francji*, wydawanej przez wiele lat, począwszy od roku 1835. Tom siódmy, *Renaissance*, ukazał się w roku 1855. Dla Micheleta renesans pokrywał się z wiekiem XVI i był, podobnie jak dla Hegla, antytezą średniowiecza. Francuski historyk postulował całościowe rozumienie epoki. Pisał, że renesans, który miłośnikom piękna kojarzy się z rozkwitem nowożytnej sztuki, a erudytom z odnowieniem studiów nad antykiem, w istocie oznacza odkrycie świata i odkrycie człowieka (*la découverte du monde, la découverte de l'homme*). Wiek XVI obejmuje czasy Kolumba, Kopernika i Galileusza, obejmuje odkrycie ziemi i odkrycie nieba. Odrodzenie oznaczało również odkrycie psychiki człowieka oraz wzrost swobód jednostki. W swojej całościowej wizji kultury renesansu Michelet nie pomija spraw sztuki. Wspomina o jej ożywieniu przez Giotta, a za właściwy początek renesansu w sztukach pięknych uważa matematyczną architekturę Brunelleschiego, przeciwieństwo ekstrawaganckiej architektury gotyckiej[45]. Jak widać, koncepcja Micheleta zawiera wiele elementów, które funkcjonowały później na zasadzie stereotypu.

[44] Poglądy Hegla na epokę renesansu streszcza Ferguson, *op.cit.*, s. 168–172. Dużą rolę w kształtowaniu dziewiętnastowiecznych wyobrażeń na temat renesansu odegrały też prace szwajcarskiego historyka J.-C. Simonde de Sismondi (*Histoire des républiques italiennes au moyen-âge*, Zürich 1807–1818, i *Histoire de la renaissance de la liberté en Italie*, 1832). Zob. Ferguson, *op.cit.*, s. 165–168; Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, s. 67.

[45] J. Michelet, *Histoire de France au seizième siècle. Renaissance*, 3^{e} éd., Paris 1861, s. 13–15, 84–105.

4. Synteza Burckhardta i utrwalanie się stereotypu

Uczonym, który w największym stopniu zaważył na dziewiętnastowiecznej interpretacji renesansu, był Jacob Burckhardt. Jego *Kultura odrodzenia we Włoszech* (1860) zyskała sobie olbrzymią popularność i przez długie lata kształtowała wyobrażenia o renesansie, tym bardziej że zainteresowanie tą epoką w czasie ogłoszenia książki było już w rozkwicie. Koncepcja Burckhardta jest przykładem podobnej idealizacji przeszłości, jaką było nowożytne uwielbienie starożytności klasycznej albo romantyczny kult średniowiecza. Szwajcarski historyk łączył pojęcie renesansu z ideą postępu, wolności, dobrobytu i rozwoju nauki, co było podstawą tak żywego, zwłaszcza w drugiej połowie XIX wieku, renesansyzmu[46]. Obok tych idei politycznych zasadniczą rolę w koncepcji Burckhardta pełnił element estetyczny.

Na tle licznych prac historycznych z połowy XIX wieku, traktujących renesans z rozmaitych punktów widzenia: jako początek postępu, jako odrodzenie antyku, jako reformację, kontrreformację itd., esej Burckhardta stanowi sugestywną syntezę. *Kultura odrodzenia we Włoszech* przedstawia epokę w różnych aspektach. Układ książki – problemowy, a nie chronologiczny – sprawia, że wizja renesansu jest niezwykle przejrzysta, a równocześnie – statyczna[47]. Burckhardt przejmuje i przetwarza w tej wizji rozmaite motywy, jak chociażby wydobyty przez romantyków „sensacyjny" aspekt odrodzenia, przebijający na wielu kartach dzieła i znajdujący odzwierciedlenie w sposobie narracji. Motyw odrodzenia antyku jest

[46] Zob. P. Krakowski, *Recepcja renesansu w architekturze XIX wieku. Rola Burckhardta*, „Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie" XVII/2, 1973, Kraków 1974; tenże, *Teoretyczne podstawy...*, s. 69. Najpełniejszą analizę pojęcia renesansu u Burckhardta daje Janssen, *op.cit.* Zob. też podstawową książkę W. Kaegi, *Jacob Burckhardt. Eine Biographie*, Basel–Stuttgart 1947–1956.

[47] Na statyczny charakter wizji Burckhardta zwraca uwagę H. R. Fife, *The Renaissance in a Changing World*, „The Germanic Review" 9, 1934, s. 80.

tam również obecny, ale nie stanowi głównej treści epoki. Burckhardt podkreślał natomiast znaczenie rozwoju jednostki ludzkiej w renesansie i ostatecznego, jak pisał, ukształtowania się indywidualności (cz. II, rozdz. 2). Najistotniejsza w całej książce część czwarta, *Odkrycie świata i człowieka*, na kilkudziesięciu stronach rozwija wcześniejszą o kilka lat skrótową formułę Micheleta. W sumie, w myśl koncepcji Burckhardta, łączą się z renesansem pozytywne wartości ze sfery polityki i kultury, takie jak postęp, indywidualna wolność myśli i działania, moralna niezależność i godność człowieka[48]. Wartości te, wysoko cenione przez dziewiętnastowieczny liberalizm, na podobnej zasadzie były drogie samemu Burckhardtowi, który był niechętny wszelkim przejawom absolutyzmu. Stworzona przez szwajcarskiego historyka idealna wizja renesansu, będąca w pewnym sensie wyrazem ucieczki od własnej kryzysowej epoki, została tej epoce postawiona za wzór[49]. Aż po schyłek XIX wieku miała być, parafrazując słowa Burckhardta, „matką i ojczyzną nowoczesnego człowieka, nie tylko w myśleniu i odczuwaniu, ale także w obrazie form"[50].

Popularność Burckhardtowskiej interpretacji dziejów ujawniła się w wielu utworach literackich. Za artystyczną kwintesencję związanych z nią stereotypów na temat epoki renesansu uznać można na przykład dramat Josepha hr. Gobineau, *Odrodzenie*, z roku 1877[51]. Wpływ Burckhardta był szczególnie widoczny w syntetycznych

[48] Analizę tych pojęć u Burckhardta w stosunku do Hegla przeprowadził K. Löwith, *Burckhardts Stellung zu Hegels Geschichtsphilosophie*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 6, 1928.

[49] H. Ritzenhofen, *Kontinuität und Krise. Jacob Burckhardts ästhetische Geschichtskonzeption*, Köln 1979, s. 185–233, zwł. 225–226.

[50] J. Burckhardt, *Briefe*, Leipzig [b.d.], s. 243; Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, s. 69.

[51] Także metoda twórcza Gobineau przywodzi na myśl stosowane przez Burckhardta, w celu większej wyrazistości opisu, zasady selekcji materiału. Jak pisał polski tłumacz, „spośród nieprzeliczonej masy ważnych i pięknych momentów dziejowych [Gobineau] wybrał te, które są [...] najważniejsze

szkicach z historii kultury, jakich wiele powstawało na przełomie XIX i XX wieku (w naszej literaturze zaliczyć można do nich dzieła Juliana Klaczki i Kazimierza Chłędowskiego), ale jego oddziaływanie na twórczość naukową w zakresie historii i historii sztuki do tego się nie ograniczało. Wszystkie nowe teorie na temat renesansu, nawet jeśli dotyczyły odmiennej problematyki (np. renesansu północnoeuropejskiego) lub usiłowały przeciwstawiać się zastanym sądom, musiały się w jakiś sposób do tradycji Burckhardta ustosunkować. Tradycja ta, oparta częściowo – co zostało już powiedziane – na wątkach występujących w literaturze od czasów romantyzmu, nadawała się zresztą bardzo dobrze do rozwinięcia przez późniejszą, opartą na myśli Nietzscheańskiej, historiografię początku XX stulecia[52]. Ukształtowany przez nią ideologiczny renesansyzm odegrał też – podobnie jak renesansyzm XIX wieku – dużą rolę w dziejach nowoczesnej sztuki, ale już w mniejszym stopniu w dziejach architektury.

[...]. Poczynając od schyłku XV wieku dochodzi aż po koniec wieku XVI, dając rozwój idei odrębności Włoch, nienawiści do obcych, rozkwitu dążeń artystycznych i naukowych, aż po upadek i pogrążenie się w bagnisku XVII wieku". A. Strzelecki, *Przedmowa* [w:] J. Gobineau, *Odrodzenie. Sceny historyczne*, przełożył [...] A. Strzelecki, t. 1, Warszawa 1908, s. 21–24.

[52] Badacze tych zagadnień wyróżniają w tradycji interpretacyjnej odrodzenia dwa nurty: „dionizyjsko-demoniczny" (idący od Heinsego, poprzez Stendhala, Burckhardta, Gobineau, do Nietzschego) i „estetyczno-mityczny" (reprezentowany częściej przez historię sztuki). W. Rehm, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, „Zeitschrift für deutsche Philologie" 54, 1929, s. 302–305.

ROZDZIAŁ II

Neorenesans w pierwszej połowie XIX wieku

Tendencje neorenesansowe ujawniły się w architekturze kilku głównych środowisk artystycznych Europy niemal równocześnie, choć w różnych odmianach. Mimo prawie synchronicznego charakteru tego zjawiska i mimo kontaktów i oddziaływań, jakie istniały między poszczególnymi szkołami, początki neorenesansu będą w poniższych rozdziałach przedstawione z wyodrębnieniem poszczególnych krajów (Francja, kraje niemieckie, Anglia).

Dwojaka geneza tego stylu, wyrażającego się w nawiązaniach do włoskich willi nowożytnych oraz do architektury pałacowej, da się zauważyć we wszystkich tych środowiskach i utrudnia przyznanie pierwszeństwa któremuś z nich. Neorenesans „pałacowy" rozwinął się najpierw we Francji (i to zadecydowało o kolejności relacji), zaś wille „włoskie" XIX wieku wywodzą się z architektury angielskiej. Środowiska niemieckie ulegały natomiast pod wieloma względami

wpływom francuskim, ale także brytyjskim (wille), i stąd bierze się w budownictwie niemieckim stosunkowo wczesne współistnienie obu wątków.

W dalszej kolejności poświęcamy nieco miejsca architekturze Stanów Zjednoczonych, rozwijającej się wówczas w zależności od Anglii, a ważnej dla dziejów neorenesansu ze względu na jego późniejszą fazę (u schyłku XIX wieku). Piąty podrozdział, dotyczący „walki stylów", ma zwrócić uwagę na rolę neorenesansu w architektonicznych dyskusjach połowy XIX wieku, toczonych w całej niemal Europie i typowych dla tej fazy historyzmu.

1. Francja Jeżeli pominąć rozmaite konstrukcje *à l'Italienne* powstające w „anglo-chińskich" ogrodach drugiej połowy XVIII stulecia[1], poszukując początków neorenesansu należy przede wszystkim zwrócić uwagę na architekturę we Francji na początku XIX wieku. W twórczości niektórych francuskich architektów pojawiają się bowiem około roku 1810 projekty, w których widać świadome nawiązanie do stylu wieku XV i XVI. Trzeba jednak pamiętać, że formy zbliżone do renesansowych mogły powstawać również w ramach klasycyzmu i na podstawie doktryny klasycznej. Architektura przełomu XVIII i XIX wieku, wzorowana na budowlach starożytnego Rzymu, niejednokrotnie przypomina sztukę renesansową, która przecież, podobnie jak klasycyzm, była w teorii naśladownictwem lub kontynuacją sztuki antycznej.

Dla zwolenników klasycyzmu, dominującego wówczas zarówno w praktyce, jak i w teorii architektury, jedyną prawdziwą architek-

[1] Budowle w rodzaju Palais à l'Italienne spotyka się niekiedy pośród egzotycznej architektury ogrodowej Pont Chinois czy Temple Moresque. Zazwyczaj mianem włoskich określano wówczas klasyczne wille palladiańskie, jednakże fakt występowania takiej nazwy warto odnotować. Przykładowo *Palais à l'Italienne* widnieje na tablicy *Projet d'un jardin à l'angloise dessiné par M. le Prince de Croÿ...*, wydanej w zbiorze G.-L. Le Rouge *Détails des nouveaux jardins à la mode*, I, Paris [1776]. Reprodukcja w: D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton 1978, il. 38 i s. 27.

turą, *architecture proprement dite*, była sztuka Greków[2]. Jak stwierdził czołowy teoretyk klasycyzmu Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, pojęciem architektury antycznej określa się „najpiękniejszą architekturę, w której znajdujemy najpiękniejsze naśladowanie Natury, najwłaściwszą harmonię proporcji, najlepszy smak w profilach, najwięcej stosowności w wyborze ornamentów i użyciu ozdób"[3]. Architektura późniejszych epok była godna uwagi tylko jako kontynuacja architektury starożytnej. W tomach *Encyclopédie Méthodique* poświęconych architekturze (1788–1796), napisanych prawie w całości przez Quatremère'a de Quincy i będących wszechstronną ilustracją jego poglądów, znajdujemy wyraźne tego potwierdzenie. Znamienny jest zwięzły pogląd na architekturę średniowieczną, *le goût gothique*, uznaną przez Quatremère'a de Quincy za „owoc konfliktu sprzecznych gustów, z którego wynikły odcienie i odmiany warte poznania i rozróżnienia, ale którego zabytki nie mają związku z historią sztuki"[4].

W tej sytuacji, w teorii sztuki około roku 1800 architektura renesansowa cieszyła się tylko względnym uznaniem. Uważano ją bowiem, a zwłaszcza jej odmianę francuską, za formę mieszaną: gotycko-antyczną. Północny renesans był nie do przyjęcia ze względu na nadmiar dekoracji[5] oraz tak nieklasyczne formy, jak ryzality i pawilony, wysokie dachy i ozdobne kominy. Krytykowano renesansowy wynalazek kopuły ze względu na niepewną konstrukcję i wątpliwą trwałość. Sądzono, że efekt kopuły nie stoi w żadnej pro-

[2] *Encyclopédie Méthodique, Architecture* I, Paris 1788, s. IV *(Avertissement).*

[3] Tamże, s. 127.

[4] Tamże, s. 124.

[5] J.-B. Rondelet, *Mémoire sur l'architecture* (1789); H. Wlgrin de Taillefer, *L'architecture soumise au principe de la nature et des arts* (1804); J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture*. F. Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris 1897, s. 11–12.

porcji do włożonego wysiłku, bo nic nie jest bardziej „dziwaczne" niż „budowla wzniesiona jedna na drugiej"[6].

Trzeba jednak pamiętać, że w porównaniu z architekturą późniejszych okresów nowożytności, a zwłaszcza z barokiem, renesans ceniono stosunkowo najwyżej. Jeżeli Ouatremère de Quincy mógł nazwać średniowiecze „rodzajem interregnum w historii architektury", to dlatego, że zapanował po nim renesans. „Podobna rzekom, które niekiedy znikają pod ziemią, [...] sztuka architektury, ukryta podczas wieków ignorancji, w końcu powtórnie się ukazuje"[7]. Według Quatremère'a de Quincy „Brunelleschi to być może największy architekt nowożytny", „odnowiciel architektury nowożytnej". Jego kopuła Santa Maria del Fiore toruje drogę wszystkim wielkim dziełom nowożytnej architektury[8]. Architektura, której towarzyszyło poparcie Medyceuszów i ich wielkie projekty oraz współzawodnictwo wszystkich miast Italii, w krótkim czasie osiągnęła stopień doskonałości najwyższy z możliwych w czasach nowożytnych. Jak stwierdził osiemnastowieczny teoretyk, miano najwybitniejszego artysty w historii sztuki nowożytnej należy do Michała Anioła[9]. W przeglądzie dziejów architektury w licznych artykułach *Encyclopédie Méthodique* renesans zajmuje miejsce zaraz po antyku. Koncepcja ta została wkrótce niemal dosłownie powtórzona przez A.-L. Millina w jego popularnym *Słowniku sztuk pięknych*[10]. Jeszcze w roku 1830 ten sam sposób widzenia architektury znajdujemy w wydanej przez Quatremère'a de Quincy *Histoire de la vie et des ouvrages des plus célèbres architectes du XI^e siècle jusqu'à la fin du XVIII^e*. W dziele tym, ukazującym rozwój architektury od katedry w Pizie po Sainte-Geneviève w Paryżu, budowniczym XV i XVI wieku poświęcono zdecydowanie najwięcej miejsca.

---

[6] Benoit, *op.cit.*, s. 12.

[7] *Encyclopédie Méthodique, Architecture* I, s. 124.

[8] Tamże, s. 125, 334.

[9] Tamże, s. 126, 351.

[10] A.-L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris 1806.

Równocześnie już około roku 1800 można niekiedy zaobserwować zwiększone zainteresowanie renesansem, jakby wbrew neoklasycznej doktrynie. Wiąże się to z przemianami dokonującymi się w całej ówczesnej sztuce, wchodzącej wówczas w kolejną fazę historyzmu. Nowe tendencje przejawiły się także w malarstwie, między innymi w postaci tzw. stylu trubadurowego. Kierunek ten, będący na pograniczu malarstwa historycznego i rodzajowego, sentymentalny i anegdotyczny, stał w opozycji do klasycyzmu, o czym świadczy znana wypowiedź J.-L. Davida, który zwiedzając Salon w roku 1808, stwierdził: „W ciągu dziesięciu lat studium antyku zostanie zarzucone [...] Wszyscy ci bogowie, ci herosi zostaną zastąpieni przez rycerzy, trubadurów śpiewających pod oknami swoich dam, u stóp starego donżonu. Kierunek, jaki nadałem sztukom pięknym, jest zbyt surowy, aby podobać się we Francji [...] Kiedy ja odejdę, szkoła zniknie razem ze mną”[11]. Nowa moda, zapoczątkowana obrazem Fleury Richarda *Valentine de Milan* z roku 1802, cieszyła się poparciem cesarzowej Józefiny i Eugeniusza Beauharnais, a dzieła młodych malarzy, nierzadko uczniów Davida, nawet nagradzano. Malarstwo „trubadurowe” sięgało do różnych epok; oprócz tematów średniowiecznych trafiały się dość często renesansowe, zazwyczaj z historii francuskiej[12]. Zwrot do podobnej tematyki zaznaczył się i w rzeźbie[13], a także (nieco później) w twórczości innych malarzy, o orientacji romantycznej bądź akademickiej.

[11] Benoit, *op.cit.*, s. 438.

[12] Na obecność tematyki renesansowej w malarstwie trubadurowym zwraca uwagę J.-P. Cuzin, *Y a-t-il une peinture troubadour ? Notes à propos d'une exposition récente*, „L'Information d'Histoire de l'Art”, Mars-Avril 1974, s. 76. O stylu trubadurowym zob. też szereg artykułów M.-C. Chaudonneret, ogłoszonych głównie w „Revue du Louvre”, oraz tejże autorki monografię *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris [1980] (tam obszerniejsza bibliografia).

[13] G. Schiff, *The Sculpture of the „Style Troubadour”*, „Arts Magazine” (New York) 58, 1984, s. 102–110.

Ten nowy historyzm zaowocował również nowym podejściem do architektury. Poza szerszą niż w XVIII wieku falą fascynacji gotykiem dała się zauważyć wysoka ocena renesansu, jak również pogląd o celowości nawiązywania do tego stylu. Renesans włoski ceniono dla jego „szlachetnego polotu", niektórzy zaś uważali go za doskonały typ architektury dla budowli świeckich. Znalazła swoich zwolenników konstrukcja kopuły, formy *par excellence* renesansowej, która budziła wówczas we Francji wiele kontrowersji ze względu na problemy, jakie wynikły przy wznoszeniu kościoła Sainte-Geneviève. Kopułę, będącą połączeniem gotyckiej śmiałości i antycznej prostoty, uważano znowu za „główną ozdobę świątyń". Zachwycał się nią Chateaubriand w *Duchu wiary chrześcijańskiej*, zaś Girodet napisał o bazylice Św. Piotra i kopule Michała Anioła obszerne strofy, z których przytoczymy tylko fragment:

> Mais ici l'art moderne a surpassé l'antique. [...]
> Un seul homme du ciel devinant les pensées,
> A vaincu Rome antique et la Grèce éclipsées[14].

Poczęto nawet cenić renesans francuski. Instytut, który zwykle popierał ścisły neoklasycyzm, zaprotestował jednak wobec Dyrektoriatu przeciw planom zburzenia Fontainebleau (1798)[15]. Ponowną pochwałę renesansu francuskiego znajdujemy w sprawozdaniu sekretarza Akademii z roku 1808. W roku 1809 w programie konkursu na katedrę Instytut dopuszcza zwieńczenie budowli kopułą. Zasiadający w tym gremium J.-A. Raymond (1738–1811) studiował konstrukcję kopuły[16] i od dawna interesował się architekturą XVI i XVII

[14] A.-L. Girodet-Trioson, *Le Peintre* [w:] tenże, *Œuvres posthumes*, I, Paris 1829, s. 87–88; Benoit, *op.cit.*, s. 21–22.

[15] Opinię komisji (Raymond, Vincent, Peyre mł. i Pajou) przytaczają „Mémoires de l'Institut national des sciences et arts. Littérature et beaux-arts" III, 1801, s. 7–10.

[16] J.-A. Raymond, *Mémoire sur la construction du dôme de la Madonna della*

wieku: po zakończeniu stypendium w Rzymie (1772) przez kilka lat na własny koszt dokumentował zabytki w różnych częściach Włoch, a zwłaszcza we Włoszech północnych dzieła Palladia[17], które zamierzał opublikować (stanęła temu na przeszkodzie edycja włoska z r. 1776)[18]. Nieliczne zrealizowane projekty Raymonda – jak paryski Hôtel Lebrun (dom pani Vigée-Lebrun i jej męża, 1785) – należą do klasycyzmu, choć badacze widzą w nich też wpływ mistrza z Vicenzy. W opinii współczesnych, gdyby został zbudowany choć jeden gmach publiczny Raymonda, architekt ten zapewne bardziej niż ktokolwiek inny zbliżyłby się do Palladia[19].

Istotną rolę w zakresie propagowania renesansu odegrali czołowi architekci Empire'u, Percier i Fontaine. Między innymi pod ich wpływem w roku 1811 postanowiono, że stypendyści Akademii w Rzymie mogą wybierać do opracowania, obok antycznych, również budowle nowożytne[20]. Fontaine uważał architekturę grecką za najdoskonalszą, jednakże nieprzydatną we Francji ze względu na odmienność zwyczajów, klimatu, a także materiałów. Jako wzory wskazywał „eleganckie formy konstrukcji gotyckich", a zwłaszcza architekturę renesansową, tę „prawdziwą architekturę budowli

Salute à Venise, comparée avec celle du dôme des Invalides à Paris, „Mémoires de l'Institut national des sciences et arts. Littérature et beaux-arts" III, 1801, s. 395–421.

[17] Zob. L. Olivato, *„Les monuments de Palladio... font grande impression": J. A. Raymond a Tomaso Temanza*, „Arte Veneta" XXIX, 1975; por. Benoit, *op.cit.*, s. 189, 263.

[18] J. Le Breton, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Raymond*, „Magasin Encyclopédique", 1813, t. V, s. 369–370.

[19] Tamże, s. 381. Raymond działał w Langwedocji, a po przyjęciu do Instytutu (1794) w Paryżu. Powołany w 1803 do Conseil des bâtiments civils i mianowany architektem Luwru, projektował wnętrza Muzeum Napoleona. Gdy przebudowę Luwru przejęli Percier i Fontaine, Raymond otrzymał funkcję architekta cesarskich pałaców Saint-Cloud i in.

[20] L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, V, Paris 1953, s. 277.

mieszkalnych"[21]. Percier już w roku 1792 studiował francuskie budowle renesansowe i napisał o zamku Ecouen, że jakkolwiek jego architektura nosi piętno swojej epoki, detale nie ustępują antycznym[22]. We wczesnych realizacjach Perciera i Fontaine'a nawiązania do renesansu, choć dostrzegalne[23], są dosyć ograniczone. Na rozwój neorenesansu bardziej oddziałały publikacje obu architektów z rycinami budowli włoskich. Zbiór *Palais, maisons et autres édifices modernes dessinés à Rome* ukazał się już w roku 1798, drugi, pod tytułem *Choix des plus célèbres maisons de plaisance de Rome et de ses environs*, w roku 1809. Niektóre ryciny z pierwszego zbioru wykorzystał J.-N.-L. Durand do opracowania przykładów planów i fasad w *Précis des leçons d'architecture* (1802–1805). Już zresztą w swojej pierwszej publikacji (z lat 1799–1800) Durand powoływał się na świeżo wydany album Perciera i Fontaine'a, wyrażał podziw dla nowożytnej architektury włoskiej (Palladia, Scamozziego, Serlia etc.) jako najbliższej dziełom antycznym i powszechnie uznanej od czasów renesansu („depuis la renaissance") i stawiał wspaniałe pałace Rzymu za wzór dla młodych projektantów[24]. W wykładach Durand zwracał uwagę na praktyczne zalety renesansu, stwierdzając, że w przeciwieństwie do Escorialu, Wersalu czy Tuileriów „pałace włoskie są zwykle niewielkie, złożone z mniejszej liczby elementów (*objets*) i przez to znacznie tańsze, a nie ma nic szlachetniejszego niż te budowle". Według Duranda wynika to stąd, że ich architekci

[21] Benoit, *op.cit.*, s. 264.

[22] Fragment listu Perciera przytacza P. Lacroix, *Directoire, Consulat et Empire. Mœurs et usages, lettres, sciences et arts*, 2e éd., Paris 1885, s. 506–507. Zob. też Benoit, *op.cit.*, s. 265.

[23] Zauważa je np. R. Rosenblum (*Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1969, s. 130–131), zestawiając Rue de Castiglione Perciera i Fontaine'a (1802) z Rue des Colonnes Bernarda Poyeta (1798), przy czym ściślejszy klasycyzm tej ostatniej uznaje za bardziej „nowoczesny".

[24] J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, I, Paris, an VIII [1799–1800], s. 44–45.

troszczyli się nie tyle o dekorację, co o stosowność i funkcjonalność[25].

Skłonność do renesansu daje się zauważyć u takich architektów, jak Bienaimé (1765–1826), Dubut (1769–1845) czy L.-P. Baltard (1764–1846), profesor w Ecole Centrale des travaux publics i w Ecole Polytechnique, a później (1818) w Ecole des Beaux-Arts, zwolennik dostosowania budowli do potrzeb praktycznych, a równocześnie miłośnik malowniczej scenerii Alp i zakątków Rzymu[26] oraz – podobnie jak Percier – wytrwały rysownik zabytków architektury francuskiej, np. Luwru i zamków w Ecouen i Fontainebleau, z ich bogatą dekoracją rzeźbiarską[27]. Wokół Perciera i Fontaine'a grupowało się więcej młodych architektów zainteresowanych sztuką nowożytną, jak chociażby Pierre Clochar (1774–1853), Louis-Hippolyte Lebas (1782–1867) i Achille Leclère (1785–1853)[28]. W środowisku tym powstawało wiele publikacji na temat architektury włoskiej. Na przykład Clochar wydał w latach 1808–1809 zbiór *Palais, maisons et vues d'Italie*, a w roku 1815 *Monumens et tombeaux, mesurés et dessinés en Italie*.

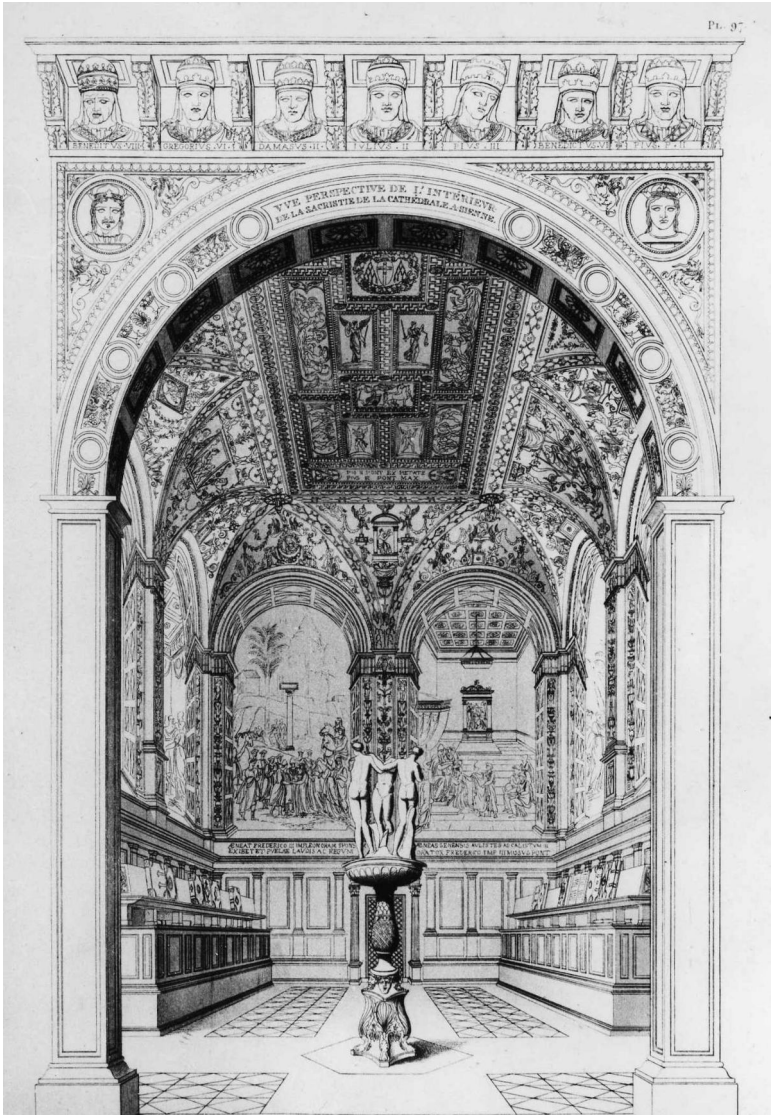
Niezwykle popularne było opracowanie dwóch uczniów Perciera, stypendystów Akademii w Rzymie, A. Grandjeana de Montigny i A. Famina, dotyczące architektury toskańskiej, wydane w latach 1806–1815 i wielokrotnie wznawiane (il. 1). W przedmowie autorzy piszą, że „Florencja dzięki prostocie, porządkowi i czystości [stylu] jej budowli jest po starożytnym Rzymie miastem najbardziej

[25] Durand zwraca m.in. uwagę na zalety krużganków i loggii dziedzińcowych. J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture...*, Paris 1817, II, s. 44–45.

[26] L.-P. Baltard, *Lettres, ou Voyage pittoresque dans les Alpes, suivi d'un Recueil de vues des monumens antiques de Rome et de principales fabriques pittoresques de cette ville* (1806).

[27] L.-P. Baltard, *Paris et ses monuments* (1803–1805). Benoit, *op.cit.*, s. 265.

[28] Hautecœur, *op.cit.*, V, s. 283; Benoit, *op.cit.*, s. 265–266.



1. Widok wnętrza biblioteki katedralnej w Sjenie (wg A. Grandjean de Montigny, A. Famin, *Architecture toscane...*, Paris 1807–1815)

interesującym dla studiujących architekturę lub sztuki piękne"[29]. A. Grandjean de Montigny i A. Famin działali również jako architekci. Grandjean od roku 1810 był zatrudniony w Kassel przez Hieronima Bonapartego, króla Westfalii. W roku 1816 wyjechał do Rio de Janeiro, gdzie zaprojektował kilka okazałych gmachów publicznych, łącząc elementy architektury rewolucyjnej, akademickiego klasycyzmu i dosyć jeszcze nieśmiałego neorenesansu[30].

Pośród opracowań zawierających przykłady budowli renesansowych należy wymienić ponadto następujące: P. Gauthier, *Les plus beaux édifices de la ville de Gênes et de ses environs* (1818–1830); T.-F. Suys, L.-P. Haudebourt, *Palais Massimi à Rome* (Paris 1818); F.-L. Seheult, *Recueil d'Architecture, dessiné et mesuré en Italie*, opracowany w latach 1791–1793, a wydany dopiero w latach 1811–1821, a także F. Callet i J.-B. Lesueur, *Architecture italienne, ou Palais, maisons et autres édifices de l'Italie moderne* (Paris 1827); J.-I. Hittorff, L. Zanth, *Architecture moderne de la Sicile* (Paris 1826–1835; obejmuje też zabytki średniowieczne) oraz J. Bouchet i D. R. Rochette, *La Villa Pia des jardins du Vatican* (Paris 1837).

Doskonałym źródłem dla wczesnego renesansu było wielkie, sześciotomowe dzieło J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourta, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e^ siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e^*, wydane w roku 1823, w zakresie architektury obejmujące materiał po bazylikę Św. Piotra włącznie. Praca

[29] A. Grandjean de Montigny, A. Famin, *Architecture toscane*, I–VII cahiers, Paris [1806], s. 2 (*Discours Préliminaire*). Grandjean de Montigny wydał ponadto *Recueil des plus beaux tombeaux exécutés en Italie dans les XV^e^ et XVI^e^ siècles* (1813).

[30] Najważniejsze jego dzieła w Rio de Janeiro to Giełda (1819–1820) oraz Akademia Sztuk Pięknych, w której neorenesans w większym stopniu dochodzi do głosu (1825, ukończona jednak znacznie później). W projekcie budowli monumentalnych na Campo de Santana Grandjean jeszcze w roku 1827 powtarza typowy dla Empire'u motyw arkadowych podcieni. *Uma cidade em questão I. Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro*, Rio de Janeiro 1979 (katalog wystawy).

Seroux d'Agincourta jest interesującym przyczynkiem do zagadnienia dziejów pojęcia renesansu i jego chronologii. „Świt albo pierwszy stopień renesansu literatury i sztuk pięknych" francuski badacz dostrzegał już w wiekach XIII i XIV. Właściwy „postęp renesansu" dokonał się w XV wieku i zapoczątkował „odnowę" (*renouvellement*) literatury i sztuk, osiągniętą w pierwszych latach XVI wieku. Tak więc Seroux d'Agincourt słowa *renaissance* używał dla samego tylko wczesnego renesansu (i protorenesansu od XIII wieku), natomiast zjawiska w sztuce od końca wieku XV określał jako *renouvellement*. W dziedzinie architektury „odrodzenie" zapoczątkował Brunelleschi, zaś „odnowa" najpełniej uwidoczniła się w budowli bazyliki Św. Piotra[31].

Bardzo popularna wśród architektów była nieco późniejsza publikacja Paula Letarouilly'ego *Edifices de Rome moderne* (1840), obejmująca trzy tomy rycin i obszerny komentarz. Letarouilly tradycyjnie deklarował się jako wielbiciel antyku, ale o jego skłonności do renesansu świadczy samo dzieło. Średniowiecze nazwał w nim epoką barbarzyńską. Renesans podzielił na dwie części: wiek XV i pierwszą połowę XVI. Od roku 1561 dostrzegał w architekturze oznaki schyłku, zaś za epokę całkowitej dekadencji uznał wiek XVII[32]. O „epoce współczesnej" stwierdził, że cechuje ją ciągle kult antyku, ale że buduje się również w stylu renesansowym, którego zastosowanie jest łatwiejsze i szybsze[33]. W swojej praktyce architektonicznej Paul Letarouilly bardziej niż Grandjean de Montigny nawiązywał do renesansu, co ujawniło się we wzniesionej w XIX wieku części Collège de France jego autorstwa (około 1831–1842)[34].

[31] Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens*..., Paris 1823, I, *Tableau historique*, rozdz. XXV–XXVIII, *Histoire de l'art*..., rozdz. III–IV, s. 87 i n.

[32] P. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne. Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments*..., 2^{e} éd., Paris 1868, s. 120–130.

[33] Tamże, s. 46–47.

[34] Hautecœur, *op.cit.*, VI, Paris 1955, s. 49.

Zainteresowanie renesansem, podsycane przez wymienione publikacje, było częste wśród młodych architektów. Zwłaszcza stypendyści Akademii studiowali rzymskie pałace oraz niejednokrotnie zabytki Toskanii i Włoch północnych. Jednak w architekturze pierwszej ćwierci XIX wieku, jeśli można mówić o neorenesansie, to tylko w ograniczonym zakresie. Przejmowano mianowicie pewne „włoskie" elementy, jak np. loggie, tarasy, pergole, sięgając niekiedy do architektury włoskich willi nowożytnych. Zwykle jednak te renesansowe motywy były traktowane w sposób „redukcyjny" albo utrzymane w duchu palladianizmu niemal osiemnastowiecznego. Propagatorem form włoskich był m.in. Louis-Ambroise Dubut, który w swojej *Architecture civile* (1803) pisał:

> Nieliczne tylko domy w tym zbiorze, choć są małe, nie mają westybulu, portyku albo loggii w formie galerii. Nie proponujemy ich po prostu jako przedmiotów okazałych i zbytkownych, jak wiele osób mogłoby sądzić, lecz właśnie ze względu na użyteczność. Chcąc, by pomieszczenia były łatwo dostępne i niezależne, czyż nie lepiej zużytkować powierzchnię na jasne i przewiewne westybule i galerie, niż tracić ją na ciemne, ponure korytarze? Wszystko na tym zyskuje, układ i wygoda. Włosi dobrze o tym wiedzą. Rzadko który z ich domów nie miałby galerii albo loggii[35].

Zagadnienie występowania „willi włoskich" w architekturze I Cesarstwa nie jest dotychczas należycie wyjaśnione[36]. Francuski badacz, J.-M. Pérouse de Montclos, przeciwstawiając się dotychczasowym opiniom przyznającym Anglii pierwszeństwo w zakresie

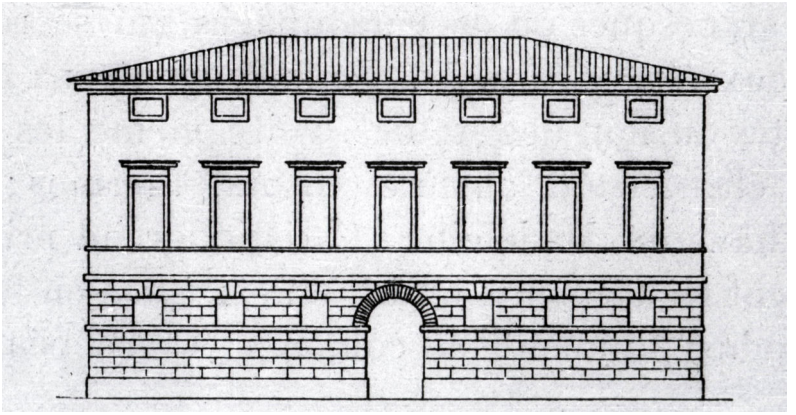
[35] L.-A. Dubut, *Architecture civile. Maisons de ville et de campagne de toutes formes et de tous genres, projetées pour être construites sur des terreins de différentes grandeurs*, Paris 1803, s. nlb.; Hautecœur, *op.cit.*, V, s. 279, 303.

[36] Zastanawia się nad tym D. Wiebenson (*op.cit.*, s. 88–89), nie dochodzi jednak do żadnych wniosków,

tego rodzaju architektury, wyraża pogląd, że i w tej dziedzinie prekursorami byli Francuzi. Czyni jednakże zastrzeżenie, iż nazwie *villa à l'italienne* odpowiadają, zgodnie z terminologią dziewiętnastowieczną, nie tylko obiekty asymetryczne, nawiązujące do włoskich willi wiejskich dawnych epok, ale również symetryczne kompozycje palladianizujące, a więc bardziej tradycyjne. Przytoczone przez niego najstarsze zachowane przykłady francuskie, dające się zaliczyć do grupy budowli asymetrycznych, mianowicie wille w Clisson z około roku 1809, są co prawda wcześniejsze od angielskich willi Hope'a czy Goodridge'a z lat dwudziestych, lecz wyprzedziły je o kilka lat znane budowle Johna Nasha z początku stulecia (o których dalej). Również pawilon myśliwski „La Garenne", wystawiony dla Talleyranda w pobliżu jego zamku w Valençay przez J.-A. Renarda, powstał po roku 1805 i został zapewne ukończony po śmierci tego architekta (1807) przez jego ucznia, J.-C. Bonnarda, przed 1813 rokiem[37].

Wydaje się więc, że źródeł willi „włoskiej" o układzie asymetrycznym należy jednak szukać w Anglii, gdzie tak dużą rolę odgrywała wówczas estetyka malowniczości i gdzie od dawna rozwijała się architektura neogotycka, której jednym z osiągnięć był swobodny, asymetryczny rzut. Architekci Francuzi byli bardziej przywiązani do symetrii i ich italianizm wyraził się w inny sposób. Stosunkowo często, zapewne nie bez wpływu wspomnianych rycin Duranda z *Précis des leçons*... (il. 2), w architekturze francuskiej pierwszej ćwierci XIX wieku pojawiają się mianowicie obiekty należące do drugiej grupy – wille symetryczne o charakterze włoskim. We wzorach willi Duranda, wykonanych w typowej dla pierwszych lat stulecia linearnej manierze, dają się odczytać przetworzone klasyczne układy palladiańskie, z drugiej zaś strony są tam obecne, zaczerpnięte z opracowania Perciera i Fontaine'a (oraz – jak twier-

[37] J.-M. Pérouse de Montclos, *De la villa rustique d'Italie au pavillon de banlieue*, „Revue de l'Art" 32, 1976, s. 24, 31, 34 przypis 5, 35–36 przypis 36.



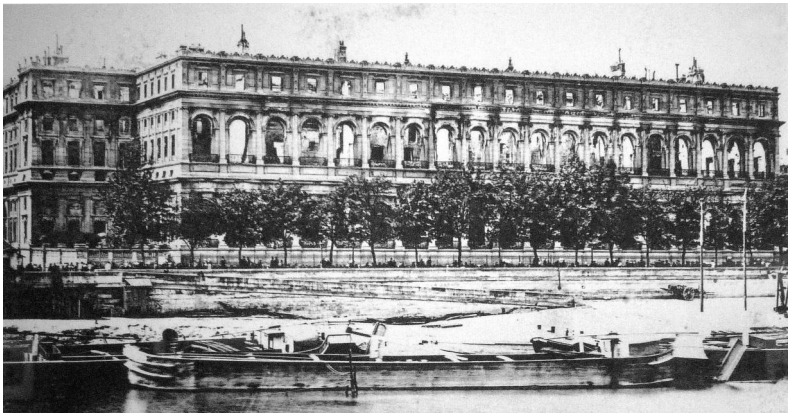
2. J.-N.-L. Durand, projekt domu miejskiego (wg Durand, *Précis des leçons d'architecture*, Paris 1817)

dzi Pérouse de Montclos – z rycin F. Seheulta), elementy nowożytnej architektury włoskiej, nie stosowane w XVIII wieku. Zwłaszcza na trzech planszach („loges", „belvédères et pavillons" i „vignes"), o których popularności świadczy przedruk przez Ch. Normanda w roku 1823[38], znajdujemy oprócz wymienionych loggii i belwederów również tarasy, pergole, kampanile, spiętrzone porządki w fasadach, mezzanina oraz wielkie płaszczyzny ścian z małymi otworami. Niektóre z tych elementów występują w zrealizowanych projektach Duranda (np. w Domu Lermina w Chessy, departament Seine-et-Marne), a także w dziełach innych architektów[39].

Nawiązania do renesansu włoskiego zaczęły się również poja-

[38] Ch. Normand, *Recueil varié de plans et de façades. Motifs pour des maisons de ville et de campagne, des monuments et des établissements publics et particuliers*, Paris 1823. Pérouse de Montclos, *op.cit.*, s. 31.

[39] Pérouse de Montclos, *op.cit.*, s. 29; Benoit, *op.cit.*, s. 273–276; Hautecœur, *op.cit.*, V, s. 301–309.



3. J.-C. Bonnard i J. Lacornée, Palais d'Orsay w Paryżu, 1810–1842
(fot. po spaleniu w maju 1871)

wiać w architekturze miejskiej, w tym także w monumentalnych budowlach publicznych. Obiektem o kluczowym znaczeniu dla tej wczesnej fazy neorenesansu był gmach przeznaczony na siedzibę Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Paryżu (il. 3), zaprojektowany przez wspomnianego już architekta Jacques'a-Charles'a Bonnarda (1765–1818) około roku 1810. Dzieje tego budynku są jednak zawiłe i trudno dzisiaj ustalić, jak wyglądał pierwotny projekt. W opublikowanym wówczas opisie stwierdzono: „Wydaje się, że architekt starał się naśladować charakter wielkich i wspaniałych pałaców nowożytnego Rzymu, zarówno w układzie planu, jak i w dekoracji elewacji zewnętrznych i wewnętrznych. Elewacje będą miały tę samą wysokość wzdłuż całego obwodu i będą zwieńczone takim samym belkowaniem. Będą ozdobione dwoma porządkami, roz-

wiązanymi podobnie jak na dwu pierwszych piętrach dziedzińca Palazzo Farnese w Rzymie, w sposób harmonijny i jednolity"[40].

Nawiasem mówiąc, Napoleon nie był zadowolony z projektu. Fontaine musiał cesarza upewniać o zdolnościach Bonnarda, którego znał jeszcze z Rzymu (Fontaine został stypendystą Akademii w 1785, Bonnard – w 1788 roku). Budowę ministerstwa rozpoczęto w roku 1810, jednak z powodów finansowych posuwała się powoli i w roku 1814, kiedy przerwano prace, mury wznosiły się tylko na kilka metrów. W roku 1820 gmach, ledwie zaczęty, popadał w ruinę. Dokończono go dopiero w czasach monarchii lipcowej i przeznaczono na Izbę Obrachunkową i Radę Stanu[41]. Trudno obecnie stwierdzić, jak dokładnie budynek Ministerstwa miał wyglądać w planach Bonnarda, które – jak się wydaje – nie są znane. W zbiorze ikonograficznym Bibliothèque Nationale w Paryżu można oglądać już tylko projekty sygnowane przez ucznia Bonnarda, Jacques'a Lacornée, z roku 1833 oraz widoki z lat jeszcze późniejszych[42]. Rysunków Bonnarda nie ma również w zbiorze Archives Nationales w Paryżu[43]. W roku 1824, po śmierci Bonnarda, posiadał je Lacornée i zapewne zostały wykorzystane w jego kolejnych projektach. Prezentując swój projekt w roku 1826 Lacornée pisał, że „ten plan, godny uwagi ze względu na swój układ zarazem prosty i bogaty, nawiązuje do wzorów pozostawionych przez architektów pięknego wieku renesansu sztuk pięknych"[44]. Można dodać, że Lacornée od dawna intere-

[40] J.-G. Legrand, C.-P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, seconde édition, Paris 1818, II, s. 238; Hautecœur, *op.cit.*, V, s. 302–303.

[41] M.-L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris 1963, s. 276–277.

[42] Bibliothèque Nationale, Paris, mikrofilm 49644–49762, dostępny w Cabinet des Estampes. Poza tym por. *Cent cinquantenaire de la Cour des Comptes (Catalogue)*, [Paris] 1957, poz. 537–540.

[43] Według informacji Mme Felkay z Département des Cartes et Plans, Archives Nationales w Paryżu (1983).

[44] Archives Nationales, F^{13} 1108 (informacja o planach Bonnarda i cytat). Artykuł J.-M. Lériego (*Le palais du Quai d'0rsay (1810–1871)*, „Bulletin de la

sował się architekturą nowożytną, co podobno podczas studiów zaszkodziło mu w staraniach o Prix de Rome (1806–1808)[45].

W latach dwudziestych projektowany gmach wywarł ponoć duże wrażenie na młodych architektach, którzy – jak piszą historycy architektury – gwałtownie zaprotestowali przeciw krytycznym uwagom pod jego adresem, zawartym przez sekretarza Akademii w wygłoszonym wtedy nekrologu Bonnarda (1826)[46]. Należy jednak odnotować, że w drukowanym nekrologu nie ma śladu krytyki[47], a obecny na posiedzeniu malarz Amaury-Duval zapamiętał, iż przyczyną zniecierpliwienia publiczności było – nie jedyny raz zresztą – zbyt rozwlekłe referowanie zasług zmarłego artysty, co zmusiło Quatremère'a do skrócenia przemowy[48]. Wedle relacji prasowej wystąpienie sekretarza było „czysto historyczne, znacznie bardziej szczegółowe w części pierwszej niż w drugiej i skrupulatnie oczyszczone ze wszystkiego, co mogłoby przypominać akademicką laudację". Jak podaje gazeta, studenci burzyli się zwłaszcza później, podczas lektury nekrologu innego architekta (M.-J. Hurtaulta, zm. 1824). Sekretarzowi udało się jednak dobrnąć do końca,

---

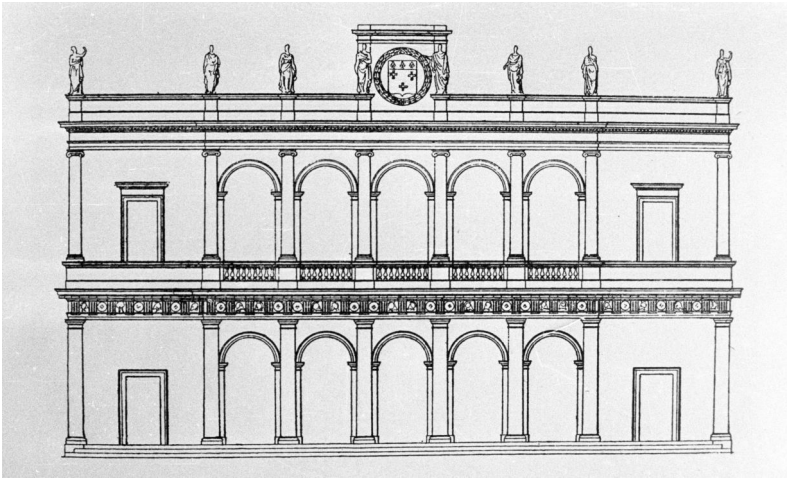
Société de l'Histoire de l'Art Français", Année 1976 [wyd.] 1978, s. 387–393), do którego udało mi się dotrzeć dopiero po ukończeniu tekstu niniejszej pracy, potwierdza powyższe ustalenia.

[45] „On aperçoit dans les conceptions de Lacornée des tendances à l'inspiration de la belle et riche architecture de la Renaissance et du dix-septième siècle. C'était se rendre alors coupable d'hérésie aux yeux de l'école qui était romaine antique". A.-L. Lusson, *Notice nécrologique sur Jacques Lacornée, architecte [...] lue à la Société libre des Beaux-Arts*, Paris 1856, s. 6–7.

[46] R. Middleton, D. Watkin, *Neoclassical and 19th Century Architecture*, New York 1980, s. 210.

[47] A.-C. Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Bonnard architecte. Lue à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, le samedi 7 octobre 1826* [w:] tenże, *Recueil de notices historiques...*, Paris 1834, s. 335–345.

[48] E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris 1878, s. 9.

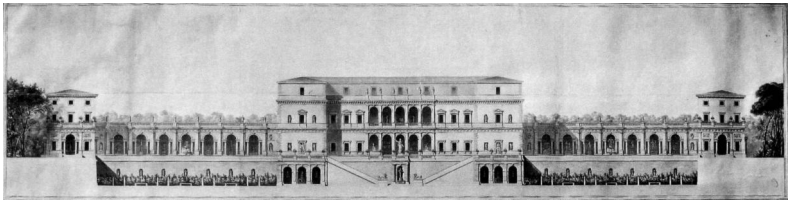


4. F. Agnety, ratusz w Moulins, 1821 (wg L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, VI, Paris 1955)

a przeprowadzona wtedy interwencja żandarmerii była – jak ocenia dziennikarz – zbędna[49].

Neorenesansowa architektura Palais d'Orsay, nawet jeśli w istocie była dziełem Jacques'a Lacornée z lat dwudziestych i trzydziestych XIX wieku, przedstawia się na tle ówczesnej twórczości dosyć wyjątkowo. W przeciętnej produkcji budowlanej neorenesans – choć bez wątpienia widoczny jako jeden z prądów już przed rokiem 1820 – z początku nawet w twórczości młodych architektów przybiera postać jakby zredukowaną w duchu Empire'u, z elementami palladiańskiego klasycyzmu i „stylu Duranda". Za typowe przykłady takiego zredukowanego renesansu można uznać reprodukowane przez L. Hautecœura budynki prowincjonalnych ratuszy w Laval,

[49] M. B., *Académie des Beaux-Arts*, „Journal des débats", 9 X 1826, s. 3–4.



5. L. Vaudoyer, Palais pour l'Académie royale de France à Rome, projekt konkursowy, nagrodzony Prix de Rome, 1826 (wg B. Bergdoll, *Léon Vaudoyer*, Cambridge, Mass., 1994)

Laon i Moulins (1821, il. 4), których autorami byli odpowiednio: A. de Gisors, Bringol i Agnety[50].

Należy pamiętać, że dominującym prądem, zwłaszcza w Akademii, pozostawał długo klasycyzm. Jeżeli nawet w roku 1817 Quatremère de Quincy, ówczesny sekretarz Akademii, był skłonny twierdzić, że „Rzym starożytny, a szczególnie Rzym nowożytny dostarcza wielu przykładów zabytków możliwych do zastosowania w naszych warunkach"[51], to naśladowanie renesansu było dla niego tylko jeszcze jednym sposobem dotarcia do antyku. Jeszcze w roku 1831 w raporcie na temat działalności stypendystów w Rzymie wyraźnie napisano, że renesans traktuje się jako kontynuację antyku, a studium budowli renesansowych ma prowadzić do umocnienia klasycznej tradycji. Stypendyści powinni „zdawać sobie sprawę z konieczności rozwijania architektury francuskiej w kierunku, jaki zapoczątkowali twórcy renesansu, powracając do zasad architektury antycznej"[52]. Jest interesujące, że z wprowadzonego w roku 1811

[50] Hautecœur, *op.cit.*, VI, s. 182, 197. Związek tej architektury początku XIX wieku z neorenesansem podkreślał H. R. Hitchcock w swojej wczesnej książce *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, [b.m.w.] 1929, s. 17–18.

[51] Hautecœur, *op.cit.*, VI, s. 152–154.

[52] N. Levine, *The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henri Labrouste*

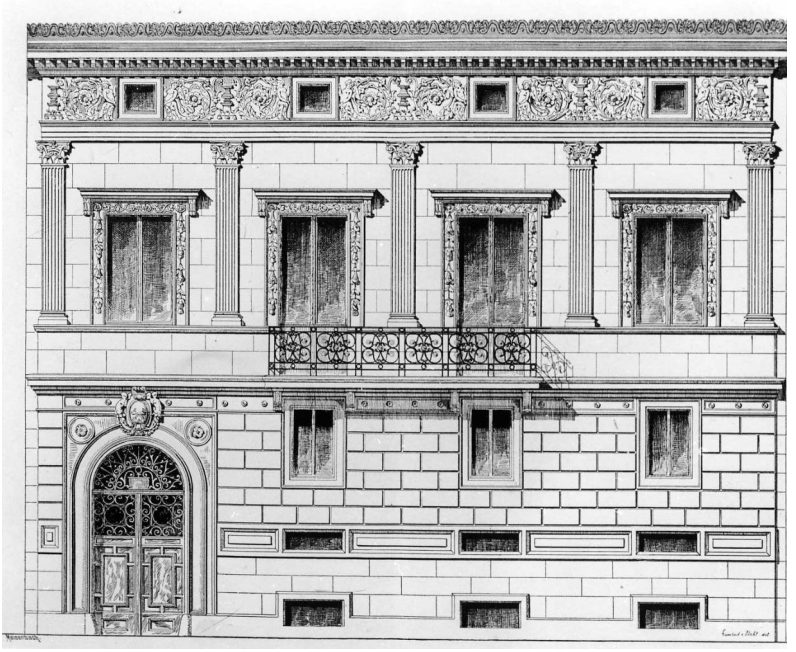
prawa do opracowywania obiektów nowożytnych nie skorzystał do roku 1815 żaden ze stypendystów. W następnych jednak latach elementy neorenesansu zaczęły pojawiać się w projektach konkursowych (niejednokrotnie nagradzanych) młodych architektów, takich jak np. Louis-Joseph Duc (Hôtel de ville pour Paris, Premier Grand Prix 1825) czy Léon Vaudoyer (Palais pour l'Académie royale de France à Rome, Premier Grand Prix 1826, il. 5)[53].

Wielu z nagrodzonych wówczas architektów (m.in. A. Blouet – Grand Prix 1821, F. Duban – 1823, H. Labrouste – 1824, L. Vaudoyer – 1826) poczęło wkrótce występować przeciwko obowiązującemu w Akademii programowi kształcenia. W roku 1826 studenci zaprotestowali przeciw osobie Quatremère'a de Quincy, zaś od końca lat dwudziestych krytykę panującego na wydziale architektury stosunku do antyku podjął Henri Labrouste. W roku 1830 w opozycji do Akademii powstało Société Libre des Beaux-Arts, któremu w następnych latach przewodniczył Jacques-Ignace Hittorff. Niektórzy z krytyków Akademii (np. Hittorff, choć nie Labrouste) stosowali w swej twórczości neorenesans (il. 6), nie należy wszakże sądzić, że krytyka ta była związana z lansowaniem jakiegoś wyraźnego programu o charakterze neorenesansowym. Opozycja doprowadziła jednak do ustąpienia Quatremère'a de Quincy z funkcji sekretarza (1839) i – nieco później – do zmian programowych, które spowodowały, że klasycyzm przestał być dominującą doktryną w Akademii[54]. Neorenesans mógł zająć jego miejsce dopiero w drugiej połowie lat

and the Neo-Grec [w:] *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, ed. by A. Drexler, New York 1977, s. 357.

[53] Hautecœur, *op.cit.*, VI, s. 151–152.

[54] D. D. Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, ed. for publ. by D. Van Zanten, Princeton 1980, s. 50–53. O opozycji wobec Quatremère'a pisze również R. Middleton w recenzji książki Egberta w „Art Bulletin", 1982, s. 342. Na temat dziejów Ecole des Beaux-Arts zob. też: *The Beaux-Arts and 19th-Century Tradition in French Architecture*, ed. by R. Middleton, London 1982.

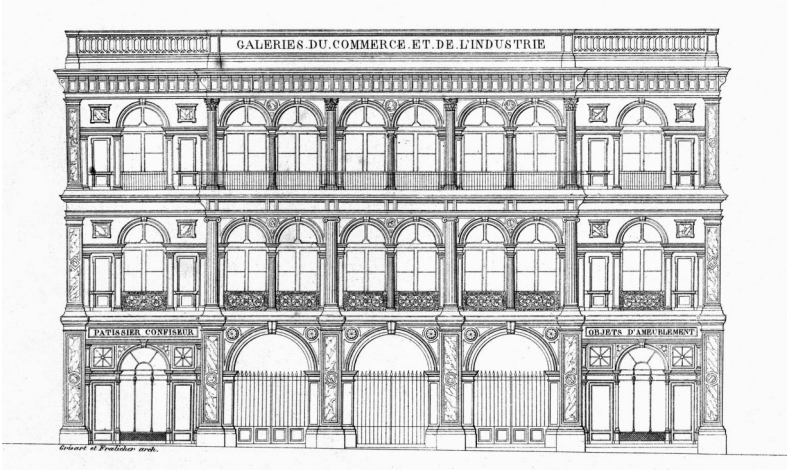


6. F. Duban. Hôtel Pourtalès w Paryżu, 1836 (wg „Architektonische Rundschau" I, 1885)

czterdziestych, bowiem jeszcze w roku 1841 nowo wybrany sekretarz Désiré-Raoul Rochette potępił ten kierunek[55].

Niezależnie od neorenesansu „włoskiego" (il. 7), w architekturze francuskiej pierwszej połowy XIX wieku dają się zauważyć próby naśladowania stylu nowożytnych zabytków „rodzimych". Kilka zwłaszcza budowli, głównie z okolic Paryża i z północnej Francji, posłużyło jako wzory. Duże zainteresowanie wzbudził tzw. Maison

[55] Por. rozdział I przypis 37 i rozdział II przypis 151.



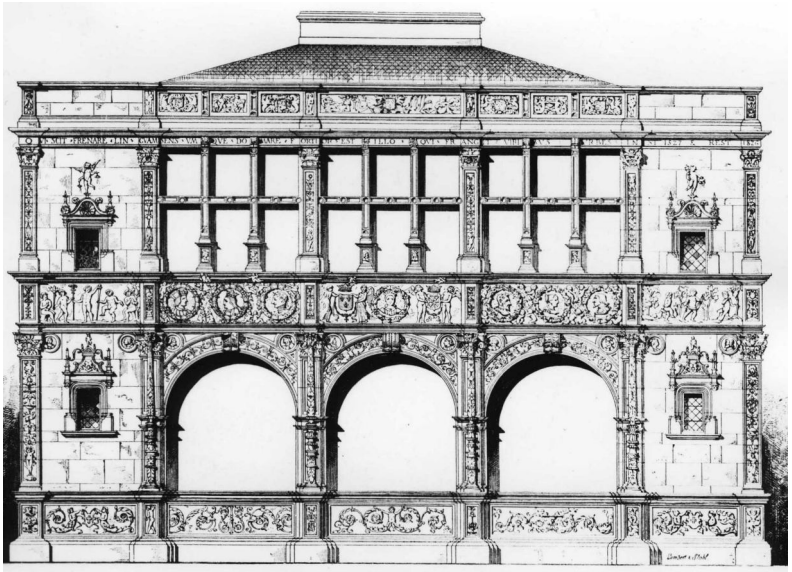
7. J.-L.-V. Grisart i J.-A. Froelicher , Bazar Bonne-Nouvelle w Paryżu, 1838 (wg L.-M. Normand, *Paris moderne* 2, Liège [1842])

de François I z Moret z roku 1527 (il. 8), którego bogato rzeźbioną fasadę – uważaną wtedy za dzieło Jeana Goujona – przeniósł do Paryża i wykorzystał w nowo wzniesionym domu architekt C.-M.-D. Biet, uczeń Perciera, w latach 1822–1825[56]. Dom ten, należący do znanej aktorki, panny Mars, dał początek nazwie dzielnicy między Polami Elizejskimi i Sekwaną[57]. Innym ważnym i nieraz reprodukowanym obiektem był Arc de Gaillon[58], pochodzący ze zburzonego zamku tej samej nazwy i ustawiony przez F. Dubana przed dzie-

[56] W XX w. stare fragmenty przeniesiono z powrotem do Moret i restytuowano z nich dawną budowlę w ogrodzie merostwa.

[57] Oprócz Quartier François I^{er} w tekstach z epoki występuje też Quartier de Jean Goujon. Zob. L.-M. Normand, *Paris moderne* [1], Paris 1837, pl. 134.

[58] Por. Albert Lenoir, *Architecture française de la Renaissance; château de Gaillon*, RGA, 1841, szp. 545–551.



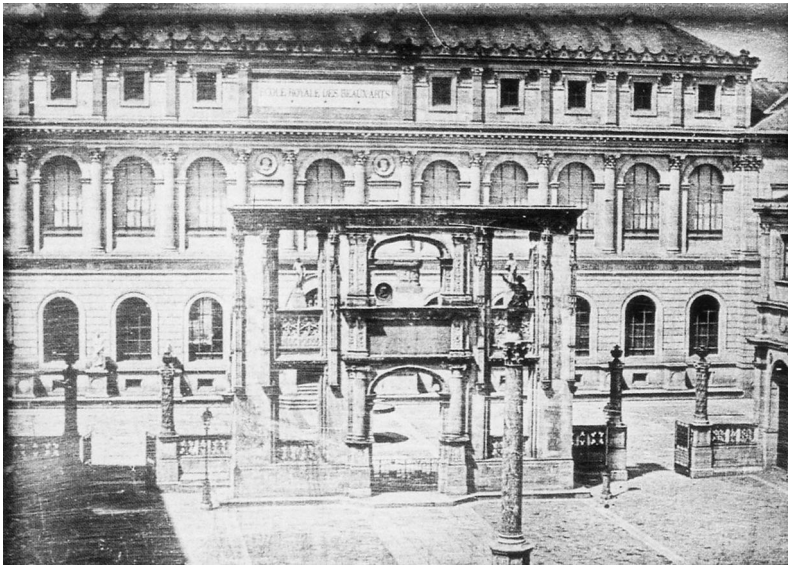
8. Maison de François I z Moret, 1527, przeniesiony do Paryża w latach 1822–1825 (wg „Architektonische Rundschau" I, 1885)

dzińcem Ecole des Beaux-Arts w roku 1832 (il. 9)[59]. W licznych publikacjach, zarówno francuskich, jak i na przykład angielskich, wiele uwagi poświęcano wówczas architekturze Normandii, m.in. Rouen[60]. W późniejszym okresie, od połowy XIX wieku, nasila się natomiast moda na zamki nad Loarą.

W roku 1836 neorenesans francuski pojawia się jako postulat w artykule Théophile'a Gautier *O zastosowaniach sztuki*. Młody kry-

[59] Zob. C. Marmoz, *Félix Duban et l'Arc de Gaillon a l'Ecole des Beaux-Arts*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français" Année 1977, s. 217–223.

[60] M.in. tzw. Hôtel de Bourgtheroulde. Publikacje angielskie przytacza Bassett, *op.cit.*, s. 51–52.



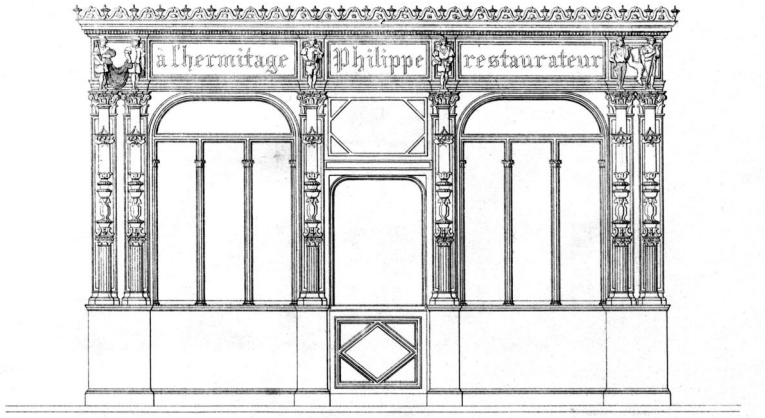
9. F. Duban, Szkoła Sztuk Pięknych w Paryżu wraz z łukiem z Gaillon (dagerotyp z lat 1840–1841 ze zbiorów Musée Hyacinthe-Riguaud w Perpignan)

tyk ubolewa nad sytuacją artystów, wynagradzanych zazwyczaj gorzej nie tylko od kupców, ale i od rzemieślników. Część winy widzi po stronie samych twórców, obstających przy gatunkach, które nie mogą znaleźć nabywców: malarze upierają się, by komponować obrazy historyczne, z których każdy wypełniłby trzy pokoje we współczesnej kamienicy, rzeźbiarze upodobali sobie wielkie wolnostojące posągi, a architekci projektują jedynie bajkowe pałace. Mieszczański inwestor zatrudnia więc rzemieślników: murarza, cyzelera i litografa. Zdaniem Gautiera można temu zaradzić, łącząc na nowo malarstwo i rzeźbę z architekturą. Wskrzeszenie „triumwiratu architekta, rzeźbiarza i malarza" powinno też stopniowo doprowa-

dzić do poprawy smaku: mogą powrócić czasy Leona X i Juliusza II, a „nowy renesans pocieszy nas po okropnościach gustu *empire*, rodzaju *thermidor* i *troubadour*"[61]. Ponieważ postęp w architekturze może polegać jedynie na łączeniu i odmianie elementów znanych z dawnych wieków, Gautier – odrzucając „religijny" gotyk i niepraktyczny antyk – orzeka, że jego epoce najbardziej odpowiada architektura renesansu, gdzie „mistyczna melancholia sztuki gotyckiej jest złagodzona radosnym promieniowaniem greckiej zmysłowości", architektura doskonale poddająca się fantazji i spełniająca wszystkie wymagania nowoczesności. Jako wzory Gautier wymienia fasady zamków Anet i Chambord, stare domy zachowane w Rouen i gdzieniegdzie jeszcze w Paryżu, i dopuszcza nawet zabytki czasów Ludwika XIII, łączące wątek ceglany z kamieniem. Następnie „szkicuje na papierze" projekt domu, który, jego zdaniem, nie powinien kosztować dużo więcej niż współcześnie budowane „gipsowe pudła": trzypiętrowa ceglano-kamienna fasada byłaby bogato dekorowana rzeźbą; kariatydy, popiersia w niszach, maszkarony, lukarny i inne ozdoby łupkowego dachu, a także brama zdobiona w sposób, jaki można zobaczyć we Flandrii, na przykład w Antwerpii, wszystko to dałoby na rok zatrudnienie czterem rzeźbiarzom. Każdy z nich byłby zadowolony z zarobku (6000 franków), jak również z praktyki – bo tylko pracując od rana do wieczora w kamieniu można stać się rzeźbiarzem! (W przeciwnym razie marzy się tylko o pięknych posągach, których nie umie się wykonać). We wnętrzu domu felietonista też widzi pole do działania dla rzeźbiarzy, np. przy dekoracji kominków, a także mebli, które można zamówić nowe, zamiast rujnować się na niezwykle modne meble renesansowe, zjedzone przez korniki. Malarze natomiast mieliby wykonywać *panneaux*, supraporty i plafony oraz freski w salonie – zapewne droższe od tapet, ale za to bardziej trwałe[62].

[61] T. Gautier, *De l'application de l'art à la vie usuelle*, „La Presse", 13 XII 1836, s. 1–2.

[62] T. Gautier, *Applications de l'art*, „La Presse", 27 XII 1836, s. 1–2. Zob.



10. Titeux de Fresnoy, witryna przy rue Montorgueil 82, 1836
(wg L.-M. Normand, *Paris moderne* 2, Liège [1842])

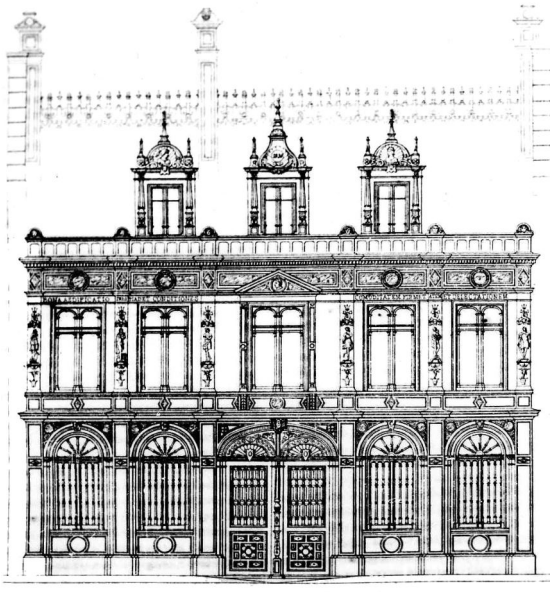
W latach trzydziestych styl Franciszka I spotyka się coraz częściej na paryskich fasadach[63], nie tylko w ich architekturze, ale i w dekoracyjnych witrynach sklepowych (il. 10), gdzie neorenesans zastąpił neorokoko. Zjawisko było bardzo wyraźne, co zanotował w roku 1839 angielski publicysta: „Jedną z pierwszych rzeczy, która uderza odwiedzającego Paryż, jest nagła zmiana stylu, jaka miała miejsce w ciągu ostatnich dwóch lat. Ludwik XIV i Ludwik XV odeszli do grobów swoich ojców, niemal nie zostawiając za sobą śladu, i panuje odnowienie (*restoration*) w pełnej chwale"[64]. Kilka

---

też R. Snell, *Théophile Gautier, a romantic critic of the visual arts*, Oxford 1982, s. 175.

[63] Hautecœur, *op.cit.* VI, s. 312–316; H. Havard, *Histoire et philosophie des styles (Architecture, ameublement, décoration)*, II, Paris 1900, szp. 677–678.

[64] „Philomusaeus", *Rambles of Philomusaeus – No. 2: Paris*, „The Civil Engineer and Architect's Journal", September 1839, s. 327–328. Podaję wg Bassett, *op.cit.*, s. 47.



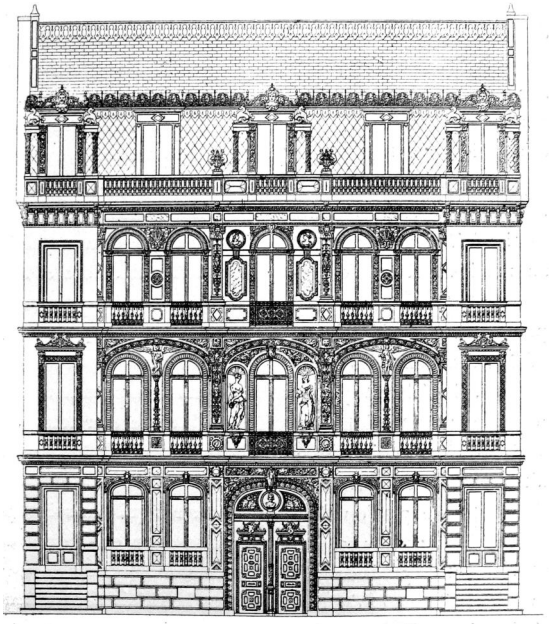
11. P.-C. Dusillon, dom w Paryżu przy rue Vaneau 14, 1835 (wg „Allgemeine Bauzeitung" (dalej: ABZ), 1838)

lat później stwierdzono, że przejęcie we Francji „pośredniego stylu z czasów Franciszka I otworzyło pole dla fantazji i innowacji"[65].

Pierwszy znany (i zachowany) dziewiętnastowieczny paryski dom w stylu francuskiego renesansu (il. 11) pochodzi z roku 1835 i jest dziełem architekta Pierre'a-Charles'a Dusillona[66]. Zastosowano

[65] „The Builder", 8 April 1843, s. 104; Bassett, *op.cit.*, s. 7.

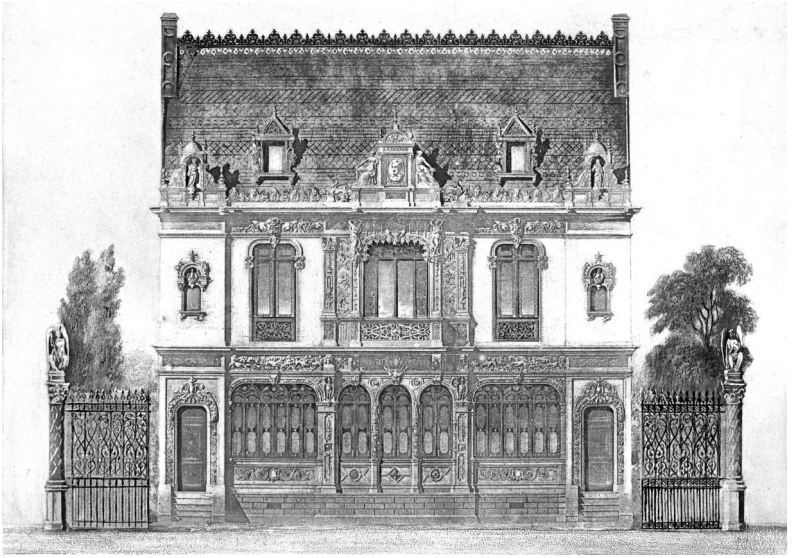
[66] P.-C. Dusillon lub Dusillion (1804–1860) był uczniem A.-L.-T. Vaudoyera i L.-H. Lebasa w Ecole des Beaux-Arts. Restaurował zamki Ussé i Azay-le-Rideau, projektował gotycko-renesansowy zameczek Soquence w Sahurs (1840) i zamek Schadau w swoim rodzinnym Thun w Szwajcarii (1848). Pracował także dla H. T. Hope'a w Londynie, o czym zob. niżej. H. R. Hitchcock, *Second Empire „avant la lettre"*, „Gazette des Beaux-Arts" (dalej: GBA) 1953, s. 121; Bassett, *op.cit.*, s. 63.



12. E. Renaud, dom przy place Saint-Georges 28 w Paryżu, 1842
(wg H. Havard, *Histoire et philosophie des styles*, II, Paris 1900)

w nim wysoki dach, lukarny, a na fasadzie barwne płyciny oraz bogatą dekorację rzeźbiarską autorstwa D. Mahlknechta, z medalionem przedstawiającym Philiberta Delorme i *panneaux* z atrybutami sztuki budowniczej jako nawiązaniem do profesji właściciela, przedsiębiorcy budowlanego. Fasada, reprodukowana wkrótce we wzorniku Normanda, doczekała się też publikacji w wiedeńskiej „Allgemeine Bauzeitung" z bardzo krytycznym omówieniem, które świadczy, że nie wszystkie środowiska architektoniczne były wówczas przygotowane na przyjęcie nowej mody[67].

[67] W komentarzu krytykowano wszystkie formy charakterystyczne dla



13. E. Renaud, projekt domu rzeźbiarza A. Lechesne przy rue Fontaine-Saint-Georges 30 (obecnej rue Fontaine) w Paryżu, 1843 (odbitka wykonana metodą Fizeau, ze zbiorów Metropolitan Museum w Nowym Jorku)

Głośnym przykładem tego stylu z początku lat czterdziestych jest okazała kamienica przy place Saint-Georges 28 (il. 12), autorstwa młodego architekta Edouarda Renauda, w której po roku 1850 mieszkała przez pewien czas markiza Païva. Dom ten, publikowany w „Revue générale de l'architecture et des travaux publics"

neorenesansu francuskiego (wysoki dach, lukarny oraz ornamenty fasady), uznane za dziwaczne i „barokowe". Całą fasadę uważa się tam za parodię umieszczonej na niej sentencji: *Bona aedificatio tres habet conditiones: commoditatem, firmitatem et delectationem*. „Allgemeine Bauzeitung" (dalej: ABZ) 1838, s. 332–334. Reprodukcję zamieszcza też „Moniteur des Architectes" z r. 1859.

(1843), zdaniem jednego z recenzentów wywarł wielkie wrażenie we Francji i za granicą, i zapoczątkował w Paryżu nową erę w budownictwie prywatnym, dowodząc, iż można jeszcze stworzyć siedzibę elegancką, a zarazem wygodną[68]. Zgodnie z postulatem Gautiera[69], znaczną rolę przyznano tam rzeźbie, ale – inaczej niż wyobrażał sobie poeta – głównym projektantem dekoracji nie był artysta-rzeźbiarz, lecz architekt[70].

Kolejny, znacznie mniejszy dom „renesansowy" (il. 13) zaprojektował Renaud dla jednego ze współpracujących z nim rzeźbiarzy, Auguste'a Lechesne. Dekoracja była tam jeszcze bogatsza, ale drobniejsza w skali; finezyjnie żłobione fryzy i bordiury oraz płyciny z płaskorzeźbioną „legendą" nawiązywały do dawnej sztuki także w zakresie ikonografii. Fasadę wieńczył szczyt z wizerunkiem Jeana Goujona w medalionie flankowanym postaciami Rzeźby i Architektury. Rzeźbiarz-inwestor przygotował modele na podstawie rysunków architekta, wprowadzając zresztą bez jego wiedzy elementy niespójne stylowo (rokokowe), a realizację w kamieniu zlecono kilku artystom[71]. Stylowe niespójności nie zraziły Théophile'a Gautier, gdy w swoich wędrówkach po Paryżu natknął się najpierw przy ulicy Laval, „równie mało uczęszczanej jak cieśnina Beringa", na fasadę atelier malarza, ozdobioną przez Lechesne'a „w guście re-

[68] A. de Calonne, *Quelques maisons de Paris*, „La Sylphide" 6, 1845 (II^{e} série, t. II), s. 42.

[69] „je partage entièrement ses vues et ses opinions sur l'architecture et la décoration qu'il voudrait voir plus en pratique dans notre pays" – pisał Renaud *à propos* Gautiera. *A Monsieur le Rédacteur de l'Artiste*, „L'Artiste", 1845, t. II, s. 96 (8 VI).

[70] Kontrakt na wykonanie rzeźb według jego projektów podpisali trzej bracia Lechesne, na których konto niejaki Agostini przygotował terakotowe modele, a jeszcze inni rzeźbiarze pracowali następnie w kamieniu. Tamże.

[71] Tamże. Projekty fasad obu domów Renaud eksponował na Salonie 1844; drugi budynek ukończono w r. 1843. A. Lechesne, *A Monsieur le Rédacteur du journal l'Indépendant*, „L'Indépendant", 12 X 1843, s. 2. Zob. też de Calonne, *op.cit.*

nesansu"[72], a potem niedaleko, „na Szpicbergu i Grenlandii koło bieguna rogatki Blanche", na własny dom rzeźbiarza. „Jean Goujon pewnie z tajoną satysfakcją spogląda na swe popiersie", a felietonista, patrząc na paryski dom, marzy, iż dałoby się jeszcze budować zamki jak Chennonceaux, Anet i Chambord, zamiast je burzyć[73].

W monumentalnym budownictwie publicznym sięgnęli do renesansu francuskiego Etienne-Hippolyte Godde i J.-B.-C. Lesueur, rozbudowując w latach 1835–1854 gmach ratusza paryskiego (il. 14). W okresie poprzedzającym powstanie Nowego Luwru (rozp. ok. 1852) był on najbardziej bodaj znanym przedsięwzięciem budowlanym we Francji i jego oddziaływania, także na architekturę innych krajów, nie można przecenić[74].

Styl Franciszka I wprowadzano w latach czterdziestych także poza Paryżem. Lokalny historyk z Orléans, Buzonnière, pisał: „Dał się odczuć szczęśliwy wpływ studiów archeologicznych; wzniesiono [...] piękne domy, które zapowiadają powrót ku stylowi renesansu [...]. Styl ten, dostosowany do obecnych wymagań, nadaje się znakomicie do budynków o niewielkiej skali"[75]. Był też chętnie używany w rezydencjach wiejskich, w których podobnie jak neogotyk pozwa-

[72] Obecnie jest to rue Victor-Massé; być może nr 27, gdzie miał pracownię Brascassat.

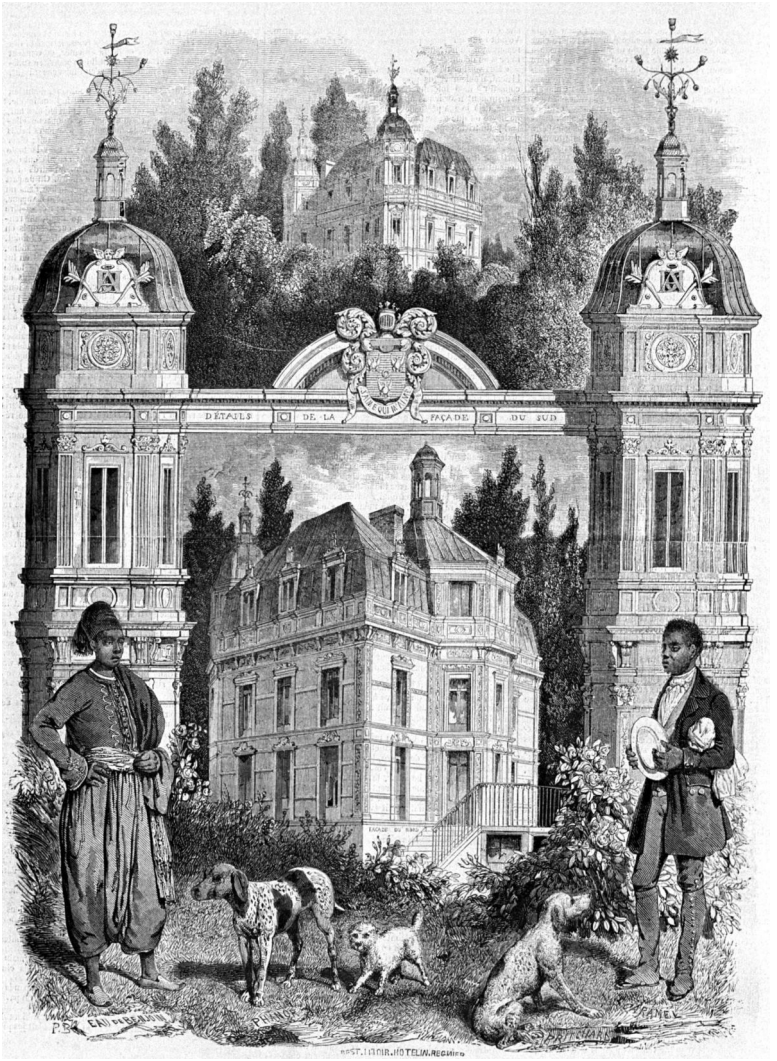
[73] T. Gautier, *Sculptures d'une maison moderne*, „L'Artiste", 1845, t. II, s. 5–6 (4 V). „Le manoir Jean-Goujon" przy rue Fontaine wkrótce wystawiono na licytację („La Presse", 4 VI 1846, s. 4), ale Lechesne mieszkał tam także w następnych latach. Równocześnie przyjmował pod tym adresem „jasnowidz" Edmond (E. Billaudot), zwany przez Goncourtów wróżbitą loretek (Goncourt, *Journal*, t. 1, Paris 1887, s. 151 [29 X 1856]). Dom zburzono około r. 1880. Z innych neorenesansowych pracowni artystów zob. *Maison de ville, style renaissance, pour deux artistes, peintre et sculpteur*, „Moniteur des Architectes" III, 1848, pl. 30.

[74] Gmach ten był dodatkowo popularyzowany przez publikacje, m.in. V. Calliat, A.-J.-V. Le Roux de Lincy, *Hôtel de Ville de Paris*, Paris 1844–1856.

[75] L. de Buzonnière, *Histoire architecturale de la ville d'0rléans*, Paris 1849, I, s. 279–280. Podaję wg Hautecœur, *op.cit.* VI, s. 319.

14. E.-H. Godde i J.-B.-C. Lesueur, ratusz w Paryżu, 1835–1854
(wg V. Calliat, *Hôtel de Ville de Paris*, Paris 1844–1856)

lał z czasem na planowanie na rzucie asymetrycznym i na malownicze kształtowanie bryły. Neorenesansową willę posiadał między innymi Aleksander Dumas (ojciec). Rezydencja zwana Château de Monte-Cristo (il. 15), dzieło architekta Hippolyte'a-Louisa Duranda, powstała w latach 1845–1847 w pięknej, choć podmokłej okolicy między Saint-Germain a Marly i kosztowała ogromną sumę ponad 400 tysięcy franków. Zgodnie z życzeniem pisarza, składała się z „zamku renesansowego i zamku gotyckiego, dwóch pawilonów i angielskiego parku". Zamek gotycki, w którym mieściła się pracownia, znajdował się na niewielkiej wysepce w parku, natomiast funkcje reprezentacyjne i mieszkalne spełniał zamek, a raczej willa, której elewacje zawierały reminiscencje nowożytnych stylów francuskich. We wnętrzach odwołano się do różnych epok, zaś fasadę zdobiły medaliony z podobiznami najsławniejszych pisarzy wszystkich czasów: Ajschylosa, Lope de Vegi, Szekspira, Corneille'a,



15. H.-L. Durand, Château de Monte-Cristo, posiadłość Aleksandra Dumas koło Marly, 1845–1847 (wg „L'Illustration", 1848)

Delavigne'a i Dumasa[76]. Można dodać, że francuski pisarz interesował się oboma wielkimi okresami sztuki, do których chciał nawiązać w architekturze swojej posiadłości, a nawet opublikował artykuł o sztuce średniowiecza i renesansu[77].

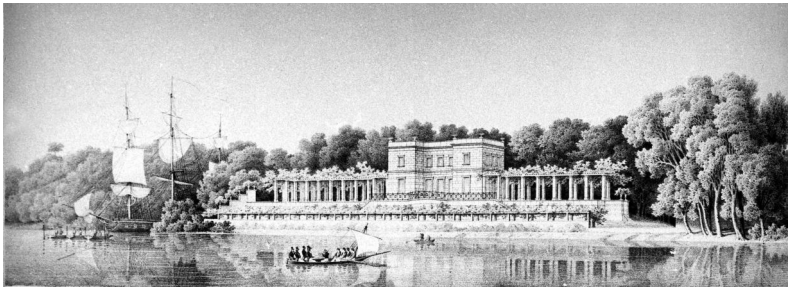
Mimo swej szumnej nazwy Château de Monte-Cristo sprawia dosyć skromne wrażenie i operuje raczej tradycyjnymi efektami artystycznymi, należy bowiem do wczesnej fazy rozwojowej „neorenesansu francuskiego". Okres świetności tego stylu we Francji i poza jej granicami nastąpił dopiero w drugiej połowie XIX wieku, w okresie II Cesarstwa. Łączył się najpierw głównie z oddziaływaniem Nowego Luwru, a następnie z modą na architekturę zamków Doliny Loary.

2. Kraje niemieckie Przystępując do omówienia architektury niemieckiej, wypada stwierdzić, że stosunek do renesansu najwybitniejszego jej przedstawiciela w XIX wieku, Karla Friedricha Schinkla, nie był jednoznaczny. Podczas swojej podróży do Włoch w roku 1804 Schinkel, zainteresowany głównie średniowieczem, wyraził się nawet, że wraz z nadejściem Bramantego przeminął najlepszy styl w architekturze[78]. Jak wiadomo, w pojęciu Schinkla tylko hellenizm i gotyk były stylami organicznymi ze względu na konstrukcję i przez to zasługiwały na uwagę. W pewnym sensie stylem organicznym był również wczesny renesans, bowiem zwrot Brunelleschiego do antyku był równocześnie zwro-

[76] P.-A. Touttain, *Un rêve de pierre: le château de Monte-Cristo*, GBA 77, 1971, s. 77–92.

[77] A. Dumas, *De l'Art au Moyen Age et à la Renaissance*, „La Renaissance. Chronique des Arts et de la Littérature", publiée par l'Association nationale pour favoriser les arts en Belgique, V (1843–1844), s. 117–119 i 137–139. Por. Baeyens, *op.cit.*, s. 116–117.

[78] A. v. Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, I, Berlin 1862, s. 132; E. Börsch-Supan, *Die Renaissancebegriff der berliner Schule im Vergleich zu Semper* [w:] *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts.* Symposion vom 2–6 Dezember 1974, Basel 1976, s. 160.



16. K. F. Schinkel, pawilon parkowy w Glienicke (wg Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Berlin 1827–1843)

tem do natury. Natomiast do pełnego renesansu Schinkel do końca nie miał przekonania. Ta niechęć do Cinquecenta pozostała istotną cechą berlińskiej szkoły architektonicznej aż do połowy XIX wieku[79].

Niewątpliwie jednak już podczas swej młodzieńczej podróży Schinkel doceniał znaczenie nowożytnej architektury włoskiej, w czym zapewne odegrał pewną rolę wpływ A. L. Hirta, profesora historii sztuki na berlińskim uniwersytecie. We Włoszech Schinkel rysował widoki malowniczych willi wiejskich i ogrodowych, miedzy innymi tzw. Casa Cenci w ogrodach Borghese[80]. Do tego rodzaju architektury należał też pierwszy projekt Schinkla o charakterze włoskim – pawilon ogrodowy (Kasino) z loggią, przeznaczony dla parku w Köstritz (1802–1803), opracowany, rzecz ciekawa, jeszcze przed podróżą do Italii[81]. Następne, znacznie późniejsze „włoskie" dzieła Schinkla to zamek Tegel, wystawiony w latach

[79] Börsch-Supan, *Die Renaissancebegriff...*, s. 160–161.

[80] E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München 1977 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 25), s. 111–112.

[81] Por. C. W. Schümann, *„Olga wohnt himmlisch", Studien zur Villa Berg in Stuttgart*, „Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Würtemberg" 10, 1973, s. 51.

1820–1824 dla Wilhelma von Humboldta w duchu palladiańskiej willi z wieżami w narożach, oraz zespół budowli w posiadłości księcia Karola w Glienicke (1824–1826), obejmujący rozległą willę z asymetrycznie usytuowaną wieżą zwieńczoną loggią, dom ogrodnika, wieżę wodną i pawilon (il. 16)[82]. Również pierwszy projekt Babelsbergu, opracowany przez Schinkla i Kronprinza (późniejszego króla Fryderyka Wilhelma IV) dla księcia Wilhelma około roku 1826, przewidywał rozwiązanie w rodzaju włoskiej willi renesansowej. Do najbardziej znanych należą budynki w stylu willowym w parku Charlottenhof w Poczdamie (m.in. dom ogrodnika i łaźnia rzymska), wznoszone według projektów Kronprinza, Schinkla i Persiusa w latach 1829–1833. Od roku 1828 formy willi włoskiej powtarzają się na rysunkach przedstawianych przez rozmaitych architektów (m.in. J. H. Stracka) w comiesięcznych konkursach berlińskiego stowarzyszenia architektów, zaś w listopadzie 1832 roku w konkursie na „dom ogrodnika" styl włoskich wiejskich budowli jest wyraźnie wymagany. W ciągu następnych pięćdziesięciu lat w architekturze szkoły berlińskiej bardzo często pojawiają się różne odmiany willi włoskiej z wieżą, przy czym stosunkowo wcześnie daje się zauważyć ewolucja tego motywu od form klasycznych do ściślej renesansowych oraz – nierzadko – wpływ kompozycji willowych na zabudowę czynszówek (w twórczości F. Hitziga już w 1845 roku)[83].

W Schinklowskiej klasycznej architekturze monumentalnej można się niekiedy doszukać pośrednictwa renesansu w operowaniu antycznymi formami. Dotyczy to np. kościoła Św. Mikołaja w Poczdamie, a także pierwszego, niezrealizowanego projektu Werdersche Kirche (1824), wykonanego (według sformułowania Schinkla) w stylu antycznym, nasuwającym jednak również skojarzenia z re-

[82] D. Watkin, *Karl Friedrich Schinkel: Royal Patronage and the Picturesque*, „Architectural Design" 49, 1979, nr 8–9, s. 59–62.

[83] Tamże, s. 62 i nast.; Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 29, 108–126, zwłaszcza 112–119, 124, il. 325.

nesansem[84]. Bardziej dosłowne nawiązania do architektury włoskiej pojawiają się u Schinkla w ramach tzw. stylu florenckiego. Zapoczątkowały je projekt ratusza dla Berlina z roku 1817, który jednak nie doczekał się realizacji[85], oraz Palais Redern w Berlinie, przebudowany w stylu Quattrocenta w latach 1829–1833. Rzecz ciekawa, że stosowane przez Schinkla formy florenckie, będące w gruncie rzeczy jedną z odmian *Rundbogenstilu*, budziły niekiedy wątpliwości wynikające z daleko idącej interpretacji historycznej.

W omówieniu projektów Schinkla Franz Kugler pisał w roku 1836: „Formy florenckiej architektury pałacowej wiążą się z dawną historią kraju i przywodzą na myśl walki stronnictw, prowadzone w miastach włoskich przez różne rodziny; przedstawiają obronne zamki, w których ojcowie rodów rezydowali jak mali królowie [...]. Przypominają nam wszystkie krwawe nowele i tragedie [...]. Można by postawić sobie pytanie, czy forma o tak poważnym historycznym znaczeniu odpowiada społecznym stosunkom współczesności, czy ma być tylko dekoracją, czy też ma wyobrażać również swoją treść"[86].

Styl florencki mógł być więc rozumiany, w porównaniu z klasycznym, jako surowy, i być może dlatego w roku 1831 pojawił się u F. W. Bölckego w projekcie więzienia, przygotowanym na konkurs stowarzyszenia architektów. Niewątpliwie jednak skojarzenia tego rodzaju nie zawsze się nasuwały, o czym świadczy „florencki" projekt ratusza (1828) Carla Scheppiga, architekta prowadzącego

[84] [K. E. O. Fritsch], *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berlin 1893, s. 168.

[85] K. F. Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Bl. 5. Inny, jeszcze bardziej „florencki" wariant fasady publikuje P. O. Rave, *Karl Friedrich Schinkel – Lebenswerk. Berlin 3*, Berlin 1962, il. 234. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 142 i przypis 1287.

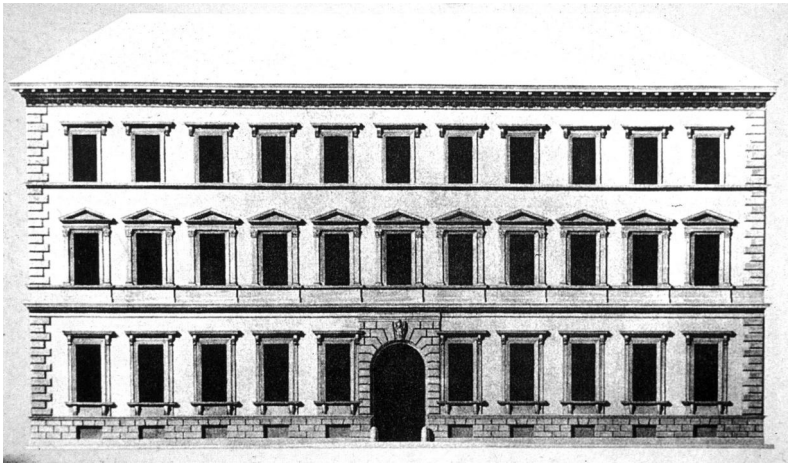
[86] F. Kugler, F. v. Quast, [Recenzja Schinkla *Sammlung architektonischer Entwürfe*], „Museum" 4, 1836, s. 278; Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 142.

(1829–1830) budowę Palais Redern. Formy stylu florenckiego, rozpowszechnione m.in. przez wzornik F. W. Holza z roku 1843, miały również, jak i inne odmiany stylu arkadowego, istotne zalety praktyczne przy komponowaniu elewacji o wielu kondygnacjach i utrzymały się w szkole berlińskiej stosunkowo długo. Jeszcze w roku 1852 G. Holtzmann, projektując przebudowę ratusza berlińskiego, oparł się częściowo na rysunkach Schinkla z roku 1817[87]. Formy architektury Quattrocenta trafiają się też w okresie dominacji późnego renesansu, jednak już w odmiennej redakcji, nierzadko w ramach tzw. stylu burgowego.

Również i w innych ośrodkach neorenesans, poza stylem willowym, wyrażał się zazwyczaj najpierw w nawiązaniach do form Quattrocenta, a później dopiero pełnego renesansu. W Monachium formy te pojawiają się wcześniej nawet niż w Berlinie i wiążą się z twórczością Leona von Klenze. Jest rzeczą znamienną, że Klenze studiował m.in. w Paryżu (od 1803) u Duranda i Perciera. W latach 1808–1813 był architektem dworskim w Kassel, gdzie na pewno zetknął się z Grandjeanem de Montigny, który przebywał tam od roku 1810. Można więc zapewne mówić o francuskich źródłach neorenesansu, występującego w twórczości Klenzego obok doryzmu. Ten ściśle grecki klasycyzm wyniósł Klenze z Akademii w Berlinie, gdzie studiował razem z Schinklem.

Pierwszym neorenesansowym dziełem Klenzego jest Leuchtenberg Palais w Monachium (il. 17). Jego budowę rozpoczęto w roku 1816 dla księcia Eugeniusza Beauharnais, byłego wicekróla Włoch, który po upadku Napoleona jako zięć króla bawarskiego przebywał w Monachium, używając tytułu księcia Leuchtenberg. Pierwsze projekty pałacu wykonał jeszcze w roku 1814 monachijski architekt Karl von Fischer. Jest interesujące, że Fischer, który zwykle tworzył w duchu klasycyzmu, w swoich dwu projektach pałacu

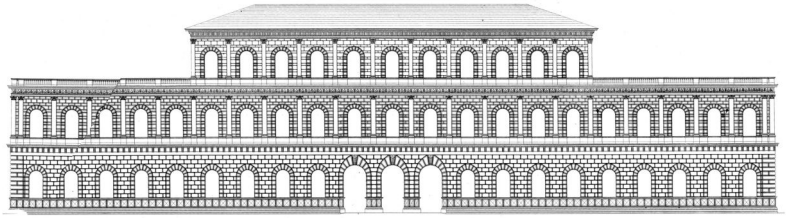
[87] W. Holz, *Sammlung architektonischer Entwürfe...*, Berlin 1843; Börsch-Supan, *Berliner Baukunst...*, s. 142–143, 667.



17. L. v. Klenze, projekt fasady Leuchtenberg Palais w Monachium, 1816

Leuchtenberg sięgnął do form renesansowych, w rodzaju owego „oszczędnego renesansu", jaki występował we Francji w okresie Empire'u, wzbogacając je ponadto o potężną rustykę o wyraźnie włoskiej proweniencji. Projekty Klenzego z roku 1816 tym się różnią od projektów Fischera, że nie tylko są neorenesansowe w ogólnym charakterze, ale wprost naśladują konkretną renesansową budowlę – Palazzo Farnese w Rzymie – tak w układzie, jak i w elewacjach zewnętrznych. Surowe i nieco monotonne projekty Klenzego nie w pełni odpowiadały wyobrażeniom Ludwika I o budownictwie pałacowym. W wyniku interwencji króla zmieniono wygląd fasady i ozdobiono ją płytkim klasycystycznym portykiem kolumnowym, wprowadzonym w miejsce planowanego skromnego rustykowanego portalu[88].

[88] J. Zander-Seidel, *Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in Deutschland in der ersten Hälfte des*



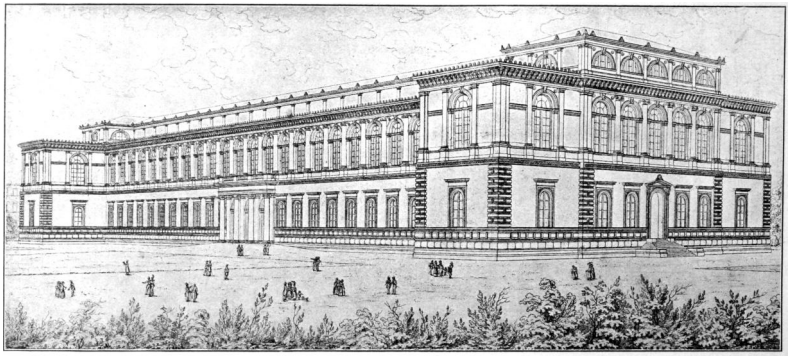
18. L. v. Klenze, Königsbau w Monachium, 1826–1835 (wg ABZ, 1837)

Inną znaną monachijską budowlą Klenzego w stylu wczesnego renesansu, a właściwie w stylu „florenckim", jest tzw. Königsbau (il. 18) – jedno ze skrzydeł Rezydencji, wzniesione w latach 1826–1835. W tym wypadku Klenze najpierw zaplanował gmach w stylach greckim i rzymskim. Dopiero gdy Ludwik obie wersje projektów odrzucił, Klenze sięgnął do renesansu, tworząc niejako kompilację dwóch piętnastowiecznych pałaców florenckich: Palazzo Pitti (w układzie) i Palazzo Rucellai (w porządkach fasady)[89]. Natomiast wnętrza Königsbau nie mają nic wspólnego z renesansem i są rozwiązane w duchu Empire'u.

Klenze raczej rzadko naśladował późniejszy renesans. Stara Pinakoteka w Monachium (1826–1836, il. 19) jest jedną z ciekawszych budowli Klenzego w stylu z około roku 1500, a jednocześnie jednym z pierwszych przykładów tego rodzaju architektury w Niemczech. Spośród innych neorenesansowych dzieł Klenzego należy wymienić skrzydło Rezydencji mieszczące salę balową (Festsaalbau), nawiązujące do pełnego renesansu i do Palladia, oraz gmach Głównej

19. Jahrhunderts, Erlangen 1980, s. 66. Por. też K. Milde, *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19, Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit*, Dresden 1981, s. 69–71.

[89] Zander-Seidel, *op.cit.*, s. 75–78 i 277 przypis 263.



19. L. v. Klenze, Stara Pinakoteka w Monachium, 1826–1836 (wg D. Joseph, *Geschichte der Baukunst*, Leipzig [1902])

Poczty w Monachium (1836), utrzymany w stylu Brunelleschiego, z przejętym wprost z Florencji motywem loggii.

Wydaje się, że renesans nie był dla Klenzego wzorem, który należałoby naśladować dla niego samego, był natomiast przykładem takiego operowania motywami klasycznymi, które lepiej odpowiadało potrzebom współczesności niż architektura antyczna. Jest godne uwagi, że wszystkie najbardziej monumentalne budowle (Walhalla, Panteon „Bawaria", Propyleje, Pomnik Oswobodzenia w Kelheim), w przypadku których nie krępował go wzgląd na użyteczność, projektował Klenze w formach antycznych. Pozostaje to w zgodzie z jego poglądami teoretycznymi, wyrażonymi w książce *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus.* Klenze okazuje się tu klasycystą i wypowiadając się o architekturze nowożytnej akceptuje jedynie wczesny renesans, uważając kościoły Brunelleschiego za najwartościowsze początki budownictwa w formach antycznych. System antyczny miał się najlepiej wyrazić w projekcie bazyliki Św. Piotra w Rzymie, jednak w ciągu długotrwałej jej budowy nastąpiło odejście od wzorów starożytnych, co według Klenzego (który

w tym miejscu powtarza opinię Duranda) stało się przyczyną głębokiego upadku architektury w późniejszym okresie[90].

Formy pełnego renesansu wcześnie propagował w środowisku monachijskim mało dziś znany architekt Johann Gottfried Gutensohn. Przez osiem lat studiował on w Rzymie, gdzie w roku 1826 wydał wraz z J. Thürmerem *Sammlung von Denkmälern und Verzierungen der Baukunst in Rom aus dem 15. und 16. Jahrhundert*. Już nieco wcześniej, podczas swego pobytu w Rzymie, zwrócił na Gutensohna uwagę bawarski Kronprinz Ludwik i niebawem po wstąpieniu na tron sprowadził go do Monachium, mianując budowniczym dworskim i inspektorem budowli. Na tym stanowisku Gutensohn zdążył jedynie zaprojektować dom zdrojowy w Bad Brückenau (1826) w stylu pełnego renesansu, bowiem wkrótce padł ofiarą dworskich intryg Klenzego i nie otrzymywał dalszych zamówień[91]. W roku 1839 przeniósł się na Akademię w Pradze i prowadził działalność budowlaną w Czechach, sięgając również do innych poza renesansem stylów, o czym świadczy m.in. kościół w Marienbadzie (1844–1848), wykonany w stylu arkadowym, wzorowanym na włoskiej romańszczyźnie.

W późniejszych latach panowania Ludwika I architektura monachijska została zdominowana, głównie dzięki działalności Friedricha von Gärtnera, przez różne odmiany *Rundbogenstilu*, przeważnie oparte na stylach średniowiecznych. W niektórych realizacjach Gärtner wprowadzał także motywy Quattrocenta, nawiązując na przykład w sławnej Bibliotece Bawarskiej do florenckich form Königsbau Klenzego.

Stopniowo neorenesans pojawiał się też w innych ośrodkach. W Kassel sięgał do niego stosunkowo wcześnie tamtejszy budowni-

[90] L. v. Klenze, *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus*, München 1822, s. 16.

[91] *Gottfried von Neureuther, Architekt der Neorenaissance in Bayern 1811–1887.* Ausstellungskataloge... des Münchener Stadtmuseums, hrsg. W. Nerdinger, F. Hufnagl, München 1978, s. 152, il. na s. 153.

czy dworski Julius Eugen Ruhl, który wiele lat spędził we Włoszech i wydał opracowanie *Denkmäler der Baukunst in Italien*. W latach 1834–1836 wzniesiono w Kassel według jego projektu oryginalny Pałac Stanów (Ständepalais), zapowiadający pod pewnym względem rozwiązania, jakie miały się upowszechnić dopiero około połowy stulecia. W Hamburgu formy renesansowe stosowali w latach trzydziestych architekci: C. L. Wimmel i F. G. J. Forsmann, stawiając okazałe gmachy Johanneum (1836–1840, w odmianie florenckiej *Rundbogenstilu*) i Giełdy (1836–1841, w stylu Cinquecenta). W latach czterdziestych, podczas odbudowy miasta po pożarze (1842), opierając się na projektach Sempera, sięgnięto znowu do koncepcji neorenesansowej, a w szczególności do architektury weneckiej, podkreślając analogie w dziejach Wenecji i Hamburga[92].

W Saksonii formy renesansowe pojawiają się w Lipsku z początkiem lat trzydziestych w tzw. Domu Rzymskim (1832–1834) Woldemara Herrmanna, architekta studiującego nieco wcześniej w Rzymie. Ówczesna krytyka uznała, że ten specyficzny palladiański budynek łączy wszystkie zalety willi włoskich. Wczesnym przykładem z dziedziny architektury publicznej jest lipska Giełda Książkowa (1834–1836) Alberta Geutebrücka, nawiązująca do stylu z około roku 1500[93].

Bujny rozwój neorenesansu w Dreźnie łączy się z osobą Gottfrieda Sempera. Kiedy w roku 1834 ten trzydziestoletni wówczas architekt został powołany do Drezna na stanowisko profesora w Akademii Sztuki[94], miał już za sobą m.in. studia w paryskiej pracowni

[92] D. Joseph, *Geschichte der Baukunst*, Leipzig [1902], III, s. 100, 111–113; H. R. Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth 1958 (Pelican History of Art, 15), s. 27–28; Zander-Seidel, *op.cit.*, s. 192–208.

[93] Milde, *op.cit.*, s. 137–141.

[94] Poprzednikiem Sempera był tam J. Thürmer, współautor z Gutensohnem dzieła o nowożytnej architekturze Włoch, który jednak w swojej (niezbyt zresztą bogatej) twórczości nie sięgał raczej do renesansu.

20. G. Semper, pałac Oppenheima w Dreźnie, 1845–1847 (wg *Dresdner Architektur-Album. Bauten und Entwürfe herausgegeben vom Dresdner Architekten-Verein*, Dresden [brw.])

21. H. Nicolai, willa von Seebach w Dreźnie, 1839 (wg *Dresdner Architektur-Album*...)

Franza Christiana Gau oraz dłuższy pobyt we Włoszech. Szybko też, po wystawieniu kilku budowli, Semper ujawnił swoją skłonność do form pełnego renesansu, przede wszystkim w Starym Teatrze Dworskim (1838–1841, spalony 1869) oraz w willi Rosa (1839) barona Oppenheima i we wzniesionym również dla niego pałacu miejskim (1845–1848, il. 20), a także nieco później w budynku galerii obrazów (1847–1854). O stylu tego ostatniego gmachu sądzono wówczas, że szczególnie korzystnie wypada w zestawieniu z barokowym otoczeniem. Opisując model, stwierdzono, że „Muzeum przedstawia się

jako główna budowla Zwingeru nie tylko z powodu dominującej nad otoczeniem bryły, ale również dzięki większej czystości stylu"[95]. Choć Semper wypowiadał się w tym czasie przeciwko dosłownemu naśladowaniu w pomniejszonej skali (zwłaszcza w budownictwie mieszkalnym) florenckich i rzymskich pałaców, zarówno on, jak i inni należący do tego kręgu architekci (H. Nicolai, O. v. Wolframsdorf, W. Herrmann) projektowali głównie w formach renesansu włoskiego (il. 21). Już w roku 1844 obecność neorenesansu w architekturze Drezna dała się łatwo zauważyć i została pozytywnie oceniona jako nowe i oryginalne zjawisko[96].

3. Anglia Angielski dziewiętnastowieczny neorenesans, pomijając żywy tam od dwustu lat palladianizm, miał podobnie jak w innych krajach dwa źródła i przejawił się początkowo w dwu różnych nurtach. Pierwsze z tych zjawisk – naśladowanie malowniczych willi włoskich – rozwinęło się w Anglii najwcześniej, drugie – neorenesans „pałacowy" – nieco później niż we Francji czy w Niemczech.

Panująca w osiemnastowiecznej Anglii moda na Italię sprawiła, że wzmianki o nowożytnej architekturze włoskiej można odnaleźć w licznych tekstach z tego czasu. O „willach toskańskich" wspominał w swojej korespondencji Horacy Walpole i mając na myśli ich odmianę uczoną, krytykował je za zbytnią regularność. W powieściach gotyckich końca XVIII wieku wille nowożytne często sąsiadują i kontrastują ze średniowiecznymi zamkami i opactwami, przy czym są zazwyczaj opisane, podobnie jak architektura ostrołukowa, w konwencji wzniosłej. W powieści Ann Fuller *Seymour*

[95] M. Mütterlein, *Gottfried Semper und dessen Monumentalbauten am Dresdener Theaterplatz*, „Neues Archiv für Sächsische Geschichte" 1913, s. 388; Zander-Seidel, *op.cit.*, s. 158.

[96] Milde, *op.cit.*, s. 140, 142. Działalność Sempera w Dreźnie oraz jej aspekty ideologiczne i polityczne szeroko omawia również Zander-Seidel, *op.cit.*, s. 108–183.

Castle (1789) opis budowli renesansowej (zwanej Belleview) zajmuje więcej miejsca niż opis tytułowego zamku. Architektura nowożytna występuje w powieściach Ann Radcliffe *The Italian* (1797), *Romance of the Forest* (1791) i *Hubert de Sevrac*, gdzie willa z białego marmuru, wzniesiona w najdoskonalszym stylu włoskim („the most finished style of Italian architecture"), pełna rzeźb i obrazów, jest porównana do raju ziemskiego[97]. W *Tajemnicach zamku Udolpho* (1794) nie tylko palladiańskie wille położone nad Brentą, ale również weneckie „pałace Sansovina i Palladia" są opisane z prawdziwym entuzjazmem i tworzą – w odróżnieniu od architektury gotyckiej, w której ramach rozgrywają się wszystkie najważniejsze dramaty – wspaniałe tła dla przedstawianego życia światowego i jego powabów[98].

O ile te literackie przejawy zainteresowania nowożytną architekturą włoską odpowiadają jeszcze raczej osiemnastowiecznemu palladianizmowi, prawdziwa nowość, jaką był od początku wieku XIX typ nieregularnych wiejskich willi „toskańskich", wiązała się z estetyką malowniczości i z modą na krajobraz o tematyce włoskiej (w szczególności Claude Lorraina). Trzy najwcześniejsze zachowane realizacje tego rodzaju to wille wzniesione przez Johna Nasha w latach 1802–1807 w Cronkhill (Shropshire, około 1802, il. 22), Sandridge Park (Devon) i Lissan (plebania w hrabstwie Derry w Irlandii Północnej). Wszystkie te obiekty mają asymetryczny plan, stosowany częściej przez Nasha w jego domach w stylu „zamkowym" (np. West Grinstead Castle), jednak ich architektura i bryła wyraźnie italianizują i przypominają budowle spotykane na pejzażach Claude'a Lorraina. David Watkin sądzi, że wille te mogły powstać w wyniku bezpośredniej inspiracji ze strony Richarda Payne Knighta, wybitnego estetyka i architekta amatora, którego Nash zapewne poznał jeszcze w latach osiemdziesiątych XVIII wieku i który

[97] W. H. Smith, *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934 (Yale Studies in English LXXXIII), s. 36, 145, 152–155.

[98] A. Radcliffe, *Tajemnice zamku Udolpho*, Warszawa 1977, I, s. 192–195.

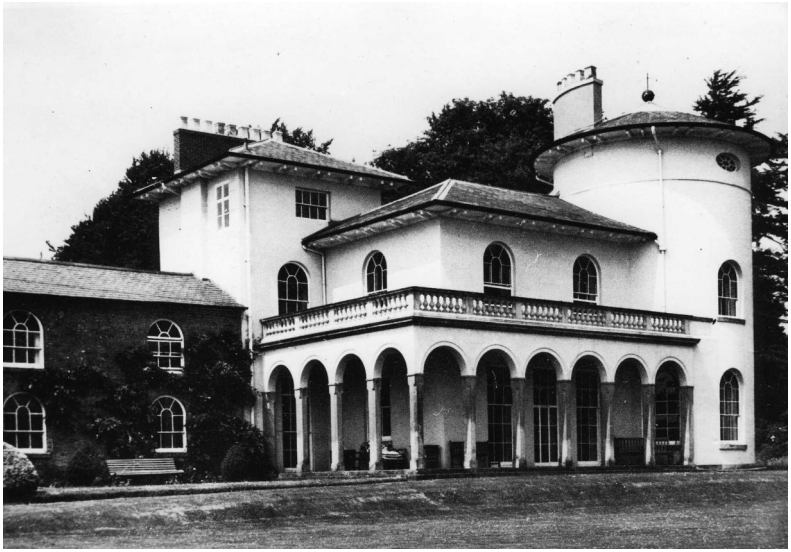
posiadał wielką kolekcję rysunków Lorraina[99]. Wydaje się to tym bardziej prawdopodobne, że w wydanej w roku 1805 książce *Analytical Inquiry into the Principles of Taste* Knight wyraźnie deklaruje się jako zwolennik tego rodzaju rezydencji, pisząc, że „najlepszym stylem architektury dla nieregularnych i malowniczych domów, jaki obecnie może być rozwinięty, jest ten mieszany styl, który cechuje budowle Claude'a i Poussinów"[100].

Pawilon Nasha w Cronkhill szybko doczekał się naśladownictwa przez Roberta Lugara w Dunstall Priory, Shoreham, Kent (1806), a inne projekty w „stylu willi włoskiej" pojawiły się w kilku wzornikach Lugara, poczynając od *Architectural Sketches for Cottages, Rural Dwellings and Villas* (1805). W latach 1810–1812 William Turner zbudował w stylu włoskim niewielki dom własny w Sandycombe Lodge, Twickenham, zaś nieco później sięgnęli do tego stylu dwaj czołowi koneserzy i dyktatorzy w dziedzinie smaku artystycznego: Thomas Hope i William Beckford[101]. Rezydencja Hope'a w Deepdene, Surrey (il. 23), przebudowana w latach 1818–1823 przy pomocy architekta Williama Atkinsona i zaopatrzona w wieżę „w stylu

[99] D. Watkin, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London 1982, s. 112–116.

[100] Podaję wg G. L. Meason, *On the Landscape Architecture of the Great Painters of Italy*, London 1828, s. 71. W wyniku inspiracji malowaną architekturą z pejzażów Lorraina mogły powstać również dzieła o bardziej „średniowiecznym" wyrazie stylistycznym, jak chociażby Downton Castle, który Knight wzniósł dla siebie w latach 1772–1778. Gotyckie cechy tego zamku pozostają w pewnej sprzeczności z krytycznymi opiniami jego twórcy na temat średniowiecznej architektury angielskiej, mają więc zapewne nawiązywać do obronnej architektury włoskiego Trecenta. Por. N. Pevsner, *Richard Payne Knight*, „Art Bulletin" 31, 1949, s. 296; Watkin, *The English Vision*..., s. 94–97, 112–116 (tam też zestawiona obfita bibliografia na temat R. P. Knighta).

[101] Watkin, *The English Vision*..., s. 108–109, 118, 123–128. Wzorniki Lugara omawia Schümann, *Studien zur Villa Berg*..., s. 50.

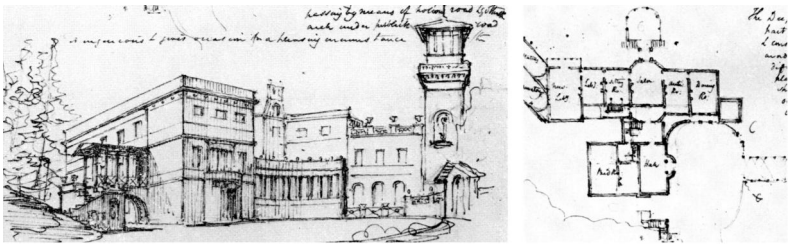


22. J. Nash, willa w Cronkhill, Shropshire, ok. 1802 (wg R. Middleton, D. Watkin, *Neoclassical and 19th Century Architecture*, Hew York 1980)

toskańskim albo lombardzkim"[102], została wkrótce uznana przez Johna C. Loudona, popularnego wówczas projektanta malowniczych ogrodów i siedzib wiejskich, za „jeden z najlepszych w Anglii przykładów włoskiej willi"[103]. W Landsown Tower, Bath (1824–1827, arch. H. E. Goodridge), wzniesionej w stylu grecko-włoskim dla W. Beckforda, który przeniósł się tam, sprzedawszy Fonthill Abbey,

[102] J. P. Neale, *An account of the Deep-Dene in Surrey*, London 1826, s. 10.

[103] J. C. Loudon, *An Encyclopædia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture*, London 1836, s. 783–784. Neorenesansową (symetryczną) elewację południowo-wschodnią zbudował następny właściciel w drugiej połowie lat trzydziestych. Zob. E. W. Brayley, *A topographical history of Surrey*, 5, London 1841, s. 84.

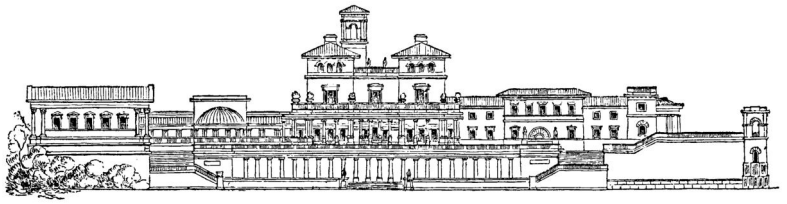


23. Deepdene w r. 1823. Rysunki w dzienniku C. R. Cockerella (wg „Architectural History", 1971)

wysmukła wieża jest dominującą częścią oryginalnego, niezwykle malowniczego założenia.

W roku 1828 ukazała się w Londynie książka G. L. Measona *On the Landscape Architecture of the Great Painters of Italy*, wydana tylko w 150 egzemplarzach, ale ważna dla dziejów „włoskiej" willi oraz neorenesansu w architekturze XIX wieku. Meason pisze, że inspiracją były dla niego uwagi Knighta na temat przydatności malowanej architektury heroicznych pejzaży XVII wieku[104] i twierdzi, że choć Knight nie szukał źródła tego motywu poza twórczością Lorraina i Poussinów, istnieje ono w dawniejszym malarstwie włoskim (od Giotta do XVI wieku), a także w rzeczywistości, w postaci zachowanych jeszcze we Włoszech starych domów wiejskich. Dzieło Measona zawiera 56 tablic, wyobrażających widoki architektury zaczerpnięte z obrazów malarzy włoskich oraz pejzażystów XVII wieku, które mogą służyć budowniczym za wzory. Wszystkie są malownicze i nieregularne, a w wielu wypadkach – jak powiada Meason – często w partiach dobudowanych do pierwotnej średniowiecznej wieży przeważa styl toskański. Meason jest wielkim zwolennikiem tego stylu i pisze, że choć można uznać wyższość szkoły greckiej w architekturze, w zastosowaniu do budownictwa mieszkal-

[104] Meason, *op.cit.*, s. 71 (zob. wyżej, przypis 100).



24. R. Mallet i E. B. Lamb, „Willa włoska w wielkiej skali" (wg J. C. Loudon, *An Encyclopædia of Cottage...*, London 1836)

nego styl włoski jest bardziej użyteczny i odpowiada współczesnym wymaganiom i zwyczajom[105].

Wzory architektury toskańskiej, o których mówi Meason, znajdują się również w architekturze miejskiej. „Architektura toskańska [...] rozwinęła się w północnych Włoszech podczas pierwszego odrodzenia sztuk („revival of the arts") w wolnych miastach"[106]. Jak czytamy dalej, należy żałować, że styl ten dotychczas nie jest w Anglii znany.

> While the Grecian, the Roman, the Gothic, the Indian, and even the Chinese, have passed in review before us; the Tuscan, the most manly, firm, imposing, and on the large scale the most allied to grandeur and stateliness, is quite unknown to us. This is the more remarkable, because if architecture be in its style characteristic of the people who practise it, the Tuscan should peculiarly be adopted and naturalized in Britain[107].

To ostatnie stwierdzenie jest szczególnie interesujące, ponieważ wskazuje, że Meason, uznając, iż „styl architektury toskańskiej

[105] Tamże, s. 68, 72–85.
[106] Tamże, s. 91.
[107] Tamże, s. 91–92.

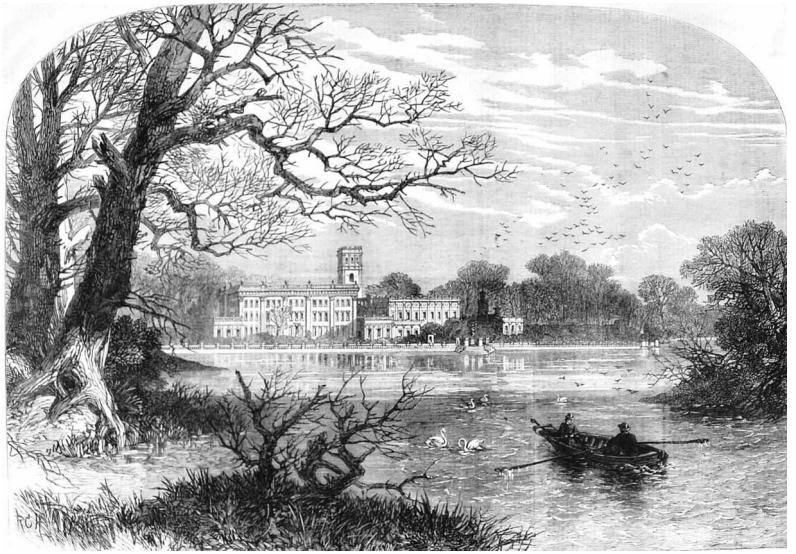
wyrósł z charakteru [tworzących ją] ludzi"[108], uważał go za odpowiedni dla Brytyjczyków również ze względu na historyczne analogie i pozaartystyczne asocjacje. W dalszym ciągu Meason omawia estetyczne zalety stylu włoskiego, przy czym odwołuje się do opisu florenckiego pałacu renesansowego z książki znanego chirurga Johna Bella *Observations on Italy* (London 1825). Wspomina również architekturę Wenecji. Wracając do kwestii zastosowań, twierdzi, że widział kilka projektów domów średniej wielkości, utrzymanych w stylu toskańskim – i efekt, przynajmniej na papierze, był znakomity. Powstał „nadzwyczaj interesujący budynek, dobrze nadający się na rezydencję gentlemana o przeciętnym majątku"[109].

Malownicza willa w stylu Lorraina, przeznaczona na mieszkanie dla artysty, pojawia się w roku 1818 we wzorniku Johna Buonarottiego Papwortha[110]. Więcej projektów w stylu włoskim odnajdziemy w zbiorze T. F. Hunta, architekta zainteresowanego raczej gotykiem, pt. *Architettura Campestre: displayed in Lodges, Gardeners' Houses ... in the Modern or Italian Style* (London 1827). Wielu interesujących pomysłów, zaczerpniętych bezpośrednio z architektury włoskiej, dostarczało opracowanie Charlesa Parkera *Villa Rustica* (1823–1841), zawierające prawie 100 pięknych litografowanych widoków i planów, „zebranych z budynków i scen z okolic Rzymu i Florencji i przystosowanych na wiejskie i mieszkalne rezydencje". Parker tłumaczy, że francuskie publikacje dotyczyły głównie włoskiej architektury pałacowej, a nie willowej. Sam wobec tego, w myśl motta zaczerpniętego z Measona, prezentuje widoki malowniczych domów wiejskich w ich naturalnym otoczeniu i dodaje propozycje układu wnętrz

[108] Tamże, s. 92.

[109] Tamże, s. 93–97.

[110] J. B. Papworth, *Rural Residences...*, London 1818, Plate XVII (*A Villa Designed as the Residence of an Artist*), s. 69. Papworth powołuje się w tym wypadku na wzory malarskie: forma budynku wiąże się z jego przeznaczeniem. Inne projekty Papwortha określane mianem willi są klasycystyczne i regularne.

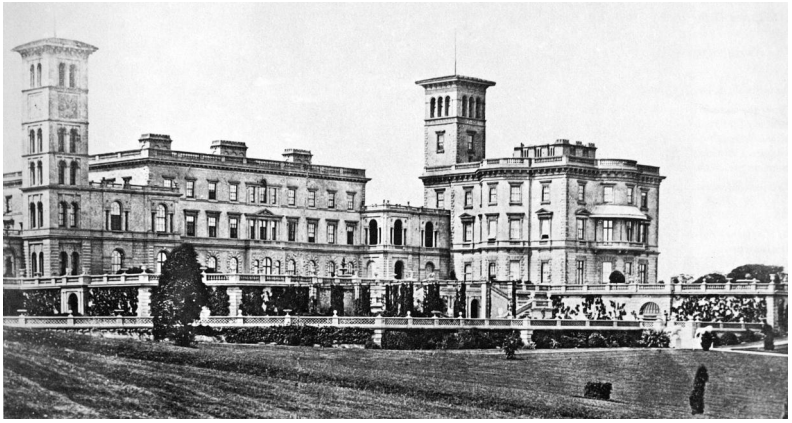


25. C. Barry, Trentham Hall, Staffordshire, 1834–1842 (wg „Illustrated London News", 1866)

dostosowanego do potrzeb angielskich oraz orientacyjny koszt budowy (zwykle mieszczący się w granicach 400–1800 £. Pomniejszona kopia „Domu Rafaela" w Ogrodach Borghese ma kosztować tylko 400 £). W niektórych przypadkach litografie Parkera nie przedstawiają wiernie jednej budowli, lecz kompilacje różnych obiektów (np. tabl. XXVIII–XXX), nie zawsze zresztą renesansowych, wszystkie jednak są nieregularne i bardzo malownicze[111].

Rozwój włoskiej odmiany malowniczej rezydencji wiejskiej wiązał się w dużej mierze z działalnością Charlesa Barry'ego. Jego ita-

[111] C. Parker, *Villa Rustica: selected from Buildings and Scenes in the Vicinity of Rome and Florence; and arranged for Rural and Domestic Dwellings*, Second ed., London 1848.



26. Książę Albert i T. Cubitt, Osborne House, Isle of Wight, 1845–1851 (fot. z około 1860, wg S. Jervis, *High Victorian Design*, Ottawa 1974)

lianizująca willa wzniesiona w Brighton dla Thomasa Attree około roku 1830 jest jeszcze symetryczna, jednak od połowy lat trzydziestych powstają okazałe wille-pałace Trentham Hall, Staffordshire (przebudowa 1834–1842, il. 25) i Walton House, Surrey (1835–1839), nawiązujące do dawniejszego typu willi włoskiej nieregularnością planu i motywem niesymetrycznie usytuowanej wieży[112]. Z drugiej strony, ten nowy typ rezydencji, do którego popularności przyczynił się królewski wzór Osborne House (1845–1851, il. 26), wystawiony na wyspie Wight przez księcia Alberta przy pomocy architekta Thomasa Cubitta, czerpiąc śmiało z osiągnięć „stylu pałacowego", był wówczas już tylko jednym z przejawów neorenesansu, stosowa-

[112] Ten sam typ rezydencji rozwijał później Barry w Shrubland Park, Suffolk (rozbudowa 1849–1854), i w Cliveden, Buckinghamshire, drugiej obok Trentham Hall posiadłości księstwa Sutherland (1850–1851). Hitchcock, *Architecture...*, s. 75; R. Dixon, S. Muthesius, *Victorian Architecture*, London 1978, s. 34–35.

nego chętnie w różnych odmianach w mniejszych lub większych wiktoriańskich siedzibach[113], a nawet w budowlach publicznych imperium brytyjskiego, takich jak rezydencja gubernatora w Melbourne (il. 27).

Początki właściwego neorenesansu w jego „uczonej" i monumentalnej wersji łączą się w Anglii z postacią Barry'ego (1795–1860). Zapowiedź tego stylu można dostrzec również w twórczości architekta o kilka lat starszego – Charlesa Roberta Cockerella (1788–1863), którego gmach Ashmolean Museum i Taylorian Institute w Oksfordzie (1839–1845), a także w pewnym stopniu banki w Bristolu, Liverpoolu i Manchesterze (1844–1846), choć w zasadzie klasyczne, każą myśleć o wpływie włoskiego Cinquecenta, oryginalnie odczytanego Palladia oraz Wrena i Hawksmoore'a. Oksfordzkie muzeum miało być zresztą, według Cockerella, „rodzajem hołdu pamięci Nicolasa Hawksmoore'a". Mimo to ani w tym, ani w innych jego dziełach nawiązania do przeszłości nie są zbyt dosłowne, inaczej niż u Charlesa Barry'ego, reprezentującego w tym względzie pełniejszy historyzm. Odmienność stosunku Cockerella do przeszłości, wynikająca być może z różnicy wieku, a na pewno będąca skutkiem długotrwałych studiów u ojca (także architekta)[114], znalazła rów-

[113] Na temat Osborne House i jego wpływu zob. W. Ames, *Prince Albert and Victorian Taste*, London 1968, s. 62–65. Przegląd stylów rezydencji wiktoriańskich szkicuje N. Pevsner, *Victorian Prolegomena* [w:] *Victorian Architecture*, ed. by P. Ferriday, London 1963, s. 24–26, oraz H. S. Goodhart-Rendel, *The Country House of the 19th Century*, tamże, s. 58–70. Począwszy od lat czterdziestych rozwiązania oparte na schemacie willi włoskiej z wieżą stosowano także w budynkach o zupełnie innym przeznaczeniu, m.in. w dworcach kolejowych. Jeden z przykładów, London Bridge Station (1844, arch. Henry Roberts lub Thomas Turner), omawia J. Summerson, *Victorian Architecture, Four Studies in Evaluation*, New York and London 1970, s. 20–22.

[114] C. R. Cockerell przejął od ojca zainteresowanie architekturą francuską. W młodości studiował traktaty XVIII w. (m.in. Laugiera) oraz przełomu stuleci (Dubuta i Ledoux). Pozostawał pod urokiem W. Chambersa. Interesował się estetyką malowniczości i stylami egzotycznymi, później (do lat

27. W. Wardell, gmach rządowy w Melbourne, 1872–1876 (fot. z r. 1875 ze zbiorów National Library of Victoria)

nież wyraz w jego wypowiedziach teoretycznych. Kiedy po klęsce Napoleona Cockerell, podobnie jak wielu innych architektów angielskich, mógł oprócz Grecji zwiedzić także Włochy (1815–1817), zanotował w swoim dzienniku, że dzieła Cinquecenta i Seicenta są „jak dotąd najbardziej użytecznym przykładem dla naszych nowoczesnych budynków". Cenił w nich jednak głównie „nieuchwytne, lecz pewne greckie cechy, które muszą uderzyć każdego wrażliwego obserwatora". W jego szkicach z podróży można zauważyć przesadne podkreślanie „greckiego" składnika architektury włoskiego

dwudziestych) – antykiem greckim. E. M. Dodd, *Charles Robert Cockerell* [w:] *Victorian Architecture*, s. 105–112.

renesansu i baroku. Tego rodzaju koncepcja klasycyzmu przywodzi na myśl H. Labrouste'a, z którym zresztą w późniejszych latach Cockerell się przyjaźnił i na którego zapewne oddziałał. Wierny archeologiczny neorenesans (*Italian revival*) w wydaniu Charlesa Barry'ego z końca lat dwudziestych nie znalazł u Cockerella zrozumienia i został przez niego uznany za „oszukańcze i ukradkowe wykorzystanie przeszłości [...], którą rozumie się jako kolekcję *stylów* do nakładania albo zdejmowania zgodnie z nakazami mody". We własnej twórczości Cockerell był w gruncie rzeczy do końca klasycystą, pozostając na uboczu głównych nurtów architektury, jednakże czerpał przy tym ze sztuki nowożytnej, a w szczególności z Wrena. Był zwolennikiem twórczego eklektyzmu i uważał, że jeżeli „nowe budowle mają być czymś więcej niż niewolniczymi i martwymi kopiami, [należy] studiować wszystkie uznane arcydzieła przeszłości, przejmować idee w nich ucieleśnione, a następnie, biorąc pod uwagę nasze własne potrzeby i metody, rozwinąć te, które są warte rozwinięcia, i porzucić te, których rozwinąć nie można"[115].

Neorenesansowy wątek w twórczości Charlesa Barry'ego uznają badacze angielscy za efekt jego podróży na kontynent, która pozwoliła mu się zapoznać z zabytkami Włoch oraz z francuską literaturą i praktyką architektoniczną. Barry rzeczywiście dużo podróżował i w latach 1817–1820 zwiedził, oprócz Bliskiego Wschodu, Francję i Włochy[116], jednakże jeszcze kilka lat po powrocie budował wyłącznie w stylach greckim lub gotyckim. Pierwszy jego projekt w stylu Quattrocenta to Brunswick Chapel (późniejszy kościół St. Andrews) w Hove koło Brighton z lat 1827–1828. Nieco później Barry postawił – również w pobliżu Brighton – wspomnianą już italianizującą willę Thomasa Attree. Rozgłos przyniósł mu jednak dopiero budynek Travellers' Club przy Pall Mall w Londynie (il. 28), zaprojektowany

[115] Tamże, s. 108–114, 117–118; zob. też D. Watkin, The *Life and Work of C. R. Cockerell*, London 1974.

[116] Zob. N. Binney, *The Travels of Sir Charles Barry*, „Country Life", 28 August, 4–11 September 1969.

na konkurs w roku 1829 i wzniesiony w latach 1830–1832 „w stylu Rafaela". Dzieło to jest bardzo ważne dla historii stylu włoskiego, który od tego momentu zaczyna się pojawiać także w twórczości innych architektów angielskich. Charles Fowler zbudował w tym stylu Hungerford Market w Londynie już w latach 1831–1833 i Lower Market w Exeter w połowie lat trzydziestych[117]. Motywy wczesnego Cinquecenta zastosował również Sydney Smirke w nieistniejącym już bazarze w Londynie, zwanym Oxford Street Pantheon (1833–1834)[118], a więc znowu w dużej budowli o przeznaczeniu handlowym i szczególnych wymaganiach konstrukcyjnych.

Neorenesans w Anglii stosunkowo wcześnie wyłonił się jako trzecia możliwość obok stylu neoklasycznego i neogotyku. W roku 1833 Francis Goodwin pisał, iż „powszechnie uważa się, że do potrzeb publicznych [...], jak ratusz, giełda albo senat, stosują się style: grecki, rzymski albo włoski". W tym samym duchu sformułowano założenia konkursu na Giełdę londyńską, odbudowywaną po pożarze w roku 1838[119]. Pod koniec lat trzydziestych ukazała się specjalna publikacja o architekturze Klubu Podróżników, propagująca odrodzenie stylu włoskiego. Książka ta miała w intencji wydawcy otwierać serię *Studiów i przykładów nowoczesnej szkoły angielskiej architektury*. Jej autor, W. H. Leeds, przedstawiając stan współczesnej sztuki, wypowiada się przeciwko neogotykowi oraz stwierdza, że również architektura grecka z istotnych względów zaczyna tracić uznanie. Styl grecki, a zwłaszcza styl grecki XIX wieku, jest monotonny i nie daje budowniczym możliwości wykazania się inwencją. Bardziej przydatnym wzorem może być architektura włoska, która poza Palladiem nie była w Anglii znana. Leeds uważa, że sztuka Palladia jest tylko jedną z odmian stylu włoskiego, jeśli nie najbardziej

[117] Hitchcock, *Architecture*..., s. 72–73.

[118] J. M. Crook, *Sydney Smirke. The Architecture of Compromise* [w:] *Seven Victorian Architects*, ed. J. Fawcett, London 1976, s. 55–56.

[119] T. S. R. Boase, *English Art 1800–1870* (*The Oxford History of English Art* 10), Oxford 1959, s. 190, 201.

28. C. Barry, Travellers' Club w Londynie, 1829–1832 (wg W. H. Leeds, *The Travellers' Club House...*, London 1839)

błędną i ekstrawagancką, to niemal najmniej wartościową i najbardziej mdłą"[120]. Bardziej interesujących przykładów mogą, według Leedsa, dostarczyć opracowania architektury włoskiej, ukazujące ją w całej rozmaitości[121]. Projektant dysponujący kryterium dobrego smaku będzie w stanie – powiada Leeds – odrzucić z architektury włoskiej to, co jest w niej złe, i wybierając wszystkie najlepsze elementy tego stylu, stworzy piękne formy, które tylko czekały, aby

[120] W. H. Leeds, *The Travellers' Club House by Charles Barry, accompanied by an Essay on the present state of architectural study and the revival of the Italian Style*, London 1839, s. 14–18.

[121] Leeds przytacza publikacje Grandjeana-Famina, Perciera-Fontaine'a, Letarouilly'ego, Gauthiera, Hittorffa-Zantha, Suysa-Haudebourta oraz L. Cicognary *Fabbriche di Venezia* (1815). Tamże, s. 19.

29. C. Barry, Travellers' Club i Reform Club przy Pall Mall w Londynie (wg H. R. Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth 1958)

je odkryć. Styl ten ma olbrzymie zalety praktyczne, ponieważ nie wymaga kolumn ani porządków w fasadach, a funkcję dekoracyjną pełnią obramowania otworów i zróżnicowana powierzchnia ściany (np. rustyka). Tak właśnie rozwiązana jest architektura Klubu Podróżników, który pod względem elegancji przewyższa, zdaniem Leedsa, swój pierwowzór, czyli Palazzo Pandolfini Rafaela[122].

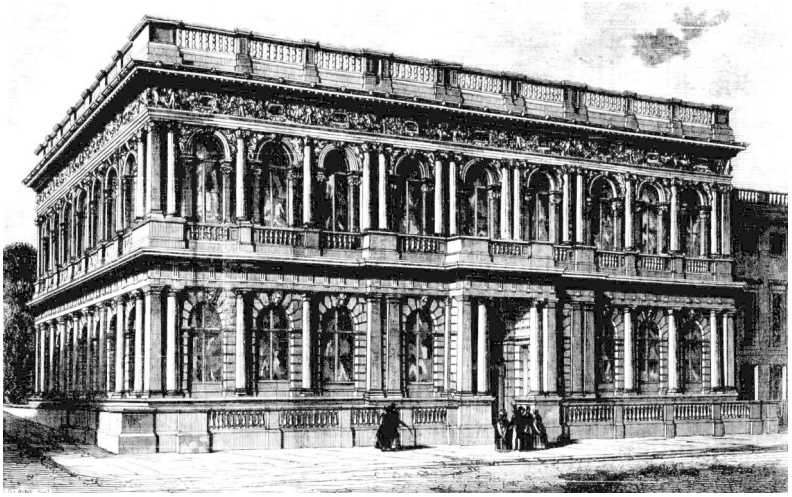
Zanim ukazała się książka Leedsa, Barry sięgnął do renesansu w innych jeszcze dziełach. W roku 1836, a więc pracując nad neo-

[122] Tamże, s. 19–22, 25.

gotyckim parlamentem (konkurs 1835), zaprojektował we włoskim stylu pałacowym Athenaeum w Manchesterze. W następnym roku (1837) zwyciężył w konkursie na Reform Club (il. 29), w którym jego projekt, wzorowany (w elewacjach) na Palazzo Farnese w Rzymie, zyskał pierwszeństwo przed planami czołowych ówczesnych architektów (D. Burton, R. Smirke, G. Basevi, C. R. Cockerell), utrzymanymi zresztą również w stylach klasycznym i renesansowym. Podobny schemat włoski powtórzył Barry w roku 1842, gdy wraz z W. J. Smithem projektował budynek ambasady brytyjskiej w Stambule. Był on również inspiracją dla innych architektów i na prowincji powtarzano go jeszcze w latach sześćdziesiątych, kiedy w Londynie panował raczej późny renesans[123].

W latach czterdziestych w Londynie renesans stosowano głównie projektując kluby oraz budynki handlowe i biurowe, jak również zupełnie nowe typy obiektów, na przykład dworce kolejowe. Coraz częściej zaczęto wzorować się na architekturze weneckiej. Nowy Carlton Club (il. 30) S. Smirke'a z roku 1847 przypomina Sansovinowską Bibliotekę Św. Marka, a Army and Navy Club (1848–1851) C. O. Parnella i A. Smitha – Palazzo Corner. Zasługuje zwłaszcza na uwagę nowy Carlton Club, który miał być, podobnie jak Conservative Club, odpowiedzią torysów na wzniesiony niedawno budynek Reform Club, klubu wigów. Do konkursu w roku 1844 zaproszono 15 architektów, jednak dopiero w drugim konkursie w roku 1845 wybrano S. Smirke'a i Baseviego (zm. 1845). Jak w roku 1847 zanotowano w czasopiśmie „Athenaeum", wzniesiony przez Smirke'a w stylu weneckim Carlton Club oznacza tryumf italianizmu nad stylem greckim. Natomiast w Conservative Club (1843–1845), nazwanym „królem klubów", Smirke i Basevi połączyli formy palla-

[123] Hitchcock, *Architecture...*, s. 73–75; J. Steegman, *Consort of Taste, 1830–1870*, London 1950, s. 117. Zob. też J. M. Crook, *The Reform Club*, London 1973.



30. S. Smirke, Carlton Club w Londynie, 1845–1856
(wg „The Builder", 1847)

diańskie i neorenesansowe[124]. W elewacjach i we wnętrzach pałaców miejskich, wznoszonych w Londynie w coraz większej skali przez arystokrację i magnatów przemysłowych, modny stał się późny, bogaty renesans (Bridgewater House, 1847–1857, C. Barry), a w szczególności styl Michała Anioła (Dorchester House, 1848–1863, Lewis Vulliamy, il. 31)[125].

Neorenesans, określany w Anglii mianem stylu włoskiego, dał znać o sobie nie tylko w odmianie włoskiej. W architekturze siedzib wiejskich, nierzadko nawet bardziej awangardowej niż architektura stolicy, pojawiają się wcześnie w ramach stylu neoelżbietańskiego, obok gotyku Tudorów, elementy rodzimego renesansu. Elżbietańska

[124] Boase, *op.cit.*, s. 199–200; Hitchcock, *Architecture*..., s. 75; Crook, *Sydney Smirke*..., s. 52–60.

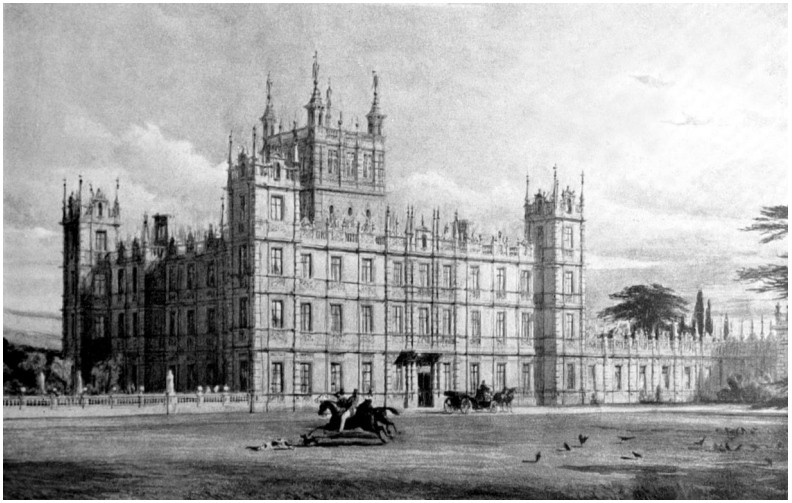
[125] Boase, *op.cit.*, s. 198–199; Dixon, Muthesius, *op.cit.*, s. 40–41.

31. L. Vulliamy, Dorchester House w Londynie, klatka schodowa, 1850–1863 (wg „Country Life", 1928)

rezydencja w typie Wollaton (1580–1588, R. Smythson) widnieje na ilustracji poematu Richarda Payne Knighta *The Landscape* (1794), jednak pierwszy projekt tego rodzaju powstał na początku lat dwudziestych XIX wieku. Chodzi o rysunki Bylaugh Hall, opracowane przez Williama Wilkinsa w roku 1822 i wystawione sześć lat później w Royal Academy. Ze względów finansowych projekt nie został od razu wykonany i dopiero w roku 1848 zlecono architektom C. Barry'emu Jr i R. R. Banksowi przygotowanie na jego podstawie tańszej wersji planów, które zrealizowano w latach 1849–1851. Monografista Wilkinsa zauważa, że architekt ten był z zasady zwolennikiem greckiego klasycyzmu, jednakże projektował w różnych stylach, w zależności od zamówień. Zapewne i tym razem wzór wielkiej rezydencji angielskiej XVI wieku został wskazany przez inwestora. Jest przy tym interesujące, że Wilkins już wcześniej teoretycznie zajmował się architekturą renesansową i w roku 1809 opublikował artykuł *Observations on the Porta Honoris of Caius College, Cambridge*, wykazując wartość dzieła pochodzącego z okresu (około 1573), kiedy nastąpił w Anglii rozwój „poprawnej rzymskiej architektury". W latach dwudziestych Wilkins przyjaźnił się z Sir Jeffreyem Wyatville'em, który w latach 1806–1813 prowadził przebudowę Longleat i Wollaton. Wpływ tej ostatniej rezydencji jest widoczny zarówno w detalu, jak i w rzucie, centralnym hallu i czterech symetrycznych wieżyczkach[126].

Pod koniec lat dwudziestych styl elżbietański pojawia się u Anthony'ego Salvina (Mamhead, Devon, 1828–1830), a wkrótce potem u Williama Burna w jednym ze szkicowych projektów Dalkeith Palace (1832), znowu opartym na Wollaton. W Harlaxton, Lincolnshire (1831–około 1855) Salvin nawiązał do szeregu szesnasto- i siedemnastowiecznych angielskich pałaców, które uprzednio w związku z zamierzoną budową studiował jego zleceniodawca. William Burn,

[126] R. W. Liscombe, *Designs by William Wilkins for Bylaugh Hall*, „Burlington Magazine" 116, 1974, s. 396–393; tenże, *William Wilkins, 1778–1839*, Cambridge 1980.



32. C. Barry, Highclere Castle, Hampshire, ok. 1840 (wg Hitchcock, *Architecture...*)

będąc w tymże Harlaxton wykonawcą niezwykłej neobarokowej klatki schodowej (około 1840), w licznych domach wiejskich z tego czasu wprowadzał motywy architektury z epoki Elżbiety I i Jakuba I[127]. Wyrazem tej mody i równocześnie źródłem jej dalszego rozwoju były publikacje Charlesa Jamesa Richardsona z rycinami i litografiami angielskich zabytków XVI i XVII wieku[128]. Uważa się,

[127] Pevsner, *Victorian Prolegomena...*, s. 24; D. Walker, *William Burn: The Country House in Transition* [w:] *Seven Victorian Architects*, s. 23–25.

[128] C. J. Richardson, *Observations on the Architecture in England during the Reigns of Queen Elizabeth and King James I*, London 1837; tenże, *Architectural Remains of the Reigns of Elizabeth and James I...*, London 1840. W tym samym czasie styl elżbietański trafił także na witryny sklepowe. Zob. „Philomusaeus", *Elizabethan Shop Front*, „The Civil Engineer and Architect's Journal", August 1840, s. 257. Podaję wg Bassett, *op.cit.*, s. 47.

że podczas gdy formy renesansu włoskiego były chętniej widziane przez wigów, konserwatyści budowali swoje siedziby raczej w stylach angielskich: gotyckim bądź elżbietańskim. To właśnie miało być przyczyną, że należący do torysów lord Carnarvon odrzucił opracowane przez Charlesa Barry'ego włoskie projekty przebudowy Highclere Castle i zaakceptował dopiero ich wersję „elżbietańsko-jakobicką" (około 1840, il. 32)[129]. Nawiasem mówiąc, ten malowniczy angielski, a w każdym razie niewłoski styl został określony przez Barry'ego jako Anglo-Italian[130], bowiem w tym czasie *Italian* nie był stylem odnoszącym się wyłącznie do Włoch i oznaczał szeroko pojmowany renesans (XV–XVII wieku). W drugiej połowie stulecia różne jego odmiany zestawił Robert Kerr, wyliczając style stosowane do budownictwa mieszkalnego: Elizabethan, Palladian, Elizabethan revived („Elizabethan of nineteenth century adaptation"), Rural Italian, Palatial Italian, French Italian, English Renaissance, Mediæval or Gothic, Cottage Italian i Scotch Baronial[131].

4. USA Architektura Stanów Zjednoczonych rozwijała się na początku XIX wieku głównie pod wpływem angielskim i przeważał w niej stosunkowo długo grecki klasycyzm. Wzmianki z tego czasu o stylu włoskim odnoszą się prawdopodobnie do architektury palladiańskiej[132]. Niemniej od końca lat trzydziestych

[129] Dixon, Muthesius, *op.cit.*, s. 38–40. Terminy: *Jacobean* („z czasów Jakuba I") i *Jacobethan* (używany na określenie omawianego nurtu architektury połowy XIX w.) oddajemy tu polskim słowem „jakobicki", mimo że tradycyjnie odnosi się ono raczej do czasów (i zwolenników) Jakuba II (ang. *Jacobitical*, *Jacobite*).

[130] Hitchcock, *Architecture*..., s. 73–74.

[131] R. Kerr, *The Gentleman's House* (1864), Second edition, London 1865, s. XXX, 346–378; por. Steegman, *Consort*..., s. 297.

[132] Jedna z ciekawszych relacji pochodzi od rosyjskiego dyplomaty P. Svinina, który będąc w USA po r. 1810 stwierdził: „Przeważa tu wszędzie architektura angielska. W stanie Nowy Jork, zasiedlonym pierwotnie przez Holendrów, oraz we wnętrzu Pensylwanii, zamieszkanym głównie przez

rozpowszechnia się w Ameryce typ malowniczej willi włoskiej. Jednym z pierwszych przykładów jest willa Duane w Burlington, N.J., wystawiona przez Johna Notmana w 1837 roku. W latach czterdziestych i pięćdziesiątych do stylu willowego sięgał m.in. architekt angielskiego pochodzenia Richard Upjohn, którego Dom Kinga (1845–1847) w Newport, R.I., reprodukował wówczas A. J. Downing jako „jeden z najbardziej udanych przykładów stylu włoskiego w USA"[133], a także, korzystając niekiedy z innego wzornika Downinga (*Cottage Residences*, 1842) – Henry Austin[134]. Malownicze podmiejskie wille w typie włoskim były w Ameryce, podobnie jak i w Anglii, jedną z form reakcji na grecki klasycyzm[135].

W architekturze miejskiej styl pałacowy wprowadził w USA architekt szkockiego pochodzenia John Notman, zapewne pod wpływem Charlesa Barry'ego, wznosząc w latach 1845–1847 budynek Athenaeum w Filadelfii. Istotną rolę w propagowaniu renesansu jeszcze przed połową stulecia odegrał młody wówczas amerykański architekt Arthur Gilman. W opublikowanym w roku 1844 artykule *Architecture in the United States* Gilman stwierdził, że uważa wpro-

---

Niemców, jest jeszcze nieco starych domów stawianych zgodnie z narodowym gustem tych ludzi, jednakże to budownictwo szybko zanika [...]. Jeżeli chodzi o domy wiejskie, Amerykanie od pewnego czasu stosują styl włoski; widziałem tutaj wiele takich domów w najnowszym i bardzo przyjemnym stylu architektury". A. Yarmolinsky, *Picturesque United States of America, 1811, 1812, 1813, being a Memoir of Paul (Pavel Petrovich) Svinin, Russian Diplomatic Officer, Artist and Author...*, New York 1930. Cytuję za T. Hamlin, *Greek Revival Architecture in America*, London–New York–Toronto 1944, s. 20–21.

[133] A. J. Downing, *The Architecture of Country Houses*, 1850, il. 143. Repr. Pérouse de Montclos, *op.cit.*, s. 32. Włoskich projektów do wzorników Downinga dostarczał również A. J. Davis.

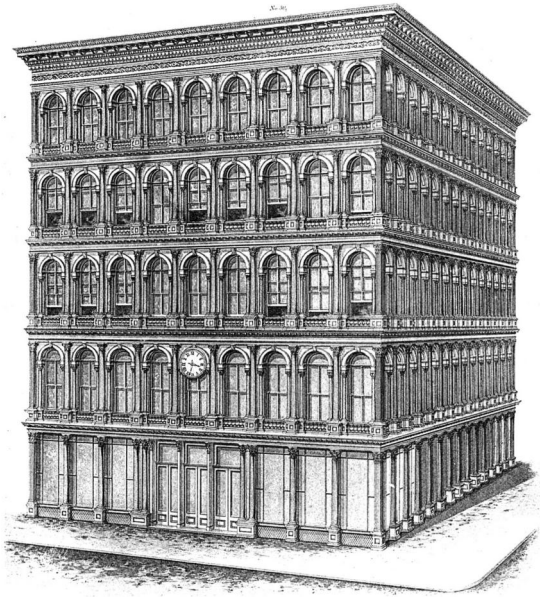
[134] Por. C. L. V. Meeks, *Henry Austin and the Italian Villa*, „Art Bulletin", XXX, 1948. Zob. też reprint A. J. Downing, *Victorian Cottage Residences*, ([1]1842, [2]1873) New York 1981, Design VIII: *A Villa in the Italian Style*.

[135] Zob. R. B. Harmon, *The Italian Villa in American Architecture*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, Architecture Series A 851).

wadzenie w USA greckiej architektury za błąd. Styl ten jest bowiem właściwy dla innego klimatu, jest wyrazem innych czasów, przeciwnej religii, przestarzałej formy rządów i zupełnie innego społeczeństwa niż amerykańskie. Zalecał natomiast „styl Bramantego, Palladia i Michała Anioła, nazywany czasem «palazzo style» [...]. Pałace Ricardi, Pandolfini, Strozzi i Gondi we Florencji, wspaniały Massimi w Rzymie i Piccolomini w Sjenie reprezentują [według Gilmana] prawdziwą wielkość stylu". Gilman pisze dalej, że niedawno powstałe w Anglii Travellers' Club House i Reform Club House Charlesa Barry'ego, odznaczające się stosownością, malowniczością i pięknem wybranego stylu, są powodem rosnącego wśród londyńskich architektów zainteresowania „stylem pałacowym"[136].

Począwszy od połowy lat czterdziestych chętnie sięgano w Ameryce do stylu pałacowego przy wznoszeniu wielkich domów handlowych. Styl ten lepiej niż grecki nadawał się do tego rodzaju budowli ze względu na niższe koszta, łatwość rozwiązania układu wnętrza i jego oświetlenia, a także możliwość stopniowej rozbudowy gmachu w miarę rozwoju przedsiębiorstwa. Za model architektury handlowej uznano gmach nowojorskiego magazynu A. T. Stewarta, wzniesiony w latach 1845–1846 (prawdopodobnie według projektu Ottaviana Gori), którego elewacje przypominają Reform Club Charlesa Barry'ego. Amerykanie przywiązywali dużą wagę do tej architektury i szczycili się, że „ani w Londynie, ani w żadnym

[136] A. Gilman, *Architecture in the United States*, „North American Review" LVIII, 1844, s. 436–480. Podaję wg W. Weisman, *Commercial Palaces of New York 1845–1875*, „Art Bulletin" 36, 1954, s. 287. Nawiasem mówiąc, pojęcie renesansu było dla Gilmana bardzo szerokie. Mówiąc o swoim Arlington Street Unitarian Church w Bostonie, Gilman dowodzi, że jego wnętrze nawiązuje do kościoła Santa Annunziata w Genui, zaś architektura zewnętrzna – do angielskiego renesansu Jamesa Gibbsa (!). Podaję wg Hamlin, *op.cit.*, s. 336. Rozciąganie renesansu do r. 1800 było specyfiką anglosaskiej literatury historycznej. Por. R. Blomfield, *A History of Renaissance Architecture in England, 1500 to 1800*, London 1897.



33. J. P. Gaynor, Haughwout Building w Nowym Jorku, 1857
(wg „Art Bulletin", 1954)

innym europejskim mieście nie ma sklepów, które zbliżałyby się do wielkich i wspaniałych rozwiązań Broadwayu, a żaden sklep na świecie nie dorównuje cudownemu pałacowi", jakim jest magazyn Stewarta[137].

Od połowy XIX wieku styl pałacowy dominował w amerykańskim budownictwie handlowym (il. 33). Trzeba jednak pamiętać, że architektura ta miała rozmaite odmiany. Obok pałaców rzymskich naśladowano pałace weneckie, jak na przykład w Harper Brothers Building (1854, arch. J. Bogardus). Oprócz wersji włoskiej

[137] *New York Daguerrotyped*, „Putnam's Monthly", I 1853, s. 129; Weisman, *op.cit.*, s. 286–288.

chętnie stosowano odmianę elżbietańską. Wczesnym tego przykładem jest Bowen and McNamee Silk Warehouse z lat 1848–1849 (proj. J. C. Wells). Sięgano zresztą i do innych stylów, w tym także średniowiecznych, w myśl stwierdzenia autora z „Harper's New Monthly Magazine" z roku 1854, że „styl architektury ulicznej powinien być raczej bogaty niż klasyczny [...]. Liczne budynki na Broadwayu są piękne i efektowne, ponieważ są dziwaczne [...], bogato zdobione i różnorodne. [Ich] splendor [...] jest widocznym hymnem na cześć handlowego sukcesu"[138].

Neorenesans, popularyzowany przez wzorniki, już przed rokiem 1850 zastąpił grecki klasycyzm w większości modnych domów w Nowym Jorku i utrzymał się w architekturze mieszkalnej przez całą trzecią ćwierć XIX wieku[139]. Jak powiada Robert Harmon, styl włoski, rozpowszechniony w połowie stulecia w różnych odmianach, w wersji malowniczej bądź klasycznej, i określany również jako toskański, lombardzki, okrągły (Round), wspornikowy (Bracketed) albo nawet amerykański, w latach pięćdziesiątych osiągnął niemal pozycję stylu narodowego w USA[140].

---

[138] Weisman, *op.cit.*, s. 290–292.

[139] C. Lockwood, *New York City's Italianate-style „Brownstones"*, „The Connoisseur" 200, April 1979, s. 230–233.

[140] R. B. Harmon, *The Italianate Style in American Architecture: A Brief Style Guide,* Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, Architecture Series A 865), s. 6. Zob. tegoż, *The Renaissance Revival Style in American Architecture; A Brief Style Guide*, Monticello, Ill. 1982 (jw. A 861). H. R. Hitchcock *(French Influence on 19th-Century Architecture in the USA*, „Architectural Design" 48, 1978, nr 11/12, s. 82) dostrzega, oprócz wpływów angielskich i francuskich, rolę architektów imigrantów z Niemiec w rozwoju w USA arkadowej odmiany neorenesansu (*Rundbogenstilu*).

5. Neorenesans a „walka stylów" w połowie XIX wieku

Omówione w poprzednich rozdziałach początki neorenesansu jawią się nam przede wszystkim na tle dominującego na przełomie XVIII i XIX wieku klasycyzmu, stylu akademii. Trzeba jednak pamiętać, że w pierwszej połowie XIX stulecia neorenesans nie był jedynym stylem antyakademickim. W wielu krajach już przed połową stulecia silną pozycję zajmował neogotyk, lansowany zazwyczaj w architekturze sakralnej i zwalczany przez akademie. Spośród neostylów nowożytnych odgrywało pewną rolę, zwłaszcza w dekoracji wnętrz, neorokoko[141]. Pojawiały się również oparte na eklektyzmie dążności do stworzenia nowego stylu XIX wieku (np. *Rundbogenstil*).

Bez wątpienia największe kontrowersje budził neogotyk. Jak już wspomniano, jego pozycja była w różnych środowiskach rozmaita. W Anglii, poczynając od drugiej ćwierci XIX wieku, zdominował on budownictwo sakralne na kilka dziesięcioleci i poważnie zagroził zwolennikom stylów klasycznych także w architekturze świeckiej. W innych krajach położenie mediewalistów nie wydawało się tak korzystne. We Francji na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych sądzono nawet, że moda na gotyk, obejmująca do niedawna rzemiosło artystyczne, zaczęła już mijać. W roku 1839 A. Blanqui pisał z okazji Exposition de l'Industrie: „Rewolucja i Cesarstwo narzuciły nam styl grecki i rzymski. [...] W czasach Restauracji nasze zegary, fotele i komody wieńczone ostrołukiem miały udawać katedry. Dzisiaj stajemy się Florentyńczykami i Bizantyńczykami"[142]. Sytuację w tej dziedzinie w połowie XIX wieku obrazuje Wystawa Światowa z roku 1851. Zmierzch neogotyku, w każdym razie w zakresie rzemiosła, wydawał się wówczas przesądzony. W raporcie na temat wystawy czytamy: „Żadna kawiarnia nie zamówiłaby dzisiaj ostro-

[141] Zob. M. Zweig, *Zweites Rokoko*, Wien 1926; C. Duncan, *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York–London 1976 (A Garland Series. Outstanding Dissertations in the Fine Arts).

[142] Hautecœur, *op.cit.*, VI, s. 310.

łukowej dekoracji, żaden fabrykant nie śmiałby zdobić mebli łukiem lancetowym. Widziałem ostatni zegar w kształcie gotyckiej katedry – odrzucony w Paryżu [wiosną 1851] przez francuskie jury wystawy w Londynie"[143].

Ralph N. Wornum w eseju *Exhibition as a Lesson in Taste*, nagrodzonym przez wydawców pisma „Art Journal" i opublikowanym w ilustrowanym katalogu (1851), analizuje styl wystawionych dzieł rzemiosła artystycznego i stwierdza, że

> w dziedzinie ornamentyki (*ornamental design*) nie ma na Wystawie nic nowego; ani jednego schematu, ani jednego detalu, który by nie był używany wielokrotnie w ciągu minionych stuleci. Ogólnie rzecz biorąc, gust producentów jest niewyrobiony, a niemal we wszystkich przypadkach kiedy jest inaczej, dominuje wpływ Francji [który przejawia się] w dwu najbardziej popularnych tradycyjnych stylach tego kraju – w stylu renesansu i Ludwika XV. [...] Najlepiej zrozumianym stylem jest ten, który [...] nazwaliśmy mieszanym Cinquecento, czyli Renaissance; najwyraźniej najzdolniejsi projektanci z Włoch, Francji, Austrii, Belgii i Anglii wybrali ten styl, aby pokazać swoje możliwości; jeżeli więc można uważać Wystawę za wskaźnik ulubionego obecnie stylu, jest nim z pewnością Cinquecento Renaissance, czyli styl rozwinięty we Włoszech w drugiej połowie szesnastego wieku. Ludwik XIV, XV i Rokoko być może przeważają pod względem ilości; zapotrzebowanie na gotyk jest za granicą widocznie niewielkie,

[143] L. de Laborde, *Beaux-Arts* [w:] *Travaux de la Commission française sur l'industrie des nations*, VIII, Paris 1857, s. 766. Podaję wg Hautecœur, *op.cit.*, VI, s. 310.

a i w naszym kraju uprawia się go tylko w ograniczonym zakresie[144].

A jednak przeglądając katalog wystawy w Londynie można znaleźć jeszcze wiele obiektów neogotyckich. Potwierdza to relacja historyka sztuki i miłośnika Włoch Ernsta Förstera, który był zresztą bardziej niż Wornum entuzjastycznie nastawiony do ówczesnych imitacji stylów nowożytnych. W artykule *Poczucie formy obecnej epoki. Na podstawie Wielkiej Wystawy* czytamy m.in.:

> Rzemiosło religijne postępuje własną drogą. Ale jeśli to [rzemiosło] czy to rozmyślnie, czy też wskutek religijnej gorliwości, choć z pewnością bez uczuć pierwotnie z tym związanych, wybrało na użytek Kościoła formy średniowieczne [...] według projektów z dwunastego i trzynastego wieku, rzemiosło i twórczość świecka zwróciły się z zapałem ku wspomnieniom pogańskiej starożytności – i to raczej nie aby kopiować antyczną sztukę, ale ku formom znanym jako „Renaissance", które odtworzyły *con amore* i z nieskończonym mistrzostwem. Renesans jest podziwiany przez wszystkie narody: praktykują go Niemcy i Anglicy, Rosjanie i Włosi; wydaje się być językiem opanowanym przez wszystkich z większą lub mniejszą biegłością, jednak tylko dla Francuzów jest to język ojczysty. Oni używają

[144] R. N. Wornum, *Exhibition as a Lesson in Taste* [w:] *The Industry of All Nations. „The Art Journal" Illustrated Catalogue*, London [1851], s. V. W eseju Wornuma obecność stylu renesansowego na wystawie jest zresztą przesadnie podkreślona. Renesans był w jego rozumieniu kategorią stylistyczną bardzo szeroką, poza tym właśnie sztuką nowożytną Wornum najbardziej się interesował. W r. 1850 wygłosił w Londynie odczyt *On the Origin and Peculiarities of the Renaissance Period of Decorative Arts*, w którym przedstawił historię stylu i zalecił studentom (wykład odbył się w Government School of Design), by wzorowali się nie tyle na dziełach, co na metodzie dawnych artystów renesansowych. „The Art Journal", New Series II, 1850, s. 130, 266.

go z łatwością, wdziękiem i różnorodnością wyrazu tak dalece, że nie zważamy na ich potknięcia[145].

W połowie XIX wieku kierunek neorenesansowy w angielskim wzornictwie zyskiwał na znaczeniu, m.in. w środowisku londyńskiej uczelni artystycznej, Government School of Design (od 1896 Royal College of Art), za sprawą Henry'ego Cole'a, wieloletniego organizatora wystaw i instytucji kulturalnych. Projekty neorenesansowe wykonywali profesorowie szkoły: Alfred George Stevens (il. 34), późniejszy autor dekoracji dla Dorchester House, i Gottfried Semper, działający w Londynie w latach 1851–1855. Artystów z kontynentu zatrudniały także brytyjskie firmy, np. wytwórnia ceramiki Mintona[146], dzięki czemu w wyrobach eksponowanych na kolejnych wystawach – np. na międzynarodowej wystawie w Londynie w roku 1862 – motywy renesansowe były użyte w sposób bardziej finezyjny[147].

Przewaga stylów średniowiecznych w sztuce religijnej, widoczna na wystawach światowych w zakresie rzemiosła, w równym stopniu dotyczyła architektury. Nawet we Francji, gdzie klasycyzm i style pochodne zawsze odgrywały dużą rolę, ofensywa gotycystów w budownictwie kościelnym była bardzo wyraźna i w tej też dziedzinie rozegrały się główne wydarzenia „walki stylów".

Zainteresowanie gotykiem we Francji nasiliło się w latach trzydziestych XIX wieku, przede wszystkim za sprawą Chateaubrianda,

[145] E. Förster, *The Feeling for Form of the Present Era. As shown in the Great Exhibition*, „The Art Journal", New Series III, 1851, s. 237.

[146] Zatrudnieni tam Francuzi to m.in. (w nawiasach podano okres współpracy): Émile Jeannest (ok. 1845–1855), Hugues Protât (ok. 1845–1858), Léon F. Arnoux (1848–1892) i Albert-Ernest Carrier-Belleuse (ok. 1848–1885). *Mapping the Practice and Profession of Sculpture in Britain and Ireland 1851–1951*, University of Glasgow History of Art and HATII, online: http://sculpture.gla.ac.uk (dostęp 13 VIII 2013).

[147] S. Jervis, *High Victorian Design. A Travelling Exhibition organized by the Victoria and Albert Museum*, Ottawa 1974, s. 191–192.

34. A. G. Stevens, projekt dekoracji sklepienia. Rysunek z akwarelą. Londyn, Tate Gallery

Victora Hugo, Montalemberta i A.-N. Didrona, a także Micheleta. W ślad za ruchem konserwatorskim poszły wkrótce (około 1840 roku) próby rozpowszechnienia stylów średniowiecznych w nowej architekturze. Michelet, który około połowy stulecia odszedł z obozu gotyckiego i tłumaczył się ze swego, jak mówił, „ślepego entuzjazmu", twierdził, że stosunek Kościoła do sprawy stylu był początkowo obojętny, zaś za neogotykiem opowiadali się przede wszystkim sami architekci i zabiegali u pisarzy o poparcie dla swej doktryny. Mimo że, jak wspomina Michelet, wszystkich dziwił ich fanatyzm[148], już w latach czterdziestych neogotyk zyskał sobie wy-

[148] Michelet, *op.cit.*, s. 167–169.

raźne poparcie sfer kościelnych[149]. Równocześnie jednak wystąpiła przeciwko niemu Akademia. Ta krytyka neogotyku była jedną z przyczyn dalszego rozwoju neorenesansu.

Wystąpienie Akademii przeciw neogotykowi wiązało się z kontrowersyjną sprawą projektu kościoła Św. Klotyldy w Paryżu Franza Christiana Gau. Projekt ten jako gotycki był kilkakrotnie (w różnych wersjach) odrzucany przez Conseil Général des Bâtiments Civils i dopiero po kilku latach władzom administracyjnym udało się wymusić jego zatwierdzenie (1846). Wobec tej decyzji jeden z członków Conseil przedłożył Akademii ankietę z zapytaniem: „Est-il convenable à notre époque de construire une église dans le style dit gothique ?" Wyniki dyskusji na ten temat podsumował sekretarz Akademii Désiré-Raoul Rochette w opublikowanym wówczas artykule[150]. Zawiera on głównie krytykę neogotyku, równocześnie jednak podsuwa architektom inne niż średniowieczne źródła inspiracji, m.in. renesans. Fakt, że nie ograniczono się tym razem do antyku, świadczy o ewolucji poglądów akademików[151]; rok 1846

[149] Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, s. 55; tenże, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, Zeszyty Naukowe UJ, Prace z Historii Sztuki, 11, 1973, s. 66.

[150] Przebieg sporu relacjonują Middleton, Watkin, *op.cit.*, s. 357–358. Tekst ankiety podaje Havard, *op.cit.*, II, szp. 675–676 (przypis). Por. również: L. Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750–1900*, Milano 1975, s. 192 i 209; tenże, *La polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie de Beaux-Arts, Francia 1846–47, con testi di R. Rochette, E. Viollet-le-Duc, J. B. A. Lassus, C. Daly, J. P. Schmit, J. Beulé, P. Coste*, Milano 1974. Na konferencji Architectural Association w Londynie w r. 1978, poświęconej Ecole des Beaux-Arts, B. Foucart wygłosił referat *La querelle française du meilleur style pour la construction des églises, 1840–1860* (nie wszedł w skład tomu pod red. R. Middletona).

[151] Jeszcze na przełomie lat trzydziestych i czterdziestych Raoul-Rochette stwierdził we wspomnieniu wygłoszonym po śmierci Perciera, zwracając się niewątpliwie do jego uczniów, że „nigdy nie zabraknie ludzi zdolnych odtwarzać to, co było już zrobione, budować w XIX wieku w stylu re-

był też początkiem pewnej liberalizacji kursu architektury, gdzie na katedrze teorii zmarłego wówczas Louis-Pierre'a Baltarda zastąpił Abel Blouet, bardziej otwarty na nowoczesne prądy. Raoul-Rochette w swoim memoriale wysoko ocenił architekturę średniowieczną, ale stwierdził, że budować po gotycku w XIX wieku to anachronizm. Według niego, historia religii uczy, że gotyk wcale nie jest czystym wyrazem chrystianizmu, architekturą chrześcijańską *par excellence.* Gotyk prawie nie rozwinął się w Rzymie, stolicy katolicyzmu. Rzym posiada zabytki wszystkich stylów chrześcijańskich, które są wyrazem poszczególnych epok. Chrześcijaństwo, religia powszechna wielu narodów i epok, nie potrzebuje zamykać się w formach jednego stylu[152]. Cechą chrystianizmu i znamieniem jego trwałości jest fakt, że zawsze podążał zgodnie z duchem czasu. Z tego powodu Akademia nie zaleca kopiowania ani architektury antycznej, ani gotyku („ani Partenonu, ani Sainte-Chapelle"). W sztuce, jak i w społeczeństwach, jest możliwy tylko naturalny rozwój. Architektura gotycka jest martwa. Ponieważ chrystianizm w każdej epoce szukał innego wyrazu artystycznego, podobnie trzeba postąpić w XIX wieku. „Przykład renesansu [...] uczy nas, jak można być oryginalnym wprowadzając elementy i stosując reguły od dawna przez ignorancję zapomniane, jak można być chrześcijańskim nie będąc gotyckim (*on peut être chrétien sans être gothique*)". Raoul-Rochette stawia za wzór architektom twórców renesansu, którzy we Włoszech, na ziemi antyku i katolicyzmu, potrafili swoim dziełom nadać właściwy charakter, a we Francji dali antykowi wyraz francuski. Na zakończenie stwierdził, że i w XIX wieku należy wznosić budowle, które byłyby wyrazem chrystianizmu i ducha społeczeństwa. Jak się wyraził:

---

nesansu, podobnie jak pisać w języku Ronsarda czy malować w guście Cimabuego [...]. Każdy wiek ma swojego ducha, każda kultura właściwe sobie składniki, i chcieć uprawiać renesans w naszych czasach, to dowodzić, że nie rozumie się renesansu i że źle się zna naszą epokę". Eysenbach, *op.cit.*

[152] D.-R. Rochette, *Considérations sur la question de savoir, s'il est convenable au XIX^e^ siècle de bâtir des églises en style gothique*, RGA VI, 1846, szp. 317–318.

„Tego niewątpliwie żąda rozsądek i interes sztuki, tego domaga się honor naszej epoki i tak również uważa Akademia”[153].

Opinię tę przyjęto wówczas jako głos konserwatywny[154]. Niektórzy architekci, jak na przykład Auguste Magne, próbowali natychmiast realizować zalecenia Akademii, tworząc eklektyczne projekty kościołów oparte na stylu renesansowym[155], ale na szerszą skalę neorenesans znalazł zastosowanie w budownictwie sakralnym dopiero w trzeciej ćwierci XIX wieku. W Paryżu wzniesiono w tym stylu kościół Saint-François-Xavier (rozpoczęty w roku 1861 przez Lussona w stylu romańskim, a ukończony przez Ucharda w wersji renesansowej), a także znaną La Trinité (1861–1867, il. 35), gdzie Théodore Ballu wprowadził motywy odrodzenia francuskiego z typowymi dla tego stylu reminiscencjami gotyku, w postaci między innymi sklepienia żebrowego[156].

Manifest Raoul-Rochette'a nie miał więc zrazu większego wpływu na rozwój budownictwa kościelnego, oznaczał jednak, że od połowy XIX wieku neorenesans stał się stylem Akademii. Także i w innych krajach akademizacja neorenesansu była w dużej mierze skutkiem ofensywy gotycystów, stała się zaś możliwa dzięki wysokiej pozycji, jaką zajmowało odrodzenie w akademickiej wizji dziejów sztuki. Jedynie w Anglii, gdzie organizacja życia budowlanego była odmienna niż na kontynencie i gotycyści z łatwością

[153] Tamże, szp. 318–321.

[154] C. Daly, *Opinion de l'Académie Royale des Beaux-Arts sur l'architecture gothique*, RGA VI, 1846, szp. 313–314.

[155] RGA VII, 1847, szp. 209–210; projekt A. Magne'a kościoła dla Place d'Europe w Paryżu opublikowano w RGA w r. 1849. We Francji już od początku lat czterdziestych zaczęto stawiać kościoły neorenesansowe, jednak należały one do rzadkości (fasada Saint-Jacques-Saint-Christophe w Paryżu-La Villette, 1841–1844, proj. P.-E. Lequeux; kościół w Pollet koło Dieppe, 1843–1849, proj. L. Lenormand). Hitchcock, *Architecture...*, s. 46.

[156] A. Boinet, J. Bayet, *Les édifices religieux de Paris*, Paris 1910, cz. 2, s. 208 i n.

35. T. Ballu, kościół La Trinité w Paryżu, 1861–1867 (wg A. Boinet, J. Bayet, *Les édifices religieux de Paris*, Paris 1910)

zdobyli monopol w dziedzinie architektury kościelnej, „walka stylów" rozegrała się w budownictwie świeckim. Jej najbardziej efektowny epizod, konkurs na gmach Ministerstwa Spraw Zagranicznych w Londynie, zakończony zwycięstwem neorenesansu, nastąpił po połowie stulecia i miał wyraźny wymiar polityczny.

Teksty ówczesnych polemik wskazują, że w „walce stylów", która była początkowo walką klasyków z gotycystami, traktowano renesans jako rozwiązanie kompromisowe, ze względu na „mieszany" charakter tego stylu. W późniejszym okresie, kiedy neorenesans włoski był już w powszechnym użyciu i w „walce stylów" zajął miejsce klasycyzmu, rolę stylu „pośredniego" zaczął odgrywać neorenesans oparty na wzorach północnoeuropejskich, a w szczególności francuskich.

ROZDZIAŁ III

Koncepcje neorenesansu w drugiej połowie XIX wieku

Rozwój architektury w drugiej połowie XIX wieku doprowadził do upowszechnienia neorenesansu, który w różnych środowiskach stał się stylem dominującym. Relacjonowanie tego procesu ujawniłoby zapewne wiele specyficznych problemów właściwych architekturze poszczególnych krajów i okresów, ale także wiele analogii wynikających z kosmopolityzmu sztuki XIX stulecia. Poniższe rozważania mają zwrócić uwagę na wybrane zagadnienia związane z rozmaitymi odmianami neorenesansu i na jego miejsce w poglądach dziewiętnastowiecznych teoretyków. W kolejnych podrozdziałach omówiono koncepcje neorenesansu pojmowanego jako styl właściwy pewnym rasom bądź narodom lub też jako wyraz pewnych ideologii, wyznań i tendencji, i starano się wyjaśnić przyczyny jego popularności. Przedstawione zjawiska są ważne dla całej ar-

chitektury historyzmu i odzwierciedlają rolę „kostiumu stylowego" w ówczesnej teorii i praktyce architektonicznej.

1. Styl narodów romańskich W walce stylów połowy XIX wieku zwolennicy neogotyku odwołali się do argumentów narodowych. Tak było m.in. we Francji, gdzie Viollet-le-Duc miał stwierdzić: „C'est l'architecture nationale qu'on attaque"[1]. Trzeba jednak pamiętać, że w XIX wieku nie tylko Francuzi uznawali gotyk za swój styl narodowy. Goethe wspominał po latach, co miał na uwadze, pisząc w roku 1773 esej o katedrze w Strasburgu: „Gdy odnalazłem ten gotycki gmach, zbudowany w starym niemieckim grodzie, wzniesiony w czasach prawdziwie niemieckich ręką mistrza, którego nazwisko [...] wskazywało na pochodzenie niemieckie i miało ojczyste brzmienie, odważyłem się, urzeczony pięknem tej świątyni, osławioną nazwę «budownictwo gotyckie» zmienić na «budownictwa niemieckie» i przekazać ją narodowi niemieckiemu; nie omieszkałem też przy tej sposobności zadokumentować swych uczuć patriotycznych"[2]. Również i później, w okresie romantyzmu, uważano kulturę średniowiecza raczej za wytwór rasy germańskiej niż romańskiej. Ten sam motyw wraz z podkreśleniem łacińskiego charakteru renesansu pojawia się znowu w historiozoficznych koncepcjach Hipolita Taine'a[3]. W odniesieniu do sztuki wystarczy przypomnieć relacje z Wystawy Światowej w Londynie w 1851 roku, w których renesans traktuje się jako specjalność Francuzów, jako ich ojczystą mowę. Nic więc dziwnego, że w architektonicznej walce stylów po argumenty narodowe mogli sięgać również francuscy zwolennicy renesansu i stylów klasycznych. Było to tym łatwiejsze, że w połowie XIX wieku francuska geneza gotyku nie była jeszcze udowodniona, mimo istnienia

[1] Michelet, *op.cit.*, s. 169.

[2] J. W. Goethe, *Z mojego życia*, Warszawa 1957, I, s. 433–434.

[3] Ferguson, *op.cit.*, s. 124–126, 246–248, 270–271.

licznych publikacji na ten temat, jak np. Félixa de Verneilh *Origine française de l'architecture ogivale* (1845)[4].

Znamienne w tym względzie są wypowiedzi paryskiego archeologa Charles'a-Ernesta Beulégo z roku 1856, który krytykował nadmierne, jego zdaniem, zainteresowanie średniowieczem i twierdził, że wcale nie wiadomo, czy gotyk to styl narodowy, czy powstał we Francji. Beulé widział w gotyku ducha północy, ducha germańskiego, który jest sprzeczny z duchem francuskim. Jesteśmy rasą neolatyńską, jak nikt inny (oprócz Włochów) – powiedział francuski archeolog. W epoce renesansu Francuzi odnaleźli dziedzictwo antyku i odtąd przez trzy i pół stulecia Francja szła drogą klasyczną, z wyjątkiem okresu upadku, jakim był wiek XVIII. Nowy renesans sztuki francuskiej ma miejsce w XIX wieku. W sumie „renesans francuski trwał prawie czterysta lat". Gotyk natomiast, według Beulégo, jest stylem epoki, a nie stylem narodu. Nie jest on również stylem *par excellence* religijnym[5].

Pod koniec stulecia koncepcja francuskich źródeł renesansu powróciła w wypowiedziach znanego historyka Louisa Courajoda, który na wykładach w Ecole du Louvre i w artykule *Les véritables origines de la Renaissance* (1888) twierdził, że renesans, polegający nie tyle na odrodzeniu antyku, co na realizmie w sztuce, wywodzi się w prostej linii z gotyku XIV wieku i narodził się w północnej Francji[6].

---

[4] „Annales archéologiques" II, 1845. Podaję wg P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960, s. 563. Również niektórzy niemieccy badacze (F. Mertens, F. Kugler) przyznawali wówczas Francuzom pierwszeństwo w „wynalezieniu" gotyku. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 167–174 i 636–638.

[5] Beulé, *Cours d'archéologie à la Bibliothèque Nationale*, RGA XIV, 1856, szp. 373–377.

[6] L. Courajod, *Les véritables origines de la Renaissance*, GBA 61, 1888, s. 21–35. Zob. też E. Rosenthal, *Changing Interpretations of the Renaissance in the History of Art* [w:] *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Inter-*

Francuski, czy też ogólniej rzecz ujmując – romański charakter renesansu był jednym z czynników, które w XIX wieku brano pod uwagę, decydując się na wybór stylu w architekturze, i to nie tylko we Francji. Jak powiada F. Chanson, jeszcze z końcem lat osiemdziesiątych tamtego stulecia podczas konkursu na gmach akademii i muzeum w Lozannie sądzono, że najodpowiedniejszy będzie styl antyczny, albo jeszcze lepiej – renesansowy, bowiem przywołanie sztuki Włoch albo Francji pozwoli podkreślić łacińskość Szwajcarii romańskiej wobec Szwajcarii niemieckiej[7].

2. Styl pogański W europejskim panteonie sztuki około połowy XIX wieku artyści czasów renesansu zajmowali zwykle miejsce uprzywilejowane. Plastyczną ilustracją tego panteonu i przyjmowanych hierarchii może być dekoracja gmachu monachijskiej Starej Pinakoteki, a w szczególności znany cykl fresków według projektu Corneliusa, zdobiący niegdyś 25 loggii w południowej części gmachu (1830–1840)[8]. Tematem fresków była historia

pretations of the Age, ed. by T. Helton, University of Wisconsin 1961, s. 58; Weisbach, *op.cit.*, s. 270; Ferguson, *op.cit.*, s. 316–318.

[7] Wykonano wówczas projekt francuskiego architekta Gasparda André (1889), w stylu „néo-florentin d'André", łączącym reminiscencje Willi Medici, architektury florenckiej i rozmach Ecole des Beaux-Arts. F. Chanson, *Le Palais de Rumine à Lausanne : un édifice moderne*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte" 40, 1983, s. 48–49.

[8] Niezależnie od tematyki, freski Corneliusa są interesującym przykładem malarstwa neorenesansowego. Renesansową formę i ornamenty wzięte z loggii watykańskich Rafaela zastosowano tam nawet w takich scenach, jak „Czasy Karola Wielkiego". Jednakże w alegorii „Deutsche Baukunst" przedstawiono architekturę gotycką. Zob. Peter von Cornelius, *Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München..., mit erklärendem Text von Dr. Ernst Förster*, Leipzig 1875. Na ten aspekt sztuki Corneliusa zwraca uwagę G. Lammel, *Peter von Cornelius' Beitrag zur Neurenaissancemalerei* [w:] *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. K.-H. Klingenburg, Leipzig 1985. Jest to jedna z nielicznych prac, w których pojęcie „neorenesansu" zastosowano do malarstwa XIX wieku.

sztuki. Stronę wschodnią poświęcano sztuce włoskiej, a zachodnią – sztuce krajów północnych. W poszczególnych loggiach, posuwając się od brzegów ku środkowi, byli przedstawieni artyści, którzy wynieśli sztukę na coraz to wyższe stopnie doskonałości. Środkową, trzynastą loggię poświecono Rafaelowi, największemu malarzowi wszystkich czasów[9]. Estetyczna pozycja odrodzenia była więc niezachwiana. Krytykowano natomiast renesans z pozycji moralnych, co odbiło się także na opiniach na temat neorenesansu w architekturze.

Dziewiętnastowieczni przeciwnicy odrodzenia wysuwali często argumenty, że to epoka pogańska i że jej sztuka nie odpowiada z tej racji duchowi chrześcijaństwa. Raczej do rzadkości należały wypowiedzi przeciwne, jak na przykład Wackenrodera, który zwracał uwagę na religijny charakter sztuki renesansowej (Rafaela i Dürera). Friedrich Schlegel na przykład nie lubił pełnego renesansu, rozpoczynającego „drugi okres europejskiej kultury", dotknięty entuzjazmem dla pogańskiej starożytności. Dlatego, jak się wyraził, gustował jedynie we wczesnych szkołach sztuki chrześcijańskiej[10].

W przeciwieństwie do sztuki średniowiecznej, sztuka renesansowa jest, jak sztuka rzymska – zmysłowa i przez to bezbożna. Tak też przedstawił jej alegorię Paul Delaroche w swoim wielkim malowidle w Ecole des Beaux-Arts, zwanym *Hémicycle* (1841). Fresk ten, oceniany w swoim czasie jako najwspanialsza współczesna kompozycja w wielkim stylu, ma za przedmiot, podobnie jak loggie Corneliusa w Pinakotece, powszechną historię sztuki. W centrum, obok alegorii sławy, Delaroche umieścił, wedle słów Charles'a Blanca,

[9] Niedawno obchodzone pięćsetlecie urodzin Rafaela przyniosło m.in. wiele publikacji na temat kultu jego sztuki w XIX wieku. Sporo nowych danych zawiera np. katalog *Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico,* Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana 4 febbraio – 15 aprile 1984.

[10] Ferguson, *op.cit.*, s. 138–140. W innym miejscu Schlegel napisał: „Titian, Correggio, Julio Romano, Andrea del Sarto, etc. das sind für mich die letzten Maler". Podaję wg Robson-Scott, *The Literary Background*..., s. 116, przypis 2.

z jednej strony personifikacje Sztuk Grecji i średniowiecza, „marzycielskie, melancholijne, dostojnie udrapowane", z drugiej zaś, a więc im przeciwstawione – Rzymu i renesansu, „zmysłowe, olśniewające, półnagie"[11].

W dziewiętnastowiecznych tekstach z zakresu historii sztuki często dają się zauważyć, obok tradycyjnego uwielbienia dla malarstwa Rafaela i sztuki około roku 1500, również podkreślanie i krytyka „pogańskich" cech renesansu. Przykładem może być francuski artykuł Mickiewicza, ogłoszony w „Revue du Nord" w roku 1835. Według Mickiewicza

> dzięki współzawodnictwu malarzy strona techniczna robiła szybkie postępy; niebawem zdawało się, że sztuka osiągnęła pod pędzlem Rafaela sam szczyt doskonałości. Arcydzieła tego wielkiego mistrza są uważane za wzory sztuki chrześcijańskiej. Jednocześnie wszakże zaczęła się ogólna reakcja przeciwko duchowi średnich wieków i ich dziełom, to jest przeciw chrystianizmowi. Rozmaite przyczyny, działając razem na opinię ogółu i upodobania malarzów, wznieciły w jednolitej dotychczas sztuce żywioły różnorodne a rozkładowe. [..] sztuka zaczęła się sekularyzować. Podziw dla zabytków starożytności, głoszony przez papieżów, wzniecony przez uczonych i erudytów, stał się modą, monomanią stulecia. [...] Wywoływano ducha pogaństwa [...]. Dwa światy, dwie sztuki stanęły przeciw sobie, gotowe do walki. Sztuka chrześcijańska z niebios, zda się, zstąpiła, jak nowa Jeruzalem, niesiona przez aniołów

[11] C. Blanc, *Histoire des Peintres..., Ecole française*, III, Paris 1863. Podaję wg F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca 1976, s. 9. O alegorycznych przedstawieniach historii sztuki oraz ich znaczeniu dla poznania historii smaku artystycznego w XIX wieku pisze M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977, s. 158–163.

> i świętych, rozszerzała się po ziemi; nim jednak ją pokryła, sztuka pogańska zmartwychwstała, z otchłani wyszła na kształt potworu o stu głowach bogów, nimf i półbogów. Ci bogowie, tacy dumni i tacy piękni, obnażając swe ciała jędrne, tworzyli dziwne przeciwieństwo z przezroczystymi a leciuchnymi kształtami aniołów i świętych. Te nimfy i półbogi, w całej swej zmysłowej piękności i muskularnej sile, zdawały się kusić i wyzywać czystość dziewic chrześcijańskich, męczenników pokorę i ascetyczną chudość zakonników.

Zdaniem Mickiewicza, zwłaszcza Michał Anioł głęboko odczuwał pogańską starożytność, „nie mógł już oderwać wzroku od oblicza Jowisza, od torsu Heraklesa. Stał się, na przekór samemu sobie, naśladowcą Greków”[12].

Podobny pogląd znajdziemy u Edgara Quineta, który stwierdził, że to upadek wiary w piętnasto- i szesnastowiecznej Italii prowadził do rozwoju poezji, sztuki i piękna, związanych z zainteresowaniem doczesnością. Jak powiada, „Madonna zeszła ze swego tronu, [...] nawet Chrystus pod pędzlem Michała Anioła przeobraził się w Juliusza II, gniewnego i wojowniczego papieża”[13]. Według socjalisty Proudhona, sztukę i epokę renesansu charakteryzował brak zasad, co wiodło do bałwochwalczego kultu formy[14].

Na tym tle znamienna jest kompromisowa koncepcja francuskiego pisarza katolickiego z połowy XIX wieku, Alexisa-François Rio, który pisał o sztuce chrześcijańskiej (*De l'art chrétien*, 1836–1855),

---

[12] A. Mickiewicz, *O malarstwie religijnem*, Z oryginału francuskiego przełożył Józef Kallenbach, „Tygodnik Ilustrowany” 1891, t. III, s. 10, 20, 22. W wersji oryginalnej: *De la peinture religieuse moderne des Allemands*, „Pamiętnik Towarzystwa Literackiego im. Mickiewicza” 5, 1891, s. 236–237.

[13] E. Quinet, *Œuvres Complètes*, 6, Paris 1857, s. 310; cyt. za Haskell, *op.cit.*, s. 64–65.

[14] P.-J. Proudhon, *Du principe de l'Art et de sa destination sociale,* Paris 1865, s. 78–79; Haskell, *loc.cit.*

nie będąc przekonanym do sztuki średniowiecznej. Swoją historię rozpoczął od wieku XIII. Uważał bowiem, że sztuka chrześcijańska doskonaliła się stopniowo i że w tej dziedzinie „od początku chrześcijaństwa aż do XIII wieku widziano tylko mniej lub bardziej jasne meteory”[15]. Po okresach upadku dopiero w XIII i XIV wieku mogły rozbłysnąć nowe ogniska sztuki: Sjena i Florencja. A.-F. Rio, poza ogólnym wstępem o ideale antycznym i chrześcijańskim, który był wydany również oddzielnie[16], pisze w swojej książce głównie o malarstwie. Zapowiedź renesansu w architekturze i rzeźbie widzi w XIII wieku w twórczości Nicola Pisano i Arnolfa di Cambio. Spośród malarzy omawia przede wszystkim Giotta. Właściwy początek renesansu Rio umieścił w pierwszej połowie XV wieku, jednak w tej epoce dostrzegł już odrodzenie poganizmu i związane z tym odstępstwo od zasad sztuki chrześcijańskiej[17]. Późny renesans ocenił jeszcze surowiej. W innym miejscu napisał, że „historia uczniów Rafaela po jego śmierci jest jednym z najbardziej smutnych rozdziałów w historii sztuki”. O bezbożność posądził zwłaszcza Giulia Romano, który, podobnie jak inni uczniowie Rafaela, podjął „pogańską i zmysłową stronę jego sztuki”[18].

Koncepcja A.-F. Rio większy wpływ niż we Francji wywarła w Anglii (m.in. na Ruskina). Podobne do niej, choć bardziej złożone, jest ujęcie sztuki chrześcijańskiej, ogłoszone w roku 1847 przez lorda Lindsaya w trzytomowym dziele *History of Christian Art*, obejmującym sztukę od Bizancjum do XIX wieku. Według Lindsaya, renesans stanowi drugi ważny okres sztuki chrześcijańskiej (od drugiej połowy XV do początku XVI wieku), zapoczątkowany przez Albertiego i Brunelleschiego. Angielski autor dostrzega w rozwoju

[15] A.-F. Rio, *De l'art chrétien*, Nouvelle édition, refondue..., Paris 1861, I, s. 1.

[16] Tenże, *L'idéal antique et l'idéal chrétien*, Paris 1873.

[17] Tenże, *De l'art chrétien*, I, s. 167, 267.

[18] Tenże, *Michel-Ange et Raphaël, avec un supplément sur la décadence de l'école romaine*, Paris 1867, s. 231, 232 i n.

sztuki nowożytnej walkę dwu elementów: chrześcijańskiego i pogańskiego, wyobraźni i rozumu. Pierwszy reprezentują: Masaccio, Lippi, Botticelli, Ghirlandaio i Rafael, a drugi Uccello, Castagno, Polaiuolo, Baldovinetti i Michał Anioł. W trzecim okresie, trwającym do Soboru Trydenckiego, ma miejsce dalszy rozwój tych samych prądów: tryumf i upadek elementu chrześcijańskiego (z liniami rozwoju poprzez Leonarda i Rafaela) oraz tryumf i upadek elementu klasycznego (pogańskiego, z linią rozwoju poprzez Michała Anioła). Te dwie linie rozwoju spotykają się w Rzymie i „pogrążają się w idealizmie". Trzeci okres kończy się tryumfem elementu zmysłowego i degeneracją sztuki chrześcijańskiej[19].

Pokrewne myśli można znaleźć u Ruskina, który również odrzucał tradycję klasyczną na gruncie moralnym. W *Kamieniach Wenecji* Ruskin napisał o renesansie: „it is not the form of this architecture against which I would plead. [...] But it is the moral nature of it which is corrupt". Uważał, że renesans oznaczał profanację sztuki, która stała się wyrazem rozluźnienia obyczajów, bezbożności i próżności, i tak samo jak style po nim następujące, opierał się na pogańskiej przeszłości[20]. Nieco później znakomity historyk John Addington Symonds przedstawiał rozwój sztuki renesansowej jako „stopniową emancypację spod kościelnej kontroli i w końcu zupełne osiągnięcie wolności"[21]. Symonds zresztą w ogóle przyznawał, że „duch chrześcijaństwa i duch sztuki figuratywnej są sobie przeciw-

[19] J. Steegman, *Lord Lindsay's „History of Christian Art"*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 10, 1947, s. 123–131.

[20] J. Ruskin, *The Stones of Venice*, III, 1853, Chapter II, § 4; D. Watkin, *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford 1977, s. 13; zob. też R. B. Harmon, *The Impact of John Ruskin on Architecture: a Selected Bibliography*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies).

[21] J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy* (1 ed. 1875–1886), New Edition, London 1902, III, s. VII. Symonds interesował się renesansem od początku lat sześćdziesiątych, kiedy jako młody członek Magdalen College w Oksfordzie wygłosił na ten temat odczyt, następnie wydany drukiem (*The*

stawne [...], bo sztuka nie może się uwolnić od związku ze światem zmysłowym"[22]. Angielski historyk krytycznie ocenił sztukę drugiej połowy XVI wieku, ale nie jak A.-F. Rio z przyczyn moralnych, lecz ze względu na formalny manieryzm, zapoczątkowany przez Michała Anioła. Jak powiada Symonds, malarze zamiast studiować naturę, studiowali kartony tego wielkiego artysty, doprowadzając do przesady jego potężny i indywidualny styl[23].

Architekturę renesansu często rozumiano jako architekturę neopogańską. Montalembert w roku 1833 pisał o „stylu fałszywym, śmiesznym i pogańskim, który zapanował w budownictwie i restauracji kościołów począwszy od czasów renesansu"[24]. Podobne określenie znajdziemy w artykule drugiego czołowego propagatora neogotyku i konserwacji, A.-N. Didrona, z roku 1841. Didron pisał: „Architektura [...] chrześcijańska narodów zachodnich dzieli się na łacińską, romańską, gotycką i neopogańską albo renesansową [...]. Architektura neopogańska, czyli architektura renesansu trwała [od Franciszka I] prawie do naszych dni"[25]. W różnych krajach w ciągu całego XIX wieku wyrażano pogląd, że styl renesansowy czy włoski nie nadaje się do architektury kościelnej, ponieważ jego formy nie współbrzmią należycie ze wzniosłymi uczuciami religijnymi

Renaissance. An Essay Read in the Theatre, Oxford, June 17, 1863, Oxford 1863). W swoim głównym dziele Symonds rozwija koncepcję Burckhardta, której wiele zawdzięcza. E. M. Bräm, *Die italienische Renaissance in dem englischen Geistesleben des 19. Jahrhunderts, im besondern bei John Ruskin, John Addington Symonds und Vernon Lee*, Zürich 1932, s. 31–34; zob. też Ferguson, *op.cit.*, s. 198–205.

[22] Symonds, *The Renaissance in Italy*, III, s. 18.

[23] Tamże, s. 361.

[24] „le goût faux, ridicule, païen". Znajdziemy tam także sformułowania: „un goût anti-chrétien" oraz „les pastiches d'un paganisme réchauffé et bâtard". Montalembert, *Du Vandalisme en France*, „Revue des deux mondes", 1833, 1er mars, s. 501; por. Weisbach, *op.cit.*, s. 267.

[25] Didron, *De la variété dans l'architecture chrétienne de la France*, RGA II, 1841, szp. 449–452.

i nie odpowiadają tradycji sztuki chrześcijańskiej. Typologiczno-stylistyczny asocjacjonizm był w dziewiętnastowiecznej teorii architektury powszechną zasadą. Do rzadkości należały przeciwne mu wypowiedzi, jak choćby Anglika H. R. Cheneya, który po połowie stulecia dowodził, że styl żadnej epoki nie jest bardziej „religijny" od innych, a opory wobec kościołów w stylu włoskim są tylko kwestią przyzwyczajenia[26].

W całej prawie Europie kościoły różnych wyznań wznoszono przez dużą część XIX wieku przeważnie w stylu gotyckim, przy czym wybór stylu częściej niż od architektów zależał od kleru, rad parafialnych czy (w wypadku znaczniejszych dzieł) od sądów konkursowych, a także był wynikiem działalności rozmaitych artystyczno-kościelnych stowarzyszeń, które z reguły popierały styl ostrołukowy. Sam tylko Semper, projektując niegotyckie kościoły, stracił w ten sposób co najmniej dwie realizacje. W roku 1844 jury konkursowe przyznało mu początkowo pierwszą nagrodę za romańsko-arkadowy projekt protestanckiego kościoła Św. Mikołaja w Hamburgu, jednak kościelna komisja budowlana, złożona wyłącznie ze zwolenników gotyku (m.in. S. Boisserée i E. Zwirner), wybrała do realizacji rysunki George'a Gilberta Scotta. Dwadzieścia lat później Semper zaprojektował w stylu renesansowym katolicki kościół w Winterthur (1865), ale wykorzystano gotyckie plany budowniczego Wilhelma Bereissa[27].

W polemice na temat idealnego stylu dla kościołów ewangelickich, jaka wywiązała się z okazji konkursu na kościół Św. Mikołaja w Hamburgu, w której także Semper wypowiadał się na piśmie, jeden z autorów stwierdził stanowczo, że w architekturze sakralnej należy stosować gotyk, renesans zaś jest ciężki i mało uduchowiony,

[26] Steegman, *Consort of Taste*..., s. 284.

[27] D. Dolgner, *Gottfried Sempers Verhältnis zur Gotik und Neugotik*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar" 27, 1980, H. 5/6, s. 226–228.

a kopuła nie odpowiada tradycji niemieckiej[28]. Zarzut nieodpowiedniości i kosmopolityzmu wobec neorenesansu w architekturze kościelnej padł również w Austrii, w środowisku katolickim. W kwietniu 1848 roku podczas wydarzeń Wiosny Ludów na plenarnym zebraniu wiedeńskiej Architektenverein młody szwajcarski architekt Johann Georg Müller poddał krytyce projekt kościoła dla przedmieścia Altlerchenfeld, opracowany przez Paula Sprengera „w stylu rzymskim (łacińskim)", określonym wówczas jako jezuicki. Müller stwierdził, że „architekt, który dziś jeszcze chce budować kościół w obcym stylu renesansowym za niemal 300 000 guldenów, nie rozumie wezwania czasu i przyczyny naszego narodowego powstania. Nie pojmuje też swojej odpowiedzialności wobec sztuki ojczystej ani zadania, jakie ma jako artysta wobec narodu"[29]. Müller, tak jak wielu wówczas architektów, sądził, że to budowa bazyliki Św. Piotra w Rzymie „stała się powodem błędnego kierunku w architekturze"[30]. Przypomina się zdanie Hipolita Taine'a, że „ludzie, którzy budowali Świętego Piotra, byli poganami"[31].

Do zaciekłych przeciwników stylów nowożytnych należał August Reichensperger, katolicki działacz w Nadrenii, popierający od roku 1841 sprawę ukończenia katedry w Kolonii. Reichensperger uważał renesans za nic innego, jak odrodzenie poganizmu[32]. Z oceną renesansu jako odrodzenia stylu pogańskiego można się

[28] Patetta, *L'architettura*..., s. 235.

[29] Budowę rozpoczętego przez Sprengera kościoła wstrzymano i wykonano projekt Müllera w stylu włoskiego Trecenta, wyłoniony w drodze zamkniętego konkursu. R. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970, s. 106–110; Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 83.

[30] H. Gollwitzer, *Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 42, 1979, H. 1, s. 6.

[31] H. Taine, *Podróż po Włoszech*, Warszawa 1908, I, s. 21. Podaję wg Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 59.

[32] Zob. np. A. Reichensperger, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856, s. 289–290.

było spotkać i w innych krajach, w tym także w Polsce, aż po schyłek epoki historyzmu[33].

3. Styl protestantyzmu Heinz Gollwitzer twierdzi, że jakkolwiek neorenesans często był wyrazem idei antykościelnych, mógł również niekiedy być identyfikowany z protestantyzmem, podczas gdy gotyk oznaczał katolicyzm[34]. W Niemczech renesans rozumiano jako epokę Lutra, a styl odrodzenia jako styl czasów reformacji. Heinrich Heine, który wcześniej popierał rozbudowę katedry w Kolonii, w roku 1844 przyrównał ją do Bastylii ducha obmyślonej przez papistów. Nieukończenie katedry w Kolonii, spowodowane przez reformację, miało być, według Heinego, „pomnikiem siły niemieckiej i protestanckiej misji"[35].

Nie znaczy to jednak, że w XIX wieku uważano renesans za odpowiedni styl do budowy kościołów protestanckich. Wskazują na to chociażby kościoły Schinkla, najczęściej neogotyckie albo utrzymane w ramach stylu arkadowego czy swoistego klasycyzmu. W pierwszej połowie XIX wieku neorenesansowe projekty kościołów należały w Niemczech do rzadkości. W środowisku berlińskim można jednak wymienić wczesny, z roku 1827 pochodzący projekt katedry ewangelickiej Wilhelma Stiera, o prawie centralnym planie i formach zbliżonych do renesansu[36]. Mniej lub bardziej renesansowe projekty pojawiają się niekiedy w ramach szerszego nurtu stylu arkadowego, w którym jednak zwykle wyraźniejsze są inspiracje romańszczyzną oraz architekturą Trecenta. Wpływów renesansu można się doszukać w projekcie kościoła Ferdinanda von Quasta, opracowanym

[33] Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 83.

[34] Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 10–11.

[35] H. Heine, *Deutschland. Ein Wintermärchen* (*Niemcy. Baśń zimowa*). Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 9; M. Brix, M. Steinhauser, *Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland* [w:] *„Geschichte allein ist zeitgemäss". Historismus in Deutschland*, Lahn–Giessen 1978, s. 246–247.

[36] Fritsch, *op.cit.*, s. 191–193.

na konkurs Architektenverein w marcu 1843 roku i opatrzonym programowym hasłem „Keine Basilika", oraz w nie zrealizowanym również centralnym konkursowym projekcie kościoła Św. Marka w Berlinie autorstwa Wilhelma Salzenberga z roku 1846. Motywy renesansowe w architekturze sakralnej występują także, przemieszane z romańskimi, u F. A. Stülera i F. Adlera (m.in. w jego kościele Św. Tomasza w Berlinie, 1864–1869)[37].

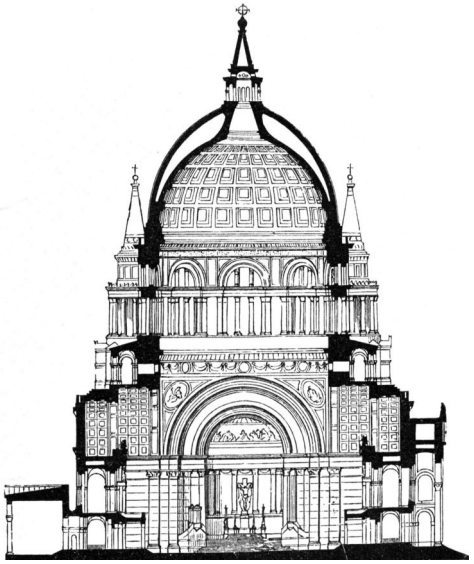
W połowie stulecia ogłoszono w Niemczech oficjalne zalecenia względem budowy kościołów protestanckich. Zalecenia te, będące wynikiem kościelnych konferencji zorganizowanych w latach 1856, 1858 i 1861 w Dreźnie, Barmen i Eisenach, dotyczyły między innymi kwestii stylu. W punkcie trzecim zaleceń stwierdza się, że kościoły mają być budowane w jednym ze stylów chrześcijańskich. Należy więc naśladować starochrześcijańskie bazyliki albo kościoły romańskie, czyli przedgotyckie, a przede wszystkim budować w stylu niemieckim, tzn. gotyckim[38]. Jak widać, preferencje architektoniczne protestanckich władz kościelnych niewiele różniły się od upodobań niemieckiego środowiska katolickiego.

W tej sytuacji interesująco przedstawiają się dzieje projektów i budowy katedry ewangelickiej w Berlinie, pomyślanej jako główny kościół protestantyzmu w Niemczech. Inicjatywę budowy nowej katedry podjął Fryderyk Wilhelm IV jeszcze jako Kronprinz. Jak wiadomo, pod wpływem rozprawy C. J. Bunsena i podróży do Włoch w roku 1828, za ideał budownictwa kościelnego uważał on bazylikę wczesnochrześcijańską[39]. Taki też był projekt Persiusa i Stülera, opracowany w latach 1842–1845 na podstawie wcześniejszych szki-

[37] Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 131–132. il. 402, 403, 405, 411–412, 427, 435.

[38] Fritsch, *op.cit.*, s. 237–238; Krakowski, *Wątki znaczeniowe*..., s. 68.

[39] C. J. Bunsen, *Die Basiliken des christlichen Roms* (1822–1844); Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 61; Fritsch, *op.cit.*, s. 202.



36. F. Adler, projekt katedry protestanckiej w Berlinie, 1868
(wg [K. E. O. Fritsch], *Der Kirchenbau des Protestantismus...*, Berlin 1893)

ców Fryderyka Wilhelma IV[40]. Do wykonania jednak nie doszło. Później powstawały również inne projekty. Na uwagę zasługuje projekt Stülera z roku 1858, łączący formy romańskie i renesansowe, a w każdym razie italianizujący[41].

Sprawę nowej katedry podjęto w latach sześćdziesiątych, po zwycięskiej wojnie z Austrią. W roku 1867 z inicjatywy króla ogłoszono międzynarodowy konkurs. Uznano, że dla nowej katedry,

[40] Fritsch, *op.cit.*, s. 206; L. Dehio, *Friedrich Wilhelm IV von Preussen. Ein Baukünstler der Romantik*, München–Berlin 1961, s. 35–42.

[41] Fritsch, *op.cit.*, s. 219; M. Schmid, *Kunstgeschichte des XIX Jahrhunderts*, I, Leipzig 1904, s. 268. Szeroko omawia te zagadnienia K.-H. Klingenburg w artykule *Kuppelbau kontra Basilika. Die Berliner Dombaupläne der 1840er Jahre in der Kritik Ihrer Zeit* [w:] *Studien zur Berliner Kunstgeschichte*, hrsg. von K.-H. Klingenburg, Leipzig 1986, s. 244–258.

37. J. Raschdorff, projekt katedry w Berlinie, 1888, fotomontaż
(wg K. Milde, *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, Dresden 1981)

pretendującej do rangi najważniejszego protestanckiego kościoła w państwie, odpowiednia będzie forma centralna. Jest interesujące, że na konkurs wpłynęło stosunkowo niewiele projektów neogotyckich. Opracowano głównie projekty neoromańsko-neorenesansowe i eklektyczne, zaś nagrodzony zastał projekt Friedricha Adlera (il. 36), w którym neorenesans wyraźnie przeważa[42]. Jednak i ten projekt nie doczekał się realizacji. Do myśli o budowie powrócono znowu po wojnie francusko-pruskiej. W projektowanej katedrze widziano zarazem pomnik zwycięstw niemieckich i znak potęgi protestantyzmu. Później, po śmierci Wilhelma I, jego krótko panujący następca Fryderyk III miał sam nakreślić plany. Ostateczną ich wersję opra-

[42] Wiele projektów publikuje Fritsch, *op.cit.*, s. 243–250.

cował znany specjalista od neorenesansu Julius Raschdorff (il. 37), a zrealizowano je dopiero w latach 1894–1905. Architektura protestanckiej katedry w Berlinie nawiązywała do bazyliki Św. Piotra w Rzymie i uznano ją za renesansową[43].

4. Wyraz tendencji ultramontańskich Wydaje się, że w drugiej połowie XIX stulecia, a zwłaszcza w jego ostatniej ćwierci, styl renesansowy mógł być również wyrazem tendencji ultramontańskich. Dotyczy to zwłaszcza krajów, gdzie katolicyzm znajdował się w mniejszości, a style średniowieczne były powszechnie stosowane przy wznoszeniu świątyń protestanckich. Tak było w Anglii, gdzie w walce stylów zwyciężył styl ostrołukowy. Neogotyk doczekał się tam wcześnie historycznego podsumowania w postaci książki C. L. Eastlake'a *A History of the Gothic Revival* (1872). Jest ona pozytywną realizacją ironicznych przewidywań Micheleta z roku 1855: „On ecrira un jour l'histoire d'une curieuse maladie de notre temps, la manie du gothique"[44]. Można więc łatwo zdać sobie sprawę z odmienności sytuacji w architekturze w Anglii i we Francji. Neogotyk opanował anglikańskie budownictwo sakralne i część anglikańskiej estetyki, niewrażliwą na wartości innych stylów niż średniowieczne. Dają o tym pojęcie uwagi duchownego anglikańskiego Johna W. Burgona na temat sztuki w Rzymie, opublikowane w roku 1862 w jego *Listach z Rzymu do przyjaciół w Anglii.* Burgon stwierdził mianowicie, że „w Rzymie nie ma zupełnie gotyckich kościołów [...]. Witraże – chluba naszych angielskich katedr – są tu po prostu nieznane. Kościoły są tu wszystkie w poślednim rzymskim stylu, jak kościoły London City". Sztuka renesansu i baroku była dla Anglików przede wszystkim sztuką katolicką. Świadczy o tym wypowiedź innego duchownego anglikańskiego, Hobarta

[43] Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 62. Nie mogłem niestety wykorzystać monografii C. W. Schümanna, *Der Berliner Dom im 19. Jahrhundert*, Berlin 1980.

[44] Michelet, *op.cit.*, s. 166.

Seymoura, który w swojej książce *Pielgrzymka do Rzymu* (1848), pisząc o malarstwie renesansu, stwierdził: „Nie zdawałem sobie dotąd sprawy, jak niemal magiczny wpływ może wywierać malarstwo, nęcąc i wabiąc niektórych do Kościoła Rzymskiego”[45].

W tej sytuacji angielscy katolicy chętnie zwracali się w stronę stylów przedgotyckich, a także nowożytnych. Stało to w sprzeczności z poglądami Pugina, gorliwego konwertyty, a zarazem zwolennika neogotyku. Jak wiadomo, podstawą teorii Pugina było przekonanie, że odnowa nowoczesnego społeczeństwa i nowoczesnej sztuki powinna się dokonać poprzez nawiązanie do średniowiecza, z pominięciem nowożytności dotkniętej wpływami pogańskiego antyku. Warto zwrócić uwagę, że działania podjęte przez Pugina spotkały się z nieufnością Rzymu. W roku 1839 w liście z Urzędu Propagandy Wiary do biskupa Walsha, wyrażającym niezadowolenie z nowo wprowadzanych szat liturgicznych i ceremonii, nazwano Pugina „architektem niedawno nawróconym z herezji”. Z poglądami Pugina nie zgadzał się również John Henry Newman, były duchowny anglikański, a od roku 1845 działacz katolicki i przyszły katolicki kardynał. Newman pisał w roku 1848, że „Mr. Pugin jest człowiekiem wielkich zdolności, [ale] nietolerancyjnym i – jeśli wolno mi użyć mocniejszego słowa – jest bigotem. Nie widzi nic dobrego w żadnej szkole sztuki chrześcijańskiej z wyjątkiem tej, której sam jest tak wielką ozdobą”[46]. Na łamach katolickiego organu zwolenników Newmana, „The Rambler”, w odpowiedzi na późne, radykalne publikacje Pugina, oskarżono go nawet o kryptoanglikanizm (1851)[47].

[45] J. W. Burgon, *Letters from Rome to Friends in England*, London 1862, s. 109; H. Seymour, *A Pilgrimage to Rome*, London 1848. Podaję wg Haskell, *op.cit.*, s. 66.

[46] Boase, *op.cit.*, s. 231, 236.

[47] „We have ever regarded Puginism as identical with Puseyism” etc. „The Rambler” 8, 1851, s. 45. Zob. R. O'Donnell, *Louis-Joseph Duc in Birmingham. A „Style latin” Church for Cardinal Newman, 1851*, GBA, Juillet–Août 1981, s. 37, 39.

Angielscy katolicy interesowali się sztuką włoską, a także zaczęli akceptować barok, i to już w pierwszej połowie XIX wieku. Przykładem może być postać angielskiego działacza katolickiego Fabera, którego stosunek do baroku w roku 1842 (przed konwersją) był negatywny, a zmienił się później pod wpływem pobytu we Włoszech. Jakkolwiek po powrocie do Anglii Faber zamierzał początkowo wznieść kościół w stylu gotyckim, wystawiona za jego sprawą kaplica przy King William Street w Londynie otrzymała w końcu jednak wystrój barokowy. Pugin, rzecz jasna, krytycznie odniósł się do wybranego stylu i stwierdził, że oratorium wygląda jak „miejsce dla podłej rozpusty, maskarad etc. [...] Jakie poniżenie dla religii! To jest gorsze niż socjaliści". Ataki Pugina na „smak włoski", który był rozpowszechniony wśród angielskich katolików, stały się przyczyną polemik i rozbicia tej społeczności[48].

Kardynał Newman w swojej działalności budowlanej nie popierał stylu gotyckiego. We wzniesionym przy jego współudziale uniwersyteckim kościele w Dublinie (1856) architekt J. H. Pollen sięgnął do stylu arkadowego opartego na architekturze Rawenny[49]. Nie zastosowano również gotyku w kościołach zgromadzenia Filipinów, sprowadzonego do Anglii za sprawą Newmana w roku 1847. Początkowo kongregacja miała swoją siedzibę w Birmingham. Newman, nie mając zaufania do architektów angielskich, w sprawie budowy oratorium zwrócił się do Francuza Louis-Josepha Duca, który opracował plany w roku 1851. Kościół miał łączyć elementy wczesnośredniowieczne i romańskie. Jego formę, nawiązującą zgodnie z intencjami Newmana do architektury włoskiej, można określić używaną wówczas nazwą stylu lombardzkiego. Odpowiada jej również termin „style latin", który był zresztą dla L. Vaudoyera „może najprawdziwszym typem sztuki chrześcijańskiej"[50]. Projekt

[48] Haskell, *op.cit.*, s. 67–68.
[49] Dixon, Muthesius, *op.cit.*, s. 192.
[50] O'Donnell, *op.cit.*, s. 39.

38. H. Gribble, Brompton Oratory w Londynie, ok. 1880 i 1896
(wg „Apollo", 1985)

Duca w Birmingham nie został wykonany, a tamtejszy kościół Filipinów powstał znacznie później. Niemniej także i w przypadku budynku klasztoru w Birmingham, wystawionego według projektu H. Cluttona (1819–1893) w roku 1860, nie nawiązano do gotyku, a do romańszczyzny.

Przy wznoszeniu siedziby oratorianów w Londynie Newman okazał się zwolennikiem stylów nowożytnych. Brompton Oratory (il. 38) zaczęto budować dopiero w roku 1880, ale podobno już wcześniej powstawały wokół budowle w stylu włoskim[51]. Architekt

[51] Boase, *op.cit.*, s. 236.

oratorium, Herbert Gribble, nawiązał wyraźnie do architektury włoskiej. Plan jest wzorowany na kościele del Gesù, a formy są manierystyczne, włoskie, zapewne rozumiane jako renesansowe. Kopuła, nadbudowana w roku 1896, wzmogła podobieństwo oratorium do jezuickiej świątyni w Rzymie, a do włoskiego charakteru wnętrza przyczyniły się ustawione tam wielkie posągi Apostołów, wykonane z karraryjskiego marmuru przez Mazzuoliego w końcu XVII wieku, oraz inne elementy wyposażenia pochodzące z Włoch. Londyńska świątynia oratorianów nawiązuje więc do nowożytnej architektury Włoch, a w szczególności Rzymu, stolicy katolicyzmu[52].

Pośród neorenesansowych kościołów katolickich powstałych w Europie w drugiej połowie XIX wieku zwraca uwagę kościół parafialny w niewielkiej holenderskiej miejscowości Oudenbosch, leżącej w katolickiej prowincji Północny Brabant. W latach sześćdziesiątych w miejscowości tej zgromadziło się 3000 holenderskich ochotników, gotowych bronić papieża Piusa IX przed wojskami włoskimi. Nie bez związku z tym faktem kościół w Oudenbosch, zbudowany w latach 1865–1888 przez architekta Petrusa Cuypersa, jest pomniejszoną kopią bazyliki Św. Piotra na Watykanie, z fasadą wzorowaną na osiemnastowiecznej wschodniej fasadzie bazyliki Św. Jana na Lateranie. Tak więc architekt nazywany Viollet-le-Dukiem Holandii i zwolennik sakralnego neogotyku sięgnął w szczególnych okolicznościach po nowożytne formy dwu najważniejszych świątyń papieskiego Rzymu[53].

Również w krajach niemieckich w ostatniej ćwierci XIX wieku zaczęły się pojawiać głosy na rzecz równouprawnienia stylu renesansowego w katolickim budownictwie kościelnym. Takie poglądy wyrażał np. F. Schneider, kanonik katedralny w Moguncji, w roku 1888, a także J. Graus, profesor z Grazu, którego wypowiedzi na ten

[52] Zob. J. M. Robinson, *Victorian Revival at the Brompton Oratory*, „Apollo", 1985, nr 3, s. 182–183.

[53] *Noordbrabant (Kijk op Nederland)*, onder redactie van Tom Bouws, Amsterdam 1976, s. nlb., il. 56 i nlb.

temat były drukowane między innymi w Bambergu w roku 1889. Heinz Gollwitzer twierdzi, że w Niemczech po okresie dominacji neogotyku kościoły na znak lojalności wobec Rzymu mogły być budowane w stylu neorenesansowym[54].

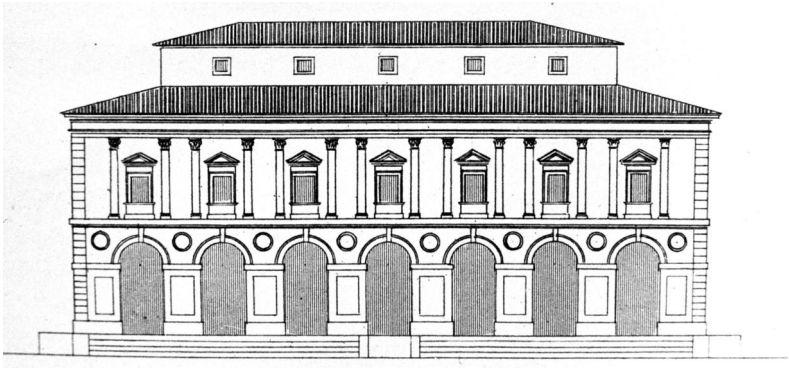
5. Styl narodowy włoski Zjawiskiem typowym dla dziewiętnastowiecznej teorii architektury było poszukiwanie pośród stylów przeszłości stylu narodowego, który miał być równocześnie źródłem inspiracji dla bieżącej twórczości. W niektórych krajach rolę stylu narodowego spełniał w pewnych okresach XIX wieku gotyk. Jest sprawą dyskusyjną, w jakim stopniu styl renesansowy odegrał tę rolę we Włoszech, w ojczyźnie odrodzenia.

W architekturze włoskiej można się doszukać śladów inspiracji sztuką Cinquecenta już z końcem XVIII wieku. Budowle w rodzaju Casino delle Cascine we Florencji (Giuseppe Manetti, 1787, il. 39)[55] antycypują późniejsze zdobycze Empire'u, a zwłaszcza niektóre projekty Duranda, i świadczą, że Włosi, mając przed oczyma zabytki swojej nowożytnej architektury, często mniej ortodoksyjnie rozumieli klasycyzm niż artyści w innych krajach. Poszukiwania te mieszczą się bowiem całkowicie w ramach neoklasycyzmu.

Początki właściwego, świadomego neorenesansu miały nastąpić we Włoszech znacznie później. Wynika to bez wątpienia z zachowawczego charakteru tamtejszych akademii w pierwszej połowie XIX wieku. Tendencje reformatorskie w podejściu do architektury, jakie pojawiły się we Włoszech w pierwszej ćwierci stulecia, były jeszcze bardzo nieśmiałe. Doskonale ilustruje to traktat Antonia Ginesi *Nuovo corso d'architettura civile dedotta dai migliori monumenti*

[54] P. Schneider, *Gotik und Kunst. Brief an einen Freund*, 1888; J. Graus, *Die katholische Kirche und die Renaissance*, Graz 1888; tenże, *Über neue Kunstanschauung*, Bamberg 1889; Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 8–9, 12.

[55] Grandjean de Montigny, Famin, *op.cit.*, Planche LX; zob. też *Alla scoperta della Toscana Lorenese. L'architettura di Giuseppe e Alessandro Manetti e Carlo Reishammer*, A cura di Luigi Zangheri, Firenze 1984 (katalog wystawy).



39. G. Manetti, Casino delle Cascine we Florencji, 1787 (wg Grandjean de Montigny, Famin, *op.cit.*)

greci, romani, e italiani del Cinquecento, wydany we Florencji w roku 1813, o którym na podstawie tytułu mówi się niekiedy, że propagował naśladowanie renesansu. Ginesi rzeczywiście wysoko ocenia architekturę XV i XVI wieku, jednakże rozumie ją wyłącznie jako odnowienie (*rinnovazione*) antyku[56]. Nie wzywa bynajmniej do naśladowania tego, jak się wyraża, risorgimenta. Jedyną nowością w jego traktacie, poświęconym tradycyjnie porządkom architektonicznym, jest teza o niedoskonałości systemu Vignoli[57]. Jak widać, w pierwszej ćwierci XIX wieku było jeszcze we Włoszech za wcześnie na pojawienie się prawdziwego historyzmu. Mimo więc stale wysokiej oceny sztuki renesansowej zwrot do tego stylu nastąpił później niż w innych krajach i – podobnie jak gdzie indziej – dopiero kilka lat po pojawieniu się neogotyku. Pierwszych znaczących przykładów neorenesansu należy szukać, jak się wydaje, w środowisku medio-

[56] A. Ginesi, *Nuovo corso d'architettura*, Firenze 1813, s. 19.

[57] *Italy, Architecture and Antiquity*, Catalogued by D. Chafer. B. Weinreb Architectural Books Ltd., London 1978, poz. 158.

lańskim. Należą do nich dzieła Gaetana Casatiego, a w szczególności jego Casa Ciani w Mediolanie, zwana Ca'Rossa, z roku 1837, w stylu wczesnego Quattrocenta. Jak twierdzi Luciano Patetta, zwrot do tego stylu miał w tym wypadku wydźwięk „patriotyczny"[58]. Wiąże się to niewątpliwie z kształtującym się wówczas renesansyzmem.

Pojęcie renesansu nie było w historiografii włoskiej pierwszej połowy XIX wieku bardziej określone niż w innych krajach. Nie należy też sądzić, że zawsze uważano czasy renesansu za okres narodowego i politycznego rozkwitu Włoch. Włosi przejęli z Francji obraz tej epoki jako czasów pełnych sprzeczności: wielkiej siły twórczej oraz upadku moralnego. Czołowi przedstawiciele romantyzmu włoskiego podkreślali kontrast między średniowieczem a nowożytnością, ukazując ciemne strony renesansu i jego fatalny wpływ na polityczne dzieje narodu. Reprezentatywna jest koncepcja Ugona Foscola, który w swoich wykładach *Sulla lingua italiana* (1809) zachwycał się sztuką renesansową, a równocześnie, podobnie jak S. de Sismondi, pisał o indyferentyzmie moralnym następców Boccaccia i o podwójnej niewoli ze strony papieży i tyranów, w jaką popadły Włochy w XV wieku. Mieszane uczucia budziła historia tego okresu u myślicieli liberalnych. Giuseppe Mazzini cenił renesans jako zjawisko o wybitnie włoskim charakterze, jednak nadmierny indywidualizm panujący w tych czasach uważał za przyczynę anarchii moralnej i politycznej[59].

Historycy, próbując zbilansować wady i zalety Quattro- i Cinquecenta, dochodzili niekiedy, jak G. D. Romagnosi czy C. Cattaneo, do wniosku, że rozwój sztuki i literatury i rozmaite osiągnięcia renesansu przeważają nad jego ciemnymi stronami[60]. Szczególne miejsce zajmuje renesans w systemie Bertranda Spaventy, który uważał go

[58] Patetta, *L'architettura*..., s. 289.

[59] D. Cantimori, *Sulla Storia del concetto di Rinascimento*, „Annali della R. Scuola Normale Superiore di Pisa", Serie II, vol. I, 1, 1932, s. 250–251.

[60] C. Angeleri, *Il problema religioso del Rinascimento, Storia delia critica e bibliografia*, Firenze 1952, s. 26–29.

za prawdziwy przewrót umysłowy i najwyższe uzewnętrznienie się myśli włoskiej. Włosi, przezwyciężając filozofię scholastyczną, stworzyli nową koncepcję życia i historii – koncepcję włoską, przejętą wkrótce przez inne narody. Rozmaite poglądy na renesans znajdują wreszcie odbicie w pismach Francesca De Sanctis, których myślą przewodnią jest teza o upadku moralnym i o wynikłej z niego utracie wolności przez Włochów w tych czasach[61].

Potępienie renesansu z tych właśnie powodów dominowało wśród myślicieli katolickich. Na uwagę zasługują poglądy Vincenza Giobertiego, autora głośnej książki *Del primato morale e civile degli Italiani*, wydanej w roku 1843. Gioberti był rzecznikiem utworzenia federacji państw włoskich pod przewodem papieża. Jego dzieło miało uwolnić Włochów od ich narodowych kompleksów i rzeczywiście do pewnego stopnia spełniło swoje zadanie. Cenił je, między innymi, kardynał Mastai-Ferretti, późniejszy papież Pius IX, który tak ważną rolę odegrał w dziejach Risorgimenta przed rokiem 1849. W koncepcji Giobertiego niezależność polityczna jest związana z niezależnością kulturalną[62]. Dlatego postuluje on nawrót do kultury włoskiej i odrzucenie obcych naleciałości. W swojej książce Gioberti stara się wykazać prymat Italii w poszczególnych dziedzinach (w filozofii, naukach przyrodniczych, prawodawstwie i organizacji państwowej). Sięga w tym celu do starożytności, i to nawet przedrzymskiej. Stojąc jednak na gruncie katolicyzmu, Gioberti nie cenił renesansu. Twierdził, że ostatnie iskry męstwa i miłości ojczyzny zgasły wraz z Republiką Florencką za sprawą Medyceuszów[63], i wiązał to z odejściem od ideałów chrześcijańskich.

Jednym z dzieł Giobertiego jest traktat estetyczny. Mimo że Gioberti podkreślał wielką przepaść dzielącą sztukę pogańską i reli-

[61] Cantimori, *op.cit.*, s. 255–256, 261; Angeleri, *op.cit.*, s. 42–43, 53–54.

[62] K. Morawski, *Gioberti. Myśl i działania polityczne*, Warszawa 1936, s. 50.

[63] V. Gioberti, *Prolegomeni del Primato morale e civile degli Italiani* (2 ed.), Brusselle 1846, s. 332.

gijną[64] i wyżej cenił oczywiście tę drugą, traktat tradycyjnie dotyczy w głównej mierze sztuki starożytnej. Gioberti nie zajmował się natomiast architekturą (ani sztuką) średniowieczną, której – jak twierdził – brak piękna, bo zrodziła się w czasach barbarzyńskich, choć jest wartościowa jako wyraz chrystianizmu. Twórcą estetyki chrześcijańskiej był jego zdaniem Dante. Sztuka katolicka narodziła się później i dojrzała wraz z Michałem Aniołem, którego geniusz przywodzi na myśl Dantego. Z Dantem Gioberti porównywał także Donatella i Botticellego. Pisał jednak, że odrodzona w XVI wieku heterodoksja, rozbijając znowu jedność religijną Europy i wskrzeszając schizmę poganizmu, wprowadziła do sztuki anarchię[65].

Dopiero nieco później, odchodząc od interpretacji romantycznych, zaczęto znowu, jak w XVIII wieku, rozumieć przeciwstawienie nowożytności i wieków średnich jako kontrast światła i ciemności. W koncepcji Carducciego chwała renesansu polega już nie tylko na jego zdobyczach estetycznych i filozoficznych, ale również na tym, że odnowił tradycje rzymską idei państwa i ojczyzny[66]. Ta nowa ocena historii stała się później jedną z przyczyn uznania neorenesansu w architekturze za styl narodowy.

We włoskiej teorii architektury połowy XIX wieku dominowały jednak tendencje neośredniowieczne. Moda na gotyk dotarła do Włoch w latach dwudziestych i trzydziestych. W roku 1836 autor artykułu w czasopiśmie „L'Album" donosił, że w kawiarniach, w witrynach aptek i u golarzy pojawił się gust gotycki, i twierdził, iż architektura gotycka nie może równać się z rzymską albo ze sztuką Brunelleschiego i Bramantego, a w żadnym razie nie jest architekturą dla Rzymu[67]. Obrońcy średniowiecza w „walce stylów" lat czterdziestych i pięćdziesiątych najczęściej nie propagowali gotyku, jako

[64] Tenże, *Essai sur le Beau ou éléments de philosophie esthétique*, Bruxelles 1843, s. 272.

[65] Tamże, s. 264, 289, 274.

[66] Angeleri, *op.cit.*, s. 55–56.

[67] A. Muñoz, *Roma nel primo Ottocento*, Roma [1961], s. 219–220.

stylu obcego, ale raczej style włoskie, a zwłaszcza lombardzki romanizm. Do zwolenników stylów średniowiecznych należał architekt Pietro Selvatico, który w roku 1856 na wykładzie w weneckiej Akademii stwierdził, że za dużo uwagi poświęca się stylowi włoskiego Cinquecenta. Styl ten jest zimny i mało przydatny, i podobnie jak klasycyzm nie potrafi wyrazić dziewiętnastowiecznej chrześcijańskiej mentalności[68]. Silne centrum neomediewalizmu stanowił Mediolan, gdzie profesorem w Akademii był Friedrich Schmidt, który dał się później poznać w Kolonii przy budowie katedry oraz w Wiedniu. Jego następcą był od roku 1859 Camillo Boito[69], najbardziej bodaj wpływowy we Włoszech teoretyk architektury w XIX wieku, uprzednio czynny w Wenecji jako następca Selvatica. Boito wypowiadał się przeciwko naśladowaniu we Włoszech gotyku krajów zaalpejskich, natomiast za stylem włoskim średniowiecznym i stylem lombardzkim. Jego poglądy na problem stylu narodowego ulegały pewnej ewolucji. W latach sześćdziesiątych Boito pisał, że nowy styl nie może być odrodzeniem ani modyfikacją starej architektury, zaś w roku 1880 stwierdził, że należy jednak nawiązać do jednego ze stylów przeszłości. Jakkolwiek szczególnie cenił Trecento, które, jak sądził, mogłoby się stać podstawą dla nowego stylu włoskiego, mediewalizm, jaki rozwinął się pod jego wpływem w Mediolanie, nie miał charakteru gotyckiego, a raczej romański. Ten mediewalizm architektoniczny, popierany w połowie XIX wieku przez profesorów kilku akademii i przez redakcje takich czasopism, jak „Il Politecni-

[68] C. L. V. Meeks, *Italian Architecture, 1750–1914*, New Haven and London 1966, s. 206–207. Poglądy Selvatica na kwestię stylu nie są całkowicie jasne. W swojej twórczości nawiązywał on do gotyku niemieckiego i angielskiego i do architektury lombardzkiej, zaś w wypowiedziach teoretycznych wzywał do studiowania wielkiej sztuki włoskiej – od średniowiecza do Quattrocenta. Patetta, *L'architettura*..., s. 270–272, 289.

[69] C. Boito (1836–1914) był bratem kompozytora i librecisty Arriga, a synem włoskiego malarza Silvestra i Polki Józefiny Radolińskiej.

40. G. Azzurri i książę Galicyn, Palazzo Galitzin w Rzymie, przed 1847

co" i „Il Giornale dell'Ingegnere, Architetto e Agronomo", był, co podkreśla L. Patetta, ściśle związany z ideami Risorgimenta[70].

Dające się zauważyć w Mediolanie około połowy XIX wieku zainteresowanie architekturą lombardzką dotyczyło również renesansu lombardzkiego, a zwłaszcza architektury wczesnego Quattrocenta. Pietro Selvatico chwalił wspomniany powyżej dom Cianich architekta Gaetana Casatiego, zaś Carlo Cattaneo wyrażał przekonanie, że lombardzka tradycja architektoniczna, a zwłaszcza „architettura bramantesca", może stanowić punkt odniesienia dla ideałów Risorgimenta. Również Boito rozpatrywał możliwość naśladowania

[70] Patetta, *L'architettura*..., s. 270, 292–294, 300–303, 309.

i ulepszenia stylu włoskiego „del risorgimento", stylu Lombardich i Bramantego[71].

Jednakże w twórczości architektonicznej w połowie XIX wieku neorenesans był jeszcze mało rozpowszechniony. W sprawozdaniu o nowoczesnej architekturze włoskiej, zamieszczonym we wiedeńskiej „Allgemeine Bauzeitung" w roku 1847, czytamy, że w Rzymie „nie troszczą się już o Bramantego, Baldassara Peruzziego i Michała Anioła, a czasy Juliusza II będą zapomniane, jeżeli nie przywoła ich papież Pius IX". Autor artykułu, F. Osten, twierdzi, że żaden z rzymskich architektów nie podąża właściwą drogą. Tylko jeden pałac, przy Piazza Nicosia (il. 40), jest udany, bo wzorem dla niego była Cancelleria Bramantego, ale budował go rosyjski artysta[72]. We Florencji i w innych miastach Toskanii naśladuje się głównie surowy styl czternastowiecznych pałaców, i choć często spotyka się nowoczesne domy dekorowane renesansową techniką sgraffito – rzadko tylko stosuje się lekkie formy nowożytne[73].

Sytuacja zmieniła się po zjednoczeniu Włoch, kiedy neorenesans – jak powiada L. Patetta – stał się włoskim stylem narodowym[74]. Na Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1867 dział włoski otrzymał neorenesansową oprawę. Twórca tej architektury, Antonio Cipolla, przekształcił wnętrze galerii w loggię „w stylu Bramantego" (il. 41), w redakcji wprawdzie nieco eklektycznej, ale o czytelnych odniesieniach do pałacu watykańskiego, chwaloną za renesansową elegancję[75]. Oprócz galerii Cipolla zaprojektował na wystawę trzy małe budynki, z których jeden (przeznaczony początkowo na ekspozycję archeologiczną) był rekonstrukcją świątyni pompejańskiej, zaś

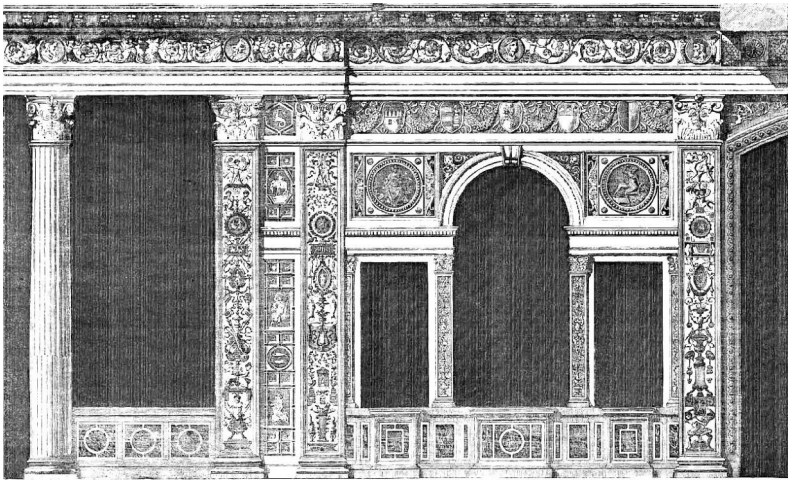
[71] Tamże, s. 289, 293–294.

[72] Chodzi o Palazzo Galitzin, według innych źródeł wzorowany na Palazzo Giraud (później Torlonia). Baedeker, *Italie Centrale*..., 1897, s. 194.

[73] F. Osten, *Moderne Baukunst in Italien*, ABZ, 1847, s. 53–61.

[74] Patetta, *L'architettura*..., s. 260.

[75] *L'Italia alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata*, Firenze 1868, s. 22.



41. A. Cipolla, dekoracja ścian działu włoskiego na Wystawie Światowej w Paryżu w r. 1867 (wg *L'Italia alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867*, Firenze 1868)

dwa nawiązywały do motywów architektury toskańskiej. Casetta Italiana, w której zwiedzając wystawę zatrzymał się dla odpoczynku principe Umberto, była dekorowana majoliką i arabeskami *a chiaroscuro* w guście florenckim. Bardziej oryginalna była Casa Toscana, która nazwę zawdzięczała nie swojej formie architektonicznej, ale motywowi pozornej rustyki diamentowej, mającej przywodzić na myśl pałace florenckie. Dekoracja domu wyrażała treści polityczne i patriotyczne: pomiędzy arabeskami umieszczono medaliony z portretami Napoleona III, Wiktora Emanuela, Cavoura i Garibaldiego[76].

[76] „L'Esposizione Universale del 1867 Illustrata". Pubblicazione Internazionale autorizzata dalla Commissione Imperiale, Dispensa 33, s. 259–261, Dispensa 40, s. 318–319.

42. Piazza Cavour (obecnie della Libertà) we Florencji. W głębi widać typowe elewacje wzniesione przez G. Poggiego po r. 1865 (wg „Illustrazione Italiana", 1887)

Interesującym przykładem neorenesansu jest pierwsze wielkie przedsięwzięcie urbanistyczno-architektoniczne w Królestwie Włoch, czyli przebudowa Florencji i dostosowanie jej do funkcji stolicy (1865–1870). Nie wzniesiono wtedy (poza gmachem banku narodowego) jakichś znaczniejszych budowli na pomieszczenie urzędów państwowych, bowiem na ten cel przeznaczono stare pałace i klasztory, przebudowa obejmowała natomiast głównie regulację ulic i placów. Prace prowadzono od roku 1865 według planów architekta Giuseppa Poggiego i pod jego kierunkiem[77]. Koncepcja urbanistyczna Poggiego była niewątpliwie zależna od wzorów paryskich i wiedeńskiego Ringu, i polegała na wytyczeniu, głównie w miejscu starych fortyfikacji, okrężnych bulwarów. Regularna za-

[77] Poggi kierował pracami do r. 1877. G. Fanelli, *Firenze, Architettura e città*, Firenze 1973, I, s. 420–427; zob. też F. Borsi, *La capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Roma 1970.

43. G. Poggi, willa Favard we Florencji, 1857 (wg G. Fanelli, *Firenze, Architettura e città*, Firenze 1973)

budowa wzniesiona wzdłuż nowych ulic i placów otrzymała fasady w stylu późnego Quattrocenta (il. 42).

Poggi, który od dawna działał we Florencji na rzecz ochrony zabytków, znał dobrze i cenił architekturę toskańską, o czym świadczy jego wczesny artykuł wydrukowany w czasopiśmie „Il Salvator Rosa" w roku 1845[78]. Poggi nawiązywał do renesansu już około połowy XIX wieku, czego przykładem jest florencka willa Favard (1857, il. 43), wzorowana na Palazzo Pandolfini Rafaela. O jego skłonności do wczesnego renesansu świadczy jeden z listów, w którym Poggi odpowiada na pytanie, co sądzi o architekturze Michała Anioła. Z obszernego wywodu wynika, że bardzo ją ceni, jednak sam, gdyby mógł wybierać, wolałby posiadać geniusz Brunelle-

[78] G. Poggi, *Sul rispetto che deversi ai monumenti antichi*, „Il Salvator Rosa", 14 VIII 1845 [przedruk w:] *Giuseppe Poggi. Ricordi della vita e documenti d'arte*. Per cura dei nipoti, Firenze 1909, s. 176–182.

schiego[79]. Wspomniana wypowiedź dotycząca Buonarrotiego jest jednym z nielicznych teoretycznych tekstów Poggiego, który był przede wszystkim praktykiem[80].

Około roku 1870 neorenesansowy charakter Florencji był już wyraźnie widoczny. Hans Semper, pisząc w roku 1871 artykuł o nowej architekturze Florencji, stwierdził, że wiele tamtejszych budynków nawiązuje do lokalnej tradycji: od wczesnego Quattrocenta do Cinquecenta. Często stosuje się łuki pełne (w oknach i portalach), rustykę na wzór pałaców Quattrocenta, a także pilastry rustykowane oraz dekorację sgraffitową i freskową. Jak dalej powiada, architekci we Florencji sięgają do najlepszych wzorów i nie ograniczając się do jednego kierunku, wybierają motywy z różnych czasów. Naśladują mianowicie toskański renesans, Rafaela, a także budowle z czasów Ammannatiego (a więc manierystyczne)[81]. Podobne tendencje utrzymały się do lat osiemdziesiątych[82].

Kolejnym wielkim przedsięwzięciem była przebudowa Rzymu na stolicę Królestwa Włoch[83], którą rozpoczęto po roku 1871 od wytyczenia nowej Via Nazionale (il. 44) i wzniesienia według projektu Raffaela Canevariego ogromnego gmachu Ministerstwa Finansów (il. 45) w stylu Cinquecenta[84]. Jasny był wówczas polityczny aspekt

[79] *Giuseppe Poggi, Ricordi della vita*..., s. 440–441.

[80] Większość jego artykułów dotyczy problemów inżynieryjnych i ściśle technicznych. Inny charakter mają prace publicystyczne związane z działalnością konserwatorską oraz wypowiedzi na temat projektów fasady Santa Maria del Fiore.

[81] H. Semper, *Neubauten in Florenz*, „Deutsche Bauzeitung" (dalej: DBZ) V, 1871, s. 314–318, 322–325.

[82] O. Schulze, *Die Architektur des neuen Italiens. Florenz*, DBZ XVI, 1882, s. 156–157, 160–163 i n.

[83] Por. G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma Capitale, 1870–1970*, Roma 1971; *L'arte a Roma – Dalla capitale all'età umbertina*, A cura di F. Borsi (con la partecipazione di C. Acidini e G. Ferolli), Roma 1980. Tam duża bibliografia.

[84] E. Schroeter, *Rome's First National State Architecture: The Palazzo delle*

44. Via Nazionale w Rzymie

tej akcji. Świadczą o tym uwagi Ludwika Górskiego, polskiego działacza społecznego o orientacji konserwatywnej i klerykalnej, zamieszczone w jego *Listach o Rzymie*. Górski pisał w roku 1876:

> jestem w Rzymie [...]. Z ciekawością pełną smutku śledzę skutki zmian zaszłych [...]. Patrzę jak wygląda gród Piotrowy, przemieniony w stolicę nowoczesnego państwa [...]. Zająwszy Rzym, trzeba go przerobić zewnętrznie, nadać mu fizjonomię odpowiadającą nowemu tchnieniu, które weń wlać zamierzono, a więc zetrzeć z niego charakter religijnej powagi i spokoju, okrasić błyskotkami dzisiejszego kunsztu i wymogami

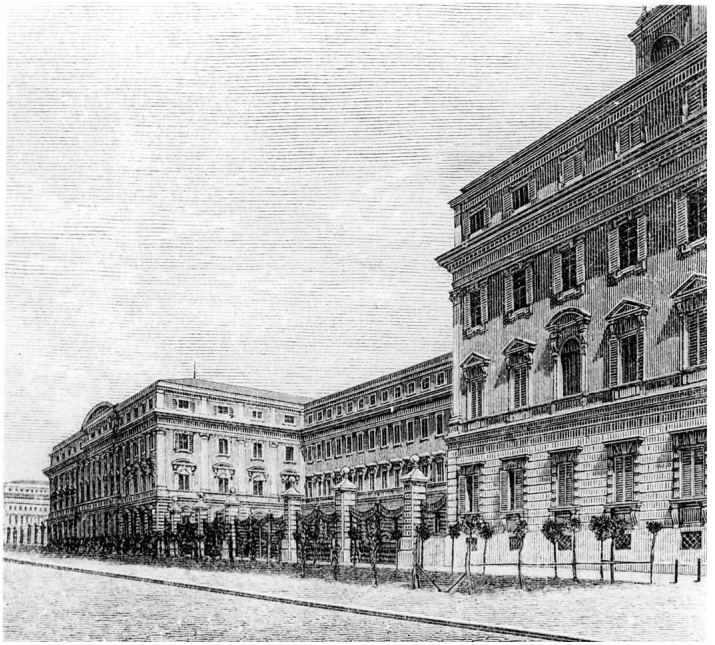
Finanze [w:] *Art and Architecture in the Service of Politics*, ed. by H. A. Millon and L. Nochlin, Cambridge, Mass. and London 1978, s. 128–149.

> nowoczesnego wykwintu, a równocześnie odgrzebywać i podnosić najdrobniejsze pogańskiego Rzymu zabytki. [...] W tym kierunku roboty municypalności tutejszej zwrócone być mają. [...] Początek już zrobiony [...] umyślono przerżnąć miasto wielką, szeroką ulicą, na wzór paryskich i wiedeńskich bulwarów, od stacji kolei prosto do Forum Trajana prowadzić mającą. [...] Dotąd około pół drogi do Forum Trajana przebito. [...] Ponieważ dotychczas niektóre ministeria mieszczą się w zabranych klasztorach, zamierzają przeto stawiać dla nich nowe budowle. Wykończający się już wielki gmach dla ministerium finansów dowodzi zupełnego upadku estetycznego smaku[85].

Wydaje się, że przekonania polityczne Górskiego zaciążyły na jego estetycznej ocenie Palazzo delle Finanze. Canevari nawiązał przecież w jego elewacjach do twórczości Michała Anioła, o którym Górski napisał w jednym ze swoich listów, że jest najwyższym uosobieniem chrześcijańskiego geniuszu w sztuce[86].

Najbardziej znanym architektem w Rzymie w tym czasie stał się Gaetano Koch (1838–1910), autor wielu pałaców, kamienic i hoteli, w których chętnie stosował schemat renesansowy. W swoim Palazzo Margherita (obecnie ambasada USA) Koch wprost nawiązał do fasady Palazzo Farnese. Głównym jego dziełem jest Banca d'Italia w Rzymie (1886, il. 46). Budowa tego gmachu była dużym wydarzeniem, poprzedzonym dwoma konkursami. Początkowo skłaniano się ku planom Pia Piacentiniego. Projekt ten był utrzymany w guście florenckim (na wzór Palazzo Strozzi) i według intencji architekta miał przypominać splendor złotego wieku republiki florenckiej, kiedy to bankierzy byli wielkimi mecenasami architektury. Podobała się zwłaszcza projektowana fasada, pośrodku której

[85] L. G.[órski], *Listy o Rzymie do A. E. Odyńca*, Kraków 1878, s. 7, 37–39.
[86] Tamże, s. 16.



45. R. Canevari, Ministerstwo Finansów w Rzymie, 1872–1879
(wg „Deutsche Bauzeitung" (dalej: DBZ), 1883)

Piacentini zamierzał umieścić kopię Loggii dei Lanzi. Projekty Piacentiniego ustępowały jednak wersji Kocha pod względem planu. O projekcie Kocha sądzono, że nie jest dość narodowy, że jest w guście francuskim. Ktoś zaproponował wobec tego, aby połączyć plan Kocha z architekturą Piacentiniego. W końcu jednak ze względów praktycznych przyjęto w całości projekt Kocha[87]. Wzniesiony przez niego gmach nawiązuje do stylu Cinquecenta i dzięki swoim roz-

[87] *I cento edifici della Banca d'Italia*, [Roma] 1970, II, s. 17.

46. G. Koch, Banca d'Italia w Rzymie, 1886 (wg Joseph, *op.cit.*)

miarom stanowi główną ozdobę Via Nazionale, reprezentacyjnej ulicy dziewiętnastowiecznego Rzymu.

Drugim architektem, który dość konsekwentnie trzymał się neorenesansu, był nieco starszy od Kocha Luca Carimini (1830–1890). Najważniejszym jego dziełem jest Palazzo Brancaccio (około 1890) przy Via Merulana. Jest rzeczą znamienną, że Carimini był quattrocentystą również w swoich budowlach klasztornych i kościelnych[88], co świadczy o szczególnym upodobaniu do tego stylu. Należy zaznaczyć, że we Włoszech już około połowy XIX wieku zdarzały się

[88] P. Portoghesi, *L'eclettismo a Roma, 1870–1922*, Roma [1960], s. 29–31; *L'arte a Roma*..., s. 24–27.

47. R. Ojetti, fasada Palazzo Odescalchi w Rzymie od strony Corso, 1887–1889 (widziana spod portyku kościoła Santa Maria in Via Lata)

nawiązania do renesansu również w architekturze kościelnej, jednak przeważnie styl ten rozumiano jako antychrześcijański[89].

Podobnie jak w innych krajach, neo-quattro- i cinquecentyzm opanował przede wszystkim budownictwo świeckie, zarówno prywatne (il. 47), jak i publiczne. Był zwłaszcza widoczny, o czym już

[89] „Sara difficile spiegare ai nostri posteri, come, nel tempo del rinnovamento dell'architettura religiosa in Europa, da noi siasi persistito nel vecchio stampo semiromano, semicinquecentista, sempre anticristiano" – czytamy z okazji kilku kościołów w ówczesnym przewodniku. G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire da guida nella città (In occasione dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti e del II Congresso Artistico Italiano)*, Milano 1872, s. 314.

wspomniano, na fasadach czynszowych kamienic stawianych na wzór pałaców, co wynikało nie tyle z jakichś założeń teoretycznych, ile raczej z praktycznej łatwości projektowania w tym stylu. Na dużą skalę sięgnięto znowu do niego przy kolejnej przebudowie Florencji (lata osiemdziesiąte i dziewięćdziesiąte, arch. Vincenzo Micheli)[90], a także podczas wielkiej akcji Risanamento Neapolu na przełomie stuleci (1888–po 1900)[91]. Formę neorenesansową zyskały również typowe dla architektury włoskiej galerie handlowe, w tym najsławniejsza Galeria Wiktora Emanuela w Mediolanie z lat 1865–1867, dzieło Giuseppe Mengoniego.

Ze szczególnie ścisłym naśladownictwem renesansu mamy często do czynienia (podobnie jak w innych krajach) w przypadku gmachów bankowych, których architektura miała niekiedy przywodzić na myśl czasy rozwoju banków i potęgi włoskich rodów bankierskich. Warto tu wymienić kilka tego rodzaju okazałych budowli z trzeciej ćwierci stulecia, jak na przykład Banca d'Italia we Florencji (1862–1869), Banca Nazionale w Bolonii przy Piazza Cavour (1862–1870) oraz Cassa di Risparmio w Rzymie przy Via del Corso (po 1864), wszystkie projektowane przez wspomnianego Antonia Cipollę, a także Cassa di Risparmio w Bolonii (1867–1877, il. 48) Giuseppe Mengoniego[92] i Cassa di Risparmio w Mediolanie (1871, il. 49) wzniesiona przez Giuseppe Balzarettiego w stylu florenckich pałaców Strozzich i Ricardich. Jak się wyraził ówczesny krytyk, w tym wypadku styl w sposób najbardziej przemyślany odpowiada charakterowi i przeznaczeniu budowli[93].

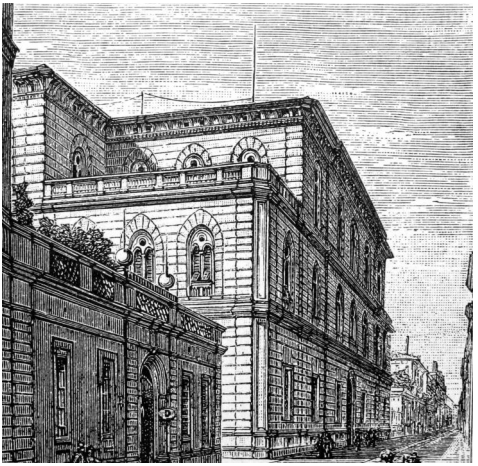
[90] A. Restucci, *Città e architetture nell'Ottocento* [w:] *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda, Volume secondo, II, Torino 1982, s. 772–773.

[91] G. Alisio, *Aspetti della cultura architettonica del '800 a Napoli: il risanamento e l'ampiamento della città*, „L'architettura. Cronache e storia", 1977, s. 53. Zob. też tego autora *Napoli e il Risanamento. Recupero di una struttura urbana*, Napoli 1980.

[92] Restucci, *op.cit.*, s. 744–746.

[93] Mongeri, *op.cit.*, s. 454–457.

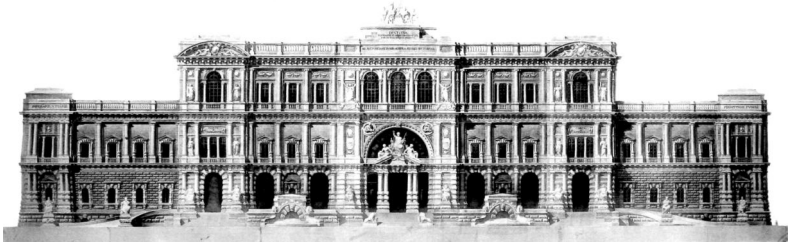
48. G. Mengoni, Kasa Oszczędności w Bolonii, 1867–1877 (wg *Storia dell'arte italiana*, Torino 1982)



49. G. Balzaretti, Cassa di Risparmio w Mediolanie, 1871
(wg Joseph, *op.cit.*)

Architekci włoscy końca XIX wieku często nawiązywali do renesansu, projektując wielkie gmachy publiczne i siedziby władz królestwa. Motywy neorenesansowe znajdujemy obok klasycznych w nie zrealizowanych projektach parlamentu z końca lat osiemdziesiątych, a także w dwóch uznanych za najlepsze projektach Palazzo di Giustizia w Rzymie z roku 1883. Jeden z nich, autorstwa Ernesta Basilego, był utrzymany w guście Quattrocenta, drugi zaś, Guglielma Calderiniego – w stylu opartym na manieryzmie (il. 50). Zwycięstwo Calderiniego w konkursie świadczy o tym, że w ostatniej ćwierci XIX wieku styl Quattrocenta stracił dla Włochów swoją atrakcyjność jako nie dość monumentalny[94]. Nawiasem mówiąc, w teorii żaden ścisły historyzm nie był już wówczas zalecany. Również Calderini twierdził, że powołaniem architektów jest

[94] Projekt E. Basilego został zakupiony przez rząd brazylijski. „Illustrazione Italiana", 1889, I sem., s. 187.



50. G. Calderini, Pałac Sprawiedliwości w Rzymie, 1888 (wg *Ricordo della Prima Esposizione Italiana d'Architettura in Torino*, Torino [1890])

poszukiwanie nowego stylu epoki, a wierne naśladowanie sztuki historycznej, w tym także renesansowej, jest nie do przyjęcia ze względu na nowe, dziewiętnastowieczne metody konstrukcji i nowe warunki społeczne[95]. Te typowe wówczas założenia tłumaczą eklektyczny charakter dzieł Calderiniego i wielu innych architektów tego okresu.

Jak widać, teoria neorenesansu we Włoszech nie była zbyt rozwinięta ani w porównaniu z teorią włoskich mediewalistów, ani też w zestawieniu z wypowiedziami zwolenników renesansu w innych krajach. Styl ten bowiem, co można powtórzyć za Lucianem Patettą, nie wymagał rozbudowanych teorii. Nigdzie, a zwłaszcza we Włoszech, nie trzeba go było, jak w przypadku gotyku, na nowo odkrywać i oceniać, ponieważ był znany i na ogół ceniony[96]. Dlatego neorenesans, który pojawił się we Włoszech stosunkowo późno, zdołał jednak w ostatniej tercji XIX wieku opanować w dużym stopniu budownictwo i w pewnym momencie zdobył pozycję stylu narodowego młodego Królestwa Włoch.

[95] G. Calderini, *Michelangelo Buonarroti e l'architettura moderna*, Perugia 1875, s. 17–18.

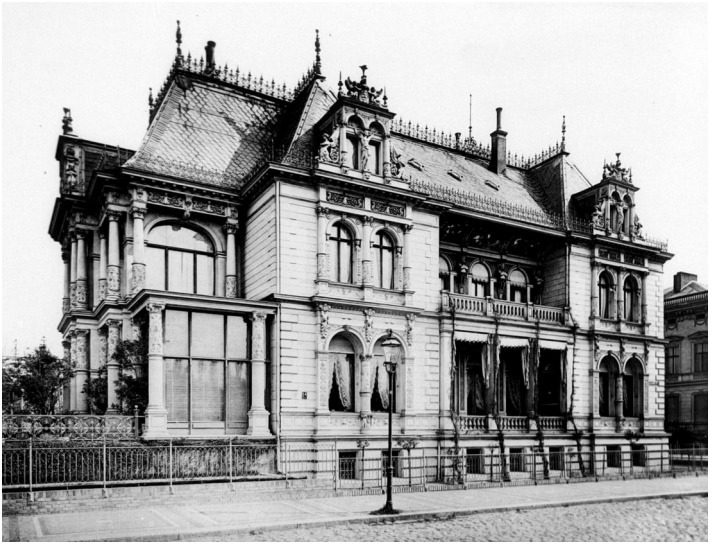
[96] Por. Patetta, *L'architettura*..., s. 314.

6. Neorenesans „francuski" poza Francją

Za drugą obok Włoch ojczyznę renesansu uchodziła w XIX wieku Francja. Była ona również, a raczej był Paryż stolicą całej kulturalnej Europy, centrum stylotwórczym i źródłem mody oddziałującym na wiele krajów. W dziedzinie architektury wpływ ten, szczególnie widoczny w drugiej połowie XIX wieku, polegał m.in. na spopularyzowaniu rozwiązań opartych na francuskiej sztuce nowożytnej, stosowanych we Francji już od pewnego czasu (o czym była powyżej mowa). Rzecz jasna, oddziaływanie francuskiej szkoły architektonicznej do tego się nie ograniczało i zaznaczyło się także w różnych koncepcjach urbanistycznych i projektowych wywodzących się z Ecole des Beaux-Arts. Niemniej rozpowszechnienie w Europie, dzięki znakomitym specjalistycznym publikacjom oraz nierzadko przez architektów wykształconych w Paryżu, stylu określanego niekiedy mianem II Cesarstwa było najbardziej widocznym przejawem francuskiej dominacji kulturalnej. Moda na tego rodzaju architekturę m.in. na Wyspach Brytyjskich, w Prusach (il. 51), Austro-Węgrzech, na ziemiach polskich, a także w USA, odzwierciedlała ówczesną fascynację Francją i Paryżem, będącym synonimem elegancji i luksusu, i w pewnym stopniu – wzorem dla całego cywilizowanego świata[97]. Równocześnie te wzory idące z Francji, pociągające swą nowością, dawały architektom swobodę eklektycznego zazwyczaj operowania motywami sztuki kilku stuleci – od XVI do XVIII wieku.

Szczytowa faza mody na neorenesans francuski, czy też szerzej „styl francuski", przypada w Europie na lata siedemdziesiąte i osiemdziesiąte XIX wieku. Początki tego zjawiska miały jednak miejsce nieco wcześniej. W Niemczech na przykład motyw dachów man-

[97] Na przykładzie architektury polskiej szerzej omawia te zagadnienia T. S. Jaroszewski, *Kostium francuski architektury polskiej 2 poł. XIX w.* [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981, s. 171–199, oraz J. Skuratowicz, *„Wersale północy", czyli o rezydencjach europejskich 2 poł. XIX w.*, tamże, s. 241–259.



51. W. Kyllmann i A. Heyden, willa Monplaisir w Berlinie, 1865–1866, rozbudowana przez architektów H. Ende i W. Böckmanna (wg H. Licht, *Die Architectur Berlins*, Berlin [1877])

sardowych, będących jednym z wyróżników tego stylu, występuje w twórczości Hitziga od końca lat pięćdziesiątych. Inny berlińczyk, Adolf Heyden, wygrał Schinkelkonkurrenz w roku 1863, przedkładając projekt willi w stylu renesansu francuskiego, opatrzony hasłem „Renaissance"[98].

Bardzo wcześnie styl francuski pojawił się w Anglii. Pierwszy ważniejszy obiekt, londyński dom Henry'ego Thomasa Hope'a (syna Thomasa Hope'a) z lat 1848–1850, był importem: powstał według projektu wspomnianego już Pierre'a-Charles'a Dusillona i nawiązywał swobodnie do motywów architektury francuskiej drugiej

[98] Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 175–176.

połowy XVI wieku w typie Luwru Pierre'a Lescota[99]. Dalsze przykłady są dziełem Anglików i potwierdzają wyraźne wówczas na Wyspach zainteresowanie Francją i jej sztuką, widoczne również od strony teoretycznej. Thomas Leverton Donaldson, który realizował dla Hope'a projekt Dusillona, ogłosił w roku 1848 serię artykułów o architekturze francuskiej, zwracając szczególną uwagę na początek XVI wieku. Inny architekt, wykształcony we Francji Edward I'Anson, miał w roku 1845 wykład *On the Renaissance in France*[100]. Widoków najważniejszych francuskich budowli XVI wieku dostarczały m.in. ryciny W. J. Müllera *Sketches of the Age of Francis I^st^* (London 1841), stojące na pograniczu gatunków: historyczno-antykwarskiego i rodzajowego. W latach pięćdziesiątych źródłem dokładniejszych wzorów, obok publikacji francuskich[101], było wielotomowe dzieło Henry'ego Cluttona *Remarks [...] on the Domestic Architecture of France, from the Accession of Charles VI to the Demise of Louis XIII* (London 1853–1856), zawierające liczne kolorowe litografie.

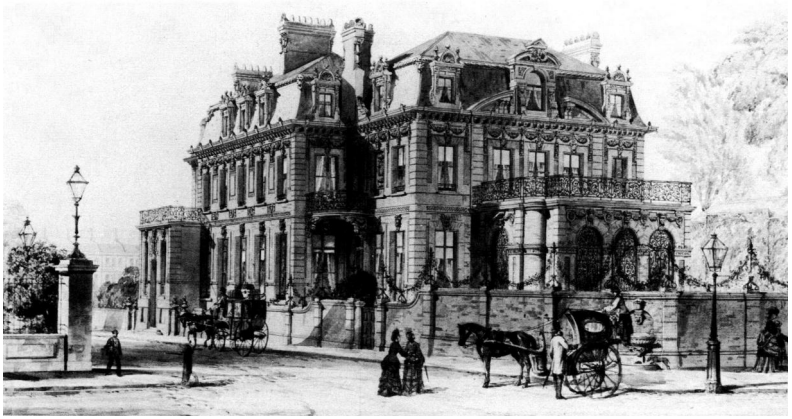
Donald Bassett, badacz neorenesansu „francuskiego" na Wyspach Brytyjskich, zauważa, że inspiracje zza kanału La Manche ograniczały się najpierw głównie do poszczególnych motywów i ornamentów, a w następnej fazie objęły także sylwetkę budowli[102]. Z drugiej jednak strony w architekturze angielskiej XIX wieku stosunkowo wcześnie pojawiły się dachy mansardowe (il. 52), pierwszy raz na większą skalę w latach 1851–1853 u P. C. Hardwicka w londyńskim Great Western Hotel, Paddington. Według ówczesnej krytyki, wzorem dla Hardwicka był francuski styl Ludwika XIV albo późniejszy. W rzeczywistości francuskie motywy historyczne zo-

[99] Hitchcock, *Second Empire „avant la lettre"*..., s. 116, 120–123.

[100] Artykuły Donaldsona zob. „The Builder" 1848. Wykład I'Ansona w RIBA zob. „The Civil Engineer and Architect's Journal", May 1845, s. 157. Podaję wg Bassett, *op.cit.*, s. 63, 84.

[101] Wiele pozycji przytacza Jaroszewski, *op.cit.*, przypis 14–16 oraz Skuratowicz, *op.cit.*, przypis 20.

[102] Bassett, *op.cit.*, s. 83.



52. M. D. Wyatt, Alford House w Londynie, 1869–1872
(wg „Architectural History", 1981)

stały najwyraźniej potraktowane dość dowolnie, zaś ogólny wyraz stylistyczny pozwolił H. R. Hitchcockowi określić tę architekturę mianem II Cesarstwa *avant la lettre*[103].

Zarówno w wypadku tego obiektu, jak i niektórych rezydencji wiejskich można mówić o pokrewieństwie form neorenesansu francuskiego i elżbietańskiego. Niemniej, jak twierdzą brytyjscy badacze, w XIX wieku widziano między nimi istotną różnicę o charakterze „ideowym". Angielska arystokracja i szlachta wybierała zazwyczaj styl elżbietański, a za stylem francuskim opowiadali się nuworysze, bankierzy i przemysłowcy. Jeszcze z końcem stulecia w angielskim tekście o nowoczesnej architekturze określa się pewien rodzaj dachu

[103] Hitchcock, *Second Empire*..., s. 124–125. Zob. też H. Hobhouse, *Philip and Philip Charles Hardwick: an Architectural Dynasty* [w:] *Seven Victorian Architects*, s. 42.

mansardowego i stożkowatych wieżyczek jako „the turrets of the *nouveau riche*"[104].

Fakt, że styl francuski w rezydencjach wiejskich wcześniej niż w Anglii przyjął się w Szkocji, ma zapewne również swoje uzasadnienie historyczne i wynika z tradycyjnych sympatii francusko-szkockich. Równocześnie jednak wiąże się z ówczesnym przekonaniem, że nowożytna architektura szkocka (a w szczególności tzw. *baronial style*) rozwijała się pod wpływem francuskim i że istnieją między nimi daleka idące pokrewieństwa. Zastosowanie w Szkocji motywów architektonicznych z zamków Doliny Loary (*Chateau Style*) nie było więc sprzeczne z dążeniem do rodzimości[105].

W Anglii znany teoretyk Robert Kerr, obserwując w latach sześćdziesiątych XIX wieku przenikanie do architektury rezydencjonalnej motywów francuskich, takich jak dachy mansardowe, dowodził, że owa mutacja „stylu włoskiego" wcale „nie musi być francuska – nie musi mieć nic wspólnego ze sposobem francuskim, poza pewnymi cechami formy, nie zaś ekspresji"[106]. W okresie „walki stylów" różne wersje neorenesansu francuskiego (zarówno odmiana oparta na Nowym Luwrze, jak i *Loire Style*), łączące bogactwo i plastyczność formy oraz malowniczość z motywami klasycznymi, stały się w Anglii rozwiązaniem kompromisowym i jako takie były propagowane przez niektórych autorów. Dachy mansardowe zyskały nawet aprobatę zaciekłego gotycysty, George'a Gilberta Scotta[107], faktycznie też stosowano je nieraz w budynkach neogotyckich.

---

[104] H. Statham, *Modern Architecture*, London 1897. Podaję wg Bassett, *op.cit.*, s. 13. Zob. też Dixon, Muthesius, *op.cit.*, s. 43; M. Girouard, *The Victorian Country House*, Oxford 1971 (rozdział *The Nouveau-riche style*).

[105] „Scotch Baronial Style" uważano za „primarily French of the Tudor period, and Scotch only by modification". Kerr, *The Gentleman's House...*, s. 377. Zob. Bassett, *op.cit.*, s. 195–232 (rozdział *Scottish Baronial and France*), a zwłaszcza s. 197.

[106] Kerr, *op.cit.*, s. 364–365.

[107] Bassett, *op.cit.*, s. 16, 84–85.

53. W. Kyllmann i A. Heyden, Kaisergalerie w Berlinie, 1869–1873 (wg Licht, *op.cit.*)

Podobne zjawiska zachodziły w architekturze innych krajów. W niektórych środowiskach neorenesans francuski osiągnął szczególną popularność, jak na przykład w Prusach (il. 53), gdzie nasilenie wpływów Francji nastąpiło, paradoksalnie, po przegranej przez nią wojnie w roku 1871. W ostatniej tercji stulecia moda francuska ujawniła się w architekturze rezydencji wiejskich, z których wiele było dziełem francuskich architektów czynnych w całej Europie. Niekiedy architekci miejscowi podróżowali do Francji, aby wykonać odpowiednie szkice; nierzadko też sprowadzano ze zdewastowanych francuskich zamków detale architektoniczne[108].

[108] Angielskie przykłady wymieniają Dixon i Muthesius, *op.cit.*, s. 43–44 i 248.

Trudno by było wymienić najbardziej choćby okazałe przykłady zastosowania stylu francuskiego w najrozmaitszych typach budowli. Sam tylko przegląd rozsianych po Europie rezydencji Rothschildów świadczy, jak modny był to styl, a zarazem jak odpowiadał upodobaniom tego znakomitego bankierskiego rodu. Listę otwiera zamek Ferrières pod Paryżem (il. 54), wzniesiony dla Jakuba, głowy francuskiej linii Rothschildów, przez angielskiego architekta Josepha Paxtona (we współpracy z G. H. Stokesem)[109] w latach 1855–1859 w mieszanym stylu francusko-angielskiego renesansu. Paxton jest dzisiaj znany głównie jako autor Crystal Palace, miał jednak również doświadczenie w projektowaniu rezydencji wiejskich. Już w latach 1851–1854 zbudował dla Mayera Amschela Rothschilda neoelżbietański pałac Mentmore w Buckinghamshire, wzorowany na Wollaton Smythsona i przypominający nieco Highclere Charlesa Barry'ego. W Ferrières te angielskie wpływy są także widoczne, jednak ogólny wyraz stylowy jest bardziej francuski. Być może przyczynił się do tego współdziałający z Paxtonem malarz Eugène Lami, który wcześniej kierował renowacją wnętrz Chantilly[110]. Nie jest wykluczone, że właśnie Ferrières wpłynęło na rozpowszechnienie się neorenesansu francuskiego w Prusach. W okresie wojny francusko-pruskiej stacjonował w nim przez pewien czas Wilhelm I wraz ze swoim sztabem; przebywał tam również Bismarck. Wilhelm I miał nawet powiedzieć o wspaniałej rezydencji: „Królowie nie mogliby sobie na to pozwolić; to mogło należeć tylko do Rothschilda"[111].

[109] D. Bassett (*op.cit.*, s. 192) sugeruje, że projekty Ferrières, choć wystawione w r. 1856 pod nazwiskiem Paxtona, mogą być w istocie dziełem Stokesa, ponieważ są wymienione w jego nekrologu. Stokes współpracował z Paxtonem także m.in. w Mentmore oraz w Prégny.

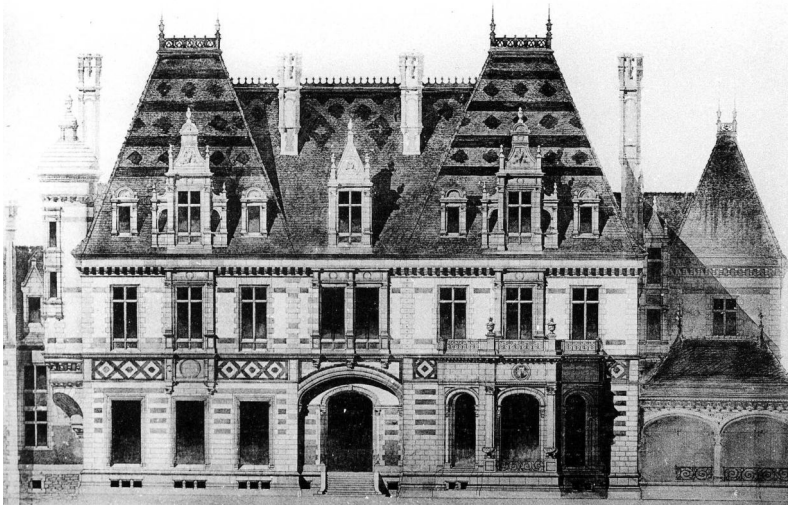
[110] W Ferrières udział E. Lamiego jest poświadczony odnośnie do wnętrz, te jednak mają charakter bardziej włoski. H. Demoraine, *Ferrières : le plus spectaculaire des châteaux français du XIX^e siècle*, „Connaissance des Arts" 137, Juillet 1963, s. 80.

[111] Cyt. tamże, s. 85.

54. J. Paxton, G. H. Stokes i E. Lami, zamek Rothschildów w Ferrières pod Paryżem, 1853–1859 (wg „Connaisance des Arts", 1963)

W zamku Prégny koło Genewy, zbudowanym dla Adolphe'a-Charles'a Rothschilda w latach 1860–1864, Paxton i Stokes sięgnęli znowu do architektury francuskiej, tym razem XVII–XVIII wieku. Dziesięć lat później (1875) neorenesansową galerię zaprojektował tam nie kto inny, jak Eugène Viollet-le-Duc. W tym okresie Rothschildowie w różnych krajach zatrudniali głównie francuskich architektów. W Anglii, w wielkiej posiadłości Waddesdon, Buckinghamshire (1874–1879), Gabriel-Hippolyte Destailleur wzniósł dla Ferdynanda Rothschilda zamek wzorowany na Chambord i innych zabytkach Doliny Loary, skąd zresztą przywieziono detale architektoniczne[112].

[112] H. Wakefield, *The Collectors: at Waddesdon Manor. Mrs James de Rothschild in Buckinghamshire*, „Architectural Digest", 1980, nr 1–2, s. 108, 112.



55. A. Bauqué i A. Pio, zamek Rothschildów w Reichenau w Dolnej Austrii, ok. 1895 (wg „Neubauten und Concurrenzen in Oesterreich und Ungarn", 1895)

Również Francuzi są autorami dwóch wiedeńskich pałaców Rothschildów. Pałac Alfonsa Rothschilda z lat 1871–1878 projektował Jean Girette, zaś Alberta Rothschilda (1879–1884) – wspomniany już Destailleur[113]. Ten ostatni budynek nawiązuje do stylu Ludwika XIII i XIV. Jeszcze z końcem stulecia architekci Armand Bauqué i Albert Pio wznieśli w Reichenau w Dolnej Austrii posiadłość Nathaniela Rothschilda „w stylu wczesnego francuskiego renesansu, przypominającą również w planie francuskie zamki" (il. 55)[114].

Ci sami architekci pracowali i dla innych wielkich europejskich fortun: Destailleur m.in. dla Hochbergów-Pszczyńskich w Pszczynie i w Berlinie, Bauqué i Pio dla Potockich w Łańcucie[115]. Inny wybitny

[113] Joseph, *op.cit.*, s. 640–641.

[114] „Neubauten und Concurrenzen in Oesterreich und Ungarn" I, 1895, Heft III, Tafel 22.

[115] Jaroszewski, *op.cit.*, s. 175, 191, 193; Skuratowicz, *op.cit.*, s. 247.

architekt, twórca Nowego Luwru, Hector-Martin Lefuel, zbudował nie istniejący już dzisiaj pałac Donnersmarcków w Świerklańcu[116].

Stosunkowo dużo budowano w stylu francuskim na ziemiach polskich; w Wielkim Księstwie Poznańskim neorenesans francuski miał być nawet, jak sugerują badacze tych zagadnień, namiastką stylu narodowego[117].

7. Neorenesans „niemiecki" jako styl niemieckiego mieszczaństwa

Około połowy XIX wieku architekci w krajach niemieckich zaczęli się interesować niemiecką architekturą nowożytną i wprowadzać zaczerpnięte z niej motywy do bieżącej twórczości[118]. Wyrazem tego zainteresowania był wykład *Der Stil der Renaissance*, wygłoszony przez Wilhelma Stiera w berlińskim stowarzyszeniu architektów w roku 1853, poświęcony w dużej mierze historii i formom niemieckiego re-

[116] Zob. M. Zgórniak, *Pałac w Świerklańcu, zapomniane dzieło Hectora Lefuela* [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, pod red. T. Grygiela, Wrocław 1991, s. 101–111.

[117] Skuratowicz, *op.cit.*; por. Jaroszewski, *op.cit.*, s. 194.

[118] Zagadnienie neorenesansu „niemieckiego" omawia obszernie Dieter Dolgner w artykule *Die nationale Variante der Neurenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts* („Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar" 20, 1973, H. 2, s. 155–166) oraz Kurt Milde (*op.cit.*, s. 273–300), przy czym drugi z tych autorów nie zna, a w każdym razie nie powołuje się na pracę pierwszego. Ernst Badstübner, również nie znając pracy Dolgnera, omówił związek historii sztuki z architekturą historyzmu na przykładzie tego neostylu (głównie na podstawie pism Lübkego) w referacie *Zum Verhältnis von Kunstgeschichtsschreibung und historistischer Kunstpraxis: Deutsche Renaissance nach 1870* (1975), zamieszczonym w tomie drugim materiałów *Erbe als Gegenwartsaufgabe*, a przedrukowanym w rozprawie tegoż autora *Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen – Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historistischer Baupraxis im 19. Jahrhundert* [w:] *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. K.-H. Klingenburg, Leipzig 1985.

nesansu[119]. Styl ten wyjątkowo zastosowano przed połową stulecia podczas przebudowy zamku w Schwerinie (il. 56), prowadzonej od roku 1844 przez Georga Adolpha Demmlera, z wykorzystaniem projektów Sempera (w duchu francusko-włoskim) i Stülera (w duchu meklemburskiego renesansu)[120]. W latach pięćdziesiątych neorenesans niemiecki trafiał się jeszcze rzadko, choć w różnych typach budowli[121]. Szerszy rozwój nastąpił w latach sześćdziesiątych, między innymi, jak w wypadku Raschdorffa w Kolonii, w związku z działalnością konserwatorską. Z końcem lat sześćdziesiątych, omawiając jeden z projektów Raschdorffa, potraktowano nowy styl jako rodzaj naturalnego połączenia tradycji antycznej i średniowiecznej[122]. Szczyt popularności północnego renesansu zbiegł się z wielką koniunkturą budowlaną w Prusach po zwycięskiej wojnie z Francją. W Berlinie, jak to wówczas zauważył architekt Hugo Licht, sięgnięto po wzory niemieckiej dekoracji sgraffitowej, a wielu młodych architektów zwróciło się w stronę form niemieckiego renesansu[123]. Zarówno w architekturze miejskiej, jak i w rezydencjach wiejskich ten neorenesans czy neomanieryzm północny pozwalał uzyskać efekty malowniczości i rozluźnienia formy (il. 57–63). W publikacji o zamku w Schwerinie pisano w roku 1869, że „architekt tworzący

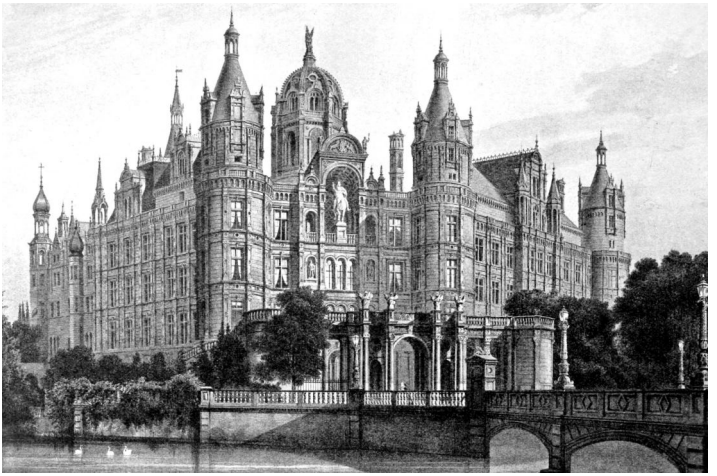
[119] Dolgner, *Die nationale Variante*..., s. 155.

[120] Tamże, s. 156. W latach pięćdziesiątych budowę w Schwerinie prowadził Stüler. Brix, Steinhauser, *op.cit.*, przypis 152.

[121] Na przykład w budynkach stacji kolejowych (w Szlezwiku-Holsztynie). Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 175.

[122] Dolgner, *Die nationale Variante*..., s. 156. Sam Raschdorff usiłował opierać koncepcję budowli na architekturze niemieckiej, detal zaś na doskonalszych włoskich wzorach. Por. J. C. Raschdorff, *Entwürfe und Bauausführungen im Stile deutscher Renaissance*, Berlin 1879 (*Einleitung*).

[123] H. Licht, *Die Architectur Berlins. Sammlung hervorragender Bauten der letzten zehn Jahre*, Berlin [1877], s. VII–VIII.



56. G. A. Demmler i A. Stüler, zamek w Schwerinie, 1843–1857 (wg Joseph, *op.cit.*)

w stylu północnego renesansu ma największą swobodę w wyborze ornamentacji"[124].

Renesans północny opanował w dużej mierze prywatne budownictwo w miastach i stał się niemal niemieckim stylem narodowym. Wiązało się to ze spadkiem popularności gotyku, który w ostatniej ćwierci stulecia przestał uchodzić za styl typowo niemiecki. Coraz częściej wskazywano na Francję jako na ojczyznę gotyku, albo też, jak Friedrich Adler (w roku 1878), widziano w gotyku cechy kosmopolityczne. Równocześnie neogotyk zaczął uchodzić za styl klerykalny[125]. Z kolei środowiska klerykalne, przeważnie katolickie, z Augustem Reichenspergerem na czele, krytykowały neorenesans

[124] F. A. Stüler, E. Prosch, H. Willebrand, *Das Schloss zu Schwerin*, Berlin 1869. Cyt. za Brix, Steinhauser, *op.cit.*, s. 268.

[125] Dolgner, *Die nationale Variante*..., s. 159–161.

niemiecki jako „żałosną mieszaninę stylów", dziwactwo zależne od aktualnie panującej mody, której ulegają zleceniodawcy[126] – i to podejście utrzymało się do końca stulecia, czyli do momentu, kiedy problematyka stylów historycznych przestała zajmować teoretyków architektury.

Jednym ze zdecydowanych przeciwników renesansu, w szczególności niemieckiego, był, w latach siedemdziesiątych XIX wieku, zapomniany dzisiaj krytyk Leopold Tržeschtik, publikujący głównie na łamach wiedeńskiej „Allgemeine Bauzeitung"[127]. W artykule *Gothik oder Renaissance* (1874) Tržeschtik dowodzi, że mimo postępów niemieckiego renesansu walka stylów nie jest jeszcze rozstrzygnięta. Gotyk, nawet jeśli narodził się we Francji, może być nazwany stylem niemieckim, ponieważ właśnie w Niemczech w XIV i XV wieku osiągnął największy rozkwit. Tymczasem renesans jest kombinacją stylów greckiego i rzymskiego. Gotyk jest stylem pierwotnym, pisze Tržeschtik, natomiast renesans jest stylem wtórnym, albo nawet stylem trzeciego rzędu (*sekundärer, tertiärer Styl*), jako kombinacja i naśladowanie stylów klasycznych. Nie można też, według Tržeschtika, traktować gotyku jako stylu średniowieczno-kościelnego, bowiem przez większą część średniowiecza, zwłaszcza w Niemczech, panował styl romański. Również styl romański i styl bizantyński są, można powiedzieć, naturalnym renesansem starych form grecko-rzymskich, w przeciwieństwie do „sztucznego renesansu", który

[126] A. Reichensperger, *Parlamentarisches über Kunst und Kunsthandwerk nebst Glossen dazu*, Köln 1880, s. 30. Brix, Steinhauser, *op.cit.*, s. 271. Zob. też *Reichensperger-Janssen und der Kunsthistoriker Professor Doctor Wilhelm Lübke: Zur Kennzeichnung neuester Kunstschriftstellerei namentlich in Sachen der im 16. Jh. in Deutschland eingeführten „antikisch-wälschen Kunstmanier", genannt „deutsche Renaissance"*, Frankfurt a. M 1891.

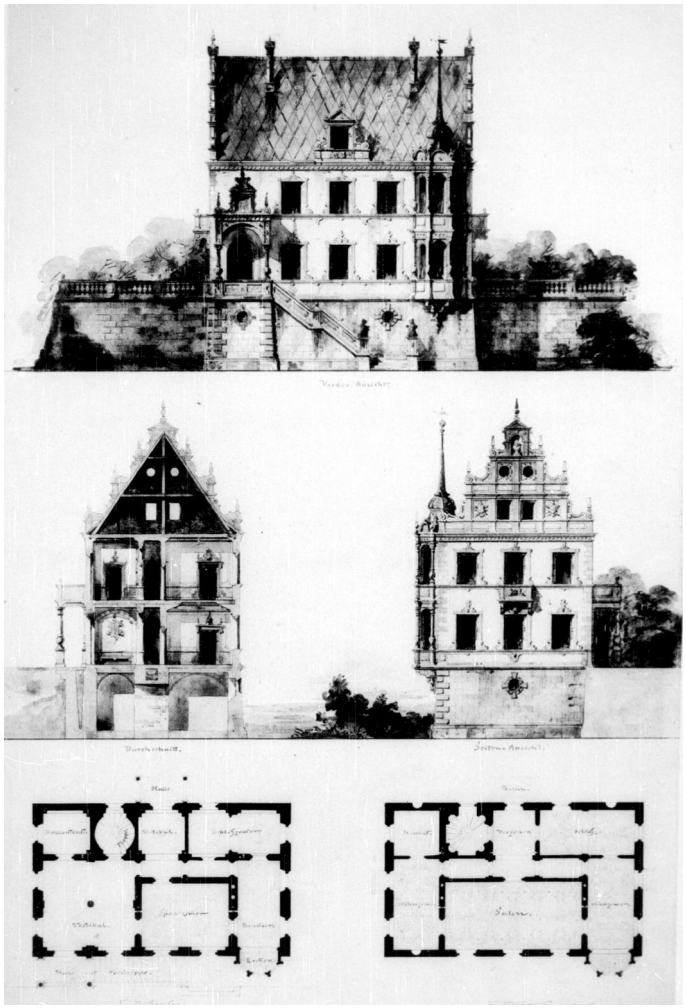
[127] Pisma Tržeschtika spotkały się wówczas z pewnym zainteresowaniem w Polsce. Zob. K. Kleczkowski, *Uwagi p. Planat nad niektórymi konstrukcjami żelaznymi i poglądy ogólne p. Tržeschtik na architekturę*, „Przegląd Techniczny" 1892, s. 184.

57. H. Kayser i K. Grossheim, Dom Księgarzy w Lipsku, 1886–1888 (wg „Zeitschrift für bildende Kunst" (dalej: ZfbK), 1888)

kojarzy się Tržeschtikowi z epoką peruk, Zopfów, metres itd. Gotyk ma, według niego, wszelkie praktyczne zalety, które przypisuje się renesansowi. Można się więc tylko dziwić, powiada wiedeński krytyk, że niektórzy chcą widzieć niemiecki styl przyszłości w mieszanym stylu niemiecko-francusko-włoskim, zwanym „renesansem niemieckim"[128].

Do krytyki neorenesansu, opartej na obserwacji kierunków rozwoju ówczesnej architektury, powrócił Tržeschtik w kolejnym artykule w roku 1876. Wypowiedział się tym razem głównie przeciwko eklektycznym nawiązaniom do różnych odmian późnego renesansu. Traktował przy tym neorenesans jako styl dorobkiewiczów: „Bogaty

[128] L. Tržeschtik, *Gothik oder Renaissance (Streitfrage unserer Tage in der Kunstwelt)*, ABZ, 1874, s. 54–57.



58. C. M. Haenel, zameczek w stylu renesansu XVI wieku, przed 1877
(wg *Dresdner Architektur-Album...*)

59. H. Ferstel, willa arcyksięcia Karola Ludwika w Reichenau, 1870–1872 (wg ABZ, 1877)

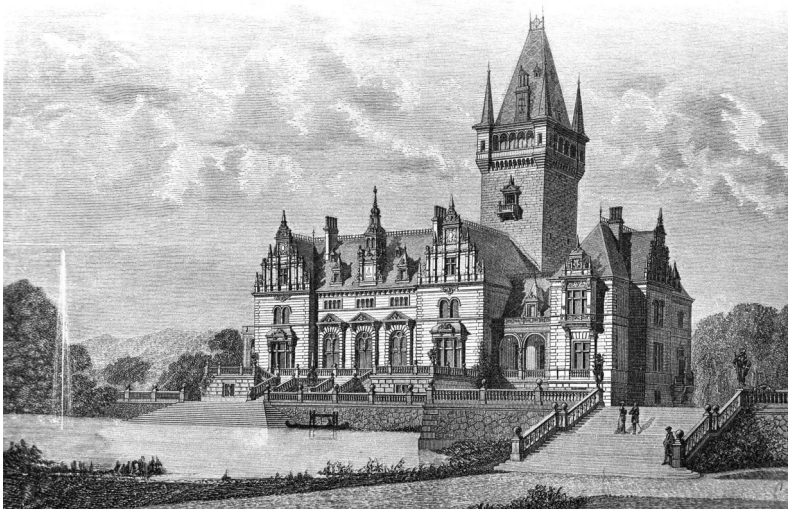
giełdziarz, wzbogacony przemysłowiec, udawany szlachcic etc. pragną «znakomitych pałaców» (*feine Paläste*), i dla fałszywego blasku jest renesans rzeczywiście odpowiedni"[129].

Mimo takich czy innych opinii krytycznych, wyrażanych jeszcze nieraz w imię obrony dobrego smaku[130], moda na niemiecki renesans określany mianem stylu staroniemieckiego[131] odnosiła w latach siedemdziesiątych wielkie sukcesy. Pisano wówczas: „W tym stule-

[129] Tenże, *Die Entwicklung der Renaissance und ihr Einfluss in baukünstlerischer Beziehung besonders in Oesterreich,* ABZ, 1876, s. 31–32.

[130] Zob. np. L. Abel, *Der gute Geschmack. Ästhetische Essays*, Wien–Pest–Leipzig 1895, s. 87 i 89.

[131] Por. Dolgner, *Die nationale Variante...*, s. 161. Wcześniej nazywano tak



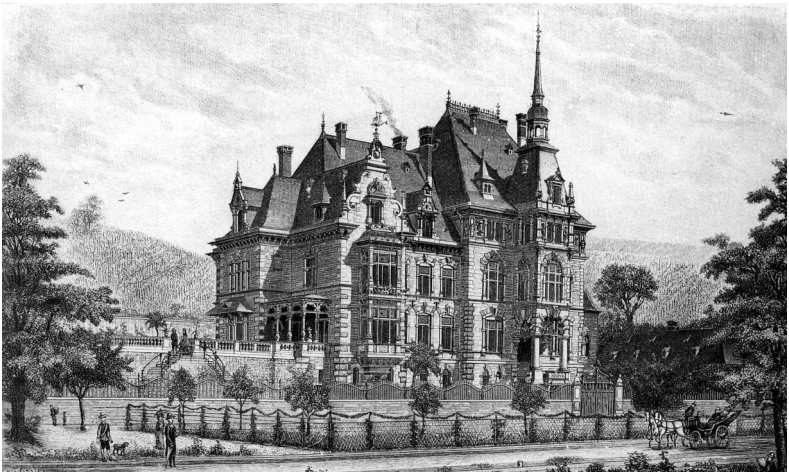
60. E. E. v. Ihne i P. Stegmüller, zamek Hummelshain w Turyngii, od 1880 (wg DBZ, 1882)

ciu odbyliśmy drogę od klasycyzmu przez gotyk i włoski renesans, i znowu znaleźliśmy się przy niemieckim renesansie. Niektórym wydaje się on więc tylko jedną z faz mody, inni sądzą, że musi po nim przyjść moda na barok, rokoko i Zopf. Ale przejęcie form niemieckiego renesansu nie jest sprawą mody, tylko powrotem do tego, co najbardziej zdaje się odpowiadać naszej istocie"[132].

Warto przytoczyć kilka innych wypowiedzi z tego okresu. Znany historyk sztuki Wilhelm Lübke pisał w roku 1886, że każdy musi się

gotyk; przesunięcie znaczenia nastąpiło po r. 1860. *Gottfried von Neureuther, Architekt der Neorenaissance in Bayern 1811–1887*, s. 156.

[132] B. Bucher, *Die Kunst-Industrie auf der deutschen Ausstellung in München 1876*, Wien 1876, s. 18. Podaję wg *Historismus, Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen*, Text: B. Mundt, Berlin 1973.



61. T. H. Schmidt, dom rodziny Puricelli w Lieser nad Mozelą, 1884–1887 (wg DBZ, 1889)

zgodzić z tym, „iż architektoniczną potrzebą czasu jest przywrócenie renesansu. Nie hołdujemy przez to, jak mniemają krótkowzroczni, nieuprawnionej cudzoziemszczyźnie, lecz tylko robimy dalej to, do czego doprowadził świetny rozwój niemieckiego mieszczaństwa u progu czasów nowożytnych. Nasze najwspanialsze stare miasta, jak Norymberga, Rothenburg, Augsburg, Lubeka, Gdańsk i wiele innych, mają w zakresie budownictwa świeckiego charakter nie średniowieczny, a renesansowy"[133]. W innym miejscu Lübke napisał: „Ledwie walkę z ciemiężącym umysły Rzymem doprowadzono do

[133] W. Lübke, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, II, Leipzig 1886, s. 536. Cyt. za Brix, Steinhauser, *op.cit.*, s. 269–270. O renesansyzmie Lübkego pisał H. Gollwitzer w artykule *Kunst und Oeffentlichkeit – Beiträge aus Westfalens Vergengenheit*, „Westfalen" 58, 1980, s. 172–190 (na s. 186–190: *Ein westfälischer Renaissancist*).

wstępnego rozstrzygnięcia, wywalczywszy wolność sumienia, a już niemiecki duch narodowy zmierza do tego, by swoje dążenia uzewnętrznić w dziełach sztuki"[134]. „Artyści o znanych nazwiskach dokonali tu wspaniałych rzeczy, dostarczając dowodu, że styl ten jest żywotny i wartościowy artystycznie. Przede wszystkim bowiem tkwi w nim element prawdziwie narodowego światopoglądu, obyczajów i kultury, a w swoich najlepszych dziełach wyraża on nasze niemieckie usposobienie, przyjemnie swojsko i z witalnością , która zaiste nie wypada blado. Próbujmy go więc zrozumieć i studiować pod kątem oryginalnego piękna, a uzyskamy w nim wówczas pożądany wyraz dla naszego narodowego charakteru"[135]. Jak widzimy, neorenesans wykorzystano tym razem w walce przeciwko katolicyzmowi, podjętej przez Bismarcka w ramach Kulturkampfu. Nieco później, nawiązując do przeciwstawienia gotyk–katolicyzm i renesans–protestantyzm, próbowano nadać pojęciu renesansu rasowe znaczenie. Usiłowano mianowicie wykazać, że renesans, nawet włoski, wywodził się ze źródeł nordycko-germańskich[136].

Jakkolwiek nawet architekci tworzący w tym stylu wyrażali wątpliwości, czy celowe jest zbytnie eksponowanie renesansu niemieckiego jako stylu narodowego[137], a przed jego nadużywaniem przestrzegał w końcu nawet Lübke[138], północny renesans w znacznej mierze opanował fasady niemieckich kamienic w ostatniej tercji XIX wieku. Oprócz jego zalet architektonicznych sprawił to fakt, że

[134] W. Lübke, *Geschichte der deutschen Renaissance*, I, Stuttgart 1872, s. VII. Cyt. za Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 11.

[135] W. Lübke, *Geschichte der deutschen Renaissance* [wyd. 2] 1881. Podaję wg Gollwitzer, *loc.cit.*

[136] L. Woltman, *Die Germanen und die Renaissance in Italien*, Leipzig 1905. Podaję wg Gollwitzer, *loc.cit.*

[137] H. Stier, *Die deutsche Renaissance als nationaler Stil und die Grenzen ihrer Anwendung*, DBZ, 1884.

[138] W przedmowie 2 wydania *Geschichte der Renaissance in Deutschland*, Stuttgart 1882; Brix, Steinhauser, *op.cit.*, s. 271.

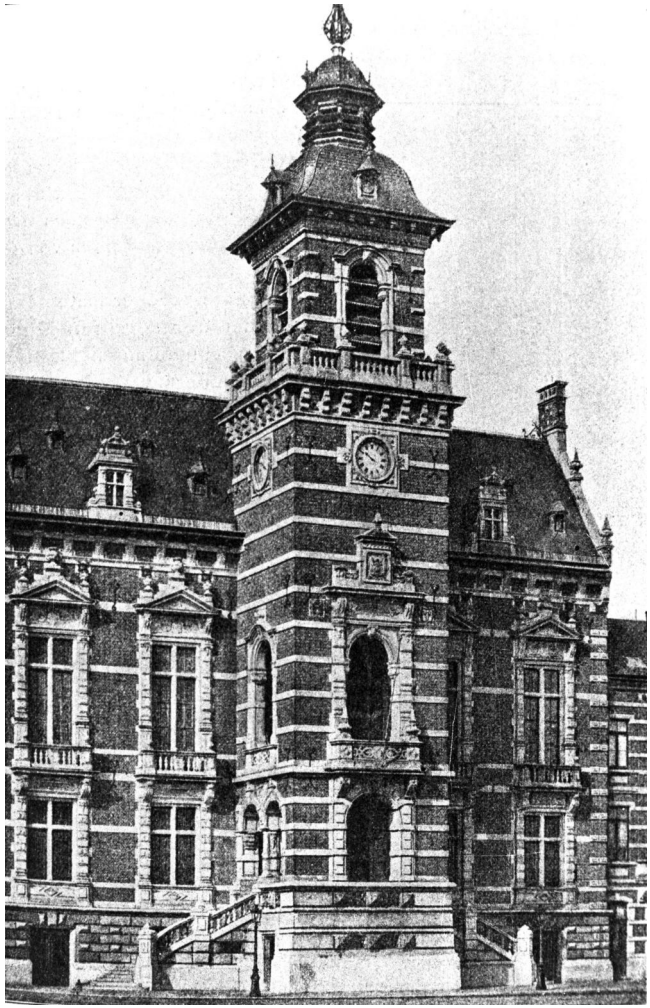
62. H. Licht, loggia ogrodowa w Berlinie, 1873–1874. Dekoracja sgraffitowa według projektu prof. F. Laufbergera w Wiedniu (wg Licht, *op.cit*.)

był on traktowany zgodnie z wyrażeniem Lübkego – jako „wyraz duchowych zmagań, rzetelnej pracy i mieszczańskiego gustu”[139]. Jak sądził wówczas Rudolf Adamy, aktualizacja renesansu wiąże się z postępem, przy czym, w zgodzie z tradycyjnym sposobem postrzegania siebie przez niemiecką burżuazję, postęp kulturowy był dlań wartością nadrzędną w stosunku do przemian politycznych[140].

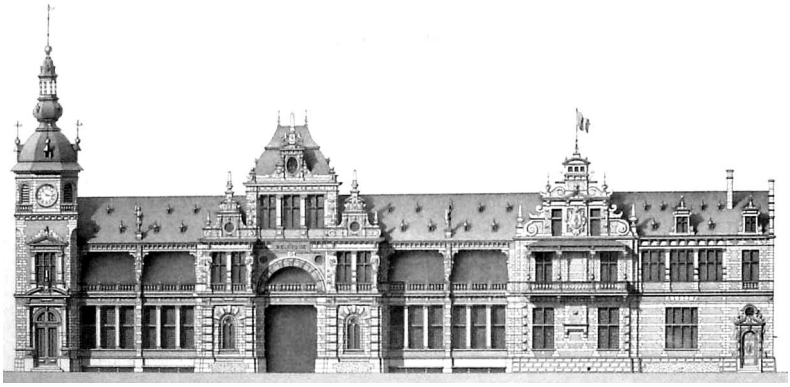
[139] W. Lübke, *König Ludwig II und die Kunst* [w:] tenże, *Kunstwerke und Künstler*, Breslau 1886, s. 528; Brix, Steinhauser, *op.cit*., przypis 155.

[140] R. Adamy, *Architektur als Kunst – Aesthetische Forschungen*, Hannover 1881, s. 169; Brix, Steinhauser, *op.cit*., s. 271.

63. H. Kayser i K. Grossheim, dom w Berlinie
(wg DBZ, 1883)



64. J. J. Van Ysendyck, ratusz w Anderlecht koło Brukseli, 1875–1879 (wg Joseph, *op.cit.*)



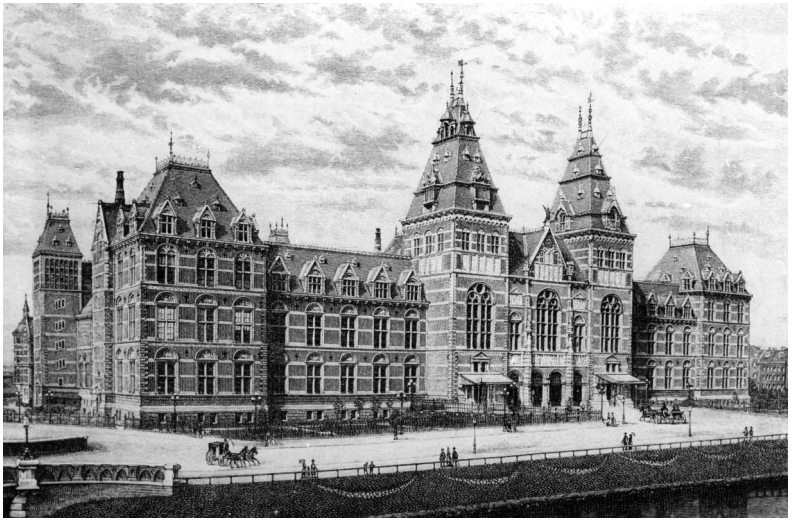
65. E. Janlet, pawilon belgijski na Wystawie Światowej w Paryżu, 1878 (wg J. Verhelst, *De neo-Vlaamse-renaissance als nationale stijl?* Gent 2011)

Mówiąc o neorenesansie niemieckim, warto chociaż zasygnalizować istnienie innych narodowych odmian neorenesansu, które rozwijały się równolegle lub nieco później w różnych krajach Europy. Belgowie nawiązywali do renesansu i manieryzmu flamandzkiego[141], Holendrzy – do architektury niderlandzkiej XVI wieku[142], Duńczycy – do manieryzmu północnej Europy[143]. W Europie środ-

[141] Widać to m.in. w twórczości H. Beyaerta i Janleta (il. 65), a także J. Van Ysendycka (il. 64). Zob. Joseph, *op.cit.*, s. 370–373. W r. 1984 Alfred E. Willis ukończył w Columbia University dysertację *Flemish Renaissance Revival in Belgian Architecture 1830–1930* (765 s.); zob. tegoż *Neo-Vlaamse renaissance-architectuur: eigen voor wie?* [w:] S. Grieten (red.), *Vreemd gebouwd. Westerse en niet-westerse elementen in onze architectuur*, Turnhout 2002.

[142] Najbardziej monumentalny przykład to Rijksmuseum w Amsterdamie P. Cuypersa z lat 1877–1885 (il. 66). Zob. też Joseph, *op.cit.*, s. 484–485. Holendrzy sięgali do tego stylu także poza Europą, m.in. w Transwalu. W Pretorii w latach 1894–1897, a więc w okresie wielkiego napięcia w stosunkach z Anglią i w przededniu wojny burskiej, powstał w stylu renesansu holenderskiego kościół, wystawiony przez architekta K. van Rijsego (1860–1941). Zob. J. D. Braaksma, *Drie vroeë pretoriase kerkgeboue. 2. Die Paul Krugerkerk*, „De Arte" (Pretoria) 14, 1973, s. 63–72.

[143] Późny przykład to dworzec kolejowy w Helsingør, arch. C. Holsoe



66. P. Cuypers, Rijksmuseum w Amsterdamie, 1877–1885 (wg ZfbK, 1888)

kowej mieli swój neorenesans wraz z odpowiednią teorią Czesi[144], a lokalne formy renesansowe pojawiają się i w Polsce[145]. Omówienie

i H. Wenck z Kopenhagi. Repr. w „Neubauten und Concurrenzen in Oesterreich und Ungarn", 1897, tabl. 19.

[144] Zob. Z. Wirth, *Antonín Wiehl a česká renesance*, Praha 1921. Dziękuję Panu prof. Janowi Havrankowi z Pragi, który zechciał zwrócić mi uwagę na tę publikację.

[145] T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, *„Renesans polski" w architekturze XIX i XX w.* [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1970, s. 513–638. Na uwagę zasługuje również neorenesans w architekturze rosyjskiej, oddziałującej na twórczość środowiska warszawskiego. Także na przeciwległym krańcu kontynentu sięgnięto do lokalnych form renesansowych. W Hiszpanii na przełomie XIX i XX w., po okresie dominacji neorenesansu „francuskiego", będącego często dziełem francuskich architektów, mówi się o stylu neoplateresco, w którym zaprojektowano m.in. pawilon hiszpański na Wystawę Światową w Paryżu

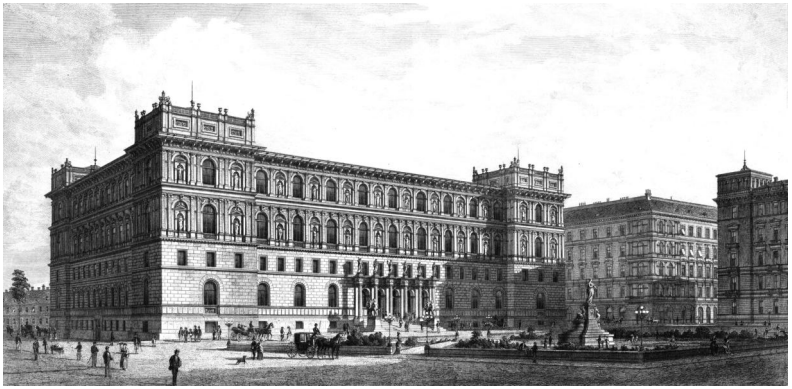
67. E. van der Nüll i A. Siccard von Siccardsburg, Opera w Wiedniu, 1861–1869 (wg ABZ, 1878)

tych wszystkich zjawisk nie jest możliwe ze względu na ograniczone ramy niniejszej pracy, zaś neorenesans w architekturze polskiej zasługuje na odrębne, obszerniejsze studium.

8. „Wiedeński renesans" W znanym podręczniku architektury XIX wieku, opracowanym na przełomie stuleci przez D. Josepha, znajdujemy określenie „wiedeński renesans", użyte w odniesieniu do twórczości lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych. Za głównych przedstawicieli tego kierunku uznaje Joseph spółkę architektów: Johanna Romano i Augusta Schwendenweina[146].

w r. 1900. P. Navascués, *L'architecture espagnole du XIX^e siècle*, „Revue de l'Art" 70, 1985, s. 67 i 70–72.

[146] Joseph, *op.cit.*, s. 320–322.



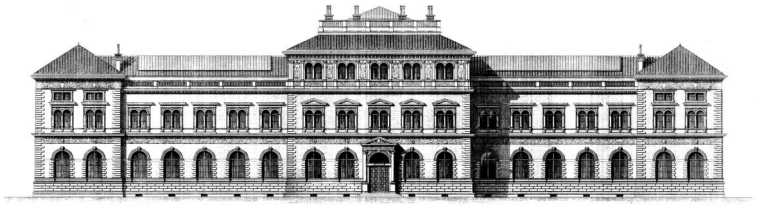
68. T. Hansen, Akademia Sztuk Pięknych w Wiedniu, 1871–1876
(wg ABZ, 1876)

Rzecz jasna, neorenesans pojawia się w Wiedniu znacznie wcześniej. W latach trzydziestych i czterdziestych XIX wieku formy renesansowe współistnieją z klasycznymi w tzw. stylu kubicznym (*Kubischer Stil*), będącym jedną z odmian stylu arkadowego, m.in. w twórczości Paula Sprengera[147]. Elementy włoskiego Quattrocenta występują również sporadycznie w architekturze sakralnej (kościół i klasztor Redemptorystów, 1834–1836, kościół Św. Jana Nepomucena, 1841–1846, oba autorstwa Karla Roesnera)[148], jednak w tej dziedzinie, podobnie jak w innych środowiskach, dominowały w Wiedniu style średniowieczne.

Rozwój neorenesansu nastąpił nad Dunajem dopiero w połowie XIX wieku, a wielki rozkwit – w latach sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, w związku z poszerzeniem miasta i tworzeniem

[147] Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 71; Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 79.

[148] Także sprzed połowy stulecia pochodzi, wspomniany już, jeden z projektów Altlerchenfelder Kirche, wykonany przez Sprengera w stylu „jezuickim". Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 103–107.



69. H. Ferstel, Kunstgewerbemuseum w Wiedniu, 1868–1871 (wg ABZ, 1871)

monumentalnej zabudowy wokół nowo powstałego Ringu. W architekturze pałaców czynszowych oraz pałaców arysto- i plutokracji, obok Romana i Schwendenweina[149], stosowali ten styl m.in. Karl Hasenauer, Theophil Hansen i Heinrich Ferstel[150].

W dziewiętnastowiecznej relacji, wyczulonej na kwestię kostiumu stylowego, czytamy, że z końcem lat sześćdziesiątych dominował w wiedeńskiej szkole architektonicznej renesans włoski, aczkolwiek niektórzy architekci nawiązywali także do „francuskiego renesansu Ludwika XIV" (!). Natomiast styl Ludwika XVI, bardzo modny w Paryżu, spotyka się w Wiedniu rzadko. Równocześnie w akademickich „Meisterschulach" istniała swojego rodzaju specjalizacja: kierunek gotycki reprezentował Friedrich Schmidt, zaś renesansowy – Theophil Hansen. Także Ferstel, związany z Politechniką, ewoluował w kierunku coraz bardziej archeologicznie pojmowanego neorenesansu[151]. Neorenesans u Hansena był zapewne, jak powiada R. Wagner-Rieger, wynikiem wpływu środowiska mo-

[149] Z dziewiętnastowiecznej perspektywy opisuje ich „pałace czynszowe przy Ringstrasse" H. A.[uer] w artykule *Die Bauthätigkeit Wiens*, „Zeitschrift für bildende Kunst" (dalej: ZfbK) 8, 1873, s. 280.

[150] Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 206–215. Architekturę wiedeńską, w tym zwłaszcza neorenesansową twórczość Ferstla, omawia bliżej Jacek Purchla w książce *Jan Zawiejski. Architekt przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1986, *passim*, a zwł. s. 252–257, 262–265, 275.

[151] W. Doderer, *Die Bauthätigkeit Wiens*, ZfbK 5, 1870, s. 339 i 345.

nachijskiego, z którym ten architekt utrzymywał kontakty[152], jednakże przejawił się on w postaci oryginalnej koncepcji „greckiego renesansu". W praktyce polegała ona na projektowaniu w stylu klasycznym bądź też (częściej) renesansowym, z podkreśleniem antycznego rodowodu jego motywów (il. 68). Hansen preferował przy tym przełom Quattro- i Cinquecenta, uważał bowiem, że Bramante był jedynym artystą, który miał właściwe poczucie antycznej sztuki[153]. Według Hansena antyk, przejęty bezpośrednio lub za pośrednictwem renesansu, miał znaczenie nie tylko estetyczne, ale i etyczne. Projektując w ten sposób siedzibę Parlamentu, architekt sądził, iż „szlachetne, klasyczne formy będą z nieodpartą siłą wywierały na reprezentantów narodu budujący i uszlachetniający wpływ"[154].

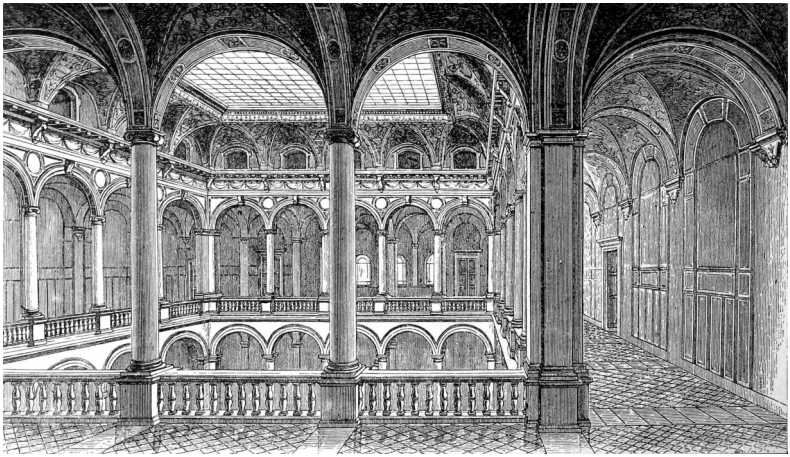
Heinrich von Ferstel, znany głównie jako twórca neogotyckiego Votivkirche (1856–1879), włączył się w roku 1864 do „walki stylów" artykułem *Przeciw gotyckiemu despotyzmowi*[155]. W połowie lat sześćdziesiątych Ferstel odchodzi pod wpływem Sempera od eklektycznych form stylu arkadowego (jakie stosował np. w gmachu banku i giełdy przy Herrengasse, 1856–1860) na rzecz włoskiego neorenesansu w Kunstgewerbemuseum (1868–1871, il. 69, 70), chemicznym laboratorium uniwersyteckim (1869–1872) oraz w głównym budynku uniwersytetu (1873–1884, il. 82), uważanym, obok kościoła Wotywnego, za najwspanialsze jego dzieło. Neorenesansowy gmach Kunstgewerbemuseum był zrazu siedzibą Szkoły Rzemiosła Artystycznego (Kunstgewerbeschule), stanowiącej niemal od początku swego istnienia (1868) silne środowiska zwolenników stylu renesan-

[152] Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 173–174.

[153] G. Niemann, F. v. Feldegg, *Theophilos Hansen und seine Werke*, Wien 1893, s. 2.

[154] Cyt. za C. E. Schorske, *The Ringstrasse, Its Critics and the Birth of Urban Modernism* [w:] tenże, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1980, s. 41.

[155] H. Ferstel, *Wider den gotischen Despotismus*, ABZ, Recensionen und Mitteilungen, 3, 1864, s. 401. Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 181 i 202 (przypis 26).



70. H. Ferstel, Kunstgewerbemuseum w Wiedniu, 1868–1871 (wg ZfbK, 1872)

sowego[156]. W późniejszym okresie jednym z profesorów tej szkoły został Ferdynand Fellner von Feldegg, który jeszcze w latach dziewięćdziesiątych wydawał tablice wzorów renesansowej architektury włoskiej[157] i stosował neomanierystyczne motywy w swoich dziełach[158].

Na początku lat siedemdziesiątych XIX wieku pojawia się także w Wiedniu neorenesans niemiecki. Ferstel sięgnął do tego stylu w projektach kamienic dla Maximilianplatz (obecnie Rooseveltplatz)

[156] H. A.[uer], *op.cit.*, s. 346.

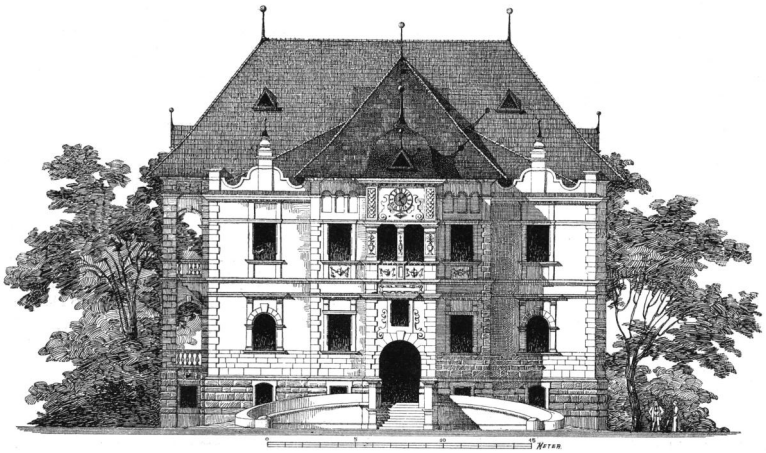
[157] F. v. Feldegg, *Italienische Renaissance Architekturen in moderner constructiver Durchbildung*, Wien 1891–1895.

[158] Np. modernizujący Jägerhof w Wiedniu, 1895, według Josepha (*op.cit.*, s. 638) „w formach późnego florenckiego renesansu". W dalszych dziełach, a zwłaszcza jako redaktor czasopisma „Der Architekt" (od r. 1895), Feldegg okazuje się modernistą.

71. E. Förster, dom Angerera koło Votivkirche w Wiedniu, 1876–1877 (wg ABZ, 1880)

wokół Votivkirche; neorenesans niemiecki miał w tym wypadku lepiej harmonizować z gotycką architekturą kościoła niż styl włoski[159]. Zabudowa otoczenia kościoła Wotywnego przeciągnęła się do lat osiemdziesiątych i oprócz Ferstla brał w niej udział m.in. Emil von Förster (dom Angerera, 1876–1877, il. 71). Na fasadach wystawionych wówczas okazałych pałaców czynszowych widać typowe dla Wiednia połączenie form północnoeuropejskich i włoskich, wykonanych w całości w tynku, a więc odmiennie niż w środowisku berlińskim, gdzie motywom „niemieckiego renesansu" towarzyszyła zwykle ściana z surowej cegły. Tę wiedeńską redakcję „stylu

[159] H. A.[uer], *op.cit.*, s. 256.



72. I. Sowiński, willa w Langendorf na Morawach
(wg „Der Architekt", 1895)

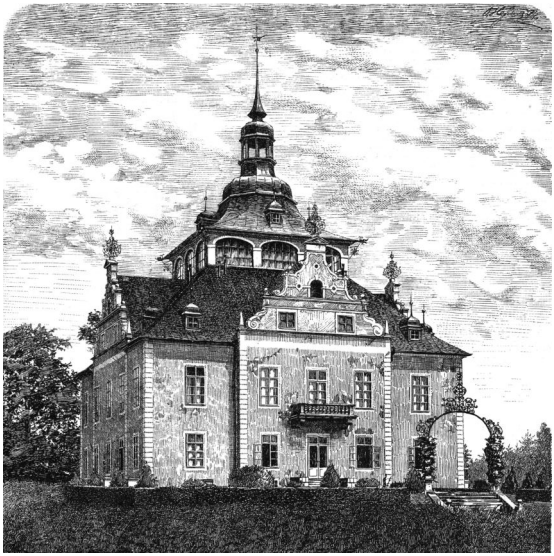
staroniemieckiego" zastosował po raz pierwszy Friedrich Schmidt, zazwyczaj zwolennik gotyku, w rozbudowanym w roku 1873 gmachu Austriackiego Banku Narodowego przy Bankgasse[160].

Pod koniec trzeciej ćwierci XIX stulecia architektura wiedeńska, mimo dużej liczby monumentalnych dzieł i rozwiązań, sprawiała wrażenie dość tradycyjnej. Wedle słów ówczesnego krytyka: „Budownictwo Wiednia nie wynalazło sobie żadnego nowego stylu; nie ma tu żadnego Maximiliansbau, żadnego Palais de Justice, prawie nic z tego rodzaju kosztownych kaprysów niesmacznej ekstrawagancji..."[161].

W ostatniej ćwierci stulecia, oprócz wpływów architektury francuskiej i ewolucji w kierunku neobaroku, malowniczości oraz w koń-

[160] Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 191, 253, 261 przypis 7. Por. Purchla, *op.cit.*, s. 262–264, il. 34.

[161] H. A.[uer], *op.cit.*, s. 378.



73. Arcyksiążę Jan Salwator Habsburg (Jan Orth), willa Toscana w Gmunden (wg „Der Architekt", 1895)

cu secesji i modernizmu, zarysowuje się w środowisku wiedeńskim interesujące zjawisko nawiązywania do lokalnych form renesansowych z terenu Austrii, Węgier, Moraw i Słowacji. Prąd ten zaznaczył się głównie w mniej lub bardziej malowniczych rezydencjach wiejskich. Formy te stosował, między innymi, działający w Wiedniu polski architekt Ignacy Sowiński w willi Langendorf na Morawach (il. 72) oraz w willi w Losenstein w Górnej Austrii (1895)[162]. Jed-

[162] Publikowane w czasopiśmie „Der Architekt" w latach 1895–1896. W pierwszym wydaniu tej książki architekt występuje jeszcze z błędnym imieniem Józef. Więcej o nim: M. Zgórniak, *Sowiński Ignacy Stanisław (1858–1917)* [w:] *Polski słownik biograficzny*, 40, 2001; tenże, *Ignaz Stanislaus Sowinski* (2008) [w:] *Architektenlexikon Wien 1770–1945* (online).

nym z bardziej interesujących przykładów tego rodzaju architektury jest, ze względu na osobę swego twórcy i właściciela, willa Toscana w Gmunden (il. 73), zaprojektowana przez młodego arcyksięcia Jana Salwatora Habsburga (ur. 1852), znanego ze swych liberalnych poglądów i z niesubordynacji wobec cesarza. W roku 1889 arcyksiążę, aby zawrzeć małżeństwo, na które nie było zgody, zrzekł się tytułu i przyjął nazwisko Jan Orth. Wkrótce potem zaginął na morzu w czasie podróży poślubnej. Pałacyk w Gmunden wystawiono już w latach sześćdziesiątych w stylu klasycznym, jednak później jego twórca zdecydował się na przekształcenie go w duchu bardziej zgodnym z klimatem i położeniem[163]. Nazwa Toscana nie jest nawiązaniem do form architektury, te bowiem nie są włoskie, lecz do toskańskiej linii Habsburgów, z której wywodził się arcyksiążę Jan.

„Wiedeński renesans" lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, o którym pisał Joseph, był w jakiś sposób związany z kostiumem architektury. Z końcem stulecia, wobec postępującego eklektyzmu i ahistorycznej secesji, kwestie „stylów" i niesionych przez nie treści straciły swe znaczenie. Kiedy w połowie lat dziewięćdziesiątych mówi się o „drugim wiedeńskim renesansie", chodzi o ruch budowlany i kolejne poszerzenie miasta, zaś problem stylu, przynajmniej w dawnej formie, nie istnieje[164].

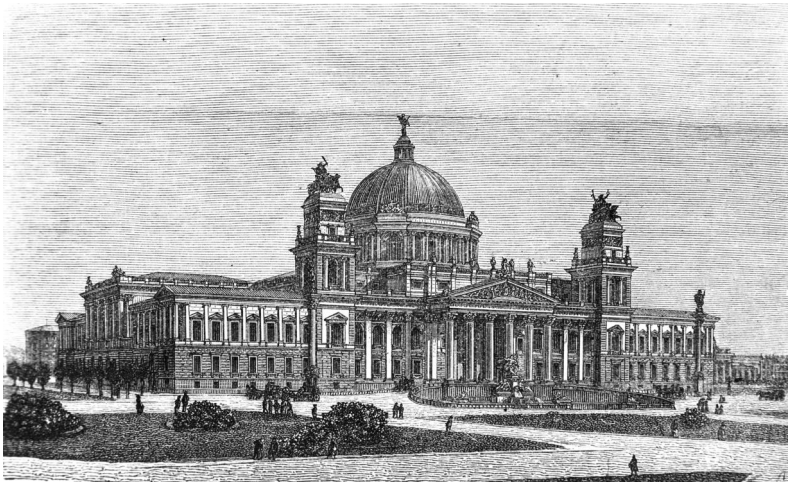
9. Neorenesans jako styl państwowy Niemiec cesarskich

Dieter Dolgner pisząc o neorenesansie „niemieckim" zauważył, że styl ten, często stosowany przez inwestorów prywatnych i komunalnych, bardzo rzadko występuje w budowlach państwowych II Rzeszy, w których przeważał monumentalny neorenesans włoski, neobarok, a na przełomie stuleci, za Wilhelma II – neoromanizm[165]. Jest oczywiste, że neorene-

[163] v. F.[eldegg], *Schloss Toscana bei Gmunden*, „Der Architekt" 1, 1895, s. 20.

[164] v. Feldegg, *Wiens zweite Renaissance*, „Der Architekt" 1, 1895, s. 1–2.

[165] Dolgner, *Die nationale Variante...*, s. 152–163. Zob. też Brix, Steinhauser, *op.cit.*, s. 268, 271.

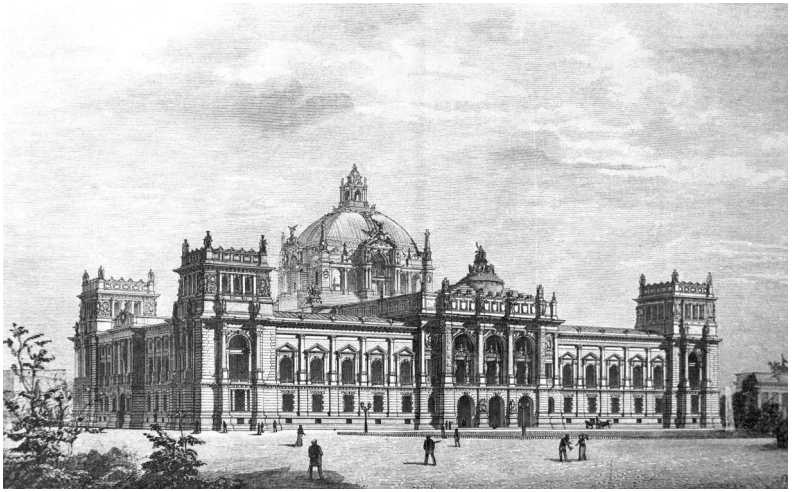


74. H. Ferstel (motto „Bramante"), projekt Reichstagu w Berlinie, 1882 (wg DBZ, 1882)

sans włoski, dominujący w państwowej architekturze pruskiej lat siedemdziesiątych i osiemdziesiątych, lepiej nadawał się do tego rodzaju rozwiązań o wielkiej skali, niż północna odmiana renesansu. Jako styl bliższy tradycji klasycznej, surowy i tektoniczny, pozwalał uzyskiwać efekty szczególnie monumentalne i odpowiadał syntetycznej idei architektury państwowej czy imperialnej.

W Niemczech można to prześledzić zarówno na przykładzie kolejnych projektów i realizacji katedry protestanckiej w Berlinie (il. 36, 37), jak i gmachu Reichstagu (il. 74, 75), którego formy rozumiano jako renesansowe. W tym ostatnim wypadku wybór stylu został uznany przez ówczesnego historyka sztuki Adolfa Rosenberga za oznakę i zapowiedź liberalizmu[166].

[166] A. Rosenberg, *Geschichte der modernen Kunst*, III, Leipzig 1889, s. 370. Podaję wg Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 11.



75. P. Wallot, projekt Reichstagu w Berlinie (I nagroda), 1882
(wg DBZ, 1882)

Heinz Gollwitzer powiada, że początkowo neorenesans dawał się identyfikować z narodowo-liberalną burżuazją, na której w szczególności oparło się państwo Bismarcka w pierwszym dziesięcioleciu swego istnienia. Później zaś styl ten mieli zaaprobować także konserwatyści i arystokracja. Renesans stał się do tego stopnia stylem państwowym, że niechęć wobec Bismarckowskiego państwa manifestowała się niekiedy krytyczną oceną neorenesansowej architektury i plastyki[167].

Przykładów użycia neorenesansu „państwowego" w architekturze II Rzeszy nie brakuje, jednak zespołem o wyjątkowym znaczeniu jest Strasburg[168], w którym po wcieleniu Alzacji do Niemiec podjęto

[167] Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 11–12.
[168] Zwrócił mi na to uwagę prof. Józef Lepiarczyk.

na szeroką skalę akcję rozbudowy, chcąc nadać miastu prawdziwie niemiecki i możliwie monumentalny charakter. Poszerzenie miasta, przeprowadzone w połowie lat siedemdziesiątych, miało stanowić okazję do zwiększonej kolonizacji niemieckiej. W dziedzinie urbanistyki sięgnięto przy tym do rozwiązań barokowych i do śmiałych paryskich koncepcji Haussmanna[169]. Kwestię stylu najważniejszych budowli uważano za istotną i dyskutowano o niej w Reichstagu. O głównym kolegium uniwersyteckim wypowiadał się Reichensperger i dowodził, że w mieście sławnym z gotyckiej katedry powinno ono mieć „niemiecki, germański charakter". Mimo tych sugestii strasburski uniwersytet, będący dla jednych „ostoją niemieckiego życia duchowego", a dla innych „głównym narzędziem germanizacji", zbudowano w roku 1884 w stylu Cinquecenta (architektem był A. Warth). Także i inne gmachy powtarzały przeważnie ten schemat: pałac cesarski (1884–1889, arch. H. Eggert), Komisja Krajowa (1888, arch. Hartel i Neckelmann) i Biblioteka Uniwersytecka (1895, ci sami architekci)[170]. W latach dziewięćdziesiątych pojawia się w Strasburgu więcej neoromanizmu i nieco neogotyku, co odpowiada ogólnej sytuacji w architekturze niemieckiej.

Tendencje do monumentalizacji oficjalnego budownictwa, widoczne w architekturze niemieckiej, były w drugiej połowie XIX stulecia zjawiskiem powszechnym i najczęściej uzewnętrzniały się w postaci stylu wywodzącego się, w taki czy inny sposób, z antyku. Neorenesans odgrywał tu zwykle istotną rolę i – jak zauważył Janusz Bogdanowski[171] – można by go określić mianem stylu „cesarskiego" w architekturze Francji, Niemiec i Austro-Węgier; jako zaś

[169] H. Hammer-Schenk, *Die Stadterweiterung Straßburgs nach 1870. Politische Vorgaben historistischer Stadtplanung* [w:] *„Geschichte allein ist zeitgemäss"...*, s. 122–124.

[170] Tamże, s. 128–134.

[171] W recenzji wydawniczej pierwszego wydania tej pracy.

styl imperialny funkcjonował w wielu krajach, dużych i mniejszych, po obu stronach Atlantyku[172].

10. Druga faza neorenesansu w USA

W Stanach Zjednoczonych w drugiej połowie XIX wieku neorenesans zdobywał sobie stopniowo coraz większe uznanie[173]. W latach siedemdziesiątych pojawił się nawet w architekturze stanowych kapitoli, w której stosunkowo najdłużej utrzymywały się klasycystyczne schematy świątyni greckiej. Pierwszym przykładem nowej orientacji był kapitol w Indianapolis, wystawiony w tym czasie według projektu wykształconego w Wiedniu architekta Scherrera[174]. Od połowy lat sześćdziesiątych spotyka się także w Ameryce neorenesans francuski, rozpowszechniony zwłaszcza od lat siedemdziesiątych dzięki działalności Alfreda B. Mulletta, architekta rządu federalnego (m.in. State, War, and Navy Building w Waszyngtonie, 1871–1875, przy współudziale A. Gilmana). Jednym z bardziej znanych przykładów stylu francuskiego był ratusz w Filadelfii z lat 1871–1901, zaprojektowany przez Johna McArthura. Jest jednak charakterystyczne, że w wypadku kapitolu w Nowym Jorku kostium francuski, wprowadzony przez architektów Fullera i Gilmana (1871), spotkał się z krytyką i dopiero po kilku latach władze stanowe podjęły uchwałę,

[172] Szczególnie interesujących przykładów dostarcza architektura Włoch i USA. W Anglii zjawisko to przybrało postać określaną już na przełomie stuleci jako „Wrenaissance" (ze względu na nawiązania do Christophera Wrena). Zob. A. S. Gray, *Public Buildings and Street Architecture (Some Notable Architects of the Early Twentieth Century*, II), „The Royal Society of Arts Journal" 121, 1973, s. 207–221. Dużą rolę w rozpowszechnianiu tych tendencji odegrała paryska Ecole des Beaux-Arts.

[173] Zob. R. B. Harmon, *The Second Renaissance Revival in American Architecture: A Brief Style Guide*, Monticello, Ill. 1983 (Vance Bibliographies, Architecture Series A 927).

[174] H. R. Hitchcock, W. Seale, *Temples of Democracy. The State Capitols of the USA*, New York and London 1976, s. 210.

iż „francuski renesans" jest odpowiedni do tego rodzaju gmachu i że można kontynuować budowę według pierwotnego projektu (1877)[175]. H. R. Hitchcock zauważa, iż projekty stanowych kapitoli, w których występowały dachy mansardowe, niejednokrotnie były odrzucane przez lokalną legislaturę. Mocodawcy nie należący do środowiska architektów i nie obeznani z najnowszymi trendami sądzili, że zbytkowna architektura paryska nie powinna być wzorem dla reprezentacyjnych gmachów w Nowym Świecie[176].

Mimo rosnącej popularności neorenesans był w architekturze amerykańskiej ostatniej tercji XIX wieku tylko jednym z wielu kostiumów stylowych, i to bynajmniej nie zawsze dominującym. Okazała publikacja C. W. Sheldona *Artistic Country-Seats* przekonuje nas, że w podmiejskich willach i wiejskich rezydencjach rozwiązania renesansowe należały zdecydowanie do mniejszości[177]. Przeważały natomiast, z większą lub mniejszą domieszką klasycyzmu i baroku, w architekturze monumentalnej (il. 76). Zjawisko to, mające swoją kulminację na przełomie stuleci, dawniejsi historycy określali trochę ogólnikowo mianem klasycznego eklektyzmu[178]. Ostatnio, w nawiązaniu do stosowanej sto lat temu terminologii i do powstających wówczas koncepcji teoretycznych, wprowadza się pojęcie (drugiego) amerykańskiego (neo)renesansu.

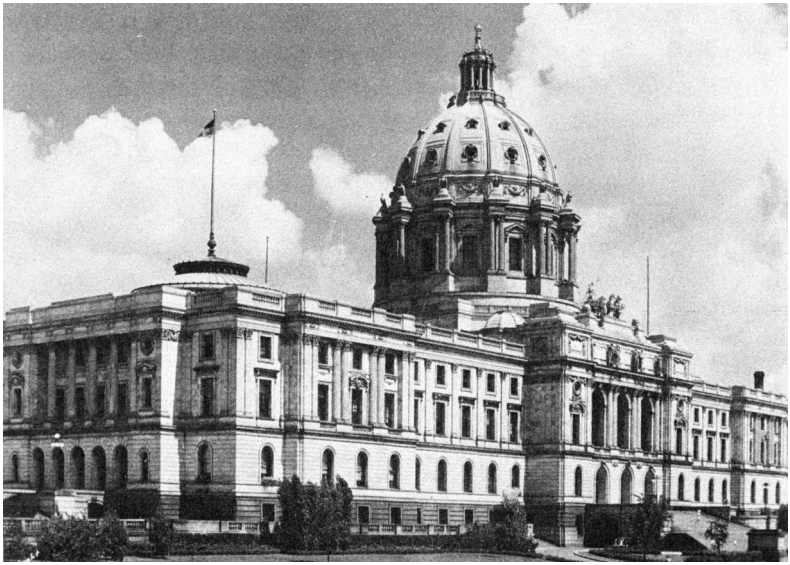
---

[175] Budowę prowadzili Eidlitz i Richardson do r. 1881, a drugi jej etap – Isaac Perry (1898). Hitchcock, Seale, *op.cit.*, s. 152, 210.

[176] Hitchcock, *French Influence...*, s. 82. Na temat wpływów francuskich zob. też R. B. Harmon, *Second Empire Style in American Architecture: A Brief Style Guide*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, A 864).

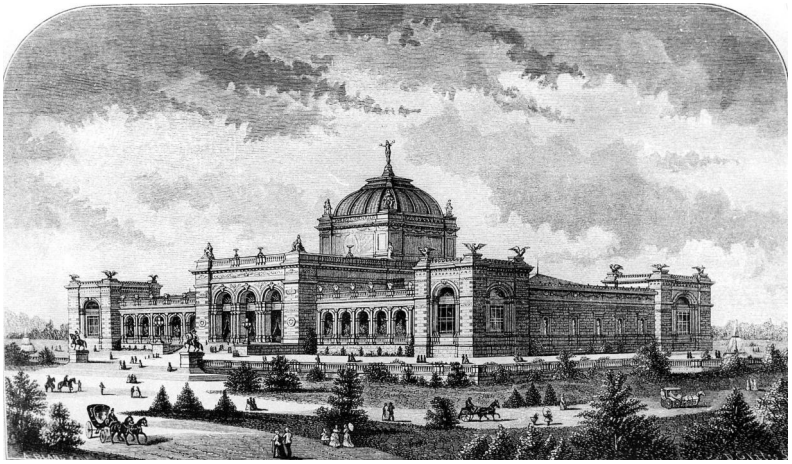
[177] Dzieło to z r. 1886 doczekało się przedruku (New York 1979, 2 tomy). Ponadto wydano ilustracje z nowym tekstem: *American Country Houses of the Gilded Age: Sheldon's „Artistic Country Seats"*, New text by A. Lewis, New York 1982. Wydanie oryginalne posiada Biblioteka ASP w Krakowie.

[178] Zob. np. R. W. Hammett, *Architecture in the United States. A Survey of Architectural Styles since 1776*, New York 1976, s. 122–155.



76. C. Gilbert, kapitol stanu Minnesota w St. Paul, 1890–1905
(wg R. W. Hammett, *Architecture in the United States*, New York 1976)

Richard G. Wilson, autor kilku prac na ten temat, dowodzi, że w latach siedemdziesiątych neorenesans nabrał w USA nowego znaczenia ze względu na towarzyszącą tej architekturze ideologię. Wówczas właśnie zrodziła się w Ameryce koncepcja pokrewieństwa i wspólnej misji kulturotwórczej renesansowych Włoch i Stanów Zjednoczonych. Nasuwały się również analogie ekonomiczne, bezpośrednio rzutujące na twórczość budowlaną. W roku 1879 architekt A. J. Bloor zauważył: „nasi handlowi książęta, nasi wielcy wytwórcy [...] są bardziej skłonni współzawodniczyć w wydatkach z Medyceuszami [...] niż dostosować się do zwyczajów swoich oszczędnych

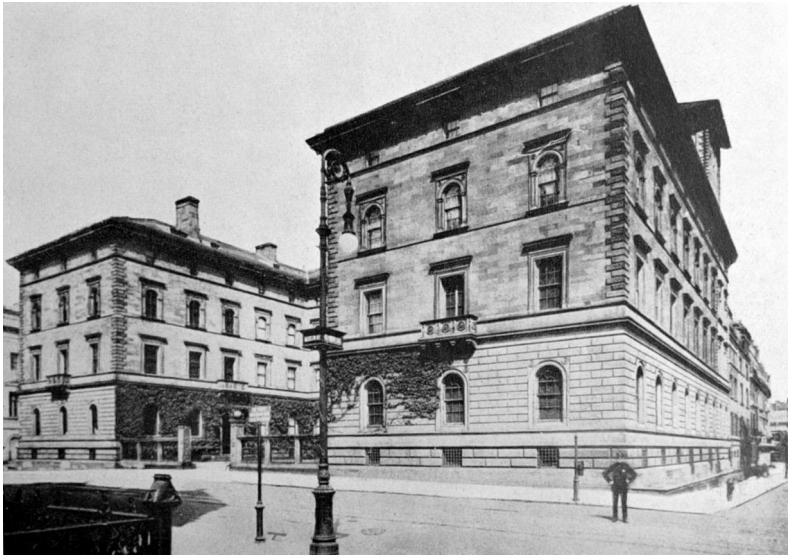


77. H. Pettit, projekt pawilonu sztuki na Wystawę Światową w Filadelfii w roku 1876 (wg ZfbK, 1875)

przodków". Porównywano m.in. mecenat Rockefellerów i Medicich[179].

W ciągu ostatniej ćwierci stulecia amerykańską wizję epoki renesansu kształtowały dzieła i przekłady Patera, Symondsa i Burckhardta. W roku 1880 nowojorski recenzent *Kultury Odrodzenia we Włoszech* napisał: „Nie ma przesady w stwierdzeniu, że nasze związki z wiekiem renesansu są równocześnie bezpośrednie i genetyczne. [...] Jesteśmy dziećmi renesansu". W tym samym roku po raz pierwszy użyto terminu „American Renaissance" na określenie nowoczesnej architektury[180].

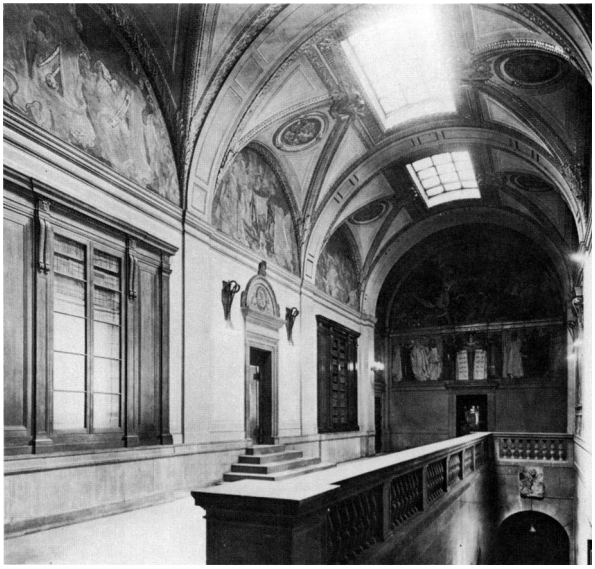
[179] R. G. Wilson, *Architecture and the Reinterpretation of the Past in the American Renaissance*, „Winterthur Portfolio" 18, 1983, nr 1, s. 69.
[180] Tamże, s. 72–74.



78. McKim, Mead and White, domy Villarda w Nowym Jorku, 1882–1885 (wg Hitchcock, *Architecture*...)

Dużą rolę w rozpowszechnieniu tego kierunku odegrała spółka McKim, Mead and White, słusznie doceniona przez ówczesną krytykę i dzisiejszą historię sztuki[181]. Neorenesansowe zainteresowania tych architektów zwykło się wyjaśniać wpływem europejskich studiów (McKim – Ecole des Beaux-Arts, 1867–1870) i podróży (Mead – Włochy). W stylu odrodzenia projektowali także ich asystenci, jak np.

[181] R. G. Wilson opracował w r. 1972 na University of Michigan dysertację: *Charles F. McKim and the Development of the American Renaissance: A Study in Architecture and Culture*, a następnie wydał książkę: *McKim, Mead and White, Architects*, New York 1983. Zob. też: L. M. Roth, *McKim, Mead and White, Architects*, London 1984.



79. McKim, Mead and White, biblioteka publiczna w Bostonie – galeria drugiego piętra, 1895 (wg „American Art Journal", 1970)

J. M. Wells, który nigdy nie opuszczał Ameryki[182]. Ważnym dziełem tej firmy jest nowojorska siedziba kolejowego magnata Henry'ego Villarda (il. 78), wzniesiona w latach 1882–1885 przy Madison Avenue, w sąsiedztwie neogotyckiej (katolickiej) katedry Św. Patryka[183]. Szlachetne i powściągliwe elewacje pałacu, wzorowane na rzymskiej Cancellerii, są przykładem szczególnie wiernej, archeologicznej

[182] Por. Hitchcock, *Architecture...*, s. 227.

[183] Zob. P. C. Neger, *Italian Renaissance Revival Architecture in America: The Villard Houses, 1882–85*, „American Art Review" 3, Part 5, September–October 1976, s. 118–126, oraz R. B. Harmon, *Historic Villard Houses in New York City: A Selected Bibliography*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, A 644).

80. McKim, Mead and White, pawilon stanu Nowy Jork na Wystawie Światowej w Chicago w roku 1893 (wg F. Jaffe, *Chicago 1893*, Berlin 1895)

odmiany neorenesansu, a równocześnie wyrazem reakcji na utylitaryzm pierwszych wieżowców. Kolejne wielkie dzieło McKima i spółki, biblioteka publiczna w Bostonie (1887–1898, il. 79), w intencji fundatorów „a palace for the people"[184], łączy wpływ Bibliothèque Sainte-Geneviève Labrouste'a z motywami ściślej renesansowymi (dziedziniec arkadowy, wnętrza). Jak twierdzą amerykańscy badacze, bostońska biblioteka rozpoczyna nowy okres w dziejach neorenesansu w architekturze Stanów Zjednoczonych, kiedy styl ten zdobył sobie popularność w całym kraju, a nie tylko, jak poprzednio, na wschodnim wybrzeżu.

[184] L. M. Roth, *A Concise History of American Architecture*, New York 1979, s. 193.

W latach dziewięćdziesiątych XIX wieku można mówić o hegemonii neorenesansu w budownictwie publicznym, czego przykładem jest konkurs na kapitol stanu Rhode Island (1891), w którym zwyciężyła firma McKima. Na osiem dostarczonych wówczas projektów sześć było neorenesansowych, jeden (H. H. Richardsona) neoromański i tylko jeden neogotycki[185]. Tego rodzaju klasycyzujące tendencje w architekturze monumentalnej USA ujawniły się również na kilku wielkich wystawach, organizowanych za oceanem na przełomie stuleci (il. 77). Pawilony Wystawy Światowej w Chicago w roku 1893, będące dziełem wielu architektów, prezentują szeroko pojmowany eklektyczny klasycyzm, oparty na renesansie form antycznych, jednak i tam nie brak bardziej dosłownych nawiązań do architektury włoskiej XVI i XVII wieku, jak np. w budynku stanu Nowy Jork (il. 80), zaprojektowanym przez firmę McKima w kształcie powiększonej Willi Borghese[186]. Na wielkiej wystawie w San Francisco (1915) podobne cechy klasyczne miała znakomita architektura stworzona przez Bernarda Maybecka, ucznia Ecole des Beaux-Arts w Paryżu.

W budownictwie mieszkalnym renesansowe motywy odtwarzano nieraz dosyć wiernie, przy czym częste były zapożyczenia z architektury francuskiej[187].

Klasycznym i neorenesansowym prądom w architekturze amerykańskiej towarzyszyła teoretyczna refleksja, mająca te zjawiska uzasadnić. Począwszy od lat dziewięćdziesiątych rozważania na ten temat spotykamy w pismach architekta Henry'ego VanBrunta (*The Historic Styles and Modern Architecture*, 1892–1893). Jak już wspominaliśmy, zwracano wówczas uwagę na pokrewieństwa łączące

[185] Wilson, *Architecture...*, s. 71–72; Hitchcock, Seale, *op.cit.*, s. 211–212.

[186] Wiele pawilonów reprodukuje F. Jaffe, *Chicago 1893. Die Architektur der Columbischen Weltausstellung*, Berlin 1895.

[187] V. Prat, *Les années–châteaux de New York*, „Connaissance des Arts", nr 355, Septembre 1981, s. 44–49 (dotyczy głównie *Loire Style* w architekturze Piątej Alei w Nowym Jorku).

epokę odrodzenia z końcem XIX wieku, a także Włochy renesansowe z USA. Dla Bernarda Berensona kultura nowoczesnej Ameryki była kontynuacją włoskiego renesansu, zaś autorzy artykułu o firmie McKima, Meada i White'a zapytywali na początku XX stulecia: „Can we not claim with the Renaissance an intimate intellectual kindship? [...] Of all modern peoples we are most completely the children of the Renaissance; and it would be fatal for us to deny our patronage"[188]. Nie oznacza to jednak, że w praktyce architektonicznej „amerykański renesans" ograniczał się do imitowania form Quattro- czy Cinquecenta. Ogólny jego charakter był eklektyczny, jakby w myśl poglądów architekta Thomasa Hastingsa, który lansował „modern Renaissance" (1910) jako jedyny styl odpowiedni dla czasów współczesnych, w odróżnieniu od stylów opartych na średniowieczu. Joy Wheeler Dow, autor książki *American Renaissance* (1904), łączył z tym pojęciem różne odmiany historyzmu, m.in. „grecki" neoklasycyzm[189]. Właśnie w takiej rozmaitej postaci styl ten utrzymał się w architekturze państwowej Stanów Zjednoczonych aż do lat trzydziestych XX wieku.

11. Wyraz nowoczesnej kultury i liberalizmu

Przegląd architektury XIX stulecia pozwala nazwać neorenesans międzynarodowym stylem burżuazji oraz instytucji rozwijających się w nowoczesnym, liberalnym i kulturalnym społeczeństwie. U źródeł tego zjawiska leżał charakterystyczny dla architektury historyzmu typologiczny asocjacjonizm, który sprawiał, że pewne rozwiązania stylistyczne uważano za bardziej od innych odpowiednie dla określonych typów budowli. Sytuację trafnie ocenił wówczas G. Eysenbach w swoim

[188] H. Desmond, H. Croly, *The Work of Messrs. McKim, Mead and White*, „Architectural Record" 20, 1906, nr 3, s. 225–226. Podaję wg Wilson, *Architecture*..., s. 69, 80–81.

[189] Wilson, *Architecture*..., s. 82–83; zob. też C. H. Reilly, *The Modern Renaissance in American Architecture*, „Journal of the RIBA" 17, 1910.

komentarzu do wypowiedzi sekretarza Akademii Desiré-Raoul Rochette'a (1841):

> le goût est devenu individuel, et chaque artiste traduit celui qui lui est personnel dans la reproduction de l'architecture vers laquelle il se sent entraîné par une sympathie la plus vive, ainsi que par la convenance même de certaines idées avec certaines formes. Qu'on ait à bâtir, par exemple, une église ; n'est-ce pas aux époques de fervente piété où la foi enthousiaste des populations faisait surgir tant de magnifiques cathédrales, que l'on sera naturellement entrainé à aller de préférence puiser ses inspirations ? L'architecture de la Renaissance, à laquelle sont dus tant de magnifiques palais, et qui est encore le type le plus complet des édifices privés, est le modèle qu'on sera conduit à adopter pour une splendide demeure ; et si l'érection d'un arc de triomphe est la tâche qu'on a à remplir, on sera reporté sans effort vers l'époque où ces monuments ont été le plus multipliés, c'est-à-dire dans l'antiquité[190].

W drugiej połowie stulecia (1869) znany krytyk Jules-Antoine Castagnary tłumaczył to zjawisko nieco inaczej i pisał z ironią: „Architekci patrzą, skąd wiatr wieje i kto może lepiej ich popierać: jeżeli jest to Instytut, projektują w stylu klasycznym, jeżeli to diecezja, trzymają ze szkołą Viollet-le-Duca, jeżeli rząd, daje mu się to, czego pragnie, styl grecki, rzymski, etruski, a zwłaszcza styl Ludwika XVI"[191]. W eklektycznym budownictwie mieszkalnym i wyposażeniu wnętrz w drugiej połowie XIX wieku neorenesans był jednym z wielu rozwiązań. Jak się wyraził Henry Havard, „przez dziwaczną aberrację aż do ostatnich czasów [...] wymagano stylów

[190] Eysenbach, *op.cit.*, s. 36.

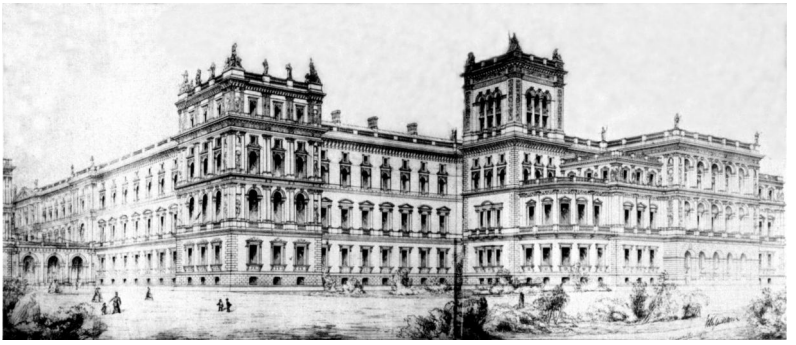
[191] Castagnary, *Salon de 1869* [w:] tegoż, *Salons*, I, s. 379. Cyt. za Havard, *op.cit.*, II, szp. 661–662 (przypis).

średniowiecznych i renesansu do urządzenia jadalni i palarni, [...] style Ludwika XIV i XV były rezerwowane dla salonów, [a] Ludwika XVI dla sypialni i buduarów"[192].

Styl renesansowy odpowiadał zazwyczaj upodobaniom liberalnej burżuazji, podobnie jak epoka renesansu była często idealnym punktem odniesienia dla liberalnych koncepcji politycznych i historiozoficznych. Wystarczy tu wspomnieć przykład Micheleta. Jego opinie o renesansie, jako o okresie rozwoju mieszczaństwa, przemysłu i handlu, demokracji i jedności narodowej, były powtarzane do końca stulecia i nie pozostały bez wpływu na teorię architektury[193]. W Niemczech z tego rodzaju liberalnym renesansyzmem mamy do czynienia u Sempera i grupy skupionych wokół niego w Dreźnie artystów już w latach czterdziestych. W poglądach Sempera sztuka wiązała się ściśle z polityką i światopoglądem. Architektura mająca być wyrazem nowoczesnego laickiego społeczeństwa nie mogła być neogotycka, lecz musiała nawiązywać do antyku i renesansu, oczywiście do czasu zaistnienia stylu lepiej odpowiadającego potrzebom współczesności[194]. Z tych samych powodów w latach sześćdziesiątych Friedrich Pecht krytykował neogotyk na łamach południowoniemieckich pism liberalnych[195].

Warto tu jeszcze raz przypomnieć poglądy Wilhelma Lübkego, dla którego w ostatniej ćwierci XIX wieku renesans był nosicielem postępu[196], a także wypowiedź Rudolfa Adamy'ego, traktującego renesans jako wyraz współczesnej indywidualności. W roku 1881 Adamy pisał: „Postęp zaznaczył się także w sztuce; ponieważ to, co we Francji duch osiągnął w dziedzinie politycznej [Rewolucja Francuska drogą przemocy], w Niemczech uzyskał w zakresie myśli i sztuki na drodze jak najbardziej pokojowej. Tu po raz drugi roz-

[192] Havard, *op.cit.*, II, szp. 681.
[193] Przykład tamże, szp. 2–3.
[194] Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 9–10; Milde, *op.cit.*, s. 142.
[195] Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 10.
[196] Brix, Steinhauser, *op.cit.*, s. 270.



81. G. G. Scott, ostateczny projekt Foreign Office w Londynie, 1861 (wg „Architectural History", 1985)

winął się renesans, który nie przejmował już, jak pierwszy, naiwnie form rzymskich, lecz największą siłę intuicji zespolił z najgłębszą refleksją"[197].

W Anglii, gdzie około połowy XIX stulecia zwolennikami neorenesansu byli często wigowie, a torysi preferowali angielską architekturę gotycką i elżbietańską, walka stylów nabrała wymiaru politycznego. Najbardziej znanym tego przykładem jest historia budowy rządowych gmachów Foreign Office w Londynie. Z rozpisanego w 1856 roku konkursu na budynki rządowe nie został zatwierdzony da realizacji żaden z 218 projektów, z których zresztą tylko 19 było gotyckich. Dopiero objęcie władzy przez konserwatystów spowodowało, że wykonanie planów powierzono znanemu gotycyście George'owi Gilbertowi Scottowi (1858). Kiedy w następnym roku na czele rządu stanął ponownie liberał lord Palmerston i Scott usiłował przekonać go do neogotyku, premier okazał się nieustępliwy, żądając planów w stylu włoskim. Pod groźbą utraty zamówienia Scott zdecydował się zapomnieć o swoich gotyckich upodobaniach

[197] Por. wyżej, przypis 140.

i opracował nowe rysunki, najpierw w stylu „włosko-romańskim" lub „półbizantyńskim", a gdy i te nie zyskały akceptacji – w formach Cinquecenta (il. 81). Budowa objęła lata 1862–1873[198]. Inny angielski architekt, James Pennethorne (1801–1871), który wykonywał głównie zlecenia rządowe, projektując gmachy uniwersytetu londyńskiego (Burlington Gardens) był zmuszony z powodu zmiennej sytuacji politycznej przedłożyć plany zarówno w wersji gotyckiej, jak i „włoskiej" (1866–1867)[199].

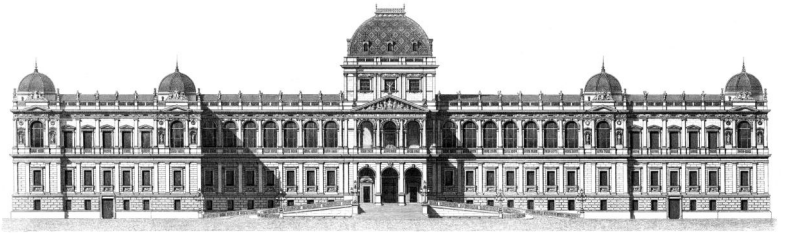
Nietrudno zauważyć, że w XIX wieku poza budownictwem mieszkalnym renesans stosowano szczególnie chętnie w niektórych typach budowli. Jakkolwiek wznoszono nieraz neorenesansowe dworce kolejowe[200], a nawet zdarzały się w tym stylu fabryki[201], to zwykle renesans był uważany za najwłaściwszy dla instytucji

[198] Dixon, Muthesius, *op.cit.*, s. 162; zob. też D. Cole, *The Work of Sir Gilbert Scott*, London 1980, s. 74–82. David B. Brownlee w artykule *That „Regular Mongrel Affair": G. G. Scott's Design for the Government Offices* („Architectural History" 28, 1985, s. 159) twierdzi, że traktowanie dziejów tej inwestycji w kategoriach „walki stylów" jest uproszczeniem. Jednakże przedstawiony przez niego materiał raczej potwierdza trafność wyrażenia, z tą uwagą, że zjawisko obejmowało różne aspekty: od światopoglądowych po finansowe. Konkretyzacją walki stylów była walka ideowo-politycznych koterii – i walka architektów o zlecenie.

[199] Middleton, Watkin, *op.cit.*, s. 257, 261.

[200] Wczesne angielskie przykłady to stacje w Brighton, 1841, i Dover, 1843 (Boase, *op.cit.*, s. 199–200), a także Euston Station w Londynie, rozpoczęta w stylu neogreckim przez P. Hardwicka, przebudowana w l. 1847–1848 przez jego syna P. C. Hardwicka w wersji neorenesansowej (nie zachowana). Hobhouse, *op.cit.*, s. 41.

[201] Na przykład dawna fabryka maszyn Borsig w Berlinie (1857–1860) Heinricha Stracka. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 45, il. 67. Kostium neorenesansowy spotyka się także w wielu realizacjach architektury inżynierskiej. Odrębne zagadnienie stanowią nowożytne wzory w dziewiętnastowiecznej urbanistyce (place, parki, bulwary, rozwiązania komunikacyjne). W tym wypadku większą rolę odgrywały, jak się wydaje, inspiracje barokowe.



82. H. Ferstel, uniwersytet w Wiedniu, 1874–1884 (wg ABZ, 1894)

kulturalnych, muzeów, bibliotek, uniwersytetów i szkół. Renesans w tym wypadku oznaczał artystyczną manifestację humanizmu[202] i dlatego popierał go na przykład w latach sześćdziesiątych Julius Meyer, późniejszy dyrektor berlińskiej galerii obrazów[203].

W odniesieniu do niektórych typów budowli zwracano szczególną uwagę na styl, w jakim mają być wykonane, nierzadko też, jeśli można się było spodziewać dowolności, z góry określano wymagany kostium stylowy. Tak było na przykład w wypadku uniwersytetu w Wiedniu (il. 82). Jak powiada C. E. Schorske, Heinrich Ferstel, przystępując do jego projektowania, realizował konkretne zamówienie na budynek w stylu renesansu włoskiego. Żeby sprostać zadaniu, Ferstel udał się do Włoch w celu obejrzenia uniwersytetów w Padwie, Genui, Bolonii i Rzymie (1871). Grupa przyrodników z uniwersytetu wyraziła tymczasem swoje wątpliwości co do tego, czy naśladowanie renesansowej architektury włoskiej nie odbije się na funkcjonalności nowego gmachu. Uczeni stwierdzili, że czcigodne włoskie uniwersytety nie służyły rozwojowi nauk przyrodniczych. Nauki te rozwijały się gdzie indziej – na uniwersytetach w Berlinie i Monachium, w Collège de France, w uniwersytecie w Londynie. W ich budynkach, „lepiej dostosowanych do surowych potrzeb, [...] nauki ścisłe mogą czuć się wygodnie". W końcu jednak przyznali, że nawiązanie do godnych podziwu włoskich uniwersytetów jest

[202] Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 76.
[203] Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 10.

ze względów estetycznych bez wątpienia chwalebne[204]. Postąpiono zgodnie z tym przekonaniem, chociaż, jak zauważają austriaccy badacze, w architekturze wiedeńskiego uniwersytetu wyraźny jest równocześnie synkretyzm stylowy, podporządkowany dążeniom do uzyskania maksymalnie monumentalnego efektu[205].

Heinrich Ferstel, omawiając publicznie swój projekt, podkreślił, że uniwersytet, jako źródło wiedzy, jest stworzony dla prawdy i piękna, które powinny się wyrażać także przez kształt jego budowli. Odpowiadając na pytanie, czy zastosowane przez niego formy są aktualne, stwierdził, że „siła twórcza nie jest mocną stroną naszych czasów. Jesteśmy w takich rzeczach skazani na przykłady". Dalej powiedział, że trudność w tego rodzaju projektach polega na tym, iż architekt nie znajduje dla nich wzorów. Bezpośredni wzór, jakim jest renesansowy pałac włoski, nie wystarcza, bowiem włoskie pałace były dostosowane do innych, mniej skomplikowanych funkcji, niż gmach uniwersytecki. Bardziej odpowiedni może być renesans francuski. „Luwr, Wersal i podobne budowle, w których zostały zmodyfikowane zasady włoskich pałaców, mogą być w swoim programie bliższym wzorem dla budowli uniwersyteckiej. Jakkolwiek francuski renesans wydaje się dla takiego zadania odpowiedni, jednak zdecydowałem się – powiada Ferstel – utrzymać szlachetne formy włoskiego renesansu [...]. To dzieło może dlatego się udało, że powołuje się na wzorce wspaniałych wnętrz i połączeń komunikacyjnych, które zostały wypróbowane w starożytnym budownictwie rzymskim i w architekturze włoskiego renesansu"[206].

Wybór neorenesansu dla gmachów uniwersyteckich nie był jednak wcale regułą. Liczne są przecież, zwłaszcza w krajach anglo-

[204] Schorske, *op.cit.*, s. 38–40.

[205] Wagner-Rieger, *op.cit.*, s. 185–187.

[206] H. Ritter von Ferstel, *Über den Neubau der Wiener K. K. Universität. Vortrag gehalten in der Wochenversammlung des Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten Vereines am 6 April 1873.* Separat-Abdruck aus dem „Wochenschrift des Oesterr. Ingenieur- u. Architekten Vereine", 1878, s. 5.

saskich, przykłady neogotyckie. Podobnie było z muzeami. I w tej dziedzinie przeważają rozwiązania klasycystyczne lub neorenesansowe (jak np. wiedeńskie Muzea Dworskie), ale znane są również budynki muzealne zupełnie wolne od tradycji klasycznej, jak np. pochodzące z połowy XIX wieku gotyckie muzeum uniwersyteckie w Oksfordzie (1855) albo gmachy należące do wielkiego kompleksu muzealnego w South Kensington w Londynie, wykonane na przełomie stuleci w stylu eklektycznym, z elementami stylów średniowiecznych[207].

To samo można powiedzieć o bibliotekach. Wczesnym przykładem zastosowania neorenesansu może być Bawarska Biblioteka Krajowa w Monachium, wzniesiona przez F. von Gärtnera w latach 1832–1837, w wersji toskańskiej, zaliczanej do *Rundbogenstilu*. Te świątynie wiedzy budowano jednak również w innych stylach. Biblioteki wielu amerykańskich uniwersytetów (m.in. Yale) są okazałymi późnymi przykładami neogotyku.

Z zupełnie innych względów i – jak się zdaje – bardziej konsekwentnie trzymano się neorenesansu w architekturze banków. Było to wspomnieniem epoki, w której banki po raz pierwszy zyskały wielkie znaczenie. Pałacowe fasady banków w stylu odrodzenia miały stanowić, jak to wtedy nazwano, „wyraz bogactwa instytucji i bezpieczeństwa zawartych w nich skarbów"[208]. Jak widać, neorenesans nie musiał oznaczać – jak w wypadku uniwersytetów i bibliotek – nawiązania do tradycji bogactwa duchowego.

O zastosowaniu neorenesansu w architekturze sakralnej była już mowa. Nie można jednak nie wspomnieć o teatrach (il. 67), które zajmowały w dziewiętnastowiecznej architekturze tak ważne miejsce.

[207] Problematyki angielskiej dotyczy artykuł J. Summersona *Museums as Architecture*, „Museums Journal" 55, 1955–1956. Interesujące zestawienie budynków łączących funkcje muzeum i biblioteki z terenu Francji i Szwajcarii, utrzymanych w stylach klasycznym bądź neorenesansowym, daje Chanson, *op.cit.*, s. 43.

[208] Podaję wg Krakowski, *Teoretyczne podstawy...*, s. 80–81.

83. G. von Neureuther, Akademia Sztuk Pięknych w Monachium, 1875 (wg DBZ, 1883)

César Daly nie bez racji zaliczył operę, obok kościoła i dworca kolejowego, do głównych, reprezentacyjnych typów ówczesnej architektury (1861)[209]. Już w pierwszej połowie stulecia Gioberti twierdził, że teatr „w naszych czasach spełnia rolę przeznaczoną w średniowieczu dla świątyni" i jest szczególnym przykładem estetycznej jedności[210]. Wyobrażano sobie, że „architektura teatralna powinna trzymać środek między wzniosłością i powabem"[211]. Wydaje się, że na ogół cel ten chciano osiągnąć poprzez naśladowanie któregoś z klasycznych stylów: „rzymskiego", renesansowego w wydaniu

[209] Tamże, s. 82.

[210] Gioberti, *Essai sur le Beau*..., s. 274.

[211] H. Struve, *Sztuka i piękno*, Warszawa 1892, s. 264; Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 82.

włoskim albo francuskiego stylu klasycznego. Obrazuje to pełna dezaprobaty uwaga, którą miała obdarzyć Garniera cesarzowa Eugenia na widok eklektycznych planów Opery: „Mais, enfin, Monsieur, qu'est-ce que c'est que ce style là ? Ce n'est ni grec, ni romain, ni même Louis XV". Garnier odpowiedział: „Non, Majesté, c'est du Napoléon III"[212].

Jest interesujące, że nawet Garnier w swoich wypowiedziach teoretycznych traktował budowle renesansowe jako pewnego rodzaju idealny wzór. W swojej pracy *L'habitation humaine* poświęcił im znacznie więcej miejsca niż barokowi, którego odmianę niemiecką uznał za dziwaczną, a niemieckie rokoko ocenił jako fantastyczne i męczące (*ennuyeux*)[213]. W przeciwieństwie do baroku, renesans uchodził w czasach Garniera za styl pełen wdzięku i wyrafinowania – i przez to odpowiedni dla nowoczesnej architektury. W ten właśnie sposób scharakteryzowano wówczas „dom renesansowy" (il. 84, 87), zaprojektowany przez Garniera w ramach serii obrazującej na Wystawie Światowej w roku 1889 dzieje budownictwa mieszkalnego:

> La maison Renaissance, plus riche [que celle du moyen âge], plus raffinée, mais d'une grâce tout aussi charmereuse et d'une imprévu tout aussi capiteux, apporte l'écho joyeux et fidèle d'un siècle où la vie n'était qu'une longue fête pleine de chansons, de rires, de folles ivresses, uniquement vouée à l'amour de la femme et au culte des arts[214].

---

[212] J.-P. Alaux, *Académie de France à Rome. Ses Directeurs, ses Pensionnaires*, Paris 1933, II, s. 212.

[213] C. Garnier, A. Ammann, *L'habitation humaine*, Paris 1892, s. 806–807.

[214] F. Jourdain, *Constructions élevées au Champ de Mars par M. Ch. Garnier ... pour servir à l'histoire de l'habitation humaine*, Paris 1890, s. 15. Podkreślony tutaj aspekt renesansu tłumaczy jego częstą obecność w architekturze hoteli, a także kasyn gry i domów zdrojowych w bujnie rozwijających się w XIX wieku uzdrowiskach oraz miejscowościach wypoczynkowych (il. 85).

84. C. Garnier, Maison de la Renaissance na Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1889 (wg C. Garnier, A. Ammann, *L'habitation humaine*, Paris 1892)

85. J. Schaffer, Dom Zdrojowy w Marienbadzie, ok. 1890
(wg „Der Architekt", 1896)

Mimo przewagi czystego historyzmu w teorii architektury, klasyczne motywy w drugiej połowie XIX stulecia były najczęściej bardzo swobodnie stosowane. Oglądając projekty wybrane spośród ponad 170 nadesłanych na konkurs na operę paryską, w większości wypadków niełatwo ocenić, czy skłaniają się w stronę neobaroku, jak projekt Garniera, czy neorenesansu, czy też antyku rzymskiego. Wątpliwości takie często się nasuwają w odniesieniu do dziewiętnastowiecznej architektury. Może je wyjaśnić ówcześnie stosowane określenie, jeżeli tylko nie brzmi ono: eklektyzm.

ROZDZIAŁ IV

Neorenesans jako styl XIX wieku. Kilka ówczesnych teorii

Rzut oka na architekturę XIX wieku pozwala się zorientować, jak dużą rolę odgrywał w niej kierunek neorenesansowy. Równocześnie jednak należy stwierdzić, że mało było wówczas pełnych koncepcji teoretycznych, porównywalnych z teoriami gotycystów, które zalecałyby wyłącznie styl odrodzenia jako odpowiedni dla nowoczesnego budownictwa.

Jedną z przyczyn popularności neorenesansu w XIX wieku była bez wątpienia techniczna i estetyczna łatwość jego stosowania. Mamy na myśli względną niezależność formy od konstrukcji, o wiele większą niż na przykład w stylach gotyckim czy klasycznym, gdzie konstrukcja uwidacznia się bezpośrednio w formie. W związku z tym renesans pozwalał stosunkowo najłatwiej rozwiązać trudny problem połączenia reprezentacyjnego wyglądu fasady z wymogami praktycznymi, na przykład w wypadku czynszowej

kamienicy lub hotelu. Pozwala to zrozumieć, dlaczego neorenesans tak często występuje w twórczości Sempera, który był przeciwny zbytniemu eksponowaniu konstrukcji[1].

Te zalety renesansu od dawna były dostrzegane. Można przypomnieć opinie Paula Letarouilly'ego, który w ten właśnie sposób tłumaczył postępy architektury neorenesansowej[2]. Podobnie w latach czterdziestych sądził architekt Brunet de Baisnes[3]. César Daly w latach sześćdziesiątych uważał swobodne zasady konstrukcyjne renesansu za podstawę współczesnej i przyszłej, mającej się dopiero wykształcić, architektury[4]. W latach osiemdziesiątych Wilhelm Lübke pisał: „Niekończąca się różnorodność zadań, które postawiono przed świeckim budownictwem, pozwala na użycie całego bogactwa środków wyrazu w duchu włoskiego, francuskiego i niemieckiego wczesnego i rozwiniętego renesansu, jak żadnego innego stylu. Giętkość tego stylu zapewnia mu w praktyce przewagę nad ograniczanymi regułami stylami greckim i gotyckim"[5].

W dziewiętnastowiecznych wypowiedziach zwolenników renesansu przewijały się zwykle, o czym wielokrotnie wspominaliśmy, rozmaite, oparte na historii argumenty społeczno-asocjacyjne. Z drugiej strony, ze względu na swe zasady konstrukcyjne, renesans znalazł się na eksponowanym miejscu również w tak istotnych dla tamtego stulecia ewolucjonistycznych teoriach architektury[6]. Mamy

[1] Zob. W. Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge (Mass.) and London 1984, s. 124–138 (rozdział *Semper's Position on the Gothic*); Dolgner, *Gottfried Sempers Verhältnis zur Gotik*...

[2] Por. rozdział II, przypis 33.

[3] Architekt ten reprezentował stanowisko estetycznego eklektyzmu: „Le beau et l'utile; peu importe le moyen", RGA VI, 1846, szp. 463.

[4] C. Daly, *De l'architecture de l'avenir. A propos de la Renaissance française*, RGA XXVII, 1869, szp. 67–68.

[5] W. Lübke, *Geschichte der Architektur*..., II, Leipzig 1886, s. 536.

[6] Na temat wpływu teorii ewolucji na teorię kultury w XIX wieku por. K. Clausberg, *Naturhistorische Leitbilder der Kulturwissenschaften: Die*

na myśli koncepcje Gottfrieda Sempera, Jamesa Fergussona i Césara Daly'ego.

W twórczości Sempera predylekcja do włoskiego renesansu jest wyraźnie widoczna, choć nie została ona dostatecznie jasno uzasadniona w jego wypowiedziach teoretycznych. Z pewnością znaleźlibyśmy więcej na ten temat w planowanym, a nigdy nie napisanym, trzecim tomie dzieła *Der Stil*, który miał dotyczyć bezpośrednio architektury. Świadczy o tym zachowany rękopiśmienny prospekt książki, opracowany przez Sempera w roku 1859. Pod nagłówkiem „Renesans" widnieją tam tytuły zagadnień świadczące, że styl ten – w odczuciu niemieckiego architekta – miał podstawowe znaczenie dla dalszego rozwoju architektury nowoczesnej, która pod pewnymi względami dawała się zaliczyć do szeroko pojmowanego odrodzenia[7].

Semper interesował się teorią ewolucji i twierdził, że metoda stosowana przez paleontologów (P. Cuvier) mogłaby – odniesiona do sztuki, a zwłaszcza do architektury – przyczynić się do lepszego jej zrozumienia i do wypracowania koncepcji stylu[8]. Semper uważał, że „Dzieła architektury są jedynie artystycznym wyrazem [...] społecznych, politycznych i religijnych [warunków i] instytucji, ponieważ formy sztuki – tak jak formy społeczeństwa – są koniecznym wynikiem zasady albo idei, która musiała istnieć przed nimi"[9]. Nie prowadziło to, jak można by sądzić, do odrzucenia historyzmu. Semper podkreślał potrzebę studiowania dziejów architektury, która – jak

Evolutions-Paradigmen [w:] *„Geschichte allein ist zeitgemäss"*..., s. 41–51 (dotyczy m.in. Sempera). Poza tym J. A. Symonds, *On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature* [w:] tenże, *Essays Speculative and Suggestive*, London 1890, I, s. 42–84.

[7] Herrmann, *op.cit.*, s. 103–104.

[8] L. D. Ettlinger, *On Science, Industry and Art. Some Theories of Gottfried Semper*, „Architectural Review" 136, 1964, s. 58.

[9] Wykład Sempera w Londynie w r. 1853 *Architecture and Civilization*. Podaję wg Ettlinger, *loc. cit.*

twierdził – inaczej niż inne sztuki, nie znajduje wzorów w naturze[10]. Pod względem estetycznym renesans był dla Sempera wzorem najdoskonalszym z powodu wielkości stylu i bogactwa pomysłów, które przewyższają nawet antyczną sztukę grecką i stawiają ten kierunek ponad innymi dokonaniami artystycznymi ludzkości[11].

Pogląd o współzależności sztuki i układów społecznych sprawiał, że o wyborze konkretnego stylu historycznego decydowały, według Sempera, zarówno względy artystyczne i praktyczne, jak i polityczno-światopoglądowe. Neogotyk był dla niego wyrazem klerykalizmu[12], natomiast renesans, budząc pożądane skojarzenia historyczne, mógł stanowić podstawę przyszłego rozwoju architektury, ponieważ nie był, w przeciwieństwie do antyku i gotyku, stylem ograniczonym kanonami i „skończonym". Z tych samych jednak względów, powiadał Semper, nawiązywanie do tego kierunku wymaga od architekta szczególnego mistrzostwa i inwencji[13].

W Anglii z przyczyn konstrukcyjnych zalecała renesans popularna praca Edwarda Lacy'ego Garbetta *Rudimentary Treatise on the Principles of Design in Architecture* (1850). Garbett, podkreślając znaczenie zasad konstrukcyjnych, wyróżnił na tej podstawie dwa „czy-

[10] Na wykładzie inauguracyjnym na Akademii w Dreźnie w r. 1834. Ettlinger, *op.cit.*, s. 57.

[11] G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, 2, München 1863, s. 466, 477. Podaję wg Herrmann, *op.cit.*, s. 150.

[12] G. Semper, *Der Stil*..., 1, Frankfurt 1860, s. XVI–XVII.

[13] „Die Gefahr für die Erhaltung jener Baukunst der Wiedergeburt die, zugleich mit der Malerei und der Bildnerei des Cinquecento, und in gleichem Grade, unübertroffen dasteht, ohne, wie das Gothische, in sich fertig zu sein, keine Seite zu weiterer Entwicklung zu bieten, liegt in der Thatsache, dass sie nur durch wahrhaft künstlerische Hand ausführbar ist, aber durch Pfuscherei, die heutzutage verlangt wird, sofort in trivialste Formengemeinheit ausartet". Tamże, s. XVII (przypis). Zwracają na to uwagę Middleton, Watkin, *op.cit.*, s. 377–378. Zob. też Gollwitzer, *Zum Fragenkreis*..., s. 10; Milde, *op.cit.*, s. 134 i n., 142 i n.; Zander-Seidel, *op.cit.*, s. 43; Patetta, *L'architettura*..., s. 241.

ste" systemy: grecki i gotycki, ale odrzucił je na rzecz trzeciego – nie w pełni ukształtowanego, jakim był włoski renesans[14]. Podobnej treści zalecenia pojawiają się także trochę nieoczekiwanie w konkluzji książki Jamesa Fergussona (1808–1886), szkockiego historyka i archeologa, *History of the Modern Styles of Architecture*, z roku 1862. Dzieło to jest uzupełnieniem dwóch wydanych nieco wcześniej tomów *Illustrated Handbook of Architecture* (1855), poświęconych stylom „prawdziwym" (*True Styles*), i dotyczy architektury od XVI do XIX wieku, czyli, według Fergussona, stylów naśladowczych (*Copying or Imitative Styles*). Pisząc o stylach naśladowczych, które określa również mianem renesansowych, Fergusson zwraca uwagę, że rządzą się one innymi prawami niż *True Styles*. „Budowle w stylach naśladowczych są projektowane na zupełnie innej zasadzie i wywołują, co łatwo zrozumieć, efekty zupełnie innego rodzaju. Nie ma zapewne przesady w stwierdzeniu, że od czasów Reformacji nie powstało w Europie ani jedno dzieło architektoniczne w pełni prawdziwe. [...] W nowożytnych projektach istnieje zawsze dążenie do odtwarzania stylu jakiegoś obcego kraju albo jakiejś minionej epoki, często zaś obu. Forma budynków jest w mniejszym lub większym stopniu ukształtowana zgodnie z tymi obcymi elementami, podczas gdy ornamentacja, będąc zawsze zapożyczoną, rzadko wyraża konstrukcję"[15]. Fergusson bardziej ceni style „prawdziwe"; jak sądzi: „Mało kto nie zgodzi się z poglądem, że żaden przykład renesansowy nie dorównuje jako dzieło sztuki budowlom gotyckim i saraceńskim ani nie posiada malowniczych właściwości tych stylów. Żaden z nowożytnych projektów nie osiągnął również nigdy intelektualnej elegancji budowli greckich i rzymskich ani wzniosłości [dzieł] egipskich; i to tylko z powodu błędnej idei, że [...] przeszłość może być odtworzona w teraźniejszości"[16]. Brytyjski

[14] Middleton, Watkin, *op.cit.*, s. 363.

[15] J. Fergusson, *History of the Modern Styles of Architecture*, Second Edition, London 1873, s. 2.

[16] Tamże, s. 563.

autor nie neguje przy tym wartości stylów nowożytnych i już na wstępie się zastrzega, że z odmienności dwu form sztuki nie wynika wcale, że style naśladowcze są koniecznie złe[17].

Odpowiadając na pytanie, jaki ma być styl przyszłości, Fergusson stwierdza, że jeśli ma być stylem prawdziwym, potrzeba wielu lat na jego wypracowanie[18]. Według niego, nie spełnia tych warunków neogotyk, którego produkty są z różnych względów estetycznie nieudane i nie przyczyniają się do rozwoju sztuki budowlanej[19]. Gotyk z pewnością nie będzie podstawą rozwoju stylu, ponieważ w ramach systemu gotyckiego nie jest możliwy dalszy rozwój, a charakter tego stylu nie odpowiada potrzebom współczesności[20]. Architektura gotycka, obca naszym zwyczajom i odczuciom, nie będzie już nigdy żywa: „it must remain only a fragment of the past, utterly strange and uncongenial to our habits and our feelings"[21].

To samo można powiedzieć o czystych stylach klasycznych. Choć zapewne wykształconym warstwom społeczeństwa XIX wieku starożytność jest bliższa niż średniowiecze, jednak w dziedzinie architektury klasycyzm jest również stylem „skończonym" i postęp w jego ramach jest nieosiągalny, chyba żeby utożsamić się z Grekami i Rzymianami; a bez postępu nie jest możliwe rzeczywiste rozwinięcie sztuki dla potrzeb współczesności.

---

[17] Tamże, s. 3–4.

[18] Tamże, s. 563.

[19] Tamże, s. X–XII.

[20] „what is to be the style of the future? [...] it is easy to reply, negatively, that it certainly will not be Gothic – if for no other reason, at least for this: that the Mediaeval is a complete and perfect style, and progress in it is consequently impossible without a recurrence of the circumstances in which it was created. It was the result of centuries of continuous progressive changes growing out of the wants of the times [...]. We are separated by the gulf of centuries from these times: we can neither go back nor recall them [...], progress in that direction is impossible". Tamże, s. 563–564.

[21] Tamże, s. 564.

Uwagi te stosują się także do innych stylów historycznych i egzotycznych. Jednak, według Fergussona, istnieje styl, w którym rozwój jest jeszcze możliwy. Renesans włoski nie jest w żaden sposób doskonały, ma w pewien sposób charakter mieszany: średniowieczno-pogański, i dzięki wielkiej rozmaitości form odpowiada zarówno nowoczesnym potrzebom, jak i wymaganiom estetyki.

> The Renaissance Italian is by no means worked out or perfected [...]. Originally it was a compromise between the Gothic and the Classic styles [...]; and it has in its progress oscillated backwards and forwards, from almost pure Mediaevalism on the one hand to pure Paganism on the other. It has also this immense advantage: in its devious course it has been so far adapted to the wants and exigencies of modern times, that it is perfectly suited to all our purposes, and is so familiar to us that we may base on it any improvement we may invent without its seeming strange and out of place. It has also this immense advantage, which the Gothic can never possess, that it requires and demands that the highest class of Art in painting and sculpture should be associated with it, instead of the crude barbarism of the Middle Ages[22].

„W ramach takiego stylu – kończy swój wywód Fergusson – postęp wydaje się możliwy; a jeśli tak, to rozwiązanie problemu jest proste". Trzeba jedynie, abyśmy pogodzili się z myślą, że nie jesteśmy Grekami ani Rzymianami, ani błędnymi rycerzami średniowiecza, że żyjąc w drugiej połowie XIX wieku patrzymy w przyszłość i w niej pokładamy nadzieje. „Postąpiliśmy w ten sposób w literaturze, czynimy tak w malarstwie; [także] rzeźba wydaje się zmierzać w tym kierunku, dlaczego [więc] nie architektura?" Potrzebne jest

[22] Tamże, s. 564–565.

„przekonanie, że architektura nie jest niczym innym, jak prawdziwym i stopniowym przekształcaniem sztuki użytecznej w sztukę piękną, i nie może pozbyć się związku ze swym źródłem, a może być rozwijana tylko na tych samych zasadach, które doprowadziły do rozwoju estetycznej postaci innych sztuk użytecznych". Należy wreszcie porzucić fałszywy pogląd, że archeologia jest architekturą lub że ma z nią jakikolwiek bezpośredni związek[23].

Szczególne miejsce zajmuje renesans w poglądach César Daly'ego (1811–1893), francuskiego architekta i redaktora „Revue générale de l'architecture et des travaux publics" w latach 1840–1890[24]. Zainteresowania społeczne i sympatie dla socjalistów Fouriera, dla których zaprojektował nawet budynek falansteru[25], nie przeszkodziły mu w tworzeniu rozbudowanych scjentystycznych teorii architektury. Koncepcje César Daly'ego, będące przykładem zastosowania do architektury myśli pozytywistycznej na wysokim pozio-

[23] Tamże, s. 565–567.

[24] César Daly stał się przedmiotem baczniejszego zainteresowania historyków sztuki. M.in. Ann Lorenz Van Zanten na konferencji Architectural Association w Londynie w 1978 r. wygłosiła referat: *César Daly and the Architectural Language of Sentiment*, a także opublikowała o nim artykuł w specjalnym numerze pisma „Oppositions" (8, 1977), poświęconym Ecole des Beaux-Arts. Również H. Lipstadt, która w r. 1980 doktoryzowała się na podstawie pracy o C. Dalym, napisała na jego temat kilka artykułów (m.in. w cytowanym numerze pisma „Oppositions"). W USA na Cornell University E. J. Becherer opracował rozprawę: *Between Science and Sentiment: César Daly and the Formulation of Modern Architectural Theory*, 1980, 611 s. (druk: *Science plus sentiment: César Daly's formula for modern architecture*, Ann Arbor 1984). Publikacją C. Daly'ego na temat architektury cmentarnej zajął się M. Agulhon, *Le tombeau du „Grand Homme" au XIX^e siècle. A propos de „Monuments funéraires", de César Daly (1873, 1878)*, GBA 127, Novembre 1985, nie wyczerpując wszakże wszystkich problemów, które łączą się z tym interesującym dziełem.

[25] Middleton, Watkin, *op.cit.*, s. 367; H. Lipstadt, *César Daly: Revolutionary Architect?*, „Architectural Design" 48, 1978, nr 11/12.

mie, odwołują się zazwyczaj do przyrodoznawstwa i zmierzają do określenia w możliwie naukowy sposób istoty rozwoju sztuki i do wypracowania stylu przyszłości. Jakkolwiek Daly w praktyce czynił niekiedy koncesje na rzecz historyzmu (a w „walce stylów" lat czterdziestych wypowiadał się nawet przeciwko Akademii, zwalczającej neogotyk), to będąc ewolucjonistą nie akceptował naśladowania stylów przeszłości i podkreślał znaczenie eklektyzmu w architekturze XIX wieku[26].

Najpełniejszy wykład poglądów Césara Daly'ego znajduje się w jego artykule *De l'architecture de l'avenir. A propos de la Renaissance française*, ogłoszonym w „Revue" w roku 1869. Jak wyjaśnia nam redakcyjny dopisek, zamieszczony pod nieobecność we Francji Daly'ego: „Autor studium, które «Revue» dzisiaj publikuje, nie ukrywa wagi, jaką do niego przykłada. Jest to w istocie filozoficzne podsumowanie całego życia, poświęconego badaniu architektury i jej związków z ogólną historią i współczesnym społeczeństwem"[27]. Daly starał się, „wychodząc od ścisłej definicji tego, co stanowi styl w architekturze, [pokazać] 1º zasadę geometrycznej filiacji i rozwoju stylów-typów architektury od najdawniejszych czasów historycznych; 2º zasadę postępu w społeczeństwie i w architekturze; i 3º zasadę koniecznych związków architektury i społeczeństwa, związków, które nieuchronnie czynią z architektury symbol albo widoczny *par excellence* wyraz społeczeństwa"[28].

Opierając się na założeniu, że styl w architekturze jest analogiczny do gatunku w historii naturalnej[29] i że rozwój przebiega od systemów prostych do złożonych, Daly poszukuje geometrycznych

[26] Por. A. Lewicka, *Pojęcie eklektyzmu w piśmiennictwie o sztuce 2 poł. XVIII i XIX w.* [w:] *Tematy, teorie i tradycje w sztuce doby romantyzmu*, Warszawa 1981, s. 104–105, 108–114.

[27] RGA XXVII, 1869, szp. 10 (przypis).

[28] C. Daly, *Introduction*, RGA XXVII, 1869, szp. 3.

[29] „Le mot *style* en architecture, est analogue au mot *espèce* en histoire naturelle". C. Daly, *De l'architecture de l'avenir*..., RGA XXVII, 1869, szp. 16.

konstrukcyjnych prawideł, rządzących poszczególnymi stylami historycznymi. Dochodzi do wniosku, że w dotychczasowych dziejach architektury można wyróżnić jedynie dwie grupy stylów konstrukcyjnie „czystych": style oparte na liniach prostych (egipski i grecki) oraz na łukach będących odcinkami okręgów (bizantyński, romański, gotycki). Między tymi wielkimi okresami stylów, które rozwijały się harmonijnie drogą ewolucji, znajdują się – według Daly'ego – okresy przejściowe, kiedy współistnieją różne zasady konstrukcyjne. W pierwszym z tych okresów „pluralizmu" panowała architektura rzymska, w której występowały zarówno belkowanie, jak i łuk, natomiast drugi okres został zapoczątkowany w epoce renesansu, kiedy zaczęto posługiwać się łukiem eliptycznym[30].

W związku z tym, podobnie jak w jednym ze swych wcześniejszych artykułów[31], Daly postuluje szerokie rozumienie pojęcia renesansu w architekturze i uważa, że „okres przejściowy [w rozwoju] społeczeństwa i architektury francuskiej" trwał od końca XV wieku aż do II Cesarstwa. Nowa zasada konstrukcyjna (elipsa), wprowadzona przez renesans, jest istotnym składnikiem eklektycznej architektury współczesnej i będzie prawdopodobnie – jak sądzi César Daly – podstawą rozwoju architektury przyszłości[32]. W innym miejscu czytamy: „We Francji obecny renesans naszego «Renesansu» jest w zasadzie odpowiednikiem dwóch szkół: *Szkoły klasycznej* i *Szkoły ogólnie eklektycznej*, wywodzących się ze starożytności i ze stylów pochodnych. Dały one w istocie jedną szkołę [...], w której stapia się cała sztuka przeszłości"[33].

Nietrudno zauważyć, że w dziewiętnastowiecznych wypowiedziach na temat renesansu często powtarzał się motyw niepełno-

[30] Tamże, *passim* (szp. 10–71).

[31] Tenże, *Que faut-il entendre par ces mots: l'architecture de la Renaissance*, RGA XXV, 1867.

[32] Tenże, *De l'architecture de l'avenir...*, szp. 61–62.

[33] Tenże, *Motifs historiques d'architecture...*, I. Podaję wg E. Grabska, M. Poprzęcka, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1974, s. 487.

prawności bądź nieorganiczności tego stylu w porównaniu z klasycyzmem i gotykiem[34]. W praktyce łączyło się to nierzadko z eklektyzmem architektury neorenesansowej, która w ciągu swego rozwoju przybierała w XIX wieku rozmaite oblicza. W drugiej połowie stulecia neorenesans stał się z łatwością punktem wyjścia rozwiązań modernizujących, co najwcześniej można prześledzić w Anglii na przykładzie tzw. półmodernizmu i twórczości Richarda Normana Shawa (już od lat siedemdziesiątych, il. 86)[35]. W ostatniej ćwierci XIX wieku zarysowała się wreszcie w całej Europie wyraźna ewolucja neorenesansu w stronę neobaroku[36]. Równocześnie istniały także tendencje do zachowywania większej ścisłości historycznej. Na początku naszego stulecia modernistyczni krytycy dostrzegli w neorenesansie zbiór wszelkich wad dziewiętnastowiecznej architektury, potępianej bądź za eklektyzm, bądź za bezduszny historyzm[37]. W końcu nowożytny renesans – jako styl wtórny – został

[34] W Niemczech architekt Hermann Blankenstein twierdził w *Schinkelrede* w r. 1868, że renesans nie jest w istocie stylem w takim znaczeniu, jak style grecki i gotycki, ponieważ nie ma właściwego sobie elementu kształtowania przestrzeni. W r. 1872 Alfred Woltmann (*Die Baugeschichte Berlins bis auf die Gegenwart*) pisał, że nie stanowi to problemu, ponieważ renesans, nie będąc organicznym w sensie zależności formy od konstrukcji, operuje jednak klasycznymi motywami w sposób estetycznie uzasadniony, przez co tworzy się nowa naturalnie „organiczna" całość. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst*..., s. 174–175.

[35] Zob. A. Saint, *Richard Norman Shaw*, London 1976.

[36] Równolegle do akceptacji baroku przez historię sztuki. Rzecz ciekawa, nawet Burckhardt, który w *Cicerone* (1855) krytycznie odnosił się do baroku, w r. 1875 pisał o nim z entuzjazmem. Pevsner, *Victorian Prolegomena*..., s. 26. W latach dziewięćdziesiątych, pod koniec życia, Burckhardt aprobował neobarok. D. Reicke, *Die Basler Universitätsbibliothek von 1893–1896 als Bauwerk*, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde" 81, 1981, s. 164.

[37] Interesujące teksty krytyczne przytacza i omawia Krakowski, *Teoretyczne podstawy*..., s. 76–79.

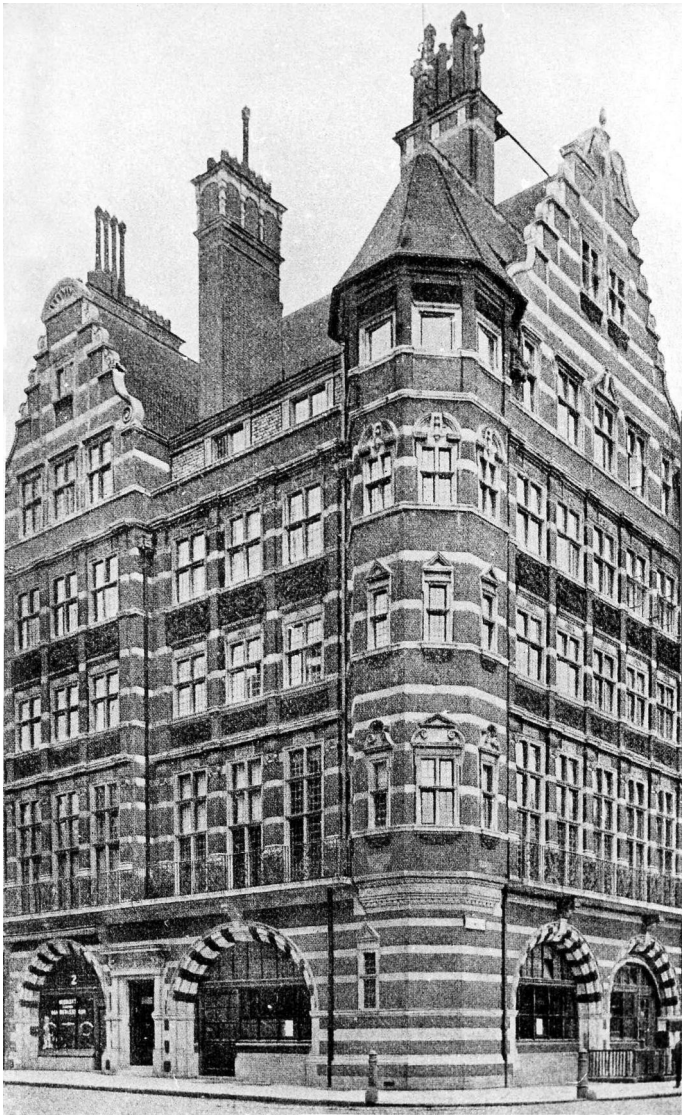
uznany za synonim nudy, początek wszystkich innych, następujących po nim jałowych stylów naśladowczych[38].

*

Jak staraliśmy się pokazać – opierając się na ograniczonym z konieczności materiale i pomijając całe obszary zagadnień, między innymi związane z Polską i innymi krajami Europy środkowo-wschodniej – drogi rozwoju neorenesansu w architekturze XIX wieku przebiegały w różnych środowiskach podobnie. Zazwyczaj styl ten najpierw ujawnił się niezależnie w willach „włoskich" i w budownictwie „pałacowym" i stopniowo opanował inne, nieraz skomplikowane typy założeń. Początkowo przeciwstawiał się dominującemu w akademiach klasycyzmowi, później zaś, wskutek postępów historyzmu i w wyniku „walki stylów", sam uległ akademizacji – i w architektonicznych dysputach stał się rozwiązaniem kompromisowym bądź alternatywnym wobec stylów neośredniowiecznych. W połowie stulecia zróżnicował się na lokalne odmiany, oparte na niewłoskiej architekturze nowożytnej, i wszedł w skład rozmaitych koncepcji eklektycznych.

Przyczyny jego popularności w dziewiętnastowiecznej architekturze były wielorakie. Najpierw należy wymienić ówczesny system kształcenia architektów i panującą w akademiach wysoką ocenę renesansu. W tym aspekcie neorenesans można traktować jako przedłużenie i uzupełnienie akademickiego klasycyzmu. Moda na rene-

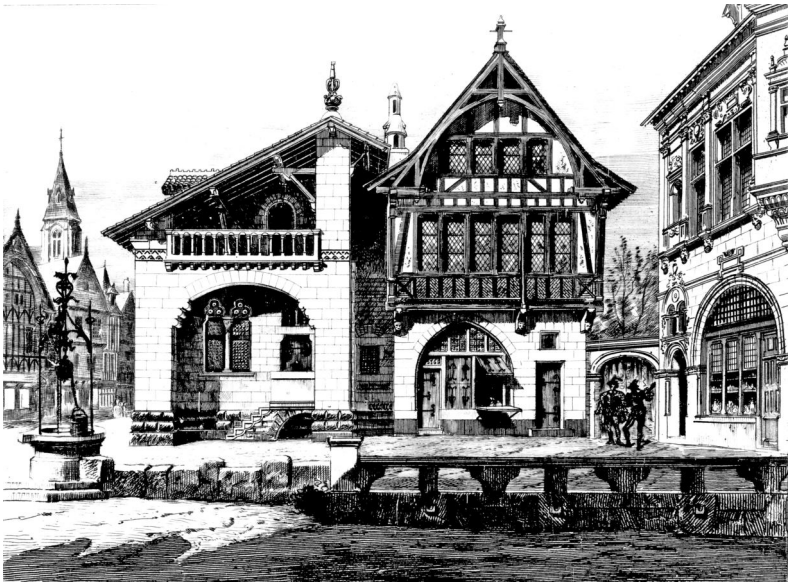
[38] Ilustruje to opinia Williama R. Lethaby'ego, ucznia i asystenta Richarda N. Shawa: „It must, I think, be admitted by those who have in part understood the great primary styles, Greek or Gothic, that the Renaissance is a style of boredom. [...] the Renaissance as a whole lacked the spirit of life. [...] the Renaissance is the art of scholars, courtiers, and the connoisseurship of middlemen". W. R. Lethaby, *Architecture*, London 1912, s. 232–233 i n.; por. G. Stamp, *London 1900*, „Architectural Design" 48, 1978, nr 5/6, s. 306, 307.



86. R. N. Shaw, dom w Londynie przy St. James's Street, 1873
(wg Joseph, *op.cit.*)

sans w architekturze przyszła o wiele później niż zainteresowanie innymi sztukami czasów odrodzenia, nasilające się od połowy wieku XVIII. Sytuacja była więc zasadniczo odmienna niż w przypadku gotyku, który właściwie aż do połowy XIX stulecia akceptowano tylko w architekturze.

Neorenesans, operując klasycznymi motywami, nie był jednak skrępowany regułami klasycyzmu, a jego rozmaitość pozwalała na rozwiązywanie różnych swoistych problemów dziewiętnastowiecznej architektury i łatwe zastosowanie elementów tego stylu w budowlach eklektycznych. To jest następna przyczyna jego popularności. Trzecią, również istotną przyczyną był fakt, że styl renesansowy, dzięki skojarzeniom z pozytywnie wówczas ocenianą epoką odrodzenia, był nośnikiem pewnych wątków znaczeniowych – związanych zwykle z panującym w tym czasie pozytywizmem – atrakcyjnych dla inwestorów i projektantów. Nie lekceważyli tego nawet najpoważniejsi i scjentystycznie nastawieni teoretycy architektury. Jednak owe rozmaite „treści ideowe" neorenesansu były często uzasadniane za pomocą dość dowolnie wybranych analogii. Przy użyciu tych samych argumentów broniono nieraz sprzecznych sądów. W konsekwencji do neorenesansu (podobnie jak do neogotyku) przyznawali się przedstawiciele różnych, niekiedy antagonistycznych wobec siebie prądów politycznych i społecznych, wyznań religijnych i narodowości.



87. C. Garnier, domy w różnych stylach historycznych na Wystawie Światowej w Paryżu w roku 1889 (wg F. Jourdain, *Constructions élevées au Champ de Mars par M. Ch. Garnier ... pour servir à l'histoire de l'habitation humaine*, Paris 1890)

Bibliografia

Wykaz skrótów

ABZ – Allgemeine Bauzeitung

DBZ – Deutsche Bauzeitung

GBA – Gazette des Beaux-Arts

RGA – Revue générale de l'architecture et des travaux publics

ZfbK – Zeitschrift für bildende Kunst

Bibliografia nie obejmuje nowszych pozycji, wzmiankowanych jedynie w przedmowie do drugiego wydania.

Źródła

L. Abel, *Der gute Geschmack. Ästhetische Essays*, Wien–Pest–Leipzig 1895

E.-E. Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres. Souvenirs*, Paris 1878

Archives Nationales w Paryżu, sygn. F^{13} 1108: Bâtiments civils, Travaux de Paris, Cour des Comptes

H. A.[uer], *Die Bauthätigkeit Wiens*, ZfbK 8, 1873

M. B., *Académie des Beaux-Arts*, „Journal des débats", 9 X 1826

J. Beulé, *Cours d'archéologie à la Bibliothèque Nationale*, RGA XIV, 1856

Bibliothèque Nationale, Paris, mikrofilm 49644–49762, dostępny w Cabinet des Estampes

P.-C.-V. Boiste, *Dictionnaire universel de la langue française*, 9e éd., Paris 1839

S. D. Borkowski, *Podróż do Włoch w latach 1815 i 1816*, Warszawa 1820

E. Bosc, *Dictionnaire raisonné d'architecture*, t. 4, Paris 1880

E. W. Brayley, *A topographical history of Surrey*, 5, London 1841

J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, przełożyła M. Kreczowska, Warszawa 1965

G. Calderini, *Michelangelo Buonarroti e l'architettura moderna*, Perugia 1875

A. de Calonne, *Quelques maisons de Paris*, „La Sylphide" 6, 1845 (IIe série, t. II)

F.-R. de Chateaubriand, *Le génie du Christianisme*, Paris 1803

P. Cornelius, *Entwürfe zu den kunstgeschichtlichen Fresken in den Loggien der Königlichen Pinakothek zu München...*, mit erklärendem Text von Dr. Ernst Förster, Leipzig 1875

L. Courajod, *Les véritables origines de la Renaissance*, GBA 61, 1888

C. Daly, *De l'architecture de l'avenir. A propos de la Renaissance française*, RGA XXVII, 1869

C. Daly, *Introduction*, RGA XXVII, 1869

C. Daly, *Opinion de l'Académie Royale des Beaux-Arts sur l'architecture gothique*, RGA VI, 1846

C. Daly, *Que faut-il entendre par ces mots : l'architecture de la Renaissance*, RGA XXV, 1867

A.-N. Didron, *De la variété dans l'architecture chrétienne de la France*, RGA II, 1841

F. Dmochowski, *Włochy. Obraz historyczny i opisowy*, Warszawa 1837

W. Doderer, *Die Bauthätigkeit Wiens*, ZfbK 5, 1870

J.-N.-L. Durand, *Précis des leçons d'architecture...*, Paris [1 wyd. 1802–] 1817

J.-N.-L. Durand, *Recueil et parallèle des édifices de tout genre anciens et modernes*, Paris [1799–1800]

Encyclopédie Méthodique, Architecture I, Paris 1788

„L'Esposizione Universale del 1867 Illustrata". Pubblicazione Internazionale autorizzata dalla Commissione Imperiale, Milano-Firenze-Venezia 1867

G. Eysenbach, *Percier, sa vie et ses ouvrages, de M. Raoul Rochette*, RGA 2, 1841

F. v. Feldegg, *Italienische Renaissance Architekturen in moderner constructiver Durchbildung*, Wien 1891–1895

v. F.[eldegg], *Schloss Toscana bei Gmunden*, „Der Architekt" 1, 1895

F. v. Feldegg, *Wiens zweite Renaissance*, „Der Architekt" 1, 1895

J. Fergusson, *History of the Modern Styles of Architecture*, Second Edition, London 1873

H. Ferstel, *Über den Neubau der Wiener K.K. Universität. Vortrag gehalten in der Wochenversammlung des Oesterreichischen Ingenieur- und Architekten Vereines am 6. April 1873.* Separat-Abdruck aus dem „Wochenschrift des Oesterr. Ingenieur- u. Architekten Vereine", 1878

E. Förster, *The Feeling for Form of the Present Era. As shown in the Great Exhibition*, „The Art Journal", New Series III, 1851

L. G., *Il nuovo Palazzo di Giustizia a Roma*, „Illustrazione Italiana", 1889, I sem.

C. Garnier, A. Ammann, *L'habitation humaine*, Paris 1892

T. Gautier, *De l'application de l'art à la vie usuelle*, „La Presse", 13 XII 1836

T. Gautier, *Applications de l'art*, „La Presse", 27 XII 1836

T. Gautier, *Sculptures d'une maison moderne*, „L'Artiste", 1845, t. II, s. 5–6 (4 V)

A. Ginesi *Nuovo corso d'architettura*, Firenze 1813

V. Gioberti, *Essai sur le Beau ou éléments de philosophie esthétique*, Bruxelles 1843

V. Gioberti, *Prolegomeni del Primato morale e civile degli Italiani* (2 ed.), Brusselle 1846

Giuseppe Poggi. Ricordi della vita e documenti d'arte. Per cura dei nipoti, Firenze 1909

F. X. Giżycki, *O przyozdobieniu siedlisk wiejskich*, Warszawa 1827

J. Gobineau *Odrodzenie. Sceny historyczne*, przełożył A. Strzelecki, Warszawa 1908

J. W. Goethe, *Z mojego życia*, Warszawa 1957

L. G.[órski], *Listy o Rzymie do A. E. Odyńca*, Kraków 1878

A. Grandjean de Montigny, A. Famin, *Architecture toscane*, I–VII cahiers, Paris [1806]

H. Havard, *Histoire et philosophie des styles (Architecture, ameublement, décoration)*, II, Paris 1900

L'Italia alla Esposizione Universale di Parigi nel 1867. Rassegna critica descrittiva illustrata, Firenze 1868

F. Jaffe, *Chicago 1893. Die Architektur der Columbischen Weltausstellung*, Berlin 1895

F. Jourdain, *Constructions élevées au Champ de Mars par M. Ch. Garnier ... pour servir à l'histoire de l'habitation humaine*, Paris 1890

R. Kerr, *The Gentleman's House* (1864), Second edition, London 1865

L. v. Klenze, *Anweisung zur Architektur des christlichen Cultus*, München 1822

J. Kremer, *Podróż do Włoch*, t. 2–5, Wilno 1859–1864

J. Le Breton, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Raymond*, „Magasin Encyclopédique", 1813, t. V

A. Lechesne, *A Monsieur le Rédacteur du journal l'Indépendant*, „L'Indépendant", 12 X 1843

W. H. Leeds, *The Travellers' Club House by Charles Barry, accompanied by an Essay on the present state of architectural study and the revival of the Italian Style*, London 1839

J.-G. Legrand, C.-P. Landon, *Description de Paris et de ses édifices*, seconde édition, Paris 1818

Albert Lenoir, *Architecture française de la Renaissance; château de Gaillon*, RGA, 1841

P. Letarouilly, *Edifices de Rome moderne. Recueil des palais, maisons, églises, couvents et autres monuments...*, (2^{e} éd.) Paris 1868

W. R. Lethaby, *Architecture*, London 1912

H. Licht, *Die Architectur Berlins. Sammlung hervorragender Bauten der letzten zehn Jahre*, Berlin [1877]

J. C. Loudon, *An Encyclopædia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture*, London 1836

W. Lübke, *Geschichte der Architektur von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, II, Leipzig 1886

A.-L. Lusson, *Notice nécrologique sur Jacques Lacornée, architecte [...] lue à la Société libre des Beaux-Arts*, Paris 1856

G. L. Meason, *On the Landscape Architecture of the Great Painters of Italy*, London 1828

J. Michelet, *Histoire de France au seizième siècle. Renaissance*, 3e éd., Paris 1861

A. Mickiewicz, *O malarstwie religijnem*, z oryginału francuskiego przełożył Józef Kallenbach, „Tygodnik Ilustrowany" 1891, t. III

S. Mieroszewski, *O architekturze. Wyjątek z listu do W. Dembińskiej*, odpisany w r. 1890. Bibl. Jagiell. rkp. 9690 II

A.-L. Millin, *Dictionnaire des Beaux-Arts*, Paris 1806

G. Mongeri, *L'arte in Milano. Note per servire da guida nella città (In occasione dell'Esposizione Nazionale di Belle Arti e del II Congresso Artistico Italiano)*, Milano 1872

C.-F. de Montalembert, *Du Vandalisme en France*, „Revue des deux mondes", 1833

J. P. Neale, *An account of the Deep-Dene in Surrey*, London 1826

J. Niedziałkowski, *Życiorys Janusza Rawicz Niedziałkowskiego*, Kraków 1881

G. Niemann, F. v. Feldegg, *Theophilos Hansen und seine Werke*, Wien 1893

L.-M. Normand, *Paris moderne* [1], Paris 1837; 2, Liège 1842

A. E. Odyniec, *Listy z podróży (z Warszawy do Rzymu)*, t. 1, Warszawa 1875

F. Osten, *Moderne Baukunst in Italien*, ABZ, 1847

J. B. Papworth, *Rural Residences...*, London 1818

C. Parker, *Villa Rustica: selected from Buildings and Scenes in the Vicinity of Rome and Florence; and arranged for Rural and Domestic Dwellings*, Second ed., London 1848

G. Poggi, *Sul rispetto che deversi ai monumenti antichi*, „Il Salvator Rosa", 14 VIII 1845 [przedruk w:] *Giuseppe Poggi. Ricordi della vita e documenti d'arte*. Per cura dei nipoti, Firenze 1909

B. Potocki, *Voyage dans une partie de l'Italie*, Posen 1825

A.-C. Quatremère de Quincy, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de M. Bonnard architecte. Lue à la séance publique de l'Académie royale des Beaux-Arts, le samedi 7 octobre 1826* [w:] tenże, *Recueil de notices historiques...*, Paris 1834

A. Radcliffe, *Tajemnice zamku Udolpho*, Warszawa 1977

F. Radwański jun., *Nauka budownictwa*, Kraków 1842

J. C. Raschdorff, *Entwürfe und Bauausführungen im Stile deutscher Renaissance*, Berlin 1879

Ł. z G. R. [Rautenstrauchowa], *W Alpach i za Alpami*, Warszawa 1847

A. Reichensperger, *Vermischte Schriften über christliche Kunst*, Leipzig 1856

E. Renaud, *A Monsieur le Rédacteur de l'Artiste*, „L'Artiste" 1845, t. II, 8 VI

A.-F. Rio, *De l'art chrétien*, Nouvelle édition, refondue..., Paris 1861

A.-F. Rio, *L'idéal antique et l'idéal chrétien*, Paris 1873

A.-F. Rio, *Michel-Ange et Raphaël, avec un supplément sur la décadence de l'école romaine*, Paris 1867

D.-R. Rochette, *Considérations sur la question de savoir, s'il est convenable au XIX^e^ siècle de bâtir des églises en style gothique*, RGA VI, 1846

K. F. Schinkel, *Sammlung architektonischer Entwürfe*, Potsdam 1840–1843

O. Schulze, *Die Architektur des neuen Italiens. Florenz*, DBZ XVI, 1882

G. Semper, *Der Stil in den technischen und tektonischen Künsten*, t. 1, Frankfurt 1860

H. Semper, *Neubauten in Florenz*, DBZ V, 1871

J.-B.-L.-G. Seroux d'Agincourt, *Histoire de l'art par les monumens, depuis sa décadence au IV^e^ siècle, jusqu'à son renouvellement au XVI^e^*, Paris 1823

C. W. Sheldon, *Artistic Country Seats: Types of Recent American Villa and Cottage Architecture*, New York 1886

Stendhal, *Histoire de la peinture en Italie*, Paris 1817

A. Strzelecki, *Przedmowa* [w:] J. Gobineau *Odrodzenie. Sceny historyczne*, przełożył [...] A. Strzelecki, t. 1, Warszawa 1908

J. A. Symonds, *On the Application of Evolutionary Principles to Art and Literature* [w:] tenże, *Essays Speculative and Suggestive*, London 1890

J. A. Symonds, *The Renaissance in Italy* (1 ed. 1875–1886), New Edition, London 1902

L. Tržeschtik, *Die Entwicklung der Renaissance und ihr Einfluss in baukünstlerischer Beziehung besonders in Oesterreich*, ABZ, 1876

L. Tržeschtik, *Gothik oder Renaissance (Streitfrage unserer Tage in der Kunstwelt)*, ABZ, 1874

Voltaire, *Essay sur l'histoire générale et sur les mœurs et l'esprit des nations, depuis Charlemagne jusqu'à nous jours*, Paris 1756

W. Wdowiszewski, *Karol Fryderyk Schinkel i architektura tegoczesna*, „Tygodnik Wielkopolski" 2, 1872

A. Wolzogen, *Aus Schinkels Nachlass*, I, Berlin 1862

R. N. Wornum, *Exhibition as a Lesson in Taste* [w:] *The Industry of All Nations. „The Art Journal" Illustrated Catalogue*, London [1851]

Opracowania

G. Accasto, V. Fraticelli, R. Nicolini, *L'architettura di Roma Capitale, 1870–1970*, Roma 1971

M. Agulhon, *Le tombeau du „Grand Homme" au XIX^{e} siècle. A propos de „Monuments funéraires", de César Daly (1873, 1878)*, GBA 127, Novembre 1985

J. P. Alaux, *Académie de France à Rome. Ses Directeurs, ses Pensionnaires*, Paris 1933

G. Alisio, *Aspetti della cultura architettonica del '800 a Napoli: il risanamento e l'ampiamento della città*, „L'architettura. Cronache e storia", 1977

Alla scoperta della Toscana Lorenese. L'architettura di Giuseppe e Alessandro Manetti e Carlo Reishammer, A cura di Luigi Zangheri, Firenze 1984

W. Ames, *Prince Albert and Victorian Taste*, London 1968

G. V. Amoretti, *Wilhelm Heinse ed il suo „Ardinghello"*, „Annali della R. Scuola Norm. Sup. di Pisa", Serie II, vol. I, 1 (1932)

C. Angeleri, *Il problema religioso del Rinascimento. Storia della critica e bibliografia*, Firenze 1952.

L'arte a Roma – Dalla capitale all'età umbertina, A cura di F. Borsi (con la partecipazione di C. Acidini e G. Ferolli), Roma 1980

E. Badstübner, *Kunstgeschichtsbild und Bauen in historischen Stilen – Ein Versuch über die Wechselbeziehungen zwischen kunstgeschichtlichem Verständnis, Denkmalpflege und historistischer Baupraxis im 19. Jahrhundert* [w:] *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. K.-H. Klingenburg, Leipzig 1985

H. Baeyens, *Begrip en Probleem van de Renaissance*, Leuven 1952

H. Barnick, *Die Stellung der englischen Romantik zur italienischen Renaissance*, Freiburg im Breisgau 1927

D. Bassett, *The French Renaissance Revival in British Architecture, 1824–1914* (rozprawa doktorska, University of Edinburgh, 1979, maszynopis powielony)

The Beaux-Arts and 19th-Century Tradition in French Architecture, ed. by R. Middleton, London 1982

F. Benoit, *L'art français sous la Révolution et l'Empire. Les doctrines, les idées, les genres*, Paris 1897

M.-L. Biver, *Le Paris de Napoléon*, Paris 1963

T. S. R. Boase, *English Art 1800–1870* (*The Oxford History of English Art* 10), Oxford 1959

A. Boinet, J. Bayet, *Les édifices religieux de Paris*, Paris 1910

E. Börsch-Supan, *Berliner Baukunst nach Schinkel 1840–1870*, München 1977 (Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts Bd. 25)

E. Börsch-Supan, *Die Renaissancebegriff der berliner Schule im Vergleich zu Semper* [w:] *Gottfried Semper und die Mitte des 19. Jahrhunderts*. Symposion vom 2–6 Dezember 1974, Basel 1976

F. Borsi, *La capitale a Firenze e l'opera di Giuseppe Poggi*, Roma 1970

M. Bradbury, *The Romantic Theories of Architecture of the Nineteenth Century in Germany, England and France*, London 1934

M. Brahmer, *Nota biograficzna* [w:] J. Burckhardt, *Kultura Odrodzenia we Włoszech*, Warszawa 1965

E. M. Bräm, *Die italienische Renaissance in dem englischen Geistesleben des 19. Jahrhunderts, im besondern bei John Ruskin, John Addington Symonds und Vernon Lee*, Zürich 1932

M. Brix, M. Steinhauser, *Geschichte im Dienste der Baukunst. Zur historistischen Architektur-Diskussion in Deutschland* [w:] *„Geschichte allein ist zeitgemäss". Historismus in Deutschland*, Lahn–Giessen 1978

D. B. Brownlee, *That „Regular Mongrel Affair": G. G. Scott's Design for the Government Offices*, „Architectural History" 28, 1985

J. B. Bullen, *The Source and Development of the Idea of the Renaissance in early Nineteenth-Century French Criticism*, „Modern Language Review" 76, 1981

D. Cantimori, *Sulla Storia del concetto di Rinascimento*, „Annali delia R. Scuola Normale Superiore di Pisa", Serie II, vol. I, 1, 1932

Cent cinquantenaire de la Cour des Comptes (Catalogue), [Paris] 1957

I cento edifici della Banca d'Italia, [Roma] 1970

F. Chanson, *Le Palais de Rumine à Lausanne: un édifice moderne*, „Zeitschrift für Schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte" 40, 1983

M.-C. Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris [1980]

K. Clausberg, *Naturhistorische Leitbilder der Kulturwissenschaften: Die Evolutions-Paradigmen* [w:] *„Geschichte allein ist zeitgemäss"...*

D. Cole, *The Work of Sir Gilbert Scott*, London 1980

C. Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture 1750–1950*, London 1965

J. M. Crook, *Sydney Smirke. The Architecture of Compromise* [w:] *Seven Victorian Architects*

J.-P. Cuzin, *Y a-t-il une peinture troubadour? Notes à propos d'une exposition récente*, „L'Information d'Histoire de l'Art", Mars–Avril 1974

L. Dehio, *Friedrich Wilhelm IV von Preussen. Ein Baukünstler der Romantik*, München–Berlin 1961

H. Demoraine, *Ferrières : le plus spectaculaire des châteaux français du XIX^{e} siècle*, „Connaissance des Arts" 137, Juillet 1963

R. Dixon, S. Muthesius, *Victorian Architecture*, London 1978

E. M. Dodd, *Charles Robert Cockerell* [w:] *Victorian Architecture*

D. Dolgner, *Gottfried Sempers Verhältnis zur Gotik und Neugotik*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar" 27, 1980, H. 5/6

D. Dolgner, *Die nationale Variante der Neurenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Hochschule für Architektur und Bauwesen Weimar" 20, 1973, H. 2

C. Duncan, *The Pursuit of Pleasure: The Rococo Revival in French Romantic Art*, New York–London 1976 (A Garland Series. Outstanding Dissertations in the Fine Arts)

D. D. Egbert, *The Beaux-Arts Tradition in French Architecture*, ed. for publ. by D. Van Zanten, Princeton 1980

L. D. Ettlinger, *On Science, Industry and Art. Some Theories of Gottfried Semper*, „Architectural Review" 136, 1964

G. Fanelli, *Firenze, Architettura e città*, Firenze 1973

W. K. Ferguson, *The Renaissance in Historical Thought. Five Centuries of Interpretation*, Cambridge, Mass., 1948

H. R. Fife, *The Renaissance in a Changing World*, „The Germanic Review" 9, 1934

P. Frankl, *The Gothic. Literary Sources and Interpretations through Eight Centuries*, Princeton 1960

[K. E. O. Fritsch], *Der Kirchenbau des Protestantismus von der Reformation bis zur Gegenwart*, Berlin 1893

„Geschichte allein ist zeitgemäss". Historismus in Deutschland, Lahn–Giessen 1978

M. Girouard, *The Victorian Country House*, Oxford 1971

H. Gollwitzer, *Kunst und Oeffentlichkeit – Beiträge aus Westfalens Vergengenheit*, „Westfalen" 58, 1980

H. Gollwitzer, *Zum Fragenkreis Architekturhistorismus und politische Ideologie*, „Zeitschrift für Kunstgeschichte" 42, 1979, H. 1

H. S. Goodhart-Rendel, *The Country House of the 19th Century* [w:] *Victorian Architecture*

Gottfried von Neureuther, Architekt der Neorenaissance in Bayern 1811–1887. Ausstellungskataloge... des Münchener Stadtmuseums, hrsg. W. Nerdinger, F. Hufnagl, München 1978

E. Grabska, M. Poprzęcka, *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa 1974

A. S. Gray, *Public Buildings and Street Architecture (Some Notable Architects of the Early Twentieth Century, II)*, „The Royal Society of Arts Journal" 121, 1973

J. R. Hale, *England and the Italian Renaissance*, London 1954

T. Hamlin, *Greek Revival Architecture in America*, London–New York–Toronto 1944

H. Hammer-Schenk, *Die Stadterweiterung Straßburgs nach 1870. Politische Vorgaben historistischer Stadtplanung* [w:] *„Geschichte allein ist zeitgemäss"...*

R. W. Hammett, *Architecture in the United States. A Survey of Architectural Styles since 1776*, New York 1976

R. B. Harmon, *Historic Villard Houses in New York City: A Selected Bibliography*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, Architecture Series A 644)

R. B. Harmon, *The Italian Villa in American Architecture*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, A 851)

R. B. Harmon, *The Italianate Style in American Architecture: A Brief Style Guide*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, A 865)

R. B. Harmon, *The Renaissance Revival Style in American Architecture: A Brief Style Guide*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, A 861)

R. B. Harmon, *Second Empire Style in American Architecture: A Brief Style Guide*, Monticello, Ill. 1982 (Vance Bibliographies, A 864)

R. B. Harmon, *The Second Renaissance Revival in American Architecture: A Brief Style Guide*, Monticello, Ill. 1983 (Vance Bibliographies, A 927)

F. Haskell, *Rediscoveries in Art. Some Aspects of Taste, Fashion and Collecting in England and France*, Ithaca 1976

L. Hautecœur, *Histoire de l'architecture classique en France*, t. 5–7, Paris 1953–1957

D. Hay, *Idea of Renaissance* [w:] *Dictionary of the History of Ideas*, New York 1974

W. Herrmann, *Gottfried Semper. In Search of Architecture*, Cambridge (Mass.) and London 1984

Historismus, Kunsthandwerk und Industrie im Zeitalter der Weltausstellungen, Text: B. Mundt, Berlin 1973

H. R. Hitchcock, *Architecture. Nineteenth and Twentieth Centuries*, Harmondsworth 1958 (Pelican History of Art, 15)

H. R. Hitchcock, *French Influence on 19th-Century Architecture in the USA*, „Architectural Design" 48, 1978, nr 11/12

H. R. Hitchcock, *Modern Architecture. Romanticism and Reintegration*, [b.m.w.] 1929

H. R. Hitchcock, *Second Empire „avant la lettre"*, GBA, 1953

H. R. Hitchcock, W. Seale, *Temples of Democracy. The State Capitols of the USA*, New York and London 1976

H. Hobhouse, *Philip and Philip Charles Hardwick: an Architectural Dynasty* [w:] *Seven Victorian Architects*

Italy. Architecture and Antiquity, Catalogued by D. Chafer. B. Weinreb Architectural Books Ltd., London 1978

E. M. Janssen, *Jacob Burckhardt und die Renaissance*, Assen 1970

T. S. Jaroszewski, *Kostium francuski architektury polskiej 2 poł. XIX w.* [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981

T. S. Jaroszewski, A. Rottermund, *„Renesans polski" w architekturze XIX i XX w.* [w:] *Renesans. Sztuka i ideologia. Materiały Sympozjum Stowarzyszenia Historyków Sztuki*, Warszawa 1970

S. Jervis, *High Victorian Design. A Travelling Exhibition organized by the Victoria and Albert Museum*, Ottawa 1974

D. Joseph, *Geschichte der Baukunst*, Leipzig [1902]

R. Kaufmann, *Der Renaissancebegriff in der deutschen Kunstgeschichtsschreibung*, Winterthur 1932

K.-H. Klingenburg, *Kuppelbau kontra Basilika. Die Berliner Dombaupläne der 1840er Jahre in der Kritik Ihrer Zeit* [w:] *Studien zur Berliner Kunstgeschichte*, hrsg. von K.-H. Klingenburg, Leipzig 1986

P. Krakowski, *Recepcja renesansu w architekturze XIX wieku. Rola Burckhardta*,

„Sprawozdania z Posiedzeń Komisji Naukowych Oddziału PAN w Krakowie" XVII/2, 1973, Kraków 1974

P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, Kraków 1979 („Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", Prace z Historii Sztuki, zeszyt 15)

P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, „Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego", Prace z Historii Sztuki, 11, 1973

P. Lacroix, *Directoire, Consulat et Empire. Mœurs et usages, lettres, sciences et arts*, Paris 1885 (2^{e} éd.)

G. Lammel, *Peter von Cornelius' Beitrag zur Neurenaissancemalerei* [w:] *Historismus – Aspekte zur Kunst im 19. Jahrhundert*, hrsg. v. K.-H. Klingenburg, Leipzig 1985

J.-M. Léri, *Le palais du Quai d'0rsay (1810–1871)*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", Année 1976 [wyd.] 1978

N. Levine, *The Romantic Idea of Architectural Legibility: Henri Labrouste and the Neo-Grec* [w:] *The Architecture of the Ecole des Beaux-Arts*, ed. by A. Drexler, New York 1977

A. Lewicka, *Pojęcie eklektyzmu w piśmiennictwie o sztuce 2 poł. XVIII i XIX w.* [w:] *Tematy, teorie i tradycje w sztuce doby romantyzmu*, Warszawa 1981

H. Lipstadt, *César Daly: Revolutionary Architect?*, „Architectural Design" 48, 1978

R. W. Liscombe, *Designs by William Wilkins for Bylaugh Hall*, „Burlington Magazine" 116, 1974

R. W. Liscombe, *William Wilkins, 1778–1839*, Cambridge 1980

C. Lockwood, *New York City's Italianate-style „Brownstones"*, „The Connoisseur" 200, April 1979

K. Löwith, *Burckhardts Stellung zu Hegels Geschichtsphilosophie*, „Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte" 6, 1928

C. Marmoz, *Félix Duban et l'Arc de Gaillon a l'Ecole des Beaux-Arts*, „Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français", Année 1977

F. Masai, *La notion de Renaissance. Equivoques et malentendus* [w:] *Les catégories en histoire*, éd. C. Perelman, Bruxelles 1969

C. L. V. Meeks, *Italian Architecture, 1750–1914*, New Haven and London 1966

R. Middleton, [rec. z:] D. D. Egbert, *The Beaux-Arts Tradition...*, „Art Bulletin", 1982

R. Middleton, D. Watkin, *Neoclassical and 19th Century Architecture*, New York 1980

K. Milde, *Neorenaissance in der deutschen Architektur des 19. Jahrhunderts. Grundlagen, Wesen und Gültigkeit*, Dresden 1981

K. Morawski, *Gioberti. Myśl i działania polityczne*, Warszawa 1936

A. Muñoz, *Roma nel primo Ottocento*, Roma [1961]

P. Navascués, *L'architecture espagnole du XIXe siècle*, „Revue de l'Art" 70, 1985

Noordbrabant (Kijk op Nederland), onder redactie van T. Bouws, Amsterdam 1976

R. O'Donnell, *Louis-Joseph Duc in Birmingham. A „Style latin" Church for Cardinal Newman, 1851*, GBA, Juillet–Août 1981

Z. Ostrowska-Kębłowska, *Historyzm w architekturze XIX w.* [w:] *Interpretacja dzieła sztuki*, Warszawa–Poznań 1976

Z. Ostrowska-Kębłowska, *O poglądach Hegla na sztukę jemu współczesną* [w:] *Ikonografia romantyczna*, Warszawa 1977

L. Patetta, *L'architettura dell'Eclettismo. Fonti, teorie, modelli 1750–1900*, Milano 1975

L. Patetta, *La polemica fra i Goticisti e i Classicisti dell'Académie de Beaux-Arts, Francia 1846–47, con testi di R. Rochette, E. Viollet-le-Duc, J. B. A. Lassus, C. Daly, J. P. Schmit, J. Beulé, P. Coste*, Milano 1974

J.-M. Pérouse de Montclos, *De la villa rustique d'Italie au pavillon de banlieue*, „Revue de l'Art" 32, 1976

N. Pevsner, *Richard Payne Knight*, „Art Bulletin" 31, 1949

N. Pevsner, *Victorian Prolegomena* [w:] *Victorian Architecture*

A. Philippi, *Der Begriff der Renaissance*, Leipzig 1912

M. Poprzęcka, *Akademizm*, Warszawa 1977

P. Portoghesi, *L'eclettismo a Roma, 1870–1922*, Roma [1960]

J. Purchla, *Jan Zawiejski. Architekt przełomu XIX i XX wieku*, Warszawa 1986

Raffaello: elementi di un mito. Le fonti, la letteratura artistica, la pittura di genere storico. Firenze, Biblioteca Medicea Laurenziana 4 febbraio – 15 aprile 1984

W. Rehm, *Der Renaissancekult um 1900 und seine Überwindung*, „Zeitschrift für deutsche Philologie" 54, 1929

W. Rehm, *Das Werden des Renaissancebildes in der deutschen Dichtung*, München 1924

D. Reicke, *Die Basler Universitätsbibliothek von 1893–1896 als Bauwerk*, „Basler Zeitschrift für Geschichte und Altertumskunde" 81, 1981

A. Restucci, *Città e architetture nell'Ottocento* [w:] *Storia dell'arte italiana*, Parte seconda, Volume secondo, II, Torino 1982

H. Ritzenhofen, *Kontinuität und Krise. Jacob Burckhardts ästhetische Geschichtskonzeption*, Köln 1979

J. M. Robinson, *Victorian Revival at the Brompton Oratory*, „Apollo", 1985, nr 3

W. D. Robson-Scott, *The Literary Background of the Gothic Revival in Germany. A Chapter in the History of Taste*, Oxford 1965

W. D. Robson-Scott, *Wackenroder and the Middle Ages*, „Modern Language Review" 50, 1955

R. Rosenblum, *Transformations in Late Eighteenth Century Art*, Princeton 1969

E. Rosenthal, *Changing Interpretations of the Renaissance in the History of Art* [w:] *The Renaissance. A Reconsideration of the Theories and Interpretations of the Age*, ed. by T. Helton, University of Wisconsin 1961

L. M. Roth, *A Concise History of American Architecture*, New York 1979

A. Saint, *Richard Norman Shaw*, London 1976

G. Schiff, *The Sculpture of the „Style Troubadour"*, „Arts Magazine" (New York) 58, 1984

M. Schmid, *Kunstgeschichte des XIX Jahrhunderts*, I, Leipzig 1904

C. E. Schorske, *The Ringstrasse, Its Critics and the Birth of Urban Modernism* [w:] tenże, *Fin-de-siècle Vienna. Politics and Culture*, New York 1980

E. Schroeter, *Rome's First National State Architecture: The Palazzo delle Finanze* [w:] *Art and Architecture in the Service of Politics*, ed. by H. A. Millon and L. Nochlin, Cambridge, Mass. and London 1978

C. W. Schümann, *„Olga wohnt himmlisch". Studien zur Villa Berg in Stuttgart*,

„Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Würtemberg" 10, 1973

Seven Victorian Architects, ed. J. Fawcett, London 1976

J. Skuratowicz, *„Wersale północy", czyli o rezydencjach europejskich 2 poł. XIX w.* [w:] *Tradycja i innowacja. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1979*, Warszawa 1981

W. H. Smith, *Architecture in English Fiction*, New Haven 1934 (Yale Studies in English LXXXIII)

R. Snell, *Théophile Gautier, a romantic critic of the visual arts*, Oxford 1982

G. Stamp, *London 1900*, „Architectural Design" 48, 1978, nr 5/6

J. Steegman, *Consort of Taste, 1830–1870*, London 1950

J. Steegman, *Lord Lindsay's „History of Christian Art"*, „Journal of the Warburg and Courtauld Institutes" 10, 1947

J. Summerson, *Museums as Architecture*, „Museums Journal" 55, 1955/1956

J. Summerson, *Victorian Architecture, Four Studies in evaluation*, New York and London 1970

T. Topfstedt, *Hegel und die Gotik*, „Wissenschaftliche Zeitschrift der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald", Gesellschafts und Sprachwissenschaftliche Reihe, Jahrgang XXXI, 1982, H. 2–3

P.-A. Touttain, *Un rêve de pierre: le château de Monte-Cristo*, GBA 77, 1971

Uma cidade em questão I. Grandjean de Montigny e o Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 1979 (katalog wystawy)

Victorian Architecture, ed. P. Ferriday, London 1963

R. Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Wien 1970

H. Wakefield, *The Collectors: at Waddesdon Manor. Mrs James de Rothschild in Buckinghamshire*, „Architectural Digest", 1980

D. Walker, *William Burn: The Country House in Transition* [w:] *Seven Victorian Architects*

D. Watkin, *The English Vision. The Picturesque in Architecture, Landscape and Garden Design*, London 1982

D. Watkin, *Karl Friedrich Schinkel: Royal Patronage and the Picturesque*, „Architectural Design" 49, 1979

D. Watkin, *The Life and Work of C. R. Cockerell*, London 1974

D. Watkin, *Morality and Architecture. The Development of a Theme in Architectural History from the Gothic Revival to the Modern Movement*, Oxford 1977

W. Weisbach, *Renaissance als Stilbegriff*, „Historische Zeitschrift" 120, 1919

W. Weisman, *Commercial Palaces of New York 1845–1875*, „Art Bulletin" 36, 1954

D. Wiebenson, *The Picturesque Garden in France*, Princeton 1978

R. G. Wilson, *Architecture and the Reinterpretation of the Past in the American Renaissance*, „Winterthur Portfolio" 18, 1983, nr 1

J. Zander-Seidel, *Kunstrezeption und Selbstverständnis. Eine Untersuchung zur Architektur der Neurenaissance in Deutschland in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*, Erlangen 1980

M. Zgórniak, *Pałac w Świerklańcu, zapomniane dzieło Hectora Lefuela* [w:] *Architektura XIX i początku XX wieku*, pod red. T. Grygiela, Wrocław 1991

Autour de la néo-Renaissance dans l'architecture du XIX^{e} siècle. Résumé

La néo-Renaissance est, dans l'architecture du XIX^{e} siècle, un phénomène majeur qui a pourtant jusqu'ici moins intéressé les historiens de l'art que les autres « néo-styles », notamment le néo-gothique. La présente étude se propose de combler cette lacune ne serait-ce que partiellement et de passer en revue les problèmes liés à la néo-Renaissance dans l'architecture des principaux centres artistiques d'Europe et des Etats-Unis. Faute de place, l'architecture polonaise n'y est pas analysée en détail et mériterait donc une étude à part.

Ce travail porte sur l'histoire de l'architecture dans la même mesure que sur l'histoire de sa théorie. Nous avons présenté dans un premier temps l'histoire des notions de Renaissance et de style Renaissance, qui ne se forment qu'au XIX^{e} siècle au fur et à mesure que progresse l'histoire de l'art, et qui influencent le développement de l'architecture néo-Renaissance. Les chapitres suivants sont consacrés aux débuts de la néo-Renaissance dans l'architecture de la France, des pays germaniques, de l'Angleterre et des Etats-Unis, ainsi qu'au rôle qu'elle joua dans la « querelle des styles » du milieu du XIX^{e} siècle, puis à diverses conceptions contemporaines de ce style qui le

voulaient alors caractéristique de certaines nations, confessions ou idéologies, enfin aux opinions de quelques théoriciens d'il y a plus de cent ans qui considéraient en même temps la néo-Renaissance comme une expression singulière de la contemporanéité et comme base de l'architecture éclectique de l'avenir.

Les courants littéraires et historiques du XIX^{e} siècle trouvent un reflet dans l'approche contemporaine de l'époque de la Renaissance. À la fin du XVIII^{e} siècle, celle-ci est conçue comme le début de l'époque moderne, affranchie des carcans et des préjugés du Moyen Âge, alors que dans les conceptions de l'histoire de la culture domine, au siècle des Lumières, une notion de la continuité et de la filiation avec cette époque-là. Dès le début du XIX^{e} siècle, l'intérêt croissant pour le Moyen Âge rend l'évaluation de la Renaissance moins catégorique alors que la littérature répand une vision romantique et hyperbolique des XV^{e} et XVI^{e} siècles. Suite au développement de l'historicisme, la tendance apparaît, sensible dans l'historiographie du milieu du XIX^{e} siècle, notamment chez Michelet, à traiter la Renaissance globalement comme une époque à part. Le troisième quart du siècle apporte – dans une large mesure grâce aux œuvres de Jacob Burckhardt – des opinions et des stéréotypes désormais retenus sur l'époque de la Renaissance, conçue comme un phénomène exceptionnel dans la civilisation humaine et en même temps, comme un point de repère pour diverses conceptions et idéologies contemporaines, essentiellement d'expression positiviste.

Les tendances néo-Renaissance dans l'architecture se manifestèrent presque simultanément dans plusieurs milieux artistiques principaux d'Europe, le plus souvent sous la forme de deux courants indépendants : d'une part, les villas qui imitaient les édifices italiens des temps modernes, d'autre part l'architecture urbaine se référant à la variante « savante », « palatiale », de la Renaissance italienne. C'est en France que la néo-Renaissance « palatiale » se développa plus tôt que dans d'autres pays, non sans la contribution de Percier et de Fontaine, architectes chefs de file de l'empire, mais aussi

en lien avec l'activité des boursiers de l'Académie de France à Rome, qui publièrent des monographies relatives aux monuments italiens de la Renaissance. Le bâtiment du Palais d'Orsay (disparu en 1871) construit à Paris par J.-C. Bonnard et J. Lacornée pour le Ministère des Affaires étrangères (1810–1842) fut une œuvre importante de cette phase précoce de la néo-Renaissance. Les pittoresques « villas italiennes » du XIX^{e} siècle apparaissent d'abord en Angleterre, dans l'œuvre de J. Nash, et trouvent de nombreux partisans notamment grâce aux publications de R. P. Knight, puis de G. L. Meason. Les deux courants (villas et néo-Renaissance « palatiale ») se laissent retrouver relativement tôt dans l'œuvre des architectes allemands qui puisent souvent l'inspiration en Angleterre et en France, entre autres chez K. F. Schinkel à Berlin et chez L. von Klenze à Munich. Au deuxième quart du siècle, on observe, d'abord en France et en Angleterre, des références au monuments nationaux, non italiens du XVI^{e} siècle, en particulier aux styles François I^{er} et élisabéthain.

La théorie académique de l'architecture n'appréhendait initialement la néo-Renaissance que comme l'un des chemins vers l'Antiquité. Ce n'est que dans les années 1840, suite à l'offensive des gothicistes dans la « querelle des styles », qui se joua en France de la manière la plus retentissante, qu'on se mit à mettre en avant la néo-Renaissance en guise de compromis, en raison du caractère hétérogène de ce style qui était une synthèse des formes antiques et gothiques. Dans la seconde moitié du siècle, lorsque la néo-Renaissance italienne s'était figée dans l'académisme pour remplacer le néo-classicisme en tant que solution courante, le rôle d'un « style intermédiaire » alla à une néo-Renaissance basée sur les modèles européens septentrionaux, notamment français et allemands.

Tant la néo-Renaissance italienne que ses autres variantes jouent un rôle essentiel dans différentes conceptions architecturales typiques de l'historicisme de la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Elle est désormais reconnue propre aux peuples romans, en particulier aux Italiens et aux Français. Associée à un XVI^{e} siècle antireligieux, elle

est considérée comme un style païen par excellence, cependant on y recourt dans des circonstances particulières en élevant des églises de diverses confessions. Les variantes septentrionales de la néo-Renaissance (allemande par exemple) devaient aussi remplir la fonction de style national, alors que la monumentale néo-Renaissance italienne jouait dans plusieurs pays (comme en Prusse et aux Etats-Unis) le rôle d'une architecture officielle nationale ou impériale. On voyait aussi dans la néo-Renaissance une manifestation artistique de l'humanisme du XIX^{e} siècle et le style le plus adéquat aux institutions culturelles qui se développaient au sein de la société libérale moderne.

La néo-Renaissance occupe une place particulière dans quelques théories évolutionnistes de l'architecture selon lesquelles, en raison de la liberté de ses principes de construction, elle allait devenir un point de départ pour le développement de l'architecture éclectique du futur. La « non organicité » caractéristique de la Renaissance ou bien la relative indépendance de la forme par rapport à la construction, qui empêchait les théories de la première moitié du XIX^{e} siècle d'y attacher la même valeur qu'aux styles antique ou gothique, constituaient en vérité sa qualité la plus essentielle selon des théoriciens tels que G. Semper, J. Fergusson et C. Daly.

Les causes du succès de la néo-Renaissance dans l'architecture du XIX^{e} siècle sont multiples. Il faut évoquer d'abord le système de formation des architectes et la haute évaluation de la Renaissance propagée par les académies. Sous cet aspect, la néo-Renaissance peut être traitée comme un prolongement et complément du classicisme académique. La mode de la Renaissance dans l'architecture vient beaucoup plus tard que l'intérêt pour les autres arts de l'époque, croissant dès le milieu du XVIII^{e} siècle. Ainsi la situation est-elle fondamentalement différente que pour le gothique que les arts plastiques n'acceptaient que dans l'architecture jusqu'au milieu du siècle suivant.

Tout en opérant de motifs classiques, la néo-Renaissance n'était pas ligotée par les règles du classicisme, alors que sa pluralité permettait de régler différents problèmes spécifiques de l'architecture du XIX^{e} siècle et d'appliquer facilement les éléments de ce style aux édifices éclectiques. Telle est la cause suivante de son succès. La troisième raison non moins importante consistait en ce que, grâce aux associations avec l'époque de la Renaissance qu'on appréciait alors, ce style véhiculait certains motifs sémantiques attractifs aux yeux des investisseurs et des auteurs de projets. Même les théoriciens de l'architecture les plus sérieux et scientistes ne le négligeaient pas. Cependant, ces différents « contenus idéologiques » de la néo-Renaissance étaient souvent fondés sur des analogies choisies assez arbitrairement. On recourut aux mêmes arguments pour motiver des jugements souvent contradictoires. Par conséquent, la néo-Renaissance (de même que le néo-gothique) était accaparée par les représentants de différents courants politiques et sociaux parfois antagonistes, de confessions et de nationalités.

*

La première édition de cet ouvrage parut en 1987 en tant que Cahier 18 des « Prace z Historii Sztuki » [Travaux d'histoire de l'art] de l'Université Jagellone. La présente deuxième édition n'apporte que quelques corrections peu nombreuses et quelques compléments, notamment là où lors de la recherche d'illustrations, j'ai rencontré des sources qui m'étaient jadis inaccessibles. Dans la préface en polonais à la deuxième édition, je signale l'évolution de l'état des recherches qui a lieu depuis le dernier quart du siècle. Le texte de l'ouvrage et la bibliographie ne tiennent pas compte de la littérature la plus récente.

Indeks osób

Żuchowski T., 9

Abel L., 175
Acidini C., 150
Adamy R., 179, 206
Adler F., 131, 132
Agnety F., 55
Albert, książę, 91, 92
Alberti L. B., 125
Ammann A., 213, 214
Ammannati B., 150
André G., 121
Andrea del Sarto, 122
Angerer, 189
Armstrong W., 4
Arnoux L. F., 111
Artaud de Montor A.-F., 26
Atkinson W., 87
Auer H., 186, 188, 190
Azzurri G., 145

Baeyens H., 19
Ballu T., 116
Balzaretti G., 158
Barry C., 90–92, 94, 96–99, 102–105, 166
Barry C. Jr, 101
Basevi G., 98
Bassett D., 162
Bassett D. J. D., 63, 64
Bauqué A., 168
Bayet J., 116
Beauharnais E., 76
Becherer E. J., 223
Bell J., 89
Benoit F., 42, 43
Biet C.-M.-D., 59
Billaudot E., 68
Blanc C., 122, 123
Böckmann W., 161
Bogardus J., 106
Bogdanowski J., 17, 195
Boinet A., 116
Boisserée S., 128
Boito A., 144
Boito C., 144
Boito S., 144
Bölcke F. W., 74
Bonaparte Hieronim, król Westfalii, 47
Bonnard J.-C., 52, 250

Börsch-Supan E., 71–75, 120, 131, 161, 170, 208, 226
Borsi F., 148
Bouchet J., 47
Braaksma J. D., 182
Bräm E. M., 127
Bramante D., 193
Brayley E. W., 86
Burckhardt J., 32, 34–36, 127, 199, 226, 249
Burton D., 98

Calderini G., 159
Calliat V., 69
Canevari R., 153
Carrier-Belleuse A.-E., 111
Cavour C., 147
Chambers W., 92
Chanson F., 121
Cicognara L., 96
Cipolla A., 147
Clausberg K., 217
Clutton H., 137
Cockerell C. R., 87, 94, 98
Cockerell S. P., 92
Cole D., 208
Cole H., 111
Cornelius P. von, 122
Crook J. M., 95, 98, 99
Cubitt T., 91
Cuypers P., 183

Daly C., 223
David J.-L., 41
Dehio L., 132
Delécluze E.-J., 28
Demmler G. A., 171
Dow J. W., 204
Downing A. J., 104
Downing A. J., 104
Duban F., 58, 61
Dubut L.-A., 92
Duc L.-J., 57, 135–137
Dughet G., 85
Dumas A. ojciec, 70
Durand H.-L., 69, 70
Durand J.-N.-L., 39, 44, 45, 50, 51, 55, 75, 79, 139
Dürer A., 23, 122
Dusillon P.-C., 64

Eggert H., 195
Eidlitz L., 197
Ekielski W., 13
Elżbieta I, królowa Anglii, 102
Ende H., 161
Ettlinger L. D., 219
Eugenia, cesarzowa Francuzów, 213

Famin A., 46, 140
Fanelli G., 149
Fellner von Feldegg F., 187, 188, 192
Ferguson W. K., 127
Ferolli G., 150
Ferriday P., 92
Ferstel H. von, 175, 186, 188, 193, 209
Fiałek E., 14
Fizeau A., 66
Förster Emil von, 189
Förster Ernst, 110, 111, 121
Franciszek I, król Francji, 20, 27, 31, 60, 64, 68, 127
Franciszek Józef I, cesarz Austrii, 192
Fritsch K. E. O., 132
Froelicher J.-A., 59
Fryderyk III Hohenzollern, cesarz, 133
Fryderyk Wilhelm IV, król Prus, 73, 131, 132
Fuller A., 83
Fuller T., 196

Galicyn, książę, 145

Garnier C., 214, 230
Garric J.-P., 10
Gärtner F. von, 79, 211
Gau F. C., 82, 113
Gaynor P., 106
Gilbert C., 198
Giulio Romano, 122, 125
Godde E.-H., 69
Goethe J. W., 25, 26, 119
Goethe J. W., 119
Gollwitzer H., 130, 193
Grandjean de Montigny A., 46, 140
Gray A. S., 196
Gribble H., 137
Grieten S., 182
Grisart J.-L.-V., 59
Grossheim K., 173, 180

Haenel C. E., 174
Hammett R. W., 198
Hansen T., 185
Hardwick P., 163, 208
Hardwick P. C., 162
Hardwick P. C., 163, 208
Harmon R. B., 126
Hartel A., 195
Hautecœur L., 43, 45, 48, 49, 51, 53, 55–57, 63, 68, 108, 109
Havard H., 65
Havránek J., 183
Hawksmoore N., 92
Hegel G. W. F., 24, 32, 33
Hegel G. W. F., 24, 32, 33, 35
Helton T., 121
Henryk II, król Francji, 11
Herrmann W., 83
Heyden A., 161, 165
Hitchcock H. R., 97, 102, 200
Hitchcock H. R., 64, 107
Holford M., 26
Holsoe C., 182
Hope H. T., 161, 162
Hope H. T., 64
Hope T., 50, 85, 87, 161
Horáček M., 11, 13
Hufnagl F., 79
Hurtault M.-J., 54
Huss J., 12

Ihne E. E. von, 176

Józefina, cesarzowa Francuzów, 41
Jaffe F., 202
Jakub I, król Anglii, 102
Jan Salwator, arcyksiążę austriacki, 191, 192
Janlet E., 182
Jaroszewski T. S., 160, 162, 168, 169, 183
Jeannest E., 111
Joseph D., 78, 80, 154, 158, 168, 171, 181, 182, 184, 188, 192, 228
Jourdain F., 230
Juliusz II, papież, 62, 124, 146

Karol Ludwik, arcyksiążę austriacki, 175
Karol VI, król Francji, 162
Karol, książę Prus, 73
Kayser H., 173, 180
Klenze L. von, 76–78, 250
Knight R. P., 250
Koch G., 154
Krakowski P., 17, 27, 33–35, 113, 129–131, 134, 185, 209, 211, 212, 226
Kugler F., 120
Kyllman W., 161, 165

Lacornée J., 52, 250
Lamb E. B., 88
Lami E., 167

Lammel G., 121
Laufberger F., 179
Laugier M.-A., 92
Law J. E., 9
Lechesne A., 66
Ledoux C.-N., 92
Lee V., 10, 127
Leeds W. H., 95–97
Leeds W. H., 96
Lenormand L., 115
Leon X, papież, 62
Leonardo da Vinci, 126
Lepiarczyk J., 17
Léri J.-M., 53
Lescot P., 162
Lesueur J.-B.-C., 47, 68, 69
Lethaby W. R., 227
Licht H., 161, 165, 179
Lipstadt H., 223
Lombardo, rodzina artystów, 146
Loudon J. C., 88
Löwith K., 35
Lübke W., 169, 172, 176–179, 206, 217
Ludwik I, król Bawarii, 76, 77, 79
Ludwik XIII, król Francji, 28, 62, 162
Ludwik XIV, król Francji, 63
Ludwik XV, król Francji, 63, 109
Luter M., 130

Małkiewicz A., 17
Mahlknecht D., 65
Maksymilian I Wittelsbach, król Bawarii, 75
Mallet R., 88
Manetti G., 140
Mann T., 10
Mars, panna (A.-F.-H. Boutet), 59
Mazzuoli G., 138
McArthur J., 196
McKim C. F., 200–204
Mead W. R., 200–204
Meason G. L., 250
Mengoni G., 157
Mertens F., 120
Meyer J., 209
Michał Anioł Buonarroti, 9, 40, 42, 99, 105, 124–127, 143, 146, 149, 150, 152, 159
Michelet J., 249
Middleton R., 86, 219
Mihail B., 11
Milde K., 133, 206
Müller J. G., 129
Müller J. G., 129
Müller W. J., 162
Mullett A. B., 196
Mütterlein M., 83

Napoleon I, cesarz Francuzów, 53, 75, 93
Napoleon III, cesarz Francuzów, 147, 213
Nash J., 86, 250
Navascués P., 184
Neale J. P., 86
Neckelmann S., 195
Nerdinger W., 79
Neureuther G. von, 212
Nicolai H., 82, 83
Nochlin L., 151
Normand C., 51
Normand L.-M., 4, 59, 63, 65
Nüll E. van der, 184

Odyniec A. E., 29
Odyniec A. E., 29, 152
Ojetti R., 155
Oppenheim M. W., 81
Orth J., 191
Osten F., 146
Østermark-Johansen L., 9
Ostrowska-Kębłowska Z., 17, 32

Pace S., 11
Païva, markiza, 66
Pajou A., 42
Palmerston H., lord, 207
Patetta L., 144, 146
Paxton J., 166, 167
Pecht F., 206
Pérouse de Montclos J.-M., 49–51, 104
Perry I., 197
Pettit H., 199
Pevsner N., 92, 226
Peyre A.-F., 42
Pio A., 168
Pisano N., 125
Pius IX, papież, 138, 142, 146
Poggi G., 148, 149
Pollen J. H., 136
Pourtalès J.-A. de, 58
Poussin N., 85
Protât H., 111
Puricelli E., 177

Quatremère de Quincy A.-C., 56, 57

Radolińska J., 144
Rafael Santi, 23, 26, 95, 97, 121–123, 125, 126, 149, 150
Raschdorff J., 133
Raymond J.-A., 42, 43
Renaud E., 65, 66
Révoil P., 41
Richard F. (Fleury-Richard), 41
Richardson C. J., 102
Richardson H. H., 203
Richardson H. H., 197
Rigolot F., 9
Rijse K. van, 182
Rio A.-F., 124, 125, 127
Rochette D.-R. (Raoul-Rochette), 47
Romano J., 184, 186
Roth L. M., 200, 202
Rothschild A.-C., 167
Rothschild Albert, 168
Rothschild Alfons, 168
Rothschild F., 167
Rothschild J., 166
Rothschild M. A., 166
Rothschild N., 168
Rothschildowie, 166–168

Saint A., 226
Salzenberg W., 131
Sansovino J., 98
Schaffer J., 215
Scherrer A., 196
Schinkel K. F., 72, 73
Schinkel K. F., 250
Schmid M., 132
Schmidt F., 144, 186, 190
Schmidt T. H., 177
Schneider F., 138
Schümann C. W., 72, 85, 134
Scott G. G., 207
Seebach, 82
Semper G., 71, 80–83, 111, 128, 150, 170, 187, 206, 217–219, 251
Semper H., 150
Seroux d'Agincourt J.-B.-L.-G., 26, 27
Seymour H., 135
Shaw R. N., 226, 228
Shaw R. N., 226, 227
Siccard von Siccardsburg A., 184
Simonde de Sismondi J.-C., 33, 141
Skuratowicz J., 162
Smirke R., 98
Smirke S., 95, 98, 99
Smith A., 98
Smith W. J., 98
Smith W. H., 84
Smythson R., 101
Sowiński I., 190

Steegman J., 98, 103
Stegmüller P., 176
Steinhauser M., 130, 170, 171, 177, 178
Stevens A. G., 4, 111, 112
Stokes G. H., 167
Stüler F. A., 131, 132, 170
Stüler F. A., 171
Stüler F. A., 171
Summerson J., 92, 211
Svinin P., 103
Szczęśniak E., 14, 17
Szybisty T., 14

Thierry A., 27
Thiers A., 27
Thürmer J., 79, 80
Titeux de Fresnoy, 63
Trželeschtik L., 11, 172, 173, 175
Turner T., 92
Turner W., 85
Tycjan, 122

Umberto, książę, późn. król Włoch Humbert I, 147

Van Leeuwen W., 11
Van Ysendyck J. J., 181
Van Ysendyck J. J., 182
Van Zanten A. L., 223
Van Zanten D., 57
VanBrunt H., 203
Vaudoyer A.-L.-T., 64
Vaudoyer L., 56, 57, 136
Verhelst J., 182
Vigée-Lebrun L.-E., 43
Villard H., 200
Vincent F.-A., 42
Voltaire, 21, 22
Vulliamy L., 100
Vybíral J., 8, 11

Wackenroder W. H., 25
Wallot P., 194
Wardell W., 93
Watkin D., 86, 219
Watkins J., 4
Weisbach W., 121, 127
Weisman W., 106
Wells J. C., 107
Wells J. M., 201
Wenck H., 183
White S., 200–204
Wiktor Emanuel II, król Włoch, 147
Wilde O., 10
Wilhelm I Hohenzollern, cesarz, 133, 166
Wilhelm II Hohenzollern, cesarz, 192
Wilhelm, książę pruski, późn. cesarz Wilhem I, 73
Wolframsdorf O. von, 83
Woltman L., 178
Woltmann A., 226
Wren C., 92, 94, 196
Wyatt M. D., 163

Zgórniak M., 7, 12, 13, 169, 191
Zwirner E., 128