

MARTA LEŚNIAKOWSKA
INSTYTUT SZTUKI PAN

DOM ADAMA, DOM EWY: Dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury

1. „Dom jednego człowieka względnie jednej rodziny uważać będziemy za pierwszą potęgę architektury”, napisał w 1926 r. w *Preliminarzu architektury* architekt Szymon Syrkus¹. Kto jest twórcą tej potęgi? Syrkus o to nie pyta, a pominięcie daje się wyjaśnić za pomocą znanej teorii „braku”: milczenie, jako część przekazu tekstowego, posługując się logiką promocji i praktykami performatywnymi, „mówi” zarówno o tym, co ma być ukryte, wykluczone, jak i dostarcza wiedzy o autorze informacji. Z tej perspektywy czytanie Syrkusa (a także wielu innych tekstów z historii architektury) pozwala skonstatować, że zagadnienie autorstwa „pierwszej potęgi architektury” było dla niego nieistotne, bo dawno już rozstrzygnięte jako (pozornie) niedyskutowalny aksjomat. Źródła tego przekonania są oczywiste: architektura oraz teksty o niej, jako realizacja kulturowych kodów, wypracowały bowiem i powieliły scenariusz, zgodnie z którym twórcą – „ojcem autorem” architektury jest mężczyzna. Rajski dom „pierwszego architekta” Adama był domem mężczyzny. Mark Twain, pisząc około 1905 r. uroczą humoreskę *Pamiętnik Adama i Ewy*, nie miał co do tego wątpliwości: „Zbudowałem sobie szałas, by chronić się w nim przed deszczem – pisze jego bohater, Adam – ale nie było mi dane nacieszyć się nim w spokoju. Zakłóciło mi go to nowe stworzenie. [...] zbudowałem [więc] sobie nowy szałas, [...] ale ona mnie wytropiła [...]”. Ewa („nowe stworzenie”), która mówi o sobie, że „czuje się jak eksperyment”, bacznie obserwuje twór zwany mężczyzną: „Zupełnie nie ma bioder; zwięża się ku dołowi jak marchewka; kiedy wstaje, staje w rozkroku jak dźwig, myślę więc, że jest gadem, choć równie dobrze może być jakąś budowlą”. Jego zachowanie jest zupełnie niezrozumiałe: „czy istnieje coś, co go interesuje oprócz budowania szałasów?”².

Ta zabawna modernistyczna książka o relacjach między płciami wykorzystuje jeden z najstarszych kulturowych stereotypów związany z architekturą. Zgodnie z nim, rola budowniczego, architekta przeznaczona jest tylko dla mężczyzny, kobiety są wzięte w nawias, mają wyznaczoną rolę drugoplanową, podporządkowaną stworzonej przez mężczyznę przestrzeni, która służyć ma wyłącznie jego wypoczynkowi. Co więcej, to jego ciało „może być budowlą”, i ta konstatacja kieruje nas wprost do witruwiańskiej, antropomorficznej konwencji *homo quadratus*, opartej na idealnych proporcjach ciała zdrowego, dojrzałego mężczyzny jako modułu, według którego określa się kształt i proporcje świata. Architektoniczny kanon – przypominam to jedynie dla porządku – wyznaczony był przez ciało mężczyzny jako byt „idealny”, abstrakcyjny („fantazji o czystej formie”, jak to określa Lynda Nead), który w systemie kulturowych kodów definiował pojęcie (męskiego) piękna i boskiej doskonałości. W ciągu pojęciowym: męskie – piękno – doskonałość – boskość to idealne ciało stało się uosobieniem Mężczyzny oznaczającego kulturę, porządek i geometrię³, dlatego mogło być uniwersalną miarą pełniącą dyscyplinującą i kontrolną funkcję w architekturze. Witru-

¹ S. Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens”, I, 1926, nr 1, s. 6–16.

² M. Twain, *Pamiętniki Adama i Ewy*, przekł. T. Teszner, Wydawnictwo Zielona Sowa, Kraków 2003, s. 9, 12, 25, 27, 32.

³ L. Nead, *Akt kobiety. Sztuka, obscena i seksualność*, przekł. E. Franus, Rebis, Poznań 1998, s. 40.

wiański kanon, wielokrotnie, z niewielkimi modyfikacjami powtarzany w teorii architektury, aż po Modulora Le Corbusiera, jest więc szczytowym osiągnięciem regulacji percepcji i zachodniego systemu reprezentacji, który, jak to ujmuje Craig Owens, dopuszczał wyłącznie jeden model wizualnej reprezentacji: „dominującego męskiego podmiotu, [który] każdej reprezentacji nadaje zawsze te same cechy: centralny, jednorodny, męski”. Kobiety, wykluczone z reprezentacji przez samą jej strukturę, nie miały nigdy zapewnionego miejsca wewnątrz dominującej kultury⁴.

2. Przypominałam ten znany dyskurs odnoszący się do sztuki budowania jako obszaru męskiej dominacji, bo jesteśmy w centrum teorii kultury i architektury. Dom budowany przez Odyseusza ma tutaj wymiar archetypu. Pamiętamy, jak Odys ściął stare drzewo oliwne, by z jego wrosniętego w ziemię pnia (figura fallusa) zrobić podstawę małżeńskiego łóża. W ten sposób wyznaczył centrum domu, oś wszechświata i miejsce prokreacji⁵. W Biblii i u Homera role kobiet i mężczyzn zostały ustalone jako kanon i teoria architektury przez następne stulecia nie naruszyła w najmniejszym stopniu tego scenariusza. Dom buduje architekt-mężczyzna, kobieta w nim zamieszkuje. Kreatorem jest mężczyzna, a kobieta bierna i podporządkowana stworzonej nie przez nią przestrzeni. Witruwiusz, pisząc dziesięć ksiąg o architekturze, ani razu nie wspomina o kobiecie. Odbiorcami-czytelnikami jego traktatu są mężczyźni i tylko oni, powiada Witruwiusz, winni podjąć się budowy domu dla swej rodziny, co pozwoli uniknąć oszustw ze strony nieuczciwych i niekompetentnych architektów⁶. We wskazówkach, jak zbudować dom, cała uwaga autora skupia się wyłącznie na pomieszczeniach dla ojców rodzin i przestrzeniach reprezentacyjnych związanych z funkcjami publicznymi pana domu⁷. Szczegółowy instruktaż dotyczący rozplanowania i urządzenia wiejskiej siedziby w żadnym fragmencie tekstu nie uwzględnia kobiet, od których, uczy traktat, znacznie ważniejszy jest żywy inwentarz, konie i bydło. Dom, według Witruwiusza, jest więc całkowicie podporządkowany trybowi życia, wymaganiom i rozrywkom mężczyzn, „bez towarzystwa kobiet”, co podkreśla on dwukrotnie, przypominając czytelnikom, że sale zebrania u Greków nie bez powodu nazywają się „androny” i nazwa ta definiuje tym samym ich wyłącznie męskiego użytkownika⁸.

Naśladowca Witruwiusza, Andrea Palladio (1508–1580), już całkiem wykluczył z pola widzenia kobiety: dom, przyporządkowany społecznym roloom mężczyźni, także jako siedziba rodziny, ma na względzie wyłącznie potrzeby pana domu oraz wynikające stąd funkcje reprezentacji. U Palladia nawet nie pada słowo „kobieta”, co jest – znów odwołam się do lacanowskiego określenia – typowym „znaczącym przeoczeniem” wpisanym w realizację fallocentrycznych scenariuszy opartych na różnicy i wykluczeniu⁹. W dokonanej przez Palladia genderyzacji przestrzeni domu takie „stylowo klasyczne” kategorie, jak piękno, dostojność, wytworność, lokują się zatem „kanonicznie” po stronie oficjalnej (reprezentacji) *recte* męskiej, czyniąc

⁴ C. Owens, *Dyskurs Innych: Feministki i postmodernizm*, [w:] *Postmodernizm. Antologia przekładów*, wybór i oprac. R. Nycz, przekł. M. Sugiera, Wydawnictwo Baran i Suszczyński, Kraków 1997, s. 423, 425.

⁵ „[...] sam wyciosałem to łóżę przedziwne.

W dziedzińcu stało wielkie tam drzewo oliwne,

Grube jak filar jaki, rozłogie i ciemne;

Jam wkoło oliwnika wzniosł ściany kamienne,

Dach zasklepił, drzwi wprawił z silnych tramów zbite

I na naszą sypialnię przeznaczył tę kłitę.

Potem ściawszy koronę drzewa gęstolistą

Sam pień aż do korzenia obciosalem czysto,

Zrównalem ostrzem miednym gładko i pionowo,

A więc noga do łóża była już gotową,

W której świdrem na wylot wykręciwszy dziury,

Wyładziłem łożnicę wspaniałej struktury,

Zdobiając ją w kość słoniową, toż srebrem i złotem,

Wreszcie kraśnych rzemieni obciążając splotem”.

(Homer, *Odyseja*, *Pieśń 23*, w. 199–210, przekł. L. Siemieński).

⁶ Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, przekł. K. Kumaniecki, PWN, Warszawa 1956, Księga 6, Przedmowa, s. 7.

⁷ *Ibidem*, Ks. 6, r. 5, s. 1–2.

⁸ *Ibidem*, Ks. 6, r. 7, s. 4–5.

⁹ J. Lacan, *Guiding remarks for a congress on feminine sexuality*, [w:] *Feminine Sexuality*, ed. J. Mitchell, J. Rose, New York 1982, s. 87.

ich rewersem to wszystko, co jako „nieklasyczne” objęte jest antytetyczną kategorią brzydoty i sytuowane po stronie „ukrytej”, a więc kojarzonej także (a tutaj milcząco) między innymi ze sferą kobiety jako Innej¹⁰.

To, że za pośrednictwem palladiańskich schematów planistycznych, które w swych generaliach nie straciły nic z walorów funkcjonalnych (i semantycznych) w kolejnych wcieleniach tzw. szkoły palladiańskiej (rozumianej jako rudyment kształtowania się klasycyzmu oraz odrębna szkoła architektoniczna Zachodu) aż po wiek XX włącznie, powielano tkwiące u jej podstaw schematy, jest wnioskiem oczywistym, mającym zresztą w świetle nowej historiografii okazałą literaturę. Klasyczne = oficjalne = męskie, nieklasyczne = nieoficjalne = kobiece: ten dwudział wyznacza linię demarkacyjną różnicy w architekturze, analizowaną jako realizacja patriarchalnych scenariuszy i jeden z podstawowych regulatorów społecznego ładu. Palladio nie stworzył tu oczywiście nic nowego, powtarzał jedynie tezy Albertiego, głównego, jak wiemy, popularyzatora najstarszej dychotomii kulturowej opartej na różnicy (męskie kultura, kobiece natura). Nowy, kosmopolityczny program mieszkaniowy Albertiego, oparty na rozbudowanym układzie funkcjonalno-przestrzennym (1452) wyznaczał *expressis verbis* przestrzeń „kobiet”, odseparowaną w oddzielnym skrzydle rezydencji lub „po drugiej stronie” planu tak, by „hałaśliwa natura kobieca” nie zakłóciła wypoczynku mężczyzny¹¹. Program architektoniczny Albertiego, wyłożony w retoryce powielającej kolejne stereotypy na temat Innego (tu o uciążliwości natury kobiecej przyrównywanej do „brzęczącego roju”) otwierał wielowiekowy proces genderyzacji architektury. Była to, przypominam dla porządku, praktyczna realizacja jego projektu „etycznej rodziny”, wyłożonego w *Traktacie o rodzinie* (1434–1441). Uczestnikami tego, utrzymanego w modnej w XV-wiecznej Europie formie, dialogu nieprzypadkiem są sami mężczyźni: ojciec i pięciu dorosłych synów. Z perspektywy tego męskiego, czyli normatywnego dyskursu idealna rodzina to wzorowana na antyku shierarchizowana struktura, w której kobieta (o wzorcu osobowym będącym, jak podkreślają badacze tekstu, kopią żony Ischomacha z dialogu Ksenofonta *Oikinimikos*), jest traktowana jako część męskiego stanu posiadania (inwentarza) i z tej racji nie wymaga więcej zabiegów niż krowy: „W siedzibie wiejskiej należy mieć na względzie potrzeby krów i innego bydła w niewiele mniejszej mierze niż potrzeby żony”¹². Pod tym względem Alberti poszedł o krok dalej niż Witruwiusz, który nakazując dbałość o dobytek i bydło, potrzeb żony w ogóle nie dostrzegał. W toczonej w męskim gronie dydaktycznej dyspacie o rodzinie, kobiety są nieobecne; zdaniem badaczy tekstu nie wymaga to wyjaśnień, bowiem w tej koncepcji rodziny kobieta jest „wyraźnie czymś drugorzędnym”, podczas gdy mężczyźni „z natury czymś lepszym”¹³.

W obu swoich traktatach Albertis skodyfikował schemat separacyjny: męskie oficjalne – kobiece prywatne jako podstawę całego systemu. W jego obrębie tekst poświęcony architekturze jedynie upowszechniał i petryfikował model społeczny. Interpretacji pism Albertiego, między innymi z zastosowaniem psychoanalizy,

¹⁰ „Albowiem tak jak w ciele ludzkim są części szlachetne i piękne oraz inne, niegodne raczej i brzydkie, a niemniej owym szlachetniejszym bardzo potrzebne, gdyż bez nich istnieć by nie mogły, tak również w budynkach są pewne części dostojne i okazałe oraz inne, mniej wytworne, bez których jednak tamte obejść się nie mogły i bez których straciłyby nieco na pięknie i dostojności. Lecz tak jak Stwórca rozmieścił nasze członki w ten sposób, że piękniejsze są najbardziej widoczne, a mniej szlachetne ukryte, tak i my postępujemy w budownictwie, umieszczając godniejsze i ważniejsze części na widocznym miejscu, a mniej piękne w miejscach możliwie najbardziej ukrytych przed wzrokiem, gromadząc tam wszystko, co brzydkie, co mogłoby przeszkadzać i co szpeciłoby piękne części domostwa”, A. P a l l a d i o, *Cztery księgi o architekturze*, przekł. M. R z e p i ń s k a, PWN, Warszawa 1955, Księga 2, Rozdział 2.

¹¹ „Apartamenty żony i męża powinny być zupełnie oddzielone. [...] Dziewczęta i służące i cały rój reszty rodziny, który nieustannie brzęczy, powinien być oddzielony od spraw pana domu; trzeba również oddzielić tę część służby, która ma mniej gładkie wychowanie. Pokoje jadalne księcia powinno się lokować w miejscu najbardziej dostojnym. [...] Cały dom żony powinien być zupełnie oddzielony od domu księcia małżonka, z wyjątkiem wewnętrznego apartamentu i sypialni małżeńskiej, które dla obojga powinny być wspólne”, L. B. A l b e r t i, *Księga dziesięć o sztuce budowania* [przed 1452; wyd. 1585], przeł. I. B i e g a ń s k a, PWN, Warszawa 1960, Księga 5: *O budynkach prywatnych*, rozdz. 2: *O portyku, przedsiionku, atrium, sali... i o oddzielnych i wspólnych apartamentach władcy i jego żony*, s. 120–121. Ten układ stał się, jak wiadomo, podstawą dla schematu rozplanowania rezydencji skodyfikowanej we Francji w XVII w. (Wersal), gdzie pojawiają się trzysegmentowe apartamenty: dwa dla króla (paradny i reprezentacyjno-mieszkalny) oraz oddzielnie trzeci dla królowej. Zwracam uwagę na proporcję 2:1, która będzie podtrzymana w następnych wiekach (o czym dalej). Schemat oparty na separacji pokazuję tutaj z innej perspektywy, niż czynią to tradycyjne badania oparte na „wielkich narracjach” historii politycznej, gdzie izolowanie obu części rezydencji jest np. interpretowane jako symbol związku królowej z innymi państwami (A. R o t t e r m u n d, *O programie funkcjonalnym rezydencji monarszej w XVIII wieku*, [w:] *Materiały Muzeum Wnętrz Zabytkowych w Pszczynie III*, Pszczyna 1984, s. 7–20).

¹² A l b e r t i, *Księga dziesięć o sztuce budowania*, Księga 5: *O budynkach prywatnych*, rozdz. 18: *O tym, jaka jest różnica między domami*, s. 149. Analizę *Traktatu o rodzinie* przeprowadziła u nas M. O s s o w s k a, *Moralność mieszczańska*, Ossolineum, Wrocław 1985, s. 263 i n.

¹³ O s s o w s k a, *op. cit.*, s. 264.

dokonał Mark Wigley, ujawniając kilka niedostrzeganych dotąd w badaniach nad teorią architektury wątków związanych z dyskursem płci¹⁴. Ustalenia autora uznaję za wiążące w generaliach, dlatego tutaj zwrócę uwagę tylko na te fragmenty pism Albertiego, które są istotne dla moich rozważań. Czytanie Albertiego jako dyskursu płci pozwala bowiem ujawnić mechanizmy stosowania reguł wykluczania kobiet także z procesu projektowania domu: świeżo poślubiona żona wchodzi do już gotowego i całkowicie zagospodarowanego domu, gdzie jest pouczana przez męża o tym, gdzie co się znajduje. Dom, zaleca Alberti za Witruwiuszem, ma być zbudowany osobiście przez męża i temu celowi służy traktat *O sztuce budowania*. Architektem może być tylko mężczyzna. „Zabawa architektoniczna” to sztuka i umiejętność wyższego rzędu, dostępna jedynie umysłem męskim, zaś jej uprawianie Alberti przyrównuje wprost do obsesyjnej przyjemności, bliskiej doznaniom seksualnym, którym nie można się oprzeć: „Jaką rozkosz sprawia myślenie i dyskutowanie o budownictwie i jak głęboko tkwi w duszach ludzkich [czyli męskich – M.L.], widać między innymi i z tego, że nie znajdziesz nikogo, kto nie miałby jakiejś skłonności do wybudowania czegośkolwiek, jeśli tylko ma do tego sposobność. [...] nie możemy w myśli i w duszy przestać wyobrażać sobie, że wznosimy jakieś budowle [...] [i] któż nie będzie patrzył na nią [tj. na budowlę – M.L.] z największą rozkoszą i radością?”¹⁵.

To symptomatyczny fragment. Jesteśmy w centrum teorii tworzenia problemu twórcy-kreatora-architekta, którym jest zawsze mężczyzna, zachowujący sprawczą rolę „ojca” w kulturze. Wzniesiona (stworzona) przez niego budowla jest przedmiotem kontemplacji, to zaś nie pozwala pominąć w tym momencie problematyki wrokoocentryzmu jako podstawy realizacji fallocentrycznych scenariuszy zachodniego modelu kultury. Tekst Albertiego jest pod tym względem interesujący także jako wykładnia przedoświeceniowej estetyki, z całą jej zmysłowością i zdolnością dostrzegania fizycznych powabów świata, którą potem wyeliminował ze sztuki i architektury, ich widzenia i interpretowania, racjonalizm oświecenia. Alberti opisuje więc stymulujący efekt, jaki wywiera na mężczyźnie architektura, jej tworzenie i oglądanie, identyczny z tym, jaki na męskim widzu wywiera rzeźba czy obraz przedstawiający kobietę. Przyjemność płynąca z budowania i kontemplowania architektury, porównywana do seksualnego pożądania, ma przy tym tutaj osobliwą (i, jak sądzę, maskującą) argumentację: autor odwołuje się oto do doznań wyższego rzędu, gdy uznaje dzieło architektury za produkt abstrakcji, ergo za wytwór umysłu męskiego, który, jak twierdzono, jest „z natury” zdolny odkrywać ogólne i wieczne prawa rządzące architekturą, „objawiane” w najdoskonalszych budowlach. W historii doktryn artystycznych przyjmie to postać typologicznego dogmatu (kanonu), zgodnego z normami akademickiej estetyki i akademickimi spekulacjami zapoczątkowanymi w *Idei Scamozziego*.

3. W teorii architektonicznej wszystkie te „kanoniczne” teksty i (pod)teksty są stale obecne, także w polskiej tradycji. Lekarz i filozof Sebastian Petrycy z Pilzna (1618) w komentarzach do polskiego przekładu *Ekonomiki* Arystotelesa urządzenie domu powierzał, wzorem Albertiego, także tylko mężowi, ale gdy pisał o pożytkach, jakie z takiego stanu rzeczy ma żona i dorosłe córki („aby się niebezpiecznymi przechadzkami z domu nie bawiły”¹⁶), w istocie pod pozorami owej troski miał na względzie głównie, jeśli nie przede wszystkim, podtrzymanie relacji dominacji-podporządkowania. Pierwszy polski traktat architektoniczny *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego* (około 1659), dedykowany senatorom dla (znowu za Albertim) ich „zabawy i wygody prywatnej”, całkowicie pomija kobiety zarówno jako potencjalne czytelniczki tekstu, jak z całego procesu budowy domu¹⁷. Pseudo-Opaliński nie odbiega też od ukształtowanej na gruncie antropocentrycznej teorii Witruwiusza i rozwiniętej przez Albertiego metafory domu jako struktury męskiej¹⁸. Skodyfikowany i rozpropagowany przez niego model dworu był więc przestrzenią podporządkowaną całkowicie stylowi życia mężczyzn: w optymalnej wielkości domu szlacheckim strefa męska obejmowała co najmniej cztery pokoje, podczas gdy kobieca tylko dwa pokoje z alkierzem, wydzielone tak, jak uczył tego albertiański scenariusz wykluczania: by obecność kobiet nie zakłócała strefy męskiej, a zarazem, jak gorliwie powtarza nasz autor, by ułatwić ścisłą nad nimi kon-

¹⁴ M. Wigley, *Untitled: the housing of gender*, [w:] *Sexuality and Space*, ed. B. Colomina, Princeton Papers on Architecture, Princeton, New Jersey 1992, s. 327–365.

¹⁵ Alberti, *Książ dziesięć o sztuce budowania*, *Przedmowa*, s. 15–16.

¹⁶ S. Petrycy, *Oekonomiki Arystotelesowej... księgi dwoje*, Kraków 1618, rozdz.: *O ochędostwie domu*, s. 132.

¹⁷ *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, oprac. A. Miłobędzki, Ossolineum, Wrocław 1957, s. 21.

¹⁸ *Ibidem*, III, s. 12–18.

trołę, na równi z innym domowym „inwentarzem”¹⁹. Proporcja 2:1 pomiędzy strefą męską a kobiecą jest, jako zasada, z niewielkimi zmianami zachowana w planistycznych rozwiązaniach następných stuleci. Dawne rytuały paradnego, oficjalnego życia dworskiego poszły już w zapomnienie, ale wypracowana w nowożytności topografia domu, oparta na bezpośrednim sąsiedztwie dwóch nierównoprawnych części, stała się normą obowiązującą w kulturze Zachodu aż w głąb XIX w., by w wyniku kulturowej dyfuzji i kolejnych procesów modernizacyjnych przekształcić się, w formie zredukowanej, w matrycę dla nowoczesnych rozwiązań planistycznych. W XIX-wiecznej teorii architektury schemat ten okazał się bardzo przydatny przy odświeżaniu i umacnianiu, w nowych kontekstach społecznych, na przykład wiktoriańskiego patriarchy, który jako rozbudowany system restrykcyjnie określał przestrzeń przypisaną kobiecie. A więc także w projektowaniu domu, które nadal było udziałem tylko mężczyzny. Bo wprawdzie znamy kilka nowożytnych architektek-amatek, działających w XVIII w. oświeconych arystokratek-dyletantek, których osiągnięcia są w dziedzinie architektury na tyle znaczące, że wiek ten nazwano nawet w pewnym momencie „stuleciem kobiet”, ale pod wieloma względami powielały one tylko uniwersalne modele.

4. Pojawienie się w XVII w. architektów-amatorów było, jak wiemy, rezultatem rozbudowania witrańskiego ideału architektury o jej nową koncepcję jako sztuki, architekta jako artysty-uczonego, filozofa, *il virtuoso*. W nowej grupie arystokratycznych dyletantów, którzy interesowali się architekturą jako obszarem swych inwestycji, realizacją ambicji mecenasowskich czy twórczych, gdy podejmowali mniej lub bardziej samodzielne próby projektowe, kobiety mają w Polsce świetną reprezentację w osobie Marii Kazimierzy. Jej przedsięwzięcia architektoniczne w Warszawie (kościół Sakramentek na Nowym Mieście) i urbanistyczne (Marywil i Marymont), wsparte talentem Tylmana van Gameren, były wyjątkowe w skali i nowatorstwie. Ale jest przy tym warte podkreślenia, że w historiografii tylko Juliusz Starzyński (1933) dostrzegł specyficznie kobiecą sygnaturę widoczną w inwestycjach Marii Kazimierzy²⁰. Historycy sztuki XVIII w. zwracali niejednokrotnie uwagę na niespotykane wcześniej w skali znaczenie kobiet w epoce Augusta II, gdy tworzył się nowy wzór kobiety: silnej osobowościowo arystokratki, aktywnej w życiu gospodarczym, kulturalnym i politycznym²¹. Ale ocena dokonań tych wykształconych dyletantek, które tworzą zupełnie nową grupę architektonicznej klienteli, a także same podejmują się prób projektowania budynków czy założeń, nie wykracza poza stereotyp, powielany zarówno przez badaczy-mężczyzn, jak i badaczki. Tadeusz Mańkowski przytoczył na przykład wierszowaną inskrypcję z pałacu Poniatowskich w Połczynie o tym, jak to „architektów dama zawstydziła, gdy nań swoim dowcipem abrys wyraziła”, ale też pośpiesznie dodawał, by tekstu tego „nie brać zbyt dosłownie”, bo jest raczej dowodem pochlebstw architekta pod adresem mocodawczyni, Konstancji z Czartoryskich Poniatowskiej²². W ten sposób Mańkowski w istocie zdeprecjonował talenty Poniatowskiej jako architektki-amatorki. I ją, i inne arystokratki „zabawiające się” architekturą traktował bardziej jako ciekawostkę obyczajową niż poważny problem badawczy²³. To typowa postawa w pozytywistycznie zorientowanych badaniach: wiedza na temat aktywności kobiet w dziedzinie architektury była świadomie zdeprecjonowana, traktowana w kategoriach zabawy, przesuwana na „właściwy” dla tej problematyki margines. Za konstatacją, że kobiety-magnatki zdołały sobie zapewnić równorzędną pozycję z mężczyznami²⁴, a niektóre, jak Elżbieta Sieniawska, wpisują się nawet do grona czołowych twórców architektury swojej epoki²⁵, nie idą pogłębione interpretacje tego zjawiska. Działalność wykształconych arystokratek

¹⁹ *Ibidem*, III, 18–26.

²⁰ „Mówiąc o ludziach, których gust i pomysłowość artystyczna zaważyć mogły na wyglądzie pałacu wilanowskiego, niepodobna zapomnieć o ukochanej pani domu królewskiego, Marysienice. [...] Sprawy artystyczne wiązały się [w Wilanowie] ściśle z życiem codziennym i towarzyskim, które dawało szersze możliwości wpływu kobiecego niż sztuka monumentalna”, J. Starzyński, *Wilanów. Dzieje budowy pałacu za Jana III*, wyd. 1: 1933, cyt. wg wyd. 2: PWN, Warszawa 1976, s. 15.

²¹ J.A. Gierowski, *Blichtr i nędza. Społeczeństwo polskie doby Augusta II*, [w:] *Sztuka I poł. XVIII wieku*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Rzeszów, listopad 1978, PWN, Warszawa 1981 s. 34.

²² T. Mańkowski, *Fabrica ecclesiae*, (Prace z historii sztuki TNW), Warszawa 1946, s. 25, 43.

²³ *Ibidem*, s. 43; omawia działalność Heleny z Przeździeckich Radziwiłłowej i Izabeli z Flemingów Czartoryskiej.

²⁴ Gierowski, *Blichtr...*, s. 34. Zob. *idem*, *Wrocławskie interesy hetmanowej Elżbiety Sieniawskiej*, [w:] *Studia z dziejów kultury i ideologii ofiarowane Ewie Maleczyńskiej*, red. R. Heck, W. Korta, J. Leszczyński, Ossolineum, Wrocław 1968, s. 226–229.

²⁵ Zob. np. A. Miłobędzki, *Główne nurty i zjawiska w architekturze polskiej I ćw. XVIII w.*, [w:] *Sztuka I poł. XVIII wieku...*, s. 64; J. Gajewski, *Elżbieta Sieniawska i jej artyści. Z zagadnień organizacji pracy artystycznej i odbioru w XVIII w. w Polsce*, [w:] *Mecenas, kolekcjoner, odbiorca*. Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Katowice, listopad 1981, PWN, Warszawa 1984 s. 281–302.

XVIII i XIX w., o wytrawnych gustach estetycznych, świadomych swoich celów, w dodatku dysponujących takimi zasobami majątkowymi, które umożliwiały realizację projektów jako kolekcjonerek, mecenasek sztuki, dysponentek przedsięwzięć artystycznych, ujawnia wyraźnie systematyczny wzrost zainteresowania kobiet architekturą. Także jako znawczyń teorii architektury, uważnych czytelniczek „dobrych książek o architekturze”, dzięki czemu, jak czyniła to choćby Izabela z Czartoryskich Lubomirska, mogły bez skrpułów pouczać architektów i wytykać im nieuctwo²⁶.

Nie było jednak przypadkiem, że spośród działań artystyczno-architektonicznych obszarem najbardziej dostępnym dla kobiet była sztuka ogrodów. Działała tu, pośrednio lub wprost, teoria determinizmu biologicznego: pogląd o „naturalnej” niezdolności kobiet do tworzenia wysokiej sztuki architektury jako kreacji symbolicznej i formy poznania, a w konsekwencji, że to rodzaj (płeć) biologiczny (a *per se* intelektualny) predestynuje kobiety jedynie do tworzenia „sztuki dekoracyjnej”²⁷. Artur Schopenhauer, jeden z największych mizoginów zachodniej filozofii, który nazywał kobiety *sexus sequior*, „gorszą drugą płcią”, „nr 2 ludzkiego gatunku”, płcią „nieestetyczną”, która nie ma „ani do muzyki, ani do poezji, ani do sztuk plastycznych rzeczywiście i prawdziwie upodobania i wrażliwości”, przeznaczał im tylko proste prace domowe i ogrodnicze²⁸. A Byron równie precyzyjnie wyznaczał „geografię” dopuszczalnej dla kobiet aktywności: „niczego oprócz książek o pobożności i gotowaniu. Muzyka – rysunki – tańce – a od czasu do czasu także nieco prac rolniczych i ogrodniczych”. Ten mizoginiczny scenariusz, podstawa nowożytnej edukacji kobiet, normował u nas słynny *Elementarz* Mariana Falskiego w dydaktycznym imperatywie: „Zosia zostanie ogrodniczką” (1910).

Odkładam w tej chwili na bok interpretację założeń parkowych jako specyficznie kobiecych tekstów, z zakodowanymi w nich konotacjami masońskimi i/lub seksualnymi²⁹, a zwrócę jedynie uwagę na pawilony ogrodowe. W ustanawianej przez teorię architektury hierarchii architektonicznych tematów było to zadanie najniższe rangą i już z tego powodu wskazywane jako „właściwe” dla „zabawiającej się” architekturą kobiety, na równi z dekorowaniem wnętrza czy malowaniem obrazków o odpowiednich „kobiecych” motywach. Czyli tych, które w akademickim kanonie także lokowały się na najniższym szczeblu (pejzaż, kwiaty, widok wnętrza pokoju itp.). To były owe, jak je określa Silvia Bovenschen, tereny „preestetyczne”, w obrębie których aktywne twórczo kobiety mogły wykazać się talentami artystycznym wówczas, gdy pozbawione były dostępu do uprawiania sztuki na równi z mężczyznami-artystami. Ale uprawianą przez kobiety sztukę ogrodów i ogrodową architekturę określa się też jako „sztukę regeneracyjną”, na równi ze sztuką dekoracyjną; kobiety zajmowały się tymi dziedzinami po to, by się za ich pomocą regenerować. Łączy się to, z jednej strony, z problematyką czasu wolnego (przypisania kobiety do czasu wolnego), z drugiej, z podjętą przez psychoanalizę kwestią hysterii kobiet i terapeutyczno-regeneracyjnego czy kompensacyjnego oddziaływania twórczości. Lektura korespondencji Izabelli Czartoryskiej nie pozostawia w tym względzie wątpliwości: „bycie w ogrodzie” i fizyczna praca księżny przy budowie „kobiecej” Świątyni Sybilli – fakt niemający raczej u nas precedensu – było terapią pozwalającą jej wyjść z depresji i osamotnienia³⁰.

²⁶ O różnicach między wykształceniem młodych mężczyzn-arystokratów, uczonych nawet już od końca XVI w. architektury *militaris*, i dziewcząt z rodzin arystokratycznych, którym przeznaczano „domową” naukę malarstwa, zob. np. J. Kowalczyk, *Głos w dyskusji na sympozjum „Sztuka baroku w krajach słowiańskich”, Nieborów 1979*, „Biuletyn Historii Sztuki”, XLII, 1980, nr 3–4, s. 432. Taką edukację architektoniczną miała Izabela z Czartoryskich Lubomirska, która np. przedstawiła jej przez Zuga projekt Sali Kolumnowej w Łańcucie pokreśliła i opatrzyła dopiskiem, że „istnieją określone proporcje w dobrych książkach o architekturze, zaś pan Zug nigdy nie zwraca na to uwagi” (cyt. za: B. Majewska-Maszkowska, *Mecenat artystyczny Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816)*, Ossolineum, Wrocław 1976, s. 118–120).

²⁷ S. Bovenschen, *Czy istnieje estetyka kobieca?*, [w:] *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, t. 2, wybór i wstęp S. Morawski, Czytelnik, Warszawa 1987, s. 151; N. Salomon, *The art historical canon: sins of omission*, [w:] *(Engendering knowledge: feminism in academe*, red. J. Hartmann, E. Messer-Davidov, Knoxville 1991; G. Pollock, *Differencing the canon. Feminist desire and the writing of arts histories*, London–New York 1999).

²⁸ A. Schopenhauer, *O kobietach* [1851], przekł. M. Uliński, „Principia” (Lublin) 1992, nr 5, s. 58–63, tam cytowana wypowiedź Byrona.

²⁹ K. Parfianowicz, „Według liczby”. *Masoński duch symboliki puławskiej kaplicy pałacowej*, Towarzystwo Przyjaciół m. Kazimierza Dolnego, Towarzystwo Przyjaciół Puław, Kazimierz Dolny–Puławy 1993, s. 23–24, 31. W założeniu puławskim „jeżeli kaplica – fundacja księcia, reprezentuje męskość, Świątynia Sybilli – dzieło księżnej, kobiecość, to Dom Gotycki zawiera ich zjednoczenie i nierozdzielność”, twierdzi interpretator i włącza do tej „geografii” kobiecości sielankowy zakątek: Pałac Marynki (rezydencję Marii z Czartoryskich Wirtemberskiej, córki Izabelli Czartoryskiej), który w układzie całego parku ujawnia swoją kobiecość przez aluzyjny sposób prowadzenia alei wiodącej do celu-„nagrody”.

³⁰ O okolicznościach powstania tej depresji pisze A. Aleksandrowicz, *Izabela Czartoryska. Polskość i europejskość*, Wydawnictwo UMCS, Lubin 1998, s. 20 n., jednak autorka, skupiając się na faktografii, nie podejmuje nowocześniejszej

Notabene, aż do połowy XX w. wśród kobiet zajmujących się sztuką ogrodową istniał swego rodzaju kult Czartoryskiej³¹.

5. Jaki był jednak rzeczywisty obraz autorstwa kobiet w tego rodzaju przedsięwzięciach architektoniczno-projektowych? Odpowiedź na to pytanie jest ciągle, przynajmniej jeśli chodzi o polską historiografię, niepełna, fragmentaryczna, daleko w tyle za badaniami analizującymi dokonania kobiet na innych obszarach artystycznych. Rola kobiet w architekturze, pozostając na uboczu badań była, i w mojej ocenie jest nadal, (fałszywie) przedstawiana w sposób, który psychologia społeczna określa kategorią „niewidocznej pomocnicy” (*invisible assistant*) lub „kobiet ukrytych” (*hidden women*)³². To oczywiście egzemplifikacja niewygasającej, obyczajowej „reguły patriarchalnej”, zgodnie z którą domeną kobiety jest prywatność, której nie powinna zamieniać na obecność w sferze publicznej. „Niewidoczność kobiet”, od starożytności (Ksenofont i Tucydydes) opiewana jako cnota w opozycji do kategorii „kobiety widocznej” (będącej synonimem kobiety publicznej, czyli prostytutki)³³, była podstawowym regulatorem społecznych zachowań. „Reguła patriarchalna”, ujmując dzieje sztuki i kultury jako część „męskiego” świata, konstruuje w konsekwencji obraz kultury androgynicznej, pozbawionej cech wynikających z różnicy. Pozytywistyczny paradygmat obowiązujący w badaniach uznawał „brak różnicy” za zaletę i komplement. Dlatego np. Gerard Ciołek, pisząc o wielkich oświeceniowo-romantycznych ogrodach w Polsce, traktuje kobiety-założycielki nowych parków równorzędnie z mężczyznami, określając wszystkich mianem „amatorów”, których „współpraca z planistą przybiera zazwyczaj charakter tak ścisły, że niepodobna nieraz rozgraniczyć ich istotnego wkładu, zwłaszcza w zakresie koncepcyjnym”³⁴. W tej konstatacji dotykał zagadnienia odnoszącego się do rzeczywistego udziału autorstwa kobiet, które wymaga, jak dziś to widać, rewizji, skoro działalność architektoniczno-urbanistyczna kobiet pozostaje w cieniu nawet wówczas, gdy jest tematem monograficznych badań. Pouczającym przykładem jest praca historyczki sztuki Bożenny Maszkowskiej-Majewskiej (1976) poświęcona mecenatowi Izabelli z Czartoryskich Lubomirskiej (1736–1816). Ta monumentalna publikacja, przy wszystkich niekwestionowanych zaletach ujawnia także – i to mnie w tym momencie szczególnie frapuje – wszystkie uproszczenia tradycyjnej, pozytywistycznej historiografii i obowiązującego w jej obrębie kanonu metodologicznego budowanego na powielanych „męskich” schematach. Maszkowska nawet nie próbuje stawiać żadnego z tych pytań, które z dzisiejszej perspektywy *gender-studies* są oczywiste i konieczne. Dlatego tylko raz odkrywa w swej bohaterce „emocjonalną kobietę”, że odwołam się do określenia Rousseau³⁵, gdy widoczne w realizacjach Lubomirskiej zamiłowanie do monumentalizmu tłumaczy jako „być może” wynik kompleksów wynikających z „zadziwiająco małego jej wzrostu”. Dla monografistki ważniejsze jednak jest to, by w żadnym momencie nie wykroczyć poza androgyniczny model kultury i historii. Celem było wykazanie, że artystyczny gust księżny kształtował się ściśle „według tych samych za-

metodologicznie próby interpretacji twórczości Czartoryskiej. O murowaniu Świątyni Sybilli przez Czartoryską zob. P a r f i a n o w i c z, *op. cit.*, s. 31.

³¹ Kiedy w 1912 r. otwarto Wystawę Pracy Kobiet Polskich w Pradze, zorganizowaną na zaproszenie kobiet czeskich przez Komitet Warszawski pod kierunkiem malarki Zofii Stankiewiczówny, w dziale literackim wywieszono „poczet” kobiet pracujących „na niwie pedagogii”, m.in. zdjęcie jednego z portretów księżnej (L. K o t a r b i Ń s k a, *Otwarcie Wystawy Pracy Kobiet Polskich w Pradze*, „Tygodnik Mód i Powieści Nasz Dom”, LII, 1912, nr 31, s. 4). W 1936 r. w „Arkadach” jedna z najlepszych naszych architektek krajobrazu, Alina Scholtzówna, opublikowała artykuł pod tytułem wziętym *in extenso* z Czartoryskiej: *Myśli różne o zakładaniu ogrodów*, a podczas okupacji, na jednym z zebrań PAU 1 X 1942 r. Helena Syrkusowa wygłosiła referat *Myśli o ukształtowaniu ogrodniczym osiedla WSM na Rakowcu*, mówiąc o pięknie i intuicji. Piszę o tym szerzej: M. L e ś n i a k o w s k a, *Kobieta w przestrzeni miejskiej (kilka uwag o „polityce przestrzeni” w modernizmie)*. Materiały z Konferencji Naukowej „Samotność i związki nieformalne. Społeczno-kulturowe aspekty seksualności. Wiek XIX i XX”, Instytut Historyczny UW, 27–29 maja 2004 [tom w druku].

³² L. S c h i e b i n g e r, *The Mind has no Sex? Women in the making of modern science*, Boston 1989; E. P a k s z y s z, D. S o b c z y Ń s k a, *Przedmowa*, [w:] *Humanistyka i płeć II. Kobiety w poznaniu naukowym wczoraj i dziś*, red. E. P a k s z y s z, D. S o b c z y Ń s k a, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 1997, s. 9; E. P a k s z y s z, *Między naturą a kulturą: kategoria płci/rodzaju w poznaniu. Studium epistemologii naturalizowanej w perspektywie feministycznej*, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2000, s. 77–81.

³³ P a k s z y s z, *op. cit.*, s. 78.

³⁴ G. C i o ł e k, *Ogrody polskie*, PWN, Warszawa 1978, s. 121.

³⁵ Określenie „emocjonalna kobieta” zastosował Jean-Jacques R o u s s e a u w klasycznej filozoficznej książce o edukacji *Emil* (przeł. W. H u s a r s k i, Wrocław 1955), gdzie zgodnie z wyznawanym przez siebie dymorfizmem płciowym „kobieta emocjonalna” jest naturalnym uzupełnieniem „racjonalnego mężczyzny”.

łożeń estetycznych, co Stanisława Augusta”, a jej działalność architektoniczna „podążała z duchem czasu”³⁶. Problem tożsamości Lubomirskiej jako kobiety, czyli pytanie o obecność (lub ich brak) „kobiecych sygnatur”, interpretowanie jej dokonań w kategoriach tekstu, pozostaje więc nadal otwarty.

Podobnie rzecz się ma w odniesieniu do działalności jednej z pionierek nowoczesnej urbanistyki, Anny Jabłonowskiej (1728–1800), właścicielki potężnych latyfundiów na Podlasiu, Wołyniu i w Lubelskiem (11 miast, 107 wsi z 24 folwarkami). Na jej niemające u nas precedensu swą skalą dokonania urbanieści powoływali się jeszcze w początkach XX w.³⁷, choć postać księżny stała się bardziej znana głównie – a to należy traktować już jako symptom – dzięki popularnemu kobiecemu czasopismu „Bluszczy”, gdzie w ramach rozwijanej wówczas programowo „tematyki kobiecej” opublikowano pierwsze obszernie prace na jej temat³⁸. Tą drogą „odzyskało głos” dzieło księżny, entuzjastki nowoczesnego angielskiego rolnictwa i ekonomii, autorki *Ustaw powszechnych dla dóbr moich rządców* (1783–1786), których wyjątkowość polega nie tylko na tym, że jest to jeden z najwcześniejszych i najbardziej znanych instruktaży polskich z XVIII w. i zarazem jeden z ciekawszych kodeksów budowlanych, ale także (czy przede wszystkim) dlatego, że autorką jest kobieta. Jabłonowska, nowoczesna fizjokratka, była surową opiekunką swych ludzi w różnych aspektach ich egzystencji, także w kwestiach architektury; wzorcowy projekt chaty jej autorstwa nadał kształt osiedlom jej latyfundiów, a o estetycznych i krajobrazowych walorach majątków współdecydowały opracowane przez nią szczegółowe przepisy obsadzania wsi i obejść drzewami odpowiednich gatunków. Wielkie ambicje i dalekosiężne plany księżny skończyły się co prawda bankructwem, ale jej oświeceniowa postawa antycypowała tę, która kilkadziesiąt lat później będzie udziałem znacznie większej już grupy kobiet.

To pewne, że Jabłonowska i inne amatorki-architektki nie były tym typem „kobiety hodowlanej”, jak feministka „pierwszej fali” Mary Wollstonecraft nazwała kobiety ze społecznych elit, członkinie „upierzonej rasy”, które zamknięte w zbudowanych przez mężczyzn domach-„klatkach” nie miały nic innego do roboty oprócz „muskania sobie piórek” i „przechadzania się od żerdki do żerdki”³⁹. „Stare mistrzynie”, jak klasyka feministyczna nazywa przedmodernistyczne artystki⁴⁰, otwierały drogę następnym generacjom kobiet, które coraz wyraziściej zaznaczały swoje sygnatury w historii architektury.

6. Pytanie o faktyczne autorstwo kobiet w architekturze kieruje ku kolejnej kwestii: kobiety jako klientki architektów. Re-lektura historii sztuki przynosi sporo materiału pokazującego zakres i charakter tego uczestnictwa. W odniesieniu np. do budowy dworu ziemiańskiego w Polsce, symptomy problemu dają się lokować w końcu XVIII w., gdy Piotr Świtkowski, autor jednego z najpopularniejszych podręczników budowlanych *Budowanie wiejskie dziedzicom dóbr i possessorom*, w drugim wydaniu (1798) przestrzega czytelników-ziemian przed zatrudnianiem architektów o niepewnej rekomendacji, a już „osobliwie [z polecenia] pań”, bo „cały ich kunszt jest na zdobieniu i strojeniu domów”⁴¹. Nie ma wątpliwości, że tę kąśliwą przestrożę sprowokowało „wtrącanie” się kobiet do pracy architekta i bez trudu można wyprowadzić charakterystykę owej damy: naiwność, łatwo wierność wynikająca z niewiedzy, uleganie kaprysom mody, cudzoziemskim nowinkom i złym doradcom, traktowanie architektury po „kobiecemu” jak ozdobnej sukni. Oto portret „domorosłej architektki”, która, jeśli tylko dopuścić ją do głosu, doprowadzi męża do pewnego bankructwa. Spod pozornie luźnej uwagi Świtkowskiego prześwituje jednak cały mechanizm „wyparcia” kobiety, obronny

³⁶ M a j e w s k a - M a s z k o w s k a, *op. cit.*, s. 117, 31, 123.

³⁷ W 1915 r. przy okazji konkursu na zagrodę włościańską, zorganizowanego przez Ruch Odbudowy Wsi i Miasteczka, przypomniano osiągnięcia księżny Jabłonowskiej na dowód, jak bardzo warunki tego konkursu były anachroniczne, cofające wieś cywilizacyjnie. Na posiedzeniu Koła Architektów 24 IX 1915 r. „p. Tylecki zakwestionował program konkursu na zagrodę włościańską twierdząc, że 100 lat temu ks. Anna Jabłonowska przewidywała w swoim dziele *Gospodarstwo włościan* chatę wiejską o trzech izbach, podczas gdy w konkursie 1915 r. propaguje się chatę jednoizbową, wyjątkowo dwuizbową” („Przegląd Techniczny”, 1915, nr 43/44).

³⁸ W. L i p i ń s k i, *Księżna Anna Jabłonowska, wojewodzina bractawska*, „Bluszczy”, 1925, nr 21, s. 547; nr 22, s. 579–580; nr 23, s. 614–615; nr 24, s. 650–651; nr 25, s. 684–685; nr 26, s. 714. J. B e ł c i k o w s k i, *Genialna administratorka polska w XVIII wieku*, „Bluszczy”, 1930, nr 32, s. 3–4. W ślad za tym wyszła też praca historyczki: J. B e r g e r ó w n a, *Księżna pani na Kocku i Siemiatyczach. (Działalność gospodarcza i społeczna Anny z Sapiehów Jabłonowskiej)*, Lwów 1936.

³⁹ M. W o l l s t o n e c r a f t, *A Vindication of the rights of woman*, New York 1975 [cyt. za:] R. P. T o n g, *Mysł feministyczna. Wprowadzenie*, przekł. J. M i k o s, B. U m i ń s k a, Warszawa 2002, s. 22.

⁴⁰ G. P o l l o c k, R. P a r k e r, *Old Mistresses: Women, art and ideology*, Routledge and Kegan Paul, London 1981.

⁴¹ *Budowanie wiejskie z figurami*, Lwów 1798, s. 121 (anonimowe wydanie z nieznanymi zmianami P. Ś w i t k o w s k i, *Budowanie wiejskie dziedzicom dóbr i possessorom toż wszystkim, jakąkolwiek zwierzchność po wsiach i miasteczkach mającym do uwagi i praktyki podane z figurami*, Warszawa–Lwów 1782, cyt. z wyd. 2, 1798 s. 121).

wobec zagrożenia tradycyjnego systemu wartości, w którym architektura winna pozostać jedynie domeną męskiej aktywności jako funkcji władzy⁴².

7. „Praca domowa – pisano w 1935 r. na łamach lewicowego czasopisma „Dom. Osiedle. Mieszkanie” – nie ma innego celu, jak jedynie przygotowanie lepszego wypoczynku” (mężczyzny). Zaś jedynym powołaniem kobiety jest bycie „konkretnym ideałem i czarem życia mężczyzny”, dodawano za Ortegą y Gassetem⁴³. Lekcja Witruwiusza i Albertiego ciągle wydawała owoce – dom służy wypoczynkowi i wygodzie mężczyzny, dla którego dom i kobieta w domu przynależne są do jego czasu wolnego. Temu aksjomatowi podporządkowany był cały proces projektowania. Herman Muthesius swoje dwa teksty nieprzypadkiem zatytułował: *Jak zbuduję swój dom* (przed 1914) i *Czy jeszcze mogę zbudować mój dom?* (po 1918), podobnie jak nieprzypadkiem programowy tekst Le Corbusiera *Ku architekturze (Vers une architecture, 1923)* ma podtytuł: *Trzy przypomnienia Panom Architektom*. Dla obu autorów jest jasne: ich adresatem jest mężczyzna. Tadeusz Peiper ujmował to wprost: „Gdzie budują, tam kobiety stoją za parkanem” (*Na rusztowaniu, 1924*), formując stary przesąd w pozorowany, jak widać, projekt rzekomo „innego” awangardowego paradygmatu⁴⁴.

Wychodząc z etymologii słowa „kultura” (łac. *colere*: uprawiać, hodować, gospodarzyć, kształcić) można przywołać wiele podobnych przykładów na „hodowanie” i „kształcenie” kultury architektonicznej jako dziedziny zastrzeżonej dla mężczyzn. Przytoczone przed chwilą zdanie z elementarza Falskiego daje się więc poszerzyć o listę książek dla dzieci i młodzieży, które z definicji mają za zadanie oddziaływać na psychikę we wczesnym okresie pojawiania się popędów i budować właściwe relacje ze światem. Oto na przykład urocza książka dla młodzieży Jerome’a K. Jerome’a *They and I* (1909), która polskiemu czytelnikowi udostępniona została niemal czterdzieści lat po wydaniu angielskim⁴⁵. Ta miła historyjka o angielskiej rodzinie z klasy średniej, która decyzją ojca-literata przenosi się z miasta na wieś, daje się czytać na różne sposoby. Także jako modernistyczna re-interpretacja albertiańskiego *Traktatu o rodzinie*, oraz realizacja lansowanych co najmniej od przełomu XIX i XX w. poglądów o konieczności wyprowadzenia rodziny z miasta w celu jej konsolidacji (przejaw znanego modernistycznego sporu „wieś–miasto”). Opowiadanie Jerome’a jest więc, jak każda książka dla dzieci, krypto-podręcznikiem dydaktyki, który realizuje metodykę behawiorystyczną. Tutaj dokonuje się to za pośrednictwem architektury oraz starego witruwiańsko-albertiańskiego schematu „mężczyzna buduje dom”: oto ojciec i trójka jego dzieci oglądają plan domu, marzenie ojca, który „od wielu lat miał jedno gorące pragnienie. Chciał sobie kupić dom na wsi i przenieść się tam na stałe z rodziną. [...] I oto teraz [...] marzenia ojca się spełniły. Kupił domek na wsi [...] stary i zniszczony tak, że trzeba go było całkowicie przebudować. [...] Papier, który szeleścił na stole pod lampą, był właśnie planem, według którego architekt miał dom przerobić na użytek rodziny [...].

– Nasz dom nie będzie wcale duży. Bo po cóż nam dużo pokoiów? – mówił ojciec. – Oprócz sypialnych i jadalni będziemy mieli tylko dwa gościnne dla przyjaciół [...]. Obawiam się tylko – mówił dalej ojciec – że mama będzie nie bardzo zadowolona z kuchni...

⁴² Jeśli, jak notował Łukasz Gołębiowski, w hierarchii dworskiej był architekt nadworny, to pozostawał zależny „zwykle od pana” (Ł. G o ł ę b i o w s k i, *Domy i dwory...*, t. 4, Warszawa 1830, s. 203, 206).

⁴³ T. B e r l i n e r b l a u, *Praca i wypoczynek w mieszkaniu*, D.O.M., VII, 1935, nr 1, s. 4–10, cyt. s. 5; [...], *Wpływ kobiety na epokę*, „Głos Kobiety”. Bezpłatny dodatek do „Wiarusa”, II, 1938, nr 2, s. nlb. 1. Artykuł w tej prawicowej gazecie prezentował świeżo wydaną – i poza tym w Polsce nieznaną – książkę José Ortegi y Gassetta *Vom Einfluss der Frau auf die Geschichte (O wpływie kobiety na historię)*, Verlag d. Neuen Schweizer Rundschau, Zürich 1929, wyd. 2: Deutsche Verlaganstalt, Stuttgart [1930]. Poglądy autora na temat różnicy kobiece–męskie powielają stary dualizm płci (męskie=aktywne, kobiece=pasywne) i wynikające stąd przypisane kulturowo role (różnica seksualna jako „dzieło” symbolicznego prawa kultury, a nie natury), z czego wynika podział epok na „męskie” i „kobięce” (XIX i XX w. Ortega charakteryzuje jako „męskie”). Poglądy te wyłożył też w eseju z 1924 r. *Żywotność dusz, duch, rozdz. VI: Charakterologia (i d e m, Dehumanizacja sztuki i inne eseje, przekł. P. N i k l e w i c z, Czytelnik, Warszawa 1980, s. 206–216)*. Kuszące jest zestawienie poglądów Gombrowicza, który podobnie dzielił epoki na „męskie” i „kobięce”, dostrzegając np. w kulturze polskiej międzywojnia „męski” obszar poezji i „kobięcy” powieści (W. G o m b r o w i c z, *Wspomnienia polskie. Wędrowki po Argentynie*, wyd. Res Publica, Warszawa 1990, s. 110–112).

⁴⁴ „Kobiety nie mają samodzielnego udziału w cnotach, z jakich wyrosła ta cywilizacja. Mężczyźni iść w świat i z życiem się zmagać, budować i działać. Kobieta [...] nie produkuje sama, a opiekuje się produkującymi – żywy pomnik dawno minionych czasów zamkniętej gospodarki rynkowej. [...] Stała się ucieleśnieniem funkcji biologicznych, wizerunkiem natury [...]” (T. W. A d o r n o, M. H o r k h e i m e r, *Dialektyka oświecenia (fragmenty filozoficzne)*, przekł. M. Ł u k a s i e w i c z, M.J. S i e m e k, Warszawa 1994, s. 270–271, wszystkie podkreślenia M.L.).

⁴⁵ K. B e y l i n, *My sami. Powieść dla młodzieży (Według powieści Jerome K. Jerome’a „They and I”)*, Spółdzielnia Wydawnicza „Wiedza”, Warszawa 1948.

– Mniejsza o kuchnię – powiedział Tomek szybko – ale czy pomyśleliście o boisku do piłki nożnej?!”

Ta otwierająca scenka, skonstruowana zgodnie z wszystkimi zasadami dramaturgii teatralnej (aktorzy na scenie, głos matki zza kulis), dosłownie ilustruje schemat centrum i marginesu: to mężczyzna realizuje swoje (neo)romantyczne marzenie powielające popularny wzorzec tzw. domu wiktoriańskiego (stary domek „z obrazka”: opleciony roślinami, z zielonymi okiennicami wycinanymi w serduszka i staroświeckim kominem, czytamy). Kobieta w rodzinnej debacie nie uczestniczy, o jej roli dowiadujemy się w formie zapośredniczonej, a o tyle ważnej z punktu widzenia moich rozważań, że „zwracała uwagę na zupełnie inne rzeczy” niż ojciec. „Kiedy wprowadzono nas do ślicznego starego domu i na progu witał nas już rozłożysty kominiek z wysokim daszkiem, wasza mama mówiła ze smutkiem: »Tu na pewno dymią wszystkie piece«. Kiedy indziej natrafiłem na stary pałacyk. Przy drzwiach wejściowych były śliczne rzeźby, w ogrodzie stary zegar słoneczny, a przy bramie dwie kamienne figury obrosnięte mchem ze starości. Bardzo mi się to podobało i już byłbym dom kupił, ale mama powiedział: »No dobrze, ale gdzie będą spały dzieci?« [...] Poza tym mama chciała wszędzie oglądać kuchnię: czy nie jest za daleko od jadalni, czy jest dość duża i czy ma spiżarnię.

– Zdaje mi się, że mama postępowwała w tym wypadku rozsądnie – wtrąciła Kasia.

– Przyznaję to – zgodził się ojciec – ale ja marzyłem o czymś innym. Chciałem mieć dom jak na obrazku, i to wszystko”.

W tym konflikcie między wyidealizowanym, postwiktoriańskim marzeniem mężczyzny, a realiami życia codziennego, kobieta lokuje się po stronie racjonalizmu. W narracji Jerome’a, pisanej na początku XX w., daje więc już o sobie znać modernistyczna zmiana i nowe paradygmaty. Mamy oto przed sobą postać nowoczesnej kobiety, typ taylorystki-fordystki, która wprowadzała do domu to wszystko, czego od schyłku XIX w. uczyła tak zwana „domowa inżynieria” oraz cała nowa, ekspansywnie rozwijająca się dziedzina, jaką były naukowe podstawy gospodarstwa domowego. Wpływ działalności sióstr Beecher, zwłaszcza Catherine E. Beecher (1800–1878), abolicjonistki, nauczycielki i autorki wydanej w 1841 r. *Rozprawy o ekonomii domowej na użytek młodych dam w domu i szkole (A Treatise on domestic economy for the use of young ladies at home and at school)*, jest tutaj zupełnie zasadniczy. Rozdział *O konstrukcji domów*, opatrzony rysunkami jej autorstwa, jest bodaj pierwszym w Ameryce tekstem kobiety poświęconym projektowaniu domów⁴⁶.

Dopiero teraz mogła się dokonać dekonstrukcja tradycyjnego myślenia o architekturze, przejaw „biopolitycznego oporu w ideologii ogniska domowego”, jak określiła ostatnio jedna z radykalnych badaczek⁴⁷.

8. Od 2. połowy XIX w. „domowe inżynierki” dokonują powolnej rewolucji w architekturze, wychodząc z roli „kobiet ukrytych”, biernych „konsumentek” modeli narzucanych im przez architektów, wyraźnie artykułując swoje potrzeby i oczekiwania wobec architektury. Feminizację domu obserwuje się więc np. w obrębie tzw. stylu katalogowego, który pojawił się w 2. połowie XIX w. Masowa produkcja standardowych projektów „malowniczego domu”, przeznaczona dla anonimowego klienta z klasy średniej, miała potężny rynek zbytu i była dochodowym biznesem, np. tego rodzaju „ready-made house” robił Frank Lloyd Wright („Każdy architekt miał taką rozmowę telefoniczną: »Chłopcze weź nr 37 i ustaw tam wykusz dla pani«”⁴⁸). Kiedy wśród klienteli architektonicznej pojawiły się kobiety, dość szybko okazało się, że czas doktrynalnie (akademicko) pojmanego stylu dobiegał końca. Kobiety oczekiwały od swego domu czegoś innego, niż tylko malowniczości. Zobaczmy, jak to realizowały u nas.

9. Tematem autobiograficznej książki pisarki i publicystki Zofii Starowieyskiej-Morstinowej, jest budowa domu⁴⁹. To wyjątkowe u nas świadectwo architektonicznych pasji architektki-amatorki z przełomu

⁴⁶ Ruch „domowych inżynierek” zapoczątkowała Catherin Beecher (1800–1878), która ze swą siostrą, Harriet Elisabeth Beecher Stowe (1811–1896), autorką *Chaty wuja Toma* (1852, wyd. polskie 1901) wydały w 1869 r. książkę *Dom amerykańskiej kobiety (The american woman's home, New York 1869)*, gdzie zawarły cały szereg praktycznych wskazówek charakterystycznych dla „domowych inżynierów” (szerzej: D. Hayden, *The grand domestic revolution: a history of feminist designs for american homes, neighborhoods, and cities*, Cambridge 1983).

⁴⁷ L. Romero, *Biopolityczny opór w ideologii ogniska domowego i „Chata wuja Toma”*, [w:] *Kultura, tekst, ideologia. Dyskursy współczesnej amerykanistyki*, przeł., red. A. Preis-Smith, Universitas, Kraków 2004, s. 327–350.

⁴⁸ F.L. Wright, *An Autobiography*, Duell, Sloan & Pearce, New York 1943, s. 140 [cyt. za:] J.L. Garvin, *Mail-Order house plans and american victorian architecture*, „Vernacular Architecture”, Winterthur Portfolio, Winter 1981, s. 329. Tamże o nurcie popularnej architektury „katalogowej” („stylu katalogowym”) (s. 309–334).

⁴⁹ Z. Starowieyska-Morstinowa, *Dom*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1959.

XIX i XX w., która tradycję oświeceniowych dyletantek łączyła z nowym typem „domowej inżynierki”, o jakich pisała pani Beecher czy nieco później nie mniej popularna, także w Polsce, pani Christine Frederick⁵⁰. Bohaterka, pani Emilia Zabielska, prowadzi oto skomplikowane i niekończące się prace budowlane przy swym domu w Baszówce na Podkarpaciu. Jej architektoniczne ambicje miały charakter czysto praktyczny. Brak fachowego wykształcenia nadrabiała intuicją i praktycznością, która budowę sprowadzała do „przerabiania domu jak sukni”. To krawieckie określenie działalności architektonicznej kobiet pojawia się notabene dość często w ich tekstach i wypowiedziach, ale nie to jest w tej chwili ważne. Relacja z tego osobliwego placu budowy jest frapująca także z innych powodów. „Patrząc z perspektywy lat na tę permanentną fabrykę – pisze Starowieyska-Morstinowa – która dom w Baszówce napełniała co chwilę hałasem, bieganiną, cebrami z wapnem i kupami piasku, można bez trudu dostrzec, że przyczyny owego tańca, który przemieszczał ściany i drzwi domu, były dwojakie. Subiektywne i obiektywne. Jedną z subiektywnych przyczyn było energiczne, ruchliwe, nigdy o niczym nie wątpiące usposobienie pani Emilii. Normalnie ludzie uważają, że dom jest taki, jaki jest i stosują swe życie, jego potrzeby, a nawet zachcianki do jego możliwości. Rzadko komu przychodzi do głowy, że dom można przerabiać jak suknię. Ale pani Emilii nie przychodziło do głowy, by mogło być inaczej. Pani Emilia uważała, że dom, jego ściany, jego rozkład, a nawet rozmiary muszą być posłuszne jej woli, jak i wszystko inne. Wybić jedne drzwi, zamurować drugie, przesunąć ściany, to nie były dla niej żadne problemy. Nie wstrzymywały jej przeszkody, nieraz przez fachowców przedkładane, że w tym miejscu przechodzi komin, a tu znowu strop jest za słaby, żeby przebijać drzwi. Pani Emilia uważała [...] fachowców za ludzi, którzy nie powinni wysuwać trudności, lecz przeciwnie, znajdować sposoby, by z jej drogi usuwać tego rodzaju śmieszne przeszkody. Co więcej, uważała, że ciągle wszystko trzeba zmieniać i do swoich potrzeb, a nawet pragnień naginać”⁵¹.

Architektoniczna pasja „domowej inżynierki” tłumaczona jest tutaj już w kontekście szerszych zmian obyczajowych, nowej Lebensraum: bohaterka kierowana tą zasadą dobudowała więc basztę, poszerzając przestrzeń dla dzieci, zbudowała kaplicę, meblowała salon i pokoje reprezentacyjne, w czym „była mistrzem” wykazując „dużo dobrego smaku i poczucia artystycznego, [...] pomysłowości i inicjatywy”. Jej córka odziedziczyła pasję matki: jako dziecko najbardziej lubiła bawić się modnymi wówczas klockami Richtera, choć nie wiemy, czy kontynuowała te zainteresowania w dorosłym życiu⁵².

Wynikiem tej amatorskiej działalności kobiety-architekta był dom „ani ładny ani brzydki”, który wprawdzie „nie miał żadnych zalet architektonicznych”, ale „nie był dla oka niemiły”, a „jego cechą zasadniczą była rozwlekłość”⁵³. Retoryka tej charakterystyki ma tutaj na celu skierowanie naszej uwagi na niekanonicz-

⁵⁰ Christine Frederick była autorką słynnego podręcznika prac domowych dla kobiet *Domowa inżynieria: zastosowanie inżynierii w gospodarstwie domowym (Household engineering: scientific management in the home, Chicago 1923)*, gdzie wprowadza też nowe rozwiązania projektowe do przestrzeni architektonicznej.

⁵¹ Starowieyska-Morstinowa, *op. cit.*, s. 14–15.

⁵² *Ibidem*, s. 16, 18–19, 35. „kierunki kulturowo-cywilizacyjne epoki, także układ społeczny i z nim związane, z niego wynikające wyobrażenia. Pani Emilia [...] była posłuszna nakazom ówczesnego obyczaju i sposobu myślenia. [...] Każdym swym postępkami była doskonałą wyrazieliwą swych czasów. [...] I tak wszystkie przebudówki i zmiany, które ustawicznie wprowadzała w domu, wyływały właśnie [...] z tego, co wtedy, pod koniec wieku XIX potrzebą i koniecznością było, czy być się zdawało [...] była potrzeba tzw. lebensraum dla jego mieszkańców. Bo w miarę jak przybywało dzieci, jak dzieci rosły, jak pomnażał się sztab pedagogiczny, dom okazywał się co chwilę za mały. [...] troje starszych dzieci miało kamienne klocki Richtera [odmiana popularnych klocków Froebela – uwaga M.L.], białe i czerwone, z których budowało się piękne konstrukcje wedle wzorów załączonych do każdego pudełka. Wielkość i piękno tych budowli zależały od wielkości kasetki, od jej numeru. Helenka miała kasetkę największą, ogromne, piękne pudło wypełnione kamykami porządnie ułożonymi wedle wzoru widniejącego na wieku. Chłopcy mieli kasetki o numer mniejsze. Helenka z wszystkich zabawek lubiła tylko te klocki. Tylko klocki uważała poza książkami. [...] budowała domy, bramy i portyki z klocków Richtera. [a kiedy ktoś je schował wpadła w rozpacz:] wydawało się Helence, że stawianie domów z klocków Richtera jest jedynym przyjemnym zajęciem na świecie i że ona tej przyjemności została pozbawiona po wszystkie czasy, [że] nigdy już klocków mieć nie będzie, nigdy już nie postawi tego trudnego domu z ostatniej kartki albumu wzorcowego” (s. 59–60).

⁵³ „Był bowiem nieproporcjonalnie długi. W środku był najwyższy, miał prawdziwe piętro. Natomiast z obu stron opadał odcinkami zdecydowanie parterowymi i znowu z obu końców wznosił się w małe pięterka, wyraźnie niższe niż piętro środkowe. [...] Na zewnątrz [...] były do siebie podobne, miały po trzy niewielkie, ciasno przy sobie umieszczone podłużne okna, zaokrąglone u góry. Jeden szczyt domu zajmowała weranda. Był to po prostu olbrzymi pokój, idący przez całą szerokość domu, a tylko pozbawiony przedniej ściany. Zostały z niej tylko dwa filary podtrzymujące dach. Szerokie kamienne schody z doskonałego piaskowca odrzywolskiego prowadziły do ogrodu, a ściany i filary były obrośnięte dzikim winem. [...] Gorzej przedstawiał się drugi szczyt domu, zwłaszcza odkad dobudowano do niego »basztę«. [...] były to po prostu dwa niezbyt wielkie pokoje, jeden na parterze, drugi na piętrze, do domu jakoś dziwnie niezgrabnie i nieudolnie dostawione. Z resztą budynku nie były architektonicznie związane,

ność domu, jako „wytworu” kobiety, a nie zawodowego architekta-mężczyzny. Specyficzna niekanoniczność „skrojonego jak suknia” domu polega więc także na konwersji tradycyjnej przestrzeni: „kobięcy” dom jest zdominowany potrzebami życia domowego kobiety i dzieci, a już nie wyłącznie wygodami mężczyzny. Ale tutaj pod jednym przynajmniej względem mamy do czynienia z pozorem: bo, zachowując podstawowy schemat funkcjonalny oparty na podziale genderyzacyjnym między strefą „kobięcą” a „męską”, jedynym obszarem, który nie podlegał architektonicznym ingerencjom kobiety, pozostaje „strona mężczyzny”. Przestrzega się zasady, by kancelaria i biblioteka męża były ściśle izolowane, nawet z osobnym wejściem, stąd są określane patetycznie jako „całego domu miejsce świętych święte”, niedostępne „sanktuarium”, gdzie przebywał „obcy” i nieznany ojciec („Mój ojciec? Czy to ten, co się nazywa tatuś i mieszka w bibliotece?» – zapytała kiedyś mała Lizka, brzydka a mądra”)⁵⁴.

Schemat genderyzacyjny domu jako kodu kulturowego, wypracowanego cztery stulecia wcześniej przez Albertiego, pozostaje więc normą dla projektujących po amatorsku kobiet w końcu XIX w. Potwierdza się strategia mimetyczna, zgodnie z którą kobieta naśladuje to, co narzuca dyskurs patriarchalny, oraz tworzy świadomie tekst-cytat zgodny z obowiązującą konwencją⁵⁵.

Korespondencja Stanisława Witkiewicza w sprawie stylu zakopiańskiego przynosi sporo potwierdzającego tę zasadę materiału. Lista jego klientek nie jest co prawda długa, ale wszystkie wiedzą czego chcą. Wyliczają swoje wymagania z tą samą skrupulatnością, z jaką kobieta dokonuje praktycznych zakupów, obstalowuje u krawcowej suknię czy kapelusz u modystki: „Rada bym bardzo mieć taki balkonik w dachu, jak jest u p. Gnatowskiego [...]” – pisała jedna z korespondentek Witkiewicza, domagając się szczegółowej buchalterii „ile metr kwadratowy kosztować będzie”⁵⁶. Domek ma być „murowany, parterowy o 3 dużych i 2 małych pokoikach, naturalnie z kuchnią i spiżarnią”, życzyła sobie inna⁵⁷. Niektóre robiły własnoręcznie rysunki, ale tak daleko posunięte architektoniczne ambicje kobiety spotykały się od razu z reakcją męskiego otoczenia: „Mimo najlepszej woli, mimo tego, że nad tym płakałam [...] Nikt nie chciał (!) rozumieć, każdemu na złość robił, widziałam, że lada chwila popełnię coś takiego, że to popsuje cały styl i skompromituje całą sprawę, no i uległam konieczności [...] dałam za wygrane i wybudowałam dom piętrowy z brzydką kosmopolityczną wystawką, co mnie to zmartwienia kosztowało, to Pan sobie wyobrazi” – żaliła się Witkiewiczowi Anna z Działyńskich Potocka, pocieszając się jedynie, że „jeden odwet biorę swoją drogą. Jeden pokój w domu nowym deskuję wewnątrz w ładny sposób z boiseriami i cały będzie wypalany i malowany w słowiańskie desenie”⁵⁸.

robiły wrażenie nieładu i tymczasowości i dom szpecili w sposób zupełnie agresywny. [...] nawet nie ujednostajniono zaprawy murarskiej i podczas gdy cały dom był biały, »baszta« świeciła niemiłą szarością świeżej, nie wyschniętej zaprawy. [...] później [...] w tym samym szczycie wybudowano kaplicę. [...] wnoszoną bez żadnego architektonicznego »pomyślniku« znacznie mniej szpeciała dom. Miała podłużny, wysmukły kształt, dobrze wiązała się z ogrodem poprzez trzy schodki [...]. Jej nieco wywyższony dach i na maleńkiej wieżyczce umieszczony krzyż świeciły z daleka. I choć może nie było to ładne, miało pewien wdzięk, łamało bowiem monotonią, wydłużoną linię domu w sposób nieoczekiwany i nieco kapryśny. Najbrzydszą rzeczą w całej kaplicy były okna, a raczej przedziwne drewniane, na kolor żelaza zrobione esy-floresy mające zdaje się sugerować architekturę kościelno-witrażową. Także wewnętrzne urządzenie kaplicy było dość ubogie i raczej prymitywne. [...] Kaplica była ostatnim aktem rośnięcia domu [...]” (*ibidem*, s. 7–9).

⁵⁴ Dopiero dorastającym dzieciom ojciec pozwolił wejść do biblioteki, która wówczas „stała się pokojem najpiękniejszych przeżyć intelektualnych i wysokich wtajemniczeń” (*ibidem*, s. 84). Problem wyizolowanego obszaru pracy intelektualnej i artystycznej jako strefy męskiej, z której wykluczana jest kobieta, omawiam szeroko w: M. Leśniakowska, *Dom artysty – strategie separacji*, [w:] *Pracownia i dom artysty XIX i XX wieku. Mitologia i rzeczywistość*. Materiały z konferencji Instytutu Historii Sztuki UW oraz Stowarzyszenia Historyków Sztuki w Warszawie 25 i 26 kwietnia 2002, red. A. Pięńkos, Prace Instytutu Historii Sztuki UW, Wydawnictwo Neriton, Warszawa 2002, s. 177–196.

⁵⁵ T. M o i, *Sexual textual politics. Feminist literary theory*, London & New York 1985, s. 140.

⁵⁶ Bronisława Kosakowska do S. Witkiewicza [1894], [w:] *Listy o stylu zakopiańskim 1892–1912. Wokół Stanisława Witkiewicza*, wstęp, komentarze, oprac. M. Jagiełło, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1979 s. 169–170 [dalej cyt.: *Listy*].

⁵⁷ Natalia Meisnerowa do S. Witkiewicza [1902], [w:] *Listy*, s. 364. Por. H. Mężynska do S. Witkiewicza, [w:] *Listy*, s. 357.

⁵⁸ A.Z. Potocka, *Mój pamiętnik*, Kraków 1927 (Warszawa 1973), [cyt. za:] *Listy*, s. 215–216. Zamysł Potockiej dotyczył przebudowy na dom starej leśniczówki i tutaj jasno precyzowała swoje estetyczne upodobania: „domek jest dość dziś już brzydki, a będzie jeszcze brzydszy, bo stawia się na stromej szkarpie i będzie miał z frontu bardzo wysokie podmurowanie, bo aż 2 1/2 lub może 2 metry, nawet kuchnią w tym murowanym froncie i piwnice mam umieścić. Ja zaś lubię wszystko mieć skromnie, nawet ubogo koło siebie, ale mieć coś brzydkiego, co zawsze w oczy kole, to okropność i jeszcze samemu tę brzydotę, co gorsza, postawić. [...] czy nie można by to zrobić ładniejszym, a może nadać temu jakiś charakter polski, góralski czy w ogóle słowiański. Przybudówka frontowa mogłaby być (jeżeli to Pan uzna za dobrze) rozszerzona prawie aż do okien, tak jak czerwonymi kropkami oznaczyłam, i poprowadzona aż do wierzchu dachu tak, by na strychu mieć jeszcze pokój, co by było bardzo wygodnie. Albo

To tylko jeden z wielu przykładów „wyparcia” kobiety z architektury (choćby tylko na tak małą skalę, jak przebudowa) i skierowania jej ambicji na „właściwe” tory: do architektury wnętrza, gdzie w sposób dla siebie „naturalny” może spełnić się estetycznie. Życiorys Potockiej jest zresztą także doskonałym przykładem utrzymywania przez regułę patriarchalną roli „kobiety ukrytej”. Prowadząc duży dom, nieustannie borykając się z kłopotami materialnymi i chorobami licznej rodziny, potrafiła jednak znaleźć czas dla swych artystycznych i etnograficznych pasji, w czym zresztą miała poważne osiągnięcia: sformułowała na przykład odważne, nowatorskie wnioski o powszechności niektórych motywów zdobniczych, ale trafność jej spostrzeżeń potwierdziła i usankcjonowała dopiero po kilkudziesięciu latach nowoczesna etnografia i historia sztuki, zresztą ignorując przy tym jej nazwisko⁵⁹. Potwierdza się także i na tej płaszczyźnie znany w feministycznej teorii pogląd, że postulaty kobiet dopiero wówczas są uznane i podjęte, gdy zostaną „zneutralizowane, głównie za sprawą asymilacji do tego, co już znane, już opisane”⁶⁰. Zadaniem męskiej krytyki jest subordynowanie kobiet ku ich „właściwemu” przeznaczeniu lub spowodowanie utraty ich tożsamości polegającej na biernym naśladownictwie kanonu.

10. Architektura wnętrza to dziedzina, która przez swój związek z prywatnością jest dobrą eksplikacją znanego także w teorii feministycznej hasła, że prywatne jest polityczne. Utrzymywanie ścisłego podziału (kontroli) na to, co publiczne (obszar męski – symboliczny) i to, co kobiece (przestrzeń życia domowego), wyjaśnia, dlaczego dostęp dla kobiet także do projektowania wnętrza nie był wcale taki łatwy i oczywisty, jak można sądzić. Ich obecność w tej dziedzinie spotykała się z takim samym oporem ze strony mężczyzn-architektów, a argumentacja: troska o właściwy poziom architektury i wnętrzarstwa, w rzeczywistości była inną formą skrywanego mizoginizmu. Kiedy od przełomu XIX i XX w. kształtowała się, oparta na „naukowej” metodyce racjonalizmu, taylorizmu i fordyzmu, nowa modernistyczna dziedzina projektowania, jaką była architektura wnętrza (niem. *Innen-Architektur*), wypierająca tradycyjne przedmodernistyczne i przedindustrialne „zdobnictwo”, aktywność kobiet w tej dziedzinie wywoływała ostrą krytykę. W istocie krył się tu „seksistowski strach” mężczyzn przed groźbą utraty monopolistycznej pozycji zawodowej, klienta i pieniędzy. Kazimierz Prószyński, jeden z czołowych u nas przed 1939 r. architektów wnętrza otwarcie przyznawał, że skoro „architektura jest wypadkową projektu architekta i życzeń klientów”, wobec tego trzeba „wychować sobie klientów. [...] Kobiety zwłaszcza – pisała – lubią szkicować same meble i detale. Pod tym względem są uparte – wiedzą czego chcą. W tym miejscu architekt musi też być gentelmanem, ukłonić się i robić *bonne minne au mauvais jeu*. Willa przy ulicy Francuskiej uniknęła tego losu, jakkolwiek gdzieś jeszcze znać ślady twórczości domowej [...]”⁶¹. Niemaskowana pogarda dla tej „twórczości domowej” nie różni się od tego, co ponad wiek wcześniej opisywał Świtkowski.

Wzajemne relacje architekta-mężczyzny i jego klientek-kobiet nie wykraczały więc poza przesady i jeśli ten obraz utrwalony uzusem i kontrolną funkcją architektury jako władzy ulegał jakiemuś zakłóceniu, sam w sobie był godny zapamiętania. „O Tugendhatach – wspomina więc architekt Julius Posener – miałem określone wyobrażenie. Sądziłem, że należą do tego typu zleceniodawców, którym często zdarzało się pełnić rolę postaci inauguracyjnych nowych kierunków w architekturze: nie mającymi jednak w tym zakresie ani wiedzy, ani intuicji, aby zdecydować się na styl jakiegoś Mies van der Rohe albo Le Corbusiera, lecz kierującymi się po prostu snobizmem. Madame Savoie, która zleciła Le Corbusierowi budowę domu w Poisy wyposażając go w zaprojektowane przez siebie niezgrabne meble i nie mieszkając w nim prawie wcale, ucieleśniała właśnie taki typ. W mojej wyobraźni pani Tugendhat miała być do niej podobna. Takiemu wyobrażeniu nie był winien Mies van der Rohe. Kiedyś opowiadał mi, jak Tugendhatowie dotarli do niego, ponieważ zobaczyli jego dom z 1911 r. i jak ich fascynacja stylem, który charakteryzował twórczość architekta

można by tę przybudówkę dać z boku, ale w tej chwili spostrzegam, że okna nie są równo rozłożone, więc to by szkaradniej jeszcze wyglądało, jakby wystawki nie było, bo ona trochę maskuje. [...] Przerobić można, aby bez wielkiego kosztu [...]. Ja mam dom już zwieziony i tylko go składać i nic już przy nim zmieniać nie mogę [...]. Jedyne w miejscu, gdzie dach się zaczyna, myślę zacząć robotą zakopiańską. [...] Co do reszty domu, jedynie z werandą i drzwiami wchodowymi będę się trzymała stylu. Szalować myślę tylko wewnątrz, podkładając jeszcze zakopiańską [sic!] takturę [...], nawet może pokoi w dachu obecnie robić nie będę. [...] A jaka będę rada z wyglądu zewnętrznego tego domku i z jego stylu zakopiańskiego [...]” (*Anna Z. Potocka do S. Witkiewicza, [w:] Listy, s. 202–204, 206, 208–209*).

⁵⁹ *Listy*, s. 216.

⁶⁰ Owens, *op. cit.*, s. 431.

⁶¹ K. Prószyński, *Willi na Saskiej Kępie w Warszawie*, „Wnętrze”, II, 1933/1934, nr 11, s. 187, 190, 193.

w 1928 r. ostatecznie znalazła swoją granicę przy doborze mebli. Pan Tugendhat, opowiadał twórca, ustawił swoje stare, liche meble w transparentnych pomieszczeniach nowego domu, a Mies van der Rohe wykorzystał jego nieobecność, aby je wyrzucić i wstawić meble własnego projektu, które stały się słynne jako meble z Brna. »Trzeba – wyjaśniał – traktować zleceniodawców jak dzieci«. Przy takim moim nastawieniu pani Tugendhat zachowywała się trochę zaskakująco. [...]” – przyznawał Posener, nie ukrywając zdziwienia, że kobieta może tak stanowczo zabierać głos w sprawach architektonicznych, wykraczając znajomością rzeczy poza zwyczajową rolę dyletantki⁶². Projekt słynnego awangardowego domu w Brnie został więc wybrany przez panią Tugendhat nie ze względu na kształt zewnętrzny, jak się powszechnie uważa, ale z powodu elegancji i nowoczesności wnętrza. Pani Greta Tugendhat tak zachwyciła się fotografiami pawilonu niemieckiego na wystawę w Barcelonie w 1929 r., że chciała mieć takie same wnętrza w swoim domu⁶³ i zadbała, by w jego wyrafinowanej transparentnej przestrzeni znalazły się meble właściwsze od tych, do których tak był przywiązany jej mąż. Co więcej, zaprzeczyła także opinii, jakoby oddziaływała na nią negatywnie szklana struktura domu (generalnie źle przyswajana przez kobiety).

W relacjach architektów o kontaktach z klientkami powtarza się ten sam motyw: zaskoczenie, że kobieta może mieć własne zdanie, stawiać żądania i oczekiwać ich wykonania. Gdy klientką była żona architekta, relacje te nie były wcale łatwiejsze. Mieszkający w Stanach Zjednoczonych polski architekt Wojciech Rybczyński szczegółowo opisał, jak budując swój dom „po drodze” zyskał klienta – swoją własną żonę: „Dawniej zostawiała mi całkowitą swobodę, chętnie pomagając przy budowie. Teraz było inaczej. [...] zadawała dodatkowo pytania, wносиła zastrzeżenia i stawiała wymagania. [...] nie miała zamiaru akceptować [...] prowizorki. Musiałem tłumaczyć się z tego, co robię i co mam zamiar robić. Umiałem rozmawiać z klientami, ale Shirley знаła mnie zbyt dobrze, bym mógł wykręcać się sianem. Próbowałem grać rolę fachowca, ona jednak lepiej rozumiała szczegóły naszego domu, [...] detale codziennego życia, które tworzą dom”. Kiedy wsparty historyczną i współczesną wiedzą zaprojektował standardową kuchnię i łazienkę, był zaskoczony krytyką żony: „»Dlaczego – spytała Shirley nie spieszona zupełnie moim profesjonalnym wykształceniem – kuchnie mają być właśnie takie?«. [...] »Dlaczego ta łazienka jest taka mała?«”. Stawiała wymagania wykazując zdrowy rozsądek i praktyczność jak rasowa „domowa inżynierka” i konsekwentnie je egzekwowała także w kwestii wyglądu zewnętrznego, co do którego „i tutaj [...] wyraziła swe życzenie. Nie powiedziała tego wprost, raczej sygnalizowała problem, wyczułem w każdym razie, że nie jest zadowolona z zewnętrznego wyglądu domu. [...] oczekiwała czegoś bardziej stosownego”⁶⁴. W rezultacie dom państwa Rybczyńskich był bardziej kreacją żony, niż męża-architekta.

11. Dwudziestowieczne „domowe inżynierki”, świadome swoich oczekiwań wobec architektury klientki biur projektowych, działały już jednak w innej niż ich poprzedniczki sytuacji. Od początku XX w. na architektoniczny rynek wchodziła oto zupełnie nowa, nieznana dotąd w historii architektury grupa architektów: pierwsza generacja profesjonalnie wykształconych kobiet, absolwentek europejskich i amerykańskich wydziałów architektury. Zaczynał się modernizm i wraz z nim „stulecie kobiet”, jak określam wiek XX. Czy – a jeśli tak, to jak dalece – oznaczało to modernistyczną zmianę (paradygmatu) i/lub dekonstrukcję (w obszarze paradygmatu) kanonu? To pytanie muszę pozostawić już na inną okazję.

⁶² J. Posener, *Podróż do Brna*, [w:] *Miejsce budowy: Republika Czeska. Współczesne tendencje czeskiej architektury*. Katalog wystawy, Muzeum Architektury Wrocław 9 października – 17 listopada 2002, s. 99–101.

⁶³ S. Rügenberg, *Dom Tugendhata, Brno*, [w:] *Miejsce budowy...*, s. 98.

⁶⁴ W. Rybczyński, *Najpiękniejszy dom na świecie*, przekł. M. Kabała - Rejment, Wydawnictwo Literackie, Kraków 2003, s. 147–152.

ADAM'S HOUSE, EVE'S HOUSE: DISCOURSE ON DIFFERENCE OF (SUB)TEXTS OF ARCHITECTURE HISTORY

Abstract

This is the first article in the Polish historiography dedicated to architectural issues analysed in the context of gender-studies. It also includes the elements of critical and literary ecphrasis, analysing the selected scientific texts and bell-letters (descriptions of house building). The authoress focused on two main issues: pre-modernist shaping of house space as a realisation of patriarchal scenario (so-called patriarchal principle) and a tradition relating to it, connecting the concept of architectural creativity (architectural profession) with male activity. Architecture and the texts on the subject as a realisation of culture codes had developed and reproduced the scenario in which the creator = "father/author" of architecture is a man (a house of the first architect, Adam in Eden, or Odysseus house in Homer's poem as the canonical "men's houses"). Women are subordinated to this space and passive (so-called "hidden women"). Starting from Vitruvius, Alberti and Palladio, where the basic patterns of space genderisation (canon) were made as a function of power, the authoress traces this tradition in the Polish literature (theory of architecture), from the earliest texts (the 17th century) to the 20th century. At the same time she observes the systematically increasing interferences into a design process: activities of the female amateur architects and so-called female "domestic engineers", which requires asking the question, whether and in which way their performances led to the destruction of traditional house space. From it follows a question of "woman-author", i.e. the degree of women's participation in change of architectural/cultural paradigms, also in Poland. This problem – in authoress' opinion – requires thorough analysis. The issues outlined in the article pertain to the pre-modern period as preceding the development in the 20th century, along with modernism, a new in the history of architecture group of professionals: the first generation of women with professional architectural education – concludes the authoress.

Translated by Grażyna Waluga