

WĄTKI ZNACZENIOWE I SYMBOLIKA ARCHITEKTURY XIX WIEKU

MONIKA GAŁA-WALCZOWSKA

STRESZCZENIE

Architektura XIX wieku była odzwierciedleniem epoki mistycyzmu, a zarazem sekularyzacji sztuki, dążenia do ideału jedności sztuk, a jednocześnie relatywizmu i indywidualizmu. Wyrosła na podłożu romantyzmu, może być ona postrzegana, jako wypadkowa postawy duchowej, światopoglądu i ruchu naukowego określanego mianem historyzmu. Rozwój historii sztuki i fascynacja przeszłością, wraz z bogactwem i różnorodnością stylów wpływały na polifonię ówczesnej architektury, w przestrzeni której istniał przede wszystkim historyzm, a także eklektyzm. Architekci historyzmu tworzyli dzieła

inspirowane jednym stylem. Eklektyzm posiłkuje się stylami historycznymi w ówczesnym pojęciu romantycznymi, mieszając ich formy i motywy w jednej budowlu. Wątki znaczeniowe architektury XIX wieku wiążą się z symboliką i wartościami niesionymi przez style minionych epok, reinterpreterując ich formy i znaczenia.

Słowa kluczowe: architektura XIX wieku, historyzm, eklektyzm, forma i kompozycja architektoniczna, treść, wątki znaczeniowe i symbolika w architekturze

THREADS OF SIGNIFICANCE AND SYMBOLISM IN THE ARCHITECTURE OF THE 19TH CENTURY

ABSTRACT

The architecture of the 19th century was a reflection of both the era of mysticism and the era of secularization in art. It was a pursuit of the ideal of unity of the arts, and at the same time of relativity and individualism. Grounded in Romanticism, it might be seen as a product of a certain spiritual attitude, world view and scientific movement called historicism. Development of the history of art, a fascination with the past, together with the richness and diversity of styles, influenced the polyphony of the architecture of the time, in which historicism, and then eclecticism took precedence. Architects of historicism were cre-

ating works inspired by a single style. Eclecticism used historic styles perceived as romantic at the time, mixing their forms and motives in a single building. In 19th century architecture, threads of significance are interwoven with symbolism and values represented by the styles of previous historic periods, reinterpreting their forms and meanings.

Key words: architecture of the 19th century, historicism, eclecticism, architectural form and composition, content, threads of significance and symbolism in architecture

„Piękno to obietnica szczęścia (...)
przybiera tak wiele postaci, jak wiele jest
wizji szczęścia (...)
istnieje wiele stylów piękna”
Stendhal

Romantyzm – początek epoki, zarzewie sztuki i architektury XIX wieku

Romantyzm w sztuce, poezji, malarstwie, literaturze, muzyce, architekturze był odpowiedzią na społeczne, polityczne i kulturowe konsekwencje Rewolucji Francuskiej oraz przemiany związane z rewolucją przemysłową. Nurt romantyczny stanowił żywiołową reakcję na oświeceniowy racjonalizm, uosabiając jego przeciwieństwo – triumf uczuć, namiętności i emocji ukazujących siłę wyobraźni twórcy. Irracjonalizm romantyczny wiązał się z prymatem duchowości – wiary i intuicji, stawianych ponad materią, kwestionujących możliwość rozumowego poznania świata. Romantyzm wydobywa znaczenie jednostki, kładąc nacisk na indywidualizm artysty. Związki literatury i muzyki ze sztukami plastycznymi mają na celu dążenie do romantycznego ideału *Gesamtkunstwerk* – szczególnie połączenia pierwiastków muzycznych i architektonicznych. Architektura XIX wieku była efektem wielu sprzeczności: stanowiła odzwierciedlenie mistycyzmu, a zarazem sekularyzacji sztuki, była efektem dążenia do ideału jedności sztuk, a jednocześnie relatywizmu i indywidualizmu. „Sztuka wieku XIX rozumiana w całej swej polifonii wykazuje bardzo silne związki z literaturą – podkreśla Jan Białostocki – szczególnie w nurcie romantycznym, który widziany okiem historyka sztuki, wydaje się kierunkiem przede wszystkim literacko-poetyckim i muzycznym.”¹ Dzieje sztuki mogą być postrzegane jako historia tematów, wątków, obrazów, wyobraźni wytwarzającej i wyrażającej treści ideowe. W wieku XIX zaczęto przystosowywać środki artystycznego wyrazu do przekazu treściowego i funkcji dzieła, potęgując ich znaczenie. Artyści poprzez

twórczość podjęli dialog sztuki z naturą, tradycją i dokonaniem minionych epok, kładąc nacisk na nastrój i ekspresję. Podwójny charakter życia ludzi XIX wieku, zawieszony pomiędzy teraźniejszością a przeszłością, łączył się z uleganiem nastrojom romantyczno-historycznym, gdzie subiektywne życie uczuciowe miało być pobudzane przez formy i przedmioty „dawnego świata”². Postawa romantyczna wiązała się z akcentowaniem roli duchowości, gdzie sztuka nadawała sens i wytyczała drogę poznania. Dążenie do doskonałości w sztuce łączyło się z etosem artysty i znaczącą pozycją twórcy – niemal boskiego kreatora ustanawiającego porządek rzeczy, którego dzieło budowane było talentem i siłą natchnienia. „Romantyzm zaznacza się kultem *«geniuszów»* – pisze Maria Gołaszewska – *artysta zaczyna przeciwstawiać się społeczeństwu jako prorok, człowiek wyrastający ponad przeciętność.*”³ Zapoczątkowana w wieku XVIII tendencja do sekularyzacji sztuki, kontynuowana jest w XIX stuleciu, kiedy świat sztuki i wartości estetycznych zaczął pełnić rolę substytucji świata religii. Głównym zagadnieniem ikonografii i wiodącym zjawiskiem w sztuce jest sekularyzacja tematów ramowych i proces przekształcania konwencjonalnych symboli, alegorii i atrybutów na rzecz działania nastroju i ekspresji środków artystycznych. „*Napełniane przez stulecia treścią religijną lub humanistyczno-alegoryczną tematy ramowe* – jak pisze Jan Białostocki – *tracą swe dotychczasowe treści i stają się «pustymi formami», gotowymi na przyjęcie nowych treści, żywych w XIX stuleciu.*”⁴ Architektura staje się ekwiwalentem religii, a budynki świeckie zostają nasycone treściami symbolicznymi w służbie sztuki, nabierającej znamion nowego kultu. „*Wiek XIX był epoką, która nadała muzeom godność świątyni, a z kościołów uczyniła muzea* – podkreśla Piotr Krakowski – *mamy do czynienia z procesem muzealizacji kultu, religii.*”⁵ Rozwój nauki, literatury, malarstwa, muzyki sprawia, że wzrasta znaczenie architektury muzeów, bibliotek, sal koncertowych, teatrów operowych należących do głównych wyznań architektonicznych.

¹ J. Białostocki, *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1967, s. 59.

² P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, [w:] Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z historii sztuki, z. 11, Kraków 1973, s. 64, [za:] H. Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutsche Kunst*, München 1944, s. 64.

³ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Kraków 1973, s. 155.

⁴ J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych*, [w:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX*, Materiały sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1967, s. 62.

⁵ P. Krakowski, op. cit., s. 64.

Polifonia i symbolika architektury XIX wieku

Wyrosła na podłożu romantyzmu architektura XIX wieku może być postrzegana, jako wypadkowa postawy duchowej i ruchu naukowego określanego mianem historyzmu. Rozwój historii sztuki i fascynacja przeszłością wraz z różnorodnością dawnych stylów wpływały na wielość architektury, w przestrzeni której przewodził historyzm i eklektyzm. Popularność historyzmu wiązała się z przemianami społecznymi w Europie i potrzebą „zakorzenienia” w kulturze nowej warstwy rządzącej, mieszczaństwa i burżuazji. Karl Friedrich von Schinkel mawiał: „*obowiązkiem architektury jest uczynienie rzeczy użytecznej, praktycznej i funkcjonalnej czymś pięknym*”⁶, ukazując piękno jako wiodącą kategorię estetyczną architektury XIX wieku. „*Historyzm – podkreśla Tadeusz Broniewski – daje dzieło zamknięte w jednym, historycznym stylu; romantyzm, ideowy związek eklektyzmu, wybiera style w ówczesnym pojęciu romantyczne, czyli przedrenesansowe i egzotyczne, przy czym miesza je z sobą w jednym i tym samym obiekcie.*”⁷ Architektura historyzmu wypracowała zestaw „kostiumów”: gotycki, renesansowy (w odmianach: włoskiej, weneckiej i francuskiej), barokowy czy staroangielski. „*Wybór stylów historycznych wynikał nie tylko z problemów formalno-estetycznych – jak pisze Piotr Krakowski – lecz także z potrzeby realizacji programu treściowego, określonych celów ikonograficznych i wyrażał konkretne wątki znaczeniowe, symboliczne.*”⁸ Heinrich Lützeler uważał historię architektury za katalog norm, który wystarczy wertować i podporządkowywać określonym celom, wprowadzając pojęcie „obszarów wyrazowych” poszczególnych stylów historycznych tzw. *fazy romantycznej*⁹. Wiek XIX to czas dominacji sztuki akademickiej – artysta zrywa z naiwnym naśladownictwem natury i prostym doświadczeniem rzemiosła na rzecz wyobraźni twórczej, której wtóruje wiedza, głównie historia i filozofia.

Ascetyczny charakter stylu romańskiego doceniono około połowy XIX wieku, dedykując nurt ten głównie architekturze sakralnej. „*Architektura wczesnochrześcijańska miała wyrażać deklarację szczerzej chrześcijańskiej wiary, surowego chrześcijańskiego życia.*”¹⁰ Neoromańska architektura sakralna stanowiła próbę odtworzenia stylu protochrześcijańskiego, przyczyniając się do powstania „*Rundbogenstil – fuzji form protochrześcijańskich i form północnego renesansu włoskiego.*”¹¹ Styl romański ceniono szczególnie w Nadrenii-Północnej Westfalii, co można wiązać z inspirującym promienianiem architektury katedry akwizgrańskiej, częste nawiązania do formy oktagonu i centralizacji kompozycji. Wśród neoromańskich budowli sakralnych wyróżnia się Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (1891–1895), wzniesiony według projektu Franza Schwechтена w Berlinie czy Ringkirche Johannesesa Otzena w Wiesbaden (1892–1894). Edwin Oppler projektując neoromańskie synagogi w Hanowerze (1864–1870), Wrocławiu (1872 r.), Monachium (1872 r.) czy Karlsbadzie (1874 r.), uznał styl ten za stosowny dla architektury synagogałnej ze względu na jego niemiecki charakter i niesione wartości patriotyczne¹².

Uznanie i popularność stylu gotyckiego wiązały się w XIX wieku z symboliką oznaczającą zwycięstwo ducha nad materią i „dematerializacją” architektury. Styl gotycki uznawano za stworzony dla architektury sakralnej – czysty, idealny, o mocnym wyrazie „jednego z najsilniejszych uczuć: chrześcijańskiej wiary i chrześcijańskiej tęsknoty ku górze”, jak ujął to Henrich von Geymüller¹³. Wertykalizm form architektury gotyckiej od czasów średniowiecznych symbolizował dążenie wzwyż, oddając siłę uczuć chrześcijańskich wraz ze wszystkimi jej odłamami – styl ten był akceptowany zarówno dla architektury świątyń protestanckich, jak i katolickich. Z tego względu Augustus Welby Northmore Pugin nazwał go językiem i duchem chrześcijaństwa. Gotyck utożsamiano z Europą i uznawano za

⁶ Za: A. de Botton, *Architektura szczęścia*, Warszawa 2010, s. 46–47.

⁷ T. Broniewski, *Historia architektury*, Wrocław 1959, s. 424.

⁸ P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, [w:] Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki, DXXV, z. 15, Warszawa 1979, s. 76.

⁹ Faza romantyczna trwała do około 1860 roku, [za:] H. Lützeler, *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953, s. 229, [za:] P. Krakowski, op. cit., s. 49–50.

¹⁰ H. Lützeler, *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953, s. 229, [za:] P. Krakowski, op. cit., s. 49–50.

¹¹ Z. Tołłoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Kraków 2005, s. 159–160.

¹² H. Hammer-Schenk, *Ästhetische und politische Funktionen historisierender Baustile in Synagogenbau des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, „Kritische Berichte”, 1975, s. 14, [za:] P. Krakowski, op. cit., s. 85.

¹³ H. von Geymüller, *Architektur und Religion*, Basel 1911, s. 61, [za:] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, [w:] Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki, z. 11, Kraków 1973, s. 68.

narodowy styl niemiecki – symbol germańskości i „wyraz siły”. „*Symbolika domaga się, aby kościół był odbiciem widocznego królestwa Chrystusa w czasie, królestwa Boga wewnątrz nas i wiecznego królestwa Chrystusa w niebie* – pisze Cornelius Gurlitt – *każda część budowli winna wskazywać oglądającym i myślącym wiernym na te trzy wzory.*”¹⁴ Architektura większości kościołów neogotyckich wzorowana była na świątyniach szczytowego gotyku francuskiego, budowle charakteryzowała osiowość, symetria i zgeometryzowany detal. Akcentowano znaczenie wnętrza świątyni, a forma miała stanowić jej negatywowe odbicie. „*Żaden kościół gotycki nie został wybudowany dla efektu zewnętrznego, do oglądania z zewnątrz* – pisał Józef Kremer – *jego kształt zewnętrzny jakby nie istniał sam dla siebie i jest niejako negatywowym odbiciem wnętrza. Wynika to z kontemplacyjnego charakteru budowli sakralnych, które poprzez formy architektoniczne wyrażają wewnętrzne skupienie, zatopienie w sobie.*”¹⁵ Karl Fridrich von Schinkel „*uważał gotyk za materialny znak zwycięstwa ducha nad laickim racjonalizmem*”. Owa „*idea uniwersalnego spirytyzmu była dlań zarówno narodowa, jak i patriotyczna*”¹⁶. Tak pojmowana symbolika neogotyku czytelna jest w projektach z lat 1810–1821, stworzonych dla upamiętnienia wojny wyzwoleńczej z Francją, w których architekt łączył sacrum z upamiętniającym pierwiastkiem pomnikowym. „*Punkt szczytowy tych zainteresowań przypadł na lata panowania Fryderyka Wilhelma IV, którego romantyczna tęsknota do odbudowania katedry kolońskiej była bardzo symptomatyczna dla tej epoki*”¹⁷ – jak pisze Piotr Krakowski. Architektura katedry stanowiła problem estetyczny, religijny i narodowy, a jej ukończenie miało symbolizować odrodzenie Rzeszy Niemieckiej (il. 1).

Podobnie architektura Votivkirche w Wiedniu (1856–1878), wzniesionego według projektu Henricha von Ferstela, jako votum za ocalenie życia cesarza Franciszka Józefa, niosła obok przesłania religijnego, ładunek treści patriotycznych i nacjonalistycznych. Architektura świątyni nawiązując do programu opactwa westminsterskiego, ujawnia po-

winowactwa z gotykiem promienistym katedr francuskich. Z czasem architektura neogotycka nabierała cech uniwersalnych, kosmopolitycznych, symbolizując ponadnarodowe ideały demokracji, wspólnoty i wolności europejskiej. Neogotyk wybierano dla gmachów użyteczności publicznej – szkół, szpitali, urzędów. Przykładem może być gmach Houses of Parliament w Londynie (Pałac Westminsterski), którego odbudowę po pożarze rozpoczęto w roku 1836. Autorami projektu byli architekci Charles Barry i Augustus Welby Pugin. Zgodnie z wytycznymi warunków konkursu projekt miał być utrzymany w stylu gotyckim lub stylu Tudorów, gdyż te właśnie nurty uważano za narodowe. Architektura budowli odzwierciedla gusta A. W. Pugina – miłośnika gotyku, autora zewnętrznych i wewnętrznych detali, umieszczonych na „klasycznym ciele” gmachu, którego forma jest kompozycją o palladiańskiej regularności i harmonii.

Zwrot ku architekturze neorenesansowej w XIX stuleciu wiąże się z docenieniem, a następnie dominacją jej założeń estetycznych w ówczesnych akademiach i politechnikach. „*Twórczość doby renesansu stała się głównym źródłem dla studiów architektonicznych* – podkreśla Piotr Krakowski – *stanowiła uosobienie formalnej doskonałości, jednomyślnie uznany przykład architektonicznego piękna, była najlepszą miarą wartości, punktem odniesienia dla nowej twórczości.*”¹⁸ Architekturę renesansową stawiano za wzór posługiwania się motywami antycznymi, chociaż w wieku XIX w przeciwieństwie do czasów renesansu, nie przywiązywano wagi do uwarunkowań funkcjonalnych i niesionych przez nie wartości znaczeniowych. Skupiano się na formie, proporcjach poszczególnych części budowli i zagadnieniach kompozycyjnych. „*Dla ludzi wieku XIX była to architektura komponowana «według stosunków i dla oka», była sztuką czysto estetycznej i formalnej fascynacji.*”¹⁹ Należy podkreślić inspirującą moc i znaczenie włoskiego renesansu. Włochy – kolebka odrodzenia w sztuce i architekturze znajdowały potwierdzenie uprzywilejowanej pozycji w literaturze, odkryciach archeologicznych, historycznych i architektonicznych studiach. Zna-

¹⁴ C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin 1899, s. 96, [za:] P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, [w:] *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki*, z. 11, Kraków 1973, s. 68.

¹⁵ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, III, Kraków 1855, s. 410–411, [za:] P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku*

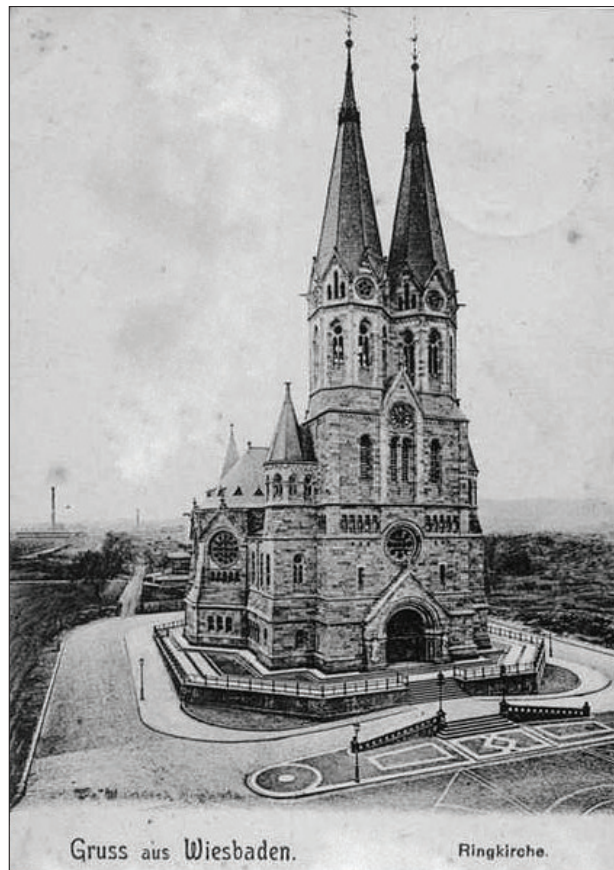
XIX, [w:] *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki*, DXXV, z. 15, Warszawa 1979, s. 56.

¹⁶ Z. Tołoczko, op. cit., s. 87–89.

¹⁷ P. Krakowski, *Wątki...*, op. cit., s. 67.

¹⁸ P. Krakowski, op. cit., s. 75.

¹⁹ Ibidem.



1. Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche w Berlinie, Votivkirche w Wiedniu, Ringkirche w Wiesbaden. Źródło: <https://de.wikipedia.org/>
1. The Kaiser-Wilhelm-Memorial Church in Berlin, the Votive Church in Vienna, the Ring Church in Wiesbaden. Source: <https://de.wikipedia.org/>

czenie polityczne renesansu wzmaga się wraz z dążeniami zjednoczeniowymi Italii i uznaniem go za styl narodowy Włoch. Termin „renesans” używany był u progu XIX wieku w dwojakim znaczeniu: *renaissance des beaux arts* – odrodzenie i przemiana w sztuce oraz jako styl historyczny. Akcentowano architektoniczne dokonania Filippo Brunelleschiego, Michała Anioła czy Pierra Lescota doceniając rolę porządków klasycznych – kanonów piękna i harmonii w architekturze. Znacząca była także rola neorenesansu we Francji, gdzie styl ten nabral znaczenia politycznego, stając się symbolem opozycji. Neorenesans postrzegano w XIX stuleciu jako nośnik wartości oświeceniowych i treści niepodległościowych, „*oznaczał artystyczną manifestację humanizmu; był odpowiedni dla instytucji kulturalnych, muzeów, uniwersytetów, szkół*”.²⁰ Rodzimy przykład architektury neorenesansowej jest gmach Towarzystwa Naukowego Krakowskiego (1857–1866) projektu Filipa Pokutyńskiego, wzniesiony u zbiegu ulic Sławkowskiej i Św. Marka w Krakowie. Renesansową kompozycję elewacji dopełniają medaliony autorstwa Parysa Filippiego z wizerunkami wybitnych uczonych i twórców oraz godło Towarzystwa Naukowego Krakowskiego.

Styl renesansowy uznawany za wzorzec doskonałości w architekturze wydawał się najstosowniejszy dla ówczesnych „świątyń sztuki”: oper, teatrów i muzeów. Neorenesansowe budowle Paryża, Londynu, Wiednia, Berlina czy Monachium miały na celu podkreślenie rangi miast, potęgi władców i świetności państw europejskich. Reprezentacyjne gmachy stolicy monarchii austro-węgierskiej: Burgteater (1874–1888) projektu Gottfrieda Sempera i Karla von Hasenauera, Staatsoper (1863–1869) autorstwa Eduarda van der Nülla i Augusta Siccardsburga, Uniwersytet Wiedeński (1873–1884) zrealizowany według projektu Henricha von Ferstela, Kunsthistorisches Museum (1872–1891) i Naturhistorische Museum (1871–1881) Gottfrieda Sempera i Karla Freiherra von Hasenauera, miały na celu podkreślenie znaczenia stolicy monarchii i dynastii Habsburgów (il. 2).

Podobnie w Berlinie i Monachium neorenesans monumentalnych budowli miał ukazywać znaczenie Królestwa Prus i Królestwa Bawarii, a z czasem dążenia zjednoczeniowe Cesarstwa Niemieckiego. Jakob Burckhardt z inspiracji króla Bawarii Maksymiliana II, rekomendował dla Monachium

neorenesans, mając na względzie walory estetyczne i rolę kulturową tego stylu w epoce rewolucji przemysłowej. Pałac Leuchtenbergów w Monachium (1817–1821), uważany za pierwszą neorenesansową budowlę Bawarii, zbudowano według projektu Leo von Klenze, inspirowanego Palazzo Farnese w Rzymie. Ten sam architekt wzorując się na Palazzo Pitti i Palazzo Rucellai rozbudowuje Königsbau der Residenz w Monachium (1826–1835). Styl neorenesansowy jako reprezentujący pozycję wyższych sfer Niemiec, Francji i Anglii miał się przejawiać poprzez plastyczność form symbolizujących zamożność. Czynniki ekonomiczne wpływały na rangę architektury domów czynszowych, których wystawność inspirowana była przez architekturę pałacową. Kamienice czynszowe miały łączyć piękno i wygodę. Elewacjom frontowym nadawano charakter reprezentacyjny, podkreślany przez wykusze, zwieńczenia, gzymsy, portale i obramienia okienne. Neorenesans kojarzono z zamożnością burżuazji i wystawnością arystokracji, co przesądziło o charakterze wielu ówczesnych rezydencji. Wzorowano się na renesansie włoskim, łącząc te wzorce z motywami *Rundbogenstil*. Dla tworzącej się kultury burżuazji wzrastała potrzeba wystawnego stylu architektury mieszkaniowej, a punktem odniesienia były zarówno renesansowe pałace i wille Florencji, jak i rezydencje Francji. Renesansowe pałace stały się w XIX stuleciu wzorami dla architektury handlowej – domów towarowych, biur, hoteli, banków i innych instytucji. „*Było więc rzeczą powszechnie w wieku XIX przyjętą, że giełdy były jak świątynie, a budynki bankowe posiadały bardzo bogaty, pałacowy wygląd, który nie odpowiadał właściwej ich funkcji i przeznaczeniu*.”²¹ W stylu neorenesansowym wznoszono budowle o charakterze państwowym, nadając architekturze pompacyjny wyraz. Przykładem mogą być: ratusz w Hamburgu (1187–1897) projektu Johanna Grotjana, Martina Hallera, Wilhelma Hauersa, Leopolda Lamprechta, Hugo Stammanna i Gustawa Zinnowa, Parlament w Budapeszcie (1881–1902) autorstwa Imre Steidl (il. 3), budynek paryskiego ratusza – Hôtel de Ville rozbudowany w latach 1874–1884 przez Étienne-Hippolyte’a Godde’a i Jean-Baptiste Cicerona Lesueura czy Palais de Justice w Brukseli (1866–1883) projektu Josepha Poelaerta.

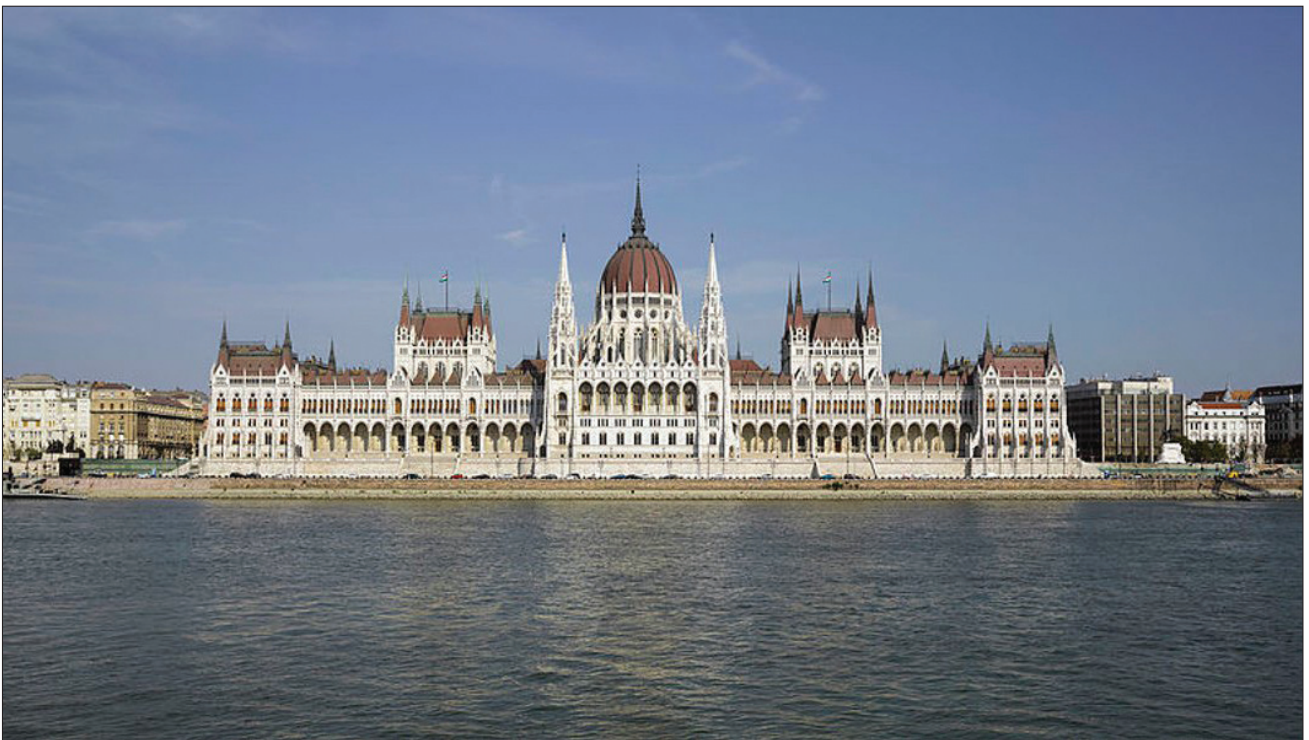
Rzadziej powstawały neorenesansowe kościoły, gdyż formy renesansowe nasuwały skojarzenia ze

²⁰ P. Krakowski, op. cit., s. 76.

²¹ P. Krakowski, *Teoretyczne...*, op. cit., s. 80.



2. Kunsthistorisches Museum i Burgteater w Wiedniu. Źródło: <https://pl.wikipedia.org/>
2. The Kunsthistorisches Museum and the Burgteater in Vienna. Source: <https://pl.wikipedia.org/>



3. Ratusz w Hamburgu, Parlament w Budapeszcie. Źródło: <https://pl.wikipedia.org/>
3. The Hamburg Rathaus, the building of Hungarian Parliament. Source: <https://pl.wikipedia.org/>

świątynią antyczną, nadając architekturze cechy kosmopolityczne. Wśród neorenesansowych budowli sakralnych można wymienić Thomaskirche w Berlinie (1864–1869) zbudowany według projektu Friedricha Adlera czy kościół Św. Anny w Wilanowie (1857–1870) autorstwa Henryka i Leandra Marcovich.

Barok w architekturze XIX wieku znajduje uznanie w latach osiemdziesiątych, a zwłaszcza dziewięćdziesiątych. „W czasach pozytywizmu ów duch swoistego monarchicznego romantyzmu bądź neoromantyzmu ulotni się i neobarok przemawiać będzie językiem potęgi finansowej lub nowoczesnie zorganizowanego państwa.”²² Styl neobarokowy uznawano za stosowny dla architektury urzędów, teatrów i rezydencji. Jak pisze Charles Jencks neobarok był „masywny, ze zbyt wielką ilością detali, świetny, muskularny, burzliwy, bombastyczny, wesoły, wylewny, pretensjonalny i bardzo kosztowny w budowie”.²³ Powrót do baroku w architekturze XIX wieku zawoocował zanikiem tradycyjnego podziału na typy budowli, co miało związek z ogólną tendencją do monumentalizacji i często utratą pierwotnych znaczeń architektury. Barok uznawano za narodowy styl Francji. Neobarok miał charakter kosmopolityczny, chociaż przybierał także lokalne odmiany. W Niemczech znany był pod nazwą *stylu wilhelmińskiego* i manifestował się w neobarokowo-neorenesansowej manierze, stanowionej przez masywność i bogactwo detali, surowość ekspresji treści oddających majestat i potęgę władzy cesarza Niemiec i króla Prus – Wilhelma II Hohenzollerna. Budynek Sądu Najwyższego w Lipsku (1887–1896), zbudowany według projektu Ludwiga Hoffmanna i Petera Dybwada, przez skalę i charakter architektury miał artykułować prestiż i powagę urzędu. Architekci zastosowali formy palladiańsko-barokowe manifestujące holistyczny charakter wymiaru sprawiedliwości. Justizpalast w Monachium (1891–1897) projektu Friedricha von Thierscha, reprezentował neobarok południowoniemiecki.

Monumentalny pałac Michaelertrakt, zamykający Forum Cesarskie Wiednia (1888–1893), zbudowano według projektu Ferdinanda Kirschnera, opierając się na planach Josepha Emanuela Fischera

von Erlacha. Elementem centralnym gmachu jest paradna brama, a trzy kopuły akcentują wejście i narożniki pałacu. Wystrój rzeźbiarski elewacji ma symbolizować lądową i morską potęgę imperium. Założenie dopełnia neobarokowy Neue Burg (1881–1913) projektu Karla von Hasenauera i Gottfrieda Sempera (il. 4). „Barokowa pozostała także kamienica – pisze Dariusz Kozłowski – jej warstwa zewnętrzna, elewacja przejęła cały ciężar symbolu, kryjąc za sobą zazwyczaj bardziej zwyczajne wnętrza domów.”²⁴

„Architektura klasyczna – pisze Antonio Moneستيroli – jawi się jako pozytywna, jako jedyna postępową tendencją opierającą się na regułach, które jednoczą ją na przestrzeni dziejów.”²⁵ W XIX stuleciu nurt ten znajduje zwolenników przypisujących porządkom i motywom klasycznym znaczenie symboliczne. Popularny był zwłaszcza porządek dorycki, który uznawano za stosowny dla architektury wyrażającej wzniosłość i groźbę – mauzoleów, nagrobków i więzień. „Ideologicznym podłożem nawrotu do Grecji był liberalny humanizm klas wykształconych, panujący w początkach XIX wieku duch Goethego – pisze Nikolaus Pevsner – duch, który tworzył pierwsze publiczne muzea i galerie sztuki, pierwsze teatry narodowe, który spowodował reorganizację i upowszechnienie szkolnictwa.”²⁶ Architekci rezygnowali z twórczej interpretacji budowli antycznych, zadawalając się ich powielaniem, „liczyła się wierność kanonowi, a powtórzenie było normą”²⁷

Na ożywienie symboliki w architekturze posiłkującej się dokonaniem Greków wskazuje Dariusz Kozłowski: „zaszkokowani widzowie po odkryciach archeologów, odkryli antyk; nadawano mu znaczenia. W doryku widziano wytwór niezsępsutego ludu, żyjącego w bliskości natury – odpowiednik poezji Homera – a więc ideał architektury. (...) Dalsze uproszczenia obdarły kolumny z kanelur, i architektura odkryła świat brył elementarnych”, którym przypisywano moc symboliczną²⁸. Antyczna architektura grecka nasuwała skojarzenia z ideałem męskiego piękna i boskiej doskonałości, podczas gdy architektura starorzyska wyzwaliała skojarzenia militarne, uosabiając wspaniałość i cesarskość,

²² Z. Tołłoczko, op. cit., s. 264.

²³ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, London 1984, s. 69.

²⁴ D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982–1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992, s. 17.

²⁵ A. Moneستيroli, *Tryglif i metopa*, Kraków 2009.

²⁶ N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 1976, s. 384.

²⁷ A. de Botton, *Architektura szczęścia*, Warszawa 2010, s. 32.

²⁸ D. Kozłowski, op. cit., s. 15–16.



4. Michaelertrakt i Neue Burg w Wiedniu. Źródło: <https://de.wikipedia.org/>
 4. The Michaelertrakt and the Neue Burg in Vienna. Source: <https://de.wikipedia.org/>

wzbudzała nastroje o charakterze politycznym²⁹. Wzorowanie się na architekturze antycznej miało na celu podkreślenie rangi związanej z funkcją muzeum, ratusza czy architektonicznego pomnika. Budowę British Museum w Londynie projektu Roberta Smirke'a rozpoczęto w roku 1823. Główną fasadę utrzymano w wielkim jońskim porządku wzorując się na Erechtejonie w Atenach. Także Karl Friedrich von Schinkel czerpał inspirację z architektury starożytnej Grecji projektując Schauspielhaus (1818–1821) na placu Gendarmenmarkt czy Altes Museum (1823–1833) na Wyspie Muzeów w Berlinie (il. 5, 6). Natomiast ratusz w Birmingham,

zbudowany w roku 1832 według projektu Josepha Hansoma, wzorowano na architekturze Maison Carrée w Nîmes. Mauzoleum Fryderyka Wielkiego, projektu Hansa Christiana Genellego, Johana Gottfrieda Schadowa i Friedricha Gilly'ego, zaplanowano jako „wznoszącą się ku górze nad równią świątynię, która miała być jak bohater wyrastający ponad przeciętnych ludzi – przekaźnik wielkich celów moralnych i patriotycznych”³⁰. Porządek dorycki, ciemny cokół i jasna bryła budowli, pasują mauzoleum w nurcie *architecture parlante*.

Walhala koło Ratzynby (1830–1842) projektu Leo von Klenzego została zrealizowana jako archi-

²⁹ H. Lützel, *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953, s. 229, [za:] P. Krakowski, op. cit., s. 49–50.

³⁰ P. Krakowski, *Wątki...*, op. cit., s. 70.



5. Schauspielhaus w Berlinie. Fot. autor, 2016 r.
5. The Konzerthaus in Berlin. Photo by the author, 2016

tektoniczny znak upamiętniający niemieckich bohaterów. Budowla niczym grecka świątynia góruje nad Dunajem, a wrażenie monumentalności potęguje stopniowany postument. „*Monument reprezentował pragnienie powrotu do pierwotnych form, archetypowych form i konkretyzował przede wszystkim doświadczenie wieczności.*”³¹ Symbolika budowli monumentalnych tworzona była poprzez porządek dorycki i kompozycję nawiązującą do starożytnych świątyń greckich, dopełnioną przez podteksty literackie i znaczeniowe. Elegancja, ponadczasowość i harmonia architektury klasycystycznej rozstrzygała o charakterze wielu ówczesnych rezydencji szlacheckich, wznoszonych w przestrzeni natury. „*Specyficzną polską symbolikę reprezentowała architektura polskiego dworu*” – podkreśla Dariusz Kozłowski. „*Przez długie lata klasycystyczna potem eklektyczna zachowała lokalne wartości znaczeniowe jako symbol trwania i patriotyzmu.*”³²

Bezkrytyczne, odarte z pierwotnej symboliki kopiowanie wątków i motywów zaczerpniętych z historii, zostało poddane dyskusji – krytykę historyzmu podjął Gottfried Semper. „*W pierwszej fazie reakcji, w wyniku stopniowego usamodzielniania*

się sposobu myślenia architektów wieku XIX – pisze Piotr Krakowski – *pojawia się na miejsce niewolniczego naśladownictwa stylowego ostrożny, krytyczno-intelektualny eklektyzm.*”³³ Kierunek ten wydaje się być bardziej twórczy, gdyż posiłkuje się stylami historycznymi w ówczesnym pojęciu romantycznymi, głównie romańskim i gotyckim, a także nurtami egzotycznym, mieszając ich formy i motywy w jednej budowli. Popularny w XIX stuleciu styl neoegejski, wzniecony z inspiracji wypraw napoleońskich, stosowano w architekturze banków, mauzoleów, uczelni medycznych i więzień. Charles Jencks uzasadnia popularność stylu neoegejskiego ze względu na znaczenia konwencjonalne – umocowane historycznie oraz znaczenia naturalne – wiążące się z formą i charakterem architektury egejskiej, oznaczającej ciężkość, zamkniętość i masywność³⁴. Formy zaczerpnięte z architektury staroegejskiej – pylony czy obeliski, miały odpowiadać nastrojom tajemniczości, a piramida – ponadczasowej trwałości i wieczności. Piotr Krakowski wskazuje na związki eklektyzmu z „architekturą patriotyczną”, podając za przykłady łuki triumfalne Paryża: na placu Gwiazdy (1806–1836), projektu

³¹ Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Warszawa 1999, s. 173.

³² D. Kozłowski, op. cit., s. 17

³³ P. Krakowski, op. cit., s. 76.

³⁴ Ch. Jencks, op. cit., s. 69.



6. British Museum w Londynie, Walhala koło Ratzbony. Źródło: <https://pl.wikipedia.org/>
6. British Museum in London, the Walhalla near Regensburg. Source: <https://pl.wikipedia.org/>

Jean-François-Thérèse'a Chalgrina oraz na placu Carrusel (1806–1808), Charlesa Percier'a i Pierre-Françoisa Fontaine'a, a także kościół La Madeleine (1807–1842) projektu Pierre-Alexandra Vignona oraz Panteon, pierwotnie świątynię pod wezwaniem św. Genowefy (1758–1789) projektu Jaquesa Germaina Soufflota, wzniesioną jako wotum za ocalenie zdrowia króla Ludwika XV. W architekturze sakralnej Francji styl neoromański łączony bywał z elementami architektury bizantyńskiej, jak w przypadku bazyliki Sacré-Coeur w Paryżu (1876–1919). Wyłoniony w drodze konkursu projekt, autorstwa Paula Abadie powstał z inspiracji romańskiej katedry St. Font w Perigueux (1120–1170). „*Sacré-Coeur w Paryżu naśladuje stary typ syryjski* – zauważa Dariusz Kozłowski – *ale zawsze stylom tym przypisywano podobne treści jak gotykowi.*”³⁵ W architekturze świątyni czytelne są wpływy romanizmu francuskiego, motywy architektury sakralnej Syrii i Armenii. Usytuowana na wzgórzu Montmartre śnieżnobiała świątynia, miała symbolizować przywiązanie fundatorów do świeckiej władzy Państwa Kościelnego, stanowiąc votum za ocalenie Francji w wojnie z Prusami (1870–1871). Fantastyczną i indywidualną próbą kreacji architektury inspirowanej stylem romańskim jest bazylika Notre-Dame de Fourvière w Lyonie autorstwa Pierre'a Bossana. W tym często krytykowanym dziele zaproponowano architekturę przepychu jako reprezentację i tryumf wartości chrześcijańskich. Eklektyzm można uznać za próbę wypracowania stylu epoki przez nowatorstwo interpretacji stylów historycznych i twórczy pierwiastek, pozwalający na dowolne zestawianie w jednej budowli wątków i motywów oraz nadawanie im nowych znaczeń. „*Styl – pierwowzory stosowano więc dowolnie* – podkreśla Dariusz Kozłowski – *nie wytworzono jednej spójnej teorii estetycznej. Niekiedy dowolność ta owocowała nowością; stał się nim tzw. styl burgowy – powidok romanizmu, gotyku, stylów bizantyjskich; symbolizował jakąś przeszłość, architekturę dawną.*”³⁶ Styl burgowy popularny w architekturze mieszkaniowej, przemysłowej, sakralnej oraz szkół publicznych charakteryzowały gotyckie detale: krenelaże, baszty, portale oraz łączenie różnobarwnej cegły klinkierowej i motywów kamiennych.

³⁵ D. Kozłowski, op. cit., s. 17.

³⁶ Ibidem.

³⁷ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1974, s. 260–261.

Wątki znaczeniowe architektury XIX wieku

Style historyczne jako świadectwo i język poszczególnych epok nabrały z czasem równorzędnych możliwości artykulacji. „*Elementy historyczne, antyczne lub inne, służyły teraz w rękach indywidualnie nastawionych twórców, do wznoszenia tworów śmiałych i monumentalnych* – pisze Jan Białostocki – *w efekcie dorównujących niekiedy dziełom antycznym, różniącym się jednak zasadniczo od architektury dawnych epok sposobem interpretowania i stosowania przyjętych elementów.*”³⁷ Jako jedno z podstawowych kryteriów historyzmu Nikolaus Pevsner podaje kryterium asocjacyjności i ewokacyjności, polegające na tym, że pewien typ architektury wywołuje skojarzenia z określonym przeznaczeniem budynku, będąc dla niego najwłaściwszym. Ten sposób postrzegania stylów historycznych sprawiał, że dokonywano wyboru stylu na podstawie jego ewokacyjnych właściwości, np. styl gotycki kojarzono z „uczonością średniowiecza”. Zapewne z tego względu krakowski architekt Feliks Księżarski wybrał neogotyk dla gmachu Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie (1883–1887), (il. 7). Joshua Reynolds do najważniejszych zadań architektury zaliczył „*działanie na wyobraźnię poprzez kojarzenie pojęć* – pisał: *mamy naturalną cześć dla starożytności; każda budowla, która przywodzi na pamięć dawne prawa i zwyczaje, jak na przykład zamki dawnych rycerzy, wprawia nas w zachwyt*”³⁸. Uznaniem wśród architektów dziewiętnastowiecznych cieszyły się dzieła powstałe przed wiekiem industrializacji.

Zamawiający byli uwrażliwieni na walory skojarzeniowe i poprawność naśladownictwa architektury historycznej, co doprowadziło do archeologicznej wręcz dokładności, możliwej za sprawą pogłębianej wiedzy naukowej – badań z zakresu historii architektury i filozofii. Liczne publikacje poświęcone architekturze historycznej, motywowano względami romantycznymi i patriotycznymi, a także ambicjami antykwarskimi. „*Jednym z zadań architektury jest wyryc na fizjognomii budowli znamię jej charakteru publicznego czy prywatnego, wyrazić w symbolicznej mowie mas i linii takie lub inne jej przeznaczenie.*”³⁹ Starano się by budynki rządowe czy

³⁸ Za: N. Pevsner, op. cit., s. 377–378.

³⁹ K. Matuszewski, *O architekturze...*, [za:] P. Krakowski, *Teoretyczne...*, op. cit., s. 81.



7. Collegium Novum Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie. Fot. autor, 2017 r.
7. Collegium Novum of the Jagiellonian University in Cracow. Photo by the author, 2017

publiczne charakteryzowała forma monumentalna, czytelna w przestrzeni miasta, dopełniona przez bogactwo i symbolikę detali. Kulminację tych dążeń można podziwiać w architekturze dziewiętnastowiecznych gmachów operowych. Architektura opery miała cechować wystawność formy architektonicznej oraz detali jako odzwierciedlenie uczuć wzniesionych przez sztukę operową. Piotr Krakowski wskazuje na gmachy opery drezdeńskiej, wiedeńskiej i paryskiej jako najświetniejsze przykłady architektury XIX wieku w skali światowej (il. 8). „Opera, owo cudowne zestawienie, czy raczej koncentracja wszystkich sił sztuki, która jest najbardziej pełnym wizerunkiem owej drugiej dążności nowoczesnego społeczeństwa – pisze César Daly – opera jest ulubionym teatrem każdego, kto kocha piękno, przepych; jest to królestwo wyobraźni, widziane przez uroki sztuki.”⁴⁰ Wystawność architektury oper kreowana była przez piękno i harmonię stylu neorenesansowego lub wybujałość i przepych neobaroku, co miało symbolizować uczucia wyzwane przez sztukę operową. Architektura podążała za muzyką, a muzyka czerpała moc z wzniesionej na jej cześć architektury. „Trzeba – pisał Charles Garnier – aby owa obfitość wrażeń tryskająca z lirycznego dramatu jeszcze została dopełniona wrażeniem obfitości, bijącej z architektury.”⁴¹

Opera paryska (1861–1874) to najdoskonalsze dzieło Charlesa Garniera. „*Ne pouvant la faire belle, tu i'as faire riche*”, miał powiedzieć architekt proponując pełną przepychu neobarokową architekturę, która stanowiła architektoniczny znak w przestrzeni miasta, wyznaczonej rygiem planu Haussmanna i monochromatyczną kolorystyką architektury tej części Paryża. Wyrazista forma budowli definiowana przez prostokątny obrys planu, artykułowana jest przez wieżę sceniczną i kopułę wieńczącą salę teatralną. Neobarokową architekturę opery dopełnia bogaty detal i złączenia fragmentów elewacji. Opera wiedeńska projektu Augusta Siccardsburga i Eduarda van der Nülla, ukończona 1869 roku, zaprojektowana w stylu neorenesansu włoskiego, była pierwszym budynkiem wzniesionym przy wiedeńskim Ringu. Główne wejście od strony placu, akcentuje loggia przechodząca w arkadowy podcień. „Opera odznacza się jasnością i przejrzystością rzutu poziomego – podkreśla Piotr Krakowski – łączy w zgodną całość swobodnie interpretowane elementy nieklasycznych form renesansowych lombardzkich, francuskich i niemieckich. Elewacje potraktowane zostały na zasadzie malowniczej, plastycznej całości.”⁴² Gmach opery drezdeńskiej projektu Gottfrieda Sempera, zrealizowany w latach 1838–1841, odbudowany po pożarze w latach 1871–1878, zniszc-

⁴⁰ C. Daly, op. cit., s. 79, [za:] P. Krakowski, op. cit., s. 81.

⁴¹ C. Daly, op. cit., [za:] P. Krakowski, op. cit., s. 82.



8. Opera Paryska, Opera Drezdeńska. Źródło: <https://fr.wikipedia.org/>; <https://de.wikipedia.org/>
8. The Palais Garnier, the Dresden Opera. Source: <https://fr.wikipedia.org/>; <https://de.wikipedia.org/>

czony ponownie, został odbudowany i rozbudowany po II wojnie światowej. Forma architektoniczna budowli odczytywana jest przez cylindryczny kształt przestrzeni frontowych oraz widowni. Pomimo bryły wspartej na kwadratowym rzucie, to forma walca czytelna od strony wejściowej decyduje o reprezentacyjnym charakterze gmachu. Wieża teatralna dominuje w kompozycji budowli utrzymanej w stylu renesansu włoskiego, dopełnionej dekoracją rzeźbiarską z wieńczącą gmach kwadrygą Dionizosa, zaprzęzoną w cztery pantery.

Architektura XIX wieku często nie odzwierciedlała możliwości technicznych, osiągnięć naukowych i licznych wynalazków. W tym kontekście budowlą szczególną był berliński Reichstag (1884–1894) zbudowany na miejscu pałacu Raczyńskich według projektu Paula Wallota w stylu neo-renesansowym, z uwzględnieniem nowych możliwości konstrukcyjnych. Architekt wprowadza szkło i żelazo do konstrukcji kopuły skrywając materiały pod osłoną form historyzujących. „*Jego dzieło cechuje swobodność, w pełni artystyczne kształtowanie form, świadczące o opanowaniu wszystkich środków dotychczas wytworzonych przez historię* – podkreśla Piotr Krakowski – *dzięki tej perfekcji może osiągnąć własny, indywidualny język artystyczny. Stosuje tam formy przeszłości, jednakże nie po to, aby jakiś styl powtarzać i naśladować; posługuje się nimi swobodnie, wykorzystuje zdobycze stylowe i przy ich pomocy tworzy własne, na swój sposób oryginalne wartości.*”⁴³ Ciekawym przykładem jest Biblioteka Sainte-Geneviève w Paryżu (1843–1850) projektu Henriego Labruste’a, mieszcząca zbiory paryskiego opactwa Sainte-Geneviève (il. 9). Autor projektu wyznawał zasadę, iż architektura winna odzwierciedlać dążenia społeczne, w tym wypadku miała wyrażać filozofię saintsimonizmu, w myśl której naukowcy i przemysłowcy winni zastąpić sfery ziemiańskie, wojskowe i kapłańskie. Architektura biblioteki uchodzi za arcydzieło XIX-wiecznej sztuki budowania. Dwukondygnacyjna bryła budowli o proporcjach wydłużonego prostopadłościanu, charakteryzuje się rytmiczną zasadą kompozycyjną elewacji. Kamienny cokół i wyraziste gzymsy podkreślają parter budowli oraz poziom piano nobile, gdzie usytuowano czytelną główną. „*Biblioteka La-*

bruste’a stanowi bezkompromisową nowość – pisze David Watkin – *efekt płaskorzeźby uzyskano za pomocą niezwyklego pomysłu, o którym zdecydowano w 1848 roku. Otóż wyryto na fasadzie nazwiska 810 autorów w układzie chronologicznym – od Mojżesza po szwedzkiego chemika Berzeliusa, streszczając w ten sposób dzieje świata od judaizmu do współczesnej nauki.*”⁴⁴ Płaskorzeźba współtworzona jest przez rytm okien, kolumn i fryzu w formie girland oraz liter S i G (na cześć patronki Paryża św. Genowefy), a także dekoracji malarskich. Doskonałość i lapidarność formy została dopełniona przez wyrafinowanie „wygrawerowanych” na elewacjach treści. Na uwagę zasługuje tu innowacja architektoniczno-budowlana, bowiem w bibliotece zastosowano, po raz pierwszy w gmachu publicznym, konstrukcję żelazną. „*Labruste wiąże budowlę z uprzemysłowionym społeczeństwem swej epoki w sposób zarazem racjonalny i poetycki.*”⁴⁵ We wnętrzu czytelnicy głównej, gdzie konstrukcja żeliwna współgra estetycznie z kamiennymi i przeszklonymi fragmentami ścian, stalowe słupy pozwalają na duże rozpiętości wnętrza czytelnicy.

Przed rokiem 1800 rzadko wznoszono budowle publiczne. Nowością były gmachy państwowe: siedziby urzędów, muzea i galerie, biblioteki, uniwersytety i szkoły, teatry i sale koncertowe, banki i giełdy, szpitale, hotele, dworce kolejowe – „*budowle wzniesione nie dla kultu i nie dla luksusu, ale na codzienny użytek różnych grup obywateli. W tym przejawia się nowa społeczna funkcja architektury, zgodna z nowym podziałem społecznym.*”⁴⁶ Problem funkcji zostaje zepchnięty na dalszy plan. Zdaniem Chrystiana Norberga-Schulza w architekturze dziewiętnastowiecznej poszukiwano „*prawdziwych i pierwotnych wartości. Brakowało im jednak siły, by stworzyć nowe ośrodki znaczeń, zostały więc wchłonięte przez pluralizm zadań.*”⁴⁷ Wszecchobecna tendencja do monumentalizacji wiązała się z zanikiem podziału na typy budowli – pałac, dom mieszkalny czy budynek użyteczności publicznej. Za sprawą nowych możliwości technicznych bogate w detale, reprezentacyjne fasady uniezależniają się od konstrukcji. Gottfried Semper zalecał zasłanianie konstrukcji, aby nie mogła wpłynąć ona na historyzujący wygląd

⁴² P. Krakowski, *Teoretyczne...*, op. cit., s. 71.

⁴³ P. Krakowski, op. cit., s. 74.

⁴⁴ D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2006, s. 382.

⁴⁵ D. Watkin, op. cit., s. 383.

⁴⁶ N. Pevsner, op. cit., s. 386.

⁴⁷ Ch. Norberg-Schulz, op. cit., s. 168–169.



9. Biblioteka Sainte-Geneviève w Paryżu. Źródło: <https://fr.wikipedia.org/>
 9. Sainte-Geneviève Library in Paris. Source: <https://fr.wikipedia.org/>

budowli. Dostrzegalny jest rozdział między strukturą a stylem i problem „fasadowości”. Architektów zajmowało głównie dekorowanie fasad i konstrukcji, w myśl twierdzenia Johna Ruskina, iż „ornament jest zasadniczą częścią architektury”⁴⁸. Architekci dziewiętnastowieczni przenoszą na mieszczańskie domy oraz kamienice „*formy zapożyczone z gotyckich i renesansowych zamków, klasyczne frontony greckich i rzymskich świątyń czy fasady włoskich pałaców epoki Odrodzenia*”⁴⁹. Świątynia i pałac zostają w XIX wieku zastąpione przez monument, muzeum, architekturę mieszkaniową, teatr, salę wystawową, fabrykę czy budynek biurowy. „*Każdy z tych obiektów, jak również chronologia ich powstawania wskazują na tworzenie się nowej formy życia, opartej na nowych znaczeniach egzystencjalnych.*”⁵⁰ César Daly wyróżnia trzy wielkie pomniki architektury dziewiętnastowiecznej: kościół, operę i dworzec kolejowy, których symbolikę utożsamiano z cnotami wyrzeczenia, subtelnej rozrywki i pracy⁵¹. Budowle te przywodzą na myśl: świątynia – mistycyzm i try-

umf ducha nad materią i przemijaniem dóbr doczesnych; opera – świątynia sztuki, królestwo muzyki, wyobraźni i piękna; dworzec kolejowy – symbol osiągnięcia techniki i etosu pracy.

Podsumowanie

W architekturze XIX wieku starano się zawrzeć treść nadającą sens i skupiającą uwagę odbiorców, akcentując wątki znaczeniowe lub symboliczne budowli. Wybór miejsca, kompozycja i forma architektoniczna, detale, dekoracja rzeźbiarska, malarska czy inskrypcje, a nade wszystko dobór stylu historycznego lub wariacje na temat kilku stylów, miały na względzie ukazanie wartości znaczeniowych architektury. Należy podkreślić dowolność oraz przypadkowość interpretacji, brak ustalonych reguł czy tematów ramowych. Swoboda i indywidualizm w stosowaniu różnych stylów historycznych prowadziły do znaczeniowego eklektyzmu. „*Mimo dowolności interpretacji semantyki architektury XIX*

⁴⁸ Za: N. Pevsner, op. cit., s. 387.

⁴⁹ P. Krakowski, *Teoretyczne...*, op. cit., s. 73.

⁵⁰ Ch. Norberg-Schulz, op. cit., s. 173.

⁵¹ C. Daly, *Concours pour le grand Opéra de Paris*, „Revue d'architecture...”, XIX, 1861, s. 80, [za:] P. Krakowski, op. cit., s. 82.

stulecia nie była ona hermeneutyczna, jak bywało wcześniej – podkreśla Dariusz Kozłowski – symboliki w przeszłości bywały czytelne, ale także były niejednoznaczne, różnie rozumiane, zmienne w czasie i notorycznie zapominane; dedykowane – tym, «którzy wiedzą» – np. sztuka manierystycznych emblematów, wciąż stanowią wiedzę tajemną a ich odczytanie wymaga znawstwa przedmiotu.⁵² Architektura historyzmu była efektem syntezy twórczości artystycznej i nauki, szczególnie historii sztuki, która określała punkty odniesienia i załączki tożsamości dla ówczesnych zleceniodawców. „Architektura jest mieszkaniem dla idealności, jest niejako lupiną, a której prawda jest jądrem – powiada Karol Liblt – w świątyniach mieszka bóstwo, wiara, religia, kościół, pałace zamieszkuje władza, znaczenie, państwo; w gmachach naukowych lub publicznych przebywa umiejętność, sztuka, sprawiedliwość; grobowce są mieszkaniem umarłych.”⁵³ Wiodące cechy architektury dziewiętnastowiecznej – pluralizm stylowy, eklektyzm i synkretyzm, można uznać za zjawiska pozytywne i kreatywną próbę wyjścia z akademizmu, prowadzącą do tworzenia nowych wartości przy wykorzystaniu historycznych stylów i motywów. W architekturze XIX wieku style architektoniczne pojmowano, jako ujęcie w kształt materialny pewnych stanów emocjonalnych i postawy intelektualnej, utożsamiając je „z wartościami wyrazowymi artystycznego tworzywa, zgodnie z przeświadczeniem, że styl stanowi wykładnik znaczeniowej zawartości dzieła sztuki”⁵⁴. Uznanie dla stylów historycznych nie łączyło się z docenieniem roli techniki, z wyjątkiem nowatorskich wieloprzestrzennych konstrukcji z żelaza i szkła, „w których barokowa koncepcja otwartej, dynamicznej przestrzeni została poddana nowej interpretacji”⁵⁵.

Podsumowując odwołano się do słów Dariusza Kozłowskiego: „architektura, może bardziej niż inne sztuki, potrzebuje pretekstu: uzasadnienia, teorii, idei czy ideologii, usprawiedliwiającej poczynania twórcy we własnych oczach i w oczach publiczności”⁵⁶. Bogactwo stylów i wątków znaczeniowych w architekturze XIX wieku stwarzało możliwość przekazu aktualnych treści społecznych i moralnych. Dominujący indywidualizm i pluralizm stylowy prowadził do swobody interpretacji, a nawet

anarchii wartości i znaczeń. „Każdy okres musi być interpretowany zgodnie z kategoriami wartościowania tkwiącymi w nim – dodaje Piotr Krakowski – nie ma zatem żadnego postępu ani schyłku w historii, ale jedynie różnorodność.”⁵⁷

Bibliografia

- J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto*, Warszawa 1974.
- A. de Botton, *Architektura szczęścia*, Warszawa 2010.
- T. Broniewski, *Historia architektury*, Wrocław 1959.
- U. Eco, *Historia piękna*, Poznań 2009.
- M. Fabiański, J. Purchla, *Historia architektury Krakowa w zarysie*, Kraków 2001.
- M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Kraków 1973.
- Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, London 1984.
- D. Kozłowski, *Games of Architecture in the Recent Past*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej – Gry i zabawy architektury*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (red.), Wydawnictwo Konferencyjne XIV Międzynarodowej Konferencji Naukowej Katedry Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji Architektonicznej WA PK, Technical Translations 8-A/2015.
- D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982–1992. Figuralność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992.
- P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX*, [w:] *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki*, DXXV, z. 15, Warszawa 1979.
- P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX*, [w:] *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki*, z. 11, Kraków 1973.
- A. Monestiroli, *Tryglif i metopa*, Kraków 2009.
- Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Warszawa 1999.
- N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 1976.
- Z. Tołłoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Kraków 2005.
- D. Watkin, *Historia architektury zachodniej*, Warszawa 2006.

Monika Gala-Walczowska, dr inż. arch.
Zakład Architektury Mieszkaniowej i Kompozycji
Architektonicznej
Instytut Projektowania Architektonicznego
Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej

⁵² D. Kozłowski, op. cit., s. 18.

⁵³ Za: P. Krakowski, *Wątki...*, op. cit., s. 74.

⁵⁴ P. Krakowski, *Teoretyczne...*, op. cit., s. 90.

⁵⁵ Ch. Norberg-Schulz, op. cit., s. 168–169.

⁵⁶ D. Kozłowski, op. cit., s. 14.

⁵⁷ P. Krakowski, op. cit., s. 87.

THREADS OF SIGNIFICANCE AND SYMBOLISM IN THE ARCHITECTURE OF THE 19TH CENTURY

MONIKA GAŁA-WALCZOWSKA

*“Beauty is nothing other than the promise of happiness (...)
There are as many styles of beauty as there are visions of happiness”
Stendhal*

Romanticism – the beginning of the epoch, the rudiment of art and architecture of the 19th century

Romanticism in art, poetry, painting, literature, music and architecture was a response to the social, political and cultural consequences of the French Revolution and to the transformation related to the Industrial Revolution. The romantic current was a spontaneous reaction to the rationalism of the Enlightenment, but expressed its opposite – the triumph of feelings, passions and emotions, pointing to the power of imagination of an author. Romantic irrationalism was associated with the primacy of spirituality – faith and intuition, which were valued above matter and questioned the possibility of a rational cognition of the world. Romanticism brings out the meaning of the individual, emphasizing individuality of the artist. The relation between literature, music with the arts is aimed at the romantic ideal of the *Gesamtkunstwerk* – and in particular the combination of the elements of music and architecture.

The architecture of the 19th century was the result of many contradictions. It reflected mysticism and the secularisation of art; it was a result of the pursuit of the ideal of unity of the arts, and at the same time relativism and individualism. “Understood in all its polyphony, the art of the 19th century has very strong links with literature,” emphasizes Jan Białos-

tock, “especially in the romantic current, which, as seen by an art historian, seems to be primarily a literary, poetic and musical trend.”¹ History of art can be seen as a story of topics, themes and images, of imagination that produces and expresses the ideological content. In the 19th century, the means of artistic expression began to be adapted to the content and function of the work, increasing their significance. Through art, artists have taken up dialogue with nature, tradition and the achievements of past epochs, emphasizing mood and expression. Suspended between the present and the past, the dual character of the life of the 19th century people was related to their submitting to the romantic and historical mood, where the subjective emotional life was to be stimulated by the forms and objects of the “bygone world”.² Romantic attitude emphasized the role of spirituality, where art gave meaning to cognition and set the path for it. The pursuit of perfection in art was linked to the artist’s ethos and his significant position – the one of a nearly divine creator, who constituted order of things and whose work was built on talent and power of inspiration. „*Romanticism is marked by the cult of «geniuses»*,” writes Maria Gołaszewska. “*The artist begins to oppose the society – as a prophet, a man rising above mediocrity.*”³ Started in the 18th century, the tendency for secularization of art continued in the 19th century, when the world of art and aesthetic values began to act as substitutes for the world of religion. The main issue of iconography and the leading phenomenon in art was the secularisation of themes and the process of transforming conventional symbols, allegories and attributes to the benefit of the effect caused by mood and expression of artistic means. “*Filled for centuries with religious or humanist-allegorical content, the themes have lost their message,*”

¹ J. Białostocki, *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX [Romanticism. Studies on the Art of the Second Half of the 18th and 19th Centuries]*, Materials of the session of the Association of Art Historians, Warsaw 1967, p. 59.

² P. Krakowski, *Wątki znaczeniowe w architekturze wieku XIX [Threads of Meaning in the Architecture of the 19th Century]*,

[in:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego. Prace z Historii Sztuki*, Vol. 11, Kraków 1973, p. 64, [after:] H. Beenken, *Das neunzehnte Jahrhundert in der deutsche Kunst*, München 1944, p. 64.

³ M. Gołaszewska, *Zarys estetyki [Aesthetics Outlined]*, Kraków 1973, p. 155.

Jan Białostocki writes, “and became «empty forms» ready to accept a new one, that, which is alive in the 19th century.”⁴ Architecture became the equivalent of religion and secular buildings were saturated with symbolic content in the service of art, which developed the characteristic of the new cult. “The 19th century was an epoch that gave museums the dignity of temples, and turned churches into museums,” emphasizes Piotr Krakowski. “We are dealing with the process of musealization of worship, religion.”⁵ The development of science, literature, painting and music increased the significance of the architecture of museums, libraries, concert halls and opera theatres, which are major architectural challenges.

Polyphony and symbolism of the 19th century architecture

Grounded in Romanticism, the 19th century architecture can be perceived as a product of a spiritual attitude and scientific movement termed historicism. The development of art history and fascination with the past, along with the diversity of the old styles, influenced the polyphony of architecture, in which historicism and eclecticism reigned supreme. The popularity of historicism was linked to social changes in Europe and the need to “root” the new ruling class, the bourgeoisie, in the culture. Karl Friedrich von Schinkel used to say: “The duty of architecture is to make a useful, practical and functional object into something beautiful”⁶, pointing to beauty as the leading aesthetic category of the 19th century architecture. “Historicism yields a work that is encapsulated in a single, historical style,” emphasizes Tadeusz Broniewski. “Romanticism, the ideological union of eclecticism, chooses styles understood at the time as romantic, i.e. pre-Renaissance and exotic, and mixes them in a single building.”⁷ The architecture of historicism has developed a set of “costumes”: Gothic, Renaissance (of the

Italian, Venetian and French varieties), Baroque or Old English. “The choice of historical styles was not only a matter of formal and aesthetic problems,” emphasizes Piotr Krakowski. “It also resulted from the need to implement the content program and specific iconographic goals; it expressed concrete threads of meaning, threads of symbolism.”⁸ Heinrich Lützel believed the history of architecture to be a catalogue of norms sufficient to be sought through and subordinated to specific purposes by introducing the concept of „expression areas” of particular historical styles of the so called „Romantic phase”.⁹ 19th century was the time of domination of academic art; the artist breaks with a naive imitation of nature and a simple experience of craftsmanship in favour of creative imagination, supported by knowledge – mainly history and philosophy.

The aesthetic character of the Romanesque style was appreciated around mid-19th century, and dedicated mainly to sacral architecture. “Early Christian architecture was to express a declaration of sincere Christian faith, the austere Christian life.”¹⁰ Neo-Romanesque sacral architecture is an attempt to reproduce the proto-Christian style, contributing to the *Rundbogenstil* – a fusion of proto-Christian and northern Italian Renaissance forms.¹¹ The Romanesque style was especially appreciated in Rhineland-Northern Westphalia, which can be linked to the inspiring radiation of the architecture of the Aachen Cathedral, the frequent reference to the form of octogon and centralization of the composition. Among the Neo-Romanesque sacred buildings are the Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche (1891–1895), erected in Berlin according to Franz Schwechten’s design, or the Ringkirche by Johannes Otzen in Wiesbaden (1892–1894). In designing the Neo-Romanesque synagogues in Hanover (1864–1870), Wrocław (1872), Munich (1872) and Carlsbad (1874), Edwin Oppler acknowledged this style as appropriate for the synagogue architecture

⁴ J. Białostocki, *Ikonografia romantyczna. Przegląd problemów badawczych* [Romantic iconography. Overview of the research problems], [in:] *Romantyzm. Studia nad sztuką drugiej połowy wieku XVIII i wieku XIX* [Romanticism. Studies on the art of the second half of the 18th and 19th centuries], Materials of the session of the Association of Art Historians, Warsaw 1967, p. 62.

⁵ P. Krakowski, op. cit., p. 64.

⁶ After: A. de Botton, *Architecture of Happiness*, Warsaw 2010, pp. 46–47.

⁷ T. Broniewski, *Historia architektury* [History of Architecture], Wrocław 1959, p. 424.

⁸ P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX* [Theoretical Foundations of 19th Century Architecture], [in:] *Zeszyty Naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki*, DXXV, Vol. 15, Warsaw 1979, p. 76.

⁹ The Romantic phase lasted until approx. 1860, after: H. Lützel, *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953, p. 229, [after:] P. Krakowski, op. cit., p. 49–50.

¹⁰ H. Lützel, *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953, p. 229, [after:] P. Krakowski, op. cit., p. 49–50.

¹¹ Z. Tołoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku* [Mainstreams of History and Eclecticism in the Art of the XIX Century], Kraków 2005, pp. 159–160.

due to its German character and the patriotic values it conveyed.¹²

The recognition and popularity of the Gothic style in the 19th century was related to symbols signifying the victory of the spirit over matter and “dematerialization” of architecture. Gothic style was considered to have been created for sacred architecture – pure, perfect, with a strong expression of “one of the strongest feelings: Christian faith and Christian yearning upward,” in the words of Henrich von Geymüller¹³. Since the medieval times, verticalism of Gothic architecture forms has symbolized the pursuit of the higher, conveying the power of Christian feelings in all fractions, being accepted in the architecture of both Protestant and Catholic temples. For this reason, Augustus Welby Northmore Pugin called this style the language and spirit of Christianity. Gothic was identified with Europe and was considered a national German style – a symbol of Germanicity and “expression of strength”. “Symbolism demands that the church be a reflection of the visible kingdom of Christ in time, of the kingdom of God within us and of the eternal kingdom of Christ in heaven,” writes Cornelius Gurlitt. “Each part of the building should point the watching and pondering believers to the three ideals.”¹⁴ The architecture of most neo-Gothic churches was modelled on the temples from the peak period of the French Gothic; the buildings were characterized by axiality, symmetry and geometric details. The significance of temple’s interior was emphasized, and the form of the temple was to be a negative reflection of the interior. “No Gothic church was built for the external effect, to be viewed from the outside,” wrote Jozef Kremer. “It is as if its outer shape did not exist for itself and was in some way a negative reflection of the interior. This is due to the contemplative nature of sacral buildings which, through architectural forms, express an inner focus, losing in oneself.”¹⁵ Karl Friedrich von Schinkel „considered Gothic as a tangible sign of the victory of the spirit over secular rationalism. This idea of universal spiritualism was both national and patriotic”¹⁶. The neo-Gothic symbolism is readable in designs from the years 1810–1821, created

to commemorate the liberation war with France, in which the architect combined the sacred with the commemorative element of a monument. “*The climax of these interests was in the years of Frederick Wilhelm IV’s reign,*” writes Piotr Krakowski. “*His romantic longing to rebuild the Cologne Cathedral was very symptomatic of this era.*”¹⁷ The cathedral’s architecture was aesthetic, religious and national, and its completion was to symbolize the revival of the German Reich (Fig. 1).

Similarly, the architecture of the *Votivkirche* in Vienna (1856–1878), erected according to a design of Henrich von Ferstel, as a votive offering for saving the life of Emperor Franz Joseph, carried along a religious message, a load of patriotic and nationalist content. The temple architecture, referring to the program of the Westminster Abbey, reveals affinities with the Rayonnant of the French cathedrals. Over time, Neo-Gothic architecture has acquired universal, cosmopolitan characteristics, symbolizing the transnational ideals of democracy, community and European freedom. Neo-Gothic was chosen for public buildings – schools, hospitals, offices. An example may be the Houses of Parliament in London (Westminster Palace), which reconstruction after a fire began in 1836. The authors of the project were architects Charles Barry and Augustus Welby Pugin. According to the terms of the competition, the project was to be maintained in Gothic or Tudor style, as these were considered to be national. The architecture of the building reflects the taste of A. W. Pugin – a Gothic enthusiast, the author of external and internal details mounted on the “classical body” of the building, whose form is a composition of Palladian regularity and harmony.

The 19th century turn to Neo-Renaissance architecture is related to the appreciation and then the dominance of its aesthetic assumptions in the then academies and polytechnics. “*The work of the Renaissance became the main source for the study of architecture,*” emphasizes Piotr Krakowski. “*It was the epitome of formal perfection, an unanimously recognized example of architectural beauty, the best measure of value, the point of reference for new*

¹² H. Hammer-Schenk, *Ästhetische und politische Funktionen historisierender Baustile in Synagogenbau des ausgehenden 19. Jahrhunderts*, “Kritische Berichte”, 1975, p. 14, [after:] P. Krakowski, op. cit., p. 85.

¹³ H. von Geymüller, *Architektur und Religion*, Basel 1911, p. 61, [after:] P. Krakowski, *Threads...*, op. cit., p. 68.

¹⁴ C. Gurlitt, *Die deutsche Kunst des neunzehnten Jahrhunderts. Ihre Ziele und Thaten*, Berlin 1899, p. 96, [after:] P. Krakowski, *Threads...*, op. cit., p. 68.

¹⁵ J. Kremer, *Listy z Krakowa*, III, Kraków 1855, p. 410–411, [after:] P. Krakowski, *Theoretical...*, op. cit., p. 56.

¹⁶ Z. Tołłoczko, op. cit., pp. 87–89.

¹⁷ P. Krakowski, *Threads...*, op. cit., p. 67.

works.”¹⁸ Renaissance architecture was a model on the use of ancient motifs, although in the 19th century, unlike in the Renaissance, no importance was attached to functional considerations and the values of meaning they conveyed. The focus was on the form, the proportions of individual parts of the building and on the compositional issues. “*For the people of the nineteenth century, it was architecture composed «according to ratio, and for the eye». It was art of purely aesthetic and formal fascination.*”¹⁹ One needs to emphasize the inspirational power and importance of the Italian Renaissance. Italy – the cradle of Renaissance in art and architecture – found confirmation of its privileged position in literature, archaeological and historical discoveries, and architectural studies. The political significance of the Renaissance increases with Italy’s unification aspirations and recognition of the style as Italy’s national one. The term “renaissance” was used at the beginning of the 19th century in two ways: as *renaissance des beaux arts* – renaissance and transformation in art, and as a historical style. The architectural accomplishments of Filippo Brunelleschi, Michelangelo and Pierre Lescot emphasized the role of classical orders – canons of beauty and harmony in architecture. Also remarkable was the role of the Neo-Renaissance in France, where the style gained political significance by becoming a symbol of the opposition. Neo-Renaissance was seen in the 19th century as a carrier of the values of Enlightenment and the message of independence. “*It stood for the artistic manifestation of humanism; was suitable for cultural institutions, museums, universities, schools.*”²⁰ A Polish native example of Neo-Renaissance architecture is the building of the Cracow Scientific Society (1857–1866), designed by Filip Pokutyński, erected at the corner of Sławkowska and Św. Marka streets in Kraków. The Renaissance composition of the façade complements the medallions by Parys Filippi, presenting the images of eminent scholars and authors and the emblem of the Cracow Scientific Society.

The Renaissance style, considered the model of excellence in architecture, seemed to be the most suitable for the “art temples” of the time: operas, theatres and museums. The Neo-Renaissance buildings of Paris, London, Vienna, Berlin and Munich were meant to emphasize the importance of the

cities, the powers of the rulers and the glory of the European states. The showcase buildings of the Austro-Hungarian monarchy: the Burgtheater (1874–1888), designed by Gottfried Semper and Karl von Hasenauer, the Staatsoper (1863–1869) by Eduard van der Nüll and Augustus Siccardsburg, the University of Vienna (1873–1884), designed by Henrich von Ferstel, the Kunsthistorisches Museum (1872–1891) and the Naturhistorische Museum (1871–1881) by Gottfried Semper and Karl Freiherr von Hasenauer, aimed at highlighting the importance of the capital of the monarchy and the Habsburg dynasty (Fig. 2).

Similarly, in Berlin and Munich, the Neo-Renaissance of monumental buildings was to demonstrate the meaning of the Kingdom of Prussia and the Kingdom of Bavaria, and with time, the unification aspirations of the German Empire. Inspired by the king of Bavaria, Maximilian II, Jakob Burckhardt recommended to the Neo-Renaissance for Munich, bearing in mind the aesthetic qualities and cultural role of this style in the era of the Industrial Revolution. The Leuchtenberg Palace in Munich (1817–1821), considered the first Neo-Renaissance building in Bavaria, was built according to the design of Leo von Klenze and inspired by the Palazzo Farnese in Rome. The same architect, modelling on the Palazzo Pitti and Palazzo Rucellai, enlarged the Königsbau der Residenz in Munich (1826–1835). The Neo-Renaissance style, representing the position of the high society of Germany, France and England, was to manifest itself through the plasticity of forms that symbolized wealth – the ideal of the upper class of Victorian society. Economic factors influenced the significance of the architecture of rental houses, whose lavishness was inspired by the palace architecture. Rental tenements were to combine beauty and comfort. Front elevations were given representative character, emphasized by bay windows, finials, cornices, portals and window frames. Neo-Renaissance was associated with the affluence of the bourgeoisie and the aristocracy, which marked the character of many of the then-present residences. They were modelled on the Italian Renaissance, combining its patterns with the motifs of the Rundbogenstil. For the emerging bourgeois culture, the need for a lavish architectural style of living was increasing, and the refer-

¹⁸ P. Krakowski, op. cit., p. 75.

¹⁹ Ibidem.

²⁰ P. Krakowski, op. cit., p. 76.

ence point was the Renaissance palaces and villas of Florence, as well as the residences of France. In the 19th century, Renaissance palaces became models for commercial architecture – department stores, offices, hotels, banks and other institutions. “*It was then common in the 19th century that the stock exchanges were like temples, and the bank buildings had a very rich, palace-like appearance that did not match their proper function and destiny.*”²¹ In the Neo-Renaissance style, the state-owned buildings were erected, which added a pompous expression to architecture. Examples include: the town hall in Hamburg (1187–1897) by Johannes Grotjan, Martin Haller, William Hauers, Leopold Lamprecht, Hugo Stammann and Gustav Zinnov, the Parliament in Budapest (1881–1902) by Imre Steidl (Fig. 3), the town hall of Paris – Hôtel de Ville expanded in 1874–1884 by Étienne-Hippolyte Godde and Jean-Baptiste-Cicéron Lesueur or Palais de Justice in Brussels (1866–1883) designed by Joseph Poelaert.

Less often built were Neo-Renaissance churches, as the Renaissance forms were associated with the ancient temple, adding cosmopolitan features to the architecture. Among the Neo-Renaissance sacral buildings are, e.g. the Thomaskirche in Berlin (1864–1869), designed by Friedrich Adler, or St. Anne’s Church in Wilanów near Warsaw (1857–1870) by Henryk and Leandro Marconi.

Baroque in the architecture of the 19th century was recognized in the 1880s, and especially in the 1890s. “*At the time of Positivism, the spirit of a peculiar monarchical Romanticism or Neo-Romanticism will evaporate and Neo-Baroque will speak in the language of financial power or a modernly organized state.*”²² The Neo-Baroque style was considered appropriate for the architecture of offices, theatres and residences. As Charles Jencks wrote, Neo-Baroque was “*massive, with too much detail, splendid, muscular, turbulent, bombastic, cheerful, exuberant, pretentious, and very expensive in construction.*”²³ The return to the Baroque in the 19th century architecture resulted in the disappearance of the traditional division into types of buildings, which was related to the general tendency towards monumentalization and often to the loss of the original meanings of architecture. Baroque was considered the national style of

France. Neo-Baroque was cosmopolitan in character, though it also took local variations. In Germany, it was known as the Wilhelmian style; it manifested itself in the Neo-Baroque-Neo-Renaissance manner, characterized by massive and rich details, harsh expression of the message of the majesty and power of the German emperor and Prussian king, Wilhelm II Hohenzollern. The building of the Supreme Court in Leipzig (1887–1896), designed by Ludwig Hoffmann and Peter Dybwad, was to articulate the prestige and authority of the office through the scale and character of the architecture. Architects used the Palladian-Baroque forms, manifesting the holistic nature of justice. The Justizpalast in Munich (1891–1897) designed by Friedrich von Thiersch, represented the south German Neo-Baroque.

The monumental palace Michaelertrakt, which closed Vienna’s Imperial Forum (1888–1893), was designed by Ferdinand Kirschner, based on the plans of Joseph Emanuel Fischer von Erlach. The centrepiece of the building is the state gate, and the three domes accentuate the entrance and corners of the palace. The sculpture of the elevation is to symbolize the power of the empire on land and sea. The concept is completed by the Neo-Baroque *Neue Burg* (1881–1913) by Karl von Hasenauer and Gottfried Semper (Fig. 4). “*The tenement house also remained Baroque,*” writes Dariusz Kozłowski. “*Its outer layer, the façade, took over the entire weight of symbolism, hiding behind the usually plainer interior of the houses.*”²⁴

As Antonio Monestiroli writes, “*the Classical architecture is seen as positive, as the only progressive tendency based on the rules that unite it through history*”²⁵. In the 19th century, this trend found supporters, who attributed symbolism to classic orders and motives. The Doric order was particularly popular; it was considered appropriate for the architecture expressing solemnity and fear – mausoleums, tombstones and prisons. “*The ideological backdrop behind the return to Greece was the liberal humanism of the educated classes, the Goethe spirit of the early 1900s,*” writes Nikolaus Pevsner. “*This spirit gave birth to the first public museums and art galleries, the first national theatres, reorganized and popularized schooling.*”²⁶ Architects abandoned the

²¹ P. Krakowski, *Theoretical...*, op. cit., p. 80.

²² Z. Tołoczko, op. cit., p. 264.

²³ Ch. Jencks, *Postmodern Architecture*, London 1984, p. 69.

²⁴ D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982–1992. Figuratyność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*

[*Projects and Buildings 1982–1992. Figurative and Decay of the Form in Post-functional Architecture*], Kraków 1992, p. 17.

²⁵ A. Monestiroli, *Triglyph and Metope*, Kraków 2009.

²⁶ N. Pevsner, *History of European Architecture*, Warsaw 1976, p. 384.

creative interpretation of ancient buildings and settled for duplicating them; “*what counted was fidelity to the canon, and repetition was the norm.*”²⁷

Dariusz Kozłowski points to the revival of symbolism in the architecture which drawn on the achievements of the Greeks: “*After the findings of archaeologists, shocked spectators discovered the antique; it was being given meanings. Doric style was viewed as a product of an unspoilt people living in close proximity to nature – the equivalent of Homer’s poetry – and thus the ideal of architecture. (...) Further simplifications have stripped the columns of fluting and architecture discovered the world of basic solids*”, which were attributed symbolic power.²⁸ Ancient Greek architecture conjures up the ideal of masculine beauty and divine perfection, while the old-Roman architecture unleashes military associations, embodying splendour and imperial royalty, evoking political moods.²⁹ Modelling on the ancient architecture was to emphasize the significance associated with the function of the museum, town hall or architectural monument.

The construction of the British Museum in London, designed by Robert Smirke, began in 1823. The main façade was maintained in the great Ionian order, modelled on the Erechtheion in Athens. Karl Friedrich von Schinkel also drew inspiration from ancient Greek architecture when designing the Schauspielhaus (1818–1821) on the Gendarmenmarkt Square, or the Altes Museum (1823–1833) on the Museum Island in Berlin (Fig. 5, 6). On the other hand, the Birmingham town hall, built in 1832 according to the design of Joseph Hansom, was modelled on the architecture of Maison Carrée in Nîmes. The mausoleum of Frederick the Great, designed by Johann Gottfried Schadow and Friedrich Gilly, was planned as “*an upwardly elevated temple that was to be like a hero rising above average people – a channel for great moral and patriotic purposes.*”³⁰ The building’s Doric order, dark pedestal and bright form place the mausoleum in the *architecture parlante* current.

The Walhalla near Regensburg (1830–1842), designed by Leo von Klenze, was completed as an architectural sign commemorating the German

heroes. The building resembles a Greek temple towering over the Danube, and the impression of monumentality is intensified by the ascending pedestal. “*The monument represented the desire to return to the original, archetypal forms, and made the experience of eternity concrete.*”³¹ The symbolism of monumental buildings was created by the Doric order and the composition referring to the ancient Greek temples, completed by literary and symbolic subtexts. The elegance, timelessness and harmony of the Neo-Classical architecture was the decisive factor of many of the noble residences of that time, erected in natural surroundings. “*Polish symbolism was characterized by the architecture of a Polish country house,*” emphasizes Dariusz Kozłowski. “*Classicist for many years, and later eclectic, it has retained local values of meaning as a symbol of duration and patriotism.*”³²

Copycatting historical themes and motifs with no regard to initial symbolism was subject to discussion. The person who took up criticism of historicism was Gottfried Semper. “*In the first phase of the reaction,*” writes Piotr Krakowski, “*as a result of the thinking of the 19th century architects becoming gradually independent, a cautious, critical-intellectual eclecticism emerges in the place of servile imitation of style.*”³³ This trend seems to be more creative, as it is supported by historical styles then understood as romantic, mainly Romanesque and Gothic, as well as exotic, mixing their forms and motifs in one building. The Neo-Gothic style, inspired into existence by Napoleonic expeditions and popular in the 19th century, was used in the architecture of banks, mausoleums, medical colleges and prisons. Charles Jencks justifies the popularity of the Neo-Egyptian style due to its conventional, historically anchored meaning, as well as natural – associated with the form and character of Egyptian architecture, symbolising gravity, closeness and massiveness.³⁴ Forms derived from ancient Egyptian architecture – pylons or obelisks – were to correspond to the aura of mystery, and the pyramid – to timeless durability and eternity. Piotr Krakowski points to relations between eclecticism and “*patriotic architecture*”, pointing to the exam-

²⁷ A. de Botton, *Architecture of Happiness*, Warsaw 2010, p. 32.

²⁸ D. Kozłowski, op. cit., pp. 15–16.

²⁹ H. Lützel, *Vom Sinn der Bauformen*, Freiburg 1953, p. 229, [after:] P. Krakowski, op. cit., pp. 49–50.

³⁰ P. Krakowski, *Threads...*, op. cit., p. 70.

³¹ Ch. Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture*, Warsaw 1999, p. 173.

³² D. Kozłowski, op. cit., p. 17.

³³ P. Krakowski, op. cit., p. 76.

³⁴ Ch. Jencks, op. cit., p. 69.

ples of triumphal arches of Paris: at the Place de l'Etoile (1806–1836), designed by Jean-François-Thérèse Chalgrin, Place du Carrousel (1806–1808), by Charles Percier and Pierre-François Fontaine, as well as the La Madeleine Church (1807–1842), designed by Pierre-Alexander Vignon and the Panthéon – originally the church of St. Genevieve (1758–1789), designed by Jaques Germain Soufflot and erected as a votive offering for saving the health of King Louis XV. In French sacral architecture, the Neo-Romanesque style was associated with the elements of Byzantine architecture, as in the Sacré Coeur Basilica in Paris (1876–1919). The award-winning design by Paul Abadie, was inspired by the Romanesque St. Font Cathedral in Perigueux (1120–1170). “*The Sacré Coeur in Paris imitates the old Syrian type,*” notes Dariusz Kozłowski, “*but these styles have always been attributed the same meaning as Gothic.*”³⁵ The architecture of the temple is visibly influenced by French Romanism and the motifs of the sacral architecture of Syria and Armenia. The snow-white building perched on the Montmartre was to symbolize the attachment of the founders to the secular authority of the Church State, as a votive offering for saving France in the War of Prussia (1870–1871). A fantastic, individual attempt to create a Romanesque-inspired architecture is the Notre-Dame de Fourvière Basilica in Lyon, designed by Pierre Bossan. In this often criticized work, the architecture of splendour was proposed as a representation and triumph of Christian values. Eclecticism can be regarded as an attempt to work out the style of the epoch through innovative interpretation of historical styles and the creative element, allowing for an arbitrary combination of themes and motifs in one building and giving them new meanings. “*As a result, the prototype styles were used arbitrarily,*” emphasizes Dariusz Kozłowski. “*No single, consistent aesthetic theory was developed. At times, this freedom brought forth a novelty: the castellated style – the afterimage of Romanesque, Gothic, and Byzantine styles. It symbolized a past, the old architecture.*”³⁶ The castellated style, popular in residential, industrial, sacral and public schools, was characterized by Gothic details: crenellations, towers, portals and the combination of various clinker bricks and stone motifs.

Threads of significance of the 19th century architecture

As the testimony and language of individual epochs, historical styles have acquired the characteristic of a palette of equal opportunities of articulation over time. “*Historical, antique or other elements have now served in the hands of individually-minded artists, to build bold and monumental works,*” writes Jan Białostocki. “*As a result, these were sometimes equal to antique works, but fundamentally different from the architecture of the early epochs by interpretation and application of the accepted elements.*”³⁷ As one of the basic criteria of historicism, Nikolaus Pevsner gives the criterion of associativity and evocation, in which a certain type of architecture evokes associations with the specific purpose of the building, being the most appropriate for it. This way of perceiving historical styles has made it possible to select a style based on its evocative properties; for example, Gothic style was associated with “*medieval learnedness*”. This must have been why Kraków architect Feliks Książarski chose Neo-Gothic for the Collegium Novum of the Jagiellonian University in Kraków (1883–1887), (Fig. 7). For Joshua Reynolds, “*acting on the imagination by associating concepts*” is among the most important architectural assignments. “*We have a natural honour for antiquity,*” he wrote. “*Every building that brings to mind the old laws and customs, such as the castles of ancient knights, leaves us in awe.*”³⁸ Recognition of the works created before the century of industrialization was very popular among the architects of the 19th century.

Commissioning parties were sensitive to associative values and correctness of the imitation of historical architecture, which led to archaeological accuracy, made possible due to the increasing scientific knowledge – research in history of architecture and philosophy.

Numerous publications devoted to historical architecture were motivated by romantic and patriotic considerations, as well as antiquarian ambitions. “*One of the tasks of architecture is to inscribe on the physiognomy of the building the mark of its public or private character, to express its purpose in the symbolic message of the mass and shape.*”³⁹ Government and public buildings were designed to

³⁵ D. Kozłowski, op. cit., p. 17.

³⁶ D. Kozłowski, op. cit., p. 17.

³⁷ J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto [Art More Valuable Than Gold]*, Warsaw 1974, pp. 260–261.

³⁸ After: N. Pevsner, op. cit., pp. 377–378.

³⁹ K. Matuszewski, *On Architecture...*, [after:] P. Krakowski, *Theoretical...*, op. cit., p. 81.

be monumental, readable in the city space, complemented by wealth and symbolism of detail. The culmination of these aspirations can be admired in the architecture of the 19th century opera houses. They were to be characterized by the magnificence of both the architectural form and detail, as a reflection of the feelings evoked by the opera. Piotr Krakowski points out the Dresden, Vienna and Paris opera houses as the world's most famous examples of 19th century architecture (Fig. 8). “*The opera, the miraculous juxtaposition, or rather the concentration of all the forces of art, is the most complete image of this second aspiration of the modern society,*” writes César Daly. “*The opera is a favourite theatre for anyone who loves beauty, splendour; it is the realm of imagination seen through the charms of art.*”⁴⁰ The lavishness of opera house architecture was created by the beauty and harmony of the Neo-Renaissance style, or the wantonness and splendour of Neo-Baroque, which was to symbolize the feelings triggered by opera. The architecture followed the music, and the music drew on the power of the architecture, which was erected in its honour. “*The abundance of experience playing from the lyrical drama was complemented by the experience of abundance emanating from the architecture.*”⁴¹

The Paris opera house (1861–1874) is the finest work of Charles Garnier. “*Ne pouvant la faire belle, tu i’as faire riche,*” he allegedly replied, proposing the lavish Neo-Baroque architecture, which was the architectural sign in the city space designated within the Haussmann Plan, and the monochromatic colours of the architecture of this part of Paris. The expressive form of the building, defined by the rectangular outline of the plan, is articulated by the stage tower and the dome crowning the theatre hall. The Neo-Baroque architecture of the opera is complemented by rich details and gilded façade fragments. Completed in 1869, the Vienna Opera designed by August Siccardsburg and Edward van der Nüll in the Italian Neo-Renaissance style, was the first building erected at the Vienna Ring Road. The main entrance from the square is accentuated by a loggia opening into an arcade. “*The opera house is characterized by the clarity and transparency of the horizontal projection,*” emphasizes Piotr Krakowski. „*It unites the freely interpreted elements of the non-classical Renaissance forms of Lombardy, France and Germany. The*

façades were solved by way of a picturesque, artistic entirety.”⁴² The Dresden Opera House by Gottfried Semper’s project, built in the years 1838–1841, rebuilt after a fire in 1871–1878 and destroyed again, was rebuilt and expanded after the Second World War. The architectural form of the building is read through the cylindrical shape of the front space and the auditorium. Despite its form, based a square projection, it is the cylindrical form readable from the entrance side that determines the representative character of the building. The stage tower in the Italian Renaissance style dominates in its composition, complete with a crowning sculptural decoration of a quadriga of Dionysus, harnessed in four leopards.

The architecture of the 19th century often did not reflect the technical capabilities, scientific achievements and numerous inventions of the time. In this context, a special building is the Reichstag in Berlin (1884–1894). It was built on the site of the Raczyński Palace according to Paul Wallot’s Neo-Renaissance design and took into account new construction possibilities.

The architect introduced glass and iron to the dome’s construction, hiding the materials under the historical forms. “*His work is characterized by the free, fully artistic shaping of the form, which demonstrated the mastery of all the means so far produced by history,*” emphasizes Piotr Krakowski. “*Thanks to this perfection, the author can achieve his own individual artistic language. He uses forms of the past, but not to repeat and imitate a style; he uses them freely, utilizing style advances to create his own values, however somewhat original.*”⁴³ An interesting example is the Sainte-Geneviève Library in Paris (1843–1850), designed by Henri Labruste, which houses the collection of the Parisian Sainte-Geneviève Abbey (Fig. 9). The author claimed that the architecture should reflect social aspirations. In this case it would express the philosophy of Saint-Simonianism, in which scientists and industrialists should replace the landlord, military and priestly spheres. The architecture of the library is considered to be the masterpiece of the 19th century art of construction. The two-storey structure with the proportions of an elongated cuboid is characterized by a rhythmic compositional principle of the façade. The stone base and expressive cornices emphasize the ground floor of the building and the *piano nobile* level, where the main reading room is located. “*The*

⁴⁰ C. Daly, op. cit., p. 79, [after:] P. Krakowski, op. cit., p. 81.

⁴¹ C. Daly, op. cit., [after:] P. Krakowski, op. cit., p. 82.

⁴² P. Krakowski, *Theoretical...* op. cit., p. 71.

⁴³ P. Krakowski, op. cit., p. 74.

Labrouste Library is an uncompromising novelty,” writes David Watkin. “*The relief effect was achieved with an unusual idea, which was decided in 1848. On the façade, the names of 810 authors were etched in chronological order – from Moses to Swedish chemist Berzelius – summarizing the history of the world, from Judaism to modern science.*”⁴⁴ The bas-relief is supported by the rhythm of windows, columns and friezes in the form of garlands and lettering, with the library’s monogram – interwoven letters S and G (in honour of the patron saint of Paris, St. Genevieve), as well as painting decorations. Excellence and terseness of the form was complemented by the sophistication of the message “engraved” on the façades. Architectural and construction innovations should be emphasized, as in the library the iron structure was used for the first time in a public building. “*Labrouste links a building with the industrialized society of his time in both a rational and poetic way.*”⁴⁵ Inside the main reading room, where the cast iron structure harmonizes tastefully with the stone and glass sections of the walls, the steel columns allow for large spans of the interior.

Before 1800, public buildings were rarely erected. The novelty was state buildings – offices, museums and galleries, libraries, universities and schools, theatres and concert halls, banks and stock exchanges, hospitals, hotels, railway stations – “*buildings built not for worship and not for luxury, but for everyday use of various groups of citizens. It is here that the new social function of architecture is displayed, consistent with the new social division.*”⁴⁶

The problem of function is pushed to the background. According to Christian Norberg-Schulz, in 19th century architecture, “*true and original values were sought. But they lacked the strength to create new centres of meaning, so they were absorbed by the pluralism of the tasks.*”⁴⁷ The ubiquitous tendency for the monumental was associated with the disappearance of the division into types of buildings – a palace, a house or a public building. Due to the new technical possibilities, the rich façades became independent of the structure. Gottfried Semper recommended that the structure be screened off so that it would not affect the historic appearance of the build-

ing. The separation between structure and style and the problem of “façadeness” is perceptible. Architects were occupied mainly with decorating façades and structures, according to John Ruskin’s theory that “*ornament is an essential part of the architecture*”⁴⁸. The 19th century architects transfer to the bourgeois houses and tenements “*the forms borrowed from Gothic and Renaissance castles, the classical fronts of Greek and Roman temples, or the façades of the Italian Renaissance palaces*”⁴⁹. In the 19th century, temple and palace were replaced by monument, museum, residential architecture, theatre, exhibition hall, factory or office building. “*Each of these facilities, as well as the chronology of their origins, indicate the creation of a new life form, based on a new existential meaning.*”⁵⁰ César Daly distinguishes three great monuments of the 19th century architecture: the church, the opera and the railway station, the symbolism of which is associated with the virtues of self-denial, subtle entertainment and work.⁵¹ Respectively, these buildings bring to mind, firstly: mysticism and triumph of the spirit over matter, as well as the passing of temporal goods, secondly: the temple of art, kingdom of music, as well as imagination and beauty, and thirdly: a symbol of technological achievements and ethos of work.

Conclusion

In the architecture of the 19th century, efforts were made to make its message meaningful and audience-focused by emphasizing the significance or symbolism of the buildings. The choice of location, the composition and architectural form, details, sculpted, painted or inscribed decorations, and, above all, the selection of a historical style or variations on several of them, were meant to show the architecture’s value of significance. What needs to be emphasised here is the arbitrariness and randomness of the interpretation, the lack of established rules or framework subjects. Freedom and individualism in the application of various historical styles led to semantic eclecticism. “*Despite the freedom of interpretation of the 19th century architecture semantics, it was not hermeneutic as it was before,*” emphasizes Dariusz Kozłowski. “*In*

⁴⁴ D. Watkin, *History of Western Architecture*, Warsaw 2006, p. 382.

⁴⁵ D. Watkin, op. cit., p. 383.

⁴⁶ N. Pevsner, op. cit., p. 386.

⁴⁷ Ch. Norberg-Schulz, op. cit., pp. 168–169.

⁴⁸ After: N. Pevsner, op. cit., p. 387.

⁴⁹ P. Krakowski, *Theoretical...*, op. cit., p. 73.

⁵⁰ Ch. Norberg-Schulz, op. cit., p. 173.

⁵¹ C. Daly, *Concours pour le grand Opéra de Paris*, “*Revue d’architecture...*”, XIX, 1861, p. 80, [after:] P. Krakowski, op. cit., p. 82.

the past, symbols were readable, but also ambiguous, understood differently, variable in time and notoriously forgotten. They were dedicated to those «in the know», as it is in the case of the art of mannerist emblems, which still constitutes secret knowledge and their reading requires expertise in the subject.”⁵² The architecture of historicism was a result of the synthesis of artistic creativity and science, especially art history, which defined the reference points and origins of identity for the then commissioning parties. “Architecture is home for perfection, a kind of shell with truth as the core,” says Karol Liblt. “Deity, faith, religion and church dwell in temples, authority, significance and state – in palaces, skill, art, justice – in public buildings, and tombs are the dwelling of the dead.”⁵³ Leading features of the 19th century architecture – pluralism, eclecticism, and syncretism – can be considered positive. They can be seen as a creative attempt to quit academic art, which leads to creating new values using historical styles and motifs. In the architecture of the 19th century, architectural styles were understood as the material form of certain emotional states and an intellectual attitude. They were identified with “the expressive values of artistic material, in the sense that the style is an exponent of the semantic content of a work of art.”⁵⁴ Appreciation for the historical style was not associated with appreciation for the role of technology, with the exception of innovative large-spatial structures of iron and glass, “in which the Baroque concept of an open, dynamic space has been subjected to a new interpretation”⁵⁵.

In conclusion, reference was made to the words of Dariusz Kozłowski: “Architecture, perhaps more than any other art, needs a pretext: justification, theory, idea or ideology, to justify the author’s actions in both his own eyes, and in the eyes of the public.”⁵⁶ Plethora of styles and significance threads in the architecture of the 19th century provided an opportunity to convey current social and moral message. Dominant individualism and pluralism of styles led to the freedom of interpretation and even anarchy of values and meanings. “Each period must be interpreted in accordance with the value categories contained therein,” adds Piotr Krakowski. “Therefore, there is no progress or decline in history, but only diversity.”⁵⁷

Translated by the Author

Bibliography

- J. Białostocki, *Sztuka cenniejsza niż złoto [Art More Valuable Than Gold]*, Warsaw 1974.
- A. de Botton, *Architecture of Happiness*, Warsaw 2010.
- T. Broniewski, *Historia architektury [History of Architecture]*, Wrocław 1959.
- U. Eco, *History of Beauty*, Poznań 2009.
- M. Fabiański, J. Purchla, *Outline of the History of Krakow Architecture*, Kraków 2001.
- M. Gołaszewska, *Zarys estetyki [Aesthetics Outlined]*, Kraków 1973.
- Ch. Jencks, *Postmodern Architecture*, London 1984.
- D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982–1992. Figuralność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej [Projects and Buildings 1982–1992. Figurativeness and Decay of the Form in Post-Functionalist Architecture]*, Kraków 1992.
- D. Kozłowski, *Games of Architecture in the Recent Past*, [in:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej – Gry i zabawy architektury [Defining Architectural Space – Fun and Games of Architecture]*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (eds.), Conference Publishing House of the 14th International Conference of the Chair of Housing and Architectural Composition, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology, Technical Translations 8-A/2015.
- P. Krakowski, *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX [Theoretical Foundations of the 19th Century Architecture]*, [in:] *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki, DXXXV, Vol. 15*, Warsaw 1979.
- P. Krakowski, *Threads of Meaning in the Architecture of the Nineteenth Century*, [in:] *Zeszyty naukowe Uniwersytetu Jagiellońskiego, Prace z Historii Sztuki, Vol. 11*, Kraków 1973.
- A. Monestiroli, *Triglyph and Metope*, Kraków 2009.
- Ch. Norberg-Schulz, *Meaning in Western Architecture*, Warsaw 1999.
- N. Pevsner, *History of European Architecture*, Warsaw 1976.
- Z. Tołłoczko, *Główne nurty historyzmu i eklektyzmu w sztuce XIX wieku [Mainstreams of History and Eclecticism in the Art of the 19th Century]*, Kraków 2005.
- D. Watkin, *History of Western Architecture*, Warsaw 2006.

Monika Gała-Walczowska, Ph.D, Arch.
Chair of Housing and Architectural Composition
Institute of Architectural Design
Faculty of Architecture, Cracow University
of Technology

⁵² D. Kozłowski, op. cit., p. 18.

⁵³ After: P. Krakowski, *Threads...*, op. cit., p. 74.

⁵⁴ P. Krakowski, *Theoretical...*, op. cit., p. 90.

⁵⁵ Ch. Norberg-Schulz, op. cit., pp. 168–169.

⁵⁶ D. Kozłowski, op. cit., p. 14.

⁵⁷ P. Krakowski, op. cit., p. 87.