

SZKLANE DOMY A SZKLANA ARCHITEKTURA

HANNA GRZESZCZUK-BRENDEL¹
(Poznań)

Słowa kluczowe: Stefan Żeromski, *Przedwiośnie*, architektura, szklane domy, szklana architektura

Keywords: Stefan Żeromski, *The Spring to Come (Przedwiośnie)*, architecture, glass houses, glass architecture

Abstrakt: Hanna Grzeszczuk-Brendel, SZKLANE DOMY A SZKLANA ARCHITEKTURA. „PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, ss. 60–76. ISSN 1733-165X. Artykuł analizuje wątek „szklanych domów” z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego w kontekście trendów architektonicznych początku XX wieku. Ta, niemal pominięta przez literaturoznawców refleksja, prowadzi przez ewolucję od koncepcji szklanej architektury Josepha Paxtona, Paula Scheebarta, szkoły chicagowskiej do futurystycznych miast przyszłości (Stadtkrone Bruno Tauta). Taka architektoniczna perspektywa interpretacyjna pozwala w projekcie szklanych domów dostrzec koncepcję zgodną z nowoczesną wizją postępu opartego na rozwoju nauki i techniki. Artysta – przedstawiciel inteligencji – miał być autorem „lepszego jutra” dla mieszkańców pauperyzujących się miast. Żeromski – autor utopii budowania przeciwstawionej niszczeniu – jawi się jako zwolennik reform i zadeklarowany przeciwnik rewolucji.

Abstract: Hanna Grzeszczuk-Brendel, GLASS HOUSES AND GLASS ARCHITECTURE. “PORÓWNANIA” 9, 2011, Vol. IX, pp. 60–76. ISSN 1733-165X. The article is an analysis of the motif of glass houses in Stefan Żeromski’s *The Spring to Come* in the context of architectural trends of the 20th century. This reflection, which has been nearly totally ignored by literary scholars, evolves from the concept of glass architecture by Joseph Paxton, Paul Scheebart, Chicago school to the futuristic cities of the future (Die Stadtkrone by Bruno Taut). Such an architectural perspective of interpretation allows to see the glass houses as similar to the concept which is in accordance with the modern view on development based on advancement in science and technology. The artist – a representative of the intelligentsia – was supposed to be the author of a better tomorrow for the inhabitants of the poverty-stricken cities. Żeromski, who is the author of the utopia of building as opposed to destroying, is seen as a follower of reforms and a professed adversary of revolution.

¹ Correspondence Address: hanna-andrea@wp.pl



Joseph Paxton, Pałac Kryształowy, Londyn 1851

Niniejszy artykuł muszę poprzedzić wstępem wyjaśniającym – sprzeczne z rygorami poprawności naukowej – postępowanie badawcze. Zbierając materiały krytyczno-literackie, które poruszają wątek szklanych domów w twórczości Stefana Żeromskiego, byłam zaskoczona, w jak znikomym stopniu dotychczasowe rozważania różnych autorów uwzględniały kontekst architektury z początków XX wieku. Mocno zdawkowo zarejestrował go w latach 60. XX wieku Wacław Borowy², a najnowszym rozwinięciem tego tropu wydaje się być artykuł Marii Podraza-Kwiatkowskiej, wydany w bieżącym roku w zbiorze rozpraw³, w którym „Autorka bada kulturowe konteksty „szklanych domów” Żeromskiego poprzez szukanie odniesień w utworach Jerzego Żuławskiego, Bolesława Leśmiana czy w witrażach i szklanej architekturze”⁴.

Dla historyka sztuki niemal automatyczne jest skojarzenie motywu szklanych domów Żeromskiego z Glasarchitektur (szklaną architekturą) Paula Scheerbarta. Brak zainteresowania tymi odniesieniami przez ponad 40 lat⁵, jeśli za punkt wyjścia uznać szkic Borowego, skłonił mnie do samodzielnego spojrzenia na architektoniczny kontekst idei pisarza i dopiero po zakończeniu własnego toku myślowego skonfrontowania wniosków z tekstem Marii Podraza-Kwiatkowskiej. W tym „eksperymentcie” interesuje mnie to, czy i w jakim stopniu patrzenie z dwóch perspektyw: historyka literatury i historyka sztuki może doprowadzić do interpretacji pokrewnych lub zdecydowanie różnych, wynikających z odmiennych pozycji i doświadczeń badawczych.

*

Motyw szklanych domów jest w twórczości Stefana Żeromskiego rozpatrywany głównie w odniesieniu do *Przedwiośnia*, gdzie stanowi jeden z kluczowych motywów powieści pisanej w latach 1921–1924⁶. Rzadko – jeśli się nie mylę – jest skonfrontowany z podobnym wątkiem w *Urodzie życia*, wydanej w 1912 roku, a sposób

² W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*. Warszawa 1964. W jednym z ostatnich tomów poświęconych twórczości Żeromskiego, odniesienia do architektury nie pojawiają się nawet w artykule: E. Sękowska, *Konceptualizacja pojęcia ‘domu’ w Przedwiośniu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*. Studia pod red. M.J. Olszewskiej i G.P. Bąbiaka. Warszawa 2005, s. 511–521.

³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Labirynty-kładki-drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*. Kraków 2011.

⁴ slowwwmalowane.blogspot.com/2011/.../maria-podraza-kwiatkowska, dostęp: 13.7.2011.

⁵ W odniesieniu do tego tematu tylko na Borowego powołuje się np.: T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*. Red. M. J. Olszewska i G. P. Bąbiak. Warszawa 2005, s. 415. W artykule często odwołuję się do analiz Tomasza Sobieraja, ponieważ jest to jeden z najbardziej aktualnych i skoncentrowanych na problematyce nowoczesności tekst dotyczący Stefana Żeromskiego.

⁶ Stanisław Pigoń twierdzi, że powieść została rozpoczęta wiosną 1924 roku: nota redaktora [w:] S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Warszawa 1972, s. 379.



Hala Maszyn na Wystawie Powszechnej, Paryż 1889

interpretacji wydaje się w większości wypadków wskazywać, że uznaje się go za nierealną wizję, fantazję pisarza.

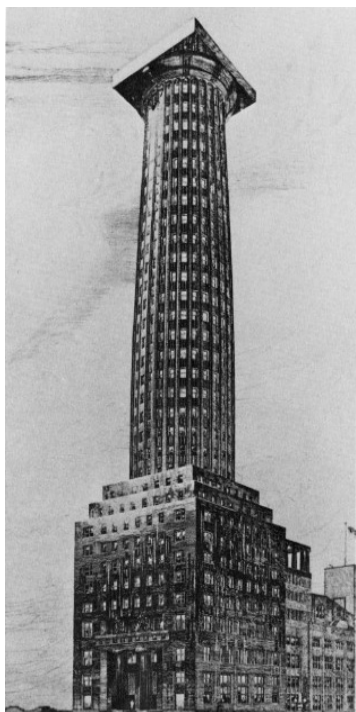
Tymczasem już w momencie wydania *Urody życia* szklana architektura miała całkiem długą, niewątpliwie znaną Żeromskiemu, historię. Jako jej pierwszą wielką demonstrację w przestrzeni publicznej można traktować Pałac Kryształowy (Crystal Palace), wzniesiony według projektu Josepha Paxtona podczas pierwszej Powszechnej Wystawy Światowej w Londynie (1851). W roku 1889 podobny podziw budziła hala maszyn na wystawie paryskiej, wzniesiona według projektu Duterta i Cottancina, istniejąca na Polach Marsowych do 1910 roku. W okresie międzywojennym, na rosnącej fali fascynacji Ameryką jako wzoru nowoczesności, rozpowszechniała się znajomość dokonań tzw. szkoły chicagowskiej. Jej przedstawiciele (np. William Le Baron Jenney, Louis Sullivan, Daniel Burnham, John Root) w latach 1883–1893 zastosowali – po raz pierwszy na taką skalę w śródmiejskiej architekturze publicznej – stalową konstrukcję szkieletową wypełnioną szkłem. Budynki dominujące w centrum miasta stały się znane szerszej publiczności dzięki Wystawie Światowej, mającej miejsce w tym mieście w 1893 roku. To zainteresowanie odżyło w 1923 roku w związku z międzynarodowym konkursem na wieżowiec Tribune Tower w Chicago, na który z całego świata nadesłano projekty reprezentujące najbardziej nowoczesne myślenie (Walter Gropius), jak i próby zaadaptowania w wieżowcu stylów historycznych.

Te nowoczesne dokonania, które można było traktować jako zwiastuny nowej architektury, współlistniały z projektami miast przyszłości: futurystycznymi wizjami Sant'Elia z lat 1912–1914, także ekspresjonistycznymi projektami, z najważniejszą „Stadtkrone” (korona miasta) Bruno Tauta. Opis „Stadtkrone” jako miasta przyszłości został opublikowany w 1919 roku, a w jego centrum miał się znaleźć wielki gmach – „czysta architektura tronująca nad całością. Budynek jest kryształowy, wykonany ze szkła, materiału, który znaczy więcej niż materia w swojej błyszczącej, transparentnej, migotliwej istocie”⁷. Architekt wychodził od fantastycznych noweli Paula Scheerbarta, który opisywał Andy przekształcone projektami architektonicznymi i ogrodowymi. Taut w 1917 roku zastosował tę ideę w koncepcji „architektury alpejskiej”, czyli dopełnienia wierzchołków i dolin górskich przez konstrukcje z żelaza, betonu i błyszczącego szkła, tworzących przyjazny, artystycznie kształtowany świat w zgodności z naturą.

Z kolei Scheerbat, publikując w 1914 roku *Glasarchitektur* (Szklaną architekturę), zadedykował ją Bruno Tautowi, który zaprojektował pawilon przemysłu szklanego na Wystawie Werkbundu w Kolonii w 1911 roku⁸. Ten niewielki, zebrany po wystawie pawilon stał się jednym z czołowych dzieł architektury ekspresjonistycznej, demonstrującym możliwości szkła jako materiału budowlanego

⁷ B. Taut, *Stadtkrone*. Jena 1919, [w:] *Tendenz der zwanziger Jahre*. Berlin 1977, s. 2/94.

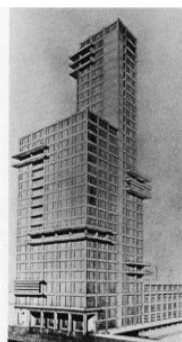
⁸ Scheerbat poświęca tej budowli akapit XLIX, [w:] P. Scheerbat, *Glasarchitektur*. Berlin 1914, s. 61.



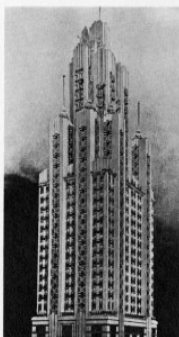
75. Saverio Dioguardi. Italy.



76. Alfred Fellheimer and Steward Wagner. New York City.



77. Walter Gropius and Adolf Meyer. Germany.



Projekty Chicago Tribune

w przyszłości. Obydwa dzieła: tymczasowy pawilon Tauta i koncepcja Scheerbarta są wyrazem fascynacji szkłem, która ujawnia się także w wielu dziełach architektonicznych w okresie międzywojennym, choć ten wątek jest mniej istotny dla prowadzonych rozważań. Istotniejsza jest wręcz mistyka szkła, widoczna szczególnie u Scheerbarta, sięgająca gotyckich witraży z ich symboliką Niebieskiego Jeruzalem i światłości Boga.

Jako historyk sztuki nie będę zajmować się przepływem idei szklanych domów i szklanej architektury, tym bardziej, że data wydania *Urody życia* wskazuje na wykrystalizowanie się wizji Żeromskiego wcześniej niż miałby możliwość poznać koncepcję Scheerbarta. Dla Wacława Borowego jest to rozstrzygającym dowodem, że ktoś, kto zechce „szukać źródła pomysłu szklanych domów, powinien badania swoje skierować w czasy sprzed roku 1911”⁹.

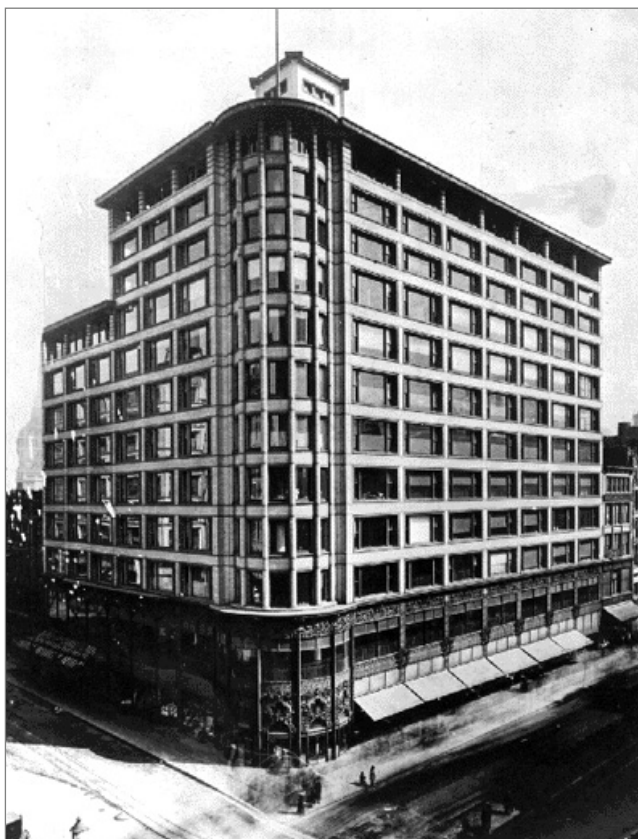
Jednocześnie sam wskazuje ów wcześniejszy trop, cytując „artykulik” opisujący amerykańskie „domy ze szkła”, który w 1905 roku pojawił się w „Tygodniku Ilustrowanym”¹⁰. Zadowolając się konstatacją, że dowodzi to znajomości przez pisarza nowinek naukowo-technicznych¹¹, nie prowadzi – podobnie jak późniejsi badacze – dalszych refleksji nad powodami, które spowodowały przekształcenie tej „nowinki” w jeden z ważniejszych wątków w twórczości Żeromskiego. Sądzę jednak, że przywołane przykłady dzieł i idei architektonicznych skłaniają do dokładniejszego zastanowienia się nad powinowactwem obydwu motywów: literackiego i architektonicznego.

Spojrzenie na twórczość Żeromskiego z perspektywy Scheerbarta, a szerzej – szklanej architektury – każe skupić się na charakterze wizji, utopii nowoczesności, zawartej w koncepcjach architektonicznych i w powieści/powieściach pisarza. Namysłu wymaga wówczas nie tyle rola szklanych domów w powieści Żeromskiego, co sama koncepcja architektoniczna, dokładnie opisana przez pisarza i wyjątkowo zbieżna z tezami Scheerbarta oraz dziełami Bruno Tauta. Być może spojrzenie na główny motyw *Przedwiośnia* z perspektywy idei architektonicznych pozwoli na bardziej precyzyjne określenie rodzaju utopii lub wprowadzi nowe elementy do „kanonicznej” interpretacji tej powieści, w których podkreśla się zderzenie szklanych domów i trwającej brzydoty, nędzy oraz niesprawiedliwości.

⁹ W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*. Warszawa 1964, s. 117.

¹⁰ *Domy ze szkła*. „Tygodnik Ilustrowany” 1905 nr 39, [w:] W. Borowy, *O Żeromskim. Rozprawy i szkice*, op. cit., s. 118.

¹¹ Zakorzenie Żeromskiego w polskim romantyzmie i problematyce niepodległości oraz sprawiedliwości społecznej nie oznacza, że nie interesowały go zjawiska współczesnej kultury europejskiej, czego dowodzą liczne odniesienia do aktualnych zjawisk artystycznych. Były one też świetnie wykorzystywane jako budulec powieściowych narracji, często o kluczowym wręcz znaczeniu. Świadczy o tym choćby opis przeżyć Judyma, a także Natalii w *Ludziach bezdomnych* przed obrazem Puviss de Chavannes’a *Biedny rybak*, znajomość idei falansterów, a także obecność futuryzmu i utopii „nowej cywilizacji” w rozmowie o szklanych domach w *Przedwiośniu*.



Louis Sullivan, dom towarowy Carsons Pirie Scott & Co, Chicago 1899

Utopia nowej cywilizacji funkcjonuje wówczas jako krytyczny głos pisarza wobec polskiej niepodległości po 1918 roku.

*

Wizja „nowej cywilizacji”, którą przed Cezarym Baryką roztacza umierający ojciec, została opisana następującymi słowami:

Baryka – nasz imiennik – produkuje szkło belkowe. Za pomocą olbrzymiej siły, którą ma darmo do prądu zachodniego [w kanale stworzonym w zatoce morskiej – H. G.-B.], zwłaszcza wobec wiatrów zachodnich (...) otrzymuje niezmienną masę popędu elektrycznego, z którego pomocą topi piasek nadmorski (...). Z olbrzymiej masy płynnej wyciąga gotowe belki, tafle, kliny, zworniki, odlane, a raczej ulane według danego architektonicznego planu. Cały szklany parterowy dom, ze ścianami ściśle dopasowanymi z belek, które się składa na wieniec, a spaja w ciągu godziny, z podłogą, sufitem i dachem z tafel – oddaje nabywcy gotowe. W domach tego typu wiejskich, czyli, jak się dawniej mówiło, chłopskich, nie ma pieców. Gorąca woda idzie dokoła ścian, wewnątrz belek, obiegając każdy pokój. Pod sufitem pracują szklane wentylatory normujące pożądane ciepło i wprowadzające do wnętrza zawsze świeże powietrze. (...) Tymi samymi wewnętrznymi rurami idzie w lecie woda zimna obiegająca każdy pokój. (...) Tymi samymi wewnętrznymi rurami idzie w lecie woda zimna obiegająca każdy pokój. Woda ochładza ściany, wskutek czego jest w takim domku podczas największego upału jak w bakińskiej naszej piwnicy, tylko bez jej zgnilizny i odoru. Taż wodą zmywa się stale szklane podłogi, ściany i sufity, szerząc chłód i czystość. (...) nie ma co gnić ani pleśnieć (...) jako że naczynia wszystkie, sprzęty, graty, meble – szklane. (...) te domy komponują artyści, wielcy artyści, (...) ludzi mądrzy, pożyteczni, twórcy świadomi i natchnieni (...). Domy są kolorowe, zależnie od natury okolicy, od natchnienia artysty, ale i od upodobania mieszkańców. Na tle okolic leśnych domy śnieżnie białe, w równinach różowe, w pagórkach – jasnozielone z odcieniem fioleto lub koloru nasturcji. Domy te są najwymyślniej, najfantastyczniej, najbogaciej zdobione według wskazań artysty i upodobań nabywców, bo belkę ściany można w stanie jej płynnym zabarwić, jak się żywnie podoba. (...) Są to istne marzenia futurystyczne, ucieleśnione podatnym i posłusznym materiale. (...) Szklane domy kosztują niezmiernie tanio, gdyż przecie przy ich budowie nie ma mularzów, cieślów, stolarzy i gonciarzy¹².

Ten sam motyw występuje także w *Urodzie życia*, powieści wydanej w 1912 roku i jest wizją – podobnie jak w *Przedwiośniu*:

Piasek stał się najcenniejszym skarbem, dającym wszystko budujące szkło: piękne szklane domy rolników, ze szklanymi meblami i sprzętami, kolorowe siedliska nowej, ze szkła powstałej sztuki – siedliska zdrowia, w których zniszczone zostały choroby: szkarlatyna, ospa, tyfus, zimnica. Wielkie zbiorowiska elektryczności, wypracowane przez rzekę Wisłę, oświetlają całe powiaty. Tysiączne maszyny rolnicze orzą i uprawiają ziemię, młóca, więją

¹² S. Żeromski, *Przedwiośnie*. Warszawa 1972, s. 84–86.



Bruno Taut, Pawilon Przemysłu Szklanego, Kolonia 1914

i czyszczą zboże. Drogi ze szklanych tafli wybrukowały dalekie gościńce pod lipowymi alejami. Śmieją się do słońca cudne domy wśród zboża. Jedne są błękitne, inne różowe, białe lub wielobarwne. Wszystko, co tylko pomyślała fantazja natchnionego artysty, wszystko, co się poczęło w tajniach geniuszu, gdzie w letargu trwa kształt i barwa, wcielone zostało w zdobienie szklanych belek kolorem i rysunkiem, w załamania dachów, wieżyc, skarp, drzwi i okien. Towarzysze człowieka – koń, krowa, owca, świnia, pies i ptactwo, przebywają w szklanych budowlach...¹³

O ile te wyrywki powinien rozpoznać każdy maturzysta, to kolejny cytat jest znany jedynie w dość wąskim kręgu specjalistów; tym bardziej, że cytowane publikacje nie zostały przetłumaczone na język polski:

[I] Nasza kultura jest w pewnym stopniu produktem naszej architektury. Jeśli chcemy kulturę ponieść na wyższy poziom, musimy zmienić naszą architekturę. (...) To jednak możemy tylko przez wprowadzenie szklanej architektury, która wpuszcza światło słońca, księżycy i gwiazd nie tylko przez parę okien – lecz przez możliwie wiele ścian, które są w całości ze szkła – z kolorowych szkieł.

[IV] Ściany mogą być w odległości jednego metra (...) Światło między ścianami świeci na zewnątrz i do wewnątrz. Zarówno zewnętrzne jak wewnętrzne ściany mogą mieć kolorowy ornament. (...) Oczywiście można urządzenia grzewcze i oziębiające umieścić wewnątrz w formie lamp, bowiem tam większość oświetlenia lamp jest zbędna, jeśli większość światła dają ściany. (...) Do ogrzewania są polecane także elektryczne dywany, które mogą pokrywać podłogi.

[XXXIII] Przez ten rodzaj oświetlenia cały szklany dom stanie się wielką latarnią, która w ciży letnich i zimowych nocy będzie świecić jak świetlny chrząszcz i robaczek świętojański.

[XVIII] Będzie tak, jakby ziemia przybrała się w biżuterię z brylantów i emalii (...) Mieilibyśmy więc raj na ziemi i nie musielibyśmy z tęsknotą oczekiwać raju niebiańskiego.

[VI] Trzeba uwzględnić jeszcze różne nowe materiały, które nie są jeszcze wypróbowane, jako [konstrukcyjne] obramienia tafli szklanych.

[XXIX] Tak zwane cegły szklane (luksfery) są materiałem ściennym, który oczywiście może stać się interesującym zjawiskiem szklanej architektury. (...) Estetyczne jest wszystko, co jest ognioodporne i przepuszczające światło. Szklane cegły powinny zastąpić w wielu wypadkach żelazne szkielety (konstrukcyjne).

[VII] Szafy, stoły, krzesła itd. będą musiały być produkowane ze stali i szkła, jeśli całe otoczenie ma jednolicie działać. (...) Naturalnie niklowana stal będzie dekorowana emalią i niello (...).

[XVII] (...) szkło można również tworzyć jako pajęczne włosy. (...) Te szklane włosy mogą stworzyć całkiem nowy przemysł rzemiosła artystycznego: narzuty, pokrycia foteli itp. są możliwe ze szklanych włosów.

[LIV] Kolorowe samochody z błyszczącymi powierzchniami szklanymi i szklane statki zmieniają krajobraz w tak przyjemny sposób, że ludzie przypuszczalnie szybko zaakceptują tę.

¹³ *Rozważania Rozłuckiego* [w:] S. Żeromski, *Uroda życia*, www.scribd.com/doc/43081039/Stefan-Zeromski-Uroda-Zycia, dostęp: 13.7.2011, s. 168–169 (I wydanie 1912).



Bruno Taut, wnętrze Pawilonu Przemysłu Szklanego, Kolonia 1914

[LXXVI] Rozwój szklanej architektury trzeba wspierać przez demonstrowanie nowych idei na stałych wystawach¹⁴.

Paul Scheerbat pisał także następujące aforyzmy:

3. Kolorowe szkło

Niszczy złość

4. Radość koloru tylko

w kulturze szkła

5. Bez szklanego pałacu

Życie jest ciężarem

14. Szkło niesie nam nowe czasy

Kultura cegły sprawia nam przykrość¹⁵.

Ideologia Żeromskiego była skupiona na niepodległości Polski i na jej kształcie. „Pisarz akcentował związek między ideą postępu cywilizacyjnego a moralnym i duchowym doskonaleniem człowieka, które jest warunkiem *sine qua non* progresywnego rozwoju społeczeństwa, narodu, państwa, świata”¹⁶. Podstawą tej koncepcji nowoczesności był kult postępu, rozwinięty w XIX wieku jako droga do budowania coraz lepszego świata, gwarantowana przez rozwój nauki i techniki¹⁷. Racjonalność tak rozumianego postępu zawarta jest w opisach fabryki szklanych domów, w której natura służy człowiekowi w procesie budowania, co jest także stałym tropem myślenia nowoczesnego, „czyniącego sobie ziemię poddaną”. W tradycji pooświeceniowej nowoczesności mieści się także koncepcja idealnego domu/miasta, zbudowania odpowiedniego, „dydaktycznego” otoczenia człowieka, które „zmusi” go do zaakceptowania pożądaných przemian. Jak pisze Scheerbat: „Nowe środowisko szklane będzie całkowicie zmieniać człowieka. Pozostaje tylko życzyć, aby nowa kultura szklana nie miała zbyt wielu przeciwników”¹⁸.

Inaczej mówiąc, pojawi się wielki (u Żeromskiego początkowo osamotniony) twórca, którego dzieło przyniesie ludzkości – a głównie jej części, do tej pory w różny sposób „poszkodowanej” – sprawiedliwy świat nowej cywilizacji. Jej twórcą – w duchu romantyzmu – będzie ktoś w rodzaju Prometeusza, który nawet za cenę własnego cierpienia przyniesie człowiekowi ogień. Jak wskazuje wielu interpretatorów, takim zbiorowym herosem była dla Żeromskiego inteligencja, która „urodę życia” poświęcała na rzecz służby społecznej.

¹⁴ P. Scheerbat, *Glasarchitektur*. Berlin 1914. Wolne tłumaczenie autorki.

¹⁵ *Sprüche für das Glashaus*, [w:] *Frühlicht: Beilage zur Stadtbaukunst aus alter und neuer Zeit*, H. 3. Berlin 1920, [w:] *Tendenzen der zwanziger Jahre*. Berlin 1977, s. 2/62. Wolne tłumaczenie autorki.

¹⁶ T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, [w:] *Światy Stefana Żeromskiego*, op. cit., s. 405.

¹⁷ O idei postępu, rozczarowaniu i konsekwencjach paradygmatu nieustającej zmiany pisze w wielu publikacjach Zygmunt Bauman.

¹⁸ P. Scheerbat, *Glasarchitektur*, op. cit.



Bruno Taut, klatka schodowa z luksferów w Pawilonie Przemysłu Szklanego, Kolonia 1914

Przy wszystkich różnicach, awangardowych architektów i Żeromskiego łączyła krytyka patologii społeczeństwa, która wyrażała się między innymi w patologiach miasta. Brzydkie, biedne zaułki miały zostać zastąpione przez nowe, higieniczne, pełne światła i powietrza domy. Ich opisane przez pisarza cechy są zbieżne z postulatami awangardy okresu międzywojennego. Nowe miasto/nowa architektura były nie tylko propozycją zastosowania nowej formy, ale odbiciem nowego społeczeństwa, nowego człowieka, w tworzeniu którego architektura, a szerzej sztuka, miały mieć istotny wkład. Artysta, który zgodnie z upodobaniami odbiorcy miałby kształtować szklane domy, był przedstawicielem inteligencji, której Żeromski wyznaczał szczególną rolę w tworzeniu lepszego jutra. W kręgach awangardy plastycznej okresu międzywojennego bohaterem nieprzypadkowo stał się architekt, zaś architekturę uznawano za sztukę łączącą różne rodzaje twórczości.

Udział artysty nie ograniczałby się tylko do projektowania nowych form, ale czyniłby z niego współtwórcę społeczeństwa przyszłości, zgodnie ze społeczno-artystycznymi utopiami międzywojennej awangardy. Hasła przebudowy społecznej poprzez albo przy znaczącym udziale sztuki były formułowane na fali radykalizacji postaw w okresie I wojny światowej.

Nie we wszystkich przypadkach budowę nowego społeczeństwa/cywilizacji wiązano z rewolucją, bo w wielu krajach Europy Zachodniej artyści, a szczególnie architekci, nawiązali współpracę z dochodzącą do władzy socjaldemokracją (Republika Weimarska, Czerwony Wiedeń). Innym powodem braku zaangażowania politycznego było przekonanie, że sztuka „nie pragnęła rewolucji, ponieważ „sama była rewolucją”, jak pisze Andrzej Turowski w książce pod znaczącym tytułem *Budowniczości świata*¹⁹. Przywołuje on znaczące deklaracje grupy „Die Kommune”, powstałej w 1919 roku, gdzie pisano: „Nasza rewolucja oznacza, że w małym kręgu, w czystej wspólnotce, tworzymy nowe życie. Życie, w którym twórcze siły rozpalają się i uderzają tak, iż życie stanie się dziełem sztuki”²⁰. Członkiem tego ugrupowania był Stanisław Kubicki, także uczestnik poznańskiej grupy ekspresjonistów „Bunt”, która wprowadzała idee ekspresjonizmu w Polsce. W pierwszych latach powojennych wielu polskich artystów, także w progresywnych kręgach ekspresjonistów i futurystów/formistów uważało, że w niepodległej Polsce można realizować taką kulturę, „w której uniwersalizm i nowoczesność [będą] szły w parze z jej regionalizmem i odrębnością”²¹.

Taka wizja kultury wydaje się być bliska Żeromskiemu, który, nie akceptując rewolucji, krytykował niepodległą Polskę za zaniechanie reform. W kontekście europejskich utopii architektonicznych oczekiwanie, że niepodległość kraju zdoła Polaków „w anioły przerobić”, nadaje myśli Żeromskiego szerszy wymiar, bo

¹⁹ A. Turowski, *Budowniczości świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*. Kraków 2000, s. 46.

²⁰ Ibidem.

²¹ Ibidem, s. 52.

dyskusja o Polsce byłaby widziana jako część dyskusji o przyszłości cywilizacji europejskiej. W *Przedwiośniu* istotne jest i to, że szklane domy są utopią budowania, przeciwstawioną rewolucyjnemu niszczeniu.

Przedstawiona interpretacja stawiałaby się szczególnie kusząca, gdyby w jakiś sposób mogła stanowić rozwiązanie młodopolskiego dylematu „indywidualizmu i jego aspiracji z nakazami służby społecznej”²². Tworzenie nowej cywilizacji szklanych domów byłoby dziełem zarówno artystycznym, jak politycznym, wzajemnie niesprzecznym. Poza kompetencje historyka sztuki wykracza weryfikacja tego stwierdzenia w kontekście całościowej wymowy *Przedwiośnia*.

*

W tym miejscu pozostaje skonfrontować interpretację historyka sztuki z tezami, które w swej najnowszej publikacji prezentuje Maria Podraza-Kwiatkowska²³. Wybitna znawczyni literatury polskiej przywołuje liczne motywy szkła i szklanej architektury w tradycji literackiej i mistyce, sięgając również do Pałacu Kryształowego i XIX-wiecznych przeszklonych pasaży. Nie podejmuje jednak wątku architektury ekspresjonistycznej, która w moich wywodach odgrywa kluczową rolę.

Sytuując wątek szklanych domów w całości tkanki powieściowej, podkreśla „minimalizm wizji w *Przedwiośniu*”²⁴. Traktuje przy tym wizję Żeromskiego jako symbol, co wydaje się dodatkowo umniejszać znaczenia tego wątku. Jednoznacznie opowiada się po stronie tych badaczy²⁵, dla których sensem wprowadzenia szklanych domów było zderzenie utopii z polską rzeczywistością, wyrażenie rozczarowania kondycją polskiej niepodległości: „Degradacja symbolu była wynikiem głębokiego i bolesnego rozczarowania, jakiego doznał Żeromski obserwując zachowanie własnych rodaków w wolnej Polsce”²⁶.

W świetle zaprezentowanych w niniejszym artykule rozważań bliższe wydaje się stwierdzenie Tomasza Sobieraja, że *Przedwiośnie* przenika „żarliwa – acz nasyciona już niemalą dozą zwątpienia – wiara człowieka nowoczesnego w sens projektów modernizacyjnych, których realizacja jest sprawą pierwszorzędą, gdyż zależy od niej przyszłość niepodległej Polski”²⁷. I pozostaje pytanie, czy i w jakim stopniu rozczarowanie polską rzeczywistością musi podważać sens utopii, z natury rzeczy będącej projekcją w przyszłość.

²² T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, op. cit., s. 421.

²³ M. Podraza-Kwiatkowska, *Od Niebieskiego Jeruzalem do szklanej Polski*, [w:] *Labirynty-ktadki-drogowskazy. Szkice o literaturze od Wyspiańskiego do Gombrowicza*. Kraków 2011, s. 67–92.

²⁴ Ibidem, s. 90.

²⁵ Między innymi: H. Markiewicz, *Przedwiośnie*, [w:] *O Prusie i Żeromskim*. Kraków 1995, s. 260.

²⁶ M. Podraza-Kwiatkowska, *Od Niebieskiego Jeruzalem do szklanej Polski*, op. cit., s. 91–92.

²⁷ T. Sobieraj, *Heroizm i antynomie nowoczesności. Wokół światopoglądu Stefana Żeromskiego*, op. cit., s. 420.

W kręgach awangardy wizje szklanej architektury były w dwudziestoleciu jednoznacznie pozytywne. Być może w tej sytuacji motyw szklanych domów spełnia podwójną rolę, jeśli za taką interpretacją przemawiałoby rozwinięcie wątku, który jako fantazja pojawił się w *Urodzie życia*. W *Przedwiośniu* jest czymś więcej, bo wizją przeciwstawiającą niszczącej sile rewolucji utopię budowania. Taką samą, jaką w okolicach I wojny były utopie Bruno Tauta i Paula Scheerbarta. Wówczas w *Przedwiośniu* szklane domy byłyby zarówno marzeniem, pielęgnowanym w latach zaborów o wolnej, pięknej, sprawiedliwej Polsce, jak i propozycją dalekosiężnej wizji w obliczu rozczarowującej rzeczywistości po I wojnie.