

**Maciej Janowski**

Instytut Historii Polskiej Akademii Nauk

## **Stolica na peryferii: specyfika rozwoju wielkiego miasta w Europie Środkowo-Wschodniej**

### **I**

Rozwój Budapesztu w II połowie XIX i na początku XX w. jest doskonałym przykładem peryferyjnej modernizacji, w której przebiegu można odczytać wiele elementów regionalnej specyfiki środkowoeuropejskiej. Wyobraźmy sobie miasto, które w I połowie XIX w. jest nieco mniejszą wersją Warszawy, a w którym dominującą architekturą są jedno-, najwyżej dwupiętrowe klasycystyczne domy z pierwszych dekad XIX w., takie, jakie u nas zachowały się jeszcze w niektórych miejscach Nowego Świata. W tym prowincjonalnym mieście historycznie najbardziej znacząca część – wzgórze Budy z Zamkiem Królewskim jest jakby przyrodniczo oddzielone od bardziej nowoczesnego Pesztu przez skarpe i nadrzeczne dzielnice Víziváros (wodne miasto) i Tabán (jakby odpowiednik Powiśla, jeśli chcemy trzymać się warszawskiej analogii). W tej dzielnicy, na wysokiej skarpie, opustoszały zamek królewski (ożywający tylko podczas rzadkich wizyt monarszych) stoi obok małych średniowiecznych domów mieszczańskich, o barokowo przebudowanych fasadach, których mieszkańcy, w większości niemieckojęzyczni, wiodli życie odrębne od całej reszty podwójnego miasta. Funkcje stołeczne pełnił Pożoń, zwany w ówczesnej polszczyźnie także z niemiecka Preszpurkiem. Na pozońskim zamku zbierały się sejmy Królestwa Węgier, w pozońskiej katedrze koronowano królów Węgier, tam także na zamku przechowywano symbol państwowości, największą węgierską świetność – Koronę św. Stefana. Najważniejszą z instytucji centralnych w dwómiejście był mieszczący się w Budzie uniwersytet, przeniesiony z Trnawy i niewyróżniający się w I połowie XIX w. ani poziomem naukowym, ani znaczeniem w życiu kulturalnym miasta.

Wyobraźmy sobie dalej, że to spokojne i prowincjonalne miasto zostaje nagle – w wyniku przemian na międzynarodowej arenie politycznej, w których naturę nie musimy się wgłębiać – stolicą nowoczesnego państwa

europęjskiego. A raczej prowincjonalnego biednego państwa, którego elity chciały ogromnie, aby pokazać się przed światem jako rządzący normalnym, nowoczesnym państwem zachodnioeuropejskim. To właśnie zdarzyło się na Węgrzech w 1867 r. Królestwo Węgier, odnowione po kilkunastoletniej przerwie (od 1849 r.) i dysponujące pełną niezależnością wewnętrzną, z powodów prestiżowych musiało mieć jak najszybciej europejską stolicę, która nie tylko mogłaby rywalizować z Wiedniem, ale pokazać się przybyszom z innych państw zachodnich. Utworzono odpowiednie instytucje administracyjne, dokonano połączenia trzech miast – Budy, Pesztu i targowego miasteczka Stara Buda w jedną całość, uruchomiono odpowiednie ułatwienia podatkowe dla prywatnych inwestorów, ale nade wszystko rozbudowa miasta wiązała się z działalnością instytucji publicznych: państwowych, municypalnych i kościelnych.

Całą rozbudowę Budapesztu, przemieniającą trzy prowincjonalne miasteczka w jedną stolicę, można widzieć jako element „unarodowienia” Węgier – część ambitnego planu przebudowy wielojęzycznej i wielokulturowej krainy w nowoczesne, scentralizowane na wzór francuski, monojęzyczne i monokulturowe węgierskie państwo narodowe. Ta interpretacja nie jest pozbawiona sensu; w całej stolicy znajduje się tak wiele nawiązań do węgierskiej tradycji narodowej, że możemy odtworzyć jakby program unarodowienia społeczeństwa przez pomniki, budowle, patriotyczne nawiązania w stylach, dekoracjach, ornamentach czy inskrypcjach. Nie zaniebując tego wątku, chciałbym zwrócić uwagę na drugi element, w moim przekonaniu ważniejszy i ciekawszy, a słabiej dostrzegany przez badaczy, bo może mniej rzucający się w oczy za pierwszym spojrzeniem. Budapeszt jest pomnikiem ambicji prowincjonalnej elity, ambicji osiągnięcia *respectability*, międzynarodowego uznania i przyjęcia Węgier do nieformalnego klubu państw „na poziomie”.

Ów deficyt prestiżu<sup>1</sup> miał dla węgierskich elit znaczenie nie tylko międzynarodowe, lecz i wewnętrzne. Prestiż międzynarodowy stanowi bowiem niezwykle ważny wskaźnik prawomocności rządzących również w stosunkach wewnętrznych. Wreszcie równie istotne – sama elita kraju peryferyjnego nie jest pewna swojej „pełnowartościowości” w zetknięciu z Zachodem i dla zdolności sprawowania rządów potrzebuje utwierdzić sama siebie w przekonaniu, że rządzone przez nią Węgry są normalnym, zamożnym, godnym zaufania i wzbudzającym szacunek państwem europejskim. Takie też przesłanie emanuje z nowej stolicy, może mocniej jeszcze niż myśl o „węgierskości” Węgier.

<sup>1</sup> Zob. interesującą refleksję na ten temat: A.C. Janos, *Politics of Backwardness in Hungary 1825–1945*, Princeton 1982, zwłaszcza s. 45–46, 92.

Zarówno w samej strukturze miasta, jak i w węższych rozwiązaniach urbanistycznych, a także w konkretnych projektach architektonicznych nawiązania do europejskich stolic XIX w. są widoczne na pierwszy rzut oka. Dwa okręgi bulwarów stanowią ewidentny cytat z paryskiej przebudowy przez barona Haussmanna; aleja Andrásyego, bulwar przecinający „radialnie” miasto z centrum ku przedmieściom, jest klasycznym elementem wielu XIX-wiecznych stolic. W nieco mniejszej skali plac Bohaterów z pomnikiem tysiąclecia Węgier stanowi oczywisty cytat z rzymskiego placu św. Piotra, z jego dwustronną kolumnadą. Najwyraźniejszym takim nawiązaniem jest zaprojektowany przez Imre Steindla neogotycki parlament, swym nadrzecznym położeniem przywołujący na pamięć londyński parlament – dzieło Sir Gilberta Scotta.

Wszystkie te cytaty ze stolic europejskich mają pewną wspólną cechę: zostały wstawione w nową przestrzeń urbanistyczną, często taką, która nie istnieje jeszcze w trakcie ich budowy, i którą dopiero później trzeba naokoło nich zaprojektować i wykonać. Parlament londyński znajduje się w miejscu dawnego Pałacu Westminsterskiego i nowy gmach integruje w sobie elementy dawnej gotyckiej budowli, nie zmieniając socjotopografii miasta. Tymczasem parlament budapeszteński został wybudowany w miejscu, do którego miasto dopiero się zbliżało. W jednym z tygodników zamieszczono fotografię, na której gmach parlamentu stoi już niemal gotowy, ale naokoło niego widzimy tylko kilka wiejskich domków. Najpierw powstają gmachy reprezentacyjne, a potem dopiero samo miasto, czyli to, co ma być reprezentowane.

W krótkim szkicu można jedynie zasygnalizować problematykę tworzenia obrazu Budapesztu jako stolicy – i zarazem symbolu – węgierskiego *Kulturnation*. Zwrócę uwagę na cztery sprawy: po pierwsze, przedstawię w skrócie na kilku przykładach program ideowy architektury historystycznej. Po drugie, ukażę – znowu w skrócie – odbiór tego programu w ówczesnej publicystyce, podkreślając szczególnie pragnienie dorównania Zachodowi. Po trzecie, pokażę, jak sztuka secesji, buntując się przeciw historyzmowi, przejęła w istocie jego patriotyczną misję. Po czwarte wreszcie, przedstawię, jak niektórzy autorzy już wówczas dostrzegali fasadowość sukcesu, i na zakończenie nawiążę do problematyki *Sonderwegu*.

## II

Sztuka, a zwłaszcza architektura epoki historyzmu fascynuje z różnych względów (nawet jeśli wysoki poziom artystyczny nie jest jednym z nich). Jest to – może na większą skalę niż sztuka epok poprzednich – sztuka głęboko przemyślana. Architektami są profesorowie uniwersytetów i Akademii Sztuk

Pięknych. Ich tytuły profesorskie są zawsze z uszanowaniem wymieniane w tekstach z epoki i dają one ich dziełu pewien rodzaj autorytetu właściwego pracom naukowym. Oni sami zaś często publikowali teksty stanowiące jakby instrukcje czy też objaśnienia do swoich dzieł architektonicznych. Będąc ludźmi wykształconymi, przede wszystkim w zakresie historii sztuki, tworzyli budowle erudycyjne, przemyślane w swych alegoriach i cytatach z dawniejszej architektury. Do tego jeszcze żyli w epoce (a zarazem ją współtworzyli), w której – nie po raz pierwszy w dziejach sztuki europejskiej, ale chyba po raz pierwszy na taką skalę – mieli możliwość wyboru stylu: cała przeszłość architektury stanowiła dla nich jakby paletę, z której mogli wybierać barwy. Do dyspozycji była historia sztuki od antyku po neoklasycyzm. Pytanie „W jakim stylu powinniśmy budować” zostało zadane w 1828 r. przez niemieckiego architekta Heinricha Hübscha w tytule jego znanej wówczas polemicznej książeczki – i przez cały XIX w. domagało się odpowiedzi, nie tylko od architektów, ale i od osób kształtujących debatę publiczną.

Aspekty estetyczne i światopoglądowe były gęsto splecione. Jednym z głównych problemów przy wyborze stylu w XIX w. stało się kryterium jego „narodowości”, a dyskusje dotyczące najlepszego stylu architektonicznego w wielu krajach, także i na Węgrzech, przybierały formę sporu o styl „narodowy”. Trzeba tu pamiętać, że narodowy charakter stylu budowlanego miał na celu nie tylko rozbudzanie świadomości narodowej. Równie ważna była wspomniana już wcześniej funkcja prestiżowa. Każdy poważny naród ma swoją narodową sztukę, jest to po prostu jedna z licznych przepustek do świata kulturalnego. W ciągu II połowy XIX w. i pierwszych lat XX w. można wymienić na Węgrzech kilka faz owych dyskusji. W duchu późnego romantyzmu Ferenc Feschl zaopatrzył zaprojektowany przez siebie gmach resursy na peszteńskim nadbrzeżu, niedaleko placu Gizeli, w liczne motywy uznawane wówczas za orientalne – jak przede wszystkim rytm półokrągłych, nieco „mauretańskich” okien głównej fasady. Motywy te, nawiązujące do wschodniego pochodzenia Madziarów, miały nadać budynkowi narodowy charakter. Debata jednak trwała nadal. Taki orientalizm, jakim odznacza się wystrój peszteńskiej resursy, w ciągu XIX w. coraz częściej był stosowany przez architektów przy projektowaniu synagog. W dobie historyzmu, na którą przypadał początek przyspieszonego rozwoju Budapesztu, debata o stylu narodowym staje się dyskusją o możliwości wyboru jednego ze stylów historycznych. Romanizm, gotyk, renesans, klasycyzm, barok? Barok odpadał ze względów najbardziej oczywistych, jako oficjalny styl habsburski. Jego elementy nadawały się do zamku królewskiego symbolizującego ugodę z dynastią, ale nie do budowy narodowego obrazu węgierskości. Romanizm w XIX w. pojawiał się rzadziej niż inne style historyczne – czas na jego

popularność przyjdzie dopiero na przełomie stuleci. Klasycyzm również odpadał, bo kojarzył się z habsburskim panowaniem końca XVIII i początku XIX w., a więc z tym systemem, przeciwko któremu zwróciła się węgierska rewolucja 1848 r. Nie oznaczało to oczywiście, że klasycyzm czy barok nie mogły być czasem z powodzeniem stosowane w budapeszteńskiej architekturze, bo pole skojarzeń dla każdego wielkiego stylu kultury europejskiej jest wystarczająco szerokie, aby wydobyć zeń najróżniejsze treści – ale nie one dominują. Spór toczył się między gotykiem a renesansem, i wewnątrz każdego z tych stylów pomiędzy ich różnymi odmianami.

Wydaje się, że gotyk wygrywa. Chociaż bowiem renesans dominuje wśród kamienic czynszowych, gotyk jest stylem dwóch spośród najważniejszych gmachów publicznych miasta: Kościoła Macieja i parlamentu. Gotyk, podobnie jak w parlamencie londyńskim, to symbol potężnej tradycji stanowego parlamentaryzmu. Przesłanie ideowe brzmi: Węgry, podobnie jak Anglia, nie muszą sztucznie implantować parlamentaryzmu w efekcie zwycięstwa tradycji demokratycznych w XIX w., bo one mają swoją własną tradycję konstytucyjną. Imre Steindl musiał rozwiązać pewien problem konstrukcyjny – wbudować kopułę w gotycką budowlę. Słusznie zwrócono uwagę już w epoce, że zdobienia budynku są gotyckie, ale jego struktura jest renesansowa – ze swą horyzontalną fasadą, z kopułą na głównej osi symetrii, przypomina raczej renesansowy pałac niż gotycką katedrę. Niemniej taki układ miał swoje uzasadnienie. Pomijając już fakt, że wzorzec budowli sakralnej nie nadawał się do celów świeckich, parlament budapeszteński, właśnie przez swój układ architektoniczny, zyskiwał pewną dodatkową wymowę ideową – stawał się materialnym symbolem węgierskiej konstytucji. Dwa identyczne skrzydła budynku mieściły Izbę Poselską i Izbę Magnatów – wizualny symbol równorzędności pierwiastka demokratycznego i arystokratycznego w ustroju Węgier, zaś kopuła mieszcząca się między nimi i górująca nad nimi to symbol jedności ustawodawstwa, jednolitości kraju<sup>2</sup>. Wielka sala pod kopułą miała służyć wspólnym posiedzeniom obu izb.

Kopuła, w myśl tradycyjnego rozumienia tego symbolu, mogła także być odebrana jako symbol władzy monarchicznej, wtedy gmach parlamentu stawałby się symbolem zgody króla z narodem politycznym, a więc samej podstawy kompromisu ustrojowego z 1867 r.<sup>3</sup> Stanowiłby też wyraz doskonałej równowagi elementu demokratycznego, arystokratycznego i monarchicznego, a więc obraz najlepszego – według Arystotelesa – ustroju

---

<sup>2</sup> Kopuła wyraża „Die Einheit der Gesetzgebung”. Vigand, *Wegweiser Budapest's. Führer durch die Kgl. Ung. Haupt- und Residenzstadt*, red. R. Vigand, Wien [1912], s. 270.

<sup>3</sup> Tak interpretuje znaczenie kopuły parlamentu M. Moyzer, *Torony, kuppola, kolonnád*, Budapest 1971, s. 45.

politycznego. Jednak znaczenie instytucji monarchicznych w ustroju Węgier jest podkreślane raczej przez inne budowle.

Pozostańmy jeszcze na chwilę przy gotyku. Rola monarchii mocniej jest zaakcentowana w wielkiej przebudowie, jakiej obiektem stał się kościół NMP na staromiejskim wzgórzu w Budzie, znany popularnie jako Kościół Macieja. Przebudowa neogotycka niewiele pozostawiła z dawnej budowli. Jej architekt, Frigyes Schulek, był uczniem znanego wiedeńskiego architekta Friedricha Schmidta – autora „regotycyzacji” wiedeńskiej katedry św. Szczepana. Budziński kościół tak jak się prezentował przed dokonaną przez Schuleka przebudową, zachował w swej strukturze pewne elementy z czasów króla Macieja Korwina, jednak były one głęboko ukryte. Fasada była przebudowana w duchu skromnego prowincjonalnego baroku i wbudowana w ciągnące się po obu jej stronach gmachy jezuickiego klasztoru i kolegium. Kościół miał jednak tradycję średniowieczną i został wybrany na uroczystości królewskiej koronacji Franciszka Józefa w 1867 r. W ten sposób został kościołem koronacyjnym królów Węgier i musiał zyskać odpowiednią rangę architektoniczną. Schulek zrobił bardzo wiele, aby nadać budowli doniosłe znaczenie: podwyższył gmach, podciągnął w górę południową wieżę w nowej gotyckiej fasadzie, tak by przypominała dzwonnice wiedeńskiego św. Szczepana, a przede wszystkim radykalnie zreorganizował przestrzeń wokół świątyni. Usunął bowiem jezuickie zabudowania kolegium, tworząc wolny plac naokoło kościoła, zwłaszcza po stronie południowej. W ten sposób odsłonił sylwetkę nowej świątyni. Wokół placu powstał kompleks tzw. Baszty Rybackiej, który miał nawiązywać swym stylem do architektury z czasów św. Stefana (nie jest jasne, czy takowa w ogóle istniała) i w ten sposób powiązać kościół koronacyjny z kontekstem początków monarchii węgierskiej.

Paralelnie do renowacji Kościoła Macieja przebiegała renowacja drugiej najważniejszej budowli na wzgórzu zamkowym w Budzie – Zamku Królewskiego. Aby zrozumieć jej znaczenie, musimy kilka słów poświęcić roli monarchii w ówczesnym systemie politycznym Węgier. Była ona bardzo istotna zarówno na poziomie realnym, jak i symbolicznym, a zarazem wikłała się w pewne sprzeczności. Z jednej strony odrębność węgierskich instytucji monarchicznych należała do podstawowych atrybutów suwerenności państwa węgierskiego. Jak u wszystkich narodów europejskich, mogących się poszczycić „własną” przeszłością monarchiczną, tak i u Węgrów wielcy królowie z przeszłości, tacy jak św. Stefan, Ludwik Wielki czy Maciej Korwin, byli pierwszoplanowymi bohaterami narodowymi. Z drugiej strony jednak w przypadku węgierskim monarchia nowożytna wiązała się z dynastią habsburską, do której wielu Węgrów – zwłaszcza wywodzących się z tradycji protestanckiej i zwłaszcza po stłumieniu rewolucji w 1849 r. – odnosiło się nad wyraz krytycznie. Należało więc wytworzyć taki publiczny obraz

instytucji monarchii, aby podkreślać jej narodowy charakter, jej ciągłość w dziejach Węgier od czasów św. Stefana, a z drugiej strony przedstawić taki obraz monarchii, który byłby do przyjęcia dla dynastii Habsburgów. Z tego punktu widzenia kompromis 1867 r. można widzieć (a spojrzenie to nie wyczerpuje oczywiście całokształtu problemu) jako „unarodowienie” dynastii – jeśli można tak powiedzieć, jako asymilację Habsburgów do węgierskiej idei narodowej. Dualizm, który powstał w wyniku ugody 1867 r., nie był więc – przynajmniej w perspektywie węgierskiej – dualizmem austriacko-węgierskim, lecz dualizmem między węgierskim narodem politycznym a jego królem. Król węgierski zawarł ugodę z narodem, a fakt, że ten król był przy okazji cesarzem austriackim, arcyksięciem Górnej i Dolnej Austrii, królem Czech itd. – z węgierskiego punktu widzenia nie miał znaczenia.

Ta sytuacja wymagała pewnych ograniczeń od obu stron: zarówno od Węgrów, jak i ich monarchy. Ten ostatni musiał pogodzić się z faktem, że na Węgrzech jest królem, a nie cesarzem austriackim i ściśle wypełniać rolę narodowego monarchy Węgrów. Elity polityczne musiały zaś przystosować się do tego, że najróżniejsze nurty polityczne, wyrażając swe programy i aspiracje, muszą używać języka dynastycznej lojalności. Zamek Królewski w Budzie w swym programie ideowym jest właśnie przykładem tego, jak język dynastycznej lojalności służy gloryfikacji węgierskich – podkreślmy to słowo – instytucji monarchicznych, a szerzej węgierskiego systemu politycznego. Symbol tego węgierskiego, narodowego charakteru instytucji monarchii stanowi Korona św. Stefana – klejnot uosabiający w sobie węgierską państwowość, przechowywany właśnie na Zamku Królewskim. „Jego Królewska Mość Franciszek Józef, przebywając na Zamku w Budzie nie mieszka u siebie. Właścicielem Zamku nie jest bowiem sam monarcha lecz Święta Korona Węgierska”<sup>4</sup> – informował swych czytelników w 1907 r. ilustrowany tygodnik „Vasárnapi Ujság”. Mamy tu do czynienia z tym charakterystycznym elementem węgierskiej myśli prawnoustrojowej, który utożsamia fizyczny przedmiot, przechowywaną z pietyzmem średniowieczną koronę, z pojęciem prawniczym, „Koroną” jako instytucją monarchii. Jeśli więc mówimy np. o „prerogatywach Korony”, to mówimy nie o prerogatywach abstrakcyjnej instytucji, lecz fizycznego przedmiotu. To wszystko znajduje odbicie w ikonografii i ideowych programach budynków.

Po tej dygresji prawniczej wracamy do zamku. Wspaniała renesansowa budowla Macieja Korwina uległa zupełnemu zniszczeniu podczas panowania tureckiego. W czasach Marii Teresy i Józefa II został wybudowany nowy barokowy zamek na potrzeby nieczęstych wizyt monarszych (pamiętajmy, że funkcję stolicy pełnił wówczas Pożoń i tam znajdował się

<sup>4</sup> *A Buda várpalota*, „Vasárnapi Ujság”, R. 54, 1907, nr 2 (13 I), s. 21–22.

„główny” zamek królewski Węgier). Kiedy jednak rozpoczęto przetwarzanie Budapesztu w nowoczesną stolicę, zamek okazał się o wiele za mały, by służyć jako miejsce wszelkich uroczystości, które zamierzano w nim odbywać<sup>5</sup>. Przebudowa była niezbędna. Dla zapewnienia odpowiedniej liczby obszernych sal reprezentacyjnych zdecydowano się dobudować całe jedno skrzydło. Dotychczasowy zamek miał kształt czworoboku. Na północ od wschodniej fasady owego czworoboku postanowiono dobudować bliźniaczą część, zaś między oboma skrzydłami – starym i nowym – umieszczono potężną część centralną z paradnymi schodami i kopułą. W ten sposób powstała olbrzymia symetryczna fasada, przełamana monumentalną kopułą, dominująca nad miastem i stanowiąca jeden z jego najważniejszych wizualnych akcentów. Za tą fasadą w wyniku gruntownej przebudowy dawnego zamku powstała w praktyce nowa budowla. Obok problemu powiększenia wymiarów zamku drugą podstawową kwestię – może mniej istotną z konstrukcyjnego punktu widzenia, ale na pewno ważniejszą ideowo – stanowił styl architektoniczny. Właściwie opcja była jedna – neobarok nawiązujący do epoki bohaterskich walk z Turkami w XVII w. Wyzwolenie od Turków stanowiło jeden z tych elementów dziejów dynastii Habsburgów, które przynajmniej częściowo – bo i tu zdania były podzielone – mogły liczyć na pozytywną ocenę ze strony wykształconych Węgrów. Neobarokowy pomnik księcia Eugeniusza Sabaudzkiego przed głównym wejściem do zamku przypomina pomniki habsburskich wodzów stojące na placu Bohaterów w Wiedniu. Obok tradycji walk antytureckich istniał jeszcze jeden ważny motyw przyjęcia tego właśnie stylu architektonicznego – w samym Wiedniu stał się on w ostatnich dekadach XIX w. rodzajem paraoficjalnego stylu dla gmachów publicznych (jego propagatorem był znany ówczesny wiedeński historyk sztuki – Albert Ilg<sup>6</sup>).

Tak więc styl neobarokowy najbardziej się nadawał na zamek królów węgierskich. Oprócz tego trzeba było ukazać Habsburgów jako prawowitych kontynuatorów tradycji węgierskiej. Służyły temu sale poświęcone poprzednim dynastiom węgierskim, Arpadom i Hunyadim, wybudowane w stylach historycznych łączonych z obydwojoma rodami. Najokazalsza jednak z historycznych sal została poświęcona Habsburgom i utrzymana w stylu barokowym „na wzór Fischera von Erlach”.

W czasach nieobecności monarchy zamek można było zwiedzać. Na poziomie ideologicznym wnętrza zamkowe były więc traktowane jako

---

<sup>5</sup> A. Hauszmann, *A Magyar Királyi Vár. Die ungarische Königsburg. Le Château Royal de Hongrie*, Budapest [1912].

<sup>6</sup> Zob. P. Farbaky, *A Budai Királyi Palota a historizmus korában*, w: *Tanulmányok Budapest Multjából*, t. 29: *A Budavári Királyi Palota Evszázadai*, Budapest 2001, s. 241–266.



otwarte dla społeczeństwa<sup>7</sup>. Ich wygląd zresztą upowszechniano w licznych opisach i ilustracjach. Stąd też można je uważać za przestrzeń publiczną, jeśli nie dosłownie, to w sensie symbolicznym.

### III

Interesuje mnie – przypominam – przede wszystkim jeden aspekt programu ideowego Budapesztu epoki Franciszka Józefa, a mianowicie afirmacja tworzącej się kultury mieszczańskiej. Mamy oto wielkie Miasto, które w jednym pokoleniu zmienia status peryferyjny na stołeczny, a jego ludność obejmuje najróżniejsze grupy, których nic niemal dotąd nie łączyło; miasto to stanowi w oczywisty sposób ciało obce w węgierskim społeczeństwie agrarnym o kulturze przede wszystkim szlacheckiej. To wszystko w naturalny sposób wywołuje konieczność utwierdzenia się w przekonaniu o sukcesie dokonanej transformacji. Budapeszt emanuje burżuazyjną stabilnością – emanuje z siłą, która mogła dać wrażliwemu obserwatorowi pochop do przypuszczeń, że owa stabilność jest bardziej postulowana niż realna. Aby ten aspekt poszukiwania stabilności zauważyć, nie trzeba głębokich analiz psychologicznych, bo jest on wypowiedzany w źródłach całkowicie otwarcie. Kiedy zaglądamy do komentarzy z epoki, do prasy, publicystyki i przewodników turystycznych, a także innych wypowiedzi, wtedy uderza powtarzalność jednego motywu: budowa Budapesztu stanowi dla Węgrów przepustkę do cywilizacji. Cudzoziemcy wreszcie zobaczą i zrozumieją, że Węgrzy są narodem kulturalnym. Fascynujące, jak secesja do pewnego stopnia stanowi część tego samego obrazu, choć się przeciw niemu buntowała.

Tak więc można przeczytać, że zamek królewski jest po Wersalu największą rezydencją monarszą na kontynencie; że cieszymy się z ukończenia Bazyliki św. Stefana, bo „daje ona przed wszystkimi świadectwo naszych aspiracji kulturalnych”<sup>8</sup>. Nowy gmach parlamentu – mówił z dumą jeden z posłów – „jest najwspanialszą budowlą, jaka wzdłuż całego biegu Dunaju odbija się w jego falach, jako znak dla Wschodu i Zachodu, że państwo, które ją wzniosło, odczuwa swoje prawo do istnienia”<sup>9</sup>. Nie dość tego – parlament

<sup>7</sup> W luksusowej publikacji *A Király Könyve*, Budapest [b.d.w.] na wyklejce między stronami 10 a 11 znajduje się charakterystyczna ilustracja przedstawiająca „mieszkańców prowincji” zwiedzających Zamek Królewski.

<sup>8</sup> S.A., *A Szent István Bazilika*, „Vasárnapi Ujság”, R. 52, 1905, nr 47 (10 XI), s. 750–751.

<sup>9</sup> Fragment ten zacytowany został (niestety bez podania nazwiska owego posła) w pracy: E.R. Leonhardt, J. Melan, *Öffentliche Neubauten in Budapest. Aus Anlass der Studienreise im Jänner 1885 des Österreichischen Ingenieur- und Architekten-Vereines beschrieben*, Budapest 1885, s. 6.

jest „jedną z największych i najokazalszych budowli na świecie”<sup>10</sup>. Należy się cieszyć, że „rząd zatroszczył się także i o to”, aby opublikować (pod redakcją „Beli Ney’a, architekta i radcy ministerialnego”) w językach węgierskim, niemieckim i francuskim (i za niebłahą cenę 150 koron) pięknie wydaną księgę objaśniającą architekturę i wystrój gmachu parlamentu – dzieło to „ukaże cudzoziemcom postęp sztuki węgierskiej, dokonany w krótkim czasie”<sup>11</sup>.

Fascynacja pięknem historycznych stylów idzie w parze z zachwytem nad nowoczesnością zastosowanych technologii. Elektryczne windy, kaloryfery, wentylatory, przemyślnie ukryte w historycznej powłoce, budzą entuzjazm autorów przewodników i artykułów prasowych. Nie chodzi tu wyłącznie (choć w dużym stopniu również) o dumę z tego, że „u nas też” spotykamy najnowocześniejsze technologie. W pewien sposób uzasadniają one aktualność historycznych stylów: skoro styl historyczny może się łączyć z najnowocześniejszym wyposażeniem technicznym, znaczy to, że styl ten nie jest anachroniczny, lecz stanowi pełnoprawną część nowoczesnego świata.

Wreszcie autorzy opisów z upodobaniem podkreślają rolę węgierskiego przemysłu w przygotowywaniu materiałów budowlanych. Dzieła architektury są prawdziwie węgierskie przez swój wystrój artystyczny odpowiadający duchowi narodu, przez narodowość zarówno projektanta, jak i artystów tworzących szczegóły, ale także poprzez udział węgierskiego przemysłu w pracach budowlanych i wykończeniowych. „Z radosnym biciem serca – pisał w przewodniku po ukończonej właśnie Bazylice św. Stefana ks. Lénárd Lollok – patrzmy na tę wspaniałą budowlę, która zarówno w swej całości jak i w najdrobniejszych szczegółach głosi dzisiejszemu światu i późniejszym stuleciom chwałę węgierskiej sztuki i przemysłu [podkr. oryg. – M.J.]”<sup>12</sup>. Autor innego przewodnika po świątyni przy przedstawianiu konkretnych obiektów zaznacza, że np. kandelabry wykonała „Węgierska Fabryka WYROBÓW Metalowych i Oświetleniowych, spółka akcyjna”<sup>13</sup>.

Liczba takich cytatów jest nieskończona, nie ma sensu ich mnożyć. Zwraca uwagę fraza „naród kulturalny” (niem. *Kulturnation*) – w języku XIX w. bardzo powszechne sformułowanie oznaczające właściwie wszystko to, do czego Polacy czy Węgrzy (a w gruncie rzeczy także i Niemcy) usiłowali aspirować, a co Anglicy czy Francuzi uważali za normalny i oczywisty opis stanu swoich narodów. Można sobie wyobrazić, że istnieje nigdzie niespisana

<sup>10</sup> *Mi ujság? Az uj országház építése*, „Vasárnapi Ujság”, R. 47, 1897, nr 30 (25 VII), s. 493.

<sup>11</sup> *Képek az Országhazból*, „Vasárnapi Ujság”, R. 52, 1905, nr 27 (2 VII), s. 425–426.

<sup>12</sup> L. Lollok, *Szent István Királyról nevezett budapesti templom belsejének rövid ismertetése*, Budapest 1905, s. 27. Podobne sformułowania zob. np. O.I. Thold, *A Budapesti Szent István Templom (vázlatos ismertetés)*, Budapest 1905, s. 33.

<sup>13</sup> *Ibidem*, s. 37.

ale obecna w podświadomości lista cech, którymi powinien odznaczać się *Kulturnation*, i Węgrzy budując Budapeszt, nieustannie sprawdzają sobie w głowach tę listę i odznaczają na niej poszczególne punkty, które są już załatwione: wspaniała architektura – jest; nowoczesna technologia – jest; wszystkie ważniejsze style historyczne – obecne... Czasem nawet natrafiamy na któryś z elementów tej listy jasno wymieniony w źródłach: tak np. spożycie mydła na głowę należy do najważniejszych wskaźników stopnia rozwoju kultury danego narodu, toteż liczba łaźni publicznych, z których słynie Budapeszt, jest wskaźnikiem wysokiego stopnia kultury Węgrów<sup>14</sup>.

Establishment węgierski wywodził swój światopogląd z tradycji XIX-wiecznego liberalizmu. W latach bezpośrednio przed I wojną światową tradycja ta stawała się coraz bardziej „rozwodniona”, przejmując coraz szersze elementy nowych antyliberalnych ideologii politycznych; sama nazwa partii rządzącej (Nemzeti Munkapárt, czyli Narodowa Partia Pracy) świadczy o odchodzeniu od liberalnej frazeologii. Widać jednak ciągłość zarówno personalną, jak i światopoglądową – wbrew elementom pesymizmu kulturowego, coraz mocniej obecnym w kulturze węgierskiej i europejskiej. Jednym z elementów tej ciągłości jest zachowanie tradycyjnie liberalnego poglądu o roli kultury jako miernika pozycji narodu i państwa w europejskim rankingu potęgi i prestiżu. Poziom cywilizacyjny pełnił dla władz w przededniu I wojny światowej taką samą, i wyrażaną podobnymi sformułowaniami, funkcję legitymizacyjną, jak 30 czy 40 lat wcześniej – nawet jeżeli w służbę owej legitymizacji została zaprzężona estetyka secesji, podobnie jak pokolenie wcześniej estetyka historyzmu. Takie użycie secesji czy też jej elementów w pewien sposób rozbrajało jej radykalny potencjał antysystemowy.

Nie do końca jednak. Z jednej strony bowiem dostrzegamy z pewnym zaskoczeniem, że nowy styl kontynuował problematykę dawnego: historyści, zdaniem zwolenników secesji, nie rozwiązali problemu stylu narodowego, bo tylko na gruncie secesji można wykonać to zadanie.

Już o pokolenie wcześniej Béla Ney, mało znany architekt, ale postać dość istotna wśród węgierskiej inteligencji technicznej interesującego nas okresu jako urzędnik państwowy i jeden z głównych działaczy Związku Węgierskich Budowniczych i Inżynierów, w 1871 r. poddał krytyce samą ideę stylu narodowego. W duchu tryumfującego liberalnego optymizmu był przekonany, że styl epoki, której technologia łączy ludzi różnych narodów bardziej niż kiedykolwiek przedtem, i której główną ideę stanowi ludzkość, może być tylko stylem międzynarodowym<sup>15</sup>. W warstwie koncepcyjnej oczywiście nie miał

<sup>14</sup> Vigand..., s. 88.

<sup>15</sup> B. Ney, *Magyar építészeti styl. Az egylet 1871 évi jan. 21-én tartott egyetemes szakülésén olvasta*, „A Magyar Mérnök- és Építész-Egylet Közlönye”, 1871, t. 5, s. 98–113.

racji – ta właśnie epoka była świadkiem niesłychanej popularności samej idei stylu narodowego w całej Europie. W warstwie praktycznej natomiast jego diagnoza uderza zdroworoządkową trafnością – dzisiejszy obserwator XIX-wiecznej architektury nie może wyjść ze zdumienia, w tym i w innych przypadkach, jak bardzo budynki, przedstawiane jako dzieła stylu narodowego, były właśnie „międzynarodowe” – utrzymane w ogólnoeuropejskiej konwencji historystycznej i różniące się najwyżej detalami od podobnych budowli z innych krajów.

Otóż ten sam zarzut wobec historystycznych prób budowy stylu narodowego stawiali zwolennicy secesji. Znany teoretyk i historyk sztuki Károly Lyka w redagowanym przez siebie miesięczniku „Sztuka” („Művészet”), stanowiącym główny organ zwolenników nowego nurtu, przedstawił program budowy nowego stylu węgierskiego właśnie w oparciu o secesję<sup>16</sup>. Kilka lat później Ödön Lechner, jeden z najwybitniejszych przedstawicieli węgierskiej architektury secesyjnej, na łamach tegoż miesięcznika ogłosił programowy artykuł *Magyar formanyelv nem volt, hanem lesz* (*Węgierski język formalny nie był, ale będzie*). Tytuł jest już programem – to trawestacja znanego powiedzenia Istvána Széchenyiego, postaci, która w węgierskim życiu publicznym tamtych czasów urosła do rangi jednego z najważniejszych bohaterów narodowych. Széchenyi powiedział podobno: „Węgry nie były, ale będą”<sup>17</sup>, kładąc tym jakby podwaliny pod kierunek rozwoju procesu budowy nowoczesnej węgierskiej narodowości. Lechner wyszedł z założenia dokładnie przeciwnego temu, które sformułowali zwolennicy historyzmu. Dla niego pytanie – „w jakim stylu powinniśmy budować” – nie miało sensu, bo styl jest zakorzeniony w kulturze: nie da się go wybrać. Nie możemy budować w stylu gotyckim czy barokowym, bo nie żyjemy w epoce gotyku czy baroku. Można co najwyżej styl udoskonalić na podstawie realnie istniejących pierwiastków. W oparciu o te zasady Lechner kształtował swój wysoce specyficzny styl, w Budapeszcie zastosowany w takich budynkach jak: Krajowa Kasa Oszczędności, Muzeum Sztuk Stosowanych czy Instytut Geologiczny. Inni twórcy tej samej epoki (np. Károly Kós z nostalgicznymi wariacjami na temat wiejskiej architektury Siedmiogrodu) dochodzili do wypracowania odmiennej konwencji estetycznej, ale ogólne założenia

<sup>16</sup> K. Lyka, *Szecessiósi stílus – Magyar stílus*, „Művészet”, 1902, t. 1, nr 3, s. 164–181. Całość roczników „Művészet” z lat 1902–1915 dostępna jest w Internecie: <http://www.mke.hu/lyka/> [06.05.2014].

<sup>17</sup> Széchenyi nigdy nie wyraził się dokładnie w ten sposób. W ostatnich słowach swej programowej książki *Hitel* (*Kredyt*) napisał: „Często ludzie myślą: Węgry – były; ja zaś wolałbym wierzyć: *Będą!*” Ta formułka została przekształcona i jest zwykle cytowana w formie podanej powyżej w tekście. Zob. [http://www.kislexikon.hu/magyarorszag\\_nem\\_volt\\_hanem\\_lesz.html](http://www.kislexikon.hu/magyarorszag_nem_volt_hanem_lesz.html) [30.12.2014].

poczynione przez Lechnera – o konieczności stylu zakorzenionego w kulturze ludu – były od przełomu wieku ogólnie przyjmowaną mądrością zwolenników nowego stylu.

Tak więc na Węgrzech estetyka secesyjna mniej lub bardziej pozostawała w służbie idei państwowej. Lechner w cytowanym artykule ubolewał, że rzekome style historyczne czy narodowe w istocie nic nie mają w sobie specjalnie narodowego (przyznawał więc rację wcześniejszej o pokolenie sceptycznej postawie Beli Neyy). Chodzi zaś o to, aby budynki w Fiume (dziś Rijeka w Chorwacji) mówiły każdemu: „Tu zaczynają się Węgry!” Secesja zgłaszała gotowość wykonania zadania, któremu nie sprostał – zdaniem jej przedstawicieli – historyzm.

Jednak z drugiej strony secesja wypełnia to zadanie inaczej. Jej styl narodowy, a raczej liczne próby realizacji stylu narodowego za pomocą różnorodnych sposobów, dokonywane przez najróżniejszych twórców osiągających często bardzo cenne efekty artystyczne, odrzucają tradycyjny język wyrazu. Nie mogą zresztą postąpić inaczej, skoro uciekają się do mniej lub bardziej przetworzonych, mniej lub bardziej wymyślonych motywów sztuki ludowej. A skoro tak, to sztuka secesji może wprawdzie z powodzeniem aspirować do wyrażenia ducha narodowego – nawet z większym powodzeniem niż sztuka historyzmu; natomiast trudniej jest jej wyrażać ową mieszczańską pewność siebie, poczucie zakorzenienia w historii i wiarę w liberalny postęp. Ideowe załamanie pozytywistycznego racjonalizmu widać w sferze plastycznej nie mniej niż w literaturze i publicystyce epoki. Zmiana stylu w sztukach pięknych jest nie tylko efektem autonomicznej ewolucji form estetycznych, kolejnym przejściem od racjonalnego, spokojnego „renesansu” do dramatycznego, irracjonalnego „baroku”, stanowi również wyraz przemiany postaw i nastrojów. Napięcia polityczne i społeczne Węgier na początku XX w. stawały się coraz dramatyczniejsze, a pod fasadą jedności narodowej i państwowej pojawiały się coraz mocniejsze rysy. Magia Budapesztu nie działała na wszystkich.

Opozycja z prawa i z lewa z najróżniejszych przyczyn krytykowała *status quo* wytworzone przez ugodę 1867 r., a więc system, którego plastycznym wyrazem była architektura Budapesztu. Przeciwnicy rządu nie wierzyli w historię, którą opowiadają mury tego miasta, widzieli tylko rozpaczliwie nieudaną próbę budowy fasady, która pozorem mieszczańskiej stabilności osłaniała zacofane społeczeństwo i państwo pogrążone w głębokim kryzysie. Jeden z lewicowych radykałów, zbliżonych do miesięcznika „Huszadik Század”, sytuującego się na pograniczu między lewicową wersją liberalizmu a reformistycznym socjalizmem, pisał: „Mamy Pałac Królewski, który kosztował nas bająnskie sumy; nie jest nam on zupełnie potrzebny, bo król nie przebywa w Budapeszcie dłużej niż kilka tygodni. Mamy wspaniały Parlament,

który przez swe olbrzymie rozmiary i przepych swych wnętrz każe wierzyć komuś nie znającemu okoliczności, że ten pałac jest centralnym punktem narodu o ludności bogatej, licznej i wykształconej, dysponującego potężną armią i flotą oraz niezmiernymi koloniami, narodu, który należy do pierwszych pod względem polityki światowej i kultury ogólnoludzkiej<sup>18</sup>.

Podobna w istocie diagnoza została postawiona już po upadku dualizmu z zupełnie przeciwnego krańca spektrum politycznego Węgier. Gyula Szekfű, najwybitniejszy historyk węgierski I połowy XX w. i jeden z głównych przedstawicieli konserwatyzmu węgierskiego, pisał o „neobaroku” kultury węgierskiej czasów Horthyego w słowach, które czytelnik jego książki mógł odnieść również do okresu sprzed 1914 r. Chodziło nie tyle o neobarok jako formę stylową, ile o skojarzenie z fasadowością, grą pozorów ukrywającą słabość i brak perspektyw<sup>19</sup>.

Sądzę, że w tych wrażeniach krytyków jest dużo racji, choć nie cała. Budapeszt był w rzeczywistości fasadowy, w pewnym sensie stanowił dekoracją teatralną mającą zasłonić prowincjonalną codzienność. W dużym stopniu był wytworem państwa, elementem budowy systemu biurokratycznego, który potrzebuje ogromnej liczby urzędów i zarazem dzięki pracownikom tych urzędów dysponuje odpowiednią siłą, aby wymusić transfer ze sfery prywatnej do publicznej odpowiednich środków wykorzystywanych potem m.in. do rozbudowy miasta.

Zarazem jednak formy bez treści przecież obrastają treścią. Budapeszt był realny w tym sensie, że stanowił jako całość zapis pewnego sposobu widzenia i odczuwania świata, sposobu najzupełniej realnego i podzielanego w mniejszym lub większym stopniu przez wielu ludzi, zarówno intelektualistów, jak i zapewne innych mieszkańców miasta – choć dla ustalenia stopnia czytelności alegorycznego przekazu potrzebne byłyby szersze badania. Z tego względu architektoniczny i plastyczny wystrój miasta jest dla historyka idei (a nie tylko dla historyka sztuki) fascynującym źródłem. Trzeba tu pominąć wszelkie teoretyczne rozważania o tym, na ile architekturę można traktować jako język, i poprzestać na stwierdzeniu, że źródła plastyczne mówią wiele o tym, czego nie powiedzą źródła pisane: o najogólniejszych formach nastroju kulturalnego epoki.

---

<sup>18</sup> Z. Szász, *Les causes du marasme de la littérature hongroise contemporaine*, w: *La Hongrie Contemporaine*, Budapest 1908, s. 158–166, cyt. 162.

<sup>19</sup> G. Szekfű, *Három nemzedék és ami utána következik*, Budapest 1989 (reprint wyd. 3: Budapest 1934), s. 402–415 (cz. 5, rozdz. 2: „A neobarokk-társadalom”).

## IV

Dobrze – ale gdzie tu jakaś „droga odrębna”? Przecież budowa „stolicy na peryferiach” nie jest fenomenem wyłącznie węgierskim. Nowa stolica w nowym miejscu symbolizuje zarazem ciągłość i zerwanie – nawiązuje do dawnej tradycji narodu, państwa czy innej całości, a zarazem proklamuje nowy etap jej rozwoju. Można to prześledzić przez całą historię, da się też w omawianym okresie znaleźć paralele: Australia, przebudowa Waszyngtonu, do pewnego stopnia przebudowa Berlina<sup>20</sup>. A zresztą czy kategoria „peryferii” jest tu tak istotna? Czy Anglicy, Francuzi, czy jakiegokolwiek inne narody wzięlibyśmy jako przykład „centrum”, nie programowali swoich stolic w podobny sposób, nie czynili ich wyrazicielami podobnych aspiracji i ambicji? Czy nie jest tak, że każde pokolenie przeprogramowuje ideowe i urbanistyczne (co na jedno wychodzi) oblicze swojej stolicy i to, czy stolica jest na peryferii, czy nie, nie ma żadnego znaczenia? Trudno sobie wyobrazić stolicę bardziej „centralną”, bardziej archetypiczną dla samej idei stołeczności jak Rzym. Tak jak monarchie europejskie wzorowały się na cesarstwie rzymskim, antycznym czy też średniowiecznym, tak samo i kształt architektoniczny i urbanistyczny poszczególnych budowli czy regionów w ciągu setek lat zbliżał się do rzymskiego przykładu. Nie trudno znaleźć takie budowle także i w Budapeszcie: półkolumnada pomnika Tysiąclecia jest oczywistym cytatem z kolumnady Berniniego na placu św. Piotra, a neorenesansowa Bazylika św. Stefana w równie oczywisty sposób nawiązuje do Bazyliki św. Piotra. A przecież można bronić tezy, że przemiany Rzymu, dokonywane przez nowe państwo włoskie po 1870 r. – przebiecie reprezentacyjnej Via Nazionale, budowa historycznych gmachów jak Pałac Sprawiedliwości nad brzegiem Tybru, pomniki, z których najważniejszy to oczywiście Ołtarz Ojczyzny z pomnikiem Wiktora Emanuela na Piazza Venezia<sup>21</sup> – to wszystko bardzo przypomina działania podjęte w Budapeszcie. A przecież nowej stolicy nie budowano niemalże od podstaw, tylko przystosowywano istniejące od dwóch i pół tysiąca lat miasto do nowych funkcji. Również w stolicach imperialnych, w Londynie i Paryżu, nowy typ XIX-wiecznej stołeczności domaga się nowoczesnej estetyki. Londyn przez całą epokę wiktoriańską z powodzeniem bronił się przeciw monumentalnym planom urbanistycznym, a Anglicy przetworzyli tę obronę w coś w rodzaju ideologii: chaotyczność Londynu jest dowodem

<sup>20</sup> Zob. W. Sonne, *Representing the State. Capital City Planning in the Early Twentieth Century*, Munich–Berlin 2003.

<sup>21</sup> Zob. M. Venturolli, *La Patria di Marmo. Tuta la storia del Vittoriano, il monumento più discusso dell'età umbertina, tra arte, spettacoli, invenzioni, scandali e duelli*, Roma 1995.

angielskiej wolności, podczas gdy paryskie bulwary świadczą o wszechmocy państwa we Francji. Jednak na fali nowych idei na początku XX w., kiedy indywidualistyczny liberalizm nawet w Anglii tracił część ze swej potęgi, zbudowano w Londynie założenie urbanistyczne – monumentalną aleję między Pałacem Buckingham a placem Trafalgarskim.

W podobny sposób można jednak zakwestionować samą przydatność rozróżnienia na centrum i peryferie – rozróżnienia, które dla potrzeb tego szkicu przyjmuję jako oczywiste i niewymagające uzasadnienia. Rozróżnienie to ma oczywisty charakter „idealnotypiczny” i służy do porządkowania zjawisk, a nie do odnajdywania w rzeczywistości historycznej „prawdziwych” regionów, które w pełni odpowiadałyby idealnemu typowi centrum czy peryferii. Jest oczywiste, że takich nie ma, bo w każdej realnie istniejącej miejscowości czy regionie łatwo znaleźć elementy jednego i drugiego, co nie unieważnia sensowności samego podziału.

Opowieść o Budapeszcie czasów Franciszka Józefa ma dwojakie znaczenie dla problematyki naszego tomu. Z jednej strony jest to – mimo przedstawionych powyżej zastrzeżeń – doskonały przykład „obiektywnej” specyfiki rozwoju peryferyjnego. Przypadek Budapesztu potwierdza bowiem, w stopniu aż niemalże podręcznikowym, ogólne wyobrażenie o przebiegu procesów społecznych na europejskiej peryferii. Zaczynają się z opóźnieniem, w związku z czym przebiegają w „skondensowany” sposób, szybciej i z większą intensywnością niż w krajach centrum: amerykański reporter w 1896 r. był zachwycony nowoczesną infrastrukturą Pesztu, który określał jako „most modern city in Europe”<sup>22</sup>. Zresztą w jego oczach systemem transportu miejskiego Budapeszt górował też nad Nowym Jorkiem (który, w odróżnieniu od stolicy Węgier, nie miał jeszcze wówczas metra). Zarazem odgórna inicjatywa odgrywa szczególnie silną rolę, co w Budapeszcie jest widoczne w wielkiej liczbie bogato zdobionych budowli urzędowych w dzielnicach centralnych; wreszcie przemiany społeczne i gospodarcze tworzą modernizację „wyspowa” w o wiele mniejszym stopniu niż dzieje się to na Zachodzie, przekształcając *Hinterland*. Efektem stają się kontrasty silniejsze niż w krajach centrum, często wiodące do napięć i kryzysów politycznych, ale zarazem nieraz – jak w analizowanym wypadku – nad wyraz produktywnie kulturowo.

Z drugiej natomiast strony opisany przypadek jest istotny na poziomie nie tylko realnie przebiegających procesów społecznych, ale i publicznych debat o specyfice rozwoju. Ludzie, którzy planują Budapeszt, którzy projektują jego budowle i opisują je, „programując” umysły odbiorców tak, aby mogli w pewien sposób rozumieć przesłanie miasta, zdają sobie bowiem

<sup>22</sup> R.H. Davis, *A Year from a Reporter's Note-Book*, New York 1898, s. 71–72.



sprawę z cywilizacyjnego zacofania Węgier i wypowiadają mu walkę także w sferze dyskursywnej. Tworzą taką opowieść o dziejach Węgier, w której zacofanie zostaje przewyciężone, a symbolem tego przewyciężenia jest właśnie wspaniała stolica. Zachodniość i nowoczesność Budapesztu to opowieść o *Sonderwegu*, który dobiegł końca. Twórcy tej opowieści nie zauważają jednak, że doskonale mieści się ona w paradygmacie zacofania, jest podobna do analogicznych opowieści przedstawianych w XIX i XX w. przez elity innych krajów na peryferii. Podobnie jak one, załamuje się, w momencie gdy wychodzi na jaw fasadowość modernizacji. W ten sposób przypadek Budapesztu wpisuje się zarówno w dzieje debat o *Sonderwegu*, jak i w dzieje *Sonderwegu* jako realnego zjawiska społecznego.