

JÓZEF TARNOŃSKI

JESZCZE O FUNKCJONALIZMIE W ESTETYCE
ARCHITEKTURY: OD SOKRATESA
DO IDEI BUDYNKU TOTALNIE EKOPRZYJAZNEGO

Terminy „funkcjonalizm” i „funkcjonalność” są w estetyce architektury używane tak, jakby były synonimami, a nimi nie są. Funkcjonalność oznacza bycie funkcjonalnym pod względem użytkowym, symbolicznym, prestiżowym, politycznym, ekonomicznym, religijnym, a w ostatnich latach także ekologicznym. Funkcjonalizm jest wiarą, że dewiza „form follows function” jest naprawdę realizowana, a nie tylko deklarowana, i że w efekcie obiekt jest funkcjonalny i piękny. Ponieważ wiara taka jest zawodna i prowadzi do semantycznych konfuzji, lepiej zrezygnować z używania terminu „funkcjonalizm”.

Termin „funkcjonalizm”, wprowadzony do języka estetyki architektury dopiero na początku XX wieku, pokrywa trzy pokrewne, choć różniące się między sobą koncepcje aksjologiczne (teoretyczno-normatywne), które są dużo wcześniejsze niż określający je nowoczesny termin. Według koncepcji pierwszej, piękna jest taka forma dzieła architektonicznego, która wynika jedynie z celu użytkowego, jakiemu dzieło ma służyć – jej wyznawcą był Sokrates w relacji Ksenofonta. Według drugiej koncepcji, użyteczność jest osobną i równorzędną wobec piękna wartością dzieła architektury – jej wyznawcą byli w czasach starożytnych Ksenofont i Witruwiusz. Według trzeciej koncepcji, użyteczność jest wartością osob-

ną i nadrzędną w stosunku do innych wartości, przy czym piękno estetyczne nie jest koniecznym składnikiem dzieła – jej wyznawcą już w czasach nowożytnych był Francis Bacon. Każdy z tych poglądów miał w późniejszych czasach licznych następców.

1

Pierwsza koncepcja zawarta jest we *Wspomnieniach o Sokratesie* Ksenofonta. Dom należy tak budować – wywodzi Sokrates w rozmowie z Arystypem – „aby przyjemnie było w nim mieszkać i z największym pożytkiem”, aby latem było chłodno, a zimą ciepło, aby zimą słońce zaglądało do przedsionków, a latem żeby w nim panował cień. „Krótko mówiąc, taki dom jest najpiękniejszy i najbardziej celowo urządzony, w którym człowiek i najchętniej przebywa, i najbezpieczniej przechowuje swoje rzeczy. Wszelkie natomiast obrazy i barwne ozdoby więcej przynoszą szkody niż pożytku”¹. Abstrahując od komplikacji spowodowanej utożsamieniem przez Sokratesa piękna z dobrem i wyłuskując z tej myśli tylko aspekt estetyczny, a tak uczynił Tatarkiewicz², pogląd Sokratesa można rozumieć tak: piękno przedmiotu – w tym domu – to piękno formy, dzięki której przedmiot doskonale pełni zamierzoną funkcję. Wszelkie ozdoby dodane do przedmiotu w celu jego upiększenia nie zwiększają jego piękna, lecz je obniżają, bo jest tylko jeden prawdziwy rodzaj piękna – piękno funkcjonalne. Jak można sądzić z zachowanych przekazów, był to pogląd polemiczny wobec starożytnej świadomości estetycznej, zarówno wyrażanej przez filozofów *explicite*, jak i implikowanej przez dzieła architektury i innych sztuk, w których komponent dekoracyjny odgrywał istotną rolę. Funkcjonalizm prowadzi Ksenofontowego Sokratesa do relatywizmu: ponieważ rzeczy służą różnym celom, to jeden piękny przedmiot może być niepodobny do innego. Tak jak piękno zapaśnika jest inne niż piękno szybkobiegacza, piękno tarczy jest inne niż piękno oszczepu. Piękna jest taka tarcza, która dobrze osłania przed napastnikiem, zaś oszczep piękny jest taki, który daje się rzucać celnie i na dużą odległość. Piękno domu mieszkalnego jest inne niż np. piękno świątyni, albowiem świątynia służy innemu celowi niż dom mieszkalny. Piękno dzieła architektury, jak i wszelkich innych wytworów człowieka, to zatem piękno utylitarne w szerokim tego słowa rozumieniu.

¹ Ksenofont *Pisma sokratyczne. Obrona Sokratesa. Wspomnienia o Sokratesie. Uczta* L. Joachimowicz (tł.) Warszawa 1967 s. 154.

² W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. I Warszawa 1985 s. 108.

Sokrates Ksenofonta przeszedł do historii estetyki jako pierwszy twórca koncepcji funkcjonalistycznej, wedle której piękno wytworów człowieka – w tym dzieł architektury – to piękno utylitarne, piękno formy dobrze służącej celowi, dla którego została stworzona. Sokrates we wspomnieniach Ksenofonta pierwszy w dziejach myśli o sztuce dokonał estetyzacji wartości użytkowej. Piękno celowe nazywał *harmóton*, a późniejsi Grecy – *prepon*; natomiast rzymskimi ekwiwalentami były *decorum* lub *aptum*. Sokrates Ksenofonta mówi jeszcze o innym rodzaju piękna – *eurytmii* – polegającym na dobrych proporcjach. Rzymianie ten rodzaj piękna nazywali *pulchrum*³. Ów dualizm pojęciowy przejęty został przez estetykę chrześcijańską i poddany w jej obrębie teologicznej reinterpretacji⁴. Nowożytność porzuciła funkcjonalistyczne rozumienie piękna. Czekало ono na rewitalizację aż do funkcjonalistycznego modernizmu Werkbundu, Bauhausu i CIAM-u.

2

Załączek drugiej koncepcji zawiera uwaga samego Ksenofonta, będąca komentarzem do przytoczonych przezeń poglądów Sokratesa. „I kiedy mówił [Sokrates], że domy powinny być jednocześnie piękne i użyteczne, wydaje się, że chciał pouczyć, jak takie domy budować”⁵. Użyteczność i piękno, tożsame dla Sokratesa, Ksenofont potraktował w zgodzie z grecką tradycją jako wartości osobne.

Prawie cztery wieki później myśl Ksenofonta podjął i rozwinął Witruwiusz w *Dziesięciu księgach o architekturze*, dziele będącym *summą* antycznej estetyki architektury. Witruwiańska triada aksjologiczna: *venustas – utilitas – firmitas* redukuje się w gruncie rzeczy do diady: wartości estetycznej i wartości użytkowej, obejmującej użyteczność funkcjonalną i trwałość, albowiem nie może być przecież użyteczny nietrwały dom. Piękno (dekoracyjne) i użyteczność dzieła architektury są dla Witruwiusza jego różnorzędnymi wartościami. Koncepcja witruwiańska była werbalizacją przekonań powszechnych w starożytności, z czego zdaje sprawę sam autor. Była zarazem werbalizacją przekonań zawartych *implicite* w starożytnej praktyce budowlanej. I do naszych czasów pozostaje – co do zasad, nie zaś wskazań formalnych – głównym aksjologicznym paradygmatem architektury. A chociaż termin „piękno” wszedł w połowie XX wieku na filozoficzną wokandę, następnie wyparty został defini-

³ Tamże, s. 108.

⁴ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. II Warszawa 1988 s. 22, 229.

⁵ Ksenofont wyd. cyt. s. 154.

tywnie przez termin „wartość estetyczna”, to zmiana ta jest tylko zmianą etykiety, nie zaś pojęcia, bo pojecie pozostało w zasadzie nienaruszone: wartość estetyczną ma ta forma budowli, która się podoba. Budynki, szczególnie zamierzone jako prestiżowe, projektuje się i buduje także obecnie, mając na uwadze obie te wartości: by dobrze spełniały swą funkcję i by się podobały, a przez to wzbudzały podziw i uznanie. Jeżeli z powodów ekonomicznych poświęca się w jakimś stopniu te wartości, to z samoświadomością osłabienia wartości prestiżowej, będącego skutkiem kompromisu.

3

W czasach nowożytnych podjęto kilka prób korekty koncepcji witruińskiej, polegającej bądź na tym, że przy zachowaniu tradycyjnego rozumienia piękna i użyteczności piękno stawiano wyżej niż użyteczność – jak we włoskiej renesansowej estetyce architektury, bądź odwrotnie – że użyteczność stawiano przed pięknem, bądź też – w skrajnym wariacie – uważano użyteczność za jedyną wartość dzieła architektury.

Pierwszą werbalizację nowej aksjologii architektury, stawiającej wartość użytkową ponad wartość estetyczną, znajdujemy u Francisca Bacona w eseju XLV *O budowaniu* (1597):

Domy buduje się na to, ażeby w nich mieszkać, nie zaś, aby na nie patrzeć. Toteż wygodę należy przedkładać nad harmonię kształtów, chyba że możemy mieć jedno i drugie. Zostawmy budowanie domów wyłącznie dla ich piękna poetom, którzy wznoszą zaczarowane pałace i budują je małym kosztem⁶.

Bacon ujmuje więc piękno i użyteczność jako niezależne wartości: jednak nie traktuje ich równorzędnie, lecz użyteczność przedkłada nad piękno, traktując piękno jako pożądany, ale niekonieczny dodatek do użyteczności dzieła.

Koncepcja Bacona wywarła wielki wpływ na brytyjską architekturę mieszkaniową następnych stuleci, która w dominującej mierze była nastawiona na walory funkcjonalne, relatywne wobec możliwości, jakie dawała epoka, a w wymiarze estetycznym dążyła do prostej bryły i mini-

⁶ F. Bacon *Eseje* C. Znamierowski (tł.) T. Kotarbiński (wstęp) Warszawa 1959 s. 193.

malizacji elementów dekoracyjnych. Ta właśnie brytyjska architektura mieszkaniowa stała się pod koniec XIX wieku bodźcem do modernistycznej rewolucji w architekturze kontynentalnej Europy.

Ślad Baconowskiej koncepcji znajdziemy także w pierwszym polskim traktacie architektonicznym: *Krótkiej nauce budowniczej dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego*, wydanym anonimowo w roku 1659, przypisywanym Łukaszowi Opalińskiemu, w którym wartości użytkowe budowli postawione są ponad wartościami estetycznymi, w odróżnieniu od stanowiska teoretyzujących włoskich architektów renesansowych, przedkładających *venustas* nad *utilitas* i *firmitas*.

Dobre budowanie ma trzy mieć okoliczności: naprzód moc i gruntowną trwałość, potem czas i wygodę; na koniec kształt i piękny pozór. [Z] tych okoliczności dwie pierwsze konieczne zachować trzeba; trzecią – ile być może. (...) *Comparationem* nazywają umiętne i rozsądne podzielenie budynku na różne do wczesnego pomieszkania gmachy, jako sień, izby, alkierze, komory sale, galerie i insze. W tej generalne reguły do wszystkich budynków służące te są: naprzód, aby się *comparatio* zgadzała do kondycyjej tego, który tam ma mieszkać⁷.

Do witruiwiańskiej tradycji wrócił zaś Stanisław Kostka Potocki, wywodząc w *Winkelmanie Polskim* architekturę rozumianą jako sztukę piękną z budownictwa użytkowego epok wcześniejszych:

Były więc sztuki rzemiosłami, nim się sztukami stały. Przemysł ludzki łącząc do ich użyteczności ozdobę, zadość uczynił potrzebom smaku naszego, wprzód opatrzwszy potrzeby ciała⁸.

Pogląd zawarty w *Krótkiej nauce budowania* jest normatywny, zaś pogląd Potockiego jest opisowo-genetyczny. To próba wyjaśnienia genezy sztuki, w tym architektury. Stanowi on zarazem załączkową teorię architektury rozumianej jako niekonieczny, upiększający dodatek do obiektów, których podstawowym celem jest użyteczność.

⁷ Ł. Opaliński (autor domniemany) *Krótką nauką budowniczą dworów, pałaców, zamków podług nieba i zwyczaju polskiego* [w:] *Teoretycy, historiografowie i artyści o sztuce 1600–1700 M.* Poprzeczka, A. Ziemia (red.) J. Białostocki (oprac.) Warszawa 1994 s. 462, 464.

⁸ S.K. Potocki *O sztuce u dawnych czyli Winkelman polski cz. I* J.A. Ostrowski, J. Śliwa (oprac.) Warszawa – Kraków 1992 s. 11.

4

Ponad dwa wieki po ukazaniu się pierwszego wydania *Esejów* Bacona wyszedł drukiem traktat Duranda *Précis des leçons d'architecture données à l'École polytechnique* (tom I w 1802, tom II w 1805), prezentujący podobną koncepcję do Baconowskiej, choć prawdopodobnie przejętą przez autora bezpośrednio od jego nauczyciela – Louisa Boullée⁹. Durand, podobnie jak Bacon, wyszedł od kontrfaktycznej konstatacji ogólnej, iż celem architektury nie była nigdy dekoracja, lecz użyteczność, co prowadziło go do przekonania, że architektura porządkowa była rozrzutnością i „urojeniem”, a następnie wiodło go do programu normatywnego, zgodnie z którym w projektowaniu architektonicznym należy kierować się funkcjonalnością, oszczędnością i trwałością obiektów, a nie ich pięknem dekoracyjnym, a gdy warunki te zostaną spełnione, piękno pojawi się jako ich skutek. Nie będzie to jednak piękno układów porządkowo-dekoracyjnych, lecz piękno bryły i konstrukcji. Radykalny w teorii Durand stosował w swej praktyce projektowej uproszczony system proporcji porządków architektonicznych i arkadowe systemy konstrukcyjne zastępujące tradycyjne systemy kolumnowe¹⁰.

Wpływ Duranda zarówno na teorię, jak i praktykę architektoniczną Europy epoki napoleońskiej i jeszcze następnego pokolenia był ogromny: bezpośredni we Francji, w Prusach i Europie Środkowej zapośredniczony przez Schinkla i Stülera, z kolei w Księstwie Warszawskim dał się zauważyć najpierw u napoleońskich architektów wojskowych, a potem u jego polskiego ucznia, Karola Podczaszyńskiego, który stał się cenionym architektem i wpływowym profesorem architektury na Uniwersytecie Wileńskim. Podczaszyński w swym dziele *Początki architektury dla użytku młodzi akademickiej* (część I – 1828, część II – 1829, część III – 1856) spolszczył i rozwinął dzieło swego mistrza. Tak jak Durand najwyższą wartość dzieła architektury widział w jego użyteczności i oszczędności, jednak w kwestii tradycji dekoracyjnej był skłonny do większych kompromisów. Swój wywód zaczął od rozważań nad rangą sądów estetycznych. Orzekanie „piękności” opartej na wyobraźni (czyli piękna dekoracyjnego) – wywodził Podczaszyński – musi się opierać na guście indywidualnym, a gust jest dowolny i zmienny, przeto sądy takie nie mogą być powszechnie obowiązujące. Natomiast sąd estetyczny oparty na „rozśąd-

⁹ Napisany przez Boullée'go traktat architektoniczny ukazał się drukiem dopiero w 1953 roku. Zob. A. Rottermund *Jean-Nicolas-Louis Durand a polska architektura I. połowy XIX wieku* Wrocław 1990 s. 30.

¹⁰ Tamże, s. 23–25.

ku”, czyli na badaniu użyteczności, wolny jest od takich słabości: „ten, kto więcej warunków zgodnych z przeznaczeniem rzeczy (...) przeniknie i obejmie (...), ten i piękność tej rzeczy lepiej ocenić potrafi”¹¹.

Nie znaczy to jednak, że badanie użyteczności obiektu stanowi podstawę trwałego sądu estetycznego, ponieważ użyteczność budowli nie jest cechą niezmienną, przeciwnie, zależy od aktualnego użytku, jaki się z obiektu czyni, a ten się przecież zmienia w zależności od czasu, okoliczności i użytkownika. Funkcjonalność aktualną nazywa się wygodą.

Kiedy budowla odpowiada dokładnie swojemu obecnemu przeznaczeniu, możemy, że jest wygodna. Wygodą budowli będzie zatem zawsze przymiotem względnym i całkiem zależnym od jej szczególnego przeznaczenia¹².

Podczaszyński, chociaż na czele wartości stawia użyteczność (wygodę i trwałość), nie wyklucza stosowania dekoracji, ale traktuje ją jako niekonieczny dodatek do budowli:

(...) budowla w ścisłym znaczeniu wzięta, powinna być bezpieczną, zdrową, wygodną, a niekiedy nawet ozdobną (...). Przyozdabiać budowlę, znaczy przykładać do różnych jej części dzieła sztuk naśladowujących naturę, a mianowicie skulptury i malarstwa. (...) Ozdoby tego rodzaju mogą mieć miejsce w budowlach, owszem, bywają niekiedy istotnie potrzebne. Lecz nie każdej są właściwe, przeto warunek zdobienia przypadkowym zwiemy¹³.

Posługuje się więc dwoma pojęciami piękna („piękności”) – utylitarnym i dekoracyjnym, prymat dając utylitarnemu. W odróżnieniu od poprzedzających go „funkcjonalistów” on pierwszy zwrócił uwagę na zasadniczą różnicę, jaka pod względem funkcjonalnym zachodzi pomiędzy sprzętami użytkowymi cywilnymi i wojskowymi a domem mieszkalnym. Sprzęt jest stworzony do realizacji określonej stałej, niezmiennej funkcji: tarcza do obrony, oszczep do rzucania, nóż kuchenny do krojenia, garnek do gotowania itd. Natomiast dom mieszkalny, choć funkcję ma stałą, służy ludziom do mieszkania. Nie istnieje uniwersalny pod względem funkcjonalnym dom mieszkalny, wygodny dla wszystkich możliwych użytkowników w dowolnym czasie i okolicznościach społeczno-historycznych. Funkcjonalność można sensownie orzec tylko w odniesieniu

¹¹K. Podczaszyński *Początki architektury dla użytku młodzi akademickiej* cz. I Wilno 1828 s. 20 <http://bcpw.bg.pw.edu.pl/dlibra/doccontent?id=1220&from=PIONIER%20DLF>.

¹²Tamże, s. 24.

¹³Tamże, s. 22–26.

do potrzeb aktualnego użytkownika. I chociaż jest to sprawa oczywista, to nie poświęcano jej uwagi wcześniej, a w XX wieku o niej zapomniano, nazywając pudełkowate habitaty architekturą funkcjonalną.

Największy środkowoeuropejski „prawodawca” w dziedzinie architektury – Karl Friedrich Schinkel – przejął pogląd Duranda, ale poddał go reinterpretacji w duchu sokratejskim, co znakomicie wyraża jego dewiza artystyczna: „Przekształcić coś użytecznego, praktycznego, funkcjonalnego w coś pięknego – oto obowiązek architektury”¹⁴. W jej kontekście łatwiej zrozumieć upodobanie Schinkla w jego praktyce projektowej do gotyku i antykizującego klasycyzmu. W obu przypadkach podstawą estetyczności obiektów jest niezakryta konstrukcja i materiał.

Schinkel wywarł też zarówno bezpośredni, jaki i pośredni wpływ na architekturę polską. Bezpośredni poprzez projekty dla polskiej arystokracji: w Krzeszowicach, Kurniku, Antoninie. Wielkim propagatorem architekta był Atanazy Raczyński, nasz drugi po Stanisławie Kostce Potockim historyk sztuki-amator. Był on – jak sam pisał – fanatycznym wielbicielem Schinkla. Zadeedykował mu trzeci tom swego dzieła *Historie l'Art Moderne en Allemagne*, a także rekomendował mistrza bardzo wpływowym osobistościom: Radziwiłłowi, Potockiemu i Działyńskiemu¹⁵. Oddziaływanie Schinkla było także pośrednie, zwłaszcza poprzez dzieło *Zbiór projektów architektonicznych (Sammlung architektonischer Entwürfe*, 1819), które studiowali adepci architektury Oddziału Sztuk Pięknych Uniwersytetu Warszawskiego. Koncepcja Schinkla nadawała ton polskiej sztuce budowniczej jeszcze po jego śmierci, by w drugiej połowie XIX wieku ustąpić miejsca dekoracjonistycznej koncepcji i praktyce architektury¹⁶.

Wielkim paradoksem architektury Duranda i jego następców, w tym Schinkla, było to, że chociaż posługiwali się oni teorią funkcjonalistyczną, dzieła ich w kulturze europejskiej były postrzegane przez pryzmat koncepcji witruikańsko-renańskiej, traktującej piękno (dekoracyjne) jako wartość osobną i nadrzędną wobec wartości użytkowej. Oczywistym tego powodem było rosnące bogactwo elementów dekoracyjnych w architekturze dziewiętnastowiecznego historyzmu, nasilające się w miarę bogacenia się Europy, co w końcu spowodowało kolejną antydekoracjonistyczną reakcję, która rozpoczęła się pod koniec wieku.

¹⁴ M. Steffens *K.F. Schinkel 1781–1841. An Architect in the Service of Beauty* Köln 2003. Informacja na okładce.

¹⁵ W. Baraniewski *Schinkel w oczach Polaków [w:] Karl Friedrich Schinkel i Polacy* Warszawa 1987 s. 16.

¹⁶ Schinkel miał wśród polskich architektów wielu entuzjastów, z których za jego życia największym był Adam Idzkowski, a w drugiej połowie wieku, już w epoce historyzmu dekoracyjnego – Wincenty Wdowiszewski. Zob. tamże.

5

Katalizatorem zmiany treści paradygmatu estetycznego stała się książka Ottona Wagnera *Moderne Architektur* (1896). Jej przewodnią myślą była krytyka historyzującego dekoracjonizmu ujętego w sposób retoryczny i zarazem szyderczy: jako zbiór bezzasadnych oraz kosztownych kostiumów historycznych, „pożyczonych” na bal maskowy od minionych stuleci. Autor postulował w niej powstanie nowoczesnych form architektonicznych, adekwatnych do nowych materiałów, konstrukcji i funkcji. Późna praktyka architektoniczna Wagnera nie była wcale realizacją asceetycznych argumentów. Pozostał on przy drogich materiałach elewacyjnych i bogatych formach dekoracyjnych, tyle że w odróżnieniu od swej wcześniejszej twórczości, inspirowanej architekturą renesansową, szukał form innych, historycznie niejednoznacznych. Jego najbardziej nowatorska konstrukcja – stalowo-szklana sala operacyjna w Österreichische Sparkasse – ukryta została wewnątrz budynku. Pionierskość w mniejszym stopniu objęła elewację budynku. Chociaż jest ona najbardziej spośród dzieł Wagnera oszczędna dekoracyjnie, to jej prostota zrekompensowana została efektem materiałowym – licówką z jasnego marmuru. Płaska, „tablicowa” elewacja w połączeniu z ideą nowej, ahistorycznej formy inspirowały działania idące dalej.

Przełomu dokonał na początku XX wieku Hermann Muthesius, który inspirując się z jednej strony poglądami Schinkla i Wagnera, a z drugiej strony brytyjską miejską i pozamiejską architekturą mieszkaniową, nadał nowy sens koncepcji wartości użytkowej dzieła architektury (i sztuki użytkowej). Centralną ideą aksjonormatywną wydanej przez niego w 1907 roku książki-manifestu *Kunstgewerbe und Architektur* była koncepcja „rzeczowości” (*Sachlichkeit*). *Sachlichkeit* obejmuje trzy podstawowe zasady, wyznaczające główne wartości postulowanej architektury: „cel przedmiotu, charakter materiału i konstrukcję”¹⁷. Koncepcja Muthesiusa zorientowana jest silnie przeciwko wszelkiej dekoracjonistycznej tradycji, nie tylko historyzującej, lecz także secesyjnej (antysecesyjne ostrze krytyczne odróżnia ją od poglądów Wagnera, który wspierał wiedeńską secesję). Niemiecki architekt z wielką pasją wyrażał swój negatywny stosunek do architektury historyzującej. Dość przytoczyć dwa z jego chwytów: wartość estetyczna architektury tradycyjnej to dlań „bankructwo”, a wartość artystyczna to „próżnia”¹⁸. Piękno dostrzegał on tylko w maszynie – jej funkcjonalnej prostocie – i przeniósł owo rozu-

¹⁷ H. Muthesius *Kunstgewerbe und Architektur* Jena 1907 s. 120.

¹⁸ Tamże, s. 20.

mienie piękna na postulowaną architekturę i sztukę użytkową¹⁹. Normatywna estetyka Muthesiusa streszcza się w dwóch jego dewizach. Pierwszą stanowi zdanie wzięte od Williama Morrisa: „Ze wszystkich rzeczy niepotrzebnych najniepotrzebniejszy jest ornament”²⁰. Drugą zaś wyraża zdanie zaczerpnięte z Szekspirowskiego *Hamleta*, przytoczone przezeń w oryginale: „More matter with less art”²¹. Kontekst nie pozostawia wątpliwości, że należy rozumieć je jako postulat: więcej treści (funkcjonalnej), mniej zaś sztuki, czyli dekoracji.

Książka Muthesiusa stanowiła programowy manifest założonego w 1907 roku Deutscher Werkbund. Celem tej organizacji było dokonanie rewolucji w niemieckiej architekturze i sztuce użytkowej, która zapewniłaby jej dominującą pozycję w świecie. W praktyce projektowej dzieła wczesnego Werkbundu – zarówno Muthesiusa, jak i Tessenowa, Riemerschmida czy Behrensa – stanowiły technicznie oraz materiałowo zmodernizowany tradycjonalizm, zredukowany pod względem dekoracyjnym i nastawiony na praktyczną funkcjonalność. Jego historycznym źródłem były budownictwo wernakularne oraz redukcyjny barokowy klasycyzm końca XVIII i początku XIX wieku, zwany od tytułu książki Paula Mebesa stylem „um 1800”, czyli „ok. 1800”. Na marginesie zauważmy, iż w Werkbundzie już po kilku latach od założenia doszło do estetycznego podziału, który stał się widoczny na wystawie kolońskiej w 1914 roku, gdzie pojawiły się dzieła radykalnie zrywające z tradycją. Kulminacją tego nurtu była wystawa w Stuttgarcie (*Weissenhofsiedlung*, 1927). Grupa założycielska wzmocniana młodszymi zwolennikami trwała z kolei przy zmodernizowanym tradycjonalizmie, przy czym oba wymienione źródła inspiracji, tzn. wernakularyzm i klasycyzm, były przetwarzane w różnej konfiguracji w architekturze mieszkaniowej, zarówno willowej, jak i śródmiejskiej, podczas gdy w architekturze publicznej przeważał zmodernizowany klasycyzujący barok, czego późnym i reprezentatywnym przykładem jest sopocki Grand Hotel Ottona Kloeppela (1926) inspirowany dziełem Johanna Dientzenhofera Schloss Weissenstein w Pommersfelden (1711–1718).

Polskie tłumaczenie książki Muthesiusa opatrzone entuzjastycznym wstępem Jerzego Warchałowskiego ukazało się dwa lata po wydaniu niemieckim i szybko stało się źródłem nowej wiary polskich architektów, szczególnie tych, którzy związani byli z Polską Sztuką Stosowaną. „Każdy rozdział tej książki – pisał we wstępie Warchałowski – przekonywa od razu logiką zdrowych myśli”. A na możliwy i zasadny zarzut, że książ-

¹⁹ Tamże, s. 14 i n.

²⁰ Tamże, s. 101.

²¹ Tamże, s. 39.

ka reprezentuje niemiecki nacjonalizm, Warchałowski uprzedzająco odpowiada, że wystarczy „słowo «niemiecki» przetłumaczyć na słowo «polski», a książka Muthesiusa nic nie straci na słuszności zdrowych poglądów, które oby i u nas jak najszerzej zyskały zwolenników i apostołów”²². Jednak po wojnie, już w wolnej Polsce, architektura poszła w innym kierunku. Dwie były dominanty architektury polskiej w pierwszej dekadzie okresu międzywojennego: zmodernizowany neowernakularyzm („polska sztuka dekoracyjna”), który zatriumfował na wystawie paryskiej w 1925 roku, oraz zmodernizowany klasycyzm, którego najwybitniejszymi dziełami są gmachy Sejmu Śląskiego w Katowicach i Muzeum Narodowego w Warszawie. Natomiast w latach trzydziestych uznanie zdobywał radykalny antytradycjonalizm, a jego wizytówką stała się Gdynia, zaś najwybitniejszym dziełem był budynek Muzeum Śląskiego Marka Schayera (1939) rozebrany w czasie wojny przez niemieckich okupantów. Sam Warchałowski szybko odszedł od Muthesiusowskiej antydekoracjonistycznej estetyki, stając się „apostolem” i instytucjonalnym promotorem polskiej sztuki dekoracyjnej w architekturze i sztuce użytkowej, która była oficjalnym, popieranym przez rząd stylem II RP.

6

Radykalny antytradycjonalizm miał także źródło w estetyce Muthesiusa. Jego poglądy przejął i streścił w manifestie *Ornament und Verbrechen* (1908) Adolf Loos, następnie przejęli je trzej młodzi architekci z Werkbundem związani poprzez pracownię Behrensa: Ludwig Mies (później van der Rohe), Charles-Édouard Jeanneret (później Le Corbusier) oraz Walter Gropius. Zaadaptowali koncepcję, a termin *sachlichkeit* zastąpili terminem „funkcjonalizm”, brzmiałym podobnie we wszystkich europejskich językach. Początkowo w praktyce projektowej nie różnili się od architektów-założycieli Wekbundu, ale po kilku latach zradykalizowali swą antytradycjonalistyczną postawę, a tym samym zaczęli pełniej realizować zwerbalizowany przez Muthesiusa program teoretyczny założycieli Werkbundu.

Pierwszym i do końca głównym „prawodawcą” teoretycznym tej radykalnej formacji był Le Corbusier. W programie ogłoszonym w „Esprit Nouveau” (1920) powtórzył on główny pogląd Muthesiusa (nie powołując się na jego źródło):

²² J. Warchałowski, przedmowa do: H. Muthesius *Sztuka stosowana i architektura* J. Warchałowski (tł.) Kraków 1909 s. XII <http://pbc.gda.pl/dlibra/doccontent?id=6290&dirids=1>.

ROZPOCZEŁA SIĘ WIELKA EPOKA. Nikt nie zaprzeczy temu, że wyroby współczesnego przemysłu wnoszą wartości estetyczne. W coraz większym stopniu układ proporcji, brył materiału tak się kształtuje w konstrukcjach i maszynach, że wiele z nich staje się dziełami sztuki. (...) I są to dzieła niezaprzeczalnie piękne²³.

Architektura, aby osiągnąć nowe przemysłowe piękno, ma kierować się tą samą zasadą, wedle której projektowane są obiekty przemysłowe: forma ma być uzasadniona założoną funkcją i nie ma zawierać żadnych dekoracji, które z funkcją nie są związane. Mies sparafrazował szekspirowską formułę Muthesiusa. W jego wersji brzmiała ona „less is more”, co radykalnie zmieniło jej sens. W ujęciu Muthesiusa była ona bowiem dyrektywą projektową, nakazującą eliminowanie dekoracji i maksymalizowanie funkcjonalności obiektu. W ujęciu Miesa zaś stała się twierdzeniem – jakże naiwnym (a może przewrotnym?) – w myśl którego wystarczy eliminować dekoracje, aby obiekt był bardziej funkcjonalny. Kilkanaście lat potem Mies znalazł w poglądach Sullivana dewizę określającą tę estetykę: „form follows function”. Koncepcja Muthesiusa w redakcji Le Corbusiera, Gropiusa i Miesa van der Rohe stała się ideologią radykalnie antytradycjonalistycznego nurtu architektury nowoczesnej i była propagowana jako „funkcjonalizm” bezprzypadkowy nie tylko przez samych architektów, ale także ich naukowych rzeczników na czele z Giedionem i Pevsnerem. Apogeum aktywności programowej nowoczesnego funkcjonalizmu przypadło na okres od połowy lat dwudziestych do końca dwudziestolecia międzywojennego i znalazło wyraz instytucjonalny w późnym Werkbundzie, Bauhausie i Międzynarodowych Kongresach Architektury Nowoczesnej (CIAM). Apogeum praktyki budowlanej, której towarzyszył ów funkcjonalizm CIAM-owski, określanej mianem modernistycznego „stylu międzynarodowego”²⁴, przypadło na lata pięćdziesiąte i sześćdziesiąte na Zachodzie, a po naszej stronie żelaznej kurtyny – na lata sześćdziesiąte i siedemdziesiąte.

Od początku lat sześćdziesiątych zaczynał narastać kryzys w obrębie „stylu międzynarodowego” i jego teorii. Podważano jego zalety zarówno od strony ekonomicznej (Jane Jacobs: *The Death and Life of Great American Cities*, 1961), jak i estetycznej (Robert Venturi: *Complexity and Con-*

²³ Le Corbusier [Z programu „*Esprit Nouveau*”] E. Grabska (tł.) [w:] *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa* E. Grabska, H. Morawska (wybór, oprac.) Warszawa 1963 s. 251.

²⁴ Określenie to wzięło się od nazwy wystawy zorganizowanej w 1932 roku przez Henry’ego-Russella Hitchcocka i Philipa Johnsona w nowojorskim Museum of Modern Art oraz identycznie brzmiącego tytułu towarzyszącego jej katalogu, napisanego przez organizatorów (*The International Style: Architecture since 1922*).

tradiction in Architecture, 1966), podważano jego funkcjonalność i wykazywano, że nie stosuje się do własnej zasady kształtowania formy przez funkcję. Zachwianie poczucia pewności w kwestii kroczenia jedynie słuszną drogą znalazło najbardziej lakoniczny wyraz w definicji terminu „funkcjonalizm”, która znalazła się w *Słowniku architektury* Fleminga, Honoura i Pevsnera (pierwsze wydanie 1966).

Wedle autorów oznaczał on:

Credo architekta i projektanta, zgodnie z którym podstawowym jego obowiązkiem jest dopilnowanie, aby zaprojektowany przezeń budynek czy inny obiekt dobrze funkcjonował. Cokolwiek estetycznego lub emocjonalnego chce on przekazać, nie wolno mu zakłócać wypełniania przez budynek lub inny obiekt jego celu. Jednak najlepiej znane dzięki sloganowi Sullivana *Form follows Function* i pismom Ottona Wagnera i Adolfa Loosa. Funkcjonalizm ma długą historię w teorii estetycznej²⁵.

Zatem już nie zasada kształtowania obiektu przez założoną funkcję, lecz postulat, by obiekt był funkcjonalny. Apodyktyczny ton, tak charakterystyczny dla wcześniejszych wystąpień teoretycznych twórców i apologetów „stylu międzynarodowego”, w tym samego Pevsnera, ustąpił miejsca poetyce sprawozdania z wiary (*creed*) żywionej przez twórców. Autorzy słownika nie zajęli stanowiska w kwestii tego, czy wiara ta została spełniona w praktyce realizacyjnej inspirowanej ideologią funkcjonalistyczną. Było już na to za późno, architektura ta poniosła przynajmniej częściowe fiasko. Nie kwestionowano jej osiągnięć w dziedzinie walorów funkcjonalnych budowli przemysłowych, hal sportowych, terminali dworcowych, portów lotniczych czy morskich. Krytyka skupiła się na miejskich ujednoczonych prostopadłościennych budowlach publicznych (biurowcach, hotelach) oraz na blokach mieszkalnych, szczególnie wykonanych w technologii wielkopłytywowej. Jednak to, co było od początku oczywiste dla ludzi krytycznie myślących, że w prostopadłościennych blokach mieszkalnych nie jest realizowana funkcjonalistyczna zasada determinacji formy przez funkcję i w efekcie nie mogą być one tak funkcjonalne, jak wynika z teorii funkcjonalistycznej²⁶, dla teorii architektury stało się jasne dopiero po spektakularnym wybu-

²⁵ J. Fleming, H. Honour, N. Pevsner *The Penguin Dictionary of Architecture* London 1991 s. 169–170.

²⁶ Przebłysk – potem wytlumiony – tej samokrytycznej świadomości znaleźć można w programie Bauhausu autorstwa Gropiusa, gdy pisze, że zadaniem nowej architektury jest możliwie największe urozmaicenie form przy użyciu jednostek standardowych. W. Gropius *Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu* A. Jakimowicz (tł.) [w:] *Artyści o sztuce...* wyd. cyt. s. 440.

rzeniu w roku 1972 wzorcowego „corbusierowskiego” osiedla mieszkaniowego Pruitt Igoe w St. Louis (za jego projekt Minoru Yamasaki otrzymał w roku 1951 nagrodę American Institut of Architecture). To z kolei stało się okazją do ogłoszenia przez Charlesa Jencksa końca epoki nowoczesnej i początku epoki ponowoczesnej nie tylko w architekturze, ale w ogóle w kulturze²⁷.

Koncepcja i praktyka „stylu międzynarodowego”, jeszcze do niedawna panujące niepodzielnie w architekturze światowej, znalazły się w defensywie. Obrona modernistycznej architektury skupiła się m.in. na wskazywaniu przypadków zgodności teorii funkcjonalistycznej z praktyką. Retrospektywnymi bohaterami modernistycznej architektury w okresie przełomu postmodernistycznego stali się Alvar Aalto, Hugo Häring i Hans Scharoun, których dzieła w przeważającej mierze łączą myślenie o formie z troską o rzeczywistą funkcjonalność obiektów²⁸. Bilans radykalnego antytradycjonalizmu okazał się niejednoznaczny, daleki co prawda od twierdzeń apologetów, ale zarazem nie tak negatywny, jak twierdzili krytycy.

Zauważmy jeszcze, że poczucie funkcjonalności zależne jest w pewnej mierze od standardów kulturowych. Modernizm CIAM-owski, chociaż lansował plan otwarty wnętrza, uelastyczniający je pod względem funkcjonalności, nie obejmował kuchni; miała być ona laboratorium do przyrządzania posiłków oddzielnym od reszty wnętrza. Od kilkunastu lat standardem europejskim jest kuchnia połączona z jadalnią w jednej przestrzeni. Tak się obecnie buduje nowe domy oraz przerabia stare. Zmieniła się społeczna rola kobiety i mężczyzny, ich relacja stała się partnerska. Zmiana zaszła także w obrębie relacji rodziców z dziećmi, ich stosunki również stały się bardziej partnerskie. Przemiany te wpłynęły na zmianę kulturowego wzoru mieszkania funkcjonalnego. Rozumienie funkcjonalności użytecznościowej wnętrza mieszkalnego uległo więc poszerzeniu. Obecnie uważa się, że otwarte wnętrza mieszczące kuchnię i jadalnię integruje rodzinę oraz uprzyjemnia domowe życie towarzyskie, jest więc bardziej funkcjonalne interakcyjnie. Kuchnia usytuowana w osobnej przestrzeni, chociaż pod względem użyteczności jest identyczna, to separuje członków rodziny i gości w oddzielnych pomieszczeniach i w tym sensie jest mniej funkcjonalna. Zmienił się model współżycia ludzi we wnętrzu mieszkalnym, za czym poszła zmiana w kształtowaniu tego wnętrza.

²⁷ Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna* B. Gadomska (tł.) Warszawa 1987 s. 5–9.

²⁸ Zob. Ch. Otto, H. Häring *in seiner Zeit. Bauen in unseren Zeit. Symposium und Ausstellung. Biberach A. D. Riss, Mai 1988* Stadt Biberach an der Riss 1983; Alvar Aalto *Toward a Human Modernism* Munich – London – New York 1999.

Krytykę modernistycznego funkcjonalizmu – głównie w odniesieniu do habitatów i biurowców – trafnie podsumował Wolfgang Welsch, pisząc, że był on kryptoformalizmem, bo wbrew swym założeniom przyjmował aprioryczną prostopadłościenną formę, ignorując funkcje, które miały się w niej realizować. Formułą faktycznie przezeń realizowaną było nie „form follows function”, lecz „life follows architecture”, której sens był taki, że to użytkownik musiał dostosować swoje życiowe potrzeby do „otrzymanego” od architekta wnętrza (prostopadłościennej) formy budynku²⁹. Dychotomiczny podział architektury – wykreowany przez wojujących klasyków modernizmu z Le Corbusierem na czele, a przyjmowany jeszcze przez de Zurko – na architekturę modernistyczną, ergo funkcjonalną, oraz formalną, ergo niemodernistyczną, ergo niefunkcjonalną, poszedł więc na śmietnik historii idei³⁰.

7

Zakwestionowanie praktyki i teorii „stylu międzynarodowego”, będące głównym sensem „przełomu postmodernistycznego”, zaowocowało radykalną pluralizacją architektury, której skrajnymi wariantami stały się wkrótce potem neomodernizm i neohistoryzm. Wspólne wszystkim nowym prądom stało się traktowanie dekoracji jako pożądanego składnika dzieła sztuki architektonicznej. Niezależnie więc od tego, czy dzieło architektury nawiązuje do tradycji modernistycznej, czy do zwalczanej przez modernizm tradycji dekoracjonistycznej (historyzm, secesja, *art déco*), zawiera ono jakieś elementy dekoracyjne niewymuszone przez jego funkcje. Implikowana przez tę praktykę architektoniczną, choć niewerbalizowana teoretycznie, nowa postmodernistyczna estetyka jest więc powrotem do dualistycznej tradycji witruwiańskiej³¹. W większym lub mniejszym stopniu ta „neowitruwiańska” estetyka jest realizowana w obrębie wszystkich nurtów praktyki architektonicznej. Rzecz jasna w największym stopniu w dziedzinie prestiżowych budowli publicznych: biurowców, hoteli, muzeów, terminali lotniczych, dworców kolejowych etc., zaś w najmniejszym – w komercyjnym budownictwie mieszkaniowym. Jeden tylko nurt współczesnej architektury programowo, co nie znaczy, że także w praktyce realizacyjnej, wyłamuje się z postmodernistycznego dekoracjonizmu: architektura proekologiczna.

²⁹ W. Welsch *Nasza postmodernistyczna moderna* R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska (tł.) Warszawa 1998 s. 133.

³⁰ E.R. de Zurko *Origins of Functionalist Theory* New York 1957 s. 8.

³¹ Zob. J. Tarnowski *Od dekoracjonizmu do dekoracjonizmu: uwagi o estetycznej ewolucji architektury* „Przegląd Kulturoznawczy” 2009 nr 1(5).

U podstawy tej architektury leży nowe rozumienie relacji człowieka i natury. Aż do naszych czasów ludzkość traktowała środowisko naturalne tak, jakby jego możliwości samoregeneracyjne były nieograniczone. Skutkiem industrializacji w dotychczasowej formie jest rosnące zanieczyszczenie środowiska naturalnego, przede wszystkim zanieczyszczenie atmosfery ziemskiej gazami cieplarnianymi, które prowadzi do zmian klimatycznych, mogących już za kilkadziesiąt lat stanowić zagrożenie dla naszego dalszego bytu gatunkowego. Jeśli radykalnie nie obniży się emisji gazów cieplarnianych, to katastrofie nie uda się zapobiec. Wzięty *per saldo* sektor budowlany emituje więcej gazów cieplarnianych niż jakkolwiek inny sektor gospodarki światowej. W znacznej mierze jest to spowodowane powszechnym dążeniem do uzyskiwania efektów estetycznych we wznoszonych obiektach architektonicznych. Należy więc porzucić te dążenia i używać takich materiałów i technologii, które zapewniają minimalizację negatywnego oddziaływania na środowisko. Projektowanie nastawione na efekt estetyczny musi zostać zastąpione projektowaniem nastawionym na cel proekologiczny. Przede wszystkim należy dążyć do ograniczania zużycia energii na każdym etapie przedsięwzięcia budowlanego: od pozyskania i przetwarzania surowców, przez budowę i eksploatację obiektów (ogrzewanie powietrza i wody, wentylowanie, chłodzenie itd.), aż po jego rozbiórkę i utylizację zajmowanego przez niego terenu³². W zakresie walorów eksploatacyjnych ideałem jest dom niepobierający energii z zewnątrz, czyli produkujący wystarczającą ilość energii, by pokryć swoje własne potrzeby, a jeszcze lepiej – produkujący więcej energii i oddający nadwyżkę do sieci. Taki dom określany jest mianem „zeroenergetycznego”. Mianem „domu pasywnego” określany jest dom zużywający w skali roku nie więcej niż 1,5 litra oleju opałowego lub ekwiwalentnie 1,5 metra sześciennego gazu, lub 15 kWh na metr kwadratowy powierzchni, co stanowi nie więcej niż 10 procent przeciętnego zużycia energii analogicznego budynku tradycyjnego. Mianem domu „niskoenergetycznego” określany jest dom zużywający nie więcej niż 70 kWh/m²/rok (lub ekwiwalentną ilość innych nośników energii). Budynek proekologiczny to taki budynek, który zużywa znacznie mniej energii niż budynek tradycyjny. Pierwszy pasywny dom mieszkalny został zbudowany w 1991 w Darmstadt (proj. Bott, Ridder i Westermeyer). Natomiast pierwszy certyfikowany dom pasywny w Polsce powstał w 2006 roku w Smolcu pod Wrocławiem (proj. Ludwi-

³² Zob. A. Baranowski *Projektowanie zrównoważone w architekturze* Gdańsk 1998; M. Bąkowska *Architektura przyjazna środowisku. «Sustainability» – wymóg stawiany współczesnej architekturze* [w:] *Architektura współczesna wobec natury* L. Nyka (red.) Gdańsk 2002.

ka Juchniewicz-Lipińska i Miłosz Lipiński)³³. Mieszkalne domy pasywne, chociaż ciągle są przedmiotem badań i eksperymentów, weszły już do komercyjnej oferty biur projektowych.

„Estetyczność w architekturze jest niemoralna” – głosi medialne *credo* współczesnej ekoarchitektury. W wersji bardziej wyważonej program ekoarchitektury sprowadza się do dyrektywy projektowej, nakazującej względny proekologiczne traktować jako prymarne, a estetyczne jako sekundarne. W praktyce oznacza to, że względy estetyczne mogą być brane pod uwagę tylko wtedy, gdy istnieje wybór pomiędzy materiałami i rozwiązaniami o jednakowych walorach proekologicznych. Projektowane i budowane proekologiczne domy mieszkalne odznaczają się na ogół prostą elegancją, nawiązującą do wczesnowerkbundowskiego modernizmu, głęboko zakorzonego w środkowoeuropejskiej tradycji wernakularnej. Prosta kubiczna bryła przykryta dachem dwuspadowym okazała się formą domu najkorzystniejszą pod względem energetycznym.

W ostatnich latach wznoszone są także wielkogabarytowe proekologiczne budowle publiczne. Rangę największych światowych osiągnięć w tym względzie mają dwa biurowce. Pierwszym jest United States Federal Building w San Francisco (arch. Thom Mayne, 2007), uznany w 2008 roku przez American Institute of Architects w San Francisco za najlepszy budynek publiczny przyjazny środowisku. Zgodnie z założeniem zużywa on o połowę mniej energii niż analogiczny budynek tradycyjny. Nie jest to jeszcze standard domu pasywnego, ale jest to znaczący krok w jego kierunku³⁴. Budynek ten realizuje nie tylko cele proekologiczne, ale także nową koncepcję funkcjonalności społecznej: po godzinach urzędowania wykorzystywany jest przez lokalną społeczność do celów edukacyjnych i rekreacyjnych. Na temat tego, czy dobrze spełnia te funkcje, nie ma jeszcze naukowych danych. Natomiast pod względem architektoniczno-estetycznym wpisuje się on w główny obecnie nurt architektury światowej, tj. neomodernizm. Drugim tego typu projektem jest obsypany nagrodami za walory proekologiczne budynek World Trade Center w Manamie (Bahrain), zaprojektowany i wykonany w latach 2004–2008 przez brytyjską firmę Atkins. Ma on formę dwóch 50-kondygnacyjnych „żagli”, połączonych trzema pomostami, na których zainstalowane są turbiny wiatrowe o rozpiętości 29 metrów każda, napę-

³³ W Europie certyfikaty tego typu wydaje Die Passivhaus Dienstleistung GmbH w Darmstadt. Zob. L. Michniewicz-Lipińska *Dom pasywny – energooszczędność w praktyce* [w:] *Habitaty proekologiczne* Z. Bać (red.) Wrocław 2010.

³⁴ W USA inwestorzy i wykonawcy coraz częściej ubiegają się o ekologiczne certyfikaty LEED wystawiane przez organizację typu non-profit U.S. Green Building Council, obejmujące ocenę nowego obiektu pod względem oszczędności energii i wody, emisji CO₂ i zastosowania materiałów proekologicznych we wnętrzu.

dzające generatory elektryczne o maksymalnej mocy łącznej ok. 68 kW, co pokrywa do 15 procent zapotrzebowania energetycznego obiektu. Zastosowane materiały energooszczędne i ogniwa fotowoltaniczne redukują zapotrzebowanie energetyczne obiektu o połowę w porównaniu z obiektami tradycyjnymi o podobnej kubaturze. Budynkowi nie towarzyszy żadna szczególna estetyka *explicite*, wpisuje się on w szerszy nurt architektury proekologicznej, ale jego wystudiowana uroda czyni łatwą do odczytania jego estetykę *implicite*. Zewnętrzna forma, kształt bryły, efekty kolorystyczne i fakturalne dowodzą, iż estetyczność tego obiektu jest czynnikiem co najmniej równie ważnym jak jego własności energetyczne. Dążenie do stworzenia neomodernistycznego, dekoracjonistycznego współczesnego *miraculum* powiązane zostało z celami proekologicznymi. Nie ma natomiast danych o całkowitym oddziaływaniu na środowisko w powyżej wyeksplikowanym sensie wymienionych obiektów oraz wielu im podobnych, ale mniej głośnych, znane są jedynie energetyczne dane użytkowe. Nie są dostępne także informacje dotyczące funkcjonalności użytecznościowej i elastyczności funkcjonalnej. Parametry te przestały być istotnym składnikiem deklarowanego współczynnika humanistycznego nowej zindywidualizowanej architektury i chociaż nie przestały być ważne, to stały się przedmiotem szczegółowych uzgodnień pomiędzy inwestorami i projektantami. Jedynie w projektach stypizowanych albo o jednolitych funkcjach publicznych, np. wystawienniczych, walory te są eksponowane.

Architektura proekologiczna jest istotną częścią globalnego ruchu propagacji idei rozwoju zrównoważonego, który został zainicjowany na Szczycie Ziemi w Rio de Janeiro w roku 1992. Jego efekty są co prawda widoczne, ale jak się obecnie powszechnie uważa, są niewystarczające, by zapobiec katastrofie globalnej wywołanej efektem cieplarnianym. Ostatnim wydarzeniem rangi światowej w tej mierze była Konferencja NZ w Sprawie Zmian Klimatu w Cancun w Meksyku (listopad–grudzień 2010). Przyszłość pokaże, jakie będą owoce takich inicjatyw na szczeblu międzyrządowym. Dotychczasowe osiągnięcia nie napawają jednak optymizmem. Dalszy rozwój architektury proekologicznej zależy od postępu technologicznego, cen urządzeń i materiałów proekologicznych oraz cen nośników energii. W miarę wyczerpywania się zasobów nieodnawialnych źródeł energii cywilizacyjna ranga architektury proekologicznej może tylko rosnąć.

Czy dla wszystkich zrelacjonowanych poglądów da się znaleźć wspólny termin? Mają one jedną cechę wspólną: wszystkie wartość użytkową traktują jako ważną albo najważniejszą wartość dzieła architektury. Jednak różnice w rozumieniu, czym ona jest i w jakiej pozostaje relacji do innych wartości dzieła architektonicznego, są tak duże, że pozostają względem siebie niewspółmierne. Jeśli mimo to pójdziemy w kierunku wskazanym przez Tatarkiewiczza³⁵, który terminem „funkcjonalizm” objął nowoczesny funkcjonalizm, koncepcję Bacona i Sokratesa, to również za jego przykładem musimy pamiętać o dzielących wszystkie te koncepcje różnicach oraz je akcentować. Nie jest to jednak językowo wygodne. Funkcjonalizmy Sokratesa i Schinkla to funkcjonalizmy estetyczne, traktujące jako piękną taką formę, która zapewnia doskonale spełnianie przez przedmiot założonego celu. Funkcjonalizmy Witruwiański, Baconowski i Durandowski są utylitarne, widzą w użyteczności wartość odrębną od piękna, ale Witruwiusz traktuje ją jako wartość różnorodną pięknu, a Bacon i Durand jako nadrzędną. Funkcjonalizm modernistyczny – mimo towarzyszącej mu aury radykalnego zerwania z przeszłością – to funkcjonalizm estetyczny, a więc nawiązujący do tradycji sokratejsko-schinklowskiej. Jednak sytuacja kulturowa nowoczesnego funkcjonalizmu była odmienna od wcześniejszych, gdyż towarzyszył on jako teoria zmieniającej się masowej praktyce budowlanej. Upraszczając nieco obraz: w początkowej fazie teoria była realizowana w praktyce architektonicznej, a czynnik funkcjonalny był rzeczywiście uwzględniany, przede wszystkim w architekturze domów jednorodzinnych. Ta początkowa faza objęła brytyjską architekturę domów jednorodzinnych, na której Hermann Muthesius wymodelował swoją koncepcję nowoczesności, a także jej werkbundowskie transformacje, będące efektem działań samego Muthesiusa oraz jego niezliczonych zwolenników (np. w Sopocie Adolfa Bielefelda). W swym trzypięciowym dziele *Das Englische Haus* (1904–1905) dostarczył on licznych dowodów na funkcjonalistyczne podejście architektów brytyjskich do domu mieszkalnego, pokazując nie tylko wygląd domów, ale także ich plany ze wskazaniem funkcji poszczególnych pomieszczeń³⁶. Uwzględnianie aspektu funkcjonalnego możliwe jest rzecz jasna w znacznie większej mierze w projektach indywidualnych niż stypizowanych, ale i w tym zakresie budownictwo brytyjskie górowało nad kontynentalnym. Nie trzeba dodawać, że architektura ta spotykała się ze społeczną aprobatą utylitarną i estetyczną i do dzisiaj stanowi o tożsamości brytyjskiej mieszkaniowej architektury wiktoriańskiej i edwardiańskiej.

³⁵ W. Tatarkiewicz *Historia estetyki* t. III Warszawa 1991 s. 283.

³⁶ Dzieło to dostępne jest obecnie w tłumaczeniu na język angielski: H. Muthesius *The English House* J. Seligman (trans.) London 2007.

W CIAM-owskiej fazie architektury nowoczesnej, a szczególnie w masowym budownictwie mieszkaniowym i biurowym, było już inaczej. Zanikł dyskurs estetyczny, nawet sami twórcy zaprzestali wystąpień programowo-teoretycznych, a równocześnie funkcjonalne własności budynków poddawane były coraz większej krytyce. Dlatego funkcjonalizm nowoczesny należałoby raczej rozbić na dwie fazy i w odniesieniu do drugiej fazy brać ten termin w cudzysłów, tak jak w cudzysłów bierzemy terminy „styl szwajcarski” czy w odniesieniu do architektury „socrealizm”.

Ostatnia, najnowsza koncepcja funkcjonalistyczna, związana z architekturą proekologiczną, jest powrotem w zakresie zasad do tradycji baconowsko-durandowskiej, ale przynosi zupełnie nową treść – proekologiczną funkcjonalność środowiskową. Wyraża pierwszą w dziejach architektury troskę o przyszłość planety jako środowiska życia ludzi. Funkcjonalizm ten można więc nazwać funkcjonalizmem proekologicznym, ale trzeba pamiętać, że takie rozumienie funkcjonalizmu nie ma nic wspólnego z bazowym, użytecznościowym rozumieniem tego pojęcia.

Nade wszystkim trzeba jednak odróżniać funkcjonalizm rozumiany jako kształtowanie wnętrza, i co za tym idzie kształtu bryły z uwagi na przyjętą funkcję, od funkcjonalności użytecznościowej, tj. rzeczywistej funkcjonalności obiektu dla użytkownika. Rzeczywisty, a nie tylko deklaratywny funkcjonalizm musi iść w parze z funkcjonalnością, w przeciwnym razie pojęcie funkcjonalizmu staje się kontrydiktoryczne (niefunkcjonalny dom funkcjonalistyczny). Funkcjonalizm tak rozumiany jest tak stary, jak stara jest architektura, a zarazem rzadki, gdyż obiekty były i są tworzone nie tylko po to, by osiągały cel użytecznościowy, ale by spełniały także inne funkcje: estetyczne, prestiżowe, symboliczne, polityczne, a ostatnio także środowiskowe, a przy tym prawie zawsze występują jakieś ograniczenia materiałowe, konstrukcyjne, kulturowe i kosztowe. Wszystkie te czynniki razem mogą wpływać na ostateczny kształt budowli.

Funkcjonalizm rzeczywisty, czyli funkcjonalny, najłatwiej osiągnąć w obiektach służących funkcjom jednorodnym i niezmiennym w długim trwaniu, np. w budowlach sakralnych. Świątynia grecka była funkcjonalna dla greckiej formy religijności, a chrześcijańska dla chrześcijańskiej. Średniowieczne świątynie chrześcijańskie nadal dobrze służą założonej pierwotnie i zasadniczo niezmiennej od kilkunastu wieków funkcji. Gdy się zmieniają warunki kulturowe, obiekty mogą tracić walor funkcjonalności. Świątynie greckie i rzymskie (z wyjątkiem Panteonu) utraciły swą funkcjonalność po zmianie religii na chrześcijańską; fortyfikacje średniowieczne przestały być użyteczne po wprowadzeniu armat, a nowożytny po ich udoskonaleniu; zamek w Malborku przestał być użyteczny

dla Zakonu Krzyżackiego po jego sekularyzacji; stadion X-lecia przestał być funkcjonalny w wyniku zmiany nawet nie funkcji, lecz standardów funkcjonalności etc.

Budowle architektoniczne różnią się swoją elastycznością funkcjonalną, tzn. podatnością na takie przekształcenia adaptacyjne, które przywracają im walor funkcjonalności przy zmianie lub modyfikacji funkcji. Spośród starożytnych świątyń greckich i rzymskich tylko Panteon nadał się do przekształcenia w świątynię chrześcijańską dzięki wyjątkowemu na tle świątyń antycznych ukształtowaniu wnętrza, natomiast bez zasadniczych zmian rzymska świecka budowla publiczna, jaką była bazylika, dała się przekształcić w pierwszy historycznie typ świątyni chrześcijańskiej. Średniowieczne budowle fortyfikacyjne, gdy minął ich czas, w nic użytecznego nie dawały się przekształcić, toteż były rozbierane, natomiast przynajmniej niektóre budowle fabryczne z XIX i początku XX wieku dają się przekształcić w obiekty dobrze służące nowym funkcjom, o czym świadczy Tate Modern czy Filharmonia Bałtycka, mieszczące się w budynkach wzniesionych dla elektrowni, czy centrum handlowe Manufaktura urządzone w budynkach dawnej fabryki płótna Izraela Poznańskiego. Najtrudniejsza do osiągnięcia i najmniej podatna na przekształcenia jest funkcjonalność architektury mieszkaniowej. Po pierwsze, tylko budynek projektowany z uwzględnieniem potrzeb konkretnego użytkownika może być rzeczywiście dla niego użyteczny, i to tak długo, jak długo nie zmienia się jego potrzeby. A te zmieniają się przecież w ciągu życia. Zmiana sytuacji zdrowotnej, zawodowej czy rodzinnej skutkuje zmianą potrzeb mieszkaniowych człowieka. Funkcjonalność domu mieszkalnego jest więc walorem akcydentalnym. Domy różnią się elastycznością funkcjonalną, która w dużej mierze zależy od ich konstrukcji. Modernistyczny dom o planie otwartym, tj. bez nośnych ścian działowych, miał być elastyczny funkcjonalnie i walor ten udało się do pewnego stopnia osiągnąć w budownictwie jednorodzinny czy bliźniaczym, ale już nie w domach wielorodzinnych, szczególnie o konstrukcji wielkopłytovej. Ale nawet i takie budownictwo mieszkaniowe nie jest skazane na „przyrodzoną” dysfunkcjonalność, jednakże jego funkcjonalność jest bardzo ograniczona.

Jest ona łatwiejsza do osiągnięcia w przypadku obiektów przeznaczonych dla masowego użytkownika o podobnych i zredukowanych potrzebach, ale taki stan rzeczy występuje tylko wśród pewnych grup społecznych i w przejściowych okresach życia człowieka. Koszary wojskowe, dom studencki, hotel robotniczy, dom z mieszkaniami dla osób samotnych mogą względnie dobrze służyć swoim użytkownikom w pewnej fazie ich życia. Gdy ludzie zakładają rodzinę, rodzą im się dzieci,

potrzeby życiowe się komplikują i zmieniają w czasie, czyniąc przestrzeń bardziej lub mniej niefunkcjonalną. Zdecydowana większość ludzi żyje w warunkach poniżej ich funkcjonalnych potrzeb, przede wszystkim z powodu ograniczeń finansowych, a także dlatego, że mieszkania w domach wielorodzinnych w niewielkim stopniu poddają się przekształceniom funkcjonalnym. Określanie bloków wielorodzinnych mianem architektury funkcjonalistycznej było świetnym chwytem perswazyjnym w okresie ich lansowania, ale nazywanie ich tak dzisiaj jest mistyfikowaniem minionej już rzeczywistości architektonicznej.

Zarówno pojęcie funkcjonalizmu, jak i pojęcie funkcjonalności ma więc węższe i szersze znaczenie. W węższym rozumieniu funkcjonalność oznacza użyteczność praktyczną, w szerszym także inne rodzaje użyteczności: symboliczną, społeczną, religijną, ideologiczną, prestiżową, energetyczną etc. W obu znaczeniach pojęcie to jest używane w sposób niebudzący kontrowersji. Natomiast pojęcie funkcjonalizmu odnosi się zarówno do omówionych koncepcji teoretycznych, jak i do obiektów architektonicznych. W pierwszym przypadku, mimo zastrzeżeń i kontrowersji, które budzi, trudno je wyeliminować ze słownika, bo nie ma dobrego odpowiednika, zaś zastąpienie go deskrypcją jest rozwiązaniem niewygodnym. Natomiast w drugim przypadku wyraża wiarę, że dany obiekt był naprawdę, a nie tylko w deklaracjach, projektowany w sposób funkcjonalistyczny i że w efekcie jest on obiektywnie wartościowy zarówno pod względem użytecznym, jak i estetycznym. A ponieważ wiara tego rodzaju jest przynajmniej niekiedy zwodnicza, budząca kontrowersje, a w końcu także naiwna, to może lepiej byłoby z tej etykiety w tym zastosowaniu w ogóle zrezygnować.

More about Functionalism and Functionality in Aesthetics of Architecture: from Socrates to the Idea of Totally Eco-friendly Building

The terms 'functionality' and 'functionalism' are used in the aesthetics of architecture as if they were synonyms but they are not. Functionality means being functional in respect of utility, symbolism, prestige, politics, religion, economics, and in last years also ecology. Functionalism is a belief that the creed 'form follows function' is really respected and implemented, not only declared, which results in an object being functional and beautiful. As such a belief is misleading and leads to a semantic confusion, it is better to abandon using the term 'functionalism' altogether.

Józef Tarnowski – e-mail: filjt@univ.gda.pl