

JÓZEF TARNOWSKI

TRANSFORMACJE ESTETYCZNE ARCHITEKTURY I URBANISTYKI W XX WIEKU

Na początku XX wieku przedmiotem krytyki i odrzucenia – przez Werkbund (w teorii), a potem przez wyrosły z niego modernizm (i w teorii i w praktyce) – w architekturze i urbanistyce była tradycja, której nośnikiem był od lat trzydziestych XIX wieku historyzm-eklektyzm. Powodem odrzucenia było przede wszystkim przeświadczenie o niemożności pogodzenia tradycyjnego języka form z postawą twórczą, a zarazem o anachroniczności tego języka i jego nieadekwatności do rodzącej się epoki nowoczesności. Program pozytywny eksponował dwie nadrzędne wartości: nowatorstwo oraz nowe piękno wynikające z podporządkowania formy obiektu jego funkcji. Głównym owocem przełomu modernistycznego był “styl międzynarodowy” królujący w architekturze do lat 60., kiedy pojawiła się świadomość kryzysu, ufundowana na przeświadczeniu a) o wyczerpaniu możliwości kombinatorycznych estetyki opartej na prostych formach geometrycznych, b) o dysfunkcjonalności (wbrew deklaracjom) tej architektury i podporządkowywaniu funkcji apriorycznym formom, c) na znużeniu betonem i szkłem jako materiałami elewacyjnymi.

Przełamanie sytuacji kryzysowej dokonało się dzięki dwóm nowym, w punkcie wyjścia przeciwstawnym tendencjom: neomodernistycznej i antymodernistycznej, które zainicjowane zostały w drugiej połowie lat 60., a których najbardziej spektakularne osiągnięcia dokonały się w następnych dekadach. Nowy modernizm, szczególnie w wersji high tech, slick tech, i dekonstrukcjonizmu był próbą przywrócenia aksjologii modernizmu (nowatorstwa i funkcjonalności) przy zastosowaniu nowoczesnych technologii, natomiast wczesny postmodernizm był próbą odrodzenia architektury poprzez negację modernizmu i rehabilitację tradycyjnego języka form architektonicznych, jednakże bez dosłowności charakterystycznej dla dziewiętnastowiecznego historyzmu-eklektyzmu. Neomodernizm i neotradycjonalizm stanowią obecnie skrajne opeje bogatego spektrum postmodernistycznej architektury.

1. *Przedmiot odrzucenia*

Defortyfikacja miast, rewolucja naukowo-techniczna, industrializacja, eksplozja demograficzna – zjawiska, które w drugiej połowie XIX i na początku XX wieku współwystępowały i wzajemnie się warunkowały – spowodowały rozwój miast europejskich o intensywności i ekstensywności niespotykanej w historii¹.

Podstawowe zasady tej rozbudowy nie wymagały poszukiwań – określał je panujący wówczas już niepodzielnie zarówno w urbanistyce jak i w architekturze akademicki historyzm-eklektyzm. Rozwój ów miał swoje

¹ Np. od 1860 do 1910 liczba ludności Krakowa wzrosła z 50 do 152 tys., Łodzi z 40 do 408 tys., Warszawy z 158 do 781 tys., Wrocławia z 146 do 512 tys., Poznania z 51 do 157, Gdańska z 83 do 162, Szczecina z 64 do 232 tys. Zob.: *Tablice Historyczne* Warszawa, Wyd. Adamantan 1996 s. 359.

powszechnie znane patologie – niski standard wykonania, nadmierne zagęszczenie mieszkańców, bardzo złe warunki higieniczne etc., które stały się pod koniec wieku XIX asumptem dla rozwoju ruchu reformatorskiego², jak i swoje monumentalne osiągnięcia, takie jak Haussmanowska przebudowa Paryża, nowa Barcelona, wiedeński Ring, czy zabudowa wokół krakowskich Plant. W miastach całej Europy, USA oraz tam, gdzie docierała cywilizacja Zachodu powstała gigantyczna liczba nowych założeń urbanistycznych i monumentalnych dzieł architektury, nawiązujących do wielkich stylów historycznych³. Historyzujący eklektyzm miał swoich klasyków, z Schinklem i

² Zob. H. Syrkus *Ku idei osiedla społecznego* Warszawa, PWN 1976.

³ Wzorem dla środkowej Europy stał się wiedeński ring (Ringstraße). Powstał w latach 1858-1872 i był zabudowywany wedle woli cesarza Franciszka Józefa zgodnie z programem ideowym o charakterze symboliczno-asocjacyjnym: neoklasycyzm grecki kojarzący się z ideałami demokracji ateńskiej – dla gmachów demokracji (parlament), neogotyck, дума mieszczańska – samorząd miejski (ratusz), neorenesans – edukacja humanistyczna (muzea, opera, teatr, uniwersytet) i rząd (Hofburg), formy weneckie dla handlu – giełda (Börse). Plan całości: L. Forster, architektura: F. Schmidt, T. Hansen, G. Semper, E. van der Nühl, H. von Ferstel. Zob.: W. Koch *Style w architekturze*, Świat Książki, Warszawa 1996, s. 416.

Zabudowa wokół krakowskich Plant, będąca w pewnej mierze odpowiednikiem wiedeńskiego Ringu - siłą rzeczy uboższa w kresowej twierdzy, którą był Kraków, niż w stołecznej metropolii - też jednak jest relatywnie okazała i zawiera budowle dużej rangi, jak np. neogotycki gmach Collegium Novum (Feliks Książarski, 1887), nawiązujący do gotyckiego Collegium Maius; gmach Dyrekcji Kolei (Józef Niedźwiedzki, 1889), nawiązujący do wiedeńskich gmachów Muzeum Historii Naturalnej i Historii Sztuki Sempera i Hasanauera (1871) czy secesyjny gmach Towarzystwa Technicznego (Sławomir Odrzywolski, 1906).

Fragmety dużego krakowskiego ringu: zbudowane na miejscu XIX-wiecznego pasa umocnień - późniejsze Aleje Trzech Wieszców od zachodu i Planta Dietlowskie na miejscu osuszonego koryta Starej Wisły od wschodu - nie zostały domknięte od północy, mimo projektów ich domknięcia opracowanych jeszcze przed pierwszą wojną światową. Zamożność miasta była zbyt mała, izby mogła tu powstać na całej długości zabudowa wysokiej rangi, ale i tu wzniesiono budowle godne uwagi. Aleje Trzech Wieszców zabudowywane były do końca okresu międzywojennego, ostatnią budowlą był ukończony na krótko przed wojną gmach Biblioteki Jagiellońskiej (Wacław Krzyżanowski, 1930-1939). Zob. J. Purchla *Jak powstał nowoczesny Kraków* Kraków, WL 1979, Z. Beiersdorf, Jacek Purchla *Dom pod Globusem* Kraków, WL 1997, Jan Dąbrowski (red.) *Kraków. Jego dzieje i sztuka* Warszawa, Arkady 1965.

Z kolei poznański ring powstał w wyniku splantowania i zagospodarowania terenu po zachodnim fragmencie nowożytnych fortyfikacji. Jego ośrodkiem jest wzniesiona w latach 1904-1912 nowa Dzielnica Zamkowa, składająca się z: stanowiącego dominantę kompozycji, będącego cesarską rezydencją neoromańskiego Zamku Królewskiego (Königliche Residenzschloß), neorenesansowego Collegium Maius, neobarokowego gmachu Dyrekcji Kolei i klasycyzującego budynku Instytutu Higienicznego, zaś na północnym krańcu neoklasycznego - Teatru Miejskiego (Stadtteater) i neobarokowego Urzędu Osadniczego (Königliche Ansiedlungskommission), zaś po stronie południowej neoromańskiego gmachu Ziemstwa (Königl.Landschaft) i Dyrekcji Poczty (Oberpostdirektion) – we wnętrzu tej kompozycji powstał duży park ze stawem. Zob. J. Skuratowicz *Architektura Poznania 1890-1918* Poznań, Wydawnictwo Naukowe UAM 1991.

W Gdańsku – podobnie jak w Poznaniu - pod reprezentacyjną zabudowę przeznaczony został obszar po splantowaniu zachodniego pasa fortyfikacji nowożytnych. Powstała zabudowa eklektyczna z dominantą neorenesansu nawiązującego do estetyki gdańskiej Wielkiej Zbrojowni

Semperem na czele, miał swoją ideologię artystyczno-estetyczną (i pozaartystyczną) oraz swoją rozwijaną w akademiach teorię⁴. Rdzeniem ideologii estetyczno-artystycznej było przekonanie, że wszystko co najwspanialsze w dziedzinie form artystycznych zostało już wymyślone, więc obecnie najlepszym sposobem na osiągnięcie wysokiego poziomu twórczości jest korzystanie z tej skarbnicy tradycji⁵.

Najwybitniejszym teoretykiem zasad eklektycznego historyzmu w urbanistyce był wiedeńczyk Camillo Sitte, który w swoim dziele *Der Städtebau nach seinen künstlerische Grundsätzen* (1889) skodyfikował historyczne sposoby kształtowania przestrzeni miejskiej pod kątem możliwości ich zastosowania we współczesnych miastach.

Przeciwko historyzmowi zaczął narastać w końcu XIX wieku bunt. Miał on podłoże nie tylko artystyczne i estetyczne, ale także społeczne i polityczne. Pierwsze programowe werbalizacje odrzucenia tradycji, rozumianej jako historyzująca dekoracyjność, formułowane były przez artystów secesyjnych. Otto Wagner, wcześniej zwolennik historyzmu, a w 1897 roku jeden z głównych członków Secesji Wiedeńskiej, pierwszy użył w odniesieniu do neostylów postępującej metafory “kostiumów minionych wieków na nowoczesnym balu”⁶.

Oryginalny wkład secesji polegał w głównej mierze na zastąpieniu odrzuconej tradycyjnej dekoracji przez inną dekorację, będącą swoistą stylizacją motywów roślinnych i groteskowych, przy zachowaniu w zasadzie tradycyjnej

i Bramy Zielonej uważanych za kwintesencję “gdańskiego sposobu budowania”. Zob.: *Danzig und seine Bauten* Berlin 1908; J. Stankiewicz, B. Szermer *Gdańsk. Rozwój urbanistyczny i architektoniczny oraz powstanie zespołu Gdańsk-Sopot-Gdynia* Warszawa, Arkady 1959.

Najbardziej natomiast niezwykłym pomnikiem historyzmu-eklektyzmu jest zbudowane w puszczy brazylijskiej miasto Manaus – produkt krótkotrwałego boomu kauczukowego - z głośną na początku wieku operą w stylu włoskiego neorenesansu.

⁴ Zob. P. Krakowski *Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX* Warszawa, PWN 1979, szczególnie rozdział II, “Historyzm i eklektyzm w architekturze. Zagadnienie stylu”.

⁵ Zob. N. Pevsner *Pionierzy współczesności* J. Wiercińska (tł.) Warszawa, WAiF 1978 s. 13.

⁶ O. Wagner *Moderne Architektur* Wien 1896 s. 37.

bryły budowli⁷. W secesji ścierały się różne tendencje, jej żywot w czystej postaci był krótki. Mimo, że w sferze architektury zrodziła się z buntu przeciwko historyzmowi-eklektyzmowi, szybko została przezeń zasymilowana, wzbogacając jego repertuar form dekoracyjnych⁸. Ci jej twórcy, którzy deklarowali stanowisko antyhistoryczne, szli albo jak Otto Wagner w kierunku nowego dekoracyjnizmu ufundowanego na redukcjonistycznym neoklasycyzmie⁹, albo w kierunku purystycznego protomodernizmu, jak uczeń Wagnera Josef Hoffman¹⁰.

Główny jednak nurt historyzującego eklektyzmu trwał nadal, podlegał różnym przekształceniom, polegającym głównie na upraszczaniu tradycyjnego repertuaru form i stosowaniu go do nowych typów obiektów architektonicznych.

Dziewiętnastowieczny historyzm nie był prostym kopiowaniem form minionych epok. Replikowanie konkretnych obiektów historycznych zdarzało się rzadko i na marginesie głównego nurtu¹¹. Główna dyrektywa twórcza nakazywała wykorzystywanie historycznego repertuaru form dekoracyjnych, brył, materiałów elewacyjnych, wreszcie rozwiązań przestrzennych dla realizacji współczesnych celów. W ścisłym sensie był to więc historyzujący eklektyzm o

⁷ Twórczość Gaudiego obejmuje także ukształtowanie bryły, ale jest zjawiskiem tak osobnym, że przypisywanie go do secesji nie wydaje się uzasadnione.

⁸ Np. w Krakowie pojawiła się przede wszystkim w formie dekoracji uzupełniającej, jak w postaci ornamentyki roślinnej w neoklasycystycznym Pałacu Towarzystwa Przyjaciół Sztuk Pięknych, zaprojektowanym przez Franciszka Mączyńskiego z fryzem Jacka Malczewskiego (1901), czy w postaci fryzu Józefa Gardeckiego na rozbudowanej górnej kondygnacji Teatru Starego, przebudowywanego w 1906 przez Tadeusza Stryjeńskiego i Franciszka Mączyńskiego. W Gdańsku – w gmachu głównym Politechniki Gdańskiej – w postaci dekoracyjnej kamieniarki w neorenesansowych portalach (Albert Carsten, 1904).

⁹ Otto Wagner z powodu stosowanych uproszczeń form tradycyjnych zaliczany bywa do protomodernizmu. Znakomitą ilustracją kontrastu z pełnodekoracyjnym historyzmem są w Wiedniu stojące naprzeciwko siebie Sparkasseamt Wagnera (1903-1911) i budynek Ministerstwa Wojny Ludwiga Baumanna (1907-13). Jednakże jeśli wziąć pod uwagę typowe dla projektów Wagnera poszukiwanie nowego, reprezentacyjnego klasycyzującego dekoracyjnizmu, klasyfikacja taka, uczyniona *en bloc*, staje się wątpliwa. Zob. J. Purchla *Otto Wagner. Wiedeń, architektura około 1900* Kraków, Międzynarodowe Centrum Kultury 2000.

¹⁰ Szczególnie odnosi się to do jego budynku sanatoryjnego w podwiedeńskim Pukensdorf (1904), zob. A. Sarnitz (ed.), *Architecture in Vienna* Springer, Wien, New York 1998 s. 362. Obiekt ten, z racji peryferyjnego położenia i szczególnego przeznaczenia nie odegrał większej roli. Hoffman wkrótce potem zaprojektował drugi niezależny od historycznych wzorców obiekt – pałac Stoclet (Bruksela, 1905-11). Zob. *Sztuka świata. Leksykon A-K*, tom 12 s. 322. Oba dzieła dają mu pozycję wielkiego prekursora modernizmu.

szerokim spektrum estetycznym: od neostylów zachowujących język dekoracyjny jednego stylu historycznego – stąd “neogotyki”, “neorenesans”, “neobarok” etc.¹², przez wielo-neostylowe eklektyzmy z dominantą jednego neostylu¹³, do bardzo swobodnych wariacji na temat historycznych “słowników” stylistycznych¹⁴.

2. Dwuznaczny sens rewolucji

Estetyka historyzmu-eklektyzmu i secesji była kontekstem, na tle którego i przeciwko któremu frontalnie wystąpił rodzący się ruch nowoczesny. Powszechnie uważa się, że pierwszym manifestem radykalnego modernizmu był datowany na 1908, wygłoszony w roku 1910 - a spopularyzowany dopiero w latach dwudziestych przez Le Corbusiera w wydawanym wraz z Ozefantem *L'Esprit Nouveau* - referat Adolfa Loosa “Ornament und Verbrechen”. W rzeczywistości główne idee zawarte w tym manifestie nie są oryginalnym wymysłem Loosa, lecz są streszczeniem wydanej w roku 1907 książki Hermana Muthesiusa *Kunstgewerbe und Architektur*. Książka ta była ideologicznym fundamentem pod utworzony w tym samym roku Deutscher Werkbund – organizację skupiającą architektów, projektantów sztuki użytkowej i

¹¹ Raczej wznoszono je jako lokalne kurioza, jak replika ateńskiego Partenonu zbudowana w Nashville z okazji stulecia istnienia miasta w 1884 roku.

¹² Świadectwem pewnej ekwiwalentności “neostylów” jest fakt przedstawienia przez Karla Friedricha Schinkla dla Friedrichwerdersche Kirche w Berlinie trzech wersji projektowych kościoła: neogotyckiej, neorenesansowej i neoklasycznej – wybrano i zrealizowano projekt neogotycki (1824-1830). Najokazalsze budowle neogotyckie w Europie to: Houses of Parliament w Londynie (Charles Barry i August Pugin, 1836-1867), ratusz wiedeński (Friedrich Schmidt, 1872-1882), a w Krakowie – Collegium Novum i nowe krużganki arkadowe Sukiennic (Tomasz Pryliński, 1874-1879), gmach “Sokoła” (Karol Knaus – 1889 i Teodor Talowski – 1894), neorenesansowe – paryski Hôtel de Ville (Th. Ballu i E. Deperthes – 1884), a w Krakowie – gmach Towarzystwa Naukowego Krakowskiego (później PAU) przy Sławkowskiej 17 (Filip Pokutyński, 1857-1864), nowe ryzality w Sukiennicach Tomasza Prylińskiego (1879), neobarokowe – Pałac Sprawiedliwości w Brukseli (Joseph Poelaert, 1866-1888), neoklasyczne – Das Schauspielhaus w Berlinie (Karl Friedrich Schinkel, 1819-1821).

¹³ Np. neoromańską – Sacré-Coeur (A. Abaidi, 1876-1910), neorenesansową – jak gmach Szkoły Sztuk Pięknych w Krakowie (Maciej Moraczewski, 1880) czy Gmach Główny Politechniki Gdańskiej (Alberta Carsten, 1904), neobarokową - jak Opera Paryska (Charles Garnier, 1861-1874) czy Teatr Miejski w Krakowie (Jan Zawiejski, 1892-1893).

przemysłowców. Motywacja, która zrodziła Werkbund była złożona. Założycielom szło o pobudzenie artystów i projektantów do takiej nowej i zarazem bardziej wartościowej twórczości, która dostarczałaby przemysłowi nowych atrakcyjnych wzorów do produkcji masowej, co miało w efekcie podnieść sztukę niemiecką na poziom odpowiadający gospodarczemu znaczeniu Niemiec. Owa artystyczno-polityczna dwoistość cechuje samego Muthesiusa: był jednocześnie czynnym architektem i wysokim urzędnikiem w państwie pruskim odpowiedzialnym za reformę szkolnictwa w zakresie sztuki użytkowej¹⁵. Sposobem na osiągnięcie obu celów miało być zerwanie z tradycją artystyczno-estetyczną, zarówno w architekturze, której Muthesius przypisuje uprzywilejowaną rangę w kulturze i świadomości społecznej, jak i w sztukach użytkowych. Muthesius wytoczył więc przeciwko sztuce historyzującej ciężką artylerię zarzutów i epitetów postponujących, (spopularyzowanych potem przez Loosa, Gropiusa, Corbusiera i innych modernistów). Celem Muthesiusa nie była rzetelna ocena historyzmu, lecz zdyskredytowanie go i odrzucenie¹⁶. “Dobrą rację” dla swojej postawy normatywnej znalazł zaś w historii sztuki użytkowej (co wkrótce potem powtórzył za nim Loos).

W końcu XVIII wieku – wywodzi Muthesius – miejsce kultury arystokratycznej zajmuje kultura mieszczańska, której istota nie polega na etykiecie reprezentacyjnej, lecz na prostej rzeczowości i która w niektórych dziedzinach, np. w ubiorze, urządzeniu domu i wyglądzie przedmiotów użytkowych wykazuje dążenie do praktyczności, tendencję upraszczającą i zerwanie z ozdobnością. W drastycznym kontraście z tą tendencją znajduje się

¹⁴ Np. kamienice Teodora Talowskiego przy ul. Retoryka z końca XIX wieku czy dom Czynciela w krakowskim Rynku Głównym 4 (Ludwik Wojtyczko, 1907-1908).

¹⁵ J. Posener *Berlin auf dem Wege zu einer neuen Architektur. Das Zeitalter Wilhelms II* Prestel-Verlag, München 1979 s. 623.

¹⁶ Nawiasem pisząc rzetelna i pełna ocena historyzmu-eklektyzmu nie została dokonana do dziś. Ukazały się co prawda ważne książki na ten temat – jak wymienione prace Krakowskiego, Posenera oraz D. Olsena (*City as a Work of Art* Yale University Press, New Haven and London 1986), ale zdecydowana większość opracowań ogólnych – w tym uważane za najważniejsze w tej dziedzinie, autorstwa Pevsnera, Giediona czy Norberg-Schulza - przejmując muthesiusowy sposób wartościowania, nie podejmując wysiłku rzetelnej naukowej oceny dokonań tego okresu.

architektura, która nadal jest bogato dekorowana formami zaczerpniętymi ze stylów historycznych, a także masowa niemiecka produkcja przedmiotów użytkowych, reprodukująca francuskie formy dekoracyjne, głównie z epoki Ludwika XIV.

Architekturę historyzującą odsądza Muthesius od wszelkiej wartości stosując wymyślną grę epitetów ocennych. Pisze, że jest ona schematyczna, pozbawiona elementu twórczego, zastygła w rutynie, że jest bezwartościową imitacją przeszłości, że jest artystyczną próżnią, że jest architekturą w stanie hipnozy, że jest kostiumem w antycznym korowodzie maskowym (figura powtórzona za Otto Wagnerem), że przekonanie, iż architektura powinna tak wyglądać to przesąd, że architekci działają w stanie urojenia, że ich praca jest poniżającym i bezmyślnym reprodukowaniem historycznych form, że architektura historyzująca jest wieżą Babel wymarłych języków i nie wyraża ducha epoki. Lekarstwem na konstatowany upadek ma być stworzenie zupełnie nowej architektury, która ma być: niehistoryczna, funkcjonalna (*sachlich*), nowoczesna technicznie, higieniczna, prosta i “szczera”. Taka architektura będzie zarazem nowoczesna (*moderne*), nowatorska artystycznie, piękna, będzie wyrażać ducha epoki i będzie zgodna z dostrzeżonym przez Muthesiusa historycznym trendem. Program architektury nowoczesnej puentuje Muthesius słowami matki Hamleta do Poloniusza: *More matter, with less art*¹⁷.

Prawdziwe zaś nowatorstwo w drugiej połowie XIX wieku widzi Muthesius nie w architekturze miast, lecz w halach z żelaza i szkła wznoszonych na wystawy światowe, w wielkich domach towarowych (np. Wertheima), w konstrukcjach techniczno-użytkowych. W architekturze domów jednorodzinnych nowatorskie zjawiska dostrzegł w natomiast w Anglii: uproszczenie formy, funkcjonalność, higiena, powietrze i światło, łazienka i WC. Znał tę architekturę doskonale, w latach 1897-1903 był radcą ds. architektury w niemieckim poselstwie w Anglii, co zaowocowało

monumentalnym trzytomowym dziełem *Das Englische Haus* wydanym w 1905 roku. Z zestawieniu z architekturą angielską tego typu analogiczną architekturę niemiecką uznał z powodu jej historyzujących tendencji za “absolutne bankructwo”¹⁸. A nie był to dla niego jakiś mniej znaczący rodzaj architektury. Przeciwnie, uważał że dla kształtowania gustu społecznego dom i jego wyposażenie są najważniejsze, przeto zamierzoną edukację społeczeństwa należy rozpocząć od domu mieszkalnego i sztuki użytkowej¹⁹.

Estetyczną zasadą jednoczącą różne dziedziny sztuki miała być funkcjonalność (*Sachlichkeit*), zaś zasadą ekonomiczną - dostosowanie form do możliwości produkcji przemysłowej²⁰. W 1908 roku w Hellerau pod Dreznem rozpoczęto budowę Warsztatów Niemieckich (*Deutsche Werkstätten*), które miały być wzorcową wytwórnią przemysłową nowej sztuki użytkowej tworzonej zgodnie z estetyką Werkbundu. Zabudowania warsztatów i miastogród dla pracowników (Gartenstadt Hellerau) zaprojektowali trzej członkowie-założyciele Werkbundu: oprócz Muthesiusa, Richard Riemerschmidt i Heinrich Tessenow.

W dziedzinie architektury tworzonej przez członków Werkbundu uderza kontrast pomiędzy teorią a praktyką projektową. Domy projektowane przez wymienionych architektów mają tradycyjny wygląd! Co prawda nie ma na ich elewacjach historyzującej dekoracji, ale bryłę mają tradycyjnie trzyczęściową: bardziej lub mniej wyróżniony cokół z głównym wejściem, korpus artykułowany nie tylko rytmem okien, lecz także przez lizeny, gzymsy, a materiałowo przez cegłę, kamień i tynk, domy bez wyjątku koronowane są spadzistymi dachami krytymi ceramiczną dachówką. Niekiedy pojawiają się

¹⁷ H. Muthesius *Kunstgewerbe und Architektur* Jena 1907 s. 39.

¹⁸ Tamże, s. 20.

¹⁹ Sam w tym celu napisał poradnik dla budujących sobie dom: *Wie baue Ich mein Haus* München 1917.

²⁰ Ta sprawa doprowadziła do konfliktu wartości – na zjeździe Werkbundu w 1911 r. Van de Velde opowiedział się za indywidualizacją twórczości, a Muthesius – co nie dziwi u urzędnika państwowego – za standaryzacją i uprzemysłowieniem. Tę kontradiktoryczną dwoistość odziedziczył po nim i Gropius i Corbusier i cała formacja nowoczesna. Zob. R. Banham *Revolucja w architekturze* Z. Drzewiecki (tł.) Warszawa, WaiF 1979 s. 74.

trójkątne frontony, a nawet pilastry. Ukształtowanie bryły w ramach tradycyjnego trójdzielnego modelu i dobór materiałów elewacyjnych stały się w tej estetyce głównymi nośnikami artyzmu i oszczędnej dekoracyjności.

Sam Muthesius projektował w głównej mierze domy mieszkalne dla średnio bogatych klientów, co dawało mu większe możliwości artystyczne, niż w Hellerau. Dom zaprojektowany dla siebie wzniesiony w Berlinie-Nikolassee (1906/7) jest jego architektonicznym dziełem-manifestem.²¹ Jego domy są zróżnicowane, ale pod względem estetycznym należą do jednej rodziny – charakteryzują się uproszczonym neotradycjonalizmem w typie bryły i rezygnacją z tradycyjnej dekoracji zarówno na elewacjach, jak i we wnętrzu. Poszedł w tym drogą przetartą w Anglii przez Philipa Webba, który domem zaprojektowanym dla Williama Morrisa (*Red House*, 1859) zainicjował tam styl neorodzimy. Istotą metody Webba było przetwarzanie tradycyjnych wzorów angielskich *cottages* w nowych materiałach, bez dekoracji na elewacjach i w układzie funkcjonalnym dostosowanym do potrzeb współczesnych użytkowników. Muthesius w jednym przypadku metodę Webba zastosował nawet wprost: w swoim dziele *Haus Freudenberg* (Berlin-Nikolassee, 1907/08) powtórzył w powiększeniu i przy użyciu nowych materiałów formę domu wiejskiego z Devonshire²². W innych swoich domach deklarował nawiązywanie do rodzimych wzorów niemieckich.²³ Jako pozytywny przykład większych budowli śródmiejskich zbliżony do propagowanej przez siebie estetyki normatywnej wskazał Bau Wertheim (Alfred Messel, Berlin 1903)²⁴.

Wkrótce po zawiązaniu Werkbundu liczba budowli wszelkich typów utrzymanych w owej estetyce (będę ją dalej nazywał pierwszą estetyką

²¹ Zob. Posener *Berlin auf...* wyd. cyt. s. 127-128.

²² Zob. *Architektur im 20. Jahrhundert. Deutschland* Deutsches Architektur-Museum, Prestel, München-London-New York 2000 s. 76.

²³ Omówienie wraz z fotografiami i niektórymi planami własnych domów i zaprojektowanych przez innych architektów mieszczących się w zbliżonej estetyce zawarł w książce : *Landhaus und Garten* München 1910. Wśród zaprezentowanych domów jest i wczesne dzieło Ludwiga Miesa w stylu Muthesiusa (s. 50-51).

²⁴ Zob. *Architekturführer Berlin* Dietrich Reiner Verlag, Berlin 1997 s. 63.

Werkbundu) zaczęła lawinowo rosnać²⁵ i zdominowała ruch budowlany nie tylko w miastach Niemiec, ale i w innych krajach środkowej Europy, zaś w latach dwudziestych wyewoluowała w estetykę jeszcze bardziej uproszczoną i surową określaną terminem stosowanym także w malarstwie - "Neue Sachlichkeit"²⁶. Pierwszej estetyce Werkbundu towarzyszy tradycyjna – w duchu Sitte - urbanistyka, dostosowująca historyczne rozwiązania przestrzenne do potrzeb współczesnego miasta²⁷. Pierwsza estetyka Werkbundu zdeklasowała w Niemczech (ale nie wyeliminowała) słabnący historyzujący eklektyzm, który operował coraz bardziej uproszonymi elementami języka tradycyjnych form dekoracyjnych. Obie tworzyły ramy dla szerokiego spektrum neotradycjonalizmu, coraz ostrzej atakowanego przez rosnącego w siłę konkurenta.

3. Radykalny antytradycjonalizm

Antytradycjonalistycznemu radykalizmowi w teorii Werkbundu nie towarzyszył tedy w punkcie wyjścia radykalny antytradycjonalizm w twórczości architektonicznej. Jednak taka adekwatną z teorią praktyka musiała się w pojawić. Twórcami jej stali się trzej uczniowie innego, skądinąd najbardziej klasycyzującego, współzałożyciela Werkbundu – Petera Behrensa: Walter Gropius, Ludwig Mies (później - van der Rohe) i Charles Edouard Jeanneret (później - Le Corbusier). Wszyscy oni przejęli od Muthesiusa jego radykalnie antytradycjonalistyczną ideologię i retorykę, czemu dawali wielokrotnie wyraz w swoich pisanych później tekstach programowych²⁸. Przejęli także jego

²⁵ Najpełniejsze opracowanie architektury tego okresu zawiera monumentalna książka: J. Posener *Berlin auf...* wyd. cyt.

²⁶ Zob. S. Michalski *New Objectivity (Neue Sachlichkeit). Painting in Germany in the 1920s* Taschen, Köln 1994.

²⁷ Np.: A.E. Brinckmann *Stadtbaukunst. Geschichtliche Querschnitte und Neuzeitliche Ziele* Berlin 1920.

²⁸ Gropius np. pisał: "Charakter epoki wyraża się najpełniej w budowlach. [...] W ciągu ostatnich pokoleń architektura stała się mdło-sentymalna, estetyczne i dekoracyjna. Troszczono się głównie o ornamentację [...] W swej dekadencji architektura utraciła związek z nowymi technikami i materiałami; architekt pogrążył się w akademickim estetyzmie, stając się

pozytywny program funkcjonalny i wcielili te elementy konsekwentnie w swojej twórczości współtworząc – wraz z Loosem²⁹, Poelzigiem, Oudem, Rietveldem - radykalny, purystyczny klasyczny modernizm.

Dla zaprezentowania tej radykalnie antytradycjonalistycznej estetyki Werkbund zorganizował w 1927 roku w Stuttgarcie wystawę w formie trwałego osiedla mieszkaniowego Weissenhofsiedlung³⁰. Wystawa przyczyniła się do konsolidacji pochodzących z różnych krajów radykalnych architektów i zawiązania w roku następnym Międzynarodowych Kongresów Architektury Nowoczesnej (CIAM), a tym samym do umiędzynarodowienia modernizmu i wyemancypowania się go z werkbundowskiego korzenia. Ową radykalnie antytracycjonalistyczną ideologię artystyczno-estetyczną Muthesiusa i

niewolnikiem ciasno pojętych konwencji, natomiast planowanie miast przestało być jego dziedziną. Od takiej architektury odzegnujemy się. Chcemy stworzyć jasną, organiczną architekturę, której logika wewnętrzna będzie oczywista i promienna, nie obciążona kłamiwymi fasadami i sztukami; chcemy architektury przystosowanej do naszego świata maszyn, radia, szybkich aut – architektury o przejrzystym i funkcjonalnym stosunku form. Wraz z rosnącą wytrzymałością i odpornością nowoczesnych materiałów – stali, betonu szkła – i wraz z nową śmiałością inżynierii, nowa lekkość i powietrzość zajmie miejsce pretensjonalnej starej metody budowania” Walter Gropius “Teoria i zasady organizacyjne Bauhausu” w: E. Grabska, H. Morawska (red.) *Artyści o sztuce. Od Van Gogha do Picassa* A. Jakimowicz (tł.) Warszawa, PWN 1977 s. 420, 426. Le Corbusier: “Zaśniedzieliśmy w sztuce, którą myli się z poszanowaniem dla dekoracji. Utrata poczucia artystycznego, zmieszana z godną nagany lekkomyślnością we wszystkich sprawach, na rzecz domorosłych teorii lansowanych przez dekoratorów, którzy pojęcia nie mają o swej epoce”. Tamże, s. 245 (E. Grabska tł.). Mies przejął nawet w wersji paradoksalnie uproszczonej dewizę estetyczną Muthesiusa: *less is more*.

²⁹ Adolf Loos szedł własną drogą. Nastawienie antytradycjonalistyczne przejął od swego mistrza Otto Wagnera, jednak retorykę zawdzięcza Muthesiusowi. Sprawozdawczej tezie historycznej Muthesiusa o tendencji do upraszczania formy w niektórych typach przedmiotów nadał wszakże dogmatyczną historiozoficzną postać prawa rozwoju kultury – jest nim formuła, iż im niższy stopień kultury, tym większe jej nasycenie dekoracyjnością. Ewolucja kultury – równoznaczna z postępowaniem - jest w jego wizji zasadniczo liniowa – przebiega w kierunku redukcji stopnia nasycenia elementami dekoracyjnymi i jej najwyższym stadium jest całkowity zanik dekoracyjności. Zakłada przy tym, że różne grupy społeczne żyjące współcześnie plasują się na różnych szczeblach tej ewolucji. Stąd wyciąga wniosek, że ci, którzy współcześnie są zwolennikami dekoracyjności są anachroniczni, zatem przeciwni postępowi. “Tempo postępu kulturalnego kuleje przez maruderów. Ja żyję w 1908 r. (data tej publikacji!), mój sąsiad w 1900 r., a tamten znów dopiero w 1880 r. Jest nieszczęściem państwa, jeśli poziom kulturalny jego obywateli rozciąga się przez kilka wieków. [...] ornament nie jest już naturalnym produktem naszej kultury, bo jest objawem zacofania, albo degeneracji. [...] Zawsze artysta szedł na czele postępu ludzkości, nowoczesny jednak ornamentator jest maruderem i zjawiskiem patologicznym. [...] Odrzucenie ornamentu wznosi inne sztuki na przedtem nie przewidziany poziom. [...] Bezornamentalność jest wyrazem siły ducha”. A. Loos “Ornament i zbrodnia” w: Wł. Czerny *Architektura zespołów osiedleńczych* Wł. Czerny (tł.) Warszawa, Arkady 1972 s. 18. Tekst ten odniósł jednak perswazyjny sukces, czego przejawem jest choćby to, że zaczął w kulturze funkcjonować w wersji “Ornament to zbrodnia”, choć w oryginale jest spójnik “und”.

inspirowaną przez nią purystyczną twórczość architektoniczną określam mianem drugiej estetyki Werkbundu.

Dla twórczości architektonicznej realizującej estetykę radykalnego antytradycjonalizmu – zrodzonej w dużej mierze z drugiej estetyki Werkbundu - ukuty został kilka lat później termin “styl międzynarodowy”³¹. Obejmował on budowlę wszelkich rozmiarów i wszelkich typów – od willi i małych osiedli mieszkalnych, przez bloki wielorodzinne średnio- i wielkogabarytowe, biurowce w układzie horyzontalnym i wertykalnym, budynki rządowe, municypalne, szkoły, dworce, budynki fabryczne etc. W dziedzinie urbanistyki miejsce zwartej tradycyjnego miasta z ulicami w układzie ortogonalnym lub promienistym, z placami, pierzejami kamienic i wyeksponowanymi budowlami reprezentacyjnymi etc., wprowadzona została luźna zabudowa z wolno stojącymi budowlami punktowymi, poprzecinanymi drogami jezdnyymi i pieszymi, z otwartym dostępem każdego domu do słońca, zieleni i powietrza (corbusierowskie “trzy radości urbanisty”). Pod względem technicznym dominują kubizujące konstrukcje z żelbetowych elementów prefabrykowanych i stalowe konstrukcje szkieletowe ze ścianami kurtynowymi z tafli szkła osadzonych na metalowych ramach.

4. *Dualizm i jego kres*

Chociaż obie estetyki – antytradycjonalistyczna i neotradycjonalistyczna zrodziły się z jednego werkbundowskiego źródła, rozwijały się obok siebie i konkurowały ze sobą. W Niemczech kres temu dualizmowi położył rok 1933, kiedy neotradycjonalizm postwerkbundowski został inkorporowany do

³⁰ Ciekawostką Weissenhofsiedlung jest to, że w swoim projekcie Behrens przejął od swoich uczniów estetykę kubistycznego puryzmu. Trzy lata później zbudowane zostało w Wiedniu Werkbundsiedlung wzorowane na Weissenhofsiedlung.

³¹ Termin ten został wprowadzony przez wystawę zorganizowaną w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej i książkę, która ukazała się równocześnie z wystawą: H. Russel-Hitchcock i Ph. Johnson *The International Style: Architecture Since 1922* New York 1932.

architektury nazistowskiej, a modernizm zakazany³². W innych krajach (z wyjątkiem Włoch i ZSRR) istniał analogiczny dualizm, zaś neotradycjonalizm miał także inne korzenie niż historyzm-eklektyzm i oddziaływanie pierwszej estetyki Werkbundu. Na Europę silnie promieniowały dokonania francuskich architektów eksperymentujących z żelbetem, co prowadziło ich do upraszczania tradycyjnych (głównie klasycystycznych) form: Anatol de Baudot, François Hennebique i przede wszystkim Auguste Perret, którego wczesne paryskie dzieła: kamienica przy Rue Franklin 25 (1903) i Theatre des Champs-Élysées (1908-13) odegrały przełomową rolę w powstaniu nowoczesnego technicznie, redukcjonistycznego neotradycjonalizmu (“redukcyjnego neoklasycyzmu”).³³ Przez całe międzywojnie budowano w Europie obiekty należące do tej estetyki - nowoczesnej technologicznie i szukającej wartości estetycznych i artystycznych w transformowaniu tradycyjnych form.³⁴

Obok siebie występowały więc szeroki nurt neotradycjonalizmów i konkurujący z nimi, rosnący w siłę antytradycjonalistyczny ruch nowoczesny. Chociaż stosunki między nimi były “wojenne”³⁵, to w wielu miastach obiekty należące do wrogich estetyk sąsiadowały ze sobą.

W Polsce znakomitym przykładem rzeczzonego dualizmu jest Gdynia: tradycyjny układ urbanistyczny, wiele obiektów należących do redukcjonistycznego tradycjonalizmu (a nawet do późnego historyzmu), a

³² Zob. P. Krakowski *Sztuka Trzeciej Rzeszy* Vienna, Kraków, IRSA, MCK 1994, rozdział “Urbanistyka i architektura”.

³³ Obiekty podobne co do zasady: nowoczesna żelbetowa konstrukcja, tradycyjna bryła i uproszczona historyzująca dekoracja powstawały i w innych miastach Europy. W Krakowie na przykład taki jest budynek Muzeum Techniczno-Przemysłowego (Tadeusz Stryjeński i Józef Czajkowski, 1908-14). Zob. J. Purchla wyd. cyt. s. 282.

³⁴ Na przykład w Paryżu w roku 1937 powstało Musée des Travaux Publicis (A. Perret) i Palais de Chaillot (L. Azéma, L. Boileau, J. Carlu), a w Krakowie w podobnej co do zasady estetyce wzniesiono Bibliotekę Jagiellońską (1939), a w Waszyngtonie “Pentagon” (1941).

³⁵ Do rangi symbolu dualizmu epoki urósł konkurs na projekt siedziby Ligi Narodów w Genewie, w którym modernistyczny projekt Le Corbusiera przegrał z neoklasycystycznym projektem P. Nènota, G. Vago i M. Broggi. Zob. Ch. Jencks *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury* Warszawa, WAI 1982; Z. Tołłoczko *Architektura parentis* Kraków, WN DWN 1999.

jednocześnie modernistyczne dominanty w sercu miasta: na Moło Południowym, przy Skwerze Kościuszki³⁶.

5. Krach stylu międzynarodowego i nowy pluralizm

Styl międzynarodowy zdominował po ostatniej wojnie architekturę niemal całego cywilizowanego świata. W latach pięćdziesiątych przeżywał apogeum upowszechnienia i komercjalizacji³⁷, w latach sześćdziesiątych rozpoczął się jego kryzys, zaś ostateczny kres nastąpił w połowie lat osiemdziesiątych³⁸. Kryzys miał swe przyczyny zewnętrzne i wewnętrzne. Przyczyną zewnętrzną była rosnąca niepopularność “blokowiskowych” osiedli mieszkaniowych wśród samych mieszkańców i powszechne znużenie ubogą i nieefektywną estetyką stylu międzynarodowego. Przyczynami wewnętrznymi były wysokie koszty budowy i eksploatacji oraz patologie psychospołeczne występujące w “blokowiskach” częściej, niż w innych typach mieszkalnictwa, a także w końcu kryzys środowiska architektów spowodowany osłabieniem sił twórczych i odejściem luminarzy “okresu heroicznego” (Wright zm. 1959, Le Corbusier zm. 1965, Gropius i Mies van der Rohe zm. 1969). Wreszcie były i przyczyny immanentne, tkwiące w aksjologii stylu międzynarodowego. Styl międzynarodowy został wygenerowany przez modernizm “funkcjonalistyczny”, konstruktywizm został przezeń wchłonięty, ekspresjonizm stłumiony, zaś “nurt organiczny” pozostał na marginesie. Funkcjonalizm deklarował podporządkowanie formy obiektu – a więc i wartości estetycznych, których jest

³⁶ Zob. M. Sołtysik *Gdynia, miasto dwudziestolecia międzywojennego. Urbanistyka i architektura* Warszawa, WN PWN 1993.

³⁷ Za “laboratoryjną” realizację stylu międzynarodowego, zawierającą wszystkie wymienione elementy, uchodzi zbudowana w latach 1955 – 1960 według planów Oscara Niemayera i Lucio Costy stolica Brazylii – Brasilia. Jednakże miasta tego nie można uznać “okręt flagowy” stylu międzynarodowego, gdyż dominantę funkcjonalną miasta wyznacza zlokalizowanie w nim siedzib władzy państwowej. Jest to miasto państwowe, a nie miasto mieszkańców.

³⁸ W państwach komunistycznych jego apogeum przypadło na lata siedemdziesiąte, a upadek systemu politycznego, który był monopolistycznym inwestorem budowlanym, wyznaczyło zarazem kres jego istnienia.

ona nośnikiem – zakładanej funkcji: *form follows function* – jak głosi sztandarowe hasło funkcjonalizmu przejęte przez Miesa od Sullivana. Drugą fundamentalną wartością odziedziczoną po wczesnym modernizmie przez styl międzynarodowy była radykalna innowacyjność, rozumiana tak, jak ją ujmowali za Muthesiusem Le Corbusier czy Gropius, a więc jako nowatorstwo zrywające z tradycją i zarazem wykorzystujące najnowsze osiągnięcia cywilizacji technicznej. Miał być więc modernizm nieustającą kreatywnością – i był taki na początku – ale szybko przestał być. Musiał przestać, albowiem tkwi w tych wartościach wewnętrzna sprzeczność: uprzemysłowienie architektury prowadzi do jej standaryzacji i uniformizacji, a więc do ujednolicenia i powtarzania form i tym samym do zaniku elementu twórczego, a w konsekwencji do kreowania funkcji przez formę, nie zaś przystosowywania formy do funkcji³⁹. Jak pisze Welsch: “Wewnętrznym mottem tego funkcjonalizmu nie jest już *form follows function*, ale *life follows architecture*”⁴⁰. Funkcjonalizm miał być adaptacjonizmem, a stał się formalizmem, zarówno w architekturze mieszkaniowej, jak i w obiektach o innych funkcjach. “Funkcjonalizm – jak trafnie podsumowuje tę sytuację Welsch – jest w zasadzie kryptonimem, który, po pierwsze, wbrew ideologii kryje w sobie sterowanie funkcjami (zamiast dostosowywać się do nich), po drugie – wbrew programowi – osłania formalizm, który nie podporządkowuje się funkcjom, ale całkiem od nich niezależnie sugeruje tylko funkcjonalny wygląd”⁴¹.

Świadomość kryzysu architektury należącej do stylu międzynarodowego pod koniec lat sześćdziesiątych pogłębiło przeświadczenie, iż stała się ona

³⁹ Sprzeczność tę odziedziczył po Werkbundzie. Zob. przyp. 20.

⁴⁰ W. Welsch *Nasza posmodernistyczna moderna* R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska (tł.) Warszawa, Oficyna Naukowa 1998 s. 133.

⁴¹ Najbardziej głośnym przykładem takiego formalizmu jest gmach berlińskiej Neue Nationalgalerie (1962-1968) ostatnie dzieło Miesa van der Rohe ukończone za jego życia, które – jak pisze Welsch – “powstało na podstawie wyciągniętego z szuflady projektu, który pomyślany był dla całkiem innego celu. Był to projekt budynku administracji firmy Bacardi, handlującej rumem w Santiago de Cuba. Nic dziwnego, że jeśli chodzi o funkcje, nie doszło do szczęśliwego – przez przypadek – rozwiązania, lecz niestety nastąpiła klęska całego systemu. Pod względem funkcjonalności, jako budynek muzeum, Galeria Narodowa znajduje się na granicy użyteczności”. W. Welsch *Nasza...* wyd. cyt. s. 135.

anachroniczna ze ściśle technologicznego punktu widzenia, tzn., że w odróżnieniu od wczesnego modernizmu, który stosował ówczesnie najnowsze materiały i technologie, czyli był nowatorski i nowoczesny w ścisłym sensie tych słów, to w latach sześćdziesiątych styl międzynarodowy już taki nie był, bo powielał ciągle te same technologie.

Próby przezwyciężenia sytuacji kryzysowej poszły w dwóch kierunkach. Pierwszy polegał na rewitalizacji aksjologii modernizmu przez rzeczywiste, a nie tylko deklaratywne dostosowywanie formy do funkcji i zarazem przez zastosowanie nowoczesnych technologii. Oznaczało to akceptację modernistycznej teorii i równoczesne odrzucenie bieżącej praktyki realizowanej w ramach stylu międzynarodowego. Z tych tendencji zrodził się nurt odnowionego modernizmu, czyli neomodernizmu⁴², którego pierwszymi czystymi stylistycznie wersjami były obiekty, dla zakwalifikowania których ukuty został termin „High-Tech”⁴³. Pod jednym wszakże względem neomodernizm odchodzi od modernistycznej aksjologii – jest bowiem od początku nowym dekoracjonizmem, uzyskującym efekty dekoracyjne przez rzeźbiarskie nie tylko przez rozczłonkowanie brył, ale także przez estetyzację elementów konstrukcyjnych i instalacyjnych oraz szukanie efektów estetycznych w stosowaniu zaawansowanych technologicznie materiałów okładzinowych.

Drugi kierunek polegał na zanegowaniu zarówno teorii, jak i praktyki modernizmu i zwróceniu się do tradycji odrzuconej przez modernizm. Z tego nurtu zrodził się postmodernistyczny neotradycjonalizm. Odosobnionym prekursorem w dziedzinie werbalizacji antymodernizmu był Friedensreich

⁴² Charles Jencks nazwał ten nurt „późnym modernizmem”. Termin ten jednak implikuje historiozofię końca modernizmu, która nie ma uzasadnienia w twórczości następnych lat. Ch. Jencks *Architektura późnego modernizmu* Warszawa, Arkady 1989 s. 6.

⁴³ Prekursorskimi budowlami typu High-Tech są Centrum im. Pompidou w Paryżu (1971-1977) Richarda Rogersa i Renzo Piano, biurowiec Londyńskiej Korporacji Lloyd’sa wg. projektu Richarda Rogersa (1978-1986). Omówienie ponad stu obiektów high-techowych zawiera książka: P. Winskowski *Modernizm przebudowany. Inspiracje techniką w architekturze u progu XXI wieku* Kraków, Universitas 2000.

Hundertwasser, który w swym ogłoszonym w 1958 roku anty-loosowskim manifestie pisał: “Materialna nieprzydatność do zamieszkania dzielnic nędzy jest daleko mniejszym złem niż moralna nieprzydatność do zamieszkania sztuki funkcjonalnej. [...] Zbrodnią jest używanie liniału przy projektowaniu architektury. Liniał jest symbolem nowego analfabetyzmu”⁴⁴. Wystąpienie Hundertwassera brzmiało ekscentrycznie, ale jego wymowa zyskała wkrótce na powadze, gdy pojawiły się inne głosy krytyczne.

Świadomość kryzysu estetycznego zwerbalizował Robert Venturi w wydanej w 1966 r. książce *Complexity and Contradiction in Architecture*. Postulowaną złożoność i sprzeczność przeciwstawił uproszczeniom stylu międzynarodowego, dwuznaczność – jednoznaczności, dysjunkcję form – koniunkcji, hybrydyczność – monizmowi, nawiązania do tradycji – zerwaniu z tradycją⁴⁵.

Także w dziedzinie urbanistyki w tym nurcie pojawiły się próby rewitalizacji tradycji. Książką programową w tym względzie była praca Roba Kriera *Urban Space*⁴⁶, nawiązująca wprost do wspomnianej wcześniej pracy Camillo Sitte *Der Städtebau nach seinen Künstlerische Grundsätzen*⁴⁷. Najbardziej efektowną realizacją urbanistyczno-architektoniczną tego nurtu stał się swobodnie wzorowany na Wenecji Port Grimaud, miasteczko w południowej Francji⁴⁸.

Dla odejścia od stylu międzynarodowego ważne były dwa oddalone od siebie w czasie o kilkanaście lat wydarzenia o symbolicznej wymowie. Pierwszym było wyburzenie w 1972 r. fragmentu, a w 1976 roku pozostałej

⁴⁴ Cyt. za: P. Trzeciak “Pochwała różnorodności. Architektura po roku 1960” w: *Sztuka świata* t. X s. 280.

⁴⁵ R. Venturi *Complexity and Contradiction in Architecture* The Museum of Modern Art. Papers on Architecture, New York 1966.

⁴⁶ R. Krier *Urban Space* Rizzoli, London 1979 (pierwsze wydanie niemieckie ukazało się w 1975).

⁴⁷ Kilka lat po wydaniu książki R. Kriera to samo wydawnictwo wydało monografię o C. Sitte zawierającą angielskie tłumaczenie jego rzeczonyj pracy: G. R. Collins, Christane Crasemann Collins (ed. and transl.) *Camillo Sitte: The Birth of Modern City Planning* Rizzoli, New York 1986.

części modelowego — wielkopłytkowego osiedla mieszkaniowego *Pruitt-Igoe* w Saint Louis wzniesionego w latach 1952-55 według nagrodzonego w 1951 roku przez American Institute of Architects projektu Minoru Yamasaki⁴⁹. Z tej to okazji Charles Jencks ogłosił – z pewną przesadą, z której potem zdał sprawę⁵⁰ - śmierć architektury modernistycznej i narodziny postmodernizmu⁵¹. Drugim była interwencja księcia Karola przeciwko projektowi rozbudowy budynku Galerii Narodowej w Londynie o nowe zachodnie skrzydło. Historyczny budynek Galerii, wzniesiony w latach 1832-38 według projektu Williama Wilkinsa, utrzymany jest w stylu neoklasycystycznym, zaś przyjęty w konkursie w 1984 r. projekt nowego skrzydła - opracowany przez zespół Ahrends, Burton & Koralek – miał charakter neomodernistyczny, z dominującą centralną neokonstruktywistyczną wieżą. W przemówieniu wygłoszonym w 1984 r. w Royal Institute of British Architects – instytucji skupiającej awangardę brytyjskich architektów – Książę Karol porównał ten projekt do “monstrualnego pryszczka na twarzy najukochańszej i eleganckiej przyjaciółki”⁵². Interwencja była skuteczna: rząd odstąpił od realizacji tego projektu, zaś w następnych latach (1988-91) wybudowano skrzydło zaprojektowane właśnie przez Roberta Venturi, utrzymane w estetyce postmodernistycznego neoklasycyzmu⁵³. Wystąpienie księcia Karola w RIBA, rozpoczęło jego kampanię przeciwko antytradycjonalistycznej architekturze nowoczesnej, której ukoronowaniem była książka pod tytułem *A Vision of Britain. A Personal View of Architecture (Wizja Brytanii. Osobiste spojrzenie na architekturę)*, a następnie film telewizji BBC

⁴⁸ Zob. Ph. Bagenal, J. Meades *Słynne budowle świata* M. Jannasz (tł.) Warszawa, Muza S.A. 1998 s. 175.

⁴⁹ Najnowsza historia światowego terroryzmu dopisała tragiczną puentę do końca stylu międzynarodowego: największe z ostatnich dokonań tej estetyki - Twin Tower w World Trade Center zaprojektowane przez tegoż Minoru Yamasaki - przestało istnieć 11 września 2001 roku.

⁵⁰ C. Jencks *Architektura późnego...* wyd. cyt. s. 6.

⁵¹ C. Jencks *Architektura postmodernistyczna* Warszawa, Arkady 1987 s. 9. Jencks sobie przypisuje zasługę wprowadzenia terminu “postmodernizm” w odniesieniu do architektury. Tamże, s. 8.

⁵² “I said in a speech to the RIBA that the proposed extension to the Gallery was like a ‘monstrous carbuncle on the face of a much-loved and elegant friend’”. HRH The Prince of Wales *A Vision of Britain. A personal View of Architecture* Doubleday, London 1989 s. 7.

pod tym samym tytułem. Wywołało to żywą publiczną reakcję: na ogół negatywną środowiska brytyjskich architektów i pozytywną opinii publicznej.⁵⁴

Wystąpienia ideowe, takie jak te wymienione, nie spowodowały rzecz jasna kryzysu w architekturze, jedynie go werbalizowały – przede wszystkim, choć nie tylko, od strony estetycznej. Już wcześniej wszakże ukazały się prace ukazujące nieprzewidziane wcześniej niekorzystne skutki psychospołeczne⁵⁵ oraz ekonomiczne⁵⁶ mieszkalnictwa realizowanego zgodnie z zasadami stylu międzynarodowego. Narastała świadomość wieloaspektowego kryzysu, której skutkiem ostatecznym było powszechne odrzucenie stylu międzynarodowego, rozciągnięte w czasie od początku lat siedemdziesiątych do końca lat osiemdziesiątych⁵⁷.

Zerwanie ze stylem międzynarodowym nie jest równoznaczne z zerwaniem z modernizmem – gdyby tak było, postmodernizm byłby historyzującym neoeklektyzmem, tymczasem od początku jego istnienia panuje w nim wielotorowość poszukiwań, pośród której historyzujący neoeklektyzm jest tylko jedną z wielu dróg twórczych.

6. Kłopoty pojęciowe

Tak jak i w innych dziedzinach, istotny wpływ na ocenę, czy też diagnozę danego stanu rzeczy, ma sposób jego rozumienia – w naszym przypadku sposób kategoryzacji materiału empirycznego, tj. istniejących dzieł architektury.

⁵³ Zob. S. Hardingham *London. A guide to recent architecture* Könemann, Köln 1995 s. 116-118.

⁵⁴ Książę Karol złamał swym wystąpieniem zwyczaj akceptowania przez rodzinę królewską najnowszych trendów w architekturze, czego wyrazem było uroczyste otwieranie przez królową nowych obiektów, w tym nawet najbardziej antytradycjonalistycznych, jak np. brutalistycznej budowli *Queen Elisabeth Hall* w londyńskim South Bank.

⁵⁵ Jak np. ponadprzeciętny wzrost zaburzeń psychicznych wśród mieszkańców “blokowisk”. Zob. np. E. H. Hare, G.K. Shaw *Mental Health on a new Housing Estate* Oxford University Press, New York, Toronto 1965.

⁵⁶ Np. J. Jacobs *The Death and Life of Great American Cities* Vintage, Random House New York 1961, oraz też: *The Economy of Cities* Random House, New York 1969.

⁵⁷ Charles Jencks pisze co prawda, że architektura modernistyczna była już w agonii w 1961 r., ma jednak na myśli śmierć ideologii, nie zaś praktyki budowlanej, której agonia trwała jeszcze ćwierć wieku.

Pierwszą próbą takiej kategoryzacji uwzględniającą twórczość architektoniczną lat siedemdziesiątych przeprowadził Charles Jencks, wprowadzając obok terminu “architektura postmodernistyczna” wspomnianą kategorię “architektura późnego modernizmu” (*late modern architecture*). Dla rozróżnienia modernizmu, późnego modernizmu i postmodernizmu wprowadził 30 kryteriów należących do trzech grup: ideologii, stylistyki i idei projektowych. Najistotniejsze w tej liście kryteriów jest to, co Jencks przejął od Leslie Fiedlera, który wprowadził pojęcie postmodernizmu do krytyki literackiej⁵⁸. Podobnie jak wcześniej Fiedler w odniesieniu do literatury, postmodernizm w architekturze Jencks zdefiniował semiotycznie – jako twórczość wielokrotnie, a przynajmniej dwukrotnie kodowaną i przez to nakierowaną na odbiór na dwóch poziomach kompetencji: elitarnym i popularnym). Konsekwencją takiego ujęcia postmodernizmu była konieczność pojęciowego wyodrębnienia tego obszaru współczesnej twórczości, która także zarzucała styl międzynarodowy, nie była jednak semantycznie wielowarstwowa – tę określił właśnie mianem późnego modernizmu. Najważniejsza różnica pomiędzy postmodernizmem, a późnym modernizmem leży przeto – wedle tego ujęcia – w semiotyce architektury: architektura późnomodernistyczna jest “pojedynczo zakodowana”, doprowadza idee i formy modernizmu do postaci skrajnej, eksponując strukturę i/lub technologicznie zaawansowany wygląd budynku, natomiast architektura postmodernistyczna jest (co najmniej) “podwójnie zakodowana, na pół modernistyczna, na pół inna (na ogół tradycyjna), usiłuje porozumieć się i z szeroko rozumianą publicznością i z zainteresowaną mniejszością, na ogół z architektami”⁵⁹. Pomijając trudności teoretyczne takiego stanowiska, jedno jest czytelne: Jencks, chociaż w punkcie wyjścia swych analiz ujmuje postmodernizm jako odrzucenie modernizmu, to w punkcie dojścia ujmuje go jako przetworzenie modernizmu przez jakiś inny “dekoracyjny” styl, np.

⁵⁸ L. Fiedler “Cross the Border – Close the Gap” *Playboy* Dec. 1969.

⁵⁹ Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna...* wyd. cyt. s. 8.

klasycyzm, ale równie dobrze przez formy zaczerpnięte spoza architektury. Zarazem jednak zakres pojęcia postmodernizmu tak dalece rozszerza, że obejmuje nim także niektóre najnowsze zjawiska przeciwstawne neotradycjonalistycznemu postmodernizmowi, które inni autorzy zaliczają do neomodernizmu, np. zaprojektowany przez Toyokazu Watanabe pod wpływem Loosa – co podkreśla sam Jencks – dom Sugiyama w Osace (1980)⁶⁰.

Wolfgang Welsch z kolei przyjmuje tak wąskie ujęcie postmodernizmu, że w konsekwencji dzieło uważane powszechnie za reprezentatywny przykład architektury postmodernistycznej – Charlesa Moora *Piazza d'Italia* w Nowym Orleanie (1975-1980), o którym Jencks pisze, że jest to prawdziwy “pomnik postmodernizmu”⁶¹, Welsch w ogóle wyklucza z wielkiej sztuki, określając go ironicznie jako “hollywoodzką *italianitę*”⁶².

Inaczej konceptualizuje postmodernizm Heinrich Klotz. Przede wszystkim relację pomiędzy postmodernizmem a modernizmem ujmuje nie jako zerwanie, lecz jako ewolucję i porównuje do przejścia od wczesnego do dojrzałego Renesansu. “Protest przeciwko modernizmowi nie jest określony przez sztywne <nie>, lecz raczej przez <tak, ale>”⁶³. Dla Klotza modernizm w architekturze to styl zdominowany przez kryterium funkcji. Postmodernizm zaś odróżnia od modernizmu to, że do funkcji dołącza fikcje – postmodernizm to nie tylko funkcja, lecz również fikcja. “W dziedzinie architektury – pisze Klotz – fikcjonalność jest zawsze tylko jednym z aspektów totalnej całości. Budynek nie jest czystym dziełem sztuki i nigdy nie występuje niezależnie, tak jak powieść czy obraz. Architektura jest bezpośrednio związana z codziennymi procedurami życia ludzkiego [...] Jednak pod dominacją funkcjonalizmu element fikcyjny

⁶⁰ Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna...* wyd. cyt. s. 153. Nawiasem pisząc Leon Petrażycki nazwałby taką teorię “skaczącą”, gdyż nadmiernie rozciąga zakres przedmiotowy swego odniesienia. L. Petrażycki *O nauce prawa i moralności. Pisma wybrane* Warszawa, PWN 1985 s. 59-64.

⁶¹ Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna...* wyd. cyt. s. 132.

⁶² W. Welsch *Nasza...* wyd. cyt. s. 163.

⁶³ H. Klotz *The History of Postmodern Architecture*, Massachusetts Institute of Technology, Cambridge Mass., London 1988 s. 128.

został wyeliminowany z architektury i jedyną rzeczą jaka pozostała, była technika budowlana”⁶⁴.

Inną jeszcze próbę zdefiniowania architektury postmodernistycznej przedstawił Robert Stern – przez wskazanie na trzy jego aspekty: kontekstualizm, aluzje historyczne i nałożony ornament⁶⁵. Jest to bardzo szerokie ujęcie – jeśli je przyjąć i jeszcze do niego dodać jeden aspekt materiałowy – ukrycie betonu pod licówką ceglana, kamienną, tynkową, szkłem, panelami aluminiowymi, plastikowymi lub innymi nowoczesnymi okładzinami oraz dodać jeszcze jeden dodatkowy aspekt stylistyczny – możliwość wkomponowywania elementów High- i/lub Slick-Techu, to otrzymamy obiegowe ujęcie postmodernizmu, obejmujące swym zakresem szerokie spektrum twórczości: od silnie historyzującego, np. klasycyzującego, jak wspomniane nowe skrzydło *The Sainsbury Wing* w londyńskiej National Gallery, czy ostatnio wybudowany w Waszyngtonie według projektu Jamesa Ingo Freeda *Ronald Reagan Building*, lub gotyzującego – np. londyńska siedziba Ministerstwa Zdrowia i Opieki Społecznej *Richmond House* przy Whitehall zaprojektowana przez Williama Whitfielda (1988), czy romanizującego, np. zespół kościoła Matki Boskiej Jasnogórskiej w Warszawie (T. Turszynowicz, A. Bielecka, P. Walkowiak, realizowany od 1984r.)⁶⁶, przez radykalny a zarazem swobodny eklektyzm, jak wspomniana *Piazza d’Italia* w Nowym Orleanie, następnie styl rodzimy, zwany też krytycznym regionalizmem, będący hybrydą modernizmu i lokalnych historycznych form architektonicznych, np. zabudowa mieszkaniowa *Lillington Gardens Estate* w londyńskim Pimlico Darbourne’a i Darke’a (1961-71) czy *Frias Quay* w Norwich Feildena i Mawsona (1972-1975), zabudowa mieszkaniowa w Zwolle Aldo van Eycka (1975-1977)⁶⁷, a ostatnio w Polsce prowadzona od kilku lat

⁶⁴ Tamże, s. 129.

⁶⁵ *Architectural Design* 4/1977.

⁶⁶ Zob.: P. Trzeciak “Pochwała różnorodności. Architektura po roku 1960” w: *Sztuka świata*, t.

X.

⁶⁷ Zob. Ch. Jencks *Architektura postmodernistyczna...* wyd. cyt. s. 95 n.

rekonstrukcja starego miasta w Elblągu (Sz. Baum, R. Semka i W. Anders i in.), dalej ekologizująca “neosecesja” Hundertwassera, potem przez masowe budownictwo mieszkaniowe nawiązujące do pierwszej estetyki Werkbundu⁶⁸, następnie przez monumentalne budowle quasi-pałacowe o spójnej, lecz skomplikowanej, bardziej lub mniej zgeometryzowanej bryle, jak londyńska siedziba MI6 *Vauxhall Cross* (Terry Farrell, 1990-93), czy również w Londynie biurowiec Broadgate stage 2 (Skidmore, Owings and Merrill, 1988-94), po eklektyczne “wielojęzyczne” zespoły budowli, takie jak chwalona zarówno przez Jencksa, jak i przez Welscha Galeria Państwowa Jamesa Stirlinga w Stuttgarcie (1977-1981)⁶⁹.

Powyższe przykłady uporządkowane zostały od największego do najmniejszego nasycenia elementami tradycji i zarazem od najsłabszego do najsilniejszego nawiązania do języka modernizmu. Jest to dobry kontekst dla postawienia kluczowej kwestii dla konceptualizacji i klasyfikacji współczesnej architektury, mianowicie – czy ta część twórczości końca lat osiemdziesiątych i lat dziewięćdziesiątych, która w jeszcze mniejszym stopniu albo w ogóle nie nawiązuje do tradycji przedmodernistycznej – a jest to bardzo szeroki nurt w architekturze ostatnich lat – czy ta twórczość daje się jeszcze na podstawie jakichś poprawnych metodologicznie kryteriów zaklasyfikować do postmodernizmu, czy może efektywniejsze eksplikacyjnie byłoby używanie osobnej kategorii? Jencks w swej najnowszej książce konsekwentnie przeciwstawia postmodernizmowi późny modernizm, a neomodernizm

⁶⁸ Popularne szczególnie w naszej komercyjnej architekturze wielorodzinnej i willowej. Znamienne jest, że w katalogu *Najlepiej sprzedawane projekty domów. Edycja 2002*, wszystkie 300 planów mieści się w tej estetyce, a na okładce prezentowany jest dom będący pomniejszoną trawestacją Muthesiusowskiej willi Freudenberga.

⁶⁹ “Stirling posługuje się różnymi językami architektury (nie tylko ich elementami). Jego budowla jest zdecydowanie wielojęzyczna. Jest w niej klasyczny język budownictwa muzealnego; język Schinkla [...]. Mamy też szlachetny język modernistycznej *curtain wall* – przekształcony jednak w formę organiczną, czyli pochyłą, wygiętą i podzieloną drewnianymi żebrami. Mamy rzeczowy język moderny [...]. Mamy język pop kultury. [...] Mamy jeszcze wiele innych odniesień do historii architektury – od Hadriana, przez Weinbrennera i Bonatza aż do Le Corbusiera, Wrighta, Piana i Rogersa”. W. Welsch *Nasza...* wyd. cyt. s. 164.

wyprowadza z późnego modernizmu, jego początek datując na rok 1976⁷⁰. Klotz podobnie przeciwstawia postmodernie to, co nią nie jest – co określa mianem “drugiej moderny” (*Zweite Moderne*), ale lokalizuje ją po końcu postmodernizmu – począwszy od końca lat osiemdziesiątych⁷¹.

Welsch wysoko ocenia, podobnie jak Jencks, twórczość Stirlinga i Holleina (np. Muzeum w Mönchengladbach, 1979-1984) i dołącza do tej dwójki jeszcze Ungersa (bardzo zgeometryzowane nowe skrzydło i wnętrze Niemieckiego Muzeum Architektury we Frankfurcie nad Menem, 1979-1984). Jest to w pełni zgodne z jego rozumieniem postmodernizmu jako akceptacji wielości i to takiej, która lepiej niż praktyka moderny realizuje aksjologię moderny⁷². W tym ujęciu to raczej neohistoryzm nie mieściłby się w postmodernizmie.

O pluralizmie w architekturze ostatniej dekady mówią także historycy najnowszej architektury, ale traktują go nie jako określenie właściwości postmodernizmu, lecz jako zbiorczą nazwę dla sztuki, która nastąpiła po końcu postmodernizmu. Czyni tak w szczególności najbardziej w ostatnich latach wpływowy autor książek omawiających najnowszą architekturę – Philip Jodidio. Pomostem łączącym postmodernizm z pluralizmem lat dziewięćdziesiątych jest w jego ujęciu dekonstrukcjonizm. “Ze spóźnionym o kilka lat refleksem – pisze Jodidio – można zidentyfikować późne lata osiemdziesiąte jako okres bogatego eksperymentowania we współczesnej architekturze. Od ostatniego tchnienia “postmodernistycznego” pastiszu, do pochyłych mas dekonstrukcji, rzeczy rozeszły się we wszystkich możliwych kierunkach”⁷³.

⁷⁰ Ch. Jencks *The New Moderns. From Late to Neo-Modernism* Rizzolli, New York 1990, szczególnie rozdział “Late and New Modernism”.

⁷¹ H. Klotz *Architektur der Zweiten Moderne. Ein Essay zur Ankündigung des Neues Deutsche Verlags-Anstalt, Stuttgart* 1999.

⁷² W. Welsch *Nasza...* wyd. cyd. s. 180.

⁷³ Ph. Jodidio *Contemporary European Architects* vol. V Taschen, Köln 1997 s. 6. Zob. też: Ph. Jodidio *Nowe formy. Architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku* Warszawa, Muza, Taschen 1998.

W roku 1988 Philipp Johnson w nowojorskim Muzeum Sztuki Nowoczesnej zorganizował wystawę “Sztuka dekonstruktywistyczna”, na której zaprezentowano siedmioro architektów, którzy w następnych latach zyskali rangę najwybitniejszych twórców architektury współczesnej: Frank O. Gehry (jego najbardziej głośna późniejsza realizacja to *Muzeum Gugenheima* w Bilbao, 1991-1997), Daniel Libeskind (*Muzeum Żydowskie* w Berlinie, 1993-95), Rem Koolhaas (*Grand Palais* w Lille, 1990-1994), Peter Eisenman (centrum konferencyjne *Greater Columbus Convention Center*, Ohio, 1989-1993), Zaha Hadid (siedziba straży pożarnej w fabryce mebli *Vitra* w Weil am Rhein, 1988-1993), Bernard Tschumi (*Follies* w Parc de la Villette, Paryż, 1984-89), zespół Coop Himmelb(l)au: Helmut Swiczinsky i Wolf D. Prix (*Multiplex-Kino*, Drezno, 1993-98). Dekonstruccionizm, nawet jeśli rzeczywiście jest pomostem do obecnego pluralizmu, to zarazem jest jednym z głównych nurtów architektury lat dziewięćdziesiątych.

Pluralistyczna i zarazem nietradycjonalistyczna architektura lat dziewięćdziesiątych generuje poważne trudności teoretyczne, albowiem: 1. jeśli wyprowadza się ją z późnego modernizmu, a zarazem przeciwstawia postmodernizmowi (jak to ujmują Jencks) to “gubi” się moment przełomu polegający na rewitalizacji aksjologii modernizmu wbrew praktyce stylu międzynarodowego; 2. jeśli zaliczy się ją do postmodernizmu rozumianego jako radykalny przełom w stosunku do modernizmu, to popada się w nierozwiązywalną sprzeczność polegającą na umieszczeniu w jednym zbiorze i neomodernizmu (a element kontynuacji w stosunku do modernizmu jest tu oczywisty), i tego, czemu się on przeciwstawia, tj. historyzującego eklektyzmu; 3. jeśli zaliczy się ją do postmodernizmu, ale będzie się go rozumieć jako kontynuację modernizmu (takie rozwiązanie sugeruje Welsch), to będzie trzeba wykluczyć z postmodernizmu to, co jest doń powszechnie zaliczane, tj. np. właśnie historyzujący eklektyzm; 4. jeśli neomodernizm (drugi modernizm) będziemy rozumieć za Klotzem jako zjawisko, które wystąpiło po

postmodernizmie rozumianym jako trwający w latach 1970-1990 neotradycjonalizm (podobnie czyni Jodidio), to neotradycjonalizm po roku 1990 – a wykazuje on ciągle dużą żywotność - w ogóle trzeba by wykluczyć z architektury (przynajmniej tej wielkiej); 5. jeśli zaś zrezygnujemy z kategoryzacji stylowych czy epokowych, to nie będziemy dysponować teorią estetyczną, przy pomocy której moglibyśmy architekturę współczesną interpretować szerzej, niż stosując jednostkowe techniczne lub impresyjne opisy. W każdym przypadku oznacza to, iż bogactwo estetyczne architektury ostatnich kilkunastu lat stawia estetykę i teorię architektury w sytuacji teoretycznego kryzysu, który musi być przełamany, iżby nowe obiekty dały się konceptualizować i klasyfikować.

Józef Tarnowski – email: filjt@univ.gda.pl