



Cezary Wąs

## Znikająca wyspa modernizmu w architekturze. Panayotisa Tournikiotisa *Historiography of Modern Architecture*\*

### Wstęp

Mimo silnej krytyki, jaka towarzyszyła historyzmowi jako metodzie badawczej właściwie od jego początków (Schopenhauer, Nietzsche), a szczególnie deterministycznej wersji historyzmu, który za Popperem określić można jako historycyzm, jego wpływ na humanistykę był również bardzo silny w II połowie XX wieku. Praca Panayotisa Tournikiotisa, dotycząca głównych dzieł historiografii architektury modernistycznej, w dużej mierze poświęcona została ujawnianiu koncepcji historii ukrytych w pracach Pevsnera, Kaufmanna, Giediona, Zeviego, Benevolo, Hitchcocka, Banhama, Collinsa i Tafuriego. Ponieważ historyczny determinizm zakładał powiązanie takich objawów kultury jak architektura i jej historia ze społecznym jądrem historii, Tournikiotis starał się też odpowiedzieć na pytanie: jak dziewięciu wymienionych autorów rekonstruowało w swoich pracach ten związek. Zakreślenie przez badany krąg autorów pewnego obszaru autonomii wokół architektury stworzył także konieczność zbadania, jak przyjmowana przez nich istota architektury i zestaw preferowanych form łączy się ze specyfiką czasu swego powstania (a mówiąc bardziej bezpośrednio z „duchem czasu”). Praca Tournikiotisa nie zajmuje się jednak,

jak było to ze znanymi pozycjami Dittmanna czy Gombricha, tropieniem historycyzmu w wybranych dziełach historiografii, autor starał się bowiem raczej ukazać i usystematyzować różnorodność koncepcji historii zawartych w analizowanym szeregu prac. Tournikiotis korzysta z dorobku poststrukturalistycznej i dekonstruktywistycznej filozofii, aby w większym stopniu niż wcześniejsi autorzy (Dittmann w 1967, Gombrich w 1969) uwzględnić tekstowy charakter swego materiału badawczego<sup>1</sup>. Odnosi się doń jako do swego rodzaju dyskursu, w którym wypreparowuje trzyczęściową strukturę dotyczącą:

1. sądu na temat historii, w tym sposobu oceny wybranego odcinka przeszłości, oceny teraźniejszości i przyszłości oraz powiązań z tymi wymiarami czasu,
2. społecznej wizji i zakładanych przez danego autora powiązań między zmianami społecznymi i architektonicznymi,
3. definicji pożądanego doskonałej architektury ukaazywanej przez zestaw form, nadawanych im kwalifikacji estetycznych lub moralnych czy fotograficzne prezentacje wzorcowych obiektów (wraz z określeniem relacji tych wyróżników do ideowych wartości epoki).

\* Panayotis Tournikiotis, *The Historiography of Modern Architecture*, MIT Press, Cambridge (Massachusetts, USA), London (England) 1999

<sup>1</sup> Lorenz Dittmann, *Stil – Symbol – Struktur. Studien zur Kategorien der Kunstgeschichte*, München 1967; rec.: Janusz Kęłowski, Lorenza Dittmanna krytyka niektórych pojęć historii sztuki i jej założenia, „Biuletyn Historii Sztuki”, r. XL, 1978, nr 1, s. 61–68; Ernst H. Gombrich, *In Search of Cultural History*, Clarendon Press, Oxford 1969, po polsku jako *W poszukiwaniu historii kultury*, tłum. A. Dębnicki, [w:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce. Dwadzieścia sześć artykułów uczonych europejskich i amerykańskich*, pod red. Jana Białostockiego, Warszawa 1976, s. 302–343

Należy jeszcze raz podkreślić, że wbrew narzucającemu się wrażeniu Tourniokiotis nie zajmuje się tropieniem „heglowskiego ukąszenia”, lecz zakładanej z góry różnorodności wyłaniającej się z Derridiańsko rozumianej różnicy. Greckiego autora fascynuje wielość narracji odnosząca się do tych samych wydarzeń z dziejów ruchu modernistycznego i dodatkowe sensory wyłaniające się z różnic między tymi narracjami. Nie interesuje go odpowiedź – niemożliwa do uzyskania – jaka była naprawdę architektura modernistyczna. Na laboratoryjnym wręcz przykładzie ukazane zostało, jak rzeczywistość wessana została w tekst i funkcjonuje już wyłącznie jako seria weryfikujących się wzajemnie kolejnych relacji, do których dołącza się następna meta-narracja historyka historiografii.

Dalszym, choć nie mniej ważnym, celem autora było ukazanie prac z historii modernizmu jako aspektu działalności teoretycznej, a zatem zatarcia różnicy między akademickimi formułami prowadzenia dyskursów a zaangażowaniem tej grupy prac w utrwaleniu i rozpowszechnieniu zasad nowego stylu. Sytuacja, w której dyskurs historyczny w skryty sposób przyjmuje formę dyskursu krytycznego, a niekiedy nawet architektonicznego (czyli gdy staje się *de facto* rodzajem projektu dzieła architektury); nie jest czymś zwyczajnym i pośrednio wskazuje na rangę myślenia historycznego w działaniach polemicznych całej omawianej epoki. Akademicko uprawiana historia, wykorzystująca mniemanie o sobie jako instytucji niezaangażowanej, pokazana została jako ta, której interpretacja przeszłości posłużyła jako decydujący czynnik w uzasadnieniu nowej architektury, umocnieniu jej, a w następnych pokoleniach zweryfikowaniu i wytyczeniu przyszłości. Tourniokiotis charakteryzuje trzy grupy tekstów, które dokonały zmian w architekturze nie mniejszych niż te wywołane przez nowe materiały, nowe konstrukcje i inwencje rzeczywistych twórców architektury. Pierwszą grupę określić można jako czynnie zaangażowaną, a jej autorzy prawie równocześnie z architektami kładli fundamenty ruchu modernistycznego (Pevsner, Kaufmann, Giedion), a tuż po zakończeniu II wojny światowej potwierdzali jej słuszność, nie zaniedbując optymizmu i wiary w także społeczny postęp (Zevi, Benevolo). Drugą grupę za Tourniokiotisem określić można jako krytyczną i weryfikującą. Jej autorzy dostrzegali, że w zasadach czy stosowaniu zasad architektury modernistycznej istnieją niedoskonałości, które można usunąć, i odzyskać wiarę w przyszłość (Banham, Collins, Tafuri). Do trzeciej grupy tekstów, określonych

jako obiektywizujące, zaliczona została praca Hitchcocka, która omawiała ruch modernistyczny jako efekt długotrwałych zmian, ale zebranych i utrwalonych przez artystycznych geniuszy. Tourniokiotis akcentuje u tego autora nasilony obiektywistyczny timbre, lecz wydaje się, że istnieje wiele powodów, by zaliczyć dyskurs Hitchcocka do grupy tekstów czynnie zaangażowanych. Przyczyny, które zostaną dalej przedstawione, pozwalają wręcz uznać Hitchcocka za najbardziej reprezentatywną postać wśród historyków, których konstrukty tworzone w obrębie pozornie stojącej z boku nauki wzięły bezpośredni udział w umocnieniu ściśle określonych skłonności formalnych pewnej grupy artystów. Gdy zatem odejmiemy się ludzkie szczegóły, okaże się, że cała grupa tekstów miała wyraźnie określony cel: poprzez interpretację przeszłości (dalszej czy bliższej) udowodnić nieuniknioną i słuszną, a przez to umotywowaną dominację architektury modernistycznej teraz i w przyszłości.

Ze względu na zbliżone sposoby postępowania Tourniokiotis grupuje w jednym rozdziale Pevsnera, Kaufmanna i Giediona. Wszyscy trzej przyjmują istnienie w przeszłości architektury opatrzonej błędem, znajdują postacie, których działalność była w odległych czasach zapowiedzią właściwej architektury, wskazują na mniej odległych w czasie pionierów nowej architektury, a następnie jej twórców, którzy dopełnili triumfu architektury dobrej nad złą. W działalności tych trzech historyków okresy w historii zestawiane są antyetycznie, a bogaty zestaw środków formalnych łączy nieprzypadkowe związki z „duchem czasu”. Wydobyte przez Tourniokiotisa różnice w ukazanej przez nich genezie ruchu i wielu dalszych szczegółach skłaniają do powątpiewania w prawdziwość obrazu zarysowanego przez tę grupę uczonych tworzących w ramach tradycji niemieckiej historii sztuki. Zakodowany w ufniej wierze w postęp optymizm skłaniał ich ponadto do wnoszenia do opisów wartościowania estetycznego i moralnego oraz głoszenia, że ruch modernistyczny reprezentuje z dawną zapowiedzianą, ale dopiero teraz uzyskaną architekturę ostateczną (a przynajmniej na długi czas nieprzekraczalną). Pewnymi swych racji, a nawet fanatycznymi formami swych wypowiedzi kreowali samych siebie na tych, którzy rozpoznali konieczności epoki i stanęli po stronie postępu artystycznego i społecznego, a przeciw siłom reakcji. Ich naukowa działalność miała skłonić kolejnych architektów do przyłączenia się do awangardy, której wartość polegała na umiejętności rozpoznania ogólnych celów swego

czasu i tworzenia w formach współbrzmiących z tymi celami. Liczne edycje ich prac w wielu językach świata w decydujący sposób przyczyniły się do ukształtowania ideologii ruchu modernistycznego i rozprzestrzenienia się jego zasad.

Fakt, że znaczący fragment ideologii ruchu modernistycznego stworzony został przez historyków sztuki, miał wpływ na jej dziwny kształt. Decydujące dla tych elementów uzasadnień okazały się wyglądy obiektów, przy sporej obojętności dla spraw materiałów, konstrukcji czy funkcji. W sposób charakterystyczny dla historii sztuki trzej badacze posługiwali się w swej argumentacji fotograficznymi reprodukcjami budowli i opierali swoje rozumowanie na czysto wizualnych podobieństwach wybranych dzieł z rzeźbami czy malarstwem bardzo różnych epok. Latarnia kościoła San Ivo Borrominiego zestawiona została z projektem pomnika Międzynarodówki Tatlina, a neolityczny nagrobek z kaplicą w Ronchamp Le Corbusiera, mimo że poza formalnym podobieństwem nic nie łączy dzieł tak odmiennych i oddalonych od siebie w czasie.

### Pevsner

Najbardziej charakterystyczną i wpływową postacią wśród trzech pierwszych analizowanych przez Tourniokiotisa historyków był Nicolaus Pevsner, którego praca „Pionierzy ruchu nowoczesnego...” źródeł nowej architektury dopatrywała się w wyodrębnionych zjawiskach II poł. XIX wieku<sup>2</sup>. Architektura XIX-wieczna była przez Pevsnera zasadniczo odrzucana, ale w twórczości Morrisa, ruchu *Arts and Crafts*, działalności inżynierów konstrukcji żelaznych i *Art Nouveau* dostrzegali załączki architektury całkowicie odmiennej, której fundamenty położyli Frank Lloyd Wright, Tony Garnier, Adolf Loos i Peter Behrens. Zdaniem Pevsnera architektura modernistyczna przyjęła swą końcową formę około roku 1941 w pracach Waltera Gropiusa.

Opis cech budowli modernistycznych sporządzony został w ten sposób, by różnica między architekturą XIX i XX wieku ukazała się jako niezaprzeczalna i rewolucyjna. Architektura XIX wieku miała być – zdaniem Pevsnera – przesadnie dekoracyjna, bezużytecznie symetryczna, chełpliwa, przypadkowa i nieuczciwa. Architektura XX wieku, oparta o gładkie nieartykuło-

wane powierzchnie, pozbawiona dekoracji, komponowana z prostych geometrycznych kształtów, opatrywana była określeniami „zdrowa”, „szczerą”, „uczciwą”, „czysta”, „trzeźwa”, które to kwalifikacje osiągały swą kulminację w stwierdzeniu: „żyjąc pośród takich obiektów, oddychamy zdrowszym powietrzem”. Artystyczna i moralna wyższość architektury modernistycznej była w systemie Pevsnera wyrazem zrozumienia dla własnej epoki i zawierającego się w niej przejścia od społeczeństwa indywidualistycznego (XIX-wiecznego) do społeczeństwa kolektywistycznego (XX-wiecznego).

### Kaufmann

Były też możliwe inne genealogie, inni prekursorzy, inne komponenty formalne i inne ideały społeczne. Emil Kaufmann w słynnym eseju „*Von Ledoux bis Le Corbusier*” źródeł architektury nowoczesnej upatrywał w okresie zmian społecznych lat 1770-1790, myśli Kanta i twórczości Ledoux<sup>3</sup>. Zła architektura, w systemie Kaufmanna, to architektura „barokowa” i to wobec jej wartości tworzy się opozycja, początkowo w jednostkowym wysiłku Ledoux, następnie w twórczości XIX-wiecznych pionierów (takich jak Durand, Klenze, Semper czy Schinkel), by około roku 1890 uzyskać pełniejszy wyraz, rozwinąć się w dziełach Berlagego czy Loosa, a doskonałość osiągnąć w twórczości Le Corbusiera. Opis architektury XX wieku nie został dokonany, ponieważ autor uznał, że projekty czasów Le Corbusiera są na tyle wyraziste w swych powszechnie znanych wizerunkach, że „czynią jakiegokolwiek bardziej szczegółowe analizy zbędnymi”. Zamiast opisu architektury nowoczesnej autor prezentuje opis XVIII-wiecznej architektury rewolucyjnej zawierający aluzje do cech architektury „ery Le Corbusiera”. System opisu i budowania antytez uznać można za zbliżony do zastosowanego przez Pevsnera. Architektura „barokowa” – zdaniem Kaufmanna – czerpała proporcje i dekoracje ze świata natury, dążyła do estetycznego wdzięku, a w stosowanej w jej obrębie kompozycji brył odbijał się hierarchiczny system społeczny. W jego opinii architektura rewolucyjna odrzucała formy obce elementarnej geometrii, wyzbyła się dekoracji, podporządkowywała budowle prawom konstrukcji, definiowała obiekty na podstawie ich własnych parametrów i komponowała

<sup>2</sup> Nicolaus Pevsner, *Pioneers of the Modern Movement from William Morris to Walter Gropius*, Faber & Faber, London 1936, III wyd. poprawione i rozszerzone: *Pioneers of Modern Design from William Morris to Walter Gropius*, Penguin Books, Harmondsworth 1960; w języku polskim jako: *Pionierzy współczesności: od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, z ang. przeł. Janina Wiercińska, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1978

<sup>3</sup> Emil Kaufmann, *Von Ledoux bis Le Corbusier: Ursprung und Entwicklung der autonomen Architektur*, Passer, Wien 1933

całości z izolowanych elementów. Opisy niektórych komponentów formułowane były przez Kaufmanna w sposób pozwalający bezpośrednio odnieść je do architektury nowoczesnej. Tak jest m.in. z podkreśleniem roli płaskich i gładkich ścian, nieobecności hierarchizacji pięter, umieszczaniu okien bez framug bezpośrednio w ścianach i stosowaniu płaskich dachów. Podobnie jak u Pevsnera pierwszeństwo dane zostało formom czystym, prostym i nagim. U Kaufmanna formy te wyrażają społeczne dążenia do wolności i autonomii jednostki, a zatem ideał jest całkowicie różny od zakładanego przez Pevsnera.

### Giedion

Giedion źródeł modernizmu szukał w jeszcze wcześniejszych czasach. Modernistyczne aspekty odkrywał m.in. w twórczości Borrominiego, który w pracy tego historyka opatrzonej tytułem „Przestrzeń, czas, architektura” odgrywał rolę indywidualnego prekursora<sup>4</sup>. Potępiał i odrzucał architekturę XIX wieku za uczyniony przez jej twórców rozdział między warunkowanymi przez racjonalizm cechami epoki (głównie postępowaniem technicznym) a formami artystycznymi opartymi na imitacjach stylów historycznych. Postrzegał taką sytuację jako problem moralny, co oznaczało, że formy nieuznawanej przez niego architektury traktował jako złe również w kategoriach moralnych. Bezpośrednich prekursorów architektury nowoczesnej dostrzegał w osobach van der Veldego, Horty, Berlagego, Wagnera, Perreta, Wrighta i architektach „szkoły chicagowskiej”. Przełom nastąpił – jego zdaniem – około roku 1900, a finał około roku 1920 w twórczości Gropiusa, Le Corbusiera i Miesa van der Rohe. Zestaw cech, który wyróżnia nową architekturę, nie daje się – jak u Pevsnera czy Kaufmanna – sprowadzić do wyłącznie formalnych wyróżników, ale wydaje się, że decydującym komponentem jest swoboda w jednoczesnym operowaniu wolumenem bryły i przestrzenią wewnętrzną. Giedion pozytywnie ocenia także walory konstrukcyjne, funkcjonalne i wiele innych, wartościuje je społecznie i moralnie, ale nie formułuje wyraźnego programu społecznego. Osiągnięcie harmonii sztuki i nauki oraz indywidualnych żywotów i społecznych dążeń są jedynymi dającymi się zrekonstruować ideałami społecznymi Giediona. Angażując się w działalność CIAM, dał osobiste świadectwo temu ideałowi. Zawiera się w tym zaangażowaniu specyficz-

na koncepcja uprawiania historii zakładająca, że przeszłość powinna być badana w tych aspektach, które są aktualne w teraźniejszości, a historyk – jak artysta – winien mieć wyjątkową wrażliwość na to, co jest w jego teraźniejszości ważnym problemem. Jak ujął to Tourniokiotis: „Giedion interpretuje historię, poczynając od czasu teraźniejszego i ducha własnej epoki”.

Trzy pierwsze zanalizowane przez Tourniokiotisa prace historyczne zwracają naszą baczniejszą uwagę na różnice we wskazywaniu na wiele konstytutywnych faktów w dziejach ruchu modernistycznego. Spójna – wydawałoby się – rzeczywistość stojąca za tymi relacjami uległa w tych lekturach pewnej dekompozycji czy zamazaniu. Okazało się ponadto, że historycy badanej grupy czuli się bardziej odpowiedzialni za kształt rzeczywistości artystycznej czy społecznej, w której przyszło im żyć, niż za obiektywizm w prowadzonych badaniach. To dodatkowo wzbudza nieufność wobec wykreowanych przez nich wizji. Problem, który wyłania się z tej potrójnej lektury zapisanej w pierwszym rozdziale pracy Tourniokiotisa, jest jednak głębszy. Dotyczy on rodzajów przeszłości, do których może odnosić się historyk, poczynając od elementów wieczności tkwiących w przeszłości, a mówiąc inaczej – pewnych wartości podstawowych, do których co pewien czas trzeba powracać, dalej do przeszłości, która jest mniej elementarna i minęła, ale zawiera w sobie początek teraźniejszości, następnie do bliskiej przeszłości, która jest szczególnie ważna, i być może innych jeszcze rodzajów przeszłości, które dla jasności naszych badań powinny zostać wyodrębnione i nazwane. Już pierwszy rozdział pracy Tourniokiotisa ujawnia przypadłość zbiorowej egzystencji, którą nazwać można historycznością, społeczną pamięcią polegającą na ustalaniu ważności pewnych wartości przez umieszczanie ich na osi przeszłość-teraźniejszość-przyszłość. Choć w relacjonowanych analizach zwraca uwagę dominacja czasu teraźniejszego, ujmowanego niekiedy jako tak radykalnie nowy, że aż pozbawiony przeszłości, to okazuje się, że wartości tego rewolucyjnego novum, choć bardziej skrycie, też potrzebują okazywać swe historyczne źródła. Pierwsze wersje historiografii modernistycznej wyraźnie właśnie sięgały w przeszłość w celu uzasadnienia teraźniejszości. Na uzasadnieniu się jednak nie kończyły i prace te kierowały się ku uwzniośleniu teraźniejszości, budowaniu utopii czasu teraźniejszego.

<sup>4</sup> Sigfried Giedion, *Space, Time and Architecture: The Growth of New Tradition*, Harvard University Press, Cambridge 1941; V wyd. rozszerzone i poprawione: Harvard University Press, Cambridge 1967; w języku polskim jako: *Przestrzeń, czas, architektura. Narodziny nowej tradycji*, z ang. przeł. Jerzy Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968

### Zevi

Ustanowione przez Pevsnera, Kaufmanna i Giediona genealogie mocą nadzwyczajnej erudycji i talentów pisarskich swych twórców okazały się dla następców trudne do przekroczenia. Ukazana przez Tourniokiotisa tkanka paradoksów wykracza jednak poza zwykłe trudności i wstępuje ku niemożliwemu. Bruno Zevi w swych pracach zarysował własną genealogię, z głębokim sceptycyzmem odniósł się do architektury modernistycznej dotąd stworzonej, wizję architektury doskonałej przeniósł w bliską przyszłość i związał ją z jeszcze innym ideałem społecznym<sup>5</sup>. Zła dla Zeviego była wszelka architektura, którą można określić jako klasyczną, czy była ona grecka, rzymska, czy stanowiąca późniejsze dziedzictwo tych dwóch. Zevi nie opisuje jej bliżej, ale nie pozostawia wątpliwości, że uważa ją za wyraz autorytaryzmu, wręcz precedens dla fałszywizmu. Od schyłku wieku XVIII aż do roku 1918 rozpoczął się w architekturze okres pozytywnych zmian, którego wyznacznikami miały być: ewolucja smaku i nowe teorie estetyczne, naukowy i techniczny postęp w konstrukcjach budowlanych oraz radykalne przemiany społeczne. Zmiany tego okresu nasiliły się po roku 1850 i przybrały postać pierwszej fazy architektury modernistycznej. Przedstawicielami tego okresu jej rozwoju mieli być: Mackintosh, Horta, van der Velde, Berlage, Wagner, Olbrich, Hoffmann, Loos, Perret, Garnier, Behrens, Poelzig i Gaudi. W latach 1918-1933 ruch modernistyczny miał – zdaniem tego włoskiego autora – osiągnąć spójność w dziełach Le Corbusiera, Gropiusa, Miesa van der Rohe, Ouda i Mendelsohna. W latach 1933-1940 nastąpił kryzys, który w opinii Zeviego możliwy jest do przewyciężenia przez tzw. architekturę organiczną, wyższy etap funkcjonalizmu. Działalność Zeviego miała na celu zdiagnozowanie kryzysu i skierowanie architektury na drogi, na których nie mogłaby już popełnić błędu. Z myśli Zeviego wyłania się utopia czasu przyszłego, który już się zaczął.

W koncepcji Zeviego przyczynami kryzysu architektury były: mechanicystyczny charakter racjonalizmu (jako filozoficznej i kulturowej podstawy funkcjonalizmu), wyczerpanie się form abstrakcyjnych, dogmatyzm i manieryzm oraz niedostatki walorów użytkowych. Remedium na to miało być uważniejsze potraktowanie przestrzeni wewnętrznej i rzeczywiste dopasowanie budowli do potrzeb użytkownika. Zevi podjął bardzo szerokie studia historyczne nad prze-

strzeżenią w architekturze, których efektem było postulowanie takiego kreowania przestrzeni wewnętrznych, by ich zindywidualizowany charakter umacniał wolność jednostki. Takie podejście do zadań architektury nie pozwoliłoby na jej przyszłe skostnienie, choć dla ułatwienia rozprzestrzenienia się proponowanej przez niego architektury organicznej Zevi posunął się do zestawienia składników jej języka (zastrzegając niekończącą się możliwość dodawania do niego nowych wyrażeń). Ponieważ zarówno dalsza („klasyczna”), jak i bliższa („modernistyczna”) przeszłość obciążone były dużą ilością mankamentów, Zevi proponował zaczęcie od „punktu zerowego” i powrót do pierwotnej niezłożoności. Wyrażenia nowego języka dyktowane były jednak głównie jako antytezy klasycyzmu. Jako że za stałą cechę klasycyzmu uważana była symetria, Zevi zalecał asymetrię, użycie linii krzywych, ukośnych i pochyłych. Gdy uznał perspektywizm za inny ważny komponent dawnej tradycji – propagował antyperspektywizm i dysonanse. Zamiast „klasycznej skrzyni”, czyli pudełkowatych przestrzeni – przestrzenie płynne. Zamiast przestrzeni statycznych – ruchliwe. Nowy język nie powstawał bez społecznych i politycznych odniesień, był wyrazem dążeń demokratycznych i elementem walki o nowoczesne społeczeństwo, kolektywistyczne, ale zapewniające wolność jednostce. Zevi zagorzale walczył o społeczeństwo równych możliwości dla wszystkich i społeczną sprawiedliwość jako historyk, członek partii socjalistycznej i niezliczonej ilości różnego rodzaju komitetów. Historia i historyk architektury mieli w tych bojach ważne zadania. Rewolucja społeczna, architektoniczna i historiozoficzna miały podążać wspólnymi drogami. Modernistyczna historiografia nie powinna badać przeszłości, lecz twórczo ją interpretować, artystycznie komponować i asymilować przeszłość z teraźniejszością. Zevi kierował się wspólną sytuacją architektury i ponad racjonalizmem badawczym szukał w przeszłości elementów, które mogłyby inspirować twórczość architektoniczną. Był może nie tyle historykiem, co krytykiem przeszłości, jej modernistycznym komentatorem, który w najodleglejszych czasach jest w stanie odnaleźć modernistyczne dzieła. Historyczność architektury modernistycznej była w jego ujęciu jej ponadczasowością. „Aby pojąć zasadę języka uprawianego przez Wrighta i Le Corbusiera, musimy się cofnąć do IV tysiąclecia p.n.e.” – napisał. Celem wszystkich tych zabiegów była jednak

<sup>5</sup> Bruno Zevi, *Verso un'architettura organica: Saggio sullo sviluppo del pensiero architettonico negli ultimi conquist'anni*, Einaudi, Turin 1945; w jęz. angielskim jako: *Towards an Organic Architecture*, Faber & Faber, London 1950

przyszłość, zweryfikowana wersja architektury modernistycznej – postulowana architektura organiczna.

### Benevolo

Z dokonanej przez Tourniokiotisa analizy dyskursu, zawartego w pracy Leonada Benevolo „*Storia dell'architettura moderna*”, wydobyte zostały dalsze różnice naruszające spójność akceptowanej dotąd wizji architektury modernistycznej<sup>6</sup>. Tym razem, przy względnie zachowanym po poprzednikach zarysie genezy i zestawie morfologicznych komponentów, włoski autor zgłosił umotywowane zastrzeżenia w odniesieniu do poprawności oceny mistrzów modernizmu i ich dokonań. Formułując na nowo zasady nowoczesnej architektury, przesuwa ich realizację w przyszłość nieco odleglejszą, niż chociażby Zevi, a przejawem tego jest brak w jego pracy odwołań do jakichkolwiek zjawisk czy postaci z jego własnych czasów. Przyszłość jeszcze się nie zaczęła. Tourniokiotis ujawnia także polityczny radykalizm zweryfikowanej przez Benevolo wizji modernizmu i zdecydowanie bardziej jednoznaczny sposób traktowania przeszłości przez historyka.

Architektura, w stosunku do której modernizm jawi się jako doświadczenie zerwania ciągłości, to historyzm. Ta część koncepcji Benevolo nie jest nowością. Początki architektury modernistycznej łączy on z symboliczną datą 14 lipca 1791 roku, ale realnie z rokiem 1862, kiedy utworzono firmę Morrisa. Jako już uporządkowany system architektura ta zaczęła się przejawiać po 1919 roku, kiedy Gropius założył Bauhaus i rozwijali swą twórczość Le Corbusier, Mies van der Rohe, Oud i Mendelsohn. Swój szczytowy punkt osiągnęła w 1927 roku, podczas konkursu na budynek Ligi Narodów i budowy osiedla Weisenhof. Założenie w 1928 roku CIAM świadczyć może o rozprzestrzenieniu się ruchu na wiele krajów Europy. Nie jest także w koncepcji Benevolo oryginalny zestaw cech formalnych przypisywany nowej architekturze, m.in. zwrócenie uwagi na kompozycję uwarunkowaną funkcjami czy prostotę i geometryczną ścisłość. Ten zespół powtórzeń u Benevolo częściowo przesłania znaczące różnice. Tourniokiotis trafnie zauważa, że dla Benevolo źródła nowoczesnej architektury tkwią w przemianach społecznych, a zmiany w zewnętrznym wyglądzie obiektów mogą być mało ważne, jeżeli nie są tożsame ze zmianą społeczną. Oznacza to konieczność zdemistyfikowania takich prototypów architektury modernistycznej, jak wille Le Corbusiera

czy budynki Bauhausu, wykrycie ich przedwczesnego charakteru i zdemaskowanie jako dzieł elitarnych mistrzów przeznaczonych dla elitarnych odbiorców. Sprzeczność między awangardą a społeczeństwem stała się – zdaniem Benevolo – przyczyną, dla której działania awangardy były jałowe i prowadziły do impasu. Właściwa architektura powstaje jako odpowiedź na zobiektywizowane wymagania zbiorowości. Dopiero zatem w ugruntowanym systemie demokratycznym, dającym pierwszeństwo zbiorowej woli nad wszelkimi partykularyzmami, pojawia się możliwość zaistnienia zweryfikowanego modernizmu. Społeczeństwo musi skierować się na drogę tworzenia alternatyw dla czystego liberalizmu, a architekci powinni wziąć udział w tej politycznej grze. Ruch modernistyczny w należytej postaci to nie zastęp osobowości, lecz szczególna część polityki. Niewątpliwie istnieje możliwość wskazania na określony repertuar form, ale należy pamiętać, że zwierzchnią rolę wobec nich pełni cel architektury modernistycznej, jakim jest rozwiązywanie dylematów społecznych i zapobieganie rozdźwiękom między dążeniami kolektywnymi i indywidualnymi, sztuką i technologią, teorią i praktyką. Celem jest stworzenie niezależnego od jednostek systemu, którego decydującą cechą będzie racjonalność. Tworzona w ramach tego systemu architektura winna przedkładać badania i obliczenia nad emocje; nie byłaby ona już jedną ze sztuk, lecz sztuka byłaby jej częścią, wzbudzałaby ona raczej obiektywną ocenę niż podziw. Wspomnianych wyżej formalnych reguł nie należy więc traktować jako zachęt do stosowania układów prostopadłościów czy przestrzennych kompozycji o neoplastycystycznym rodowodzie, lecz jako pochodnych dobrze rozwiązanych zagadnień funkcji i zastosowanych rozwiązań technicznych. Z analiz Tourniokiotisa wyłania się jedna naczelna wartość: racjonalizm społeczny. Wprawdzie sam Tourniokiotis nie tworzy takiego pojęcia, ale wydaje się ono narzucającym się sformułowaniem. Po raz kolejny rozpoznawalny ton pełnego przekonania nadaje tej idei posmak religijny.

Czy architektura może być częścią społecznej religii, a historyk jej prorokiem? Rozważania Tourniokiotisa nie idą w tę stronę, ale z pewnością Benevolo nie cechuje chłodny obiektywizm i bezstronność. Punktem wyjścia jego badań są problemy terażniejszości, aktualna architektura, która nieuchronnie wikła go w dokonywanie wyborów. Zwracając oczy ku przeszło-

/ 100 / <sup>6</sup> Leonardo Benevolo, *Storia dell'architettura moderna*, Laterza, Bari 1960; w jęz. angielskim jako: *History of Modern Architecture*, trans. H.J. Landry, Routledge & Kegan Paul, London oraz MIT Press, Cambridge 1971

ści, szuka w niej zdarzeń, które pozwoliłyby zrozumieć terażniejszość. W swym przeglądzie dokonań postrzega jako ważne tylko te, które pozwalają na złączenie ich z czasem terażniejszym. Jednak jego niezadowolenie z terażniejszości przesuwają jego wzrok w przyszłość i czyni go historykiem czasu przyszłego.

### Hitchcock

Jak zostało już wcześniej wspomniane, prace Hitchcocka Tourniokiotis wydzielił do osobnej grupy, którą określił jako obiektywizującą<sup>7</sup>. Wydaje się, że przeciwko tej kwalifikacji przemawiają ważne argumenty, a prace Hitchcocka z powodzeniem mogą zostać dołączone do grupy pierwszej, scharakteryzowanej jako „zaangażowana”. Niewątpliwie Hitchcock podkreślał swoją obiektywność jako historyk, ale stało to w całkowitej sprzeczności z wyjątkowo silnym opowiedzeniem się po stronie modernizmu, któremu przypisywał niezliczoną ilość pozytywnych przymiotów w wielu kategoriach. Modernistyczna architektura była zatem: „oryginalna”, „efektywna”, „praktyczna”, „elegancka”, „racjonalna”, „prosta”, „zdrowa”, „uczciwa”. Hitchcock wymieniał jeszcze inne jej zalety, które kontrastowały z cechami architektury historyzmu. Będąc architektem, tworzył w gruncie rzeczy podręczniki dla architektów, które nie byłyby użyteczne, gdyby prezentowały obiektywną historię. Jedną z jego prac, *The International Style: Architecture since 1922*, będąca katalogiem wystawy architektury modernistycznej w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1932 roku, okazała się jednym z manifestów nowej architektury. Inne jego prace, a zatem napisana w 1929 roku *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration* oraz powstała w 1959 roku *Architecture: Nineteenth and Twentieth Centuries*, podobnie nie pozostawiały wątpliwości, że w opinii ich autora modernizm jest nowym stylem, posiadającym niezliczone przewagi nad architekturą wcześniejszych okresów.

Hitchcock wprawdzie inaczej zarysowuje genezę ruchu, daje mu inne uzasadnienia, nie łączy go z postępem i „duchem czasu”, ale nie pozostaje niezaangażowany, a właśnie taka postawa była podstawą wyróżnienia I grupy historyków. By zrozumieć powody Tourniokiotisa w specjalnym potraktowaniu Hitchcocka, trzeba prześledzić za nim wyodrębnione różnice. Przede wszystkim Hitchcock nie definiuje terażniejszości w kategoriach ostrej opozycji wobec przeszłości, lecz

widzi ją jako efekt długotrwałych zmian, których początków doszukuje się już w dojrzałym gotyku, a z pewnością w renesansie. Nawet najśmielsze formy nie są zjawiskami bez korzeni, lecz wynikiem ewolucyjnych zmian rozciągających się na wiele wieków. Modernizm w tym ujęciu jest stylem istniejącym od pięciu wieków, w czasie których eksperymenty w stronę form abstrakcyjnych przeplatane były okresami inercji i tradycjonalizmu. Prekursorów upatruje zarówno w neoklasycytach (jak John Soane, Charles Bulfinch, Benjamin Latrobe, Friedrich Gilly czy Karl Friedrich Schinkel), jak i neogotyccystach, choć w ich przypadku nie potrafi powstrzymać się od usprawiedliwiania negatywnych emocji. Romantyzm był dla niego fazą dezintegracji możliwości technicznych i artystycznych, która zaczęła być przewyżczana około 1875 roku w twórczości Richardsona, ruchu *Arts and Crafts* i rozwoju konstrukcji żelaznych we Francji. „Nowa Tradycja” objawiła się następnie w działalności Wrighta, Berlagego, Wagnera, Hoffmanna, Behrensa i Perreta. Ich indywidualne osiągnięcia zostały połączone w nowy styl około 1900 roku, a w latach dwudziestych objawiły się w budowlach Le Corbusiera, Ouda, Gropiusa, Lurcata, Miesa van der Rohe i Rietvelde. Reintegracja, zawarta w tytule jego pracy z 1929 roku, oznaczała nową fuzję konstrukcyjnej trwałości, zwiększonej użyteczności i estetycznej przyjemności. Eksperymenty techniczne złączyły się z poszukiwaniami estetycznymi. Nie było to przejawem zmian społecznych, lecz wynikiem działań twórczych jednostek, artystów kierujących się osobistymi snobizmami.

Modernizm, jako styl, pozwalał się definiować poprzez wzorcowe budowle, w tym też poprzez wyraźne komponenty formalne. Punktem wyjściowym były nowe rozwiązania konstrukcyjne, które w precyzyjny sposób łączyły się z kształtami budowli, możliwościami i sposobami organizacji przestrzeni wewnętrznej, a dodatkowo także z elementami czysto estetycznymi, jak prostota, redukcja do form geometrycznych, horyzontalizm czy asymetryczna równowaga. Hitchcock nieustannie dołączał do tych komponentów pozytywne opinie o ich jakościach artystycznych, konstruktorskich i moralnych. Gdy czyta się słowa: „cudowna”, „wspaniała”, „zadziwiająca”, „pełna splendoru” czy „fantastyczna”, pogląd o obiektywnej historyczności dzieł Hitchcocka znacząco błędnie. Na korzyść kwalifikacji Tourniokiotisa przemawia fakt, że są one wple-

<sup>7</sup> Henry-Russel Hitchcock, *Modern Architecture: Romanticism and Reintegration*, Payson & Clarke, New York 1929; tegoż, *The International Style: Architecture since 1922*, W.W. Norton, New York 1932

cione w relację historyczną. Argumentem na rzecz naukowych wartości tych prac może być też wielka wnikliwość historyka oraz umiejętność trafnego opisu strukturalnych i wizualnych cech obiektów architektury. Hitchcock ocenia nową architekturę, odnosząc ją do wszystkich właściwości budowli, o których mówi teorie Witruwiusza i Albertiego. Prócz ocen trwałości i użyteczności z upodobaniem odnosił się też do poetyki i symboliki, które uwydatniają wartości konstrukcyjne, materiałowe i funkcjonalne. W pracy *The International Style* estetyczny wymiar nowego stylu zdominował wręcz jego techniczne źródła. Hitchcock sprowadził tę architekturę do trzech zasad: umiejętności posłużenia się wolumenem budowli, zastosowania unikającej symetrii regularności i sprowadzenia wdzięku do wytworności konstrukcji i elegancji materiałów. W ostatniej ze swych prac Hitchcock przewidział dalszy rozwój estetycznych właściwości stylu polegający na przesunięciu się ku formom manierystycznym.

Wypowiedzi Hitchcocka różnią się w niejednym od prac opisanych wcześniej historyków. Brak w nich upatrywania źródeł architektury w przemianach społecznych, ale wbrew nieważnym i jedynie pozornym cechom obiektywności Tourniokiotis miał decydującą ilość powodów, by dołączyć Hitchcocka do grupy „zaangażowanych”. Niepodjęcie takiej decyzji zaburza logikę jego wywodów i wskazuje na kruchość proponowanej przez niego typologii. Hitchcock skrywał swoje zaangażowanie pod zbyt cienkim woalem bezstronności, by potrzebne było wyodrębnianie osobnej grupy reprezentowanej jedynie przez jednego badacza.

Wykrywając sprzeczności między badanymi tekstami, Tourniokiotis zachowuje wiarę w możliwość użyczenia wniosków, które – chociażby miały być fragmentaryczne – zachowują racjonalność czy użyteczność. Wzmacnia racjonalne wątki swej dekonstrukcyjnej metody i cofa się przed poglądem, że jego demitologizujące zabiegi, skierowane w stronę tekstów, które miały zbliżone cele, rozproszą sens ostatecznie i nie stworzą już kolejnej mitologii. Prześledzenie za Tourniokiotisem jego analiz książki Raynera Banhama może wyjaśnić sytuację, w której znajduje się dzisiejszy czytelnik.

### Banham

Banham wywodzi się z kręgu wpływów Pevsnera i reprezentowanej przez niego tradycji niemieckiej historii

sztuki, a analizowana pozycja jest drukowaną wersją jego pracy doktorskiej napisanej pod kierunkiem Pevsnera<sup>8</sup>. Z tego obszaru wpływów Banham przejął przekonanie o determinowaniu architektury przez specyficzne właściwości epoki, które w odniesieniu do I połowy XX wieku określił jako „pierwszą erę maszyn”. Banham nie kwestionuje w swej pracy genealogii stworzonych przez Pevsnera, Giediona czy Kauffmanna, ale to, co wydawało się najbardziej niewątpliwe: modernistyczność dzieł uznanych za wzorcowe. Z należytą delikatnością wobec swego promotora i z zachowaniem pewnej niedosłowności odnosi się do dotychczasowej historiografii modernizmu jako do mitologii będącej wypadkową osobistych powiązań historyków i architektów oraz manipulowania faktami i ilustracjami. Zastrzeżenia Banhama dotyczą jednak przede wszystkim samej architektury. W jego opinii pierwsza faza modernizmu należała do nieudanych, ponieważ ciągle jeszcze splekana była klasyczną estetyką, a słynne dzieła Gropiusa, Loosa czy Le Corbusiera to przeróbki antycznych świątyń. Sprzeczność między dynamiczną i postępową naturą technologii a niezmienną i wieczystą naturą klasycznej estetyki nie została rozwiązana poprawnie i epoka nie uzyskała w architekturze swego prawdziwego wyrazu. Banham zwalczał jako fikcję przekonanie Giediona o istnieniu ciągłości między osiągnięciami technologicznymi i estetycznymi parametrami stylu modernistycznego. Demonstrował przeżytki greckich wzorców i klasycznej estetyki u Garniera i Perrota, ale przede wszystkim w decydujących dla ujęcia Pevsnera dziełach takich, jak Fabryka Turbin Behrensa i fabryki Gropiusa w Alfeld i Kolonii. W miejsce tych budowli zaproponował szklany pawilon Tauta, czyniąc z niego dzieło prekursorskie wobec prac Buckminstera Fullera. Należy w tym miejscu uzupełnić wywód Tourniokiotisa przypomnieniem, że ideowe podstawy niemieckiego ekspresjonizmu i wyraźne fascynacje gotykiem czynią podany przez Banhama przykład jeszcze bardziej niestosownym dla odgrywania roli wzorcowego dzieła „ery maszyn”. Krytyce poddaje Banham także tezę o determinującej roli techniki i funkcji w kształtowaniu estetyki stosownej dla pożądanej architektury. Wielokrotnie wykazuje wstrzemięźliwość wobec deterministycznego funkcjonalizmu (forma podąża za funkcją), jak też w stosunku do technologicznego racjonalizmu (forma podąża za techniką). Wprawdzie

<sup>8</sup> Rayner Banham, *Theory and Design in the First Machine Age*, Architectural Press, London oraz Praeger, New York 1960; w jęz. polskim jako: *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w „pierwszym wieku maszyn”*, z ang. przeł. Zbigniew Drzewiecki, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979



z pewną dozą aprobaty wskazuje u Le Corbusiera na formy inspirowane budownictwem okrętowym, kształtami samolotów czy samochodów, ale jednak uważa artystyczną formę za odrębny, twórczy dodatek, który mocą własnych praw powinien dotrzymać kroku ewolucji ducha czasu. Estetyczny składnik architektury winien nie tylko wiązać się z estetycznymi cechami konstrukcji czy funkcji, ale być obszarem osobnych dociekań i odkryć.

Dociekliwość Banhama w ujawnianiu reminiscencji architektury przeszłości nie przekładała się u Banhama na zdolność zaprezentowania pozytywnych komponentów pożądanej architektury. Te, które są do odnalezienia, jak przezroczystość, stosowanie szklanych ścian osłonowych czy stalowych konstrukcji, nie tworzą zbyt bogatego zestawu. Architekci „pierwszej ery maszyn” zawiedli prawie bez wyjątku, a Banham, posiadający ambicję instruowania kolejnego pokolenia do tworzenia w harmonii z „drugą erą maszyn”, w niczym nie ułatwia im zadania. Narracja o niepowodzeniach przechodzi w zakończeniu książki w opis marzeń o przyszłej architekturze, ale niejasny i jakby odbierający nadzieję. Banham, który uważał się za historyka nieodległej przyszłości, pozostanie w historiografii jako uzdolniony demistyfikator, który bezsilność architektury własnych czasów dość nieświadomie łączył z bezsilnością początków tej architektury. Całkowicie, obok jego dzieła, zwyciężyła krytykowana przez niego mitologia, która kieruje kolejnymi pokoleniami zwolenników architektury modernistycznej, zafascynowanych wzgardzonymi przez Banhama mistrzami, a wyzbytymi utopijnymi marzeniami z początku lat sześćdziesiątych.

### Collins

Wywody o postaciach, których doktryny prezentuje, przeprowadzone zostały przez Tourniokiotisa w elegancki i zrównoważony sposób. Wnioski wynikające z tych relacji mogą jednak skłaniać do bardziej wyrazistych reakcji. Gdy bowiem przedstawiany jest kolejny historyk, tym razem brytyjski uczonec Peter Collins, którego wizja modernizmu, o nieposzlakowanej zresztą logice i poprawności argumentacyjnej, nie tylko różni się od wcześniejszych, ale je wręcz wyklucza, może to wzbudzić poważny niepokój<sup>9</sup>. Dodatkowym zjawiskiem ujawniającym się w na tym etapie sukcesywnych lektur Tourniokiotisa, jest sprawa głębi wchłonięcia rze-

czywistości w tekst relacji, prowadząca do sytuacji, w której jedyną godną uwagi rzeczywistością jest tekst. O wyobrażeniu historii i istoty architektonicznego modernizmu, skreślonych ręką Collinsa, można ponadto zauważyć, że było ono nie tylko wewnętrznie spójne i dobrze uzasadnione, ale też okazało się pożyteczne w przewyżczeniu mankamentów stylu i pokierowaniu architektury na drogi dalszego rozwoju. To, co zostało przez tego autora ukazane, radykalnie różniło się od ugruntowanej tradycji postrzegania modernizmu i odwracało system przyjętych wartościowań. Collins nie tylko otwarcie krytykował Pevsnera, Giediona czy Banhama, ale też negatywnie odnosił się do modernistycznej architektury, jej zasad i właściwości. I czynił to wszystko jako jej zwolennik.

Collins krytycznie odniósł się do charakteryzowania modernizmu poprzez zestaw cech formalnych, zwracając uwagę na to, że są one pochodne wobec ideałów i zamiarów architekta, a te zaś zależne są od ogólniejszych przemian w świecie ideałów wzbudzonych w społeczeństwach. Powstanie nowej architektury można zatem wiązać z przemianami w społeczeństwach, ale nie w świecie ekonomii czy stosunków społecznych, lecz idei, filozoficznych i kulturalnych poglądów, mających moc kierowania ludzkimi zbiorowościami. W odniesieniu do interesującego go okresu wskazywał na znaczenie pojawienia się nauk społecznych, a szczególnie badań historycznych, które – jego zdaniem – pozwalały na racjonalne ugruntowywanie ludzkich doświadczeń. Historyzm w myśleniu pozwalał na wydobycie i podsumowanie odkryć, które zachowały swą ważność i aktualność na poziomie tkwiących w nich zasad. W opinii Collinsa modernizm był architektoniczną wersją historyzmu, nowym, racjonalnym podejściem do sposobów formułowania zasad architektury. Ponad XIX-wiecznym eklektyzmem zalecał, by modernizm w kontrolowany sposób łączył możliwości stworzone we wcześniejszych okresach, choć bez zdradzania współczesnych sposobów kształtowania budowli. Oznaczało to, że nie odrzucał podejść XIX-wiecznych, co było podstawowe dla sformułowań m.in. Pevsnera. Myślenie historyczne było dla Collinsa dobrą podstawą do identyfikowania w przeszłości zasad, które aktualnie mogą zostać poddane świadomej racjonalizacji. Historia zapewniała więc materiał do teoretycznych przemyśleń i umocnienia charakterystycznego dla XX wieku racjonalizmu architektonicznego. Dla Collinsa racjonalny składnik

<sup>9</sup> Peter Collins, *Changing Ideals in Modern Architecture, 1750–1950*, Faber & Faber, London 1965

teorii architektonicznej uwidaczniał się w rozwiązaniach konstrukcyjnych, które w dziełach uzdolnionych twórców osiągały wymiar sztuki. Z satysfakcją wskazywał na twórczość Perreta, który definiował architekturę jako poetę konstrukcji.

W koncepcji Collinsa modernizm był w gruncie rzeczy klasycyzmem, architekturą będącą sumą najważniejszych zasad, ale jednocześnie kierunkiem, który niezwykle wolno odkrywał swą głęboko w tradycji zakorzenioną naturę. Collins, jako historyk architektury, stawiał sobie za cel właśnie zintegrowanie historii z teorią nowoczesnej architektury i przezwyciężenie nieporozumień wokół niej narosłych. Różnice między jego ujęciem modernizmu a innymi historykami są jednak olbrzymie. Nieustannie otwarcie krytykował Pevsnera i Giediona za uwydatnienie rozdźwięku między modernizmem a stylami historycznymi XIX wieku i oparcie genealogii architektury modernistycznej na opisie ewolucji form. W odniesieniu do podejścia Zeviego przypomnieć należy z kolei pogląd włoskiego autora o autorytarnym charakterze klasycyzmu i jego sprzeczności z demokratyczną istotą modernizmu. Podobnie też Banham tropił przeżytki klasycyzmu we wzorcowych dziełach modernizmu. Wymienione tu różnice uznać można za zapowiedź dłuższego ciągu odmiennych stanowisk, jakie koncepcja Collinsa zawierała wobec tego samego zestawu wydarzeń stanowiących historię ruchu. Prócz zatem propagowania ciągłości historycznej, klasycznej teorii architektury, obrony historyzmu i eklektyzmu w architekturze Collins też inaczej oceniał kluczowe postacie modernizmu (i sposób ich funkcjonowania w społeczeństwie) oraz najczęściej uważane za typowe dla modernizmu formy (i sposób ich funkcjonowania w środowisku miejskim). Uważał, że Le Corbusier, Gropius i Mies van der Rohe zbyt duży nacisk położyli na artystyczne właściwości architektury, przez co zatarciu uległa racjonalna istota tego kierunku. Jego sprzeciw budził także narcyzm i egocentryzm architektów niezgodny z obiektywizującymi skłonnościami stylu. Olbrzymi dystans wyrażał także wobec estetyki czystych form, ponieważ także w tym przypadku nie dostrzegał związku między trzeźwym stosunkiem do zadań architektury, zadań leżących głównie w dziedzinie konstrukcji, a arbitralnie wybranym zestawem form. Był przeciwny agresywnej interwencji w tkankę miejską, kontrastom i ostentacji, a za typową dla tradycji miast zabudową pierzejową

i banalnością w kształtowaniu zewnętrznego wyrazu budowli. Różnice w założeniach koncepcji Collinsa przechodziły więc na poziom niezliczonych szczegółów i wspólnie tworzyły zaskakujący, ale mocny obraz modernizmu, który pozwolił stylowi przełamać kolejny kryzys. Ujawnienie bolączek i jednocześnie wskazanie drogi na przyszłość podreperowało kondycję modernizmu i umożliwiło mu zachowanie odrębności wobec właśnie nadchodzących tendencji postmodernistycznych. Problemem pozostaje pytanie czy wprowadzone przez niego do wyobrażeń o modernizmie korekty nie były zbyt duże, by po tych przewartościowaniach mógł on dalej funkcjonować pod dawną nazwą? Siła stylu okazała się tu decydująca. Wchłonął on koncepty brytyjskiego autora bez zmiany miana. Collins okazał się przy tym nie tylko kolejnym w dziejach tego stylu historykiem nieodległej przyszłości, ale także marzycielem śniącym niemożliwy do spełnienia sen o doskonałej architekturze. Modernizm w zarysowanym przez niego obszarze myślenia pozostał architekturą przyszłości.

#### Tafari

Przedstawienie przez Tourniokiotisa pracy Manfredo Tafuriego „*Teorie e storia dell'architettura*” najbardziej zbliża do sytuacji, w której znajduje się świadomość współczesnego badacza architektury modernistycznej<sup>10</sup>. Niektóre z filozoficznych i metodologicznych podstaw książki Tafuriego, pomijając natrętny ortodoksyjny marksizm, są tymi samymi, które wykorzystuje Tourniokiotis. Za wyłaniający się w końcowych częściach książki Tourniokiotisa obraz aktualnej sytuacji historiografii modernizmu wydają się być w szczególności sposób odpowiedzialni myśliciele kręgu post-strukturalizmu, akcentujący tekstualną strukturę różnych przejawów kultury. Tafurii okazał się w analizowanym zespole badaczy dobrym przykładem historyka, który działał w obliczu mnogości teorii i historii i próbował zespolicz swoją wersję historii z refleksją nad dotychczasowymi podejściami. Jego praca domyka dzieje pisania historii modernistycznej architektury, w których pierwsze dzieła nacechowane były pozytywnie wobec badanego przedmiotu, kolejne formułowały dyskurs krytyczny, a końcowe zajmują się negacją zarówno architektury modernistycznej, jak i jej historiografii. Dotychczasowa historiografia, zawierająca ukryte teorie i postulaty skierowane wobec przedmiotu swych

/ 104 / <sup>10</sup> Manfredo Tafuri, *Teorie e storia dell'architettura*, Laterza, Bari 1968; w jęz. angielskim jako: *Theories and History of Architecture*, trans. Giorgio Vercchia, Harper & Row, New York 1980 oraz Granada, London 1980

badania, w pracy Tafuriego wyżyta jest prawie całkowicie zarówno materiału historycznego, jak i teoretycznego, i stała się przede wszystkim krytyką historii, teorii i samej architektury. Tafuri, wykorzystując modne w czasach pisania swej książki poststrukturalistyczne teorie Foucaulta, Barthesa i Eco, potraktował architekturę jako formę języka i komunikacji społecznej, uwalniając się w ten sposób od opisywania jej pod względem funkcji, konstrukcji czy użytych form. Cała materia badawcza ujęta została lingwistycznie i bezcielesnie, a jego uwaga skupiła się na analizowaniu poetyki i zawierała otwarcie polityczny cel: zwiększyć polityczną świadomość twórców i instruować odbiorców, by mogli się wydobyć z labiryntowej i zakłamannej struktury współczesnego społeczeństwa. Nie analizując żadnych budowli, Tafuri nie przedstawia też żadnych postulatów architektury, a jedynie odczytuje charakter architektury i jej historii jako instytucji (superstruktury), w której spełnia się ideologia, fałszywa świadomość skrywająca polityczne podteksty. Tafuri zachowuje uporczywe milczenie w kwestii jakichkolwiek propozycji, wychodząc z założenia, że zadaniem krytyki jest sama krytyka, a nie sugerowanie rozwiązań. Historia jawi się tu jako krytyka historii i architektury, której głównym celem jest rozdrażnianie sprzeczności i zderzanie stanowisk. Prezentacja zamętu, niemocy i cierpienia samoczynnie kierować ma ku radykalnym, rewolucyjnym rozwiązaniom. Tafuri określił swoją metodę jako krytycyzm historyczny, nie bez aluzji wobec podobnych terminów w marksizmie.

### **Próba podsumowania**

Ukazane przez Tourniokiotisa historie ruchu modernistycznego różniły się w opiniach o jego genezie, w opisach wzorcowych obiektów i wyróżniających form. Dalsze różnice dotyczyły zawartych *implicite* poglądów na temat społeczeństwa, historii i istoty architektury. Rozbieżności są na tyle duże, że nie pozwalają na uzgodnienie jednolitego obrazu ruchu. Relacje o nim przyjmowały określone postacie w zależności od różnorodnych przyczyn, wobec których można obecnie podjąć próbę ich przedstawienia i zestawienia. Ogólnie można powiedzieć, że relacje równocześnie oddzielają nas i łączą ze światem prezentowanych wydarzeń. Oddzielają nas, ponieważ występują jako pośredniczący element między nami a wydarzeniami. Ich pośredniczący charakter jest zarazem środkiem łączenia nas ze światem minionych zdarzeń. W każdej relacji rzeczywistość zlewa się, na pewien czas, z formą

przedstawienia, dopóki kolejna „synteza” nie zastąpi poprzedniej. Rzeczywistość wydarzeń konkuruje swą atrakcyjnością z wyobrażeniami o tych wydarzeniach, choć zasadniczo nie mogą one występować oddzielnie. Relacje również są pewną rzeczywistością, która może być badana i oceniana przez historyków-badaczy relacji historycznych. Metahistorie też z czasem stają się historiami i mogą być przedmiotem dalszych badań. Siła przekonywania niektórych sprawozdań o ruchu modernistycznym była na tyle duża, iż rzecz można, że w świecie myśli było tyle ruchów modernistycznych, ilu ich wymownych wytwórców. Sprawozdania dotyczące pewnej przeszłości mają swoją skomplikowaną strukturę i uwarunkowania, niezależną od struktury i uwarunkowań sprawozdawanych faktów. To, co się rzeczywiście wydarzyło, zależało od innych przyczyn niż opowiadania o tym, co się zdarzyło. Opowiadania takie nie były obiektywnym porządkowaniem faktów i ich przyczyn, lecz nadawaniem zgrupowaniom faktów zrozumiałości, polegającej na włączeniu ich w widnokrąg problemów, które były ważne dla piszącego i mogły pchnąć czytelnika do zachowań pożądanых przez ich twórcę. Wszelkie historyczne opowieści są wyrazem przekonania autora, które odwieczna konwencja pisania historii skłania do skrywania, ujawniania jedynie w sposób pośredni. Natura wszelkich historii powoduje, że fakty tracą na znaczeniu wobec poglądów, dla których są wsparciem. Źródłem wszelkich zawartych w historiach poglądów są problemy, w których tkwi autor. Historie są próbami rozwiązywania współczesnych zagadnień przez takie prezentowanie przeszłości, które uzasadnia rozwiązania preferowane przez autora. Jako szczególna dziedzina badań i pisarstwa historia prezentuje się jako wiązanie przeszłości z teraźniejszością dla wyobrażenia i zaprojektowania przyszłości. Decydująca dla obrazu przeszłości w takim ujęciu okazuje się przyszłość. W tych powiązaniach wymiarów czasu mamy do czynienia z bardzo różnymi przeszłościami, teraźniejszościami i przyszłościami.

Historycy działający w teraźniejszości i łączący to, co zaistniało, z tym, co spodziewamy się, że zaistnieje, funkcjonują w obszarze nadzwyczaj niepewnym i nieustannie zmiennym. Teraźniejszość w wymiarach czasu jest cienką granicą między przeszłością i przyszłością, jedynym, czego naprawdę doświadczamy wobec przeszłości, której już nie ma, i przyszłości, której jeszcze nie ma. Ta poruszająca się granica skażona jest bliskością pozostałych wymiarów czasu, przeszłości, która zachowała swą ważność i aktualność, i przyszło-

ści, która już się rozpoczęła. Niepewność terażniejszości przenosi się na przeszłość i przyszłość, w których możemy wyodrębnić ważniejszą i aktualną przeszłość oraz ważniejszą i aktualną przyszłość. Terażniejszość (aktualność) zależna jest w gruncie rzeczy od świata wartości, co oznacza, że to jest terażniejsze, co jest ważne. Stosunki czasowe zdominowane zostają przez różnorodne składniki przekonań autora, wśród których decydujące są jego poglądy na architekturę i pisarstwo historyczne. Historyk architektury jest w dużej części teoretykiem architektury, twórcą pisanej architektury (architektem), ale też historykiem, którego umiejętności wspierane są przez wybrane tendencje filozoficzne jego czasów.

Jako teoretyk, wizjoner i architekt każdy z zaprezentowanych przez Tourniokiotisa badaczy historii wybiórczo odniósł się do nieprzekraczalnej Witruwiańsko-Albertiańskiej triady wartości i przedłożył własną ich hierarchizację. Dla Pevsnera, Kaufmanna i Giediona decydujące były wyglądy, estetyczne wartości przestrzeni, brył i form. Ich preferencje pomijały wartości funkcjonalne i konstrukcyjne i choćby w tym kłóciły się z niektórymi głównymi zasadami samych twórców architektury modernistycznej. Wśród trzech zasad – *necessitas*, *commoditas*, *voluptas* – największą ich uwagę budziła trzecia, a sprowadzało się to głównie do zalecania absolutnej puryfikacji form. Proponowali architekturę, jakby była ona rodzajem malarstwa czy rzeźby. Mimo swych ograniczeń ich teoria miała decydujący wpływ na rozpowszechnienie się słownictwa wyglądów nowej architektury. Zevi skupił się na kwestiach funkcjonalnej wygody (*commoditas*), Collins zaś zdecydowanie na wartościach konstrukcji (*necessitas*). Jednym ze źródeł zmian w sferze zaleceń były zmiany w samej architekturze. W latach dwudziestych i trzydziestych XX w. teorię kształtowała konieczność wyraźnego wyodrębnienia wyglądów dzieł propagowanego stylu (Pevsner, Giedion, Kaufmann). W okresie po II wojnie światowej chodziło o utwierdzenie i reakcję na dotychczasową krytykę (Zevi, Benevolo). W latach pięćdziesiątych zwątpienie zaczęło zyskiwać przewagę nad optymizmem (Banham), zaś w latach sześćdziesiątych negacja zastąpiła krytykę (Collins, Tafuri).

Przemiany w historiografii modernizmu zbiegły się z ewolucją podejść i pojęć historiografii w ogóle i uległy też wpływom pewnych nurtów filozoficznych i szerszych zjawisk w kulturze. W opinii Tourniokiotisa przez kilka pierwszych dekad historykami architektury modernistycznej kierowała logika tożsamości, sposób my-

ślenia, który polegał na rekonstruowaniu przeszłości przez ukazywanie jej związków z terażniejszością. Wybrane cechy architektury przeszłości podnoszone były jako zapowiedź architektury modernistycznej. Takie podejście charakterystyczne było dla Pevsnera, Kaufmanna i Giediona, ale także dla Zeviego cała historia była historią współczesną. Takie podejście, połączone ze skupieniem się na czystej widzialności dzieł sztuki, pozwalało na zestawianie Borrominiego z Tatlinem (Giedion) czy Ledoux z Le Corbusierem (Kaufmann). Bezstronność czy obiektywizm nie odgrywały w tych zabiegach ważniejszej roli, co deklarowali niekiedy sami historycy (Benevolo), a punktem wyjścia była zawsze terażniejszość, której pozytywna ocena służyła do wartościowania elementów przeszłości. Po 1960 roku nastąpiła zmiana i następne pokolenie historyków zwróciło się ku różnicom między stworzoną w początku XX wieku architekturą modernistyczną a przeszłością architektury (jako niczego nie zapowiadającą) i przyszłością, której dotąd stworzona architektura jest bardzo marną zapowiedzią. Argumentu do zmiany dostarczyła książka Rudolfa Wittkowera „*Architectural Principles in the Age of Humanism*”, w której przedstawione zostały uzasadnienia stosowania harmonijnych proporcji i innych zasad projektowania w architekturze XV i XVI wieku. Mimo że nie było to celem książki, jej tezy ujawniały głęboką różnicę w stosowaniu architektonicznych wytycznych w renesansie i w modernizmie. Po przedstawieniu tej pracy poglądy o logicznych związkach między określonymi zasadami modernizmu a wybranymi zachowaniami w przeszłości stały się trudne do utrzymania. Zawarty w niej obraz przeszłości jako – ze zrozumiałych względów – odmiennej od terażniejszości był rozwinięciem sposobów analizy znaczenia form i symboli odziedziczonych po uczonych z kręgu Aby Warburga, a w szczególności po pracach Erwina Panofsky'ego. Ikonologia była odmiennie ukie-  
runkowana od metod głównie wizualnego oceniania dzieł sztuki, które poprzez Wölfflina przeniknęły do dzieła Giediona w mniejszym stopniu także do historii Pevsnera, a Panofsky nie spoglądał na dzieła sztuki minionych czasów z punktu widzenia terażniejszości historyka. Podejście Panofsky'ego zakładało potrzebę posłużenia się świadomie uzyskanym dystansem do obserwowanego przedmiotu i przyjęcie punktu widzenia, który neutralizowałby właściwości czasu obserwatora. Dla zrozumienia cech dzieła z okresu jego stworzenia konieczne było przyjęcie neutralnej i bezinteresownej postawy, a w tym zdecydowanie nieemocjo-

nalnego i niezaangażowanego podejścia badawczego. Naukowe podejście Panofsky'ego dodatkowo zmieniało spojrzenie na dzieło z poziomu wyglądu na poziom treści. Wydaje się, że dla drugiego pokolenia historyków architektury modernistycznej znaczącą pomocą było właśnie zwrócenie uwagi na odmienności umieszczone na głębszym poziomie, na poziomie myśli, w którym znacznie trudniej dokonywać zestawień równie prostych, jak te czynione na poziomie widzialnych form.

Niełatwo w pełni wyjaśnić powody różnicy między działającymi w tym samym czasie i w ramach tego samego systemu badawczego Erwinem Panofsky'm a Nicolausem Pevsnerem. Dla obu podstawą był historyzm, zakładający powiązanie zjawisk ze specyficznymi dla okoliczności ich zaistnienia cechami społeczeństwa i kultury, gdy jednak pisarstwo Pevsnera przesunęło się w stronę historycyzmu, Panofsky kierował się ku precyzowaniu roli czynników determinujących dzieła sztuki. Błędy Pevsnera, Kaufmanna i Giediona polegały też na zbyt dużym zaangażowaniu się po stronie badanego kierunku, nadmiernym wyostrzaniu różnic między sąsiadującymi epokami (przy jednoczesnym osłabianiu znaczenia podobieństw) i przedstawianiu związków z tradycyjnymi zasadami architektury jako nowatorskiego odkrycia zasad absolutnych. Logika rozwoju samego historyzmu (ale też pewne czynniki zewnętrzne) były powodami, dla których historyzm już w okresie II wojny i po niej poddany został zabiegom weryfikacyjnym. W metodologii nauk objawem tego były prace Poppera, w historii sztuki – Gombricha i Dittmanna, a w historii architektury – Watkina. Kolejne pokolenie historyków modernizmu miało zatem do dyspozycji usprawnione narzędzie badawcze, które w efekcie przyniosło odkrycie związków nowego stylu z klasycyzmem i kierunkami architektury XIX wieku, posłużyło do zakwestionowania rewolucyjnych aspiracji modernizmu i uwydatnienia ciągłości (Hitchcock, Banham, Collins). Pozwoliło to na sprowadzenie modernizmu do poziomu jednego z wielu stylów, które zna historia architektury, a nawet – co jest paradoksem – objaśnienia go jako odmiany stylów historycznych XIX wieku, wobec których nowa architektura miała być całkowitym zaprzeczeniem. W końcowych wersjach swojej historii modernizm nie był już przedstawiany jako przejaw zerwania związków z przeszłością, lecz wybrania sobie za wzór bardziej odległej, bo odwiecznej przeszłości. Historie, które rozpoczęły się od akcentowania rozdźwięku z przeszłością, zakończyły się ponownym związaniem głównych zasad stylu z tra-

dycjami i przeszłością. Z historiografii znikła utopijna wyspa modernizmu, a jego korzenie okazały się mocno tkwić w stałym łądzie. Interesujące jest, że znaczna część zmian w nowoczesnej architekturze zachodziła jako reakcja na prace historyczne i zawarte w nich koncepcje teoretyczne. Demitologizujące i weryfikacyjne zabiegi doprowadziły jednak do osłabienia odgrywanej przez historię roli. Już od dzieła Banhama, a później w pracach Collinsa i Tafuriego zaczął się też przejawiać wątek refleksji nad samą historiografią, który w książce Tourniokiotisa stał się główną podstawą jego rozważań. Rozszerzające swoje znaczenie w badaniach składowe metodologiczne i teoretyczne są jednym z objawów zmiany pozycji badań historycznych, a w tym właśnie zmniejszania się roli historii w bieżącym dyskursie architektonicznym. Metahistorie zwiększyły swoje znaczenie, gdy wyczerpywała się moc poznawcza i sprawcza dotychczasowych historii. Teoretyzowanie o historii może zatem świadczyć o zubożeniu na jej rolę perswazyjną. U Tourniokiotisa spotkać się można z poglądem, że reprezentowane przez niego kolejne pokolenie historyków architektury ma „pokojowy” stosunek do przeszłości, co jednak oznacza, być może, rezygnację z zawartych w niej argumentów, sugestii i inspiracji, a zatem odrzucenie historii, jakiego nie znała nawet świadomie zaprzeczająca znaczeniu przeszłości teoria i historia modernizmu.

---

#### **dr Cezary Wąs**

*Kustos Muzeum Architektury we Wrocławiu, adiunkt w Instytucie Historii Sztuki Uniwersytetu Wrocławskiego. Zajmuje się historią architektury współczesnej.*