

Uniwersytet Jagielloński

Magdalena Kunińska

Wieczny i niezmienny trójdzwięk idei w sztuce: o kształtowaniu się teorii architektury modernistycznej*

Na rogu krakowskiego Rynku i Placu Mariackiego stała do 1908 roku dwupiętrowa, skromna kamienica. W 1906 roku postanowiono o jej przebudowie i ogłoszono konkurs na „upiększenie” budynku. Wkrótce w krakowskim „Architekcie” ukazał się artykuł anonimowego autora, podpisującego się jako „ikropka”. Jak to było ówczesnie w zwyczaju, nie przebierał on w słowach; nazwał konkurs „porażką i błędem”, przyczynkiem do „upadku architektury, drogą obroną przez złych przewodników”¹. Jego krytyka nie była jednak skierowana przeciwko wybranemu projektowi L. Wojtyczki. „ikropka” zżyma się z innego powodu: konkurs dotyczył bowiem, jak to określa, jedynie „okrywki” budynku, co zaprzecza wyrażonemu w tytule niniejszego artykułu „wiecznemu i niezmiennemu trójdzwiękowi idei w sztuce”, postulowanemu przez autora jako warunek powstania dzieła sztuki architektonicznej². Celem mojego tekstu jest wskazanie na obecność w polskiej

* Tytuł pochodzi z artykułu: „ikropka”, *Rozwagi pokonkursowe w bieżącej chwili*, „Architekt”, R. 8, 1907, z. 3, szp. 61–64.

Niniejszy tekst stanowi streszczenie wniosków zawartych w pracy magisterskiej „Pierwoksztalt stylu. Teoria architektury w Polsce około 1900” napisanej pod kierunkiem prof. dr. hab. W. Bałusa, mps w IHS UJ. Tam znajduje się uzasadnienie podawanych tu arbitralnie twierdzeń, również wyznaczenia daty konsolidacji realistycznego paradygmatu w polskiej myśli o architekturze na rok 1907. Namacalnym dowodem przełomu jest zmiana formatu i topografii „Architekta” wraz z odrzuceniem poglądów J. Sasa-Zubrzyckiego w połowie tegoż roku.

¹ Ibidem.

² Punktem wyjścia mojego referatu jest historia pojedynczego budynku. Chociaż można podnieść głos, iż w analizach o teoretycznym charakterze nie należy mieszać ze sobą tekstów dotyczących pojedynczych budowli z wypowiedziami o charakterze normatywnym i uniwersalnym (por. np. zasady redagowania *Storia di architettura*). Za zwrócenie mi uwagi na ten aspekt badań nad teorią architektury dziękuję p. dr. hab. P. Krasnemu, recenzentowi mojej pracy magisterskiej. Pozwolę sobie na ten błąd w pełni świadomie, ponieważ celem niniejszego tekstu jest wskazanie na obecność w polskich publikacjach pewnych kategorii wypracowanych na przełomie wieków, przydatnych do ich analizy z punktu widzenia myśli teoretycznej.

refleksji o architekturze około 1907 roku tendencji wypracowanych kilka lat wcześniej na zachodzie Europy oraz wprowadzenie kilku kategorii przydatnych w lekturze tekstów o charakterze metaartystycznym z tego okresu. Pozwoli nam to odpowiedzieć na pytanie: „dlaczego „ikropka” skrytykował konkurs na przebudowę kamienicy w krakowskim Rynku?” w świetle tendencji obecnych w myśli teoretycznej.

Wszelkie analizy tego typu wypowiedzi należy zacząć od wskazania na nowy, chociaż, jak się okaże, zakorzeniony w tradycyjnej teorii paradygmat architektury wypracowany w Polsce około 1900–1907³. Realizacje wyrastające z tego samego teoretycznego paradygmatu mogą się okazać diametralnie różne. Jednak dla okresu około 1907 roku opisać możemy ich wspólną podstawę. Analizę należy zacząć od odpowiedzi na pytanie o znaczenie pojęcia „architektura” w krytykowanej około 1900 roku szkole historycznej i w tekstach postulujących zmiany. Zdefiniowanie, tutaj jedynie w sposób hasłowy, konkurencyjnych paradygmatów architektury pozwoli jednocześnie odpowiedzieć na pytanie o miejsce teorii skonsolidowanej w naszym kraju około roku 1907 (nazwanej przeze mnie, za S. Fayensem, „Pierwoksztąłem stylu”⁴) na drodze do funkcjonalizmu.

Tendencja obecna w polskich tekstach okresu transformacji jest odbiciem teorii zachodniej. Omawiany tu ideał architektury został wyrażony przez O. Wagnera w jego *Moderne Architektur*, dlatego będę nazywać teorię obecną w Polsce około 1907 roku „pozostającą w typie Wagnera”. Chociaż polskie piśmiennictwo tego okresu jest bardzo rozproszone, tak że trudno nazwać tę refleksję teorią w prawdziwym znaczeniu tego słowa, postaram się wykazać obecność „paradygmatu w typie wagneriańskim” w refleksji nad architekturą pierwoksztątu stylu.

W ujęciu idealistycznym, którego zwolennikiem był m.in. błędnie uznawany za pioniera modernizmu J. Ruskin⁵ dostrzegalny jest wyraźny rozdźwięk między tzw.

³ Po długim okresie utożsamiania w historiografii modernizmu z funkcjonalizmem i powojennym stylem międzynarodowym, obecnie powraca się do historii „mrocznego czasu transformacji”, jak określił okres przed pierwszą wojną światową H. F. Mallgrave (we wprowadzeniu do angielskiego wydania *Moderne Architektur* O. Wagnera). Czas nawoływania do reformy architektury, począwszy od rewolucji secesyjnej, stanowi etap pośredni w rozwoju teorii modernistycznej; nie jest bowiem tak, że modernizm powstał, po odrzuceniu dawnych wzorców, z teoretycznej *tabula rasa*. Takie podejście jest już dzisiaj anachroniczne, powstało w historiografii tego kierunku w wyniku powojennej propagandy historyograficznej samych modernistów, co zostało zauważone w badaniach nad historiografią modernizmu, m.in. cytowanego niżej P. Tourkoniotisa. Uczciwość badawcza zmusza do wskazania na miejsce architektury około roku 1907 (na Zachodzie skonsolidowanej około 1905) na osi zmian prowadzących ostatecznie do ukształtowania paradygmatów architektury funkcjonalizmu i *formes primaires*, z podkreśleniem ewolucyjnego charakteru reformy architektury. Wydaje się, iż obecnie jest to jedyny standard w badaniach nad początkami modernizmu, podtrzymywany m.in. przez W. Oechslina, A. Moravánszky’ego czy D. Schafer.

⁴ S. Fayans, *Zarys kierunku we współczesnej architekturze*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 1, s. 18–19; nr 3, s. 39–40; nr 5, s. 63–64; nr 7, s. 87–89.

⁵ Jest to wynik długotrwałego wpływu na historiografię modernizmu książki N. Pevsnera, *Pionierzy modernizmu*, co zauważa m.in. P. Tournikiotis w: *A History of Modern Architecture*, Cambridge, London 1999, s. 240.

budownictwem i architekturą. Co więcej, wysoka rola architektury, transcendującej przyziemne potrzeby i mającej kontakt z wyższymi ideami, wynikała z definiowania jej roli jako: „porządkującej i zdobiącej budynki tak, by widok przyczyniał się do zdrowia, mocy, przyjemności. Architektura to co innego niż budownictwo, architektura – to to, co niepotrzebne, nieużyteczne. [...] Szuka podstawy [rozumianej jako techniczne warunki powstania budowli, nie zaś jako punkt wyjścia do tworzenia form artystycznych przyp. M. K.] w konstrukcji, lecz ma inne cele – ponad to, co zwyczajne”⁶. Ruskin przejął sposób uzasadniania obecności architektury w gronie sztuk pięknych jeszcze z filozofii romantyzmu niemieckiego. F. W. J. Schelling pisał o architekturze:

W jakiej mierze kunszt, który podporządkowany potrzebom służy celom zewnętrznym, można zaliczać do sztuk pięknych? Sztuka piękna jest w sobie absolutna, a zatem nie ma zewnętrznego celu, nie jest sprawą potrzeby. [...] Rozwiązania tej pozornej sprzeczności jest następujące. To, że sztuka jako sztuka piękna nie może być podporządkowana żadnemu celowi, stanowi aksjomat słusznego poglądu. [...] Architektura np. jeśliby miała na celu tylko potrzebę i użyteczność, nie byłaby sztuką piękną. [...] Celowość jest formą zjawiska, nie zaś istotą. [...] Architektura jako sztuka piękna pozostaje więc znów całkowicie poza relacją do potrzeb, którą jest wyłącznie forma⁷.

Z tym, co nie jest użyteczne utożsamiał architekturę polski zwolennik historyzmu, J. Sas-Zubrzycki, pisząc zjadliwie: „architektura nie wyrasta z potrzeby. To nie architektura... to tektura!”⁸. Dla Ruskina więc, oraz dla innych teoretyków historyzmu (np. dla G. Sempera, dla którego istota architektury wiązała się z jej na poły rytualną rolą wyrażania idei), różnica między zwykłym budynkiem a dziełem sztuki zasadzała się w gruncie rzeczy na „przydaniu” architektury, czyli zewnętrznej dekoracji. Rolą jej jest zachwycanie i przyjemności dla wzroku, wzbudzanie pozytywnych uczuć i przemawianie językiem idei religijnych lub historycznych. Wyczuwamy zbliżenie architektury do sztuk plastycznych, przez wyeksponowanie jednego pierwiastka: estetycznego zachwyty oraz sprowadzenie jej w istocie do jednego wymiaru. Takie podejście do istoty dzieła architektonicznego warunkowało ostatecznie wynaturzone ograniczenie „architektury” do stylowej fasady, ukrywające wstydliwą, użyteczną zawartość.

Topos architektury w typie wagneriańskim taką definicję pojęcia architektury zdecydowanie odrzuca, za aksjomat przyjmując zakorzenienie architektury w użyteczności. Powracając do koncepcji tzw. *realnych warunków dzieła architektonicznego*, nie odrzuca jednak radykalnie troski o jego estetyczne oddziaływanie. Narzędziem do ukazania różnicy między teorią idealistyczną, teorią „pierwoksztaltu stylu” około 1907 a funkcjonalizmem stylu międzynarodowego

⁶ Za: J. Sas-Zubrzycki, *Krótkie myśli z dzieła J. Ruskina Siedm Lamp Architektury*, Lwów 1902.

⁷ F. W. J. Schelling, *Filozofia sztuki. O stosunku sztuk plastycznych do przyrody*, tłum. K. Krzemieniowa, Warszawa 1983, s. 268–269.

⁸ Por. J. Sas-Zubrzycki, *Wyżyna sztuki*, „Architekt” 1906, szp. 49–54.

będzie skonstruowana przez W. Oechslina metafora procesu wyzwiania rdzenia (*Kern*) ze skorupy styłowej (*Stilhülle*)⁹. Ujęcie architektury w terminach „skorupy i rdzenia” zawdzięczamy koncepcji K. Böttichera, który w *Tektonik der Hellenen* z roku 1844 przeprowadził podział na tzw. *Werkform* oraz *Kunstform*. Pierwsze z pojęć oznacza strukturalną ramę i konstrukcyjną podstawę kompozycji architektonicznej, drugie, etymologicznie, charakter artystyczny¹⁰. *Kunstform* według teorii K. Böttichera powinna pozostawać w ścisłej zależności z ramą strukturalną i kształtowaniem przestrzeni. Oba składniki w sposób komplementarny tworzą tzw. *Junktur* – „wzajemną jedność conceptów”¹¹ tektonicznego i estetycznego. Profesor Bauakademie w Berlinie wyróżniał przy tym nie tylko okrywającą rdzeń *Hülle* (podkreślmy, iż w jakiś sposób organiczną i komplementarną), ale dodatkowo tzw. charakterystykę dekoracyjną, którą potem zaczęto utożsamiać ze „skorupą ornamentalną”. Błędne utożsamienie tych dwóch elementów doprowadziło do wypracowania koncepcji architektury ograniczonej do tzw. *Stilhülle*¹². Każdy element struktury jest w stanie wypełniać swoją funkcję nawet „nagi” i pozbawiony dekoracji. Rolą elementu *Hülle* jest prezentacja koncepcji uformowania przestrzeni w całości. Kern stanowi istotę koncepcji architektonicznej, podczas, gdy zewnętrzna forma artystyczna ma zadanie **czytelnego** jej symbolizowania¹³.

Wyróżnienie dwóch składowych dzieła architektonicznego w teorii architektury pozwoliło na dostrzeżenie rozłamu między zewnętrzną formą a konstrukcją i tektoniką. Wczesny modernizm, zawdzięczając wiele K. Bötticherowi, w ten sposób scharakteryzował swojego wroga: historyczny eklektyzm, dbając o estetyczną i dekoracyjną stronę budynku zdegradował architekturę do rzędu sztuk jednowymiarowych, do wytwarzania skorupy (czy jak widzieliśmy u „ikropki”: „okrywkę”). Paradygmat architektury w ujęciu O. Wagnera ujęty jest natomiast w zdaniu: „Każda forma architektoniczna wyrosła z konstrukcji i sukcesywnie stała się formą artystyczną”¹⁴. Wagner nie rezygnuje więc z koncepcji *Kunstform*, wiążąc jednak jej genezę ze zmianami w sposobach konstrukcji. Wyznacznikiem dzieła architektonicznego staje się zależność: nowe cele (architektura wyrasta z potrzeb życia codziennego, zgodnie z przesunięciem genezy stylu w sferę ludzkiego życia po krytyce historyzmu F. Nietzschego i W. Diltheya filozofii życia) ⇒ (logicznie

⁹ Por. W. Oechslin, *Stilhülle und Kern. Otto Wagner, Adolf Loos und der evolutionäre Weg zur modernen Architektur*, Zurich–Berlin 1994 oraz idem, *The Evolutionary Way to Modern Architecture. The paradigm of Stilhülle und Kern*, [w:] *Otto Wagner. Reflections on the Raiment of Modernity*, ed. H. F. Mallgrave, Santa Monica 1993, s. 363–409.

¹⁰ H. W. Kruff, *A History of Architectural Theory*, London 1994, s. 293.

¹¹ C. Bötticher, *Die Tektonik der Hellenen*, Bd. 1, Potsdam 1844, 4. Tłum. na podst. W. Oechslin, op. cit., s. 379.

¹² Ibidem.

¹³ Bötticher nie widział architektury poza formami historycznymi, dlatego zaproponował połączenie dwóch doskonałych według niego systemów: *Kernform* zaczerpniętego z gotyku, ubranego w formy artystyczne architektury greckiej. Za: H. W. Kruff, loc. cit.

¹⁴ O. Wagner, *Modern Architecture. A Guidebook for his students to this field of Art*, tłum. H. F. Mallgrave, Santa Monica 1988, s. 92.

pociągają) nowe metody konstrukcji (determinujące *Kernform*) ⇒ nowe formy artystyczne. Ostatni element tej zależności odrzucony zostanie w paradygmacie architektury ograniczonej do *formes primaires*. Dla funkcjonalistów propozycje pierwoksztaltu okazałyby się tak samo godne krytyki, jak architektura historyczna. Modernizm początku XX wieku jest etapem przejściowym pomiędzy ustaleniem logicznej zależności między tzw. realnymi warunkami powstania dzieła architektonicznego i jego formą artystyczną a utożsamieniem formy artystycznej z tymi warunkami¹⁵. Wagneriańską zależność możemy zapisać w formie logicznego wywnikania: *Kernform* ⇒ *Kunstform*, w przeciwieństwie do modernizmu powojennego, gdzie *Kernform* powoli zostaje utożsamione z *Kunstform*.

Definicja pojęcia architektury około 1907 okazała się bliższa koncepcjom teoretyków wieku XIX, takich jak K. Bötticher. Dlatego w propagandowych pismach z lat dwudziestych wiedeńska architektura Wagnera, określana jest **not – yet modernism**¹⁶. W naszym kraju konsolidacja tego paradygmatu architektury nastąpiła z pewnym opóźnieniem; już bowiem w 1907, przełomowym dla naszej teorii, roku, J. Strzygowski w publikacji *Die bildende Kunst der Gegenwart*¹⁷ skrytykował teorię Wagnera, nazywając ją **modernizmem do pewnego stopnia**. Publikacja Strzygowskiego umieściła tym samym koncepcje typu wagneriańskiego na należnym im miejscu w ewolucyjnym rozwoju od maskowania i zaprzeczania tektonice i funkcji budynku do funkcjonalizmu. Dla Strzygowskiego to, iż Wagner chciał ubierać funkcjonalność w piękno¹⁸, jest niekonsekwencją.

Widzimy więc, że w nowej idei architektury postulowano powrót do zaburzonej w okresie historyzmu równowagi i logicznej zależności między tektonicznymi i estetycznymi elementami dzieła architektonicznego (*Werkform* i *Kunstform*). Należy zwrócić uwagę na to, że postulowana równowaga nie jest niczym nowym. Jeśli zastanowimy się nad tym w sposób bardziej abstrakcyjny, dostrzeżemy, iż postulaty odejścia od architektury fasadowej, wyrażone choćby w artykule „ikropki”, mogą być wyrażone w kategoriach bliskich teorii renesansowej, których zawartość po prostu zmieniła się przez wieki. „Wszystko wyjaśnia kwestia hierarchii, a raczej – równowagi kategorii” – jak zauważa P. Tournikiotis¹⁹, autor opracowania historiografii nowoczesnej architektury. Jeśli zastosujemy kategorie architektury w sformułowaniu renesansowym: *necessitas – commoditas – voluptas* do analizy architektury fasadowej, zauważymy, że nastąpiło tu przesunięcie ciężaru w definiowaniu na jedną, wyizolowaną kategorię. Jest nią *voluptas*, czyli kategoria subiektywnego zachwyty estetycznego. Modernizm, odrzucając samą *voluptas*

¹⁵ W. Oechslin, op. cit., s. 363–409.

¹⁶ Por. H. F. Mallgrave, *Introduction*, [w:] *Otto Wagner. Reflections...*, s. 1–17. O krytyce koncepcji Wagnera u początków XX stulecia por. również A. Moravánszky, *The Aesthetics of the Mask. Critical Reception of Wagner's "Moderne Architektur" in Central Europe*, [w:] *ibidem*, s. 199–239.

¹⁷ J. Strzygowski w publikacji *Die bildende Kunst der Gegenwart*, Leipzig 1907, za: W. Oechslin, op. cit., s. 376.

¹⁸ *Ibidem*.

¹⁹ P. Tournikiotis, op. cit..

jako tyranie fasad²⁰, proponuje całościową koncepcję architektury, definiowaną w równowadze i logicznej zależności elementów.

Na naszym poletku o obecności nowego wzorca świadczą m.in. wypowiedzi:

Pojęcie godności sztuki prawdziwej nie może dopuszczać takiego błędu, aby strona estetyczna istniała niezależnie sama dla siebie, a zespół tektoniczny, ukryty, był zagadką. Dowolność musi się trzymać na granicy wyznaczonej przez zespół organiczny (sic!). Czystość stylu polega na łączności między koniecznością konstrukcji i dowolnością kształtów zewnętrznych [...]. Szata ma przy tym współgrać z duchem czasu²¹

– w artykule *Efakta malarskie w architekturze* z roku 1907. Stąd konkurs na „okrywkę” Domu Czynciela uwłaczał godności „sztuki prawdziwej”, gdyż zespół tektoniczny nic wspólnego z fasadą nie miał. Dwa lata później T. Niedzielski pisał w artykule *O niektórych motywach architektonicznych ze względu na ich celowość*:

Zewnętrzne efekta malarskie w architekturze [...] gwałcą prymitywną (sic!) zasadę architektury, że rodzaj użytego materiału decyduje o jego konstruktywnej formie, a ta o osnowie²²

– wyraźnie eksponując zależność logiczną między poszczególnymi elementami oraz obiektywną, uniwersalną ważność nowego ujęcia architektury. Autor użył bowiem słowa **prymitywne**, mówiąc o „pierwotnych, podstawowych” zasadach architektury, zagubionych przez stosowanie nieorganicznej z tektoniką dekoracji. Zmiana postrzegania architektury prowadzi również do postulatów reformy w praktyce architektonicznej i odejścia od dobudowywania zewnętrznej formy do zastanych budynków. W. Piński w 1911 roku pisał, iż „prawdziwe dzieła architektury zawsze się ‘określały w miarę jak się wykreślały’”. Autor przywołał przed trybunał Ruskina:

Ruskin popełnił błąd (sic!). Mimo wnikliwości i interpretacji swojej w stosunku do architektury gotyckiej nie posunął ponad badanie elementów czysto ornamentacyjnych-dekoracyjnych, zewnętrznych; gotyk jako sztuka przestrzeni (Raumkunst) – pozostał dlań obcy²³.

Po raz kolejny widzimy dobitnie zarysowany związek zewnętrznej formy budynku z jego tektonicznym rdzeniem.

W podobnym uniwersalistycznym tonie wypowiedział się również „ikropka”, krytykując Dom Czynciela:

²⁰ „ikropka” w cytowanym artykule napisał: *Tyrania fasad ustać powinna!*

²¹ *Efakta malarskie w architekturze*, „Architekt” 1907, z. 4, szp. 74–78.

²² T. Niedzielski, *O niektórych motywach architektonicznych ze względu na ich celowość*, „Architekt” 1908, nr 5, z. 4, s. 89.

²³ W. Piński, *O architekturze [Rozważania teoretyczne]*, „Sfinks”, t. 14, 1911, z. 41/42, s. 323.

Pomysł architektoniczny musi obejmować całość założonej budowy, jej wnętrze i zewnątrz: duszę i ciało. Tyrania fasad ustać powinna. Pomysł rozwinąć należy od wewnątrz, według celu, kształtować i ugrupować przestrzenie, a wreszcie zespolić w jeden architektoniczny organizm²⁴.

Stąd jasne wydaje się, dlaczego nałożenie „piernikowych form” na zastany budynek nazywa on porażką i błędem. Z drugiej strony po raz kolejny widzimy wskazanie na wagneriańską zależność rdzenia i formy artystycznej.

Odrzucenie tyranii zewnętrznego efektu widoczne jest w naszej teorii jeszcze w dwóch miejscach: po pierwsze, odróżniono architekta od rysującego ozdobne fasady dyletanta; Z. Mączyński pisał, iż dyletantem może być „każdy”, kto „wystarczy, że zadowolony zmysł wzroku”²⁵. „Architekt-artysta oddaje pierwszeństwo elementowi konstruktywnemu (sic!) przed zdobniczym”²⁶, czytamy w nawoływaniach o nowy styl T. Pajzderskiego. Pierwszeństwo jednak nie oznacza rezygnacji z formy artystycznej, lecz znowu powrót do koncepcji dzieła organicznego:

Do czego nowa sztuka ma dążyć? Forma estetyczna dzieła ma być organicznie stworzona ku uwydatnieniu jasno i rzeczowo celu i zadania przedmiotu (budynku), w sposób charakterystyczny właściwy materiałom do wykonania dzieła użytym [...] ²⁷,

pobrzmiwają w ideale architektury koncepcje rdzenia i komplementarnej *Kunstform* Böttichera. Związek ten widoczny jest również w ostatecznym ustaleniu różnicy między artystą-architektem i inżynierem:

Ponieważ każdy architekt musi być też inżynierem, doszło do nieuprawnionego rozprzestrzenienia tego terminu; jasnym jest, że należy rozdzielić tytuł „inżynier” bez konieczności wymagania dla niego tytułu „artysta”²⁸, pisał już w 1894 roku O. Wagner. Architektura jest sztuką. Inżynieria dla architekta to przesłanka oczywista i niezbędna, ale nigdy nie dostateczna²⁹, pisał W. Piński. A. Wolman dodał: Artysta zwycięża nad inżynierem. Nie może zapominać o wartościach technicznych, ale to jest walka o wykonanie, by dzieło było żywe i objawiało styl³⁰.

²⁴ „ikropka”, op. cit.

²⁵ Z. Mączyński, *Uwagi o współczesnej naszej architekturze kościelnej*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 39, s. 467–468.

²⁶ T. Pajzderski, *Nowy styl*, „Tygodnik Ilustrowany” 1905, nr 13, s. 222; nr 14, s. 242. Bliskie jest to rozróżnieniu H. Muthesiusa z książki *Sztuka stosowana i architektura*, wydanej w Krakowie w 1909: „Architekt podchodzi do zadania od zewnątrz, artysta-tektonik [pojęcie zapewne jest konsekwencją zmiany przez Muthesiusa słowa architektura na *Baukunst*] – od wewnątrz, z myślą o przestrzeni”.

²⁷ T. Pajzderski, loc. cit.

²⁸ O. Wagner, op. cit., s. 67.

²⁹ W. Piński, op. cit., s. 311–334.

³⁰ A. Wolman, *Sztuka i naród*, „Przegląd Techniczny” 1911, nr 47, s. 607.

Odrzucenie toposu architektury jako sztuki dekoracyjnej wyczytamy również z krytyki secesji. Jako ruch wyrosły po publikacji *Stilfragen. Grundlegungen zu einer Geschichte der Ornamentik* w roku 1893³¹ upatrywała szans na reformę architektury w kreacji nowego ornamentu (zgodnie bowiem z koncepcją Riegla, zmiany *Kunstwollen* objawiały się w historii zmianami ornamentu) szybko jednak okazało się, że jest przez to bliższa znieawidzonej architekturze fasadowej³². W Polsce brak właściwie pozytywnej teorii secesji. Ostatecznie została zrównana z architektoniczną tandetą i dyletanctwem:

Satyrycy przyszłych wieków zanotują skwapliwie ów znamienity fakt, że w czasie kiedy deszcz artykułów i broszur głosił elogium renesansu sztuki w Polsce, kiedy jej sztuka odrębna ze skarbcza zapadłej wsi i dworów butnie do miasta weszła poprzez lice, których stylową sylwetę czcić nam nakazano – naonczas niejaki magister murator X >>kafelkami filary (!) domu zdobiąc, żył za pan brat z innym, który znów tworzył w secesyi; i tak śpiewali pospołem tryumf nieuctwa swego³³.

Renesansową kategorię *necessitas* również możemy odnaleźć w pismach z początku wieku, ubraną w nowe szaty. Ewoluowała w kategorię prawdy, centralną dla realistycznego paradygmatu architektury. Klasyczna definicja prawdy – *veritas est aequatio intellectus et rei* – zawiera słowo *aequatio*: zgodność. To samo słowo W. Stróżewski proponuje tłumaczyć jako wierność³⁴, w teorii architektury omawianego okresu „prawda” dzieła to wierność celowi, konstrukcji i materiałowi oraz tektonice:

Dawniej stylowy – był każdy przedmiot stworzony z myślą o jego przeznaczeniu, z uwzględnieniem techniki i materiału, szczerze i bez przesady. Prawda i szczerze jest rzeczą pierwszorzędną w każdej sztuce, a w architekturze stanowi najważniejszy pierwiastek życiowy³⁵ – pisał T. Pajzderski. W wieku XIX – Artyści wysilali się na oryginalność, zaniedbując wymagania praktycznego użytkowania i trwałości, gwałcąc istotę materiałów³⁶.

Tournikiotis widzi w tym zestawie „realnych warunków powstania dzieła” zmarłych wstanie kategorii *necessitas*. Kategorii *commoditas* w warunkach modernizmu odpowiada funkcjonalna dogodność, sama wyznaczana potrzebami życia codziennego.

³¹ Por. A. Riegl, *Problems of Style*, [w:] *Art in Theory. An Anthology of changing Ideas*, ed. Ch. Harrison, P. Wood, J. Gaiger, Oxford 1998, s. 730–735.

³² Problem omawia obszernie A. Moravánszky, *Competing Visions. Aesthetics Invention and Social Imagination in Central European Architecture 1867–1918*, Cambridge, London 1998, s. 11 n.

³³ W. Krzyżanowski, *O nauce architektury*, „Architekt” 1908, nr 1, s. 1–5.

³⁴ W. Stróżewski, *W kręgu wartości*, Kraków 1992, s. 79.

³⁵ T. Pajzderski, *Pogadanka architektoniczna*, „Przegląd Techniczny” 1908, nr 15, s. 191.

³⁶ T. Pajzderski, *Nowy styl...*, s. 222 (dokończenie: nr 14, s. 242)

Kluczową kwestią reformy początków modernizmu nie jest więc odrzucenie kategorii starych jak cała architektura. Charakterystyczne dla każdego okresu reformy są próby podania nowego zestawu cech opisujących postulowany ideał dzieła architektonicznego. Sedno definicji architektury z początków XX wieku leży w powrocie do **równowagi** pierwiastków bez wyróżniania żadnego z nich jako dominującego. Choć Wagner stworzył plakietę z mottem *Artis sola domina necessitas*, z drugiej strony definiował architekturę jako równowagę pierwiastków: *Zweck, Konstruktion, Poesie*³⁷. Kategorie te *Dictionary of Art* porównuje do *utilitas – firmitas – venustas* Witruwiusza³⁸. Równowaga pierwiastków w teorii Albertiego tworzyła *concinnitas*, która stanowiła dopiero o pełni dzieła architektonicznego. Po rozpadzie całości idei architektonicznej w wieku XIX, powraca koncepcja klasycznej równowagi przez wprowadzenie, na powrót do toposu architektury, zależności form artystycznych od konstrukcji. Następuje również powrót do pojmowania budynku jako całości i organizmu, zupełnie jak traktowany był w teorii o korzeniach albertiańskich. „ikropka” pisze o „wiecznym i niezmiennym trójdzwięku idei w sztuce: prawdzie i zadości celu, prawdzie pomysłu w konstrukcji i materiale, piękności formy”. Nazywa je wiecznymi, gdyż reformy początku wieku w dużej mierze pozostawały wierne klasycznej teorii. Modernizm jako ostatni z kierunków w architekturze głosił zasady normatywne o uniwersalnym wydzwięku³⁹. Za paradoks należy uznać, że jednocześnie reformatorzy postrzegali swój czas jako wyjątkowy, nowy etap na osi historii i powrotem do „wiecznego” zestawu zasad chcieli jednocześnie wyrażać „własną epokę”.

Odrzucając stylową Hülle, nie zrezygnowali z pomysłu wykreowania nowych form artystycznych „wyrażających” (jak czytamy odmieniane przez wszystkie przypadki w tekstach teoretycznych) „ducha nowoczesnej epoki”. Pozostali w tym podejściu dziedzicami myślenia historycznego. Wczesny modernizm okazuje się okresem naznaczonym paradoksem: postulując powrót do „wiecznego i niezmiennego trójdzwięku idei”, stawia się w roli wyznaczającej obiektywnie ważne zasady⁴⁰. Z drugiej strony, co jest wyrazem myślenia kategoriami heglowskimi – nawołuje do wytworzenia „szat nowoczesności”. Spotykamy się z postulatami odrzucenia „bezdusznej maski”⁴¹, zaprzestania „mierzenia strojów mieszczan i rycerzy z poprzednich epok”⁴², jednak *Kunstform* wyznacza zadanie symbolizowania nowych,

³⁷ O. Wagner, *Einige Skizzen: Projekte und ausgeführte Bauten*, Wien 1889.

³⁸ *Otto Wagner*, [w:] *Dictionary of Art*, vol. 32, ed. J. Turner, New York 1996.

³⁹ Por. J. Drucker, *Modernism. An Overview*, [w:] *Encyclopedia of Aesthetics*, vol. IV, ed. E. Kelly, New York 1992, s. 248 oraz P. Tournikiotis, op. cit. s. 242.

⁴⁰ O paradoksach modernizmu pisze W. Oechslin: *A Cultural History of Modern architecture*, „a+u”, 1990, No. 235, s. 58–64; 1990, No. 237, s. 29–28 oraz 1991, No. 245, s. 28–40. Za pomoc w zdobyciu artykułu chciałabym podziękować p. Joannie Wolańskiej.

⁴¹ Jak w artykule T. Niedzielskiego: *O niektórych motywach architektonicznych...*, s. 86: „w nim tkwi [w rozpadzie jedności wnętrza i fasady budynku, przyp. M. O.] źródło dziwołagów budowlanych, które **bezduszną maską dawnych czasów** pokrywają płytkość współczesnej myśli”.

⁴² „ikropka”, op. cit.

racjonalnych wartości epoki. Architektura wieku XIX nazywana jest „maskaradą”, ze względu na historyczną przebrzmiałość form. W angielskiej terminologii do określenia „bezdusznej maski”, przebrania, używa się słowa *cladding*. Tego typu Kunstform łąduje na śmietniku teorii. Postulaty jednak wyrażania architekturą „własnej epoki”, wskazują na żywą wciąż tradycję historyczną. H. F. Mallgrave⁴³ określa to mianem „dążenia do wytworzenia nowych szat: (*raiment*)” dla nowego światopoglądu. Realizm w architekturze paradoksalnie staje się ideą, którą ma ona wyrażać. „Realną” początkowo nazywano kondycję epoki około 1900. Inne określenia to „racjonalność”, epoka „zalana potopem inteligencji”, jak u Wagnera⁴⁴. Funkcjonalizm około 1900–1907 pozostawał rzeczywiście ubrany w piękno, tyle, że w związku z racjonalnym, demokratycznym światopoglądem i jego znaczenie się zmieniło. Przekwalifikowanie pojęcia architektury wiąże się ze zmianą zawartości słowa „artyzm”. Dla historyków artystycznym było to, co „jest poza wszelką potrzebą, co jest dodatkiem”⁴⁵, jak charakteryzował H. Muthesius. Dla niego jest to już jednocześnie „rzeczą zbędną i nieistotną”. Piękno modernizmu zasadza się na zasadach racjonalnej równowagi. Piękno przestaje się „przyklejać” do budynku, lecz postuluje się wznosić piękne budynki jako całości. Pojęcie piękna zostaje powiązane z pojęciem użyteczności, wraz ze zmianą zawartości świadomości nowoczesnego człowieka, w skrajnym przypadku w formule Wagnera: „Tylko to jest piękne, co jest użyteczne” (formuła ta doprowadziła do skrajnej wersji funkcjonalizmu; w rozpatrywanym tu okresie nie może być traktowana radykalnie; określa jedynie wyhuszczoną wyżej zależność między artystyczną formą a architekturą, którą wiek XIX definiował na sposób przeciwny).

Celem niniejszego artykułu, oprócz zdefiniowania dwóch konkurencyjnych paradygmatów architektury w terminach zależności lub braku zależności formy artystycznej od tektonicznego rdzenia było wskazanie na pośrednie miejsce teorii około 1907 w rozwoju modernizmu. Powiązanie z klasycznymi, witruiąńskimi i albertiańskimi kategoriami pomaga udowodnić, iż przełom modernistyczny nie był rewolucją, ale procesem ewolucyjnym. Wskazanie zaś na paradoks obecności myślenia historycznego w postulatach poszukiwania nowych szat dla własnej epoki zwraca uwagę na większą niż przez lata sądzono zależność początków reform architektury od zawartego w pismach G. W. F. Hegla i oficjalnie znieawidzonego ideału. W tym świetle wczesny modernizm okazuje się dziedzicem historyzmu, a nie jego kontestatorem.

⁴³ H. F. Mallgrave, *Introduction*, [w:] *Otto Wagner Reflections on the Raiment...*, s. 1–17.

⁴⁴ O. Wagner, *Modern Architecture...*, s. 79.

⁴⁵ H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, Kraków 1909, s. 32.

Everlasting and constant triad of ideas in art. On forming of modernistic theory

Summary

The aim of the paper is to define the architectural paradigm from the realistic point of view, which was developed in the Polish architectural thought between 1900 and 1907, in the period named by S. Fayans as “the primeval form of style” (*pierwoksztalt stylu*).

The “shell and core” metaphor worked out by W. Oechslin helped to locate thus defined architecture in the line of evolution from the idealistic paradigm, typical of the 19th c. historicism, to the functionalist one.

The idealistic paradigm seen from that angle establishes identity of the work of architectural art with its outward decorative form. This is not very useful. The realistic paradigm, unified in O. Wagner’s theory, which can be found in Polish articles on this issue dated about 1907, implies the logical following of the artistic form from the tectonic and constructive core: *Kernform* \Rightarrow *Kunstform* (Wagner: “Every architectural form has arisen in construction and has successively become an art-form”).

The coherent functionalist paradigm when defining the notion of architecture identifies the artistic form with the core of functionalist and technical conditions: *Kernform=Kunstform*.

The reformers’ modification of the definition of the work of architectural art and categories used to its description can be translated into Alberti’s categories, which shows the continuity of the theoretical thinking on the essence of the work of architectural art that was disrupted by the 19th c. historicism.

Translated by Tomasz Kuniński