

RAFAŁ MAKAŁA

CO (JESZCZE) WYNIKA Z „ODKRYCIA” ZNACZENIA EUROPY ŚRODKOWO-WSCHODNIEJ DLA HISTORII ARCHITEKTURY NOWOCZESNEJ PIERWSZEJ POŁOWY XX WIEKU?

O architekturze nowoczesnej pierwszej połowy XX w. w Europie Środkowo-Wschodniej napisano wprawdzie bardzo dużo, ale jej obraz pozostaje daleki od klarowności, a wiele mitów stworzonych przez awangardę do dziś wpływa na myślenie badaczy¹. Dotychczasowe koncepcje jej badania wydawały się niewystarczające już w latach 80. XX wieku, dlatego za konieczne uznawano budowanie nowych modeli badawczych, zwłaszcza takich, które pozwalają ująć zjawiska lokujące się poza wielkimi centrami sztuki lub alternatywne wobec awangardy². Potrzebę ich stworzenia widać szczególnie wyraźnie, gdy wytworzone na Zachodzie³ koncepcje historyczno-artystyczne, hierarchie czy

¹ Gdy w 2019 roku świętowano hucznie stulecie powstania Bauhausu, podjęto też szereg inicjatyw koncentrujących się właśnie na środkowej Europie, jedną z takich inicjatyw była konferencja i tom pokonferencyjny. Nie doprowadziło to jednak do generalnej weryfikacji obrazu historii architektury modernistycznej. Not Just Bauhaus... zorganizowana w Görlitz i Wrocławiu (przypis 2). Fetowanie wspomnianego wyżej jubileuszu powstania Bauhausu doprowadziło (wbrew oczekiwaniom części badaczy) do umocnienia jego mitu jako pionierskiego i najważniejszego ośrodka tworzenia się modernizmu.

² Zob. zestawienia bibliografii w: A. Szczerski, *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010, oraz: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*, red. B. Störkuhl, R. Makoła, Oldenbourg 2020; tamże dalsza bibliografia.

³ Pojęcie Zachodu omawia obszernie H.A. Winkler, *Geschichte des Westens*, t. 1, *Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, München 2009; najbardziej gruntowną analizę polskiego postrzegania Zachodu stworzył J. Sowa, *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011. Jako Zachód będę tu rozumiał kraje „starej” Europy Zachodniej (Niemcy, Francja, Wielka Brytania, Włochy, Hiszpania, Portugalia, Irlandia) wraz z pozaeuropejskimi krajami anglo- i francuskojęzycznymi (przede wszystkim USA i Kanadą).

systemy kategoryzowania, usiłuje się stosować do omawiania architektury innych obszarów – w tym Europy Środkowo-Wschodniej⁴. Jej przykład jest szczególnie interesujący, ponieważ twórcy i teoretycy z tego obszaru brali niezwykle aktywny udział w tworzeniu głównego nurtu architektury europejskiej przed 1945 rokiem, ale po II wojnie światowej jej znaczenie zostało w dużej mierze zapomniane, a niektóre jej osiągnięcia w osobiwy sposób inkorporowano do sztuki Zachodu. Badania przywracające jej znaczenie w tworzeniu architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku prowadzone są od ponad półwiecza (a szczególnie intensywnie od 1989 roku), zwracając szczególną uwagę na charakter procesów modernizacyjnych w tym regionie, jednak nadal mówi się o niej w kategoriach opracowanych w oparciu o paradygmaty zachodnio-europejskiej awangardy, używając pojęć wytworzonych do jej opisu przez jej twórców i teoretyków⁵. Prowadzi to do terminologicznego zamętu, bowiem kategorie stworzone na gruncie teorii, a niekiedy manifestów artystycznych (a więc służące do propagowania pewnych wizji architektury współczesnej) są definiowane często w na tyle niejasny sposób, że przestają być użyteczne jako narzędzie naukowej analizy⁶. Dotyczy to zarówno fundamentalnych pojęć historyczno-artystycznych, w tym terminu „modernizm”, jak i historycznych czy geograficznych, łącznie z kategorią „Europa Środkowo-Wschodnia”⁷. Z tych powodów sądzę, że przy obecnym stanie badań można się pokusić o sformułowanie nowej propozycji modelu badawczego, niewychodzącego od paradygmatu dominacji Zachodu, lecz bazującego na analizie dzieł i ich grup. Podstawą dla stworzenia takiej propozycji powinna być rekapitulacja dotychczasowych koncepcji – jednak ze względu na obszerność materiału dotyczą-

⁴ Obok cytowanej powyżej książki A. Szczerskiego czy publikacji zbiorowej *Nicht nur Bauhaus* (przypis 2) wśród najnowszych publikacji należy wymienić prace M. Kohlrauscha i H. Grzeszczuk-Brendel (przypis 9), a także najnowszą publikację S.A. Mansbacha, *Advancing a different Modernism*, New York–London 2018, oraz *The Cambridge History of Modernism*, red. V. Sherry, Cambridge 2017 (szczególnie s. 2–23).

⁵ Czynią tak również autorzy i redaktorzy skądinąd bardzo ciekawej serii poświęconej architekturze Gdyni w kontekście modernizmu. Zob. np. M.J. Sołtysik, *Modernizm gdyński – modernizm europejski. Inspiracje i analogie*, w: *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. M.J. Sołtysik, R. Hirsch, Gdynia 2009, s. 69–79.

⁶ Postulat pilnego stworzenia słownika pojęć historii sztuki polskiej czy uogólnionego obrazu polskiej sztuki ostatniego stulecia podniósł ostatnio: W. Włodarczyk, *Rok 1989 – wokół pojęcia modernizmu*, „Artium Quaestiones” 2019, 30, s. 415–438; tu szczególnie s. 425.

⁷ O geografii i pojęciu Europy Środkowo-Wschodniej zob. M. Górny, *Nowa rachuba świata. Geografia Europy Środkowo-Wschodniej po pierwszej wojnie światowej*, w: *Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, red. Ł. Galusek, Kraków 2018, s. 10–27.

cego architektury pierwszej połowy XX wieku w Europie⁸ nie jest możliwe w krótkim artykule całościowe omówienie stanu badań, czy systematyczny przegląd literatury naukowej, a jedynie wskazanie najważniejszych publikacji i badaczy, wyznaczających dukt dyskursu naukowego na ten temat. Zarysowując główne problemy, postaram się zatem omówić najważniejsze z mojej perspektywy wątki tego dyskursu, precyzując na potrzeby tego artykułu niezbędne kwestie terminologiczne. Nie będę się zajmował odniesieniami do nurtów badawczych łączących nowoczesną architekturę z reformami społecznymi, rozwojem medycyny i higieny czy analizą rynku i otoczenia prawnego, są to bowiem kwestie, którym poświęcono już wiele uwagi i które nie mają zasadniczego wpływu na proponowaną przeze mnie perspektywę badawczą⁹.

Dla czytelności wywodu wyjaśnienia na wstępie wymaga kilka zasadniczych kwestii – w tym to, w jaki sposób stosuję tu pojęcie „Europa Środkowo-Wschodnia”. Zostało ono wprowadzone przez Oskara Haleckiego w połowie XX wieku i było wielokrotnie doprecyzowywane, m.in. przez Jerzego Kłoczowskiego. Obecnie odnosi się ono zwykle do krajów położonych między Rosją a Niemcami, a więc Polski, Czech, Słowacji, Węgier, Austrii i krajów bałtyckich, jak również Ukrainy i Białorusi, niekiedy także obejmując kraje bałkańskie na północ od Grecji; przed 1989 rokiem do tej grupy włączano też zwykle NRD. Niekiedy też termin „Europa Środkowo-Wschodnia” stosuje się jako skrótowe określenie Europy Środkowej i Wschodniej, analogicznie do używanego do lat 30. XX wieku anglojęzycznego terminu „Central and East Europe”¹⁰. Oparcie definicji na kryteriach polityczno-geograficznych generu-

⁸ Przegląd literatury na temat modernizmu stworzył ostatnio P. Juszkiewicz, *Pożegnanie z awangardą*, w: *Kultura miejsca: studia ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Włodarczykowi*, red. W. Baraniewski, P. Słodkowski, Warszawa 2019, s. 55–74.

⁹ Z tej perspektywy pisał o architekturze międzywojennej m.in. M. Kohlrausch, *Brokers of Modernity. East Central Europe and the Rise of Modernist Architects 1910–1950*, Leuven 2019; ostatnio zaś *Reconstruction. Architecture, Society and the Aftermath of the First World War*, red. N. Shasore, J. Kelly, London 2023, w tym zwłaszcza artykuły: E. Darling, J. Clarke’a, H. Richardson-Blakeman i B. Doyle’a; wśród polskich publikacji na pierwszym miejscu należy wymienić: H. Grzeszczuk-Brendel, *Miasto do mieszkania: zagadnienia reformy mieszkaniowej na przełomie XIX i XX wieku i jej wprowadzenie w Poznaniu w pierwszej połowie XX wieku*, Poznań 2012, a także: *Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. J. Kordyjak, Warszawa 2020 (zwłaszcza artykuły: J. Kordyjak, M. Ciesielskiej, A. Twardoch i M. Leśniakowskiej).

¹⁰ J. Hackmann, *Ostmitteleuropa*, w: *Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*, 2015, dostępny w internecie: ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32790 [dostęp: 29 maja 2025]. Zob. także: Górny, *Nowa rachuba świata*, s. 10–27, tu szczególnie s. 10–11; J. Kłoczowski, *Europa Środkowo-Wschodnia jako przedmiot badań*, „Kwartalnik Historyczny” 2013, CXX(4), s. 883–884; O. Halecki, *Borderlands of Western*

je problemy w badaniach historyczno-artystycznych – zwłaszcza że przecięż granice „nowych” krajów Europy Środkowo-Wschodniej zostały wyznaczone zarówno w 1918, jak i w 1945 roku na bazie bieżącej gry makropolitycznej, przecinając historyczne regiony i dzieląc ośrodki oraz społeczności pozostające wcześniej w długim i bliskim kontakcie¹¹. Widać to szczególnie dobrze na przykładzie międzywojennych Prus Wschodnich, jako część Niemiec niezaliczanych zwykle do Europy Środkowo-Wschodniej – a przecięż wysuniętych na wschód o setki kilometrów dalej niż Czechy Zachodnie, Wielkopolska czy Górny Śląsk. Co więcej, w okresie międzywojennym architektura Prus Wschodnich powstawała w znacznej mierze w odniesieniu do tego, co realizowano w Polsce, na Litwie czy w Rosji¹². Podobnie budownictwo Wolnego Miasta Gdańska tworzone było jako opozycja wobec Gdyni, a budowle publiczne na niemieckim Górnym Śląsku miały stanowić przeciwwagę polskich inicjatyw realizowanych w województwie katowickim, zaś powstanie wrocławskiej wystawy WuWa było związane z wielkimi prezentacjami w rocznicę odzyskania niepodległości, zorganizowanymi w Czechosłowacji (Brno) i w Polsce (Poznań)¹³. Jako część Europy Środkowo-Wschodniej w międzywojniu należałoby więc postrzegać także wschodnie prowincje Niemiec, czyli całe „Ostelbien”, a więc Połabie (by użyć historycznej, średniowiecznej nazwy), obszar państwa niemieckiego na wschód od Łaby. Po 1918 roku musiało się ono na nowo zdefiniować w nowych granicach (bez Pomorza Wschodniego i Wielkopolski) i ze zmartwychwstałą Rzeczpospolitą za wschodnią granicą. Oczywiście architektura tak rozumianej Europy Środkowo-Wschodniej będzie jawiła się jako bardzo heterogeniczna – lecz przecięż również w tradycyjnym ujęciu obszar ten nie jest w żadnej mierze jednolity; Martin Kohlrausch wskazywał nawet ostatnio, że skrajna heterogeniczność sztuki jest właśnie cechą charakterystyczną Europy Środkowo-Wschodniej¹⁴.

Civilization. A History of East Central Europe, New York 1952; T. Zarycki, *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, London 2014; A. Pyzik, *Poor But Sexy: Culture Clashes in Europe East and West*, Winchester–Washington 2014; P. Twardzisz, *Defining 'Eastern Europe': A Semantic Inquiry into Political Terminology*, Cham 2018, s. 18.

¹¹ Szczerski, *Modernizacje*, s. 335.

¹² Na temat architektury międzywojennej w Prusach Wschodnich zob. J. Salm, *Czy istnieje architektura wschodniopruska? Uwagi na marginesie lektury „Deutschlands Landbau Ostpreussen” i innych publikacji*, „Studia Angerburgica” 2019, 17, s. 37–56.

¹³ Oczywiście na powstanie WuWy zasadniczy wpływ miało zorganizowanie w 1927 roku wystawy Werkbundu „Die Wohnung” w Stuttgarcie. Na temat WuWy zob. B. Störckuhl, *Modernizm na Śląsku 1900–1939. Architektura i polityka*, Wrocław 2018, s. 247–253 (tamże obszerny przegląd literatury przedmiotu).

¹⁴ Kohlrausch, *Brokers of Modernity*, s. 283.

Pewnego wyjaśnienia wymagają również przyjęte tu ramy chronologiczne. Choć międzywojnie jest specyficznym okresem, bardzo dobrze wyodrębnionym wielkimi kataklizmami I i II wojny światowej, to jednak korzenie jego sztuki sięgają przecież pierwszej dekady XX wieku. Trudno więc rozpatrywać architekturę okresu międzywojennego bez odwoływania się do tego pierwszego okresu, choć oczywiście z perspektywy nowopowstałych lub odrodzonych w 1918 roku krajów mogłoby się to wydawać zasadne. Z kolei wybuch czy koniec II wojny światowej jawi się jako obiektywny i niepodważalny kres międzywojnia – co jest zrozumiałe, bowiem ten totalny konflikt w niespotykanej dotąd skali wpłynął na sztukę na całym świecie. Jednak perspektywa środkowoeuropejska każe myśleć o innej cezurze. Wprowadzenie w krajach poddanych dyktatowi ZSRR doktryny realizmu socjalistycznego położyło w zasadzie kres rozwijającym się dotąd w dość nieskrępowany sposób koncepcjom nowoczesności. Oczywiście nie była to zmiana całkowita i nadal były widoczne ciągłości, jednak domykanie żelaznej kurtyny wyłączyło teoretyków i architektów z Europy Środkowo-Wschodniej z ogólnoświatowej debaty o architekturze nowoczesnej na długie lata¹⁵. Dlatego przyjmując perspektywę Europy Środkowo-Wschodniej w moim artykule odnoszę się do architektury całej pierwszej połowy XX wieku.

Podstawowym problemem, który sprawia, że tradycyjne modele badawcze stosowane wobec architektury nowoczesnej zdają się być nieadekwatne w stosunku do badanej materii jest wielokrotnie już podnoszony fakt, że historia architektury pierwszej połowy XX wieku w jej najbardziej do dziś rozpowszechnionej wersji została napisana głównie przez protagonistów awangardy, jej twórców i teoretyków, którzy wyznaczyli główne nurty i ustalili ich hierarchię, z awangardą i tzw. stylem międzynarodowym na szczycie. Ich koncepcje i postulaty artystyczne zostały przejęte przez historyków sztuki, a dzięki temu wsparte autorytetem nauki, co sprawiło, że zaczęto je traktować jak wyniki obiektywnych badań. W myśl tej wizji decydująca rola w powstaniu architektury nowoczesnej, utożsamianej z modernizmem, przypadła – zdaniem Nikolausa Pevsnera, Sigfrieda Giediona, Henry-Russella Hitchcocka czy Phi-

¹⁵ Znaczenie wprowadzenie socrealizmu i okrzepnięcia totalitarnego reżimu w krajach podporządkowanych ZSRR za ważną cezurę uznaje m.in. Kohlrausch, *Brokers of Modernity*, s. 28. Ten problem został też omówiony w: A. Sumorok, T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje, rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 18–21; zob. także: Szczerski, *Modernizacje*, s. 18; idem, *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015, s. 13–14; S.A. Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe from the Baltic to the Balkans, ca 1910–1939*, Cambridge 1999, s. 7.

lipa Johnsona (żeby wymienić najbardziej znane nazwiska)¹⁶ – przede wszystkim grupie architektów francuskich z Le Corbusierem na czele, jak również twórcom holenderskiej awangardy oraz (oczywiście) Bauhausowi¹⁷. W efekcie badania historyczno-artystyczne skupiały się na architekturze awangardy, definiowanej przede wszystkim w odniesieniu do jej kontekstu politycznego, w szerszym wymiarze obejmując architekturę modernistyczną, analizowaną przede wszystkim z perspektywy szkoły frankfurckiej. Konsekwencją takiej postawy było m.in. rozpatrywanie architektury nowoczesnej w oderwaniu od jej zasadniczego kontekstu, czyli procesów modernizacyjnych XIX i pierwszej połowy XX wieku. Prowadziło to do wykluczania całych obszarów i nurtów architektury, realizujących wprawdzie postulaty modernizacji, ale w sposób alternatywny wobec awangardy, a przez to postrzeganych jako nienowatorskie i spychanych do „szarej strefy” nieinteresujących zjawisk, niemających znaczenia dla liniowo postrzeganego rozwoju architektury, wiodącego do modernizmu. Umożliwiało to również ukazanie modernizmu jako „jedynej słusznej drogi” rozwoju architektury. Z perspektywy Europy Środkowo-Wschodniej w tym procesie szczególnie interesująca była dokonana przez Waltera Gropiusa kreacja Bauhausu na jedno z najważniejszych miejsc kształtowania się i działania awangardy. Począwszy od słynnej wystawy w Museum of Modern Art w Nowym Jorku w 1932 roku, Gropius konsekwentnie przedstawiał kierowaną przez siebie uczelnię jako jedyny prawdziwie innowacyjny ośrodek działający na rzecz stworzenia nowej architektury, a przy tym oddziałujący w decydujący sposób na cały świat. W wyniku tych działań Bauhaus zaczął być postrzegany w historii sztuki jako miejsce narodzin nowego nurtu w architekturze, utożsamianego z tzw. stylem międzynarodowym (w niemieckiej literaturze określanego zwykle mianem Neues Bauen, w anglojęzycznej Modern Movement)¹⁸. Dodajmy, że w konstruowanym przez niego obrazie Bauhausu Gropius pomijał twórców wywodzących się ze Europy Środkowo-Wschodniej bądź też umniejszał ich rolę. Było to szczególnie widoczne od czasu wspomnianej wystawy w Nowym Jorku w 1932 roku, jednakże taką linię postępowania przyjął już znacznie wcześniej, czego przykładem jest zmarginalizowa-

¹⁶ Zob. Kohlrausch, *Brokers of Modernity*, s. 20; S. Giedion, *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge 1941; H.R. Hitchcock, P. Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York 1932; N. Pevsner, *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, New York 1949.

¹⁷ Zob. S. Mansbach, *Reconsidering Modern(ist) Art History*, w: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, red. K. Bernhardt, P. Piotrowski, Berlin 2006, s. 19–34.

¹⁸ K. Frampton, *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, München 2010, s. 212; zob. też: Kohlrausch, *Broker of Modernity*, s. 20.

nie znaczenia Adolfa Loosa w wydany w 1925 roku pierwszym tomie serii *Bauhausbücher*, zatytułowanym *Internationale Architektur*¹⁹. W czasach II wojny światowej twórcom awangardy udało się wykreować obraz, w którym ich sztukę utożsamiono z wartościami demokratycznego świata. Perspektywa ta została dość bezkrytycznie przejęta przez historię sztuki po II wojnie światowej – szczególnie mocno w krajach, w których istniała potrzeba zdystansowania się wobec systemów totalitarnych²⁰. Był to zabieg o tyle osobliwy, że patriotyczne czy wręcz nacjonalistyczne poglądy, a nierzadko także chęć współpracy z totalitarnymi reżimami przejawiali również architekci uznawani za wiodących twórców awangardy jak Ludwig Mies van der Rohe czy Walter Gropius²¹.

Wizja utożsamianej z awangardą architektury nowoczesnej, rozwijającej się w nielicznych centrach, doprowadziła do wykrystalizowania się szczególnego rodzaju geografii artystycznej, opartej na dychotomii metropolii artystycznych, w których powstają nowe rozwiązania, oraz prowincji, czyli rozciągającej się między nimi strefy krzyżowania się wpływów, w której wzory płynące z owych centrów ulegały recepcji²². Mit uniwersalistycznej awangardy, w tym także mit Bauhausu został zweryfikowany dzięki badaniom prowadzonym od lat 70., zapoczątkowanych m.in. przez Winfrieda Nerdingera, Anję Baumhof i Magdalene Droste²³. Wskazali oni na inne zjawiska i ruchy

¹⁹ Pominięto tam wszystkie istotne projekty tego twórcy, publikując jedynie zdjęcie jednej, mało reprezentatywnej dla *oeuvre* Loosa makiety domu mieszkalnego. O związkach Loosa z praską awangardą zob. Ch. Long, *Adolf Loos and his Czech Assistants*, w: *Nicht nur Bauhaus*, s. 175–189; obszerne studium na temat związków Loosa z awangardą niemiecką zob. R. Hodonyi, *Herwarth Waldens „Der Sturm” und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*, Bielefeld 2010.

²⁰ W Niemczech tym skwapliwiej, że nacjonalistyczne poglądy niektórych twórców spoza grona awangardy, a niekiedy także ich bezpośrednie związki z totalitarnymi reżimami (np. F. Högera czy W. Kreisa) uznano za powód, by całą ich twórczość uważać za „wsteczną”, „konserwatywną” czy wręcz „reakcyjną”. Zob. V.M. Lampugnani, *De Geschichte der Geschichte der „Modernen Bewegung”*, w: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950*, Band 2, *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, red. V.M. Lampugnani, R. Schneider, Stuttgart 1994, s. 273–295.

²¹ Zob. R. Makała, *Narodowe korzenie niemieckiej awangardy artystycznej początków XX w.: wpływ teorii Friedricha Naumanna na artystów Werkbundu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, LXII(3–4), s. 533–543.

²² B. Störckuhl, R. Makała, *Netzwerke der Moderne in (Ost-) Mitteleuropa – eine Einführung*, w: *Nicht nur Bauhaus*, s. 8–36, tu s. 17.

²³ Zob. W. Nerdinger, *Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik*, w: *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängter Kontroverse*. Bauwelt-Fundamente, t. 100, red. U. Conrads, Braunschweig–Wiesbaden 1994, s. 7–19; *Mythos Bauhaus. Zwischen Selbst-*

w obrębie architektury nowoczesnej, alternatywne wobec opisanego wyżej kanonu nowoczesnej architektury, jak np. *Frankfurter Kurse für Neues Bauen* Ernsta Maya (którego tezy propagowane były przez czasopismo „Das neue Frankfurt”)²⁴. Dowartościowanie architektury międzywojennego ekspresjonizmu (m.in. Dominikusa Böhma, Fritza Schumachera, Fritza Högera czy Kaarego Klinta) i klasycyzmu (np. Augusta Perreta, Paula L. Troosta czy mniej znanych Paula Philippe’a Creta i Johana S. Siréna) wzbogaciło obraz architektury nowoczesnej, jednak nie zmieniło zasadniczego obrazu. Próby wpisania tych zjawisk w wizję historii modernizmu stworzoną w połowie XX wieku doprowadziły do metodologicznych i terminologicznych perturbacji, skutkujących m.in. powstaniem takich określeń jak „konserwatywny modernizm”²⁵. Tradycyjne ujęcie nie pozwalało też na docenienie różnorodności koncepcji unowocześniania architektury, które nie mieściły się w wąsko zakrojonym i w dużej mierze utopijnym świecie awangardy²⁶ – a przecież właśnie procesy modernizacyjne obejmujące całe życie społeczeństw stały się przedmiotem zainteresowania badaczy tworzących nowe propozycje omawiania architektury i sztuki nowoczesnej. W istocie bowiem industrializacja i demokratyzacja w drugiej połowie XIX i w XX wieku diametralnie zmieniły strukturę społeczeństw i ich oczekiwania wobec architektury (procesy te nabrały szczególnego tempa po I wojnie światowej). Bazując na filozoficznej i antropologicznej refleksji nad nowoczesnością²⁷ stworzono szereg modeli badawczych proponujących szersze spojrzenie na architekturę XX wieku. Z perspektywy badań nad sztuką Europy Środkowo-Wschodniej szczególnie interesujące są badania Martina Kohlrauscha, który zaproponował przesunięcie uwagi z kwestii stylu i estetyki na zagadnienia związane z zaangażowaniem architektów w procesy modernizacyjne społeczeństw i tworzeniem się ponadregionalnych związków (sieci) twórców i teoretyków architektury. W związku z tym w centrum uwagi badaczy powinny, jego zdaniem, znaleźć się obszary, na których te zjawiska były szczególnie wyraźnie widoczne i gdzie modernizacja przybierała

sterfindung und Enthistorisierung, red. A. Baumhof, M. Droste, Berlin 2009 (tamże dalsza literatura przedmiotu).

²⁴ Zob. Ch. Welzbacher, *Das neue Frankfurt: Planen und Bauen für die Metropole der Moderne 1920 bis 1933*, Berlin–München 2016; T. Picard, *Das Neue Frankfurt. Die Zeitschrift „Das Neue Frankfurt”, 1926–1931*, Frankfurt am Main 2020, dostępny w internecie: <https://www.stadtgeschichte-ffm.de/de/stadtgeschichte/digitales/das-neue-frankfurt> [dostęp: 20 lutego 2025].

²⁵ Niekiedy nazywany też „wernakularnym modernizmem”, Störtkuhl, Makala, *Netzwerke der Moderne...*, s. 13.

²⁶ Szczerski, *Modernizacje*, s. 10.

²⁷ Ibidem, s. 12.

nadzwyczaj dynamiczny charakter, a także biografie artystów niemieszczących się w kryteriach estetycznych awangardy²⁸. Podobne poglądy badawcze prezentuje m.in. Steven A. Mansbach, z powodzeniem stosując je do ujęcia zjawisk nieujmowanych lub przynajmniej marginalizowanych we wcześniejszej narracji o sztuce nowoczesnej. Jednak jakkolwiek model stworzony przez Kohlrauscha okazał się być bardzo dobrym narzędziem badawczym, to jednak stosowanie go ma swoją cenę. Jest nim utrata swoistości dzieła sztuki – architektury – i traktowanie go przede wszystkim jako egzemplifikacji procesów społecznych, politycznych czy ekonomicznych. Historia sztuki zatracą w tej sytuacji swoją specyfikę, rozumianą w sensie Hansa Sedlmayra (tj. z naciskiem na drugie słowo).

Powiązanie architektury nowoczesnej z procesami modernizacyjnymi dodatkowo wpłynęło na rozmycie znaczenia pojęcia „modernizm” w odniesieniu do architektury. Skoro poszerza się bowiem obszar, który można określić tym mianem (niekiedy dodając dookreślenia w rodzaju wspomnianego tu wcześniej „konserwatywnego” czy „wernakularnego” modernizmu), zaczyna się ono odnosić w zasadzie do całej architektury nowoczesnej. Ponadto termin ten nie tylko jest różnie definiowany w odmiennych obszarach językowych, ale ma nawet inne znaczenia w obrębie tego samego języka i dyscypliny. Wojciech Włodarczyk wskazał ostatnio, że w polskiej historii sztuki mianem modernizmu określano zarówno sztukę Młodej Polski, jak i generalnie sztukę europejską ok. 1910 roku oraz sztukę nowoczesną XX wieku²⁹. Wprowadzenie do polskiej historii sztuki w szerszym zakresie anglojęzycznej perspektywy po 1989 roku zaowocowało częściowym przejęciem odmiennnej terminologii, inaczej porządkując obraz sztuki współczesnej³⁰. Również w innych obszarach językowych termin „modernizm” jest kwestionowany jako określenie nurtu w sztuce. Przywoływany m.in. przez Andrzeja Szczerskiego w książce *Modernizacje...* Christopher Wilk stwierdził w 2006 roku, że modernizm to heterogeniczny zbiór idei odnoszący się do działań artystów i grup artystów dążących do stworzenia „nowego, lepszego świata”, a przy tym przekonanych o konieczności odrzucenia tradycji i zaczęcia historii od nowa³¹. Niewątpli-

²⁸ Kohlrausch, *Brokers of Modernity*, s. 21–23. W perspektywie Europy Środkowo-Wschodniej istotne jest ukazanie przez Kohlrauscha znaczenia twórców środkowo-wschodnioeuropejskich dla działalności CIAM. Zob. M. Kohlrausch, *Von La Sarras nach Budapest: die CIAM Ost as Reflected in the „Journal Tör és Forma” in Interwar Hungary*, w: *Nicht nur Bauhaus*, s. 212–232, tu szczególnie s. 220–224.

²⁹ Zob. Włodarczyk, *Rok 1989...*, s. 415.

³⁰ Na temat dominacji awangardy w historii polskiej sztuki nowoczesnej zob. Włodarczyk, *Rok 1989...*, s. 416–417, 423–424.

³¹ Szczerski, *Modernizacje*, s. 10.

wie zatem modernizm – jeśli ma być nadal używany w terminologii historyczno-artystycznej – powinien zostać na nowo zdefiniowany na podstawie kryteriów właściwych historii sztuki. Ze względu na ten problem dalej będę się posługiwał w moim artykule terminem „architektura nowoczesna”, obejmującym wszystkie dzieła powstałe w XX wieku.

Drugim, dostrzeganym już od czterech dekad problemem, który wskazuje na nieadekwatność tradycyjnych modeli badawczych jest ich koncentrowanie się na architekturze awangardy Zachodu. Przypomniana tu wcześniej wizja architektury nowoczesnej, będąca nie tyle historią architektury, ile „hagiografią awangardy”, doprowadziła po II wojnie światowej do swoistej okcydentalizacji architektury nowoczesnej, tj. napisania jej dziejów z perspektywy Zachodu (rozumianego przede wszystkim jako zachodnia, tj. niepoddana dyktatowi ZSRR Europa oraz północna Ameryka, a także anglojęzyczne kraje południowej półkuli (przede wszystkim Australia i Nowa Zelandia), z niemal całkowitym pominięciem roli twórców i teoretyków z innych obszarów – w tym z Europy Środkowo-Wschodniej³². Rozwijanie tego modelu po II wojnie światowej zbiegło się z potrzebą wyrazistego dookreślenia się Zachodu w czasach zimnej wojny jako rzeczywistej sfery wolności i prawdziwego postępu w związku z szermowaniem tymi pojęciami przez propagandę ZSRR i podległych mu krajów³³. W tym kontekście trzeba postrzegać karierę koncepcji „stylu międzynarodowego”, który był przede wszystkim mitem, wykreowanym *ex post* z perspektywy Zachodu po II wojnie światowej, mającym duże znaczenie polityczne w zimnowojennym świecie³⁴. *Pendant* „stylu międzynarodowego” stanowiła na Wschodzie rosyjska awangarda drugiej i trzeciej dekady XX wieku – z biegiem czasu coraz bardziej znana i ceniona na Zachodzie, ale dzięki czystkom Stalina należąca jednak nieodwołalnie do przeszłości, a więc niestanowiąca koncepcji nowoczesności konkurencyjnej wobec zachodniej. Europa Środkowo-Wschodnia stała się w tej okcydentalnej wizji prowincją, korzystającą z wypracowanych w zachodnich centrach wzorów i rozwiązań, a nie uczestniczką dyskursu, biorącą aktywny udział w kształtowaniu architektury nowoczesnej³⁵. Nietrafność tego modelu naj-

³² O zapominaniu znaczenia Europy Wschodniej i Środkowej w dziejach sztuki nowoczesnej pisał Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe...*, s. 1–5; zob. też: Kohlrausch, *Brokers of Modernity*, s. 20 oraz Szczerski, *Modernizacje*, s. 8.

³³ Mansbach, *Modern Art in Eastern Europe...*, s. 27.

³⁴ L.O. Larsson, *Kunst und Architektur um 1900 im Ostseeraum*, w: *Die Kunst Nordeuropas und der Baltenländer*, red. E. Böckler, Homburger Gespräche, t. 7, Bad Homburg 1986, s. 129–139.

³⁵ Störckuhl, Makała, *Netzwerke der Moderne...*, s. 17. U progu lat 60. holenderski architekt Aldo van Eyck zauważył, że: „Cywilizacja zachodnia zwyczajowo utożsamia się z cy-

lepiej chyba uświadamia zabieg „translokacji” artystów i całych ośrodków, włączanych do Zachodu, mimo ewidentnie północno-, środkowo- lub nawet wschodnioeuropejskiego położenia. Oczywiście najbardziej znanym tego przykładem jest Bauhaus, prezentowany w kontekście sztuki Zachodu, bez zauważania istotnej roli twórców środkowoeuropejskich w kształtowaniu jego programu³⁶. Innym przykładem takich zabiegów dokonywanych na geografii artystycznej jest włączenie artystów skandynawskich (a więc północnoeuropejskich), m.in. Gunnara Asplunda czy Alvara Aalto, w obręb sztuki Zachodu, podobnie jak środowiska wiedeńskiego z Otto Wagnerem i urodzonym w Brnie Adolfem Loosem (który otrzymał z tego względu czechosłowackie obywatelstwo) – ale już nie Czechosłowacji z Bohuslavem Fuchsem czy Josefem Gočárem³⁷. Europa Środkowo-Wschodnia ma zatem w tym modelu status niemal półkolonialny jako prowincja, której rolą jest recepcja stylu, definiowanego na podstawie kryteriów wypracowanych w centrach. Co ciekawe, perspektywa ta utrzymała się również po pojawieniu się nurtów z obszaru tzw. New Art History³⁸. Co więcej, tereny, które w tradycyjnym rozumieniu Europy Środkowo-Wschodniej nie należały do niej, zaczynają być w praktyce badawczej traktowane jak jej immanentne części. Myślę tu zwłaszcza o przykładzie Śląska początków XX wieku i okresu międzywojennego. Mimo szeregu znakomitych publikacji ukazujących znaczenie środowiska wrocławskiego dla początków modernizmu oraz wskazujących na wspomniane wcześniej relacje transgraniczne między polską a niemiecką częścią Górnego Śląska, nie nastąpiły zmiany w sposobie postrzegania znaczenia Śląska w sztuce nowoczesnej³⁹. Nie wpłynęły na to nawet ustalenia Alexandry Panzert, dotyczące

wilizacją jako taką, opierając się na papieskim założeniu, że to, co nie jest do niej podobne, jest [...] w najlepszym razie egzotycznie interesującym z bezpiecznej odległości”. Cyt. za: K. Frampton, *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, w: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Port Townsend 1983, s. 22.

³⁶ Np. obiekty na pierwszą wystawę międzynarodowej architektury w Bauhausie wybierał czeski artysta C. Teige wraz z T. van Doesburgiem, w zasadniczy sposób kształtując charakter tej prezentacji. Zob. H. van Bergeijk, *Ein großer Vorsprung gegenüber Deutschland. Die niederländischen Architekten auf der Bauhausausstellung von 1923 in Weimar*, „RIHA Journal” 2013, 64, dostępny w internecie: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69807> [dostęp: 20 lutego 2025].

³⁷ Zob. Szczerski, *Modernizacje*, s. 13–14, a także: Störckuhl, Makała, *Netzwerke der Moderne...*, s. 9–10. Najobszerniejsze opracowanie architektury „Nowego Brna” stanowi katalog: Z. Kudělka, J. Chatrný, *For New Brno. The Architecture of Brno 1919–1939*, Brno 2000.

³⁸ Szczerski, *Modernizacje*, s. 334.

³⁹ Störckuhl, *Modernizm na Śląsku...*, s. 265–354.

wzorowania programu Bauhausu i innych eksperymentalnych uczelni artystycznych w międzywojennych Niemczech na systemie kształcenia wypracowanym we wrocławskiej Akademii za czasów Poelziga⁴⁰.

Sztuczność podziału na Zachód, tworzący wzory architektury nowoczesnej i dokonującą ich recepcji Europę Środkowo-Wschodnią dostrzegano już współcześnie z tworzeniem mitu awangardy. Przypomniany przez Andrzeja Szczerskiego chorwacki historyk sztuki Ljubo Karaman wskazywał, że tzw. peryferyjne ośrodki nie są zwykle prowincjami podporządkowanymi bez reszty wielkim centrom sztuki, na peryferiach dochodzi bowiem zwykle do mieszania się wpływów. Dzięki wynikającej z tego swobodzie artystycznej możliwe jest eksperymentowanie, prowadzenie dialogu i ostatecznie łączenie ich w nowe, nieznane wcześniej całości, co generuje nowe wartości artystyczne i prowadzi do powstania nowych ośrodków artystycznych⁴¹. Podobną myśl – choć w odniesieniu do sztuki dawnej – wyraził w latach 80. Jan Białostocki, pisząc o peryferyjnych ośrodkach przyjmujących impulsy z różnych miejsc, co dawało działającym tam artystom możliwość tworzenia swoistej, oryginalnej sztuki⁴².

Próby weryfikacji okcydentalnego modelu historii architektury nowoczesnej, zmierzające do ukazania specyfiki Europy Środkowo-Wschodniej podejmowano ze szczególnym natężeniem od lat 80., zarówno w krajach należących do tego obszaru, jak i (w mniejszym stopniu) na Zachodzie. Fundamentalne znaczenie dla „odkrycia” jej znaczenia miały m.in. prace Ákosa Moravánszky’ego, a także Andrzeja Turowskiego czy Piotra Piotrowskiego, a w nowszych czasach m.in. Adama S. Labudy⁴³. W tym nurcie lokują się też przywoływane tu wcześniej publikacje Stevena A. Mansbacha i Marina Kohlrauscha, a także prace Mariji Drémaitè, Henriety Moravčíkovéj czy Mar-

⁴⁰ A. Panzert, *Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich*, Berlin 2023. Wcześniej zwracał na to uwagę m.in. H. Frank, *Bauhaus vor dem Bauhaus*, „Bauwelt” 1983, 41, s. 1640–1658.

⁴¹ Szczerski, *Modernizacje*, s. 338.

⁴² J. Białostocki, *Some Values of Artistic Periphery*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1991, 35, s. 129–136.

⁴³ Zob. Á. Moravánszky, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg 1988; A. Turowski, *Existe il un art de l’europe de l’est*, La Villette Paris 1986; idem, „...gleichzeitig am und unter dem Tisch...”. *Die Avantgarde und Zentraleuropa. Biographien und Methoden vom Rande her gesehen*, w: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, red. K. Bernhardt, P. Piotrowski, Berlin 2006, s. 35–41; P. Piotrowski, *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989*, Poznań 2005; A.S. Labuda, *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy. Europa*, Poznań 2016.

ta Kalma⁴⁴. Tworzono przy tym specyficzne modele i narzędzia badawcze, służące analizie architektury tego obszaru w sposób oddający jej specyfikę⁴⁵.

Architektura Europy Środkowo-Wschodniej stała się przedmiotem szczególnie intensywnego dyskursu w kontekście zagadnień związanych z procesami modernizacyjnymi i kwestii postrzegania modernizacji jako elementu tożsamości tzw. nowych krajów międzywojennej Europy⁴⁶. Obszernie zjawiska te zanalizował Andrzej Szczerski w cytowanej tu już kilkakrotnie książce *Modernizacje...*, tworząc szczególnie interesujący model badawczy⁴⁷. Jego zdaniem w krajach, które po 1918 roku odrodziły się, powstały na nowo bądź uzyskały całkowitą niepodległość⁴⁸, nowoczesność nie była wartością samą w sobie, służąc przede wszystkim umocnieniu legitymizacji nowych państw jako pełnoprawnych członków wspólnoty europejskiej. Jednak posługiwanie się pojęciem modernizacji, zwłaszcza w rozumieniu „doganiania Zachodu”, czy „likwidowania zapóźnień cywilizacyjnych” utwierdzało obraz Europy Środkowo-Wschodniej (również w jej własnych oczach) jako obszaru, któremu we wspólnocie europejskiej przypadała wyłącznie rola biorcy wypracowanych na Zachodzie rozwiązań społecznych, politycznych, ekonomicznych, a także artystycznych⁴⁹. Zdaniem Szczerskiego właśnie potrzeba zmiany tego

⁴⁴ Zob np.: M. Kalm, *Taka podobna, a taka różna. Architektura państw nadbałtyckich w okresie międzywojennym*, w: *Architektura niepodległości...*, s. 188–207; M. Drémaité, *Architektura optymizmu. Transformacja i modernizacja Kowna, tymczasowej stolicy Litwy w latach 1919–1939*, w: *Architektura niepodległości...*, s. 208–227, czy: H. Moravčíková, *Od stylu narodowego do modernistycznej architektury. Budowanie tożsamości Republiki Czechosłowackiej*, w: *Architektura niepodległości...*, s. 228–247.

⁴⁵ Zwracał na to uwagę m.in. S. Muthesius, *Lokal, universal-europäisch, national: Fragestellungen der frühen Kunstgeographie im späten 19 und frühen 20 Jh.*, w: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, red. R. Born, A. Janatkova, A.S. Labuda, Berlin 2004, s. 67–78. Tego rodzaju postulaty wpisują się w żywą od lat 70. koncepcję tworzenia metod badawczych dostosowanych do geografii artystycznej, tj. odpowiadającą specyfice artystycznej poszczególnych obszarów. O potrzebie wypracowywania alternatywnych metod badania sztuki prowincjonalnej pisał już w latach 70. J. Białostocki, *Obszar bałtycki jako region artystyczny w XVI w.*, w: *Sztuka pobraża Bałtyku. Materiały z sesji SHS Gdańsk 1976*, red. H. Fruba, Warszawa 1978, s. 9–18.

⁴⁶ Zob. *Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*, red. R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, Bonn 1994.

⁴⁷ Zob. Szczerski, *Modernizacje*, s. 5–17, 139–145.

⁴⁸ Dotyczy to przede wszystkim Węgier, stanowiących przed I wojną światową w zasadzie pełnoprawny element monarchii austro-węgierskiej, ale także Czech, będących nadal osobnym królestwem, a także Finlandii, nawet w czasach natężonej rusyfikacji cieszącej się autonomią.

⁴⁹ Kohlrausch, *Brokers of Modernity*, s. 20.

statusu sprawiła, że kraje Europy Środkowo-Wschodniej z tak wielką determinacją realizowały projekty modernizacyjne – czego przykładem jest Zlin w Czechosłowacji czy polska Gdynia. Co szczególnie istotne, programy modernizacyjne zwykle łączyły się w tych krajach z próbami tworzenia stylów narodowych⁵⁰. Krytykując używanie zachodnich metodologii do badania architektury Europy Środkowo-Wschodniej, prowadzące – jego zdaniem – do powierzchowności osądów, Szczerski proponuje zwrócenie się ku studiom regionalistycznym, koncentrującym się na specyfice tzw. geografii sąsiedztwa i znajdującym podobieństwa między dynamiką i charakterem życia artystycznego, sytuacją artystów i między dziełami sztuki powstających w ośrodkach zajmujących analogiczne miejsce na kulturalnej mapie świata. Posługiwanie się kategoriami wypracowanymi przez regionalne historie sztuki, tworzącymi paradygmaty i hierarchie inne niż te wypracowane w odniesieniu do tradycyjnego wzorca awangardowego pozwala – jego zdaniem – na dostrzeżenie odrębnej historii nowoczesności konstruowanej z peryferyjnej perspektywy. Pozwala to również na ukazanie specyfiki modelu modernizacji tworzonego i realizowanego na obszarze uznawanym w tradycyjnej perspektywie za prowincjonalny. Dzięki temu można docenić oryginalność projektów modernizacyjnych realizowanych w Europie Środkowo-Wschodniej, nie postrzegając jedynie jako odzwierciedlenia tego, co działo się w Rosji/ZSRR i na Zachodzie⁵¹. Szczerski odwołuje się w ten sposób do postulatów Stephana Muthe-siusa, przede wszystkim do idei krytycznego regionalizmu, wypracowanej w latach 80. przez brytyjskiego architekta i historyka Kennetha Framptona (który z kolei odwoływał się do prac Alexa Tzonisa i Liliane Lefaivre)⁵².

Koncepcja Szczerskiego, jakkolwiek bardzo interesująca i przydatna, wzbudziła jednak krytyczne głosy. Aleksandra Sumorok i Maciej Załuski zauważyli np., że Szczerski wiąże zbyt mocno procesy modernizacyjne w Polsce z powstaniem nowych państw. W konsekwencji z jego horyzontu zniknął fakt, że zapóźnienia wynikały nie tylko z polityki zaborców, ale i z czynników społecznych od niej niezależnych⁵³. Dodajmy, że Szczerski nie zwraca też dostatecznej uwagi na to, że różnice ekonomiczne i cywilizacyjne między poszczególnymi regionami międzywojennej Polski wynikały przede wszystkim z zasadniczych różnic między państwami zaborczymi. W efekcie *status quo* w Wielkopolsce było inne niż np. na ziemiach dawnego Królestwa Kon-

⁵⁰ Szczerski, *Modernizacje*, s. 333–334.

⁵¹ Ibidem, s. 18 i 334–339.

⁵² Frampton, *Towards a Critical Regionalism*, s. 20–29. Koncepcja krytycznego regionalizmu miała wprawdzie dotyczyć ówczesnej architektury współczesnej (tj. lat 70. i w początku 80.), jednak może być stosowana do wcześniejszych okresów.

⁵³ Sumorok, Załuski, *Socrealizmy...*, s. 23.

gresowego. Szczerski marginalizuje też modernizacyjne działania prowadzone przed 1918 rokiem – czy to oddolne inicjatywy polskie, czy władz państw za-borczych, które owocowały rozwojem infrastruktury⁵⁴.

Omówiona powyżej koncepcja Andrzeja Szczerskiego nie jest jedyną nową propozycją modelu badawczego dostosowanego do specyfiki Europy Środkowo-Wschodniej. Perspektywę porównawczą, odwołującą się do kwestii modernizacji, proponuje m.in. Katarzyna Nowakowska-Sito, a także Arnold Bartetzky, Stefan Troebst i Marina Dimitrieva, podobnie jak ostatnio Szymon P. Kubiak⁵⁵. Najciekawszy wydaje się jednak pomysł Beate Störckuhl, która w monumentalnej monografii architektury Śląska w latach 1900–1939 postanowiła skupić się na postaciach architektów i na ich dziełach, opierając się na idei *spatial turn*, a także odwołując się do wspomnianej wcześniej koncepcji centrów i peryferii Jana Białostockiego⁵⁶.

Niemal wszystkie z przywołanych wcześniej publikacji podnoszących znaczenie sztuki Europy Środkowo-Wschodniej nie kwestionują podziału architektury nowoczesnej na Zachód i naśladowujący go Wschód. Podział ten przyjmuje się niemal aksjomatycznie, przenosząc na sztukę kluczowe dla procesów modernizacyjnych kategorie rozwoju gospodarczego, technologicznego i społecznego. Dotyczy to zarówno klasycznych publikacji Andrzeja Turowskiego i Piotra Piotrowskiego, jak również książki Andrzeja Szczerskiego i postulowanego przez niego krytycznego regionalizmu. Czy jednak należy poprzestać na skonstatowaniu potrzeby stosowania do architektury Europy Środkowo-Wschodniej innych narzędzi badawczych niż do zachodnioeuropejskiej? I czy w odniesieniu do architektury okresu międzywojennego operowanie podziałem na Zachód oraz Wschód (rozumiany jako Europa Środkowo-Wschodnia) ma rzeczywiście fundamentalne znaczenie? Przemaszają przeciwko temu dwa spostrzeżenia: pierwsze dotyczące kwestii braku

⁵⁴ A. Szczerski zauważa wprawdzie, że Górny Śląsk był najbardziej rozwiniętym regionem II RP, jednak nie pisze już o tym w kontekście Wielkopolski i Pomorza Gdańskiego. Szczerski, *Modernizacje*, s. 317. Tymczasem zestawienie tych trzech regionów, będących przed 1914 rokiem przedmiotem intensywnych działań modernizacyjnych w infrastrukturze komunikacyjnej, mieszkalnictwie czy gospodarce, wskazuje, że okres przed I wojną światową miał zasadnicze znaczenie dla dalszego rozwoju architektury w okresie międzywojennym.

⁵⁵ A. Bartetzky, M. Dimitrieva, S. Troebst, *Neue Staaten – Neue Bilder? Visuelle Kunst im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa*, Köln–Weimar 2005. Sz.P. Kubiak, *Macierz. Szczecińskie muzea i sztuka dla nowego Pomorza 1910–1945*, Szczecin 2023.

⁵⁶ Störckuhl, *Modernizm na Śląsku...*, s. 14–19.

wewnętrznej spójności tak rozumianego Wschodu, drugie zaś – natury jego związków z Zachodem.

Jak już wspomniałem, obszar określany mianem Europy Środkowo-Wschodniej miał w okresie międzywojennym na wszystkich płaszczyznach wyraźnie heterogeniczny charakter, obejmując zarówno słabo zaludnione tereny, na których dominowała archaiczna gospodarka rolna, jak i silnie zurbanizowane obszary industrialne. Kontekst historii najnowszej, w tym szczególnie odzyskanie niepodległości po I wojnie światowej, zbliżał wprawdzie do pewnego stopnia kraje Europy Środkowo-Wschodniej, lecz ich wcześniejsza historia stanowiła o zasadniczych różnicach (np. między Czechami a dawnym zaborem rosyjskim). W efekcie próby tworzenia generalnych charakterystyk mogą prowadzić do zbyt, a przez to nietrafnych uogólnień, jak np. twierdzenie, że klasa średnia – na Zachodzie będąca najważniejszą grupą społeczną zaangażowaną w idee modernizacyjne – była w Europie Środkowo-Wschodniej nieliczna⁵⁷. Być może jest to adekwatne w odniesieniu do dawnych zachodnich guberni Imperium Rosyjskiego czy wschodniej Galicji, jednak na Śląsku, w Czechach czy na Węgrzech sytuacja wyglądała inaczej. Również próby erygowania architektury narodowej i tworzenia reprezentacyjnych gmachów państwowych miały różny charakter i natężenie w poszczególnych krajach (a nawet regionach), pozostając zwykle w zależności od ich statusu politycznego i społeczno-kulturowego przed I wojną światową. W Polsce – zwłaszcza na ziemiach dawnego zaboru rosyjskiego i pruskiego – prace te były podejmowane niezwykle intensywnie, natomiast już np. w Finlandii, cieszącej się do 1914 roku względną autonomią, w znacznie mniejszym stopniu⁵⁸. Na Węgrzech nie było potrzeby tworzenia od podstaw architektury narodowej, zaś w Czechach najistotniejsze było zdystansowanie się od stylów używanych w czasach panowania Habsburgów⁵⁹. Z kolei w Prusach Wschodnich zasadniczą kwestią było stworzenie wrażenia nowoczesności regionu, przy jednoczesnym podkreśleniu związku z Rzeszą⁶⁰.

⁵⁷ Szczerski, *Modernizacje*, s. 7.

⁵⁸ Nawet w okresie nasilenia presji rusyfikacyjnej za rządów Mikołaja II Finlandia pozostawała *de iure* osobnym państwem.

⁵⁹ Zob. H. Moravčíková, *Od stylu narodowego do modernistycznej architektury. Budowanie tożsamości Republiki Czechosłowackiej*, w: *Architektura niepodległości...*, s. 228–247.

⁶⁰ Obszernie omówił tę kwestię w swojej dysertacji A.K. Borm, *Die Entwicklung Königsbergs i. Pr. zu einer modernen Großstadt in der Weimarer Republik*. Inaugural-Disser-tation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, 2016.

Drugi argument bazuje na wynikach badań nad tworzeniem się sieci powiązań między artystami i ośrodkami artystycznymi Europy Środkowo-Wschodniej i Zachodniej. Wizualne narracje dotyczące tożsamości narodowych i regionalnych w krajach Europy Środkowo-Wschodniej miały za zadanie podkreślanie specyfiki i niepowtarzalnego charakteru narodów, nie stroniąc przy tym od akcentowania zakorzenienia w tradycji – dążyły zatem do eksponowania tego, co je różniło. Były one jednak bardziej powiązane ze sobą, niż chcieli to przyznać ich teoretycy. Analogie między architekturą poszczególnych krajów i regionów wynikały nie tylko z posługiwania się podobnym kanonem form wzorowanych na dziełach francuskiej, niemieckiej, niderlandzkiej, czy też włoskiej architektury. Podobieństwa te były także pokłosiem silnych związków między ośrodkami artystycznymi Europy Środkowo-Wschodniej, powstałymi w XIX i początkach XX wieku. Dobrym tego przykładem są kontakty wiedeńczyka Adolfa Loosa ze środowiskiem praskiej awangardy (skutkujące m.in. jego realizacjami w Pradze, słynną willą Mülเลอร์ów i równie ciekawym domem Winternitzów⁶¹) wynikające przede wszystkim z faktu, że przed 1918 rokiem austriacy i czescy artyści funkcjonowali w obrębie tego samego państwa, z Wiedniem jako najważniejszym ośrodkiem artystycznym. Należy przy tym zauważyć, że Loos, podobnie jak całe środowisko austriackiej awangardy, uchodzi za zachodniego artystę, choć przeczy temu geografia, zarówno „zwykła”, jak i artystyczna⁶². Węgierscy artyści działający w Bauhausie, udział polskich architektów w tworzeniu CIAM, uczestnictwo Władysława Strzeмиńskiego i Katarzyny Kobro w dyskursie na temat programu edukacyjnego Bauhausu, pośredniczenie przez Karela Teigeego w kontraktach między Bauhausem a van Doesburgiem czy wyjazdy architektów z krajów bałtyckich na studia na uczelniach niemieckich⁶³ są nie tylko przykładami transgranicznych kontaktów artystycznych wewnątrz Europy

⁶¹ Ch. Kühn: *Das Schöne, das Wahre und das Richtige: Adolf Loos und das Haus Müller in Prag*, Bauwelt-Fundamente Tom 86, Basel–Boston–Berlin 2001; M. Szadkowska, L. van Duzer, D. Černoušková, *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, Praga 2009, s. 322–329.

⁶² NB architektów skandynawskich, z G. Asplundem i A. Aalto – także postrzega się jako twórców zachodnioeuropejskich, choć przecież Skandynawia może być zaliczona do cywilizacji Zachodu nie bardziej niż np. Polska. Zob. L.O. Larsson, *Gunnar Asplund. Ein schwedischer Architekt zwischen Tradition und Modernismus*, „Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste” 1988, 2, s. 117–136.

⁶³ Zob. Karel Teige 1900–1951. *L'enfant terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, red. E. Dluhosch, R. Švácha, London 1999, s. 165–166; C. Binder, *Karel Teige, die Gruppe Devětsil und das Bauhaus*, w: *Nicht nur Bauhaus*, s. 159–172; M. Kalm, *How Far Can You Jump? International Networks of Estonian Interwar Architecture*, w: *Nicht nur Bauhaus*, s. 260–278.

Środkowo-Wschodniej, lecz także jej bliskich związków z Zachodem. Również zainteresowanie wrocławską wystawą WuWa, czy ekspozycją jubileuszową Czechosłowacji w Brnie w 1928 roku wskazuje na takie związki⁶⁴. Najbardziej istotne jest jednak to, że trudno dostrzec zasadnicze formalne różnice między architekturą Europy Środkowo-Wschodniej a Zachodniej – o ile tylko nie będzie się uprawiać wspomnianej wcześniej okcydentalnej geografii artystycznej, translokującej Bauhaus i środowisko wiedeńskiej awangardy na Zachód, czy też ignorującej ogólnoeuropejskie znaczenie Wrocławia.

Postrzegany dotąd jako fundamentalny podział między zachodnią a środkowo-wschodnią architekturą okresu międzywojennego należy zatem uznać przede wszystkim za projekcję sytuacji wytworzonej po II wojnie światowej na wcześniejszy okres. Pozwala to nie tylko podważyć aprioryczność prowincjonalizmu Europy Środkowo-Wschodniej, ale też zadać pytanie, czy jej znaczenie można ukazać wyłącznie w perspektywie krytycznego regionalizmu? Czyli – by użyć tradycyjnego języka historii sztuki – na ile Europa Środkowo-Wschodnia miała udział w powstaniu architektury nowoczesnej? Martin Kohlrausch wskazał w swoich studiach dotyczących CIAM na zasadniczą, konstytutywną rolę polskich architektów w kształtowaniu programu tego stowarzyszenia⁶⁵. Nie zbadano jednak kompleksowo, na ile na charakter tzw. stylu międzynarodowego wpłynęły np. realizacje związane z projektem tzw. Nowego Brna (Jaroslav Fuchs, Jiri Kroha, Jozef Podlasek), czy głównego gmachu wystawy jubileuszowej Czechosłowacji w Brnie w 1928 roku autorstwa Josefa Kalousa⁶⁶. Również dokonania polskiej architektury modernistycznej są poza Polską mało znane – mimo istnienia anglo- czy niemieckojęzycznych publikacji. A przecież powiązania środowisk architektonicznych w Europie międzywojennej były na tyle ścisłe – na co już wielokrotnie tu wskazywałem – że nie można mówić o niewiedzy awangardy zachodnioeuropejskiej na temat dokonań i poglądów twórców z Europy Środkowo-Wschodniej. Pozwala to sądzić, że scharakteryzowany tu wcześniej okcydentalny model historii architektury nowoczesnej nie daje możliwości zadania tak fundamentalnych pytań, opiera się bowiem na wspomnianych wyżej, wykluczających je założeniach. W tej sytuacji konieczne stało się wypracowanie adekwatnych do niej metod badawczych, które pozwolą zaakcentować to, co wspólne dla całej ar-

⁶⁴ Zob. A. Janatková, *Modernisierung und Metropole: Architektur und Repräsentation auf den Landesausstellungen in Prag 1891 und Brünn 1928*, Stuttgart 2008, s. 77–82; Störtkuhl, *Modernizm na Śląsku...*, s. 252.

⁶⁵ M. Kohlrausch, *Von La Sarraz nach Budapest: die CIAM Ost as Reflected in the „Journal Tér és Forma” in Interwar Hungary*, w: *Nicht nur Bauhaus...*, s. 215, 221–222.

⁶⁶ Janatková, *Modernisierung und Metropole*, s. 53–80.

chitektury nowoczesnej, bez traktowania różnic między Zachodem a Europą Środkowo-Wschodnią jako punktu wyjścia.

Konsekwencją powyższych ustaleń jest próba bardziej całościowego spojrzenia na architekturę nowoczesną pierwszej połowy XX wieku, tj. bez traktowania różnic między Zachodem a Europą Środkowo-Wschodnią jako punktu wyjścia. Nie chodzi przy tym tylko o weryfikowanie istniejącego obrazu przez uwzględnienie specyfiki Europy Środkowo-Wschodniej (czy jakiegokolwiek innego obszaru), ale stworzenie jego nowej wersji⁶⁷. Trzeba w związku z tym przyjrzeć się architekturze nowoczesnej podobnie jak sztuce dawnej jako zamkniętej epoce, bez dogmatycznego zakładania rezultatów na wstępie. Punktem wyjścia dla badań historii sztuki może być przede wszystkim powrót do analizy form i kompozycji poszczególnych obiektów, łączonych następnie w grupy na podstawie ich cech formalnych (co zresztą byłoby powrotem do korzeni polskich badań nad modernizmem⁶⁸). Analityczne studium obiektu musi jednak obejmować staranne studium materiału i technologii, obejmujące również zagadnienia dostępności materiałów, prefabrykatów i znajomości technologii, a więc udziału w projektowaniu technicznych współpracowników architekta (przede wszystkim inżynierów, specjalistów od wąsko zakrojonych dziedzin). Zasadnicza rola przypada w takim modelu również badaniom chronologii powstawania budowli oraz wymiany informacji i tworzenia się powiązań (sieci) między artystami i teoretykami architektury. Jednak ze względu na szybkość i intensywność wymiany informacji w świecie architektury pierwszej połowy XX wieku należy założyć, że w zasadzie każdy twórca i teoretyk mógł się zapoznać z nowymi budowlami (a także z nowymi koncepcjami). Co więcej, dzięki technikom reprodukcyjnym (przede wszystkim fotografii, także amatorskiej) i intensyfikowaniu się podróżnictwa trzeba przyjąć, że odległości między obiektami a zainteresowanymi nimi twórcami nie stanowiły zasadniczej przeszkody, jak to było aż do drugiej połowy XIX wieku. W efekcie brak informacji źródłowych o jakichkolwiek związkach twórcy z innym środowiskiem nie wyklucza tego, że mógł znać powstające tam dzieła. Porównywanie obiektów i ich grup oraz ustalanie możliwych relacji między dziełami (wzór/inspiracja, naśladownictwo/rozwinięcie) może się dzięki temu odbywać na podstawie przede wszystkim chronologii, a nie apriorycznych hierarchii. W takiej perspektywie zbędne staje się dzielenie Europy na centra i realizujące ich wzory prowincje, a także podkreślanie podziału na Zachód i Nową Europę (przynajmniej na zachód od ZSRR, w państwie tym bowiem wymiana infor-

⁶⁷ Szczerski, *Modernizacje*, s. 335.

⁶⁸ Zob. uwagi W. Włodarczyka na temat książki W. Juszcza, *Malarstwo polskie: modernizm*, Warszawa 1977, w: Włodarczyk, *Rok 1989...*, s. 415.

macji była z biegiem czasu coraz mocniej kontrolowana). Pozwoli to na zadanie pytań dekonstruujących namalowany pod dyktando awangardy obraz historii architektury i stworzenie nowego – zapewne bardziej odpowiadającego rzeczywistości. Powinien on uwzględniać całą architekturę nowoczesną, bez dzielenia jej na bardziej lub mniej słuszne nurty i obejmować czas od pierwszych prób zdystansowania się od historyzmu i secesji, a skończywszy na rozjeściu się u schyłku lat 40. dróg Zachodu, kontynuującego w różnej formie programy awangardy i Europy Środkowo-Wschodniej, zmuszonej do przyjęcia socrealizmu.

Oczywiście realizacja naszkicowanego powyżej modelu nie oznacza zarzucenia, czy choćby kwestionowania znaczenia kontekstu historycznego, w tym np. tego, że powiązanie architektury nowoczesnej z kwestią modernizacji jest kluczowe dla jej definiowania⁶⁹. Ponieważ jednak idee modernizacyjne były realizowane na wiele różnych sposobów, a artyści eksperymentowali z formami, by znaleźć najlepiej odpowiadającą ich wyobrażeniu formułę architektury nowoczesnej, należy rozumieć ją szerzej, tj. nie tworzyć sztywnej hierarchii z awangardą na szczycie oraz oceniać nowatorskość innych zjawisk pod kątem stopnia realizacji jej estetycznych czy społecznych postulatów, lecz badać specyfikę oraz innowacyjność wszystkich nurtów. Oznacza to nacisk na badanie sposobu, w jaki realizowano programy unowocześniania (formy, kompozycji, materiału, technologii, funkcjonalności etc.) w innych, alternatywnych wobec awangardy, nurtach architektury nowoczesnej. Pozwoli to m.in. na inne, niewychodzące od założeń ideologicznych spojrzenie na architekturę krajów totalitarnych w międzywojennej Europie, które przecież najczęściej organizowały swoje programy ideologiczne wokół idei postępu i drastycznej modernizacji, a więc w Rosji Radzieckiej/ZSRR, czy we Włoszech, czy w III Rzeszy⁷⁰. Oczywiście różnica między państwami totalitarnymi a demokratycznymi (a nawet tylko eksperymentującymi z autorytaryzmem) jest zasadnicza i nie wolno o niej zapominać – nie może to jednak być jedyna perspektywa, z której ogląda się i analizuje ich sztukę⁷¹. Pozwoli to również na lepsze powiązanie architektury międzywojennej z pierwszymi dwiema dekadami XX wieku, w których radykalne pomysły modernizacyjne szły w parze z wyraźnym patriotyzmem, a nawet nacjonalizmem, a jednocześnie pozbawione były radykalizmu lat

⁶⁹ Szczerski, *Modernizacje*, s. 7.

⁷⁰ Jak zauważył A. Szczerski, modernizm nie powstawał jako wizualizacja idei rewolucyjnych ruchów społecznych, lecz tylko dostarczał im form, a zatem nie był związany z konkretnym (lewicowym) zespołem idei. Szczerski, *Modernizacje*, s. 10.

⁷¹ W przypadku ZSRR tak się zresztą dzieje od lat, a zaangażowanie się artystów rosyjskiej awangardy po stronie reżimu Lenina nie wpływa na ocenę ich twórczości.

20., motywowanego politycznym, gospodarczym i społecznym trzęsieniem ziemi, jakim była I wojna światowa i jej konsekwencje. Przykładem takiego podejścia jest, moim zdaniem, wspomniana tu wcześniej książka Beate Störckuhl *Modernizm na Śląsku 1900–1939. Architektura i polityka* (Wrocław 2018). Autorce udało się tam wskazać na dialektyczny związek architektury polskiego i niemieckiego Górnego Śląska, ale także ukazać skomplikowane relacje między twórczością śląskich architektów a różnymi nurtami architektury międzywojennej w Europie. Nie zatrzymała się też na granicy 1932/33 roku (jak to było do niedawna powszechne w publikacjach dotyczących sztuki międzywojennych Niemiec), lecz poddała też analizie architekturę czasów III Rzeszy, wskazując m.in. na jej modernizacyjne ambicje⁷².

Pomysł wyjścia od analizy obiektów, wspartej na szeroko zakrojonych i głębokich badaniach kontekstu historycznego (obejmujących oczywiście również badania źródłowe) może się wydawać nieco podobny do neopozytywistycznej koncepcji empiryzmu, opisanej niedawno przez Christopha Herrmanna w jego monumentalnej monografii pałacu Wielkich Mistrzów na zamku w Malborku⁷³. Różnice między warsztatem badawczym niezbędnym do zajmowania się architekturą średniowieczną a potrzebami badacza nowoczesności są jednak oczywiste, a podobieństwo między oboma modelami wynika z przyjętego w nich założenia, że w centrum zainteresowania historii sztuki należy umieścić obiekt i badać go przede wszystkim metodami właściwymi dla tej dyscypliny, by nie dublować działań historyków, socjologów, antropologów kulturowych czy filozofów (jednocześnie posługując się wynikami ich badań). Podobny model działania pojawił się w ostatnich dekadach w pracach poświęconych architekturze XIX wieku. Przykładem takiego podejścia jest monografia kościoła w Rogalinie Jarosława Jarzewicza, wychodząca od skrupulatnej analizy obiektu, by ukazać, jak odzwierciedlają się w nim procesy i zjawiska artystyczne, kulturowe, społeczne i inne początków XIX wieku⁷⁴.

W szerszej perspektywie realizacja nakreślonego tu programu oznacza wypracowywanie nowych kryteriów mówienia o architekturze XX wieku (jak udało się to historii sztuki uczynić w odniesieniu do wcześniejszych okresów)

⁷² Störckuhl, *Modernizm na Śląsku...*, s. 353–369.

⁷³ Ch. Herrmann, *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung der modernsten europäischen Fürstenresidenz um 1400*, Petersberg 2019, s. 30–32. Herrmann odwołuje się tu do luminarza historyczno-artystycznej mediewistyki, W. Paraviciniego, postulującego stworzenie nowego pozytywistycznego modelu badań. Zob. W. Paravicini, *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, München 2011, s. 61.

⁷⁴ Zob. J. Jarzewicz, *Świątynia pamięci. O kościele – mauzoleum Raczyńskich w Rogalinie*, Poznań 2005; założenia metodologiczne autora: s. 9–15.

i przemysłenie, a być może zdefiniowanie na nowo wielu pojęć. Z pewnością ułatwi to stworzenie nowej definicji modernizmu – co zresztą i tak wydaje się niezbędne. Jak pisałem wcześniej, konsekwencją stosowania definicji wypracowanej przez awangardę jest wykluczanie całych obszarów architektury XX wieku jako ideologicznie niesłusznych, bądź też uznawanie ich za konserwatywne – co w tym przypadku oznacza: nienowatorskie i mało znaczące w ogólnej perspektywie. Efektem tego są wspomniane zawirowania terminologiczne w odniesieniu do różnorodnych nurtów architektury XX wieku, kwitowanych niekiedy zbiorczym mianem „konserwatywnego modernizmu”⁷⁵. Prowadzi to do marginalizacji wielu ważnych nurtów, artystów i dzieł, co nie tylko zubaża, ale wręcz wypacza obraz architektury modernistycznej międzywojnia. Jest to oczywiście wynikiem działań protagonistów awangardy dwudziestolecia, wykluczającej wszystkie konkurencyjne wobec niej propozycje (w tym odwołujące się do przeszłości czy posługujące się bardziej tradycyjnym instrumentarium form)⁷⁶. Tymczasem doświadczenia Europy Środkowo-Wschodniej wskazują, że można było tworzyć architekturę zarazem narodową i na wskroś nowoczesną, używać jej jako argumentu w międzynarodowym dyskursie o sztuce nowej epoki. Skoro zaś formy „stylu międzynarodowego” mogły być wykorzystywane zarówno, by wyrazić koncepcje internacjonalizmu z kręgu CIAM, jak i idee narodowe, to internacjonalizm intencji nie był cechą dystynktywną modernizmu. Mianem modernizmu można by zatem określać każdą architekturę realizującą (w mniemaniu jej twórców) postulaty modernizacji.

Podsumowując, w związku z „odkryciem” architektury nowoczesnej Europy Środkowo-Wschodniej ostatecznie zakwestionowany został dotychczasowy, okcydentalny obraz dziejów stworzony w myśl kategorii tzw. międzynarodowej awangardy. Jeśli jednak zarzucić całkowicie ów tradycyjny model, należy stworzyć alternatywne wobec niego modele badawcze. Jednym z nich – niezwykle interesującym – jest przywoływany tu wielokrotnie krytyczny regionalizm, pozwalający uchwycić specyfikę poszczególnych obszarów czy regionów na podstawie kryteriów i aparatu pojęciowego wypracowanych do ich badania. W związku z tym historia architektury nowoczesnej powinna zostać (co najmniej dla okresu międzywojennego) przemyślana i opracowana na nowo – tak, by ukazać jej wielowątkowość, a zarazem zrezygnować z wartościującej terminologii, wyznaczającej poślednie miejsce całym nurtom (jak przywoływany tu już wielokrotnie „konserwatywny modernizm”). Umożliwi

⁷⁵ Swego rodzaju katalog nurtów, na które zwykle dzieli się modernizm oraz definicje formułowane przez różnych badaczy/badaczek zestawili: A. Szymski, *Architektura epoki modernizmu – próba diagnozy*, w: *Modernizm w Europie*, s. 149–157.

⁷⁶ Störckuhl, Makala, *Netzwerke der Moderne...*, s. 23.

to nie tylko lepsze zrozumienie znaczenia nurtów i zjawisk, które w tradycyjnym modelu lokowane były na marginesie „głównego nurtu”, utożsamianego z awangardą, ale być może także pozwoli na stopniowe stworzenie nowego, całościowego obrazu architektury modernistycznej, lub przynajmniej posłuży za punkt wyjścia do dyskusji, w wyniku której powstaną metody pozwalające na stworzenie takiego obrazu.

BIBLIOGRAFIA

- Bartetzky A., Dimitrieva M., Troebst S., *Neue Staaten – Neue Bilder? Visuelle Kunst im Dienst staatlicher Selbstdarstellung in Zentral- und Osteuropa*, Köln–Weimar 2005
- Bergeijk H. van, *Ein großer Vorsprung gegenüber Deutschland. Die niederländischen Architekten auf der Bauhausausstellung von 1923 in Weimar*, „RIHA Journal” 2013, 64, dostępny w internecie: <https://journals.ub.uni-heidelberg.de/index.php/rihajournal/article/view/69807> [dostęp: 20 lutego 2025]
- Białostocki J., *Obszar bałtycki jako region artystyczny w XVI w.*, w: *Sztuka pobrzeża Bałtyku. Materiały z sesji SHS Gdańsk 1976*, red. H. Fruba, Warszawa 1978, s. 9–18
- Białostocki J., *Some Values of Artistic Periphery*, „Rocznik Muzeum Narodowego w Warszawie” 1991, 35, s. 129–136
- Binder C., *Karel Teige, die Gruppe Devětsil und das Bauhaus*, w: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*, red. B. Störckuhl, R. Makała, Oldenbourg 2020, s. 159–172
- Borm A.K., *Die Entwicklung Königsbergs i. Pr. zu einer modernen Großstadt in der Weimarer Republik*. Inaugural-Dissertation zur Erlangung des akademischen Grades eines Doktors der Philosophie der Philosophischen Fakultät der Ernst-Moritz-Arndt-Universität Greifswald, 2016
- Drémaité M., *Architektura optymizmu. Transformacja i modernizacja Kowna, tymczasowej stolicy Litwy w latach 1919–1939*, w: *Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, red. Ł. Galusek, Kraków 2018, s. 208–227
- Europa, Europa. Das Jahrhundert der Avantgarden in Mittel- und Osteuropa*, red. R. Stanisławski, Ch. Brockhaus, Bonn 1994
- Frampton K., *Die Architektur der Moderne. Eine kritische Baugeschichte*, München 2010
- Frampton K., *Towards a Critical Regionalism: Six Points for an Architecture of Resistance*, w: *The Anti-Aesthetic: Essays on Postmodern Culture*, red. H. Foster, Port Townsend 1983, s. 16–30
- Frank H., *Bauhaus vor dem Bauhaus*, „Bauwelt” 1983, 41, s. 1640–1658
- Giedion S., *Space, Time and Architecture. The Growth of a New Tradition*, Cambridge 1941
- Górny M., *Nowa rachuba świata. Geografia Europy Środkowo-Wschodniej po pierwszej wojnie światowej*, w: *Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, red. Ł. Galusek, Kraków 2018, s. 10–27

- Grzeszczuk-Brendel H., *Miasto do mieszkania: zagadnienia reformy mieszkaniowej na przełomie XIX i XX wieku i jej wprowadzenie w Poznaniu w pierwszej połowie XX wieku*, Poznań 2012
- Hackmann J., *Ostmitteleuropa*, w: *Online-Lexikon zur Kultur und Geschichte der Deutschen im östlichen Europa*, 2015, dostępny w internecie: ome-lexikon.uni-oldenburg.de/p32790 [dostęp: 29 maja 2025]
- Halecki O., *Borderlands of Western Civilization. A History of East Central Europe*, New York 1952
- Herrmann Ch., *Der Hochmeisterpalast auf der Marienburg. Konzeption, Bau und Nutzung der modernsten europäischen Fürstenresidenz um 1400*, Petersberg 2019
- Hitchcock H.R., Ph. Johnson, *The International Style: Architecture Since 1922*, New York 1932
- Hodonyi R., *Herwarth Waldens „Der Sturm” und die Architektur. Eine Analyse zur Konvergenz der Künste in der Berliner Moderne*, Bielefeld 2010
- Janatková A., *Modernisierung und Metropole: Architektur und Repräsentation auf den Landesausstellungen in Prag 1891 und Brünn 1928*, Stuttgart 2008
- Jarzewicz J., *Świątynia pamięci. O kościele – mauzoleum Raczyńskich w Rogalinie*, Poznań 2005
- Jędrzejczyk M., „Typ Bauhaus mit Abweichungen“ *Neue Grundlagen für die Kunstausbildung und eine neue Kunstfassung bei Katarzyna Kobro und Władysław Strzeмиński*, w: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Cenral Europe*, red. B. Störtkuhl, R. Makala, Oldenbourg 2020, s. 145–157
- Juszkiewicz P., *Pożegnanie z awangardą*, w: *Kultura miejsca: studia ofiarowane Profesorowi Wojciechowi Włodarczykowi*, red. W. Baraniewski, P. Ślódkowski, Warszawa 2019, s. 55–74
- Kalm M., *How Far Can You Jump? International Networks of Estonian Interwar Architecture*, w: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Cenral Europe*, red. B. Störtkuhl, R. Makala, Oldenbourg 2020, s. 260–278
- Kalm M., *Taka podobna, a taka różna. Architektura państw nadbałtyckich w okresie międzywojennym*, w: *Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, red. Ł. Galusek, Kraków 2018, s. 188–207
- Karel Teige 1900–1951. *L'enfant terrible of the Czech Modernist Avant-Garde*, red. E. Dluhosch, R. Švácha, London 1999
- Kłoczowski J., *Europa Środkowo-Wschodnia jako przedmiot badań*, „Kwartalnik Historyczny” 2013, CXX(4), s. 883–884
- Kohlrausch M., *Brokers of Modernity. East Central Europe and the Rise of Modernist Architects 1910–1950*, Leuven 2019
- Kohlrausch M., *Von La Sarras nach Budapest: die CIAM Ost as Reflected in the „Journal Tër és Forma” in Interwar Hungary*, w: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Cenral Europe*, red. B. Störtkuhl, R. Makala, Oldenbourg 2020, s. 212–232

- Kubiak Sz.P., Macierz. *Szczecińskie muzea i sztuka dla nowego Pomorza* 1910–1945, Szczecin 2023
- Kudělka Z., Chatrný J., *For New Brno. The Architecture of Brno 1919–1939*, Brno 2000
- Kühn Ch., *Das Schöne, das Wahre und das Richtige: Adolf Loos und das Haus Müller in Prag*, Bauwelt-Fundamente Tom 86, Basel–Boston–Berlin 2001
- Labuda A.S., *Z dziejów historii sztuki. Polska, Niemcy. Europa*, Poznań 2016
- Lampugnani V.M., *De Geschichte der Geschichte der „Modernen Bewegung”*, w: *Moderne Architektur in Deutschland 1900 bis 1950*, Band 2, *Expressionismus und Neue Sachlichkeit*, red. V.M. Lampugnani, R. Schneider, Stuttgart 1994, s. 273–295
- Larsson L.O., *Gunnar Asplund. Ein schwedischer Architekt zwischen Tradition und Modernismus*, „Jahrbuch der Bayerischen Akademie der Schönen Künste” 1988, 2, s. 117–136
- Larsson L.O., *Kunst und Architektur um 1900 im Ostseeraum*, w: *Die Kunst Nordeuropas und der Baltenländer*, red. E. Böckler, Bad Homburg 1986, s. 129–139
- Long Ch., *Adolf Loos and his Czech Assistants*, w: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Central Europe*, red. B. Störckuhl, R. Makąła, Oldenbourg 2020, s. 175–189
- Makąła R., *Narodowe korzenie niemieckiej awangardy artystycznej początków XX w.: wpływ teorii Friedricha Naumanna na artystów Werkbundu*, „Biuletyn Historii Sztuki” 2000, LXII(3–4), s. 533–543
- Mansbach S.A., *Advancing a Different Modernism*, New York–London 2018
- Mansbach S.A., *Modern Art in Eastern Europe from the Baltic to the Balkans, ca 1910–1939*, Cambridge 1999
- Mansbach S.A., *Reconsidering Modern(ist) Art History*, w: *Grenzen überwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, red. K. Bernhardt, P. Piotrowski, Berlin 2006, s. 19–34
- Moravánszky A., *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa 1900–1940*, Salzburg 1988
- Moravčiková H., *Od stylu narodowego do modernistycznej architektury. Budowanie tożsamości Republiki Czechosłowackiej*, w: *Architektura niepodległości w Europie Środkowej*, red. Ł. Galusek, Kraków 2018, s. 228–247
- Muthesius S., *Lokal, universal-europäisch, national: Fragestellungen der frühen Kunstgeographie im späten 19 und frühen 20 Jh.*, w: *Die Kunsthistoriographien in Ostmitteleuropa und der nationale Diskurs*, red. R. Born, A. Janatkova, A.S. Labuda, Berlin 2004, s. 67–78
- Mythos Bauhaus. Zwischen Selbsterfindung und Enthistorisierung*, red. A. Baumhof, M. Droste, Berlin 2009
- Nerdinger W., *Das Bauhaus zwischen Mythisierung und Kritik*, w: *Die Bauhaus-Debatte 1953. Dokumente einer verdrängter Kontroverse*, red. U. Conrads, Braunschweig–Wiesbaden 1994, s. 7–19
- Panzert A., *Das Bauhaus im Kontext. Kunst- und Gestaltungsschulen der Weimarer Republik im Vergleich*, Berlin 2023
- Paravicini W., *Die ritterlich-höfische Kultur des Mittelalters*, München 2011

- Pevsner N., *Pioneers of Modern Design, from William Morris to Walter Gropius*, New York 1949
- Picard T., *Das Neue Frankfurt. Die Zeitschrift „Das Neue Frankfurt”, 1926–1931*, Frankfurt am Main 2020, dostępny w internecie: <https://www.stadtgeschichte-fm.de/de/stadtgeschichte/digitales/das-neue-frankfurt> [dostęp: 20 lutego 2025]
- Piotrowski P., *Awangarda w cieniu Jałty. Sztuka i polityka w Europie Środkowo-Wschodniej 1945–1989*, Poznań 2005
- Pyzik A., *Poor but Sexy: Culture Clashes in Europe East and West*, Winchester–Washington 2014
- Quiring C., *Fritz Höger (1877–1949): Architekt zwischen Stein und Stahl, Glas und Beton*, München 2003, s. 8–15, dostępny w internecie: <https://miami.uni-muenster.de/Record/cf9f2a6e-b7a8-43b7-a956-fb0af3649ff6> [dostęp: 11 marca 2025].
- Reconstruction. Architecture, Society and the Aftermath of the First World War*, red. N. Shasore, J. Kelly, London 2023
- Salm J., *Czy istnieje architektura wschodniopruska? Uwagi na marginesie lektury „Deutschlands Landbau Ostpreussen” i innych publikacji, „Studia Angerburgica” 2019, 17, s. 37–56*
- Sołtysik M.J., *Modernizm gdyński – modernizm europejski. Inspiracje i analogie*, w: *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. M.J. Sołtysik, R. Hirsch, Gdynia 2009, s. 69–79
- Sowa J., *Fantomowe ciało króla. Peryferyjne zmagania z nowoczesną formą*, Kraków 2011
- Störtkuhl B., *Modernizm na Śląsku 1900–1939. Architektura i polityka*, Wrocław 2018
- Störtkuhl B., R. Makala, *Netzwerke der Moderne in (Ost-)Mitteleuropa – eine Einführung*, w: *Nicht nur Bauhaus. Netzwerke der Moderne in Mitteleuropa / Not just Bauhaus. Networks of Modernity in Cenral Europe*, red. B. Störtkuhl, R. Makala, Oldenbourg 2020, s. 8–36
- Sumorok A., T. Załuski, *Socrealizmy i modernizacje, rama teoretyczno-historyczna projektu*, w: *Socrealizmy i modernizacje*, red. A. Sumorok, T. Załuski, Łódź 2017, s. 7–45
- Szadkowska M., L. van Duzer, D. Černoušková, *Adolf Loos – dílo v českých zemích*, Praha 2009
- Szczerski A., *Cztery nowoczesności. Teksty o sztuce i architekturze polskiej XX wieku*, Kraków 2015
- Szczerski A., *Modernizacje. Sztuka i architektura w nowych państwach Europy Środkowo-Wschodniej 1918–1939*, Łódź 2010
- Szklane domy. Wizje i praktyki modernizacji społecznych po roku 1918*, red. J. Kordyjak, Warszawa 2020
- Szymski A., *Architektura epoki modernizmu – próba diagnozy*, w: *Modernizm w Europie – modernizm w Gdyni. Architektura lat międzywojennych i jej ochrona*, red. M.J. Sołtysik, R. Hirsch, Gdynia 2009, s. 149–157
- Turowski A., „...gleichzeitig am und unter dem Tisch...”. *Die Avantgarde und Zentraleuropa. Biographien und Methoden vom Rande her gesehen*, w: *Grenzen übe-*

- rwindend. Festschrift für Adam S. Labuda zum 60. Geburtstag*, red. K. Bernhardt, P. Piotrowski, Berlin 2006, s. 35–41
- Turowski A., *Existe il un art de l'europe de l'est*, La Villette Paris 1986
- Twardzisz P., *Defining 'Eastern Europe': A Semantic Inquiry into Political Terminology*, Cham 2018
- Welzbacher Ch., *Das neue Frankfurt: Planen und Bauen für die Metropole der Moderne 1920 bis 1933*, Berlin–München 2016
- Winkler H.A., *Geschichte des Westens*, t. 1, *Von den Anfängen in der Antike bis zum 20. Jahrhundert*, München 2009
- Włodarczyk W., *Rok 1989 – wokół pojęcia modernizmu*, „Artium Quaestiones” 2019, 30, s. 415–428
- Zarycki T., *Ideologies of Eastness in Central and Eastern Europe*, London 2014

Rafał Makąła

University of Gdańsk

WHAT (ELSE) STEMS FROM THE “DISCOVERY” OF CENTRAL-EASTERN EUROPE’S SIGNIFICANCE FOR THE HISTORY OF MODERN ARCHITECTURE IN THE FIRST HALF OF THE 20TH CENTURY?

Summary

The history of modern architecture was largely written in the mid-20th century from a Western perspective (i.e. Western Europe and North America), serving to construct the myth of the “International Style”. According to influential figures such as N. Pevsner and S. Giedion, the decisive role in its emergence was attributed to a group of French architects led by Le Corbusier, Dutch creators, and the Bauhaus. Of particular interest was the elevation of the latter to the foremost position in the avant-garde (ideologically “transposed” from central Germany to the West), carried out by W. Gropius in the 1930s and 1940s, beginning with the 1932 MoMA exhibition. Research on the “Bauhaus myth”, undertaken from the mid-20th century onward (e.g. by W. Nerdinger), challenged this image. Nevertheless, the image of modernist architecture continues to be shaped in a way that canonizes the Western European avant-garde together with the Bauhaus, a narrative reinforced by the widely celebrated centenary of the school’s founding in 2019. As a result, modern architecture from the first half of the 20th century is still discussed in terms derived from the paradigms of the Western European avant-garde, using the terminology created to describe it.

The growth of research and publications after 1989 on the architecture and art theory of Central and Eastern Europe in the first half of the 20th century has not fundamentally altered this view. This may have been partly the result of language barriers, though not in the case of the Wrocław scholarly milieu, for instance. This example suggests that the history of modern architecture is still perceived through

a Cold War-era perspective that emphasizes Western dominance. It should therefore be reconceived in order to reveal its complexity and, at the same time, to abandon the evaluative terminology that relegates entire currents to a subordinate position (e.g. "conservative modernism"). Such a rethinking should be accompanied by reflections on the significance of Central and Northern Europe, both in the field of architectural theory and in practice. This would allow for a better understanding of trends and phenomena that, within the traditional model, were consigned to the margins of the "mainstream", equated with the avant-garde of Neues Bauen.

Keywords:

modern architecture, international style, Bauhaus myth, Central and Eastern Europe architecture