DOI: 10.14746/sh.2018.33.4.017

Sensus Historiae
ISSN 2082–0860
Vol. XXXIII (2018/4)
s. 239-253

Józef Tarnowski
Uniwersytet Gdański

Uwagi o stosunku do tradycji w architekturze i jej estetyce

1.

Dziedzictwo, czyli kulturowe — w tym artystyczne — dokonania przeszłych pokoleń, uważane ze współczesnej perspektywy za wartościowe, jest zawsze c z y i m ś dziedzictwem. Tradycja, czyli ta część dziedzictwa, która odgrywała bądź odgrywa ważną rolę w jakiejś kulturze, jest zawsze c z y j ą ś tradycją. Obie kategorie mają zatem charakter społeczno-kulturowy. Podmiot tradycji może być lokalny — np. mała grupa artystów, lub ponadlokalny — np. społeczeństwo jakiegoś kraju lub nawet cała ludzkość. Tradycja może być pozytywna lub negatywna, żywa lub martwa. Tradycja martwa może być rewitalizowana, a tradycja żywa — dewitalizowana. W architekturze (i w sztuce w ogóle) — inaczej niż np. w moralności — tradycję się w pewnym sensie „robi", tj. ustanawia się ją poprzez intencjonalną rewitalizację lub dewitalizację jakiegoś fragmentu dziedzictwa lokalnego czy ponadlokalnego. Uznawanie jakiegoś dziedzictwa za tradycję pozytywną i żywą oraz nawiązywanie do niego w nowej twórczości to istota tradycjonalizmu.

2.

Pierwszy europejski tradycjonalizm, wytyczający drogi wszystkim następnym, tj. włoska sztuka renesansowa, ustanowił tradycją żywą i pozytywną dziedzictwo antyku. W dziedzinie architektury i rzeźby było to częściowo zachowane dziedzictwo starożytnej Grecji i Rzymu; w dziedzinie malarstwa tablicowego było to dziedzictwo starożytnej Grecji, ale z powodu niezacho-

wania się artefaktów — wyobrażone tylko na podstawie opisów Pliniusza, Pauzaniasza, Filostrata i innych antycznych autorów, których dzieła przetrwały do czasów nowożytnych.

Dla rodzącej się samoświadomości renesansu sztuka minionych kilkunastu wieków, określanych później mianem wieków średnich, tj. wieków pomiędzy antykiem a renesansem, była bezwartościowa. Jak ujął to Giovanni Boccaccio w opowieści piątej dnia szóstego *Dekamerona* (1353) w odniesieniu do dzieł Giotta: malarstwo w dziełach tego artysty po kilkunastu wiekach z grobu powstało, by kontynuować wspaniałe dokonania sztuki antycznej[1]. Topos ten został potem rozciągnięty na architekturę przez Leona Battistę Albertiego w wydanym w roku 1452 dziele *De re aedificatoria libri decem* (będącym parafrazą antycznego dzieła Witruwiusza *De architectura libri decem*), a w wieku następnym rozwinięty został do monumentalnych rozmiarów przez Vasariego w jego *Delle vite de' piu eccellenti pittori, scultori et architettori* (pierwsze wydanie 1550, drugie 1568). Celem „ponownie narodzonej" sztuki stało się doścignięcie i prześcignięcie dokonań antycznych, waloryzowanych jako największe osiągnięcia ludzkości w dziedzinie malarstwa, rzeźby i architektury.

Renesans potraktował więc żywe jeszcze wówczas dziedzictwo średniowiecza jako martwe, czyli *de facto* zdewitalizował je przez jego deprecjację, i zrewitalizował dziedzictwo antyku grecko-rzymskiego przez jego gloryfikację, a w praktyce artystycznej — przez jego modernizację. Nowa sztuka nie była jednak wówczas konceptualizowana jako tradycjonalizm, tego terminu wtedy jeszcze nie używano, lecz jako właśnie „ponowne narodziny" (*rinascita*), a także jako *maniera moderna* przeciwstawiona manierze dawnej — *maniera vecchia*[2]. Przy użyciu wprowadzonych tu kategorii rewolucję renesansową można skonceptualizować jako rewitalizację i zarazem rozwijanie martwej wówczas tradycji antyku, czyli syntezę zrewitalizowanej tradycji i moderności[3].

---

[1] G. Boccaccio, *Decameron*,t. 2, przeł. E. Boyé, PIW, Warszawa 1975, s. 24.

[2] W polszczyźnie dziewiętnastowiecznej nastąpiła substytucja terminologiczna polegająca na tym, że słowo „moderna/moderny" zostało wyparte przez słowo „nowoczesna/nowoczesny". Utrwalili tę nieekwiwalencję polszczyzny wobec łaciny i języków zachodnioeuropejskich nasi dwudziestowieczni historycy sztuki, nie tylko w swoich tekstach autorskich, ale także w tłumaczeniach. Na przykład Karol Estreicher — polski tłumacz dzieła Vasariego — termin *maniera vecchia* przełożył na „nowoczesny styl", z czego w przypisie zdał sprawę. G. Vasari, *Żywoty najsławniejszych malarzy, rzeźbiarzy i architektów*, przeł. K. Estreicher, PIW, Warszawa 1989, s. 317.

[3] Chociaż wolę trzymać się zatraconej pod koniec XIX w. ścisłej ekwiwalencji leksykalno-etymologicznej i iść w tym po śladach Tadeusza Buksińskiego (*Moderność*, Wydawnictwo Naukowe Instytutu Filozofii Uniwersytetu im. A. Mickiewicza, Poznań 2001), niż stosować

Aż do przełomu XVIII i XIX w. architektura ewoluowała, modyfikując „język" form renesansowych, czemu nie towarzyszyła już relewantna aktywność teoretyczna, a nazwy i koncepcje kolejno następujących po sobie stylów — manieryzmu, baroku, rokoka, klasycyzmu — zostały wymyślone dopiero w XIX w.

3.

W samoświadomości europejskiej architektury początku XIX w. upowszechniła się idea, że sztuka ta wkroczyła w fazę syntezy architektonicznego dziedzictwa ludzkości. Owa synteza polegać miała na modernizującym korzystaniu ze wszystkich wartościowych osiągnięć wcześniejszych epok. We Francji pierwszym propagatorem tego poglądu był profesor napoleońskiej École Polytechnique Jean-Nicolas-Louis Durand, czemu dał wyraz w rysunkach projektowych zawartych w *Recueil et parallèle des édifices de tout genre, anciens et modernes* (1800). W Wielkiej Brytanii podobnego dzieła dokonał później niezwykle płodny teoretyk architektury, sztuki ogrodowej, użytkowej i farmerstwa — Szkot John Claudius Loudon. W swej monumentalnej książce *Encyclopaedia of Cottage, Farm, and Villa Architecture and Furniture*... (1836) zrównał pod względem wartości estetycznej tradycję nowożytną, antyczną: grecką i rzymską, a także romańską, gotycką, egipską i arabską, oraz dodał do nich jeszcze różne nurty brytyjskiego stylu rodzimego, jak również dziedzictwo obce (np. styl szwajcarski). Loudon głosił ideę, że wszystkie one mogą być inspiracją dla nowej (*modern)* architektury, która powinna być użyteczna i przyjemna.

Myśl Loudona, choć ograniczała się do posiadłości wiejskich, stała się podstawą pluralistycznego historyzmu w architekturze brytyjskiej wszystkich rodzajów i przeniknęła do kontynentalnej — w tym także do polskiej — estetyki architektury. Poglądy tego autora spopularyzował u nas Ferdynand Ksawery Giżycki w swoim trzytomowym dziele *O przyozdobieniu siedlisk wieyskich*; *rzecz zastosowana do Polski*, wydanym w latach 1827–1829. Tak jak Loudon, Giżycki głosił równouprawnienie wszystkich stylów wysokich, a także przydatność do polskich majątków ziemskich tradycji obcej: angielskiego *cottage*, szwajcarskiego *chalet*, jak również skandynawskich chat wiejskich. Nowa architektura nie miała być kopią dawnej, ale jej modernizującym rozwinięciem.

---

zamianę derywatów *moderna/modernus* na derywaty *nova/novus*, to jednak nie są mi obce kompromisy wobec językowego uzusu.

Podobną ideę głosił także Karl Friedrich Schinkel w nieukończonym traktacie o architekturze: nowość traktował jako warunek konieczny artyzmu i postulował modernizację form historycznych, sam zaś jako architekt modernizował tradycję klasycystyczną, gotycką i alpejską. Również Gottfried Semper zalecał, by architekci dawali wyraz nowym czasom w nawiązaniu do tradycji, przy czym sam jako architekt modernizował przede wszystkim tradycję renesansową. Także Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc — w *Dictionaire rasonné de l'architecture*... — nie zalecał kopiowania preferowanego przez siebie gotyku, ale tworzenie wedle gotyckiego systemu konstrukcyjnego architektury nowej, spełniającej współczesne potrzeby funkcjonalne[4]. Najważniejsi teoretycy architektury w pierwszej połowie XIX w. propagowali więc architekturę określaną jako *moderne*, *modern,* rozumianą jako zmodernizowany tradycjonalizm.

Pogląd, że wszelkie wymogi artystyczne i życiowe doskonale spełnia architektura korzystająca z dorobku różnych epok i kultur, przystosowanego konstrukcyjnie i funkcjonalnie do wymagań współczesnych użytkowników, stał się w drugiej połowie XIX w. tak oczywisty, że nieczęsto go werbalizowano. Do wyjątków w naszym piśmiennictwie należy obszerny artykuł Karola Matuszewskiego *O architekturze u obcych i u nas*, opublikowany w „Bibliotece Warszawskiej" w 1881 r. Autor z uznaniem opisuje nową architekturę Paryża i Wiednia, którą aprobatywnie określa jako „eklektyzm". Chwali ją za dostosowanie do nowych potrzeb i docenia jej oryginalność, mimo że korzysta ona z form zaczerpniętych z przeszłości. Podkreśla przy tym jej twórczy charakter. W Paryżu — wywodzi Matuszewski — „nie mogło być nawet mowy o niewolniczym, bezdusznym naśladowaniu klasycznej architektury", a w Wiedniu „miejsca zniesionych fortyfikacji zajęła otaczająca pierścieniem stare miasto szeroka i wspaniała Ringstrasse, coś w rodzaju paryskich bulwarów, która niebawem zapełniła się wykwintnymi domami i pałacami"[5].

Matuszewski zwerbalizował przekonania realizowane w głównym nurcie polskiej i europejskiej praktyki architektonicznej, iż modernizowaną tradycją mają być wielkie historyczne style architektoniczne, a nie budownictwo ludowe, mimo iż obiekty nawiązujące do tradycji wernakularnej (czyli obiekty neowernakularne) powstawały już wówczas nie tylko w Wielkiej Brytanii i krajach alpejskich, ale także na ziemiach polskich[6]. W kurortach leżących na terenach przedrozbiorowej Rzeczpospolitej, od Krynicy i Zakopanego do

[4] Więcej napisałem o tym w książce *Wielki przełom. Studium z estetyki Stanisława Witkiewicza*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2014, s. 85-88.

[5] K. Matuszewski, *O architekturze u obcych i u nas*, „Biblioteka Warszawska" 1881, s. 90-91.

[6] Szerzej architekturę wernakularną i neowenakularną oraz estetykę tych nurtów omówiłem w artykule *Wernakularyzm i neowenakularyzm*, [w:] E. Kal (red.), Wernakularyzm w sztuce, literaturze i myśli o sztuce, Wydawnictwo Akademii Pomorskiej, Słupsk 2019.

Ciechocinka, budowano domy zdrojowe i pensjonaty przetwarzające formę alpejskich szaletów (był to więc neowernakularyzm alpejski). Około dekadę później ideę modernizacji naszej rodzimej tradycji ludowej, ale ograniczonej do Podhala, skonceptualizował w opozycji do tradycjonalizmu alpejskiego i wielkostylowego, oraz zastosował w swoich projektach „w stylu zakopiańskim", Stanisław Witkiewicz (był to więc neowernakularyzm podhalański)[7].

Historyzm był tradycjonalizmem konceptualizowanym jako architektura nowoczesna przeciwstawiona architekturze dotychczasowej. Czy trafnie? Trafnie, bo przecież takiej architektury, jak historystyczna, wcześniej nie było. Kopie dzieł zdarzały się sporadycznie (np. replika ateńskiego Partenonu w Nashville). Regułą były obiekty wykorzystujace pewne elementy dekoracyjne stylów historycznych, ale nowe materiałowo, konstrukcyjnie i funkcjonalnie, a najczęściej także i gabarytowo. Dla przykładu: elewacja frontowa ukończonego w roku 1904 Gmachu Głównego Politechniki Gdańskiej wzorowana jest na zachodniej fasadzie ukończonej w roku 1615 gdańskiej Wielkiej Zbrojowni, ale budynek ten jest wielokrotnie większy, skonstruowany przy użyciu żelbetu i stali, ma zupełnie inną dyspozycję wnętrz i został przeznaczony dla zupełnie innej funkcji — szkoły wyższej, podczas gdy tamten był magazynem militariów.

4.

Wielka rewolucja antytradycjonalistyczna w estetyce architektury rozpoczęła się w połowie lat 90. XIX w. wykładami Otto Wagnera w wiedeńskiej Akademii Sztuk Pięknych (Akademie der bildenden Künste), opublikowanymi w książce *Moderne Architektur: Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete* (1896). Wagner przypuścił w niej atak na historyzm (werbalizowany przezeń jako *Stilarchitektur*), postponując go jako „kostiumy na bal maskaradowy", i proklamował architekturę „moderną" (*moderne Architektur*) — ekonomiczną, prostą, funkcjonalną, wolną od zbędnych dekoracji[8]. Książka ta nie zawiera jednak ani jednej ilustracji, nie można mieć więc pewności, jaką konkretnie formę uważał Wagner za „moderną". Główne jego dzieło architektoniczne z okresu po opublikowaniu tej książki — budynek *Österreichische Sparkasse* w Wiedniu (1903–1911) — nie jest wolne od postponowanej przezeń funkcjonalnie zbędnej dekoracyjności: ma co prawda płaskie elewa-

[7] Więcej o tym napisałem w artykule *Styl alpejski w środkowej Europie i polska kontrakcja wobec niego — styl zakopiański*, „Estetyka i Krytyka", 2012, nr 2 (25), s. 131-162.

[8] O. Wagner, *Moderne Architektur: Seinen Schülern ein Führer auf diesem Kunstgebiete,* Anton Scholl & Co., Wien 1896, s. 37.

cje, ale są one licowane marmurowymi płytami ozdobionymi główkami quasi-nitów, a ponadto fasada ma ozdobny dwukondygnacyjny filarowy portal i zwieńczona jest attyką z wieńców laurowych, flankowaną dwiema rzeźbami przedstawiającymi anioły. Chociaż więc radykalnie antytradycjonalistyczna była estetyka Wagnera, to jego twórczość architektoniczna była zmodernizowanym redukcyjnym tradycjonalizmem.

W ślady Wagnera-teoretyka poszedł w następnej dekadzie niemiecki architekt i estetyk architektury Hermann Muthesius. Jego wydana w 1907 r. książka-manifest *Kunstgewerbe und Architektur* radykalizuje w zakresie środków perswazyjnych myśl Wagnera i dodatkowo etykietuje *moderne Architktur* jako *sachlich* („rzeczową"), jednakże również nie zawiera ilustracji, więc nie wizualizuje jej formy[9]. Jeśli wszakże uwzględni się wydane trzy lata wcześniej trzytomowe, ilustrowane doskonałymi zdjęciami dzieło Muthesiusa *Das englische Haus*, to staje się oczywiste, iż dla niego *moderne Architektur* to architektura nurtu Ars and Crafts, czyli zmodernizowana brytyjska tradycja wernakularna (prowincjonalna i ludowa). We własnych projektach Muthesius modernizował zarówno brytyjską, jak i niemiecką architekturę wernakularną, ale architekci związani z nim w organizacji Deutsche Werkbund — np. Heinrich Tessenow i Peter Behrens — modernizowali także architekturę barokową i klasycystyczną, tworzyli więc architekturę neowernakularną i neohistorystyczną.

Podobnie rzecz się ma z twórczością architektoniczną i manifestem Adolfa Loosa *Ornament und Verbrechen* z 1908 r.[10] W tym krótkim tekście streścił on idee Wagnera i Muthesiusa, i tak jak oni nie zilustrował swego manifestu żadnymi przykładami form architektonicznych. A chociaż już wcześniej wyszydził wiedeński historyzm, nazywając architekturę Ringstrasse „patiomkinowskim miastem" (*Potemkinsche Stadt*[11]), to nie we wszystkich swoich projektach odcinał się od tradycji. W wiedeńskim *Haus am Michaelerplatz* (1909–1911) zmodernizował rzymski *Palazzo Massimo alle Colonne* Peruzziego (1535), w projekcie biurowca dla „The Chicago Tribune" zmegalizował formę kolumny toskańskiej, a w willi *Landhaus Khuner* zmodernizował formę alpejskiego chaletu. Tylko kilku swoim willom nadał „modernistyczną" formę nieozdobionego prostopadłościanu[12].

---

[9] H. Muthesius, *Kunstgewerbe und Architektur*, Eugen Diederichs, Jena 1907.

[10] A. Loos A., *Ornament und Verbrechen*, [w:] Programme und Manifeste zur Architekitur des 20: Jahrhunders, [red.] U. Conrads, Branschweig 1981; polskie tłumaczenie: *idem*, *Ornament i zbrodnia*, [w:] *idem*, Ornament i zbrodnia: eseje wybrane, przeł. A. Stępnikowska-Bernas, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2013.

[11] A. Loos, *Miasto potiomkinowskie*, [w:] *idem*, Ornament i zbrodnia: eseje wybrane.

[12] *Vide*: A. Sarnitz, *Adolf Loos, 1870–1933*, Taschen, Cologne 2003.

5.

W Polsce w tym okresie — z braku rodzimego dzieła z zakresu myśli o architekturze — rolę programotwórczą odegrało tłumaczenie rzeczonej książki Muthesiusa, które wydane zostało w Krakowie dwa lata po ukazaniu się niemieckiego oryginału, w przekładzie i z entuzjastycznym wstępem Jerzego Warchałowskiego. Tak jak oryginał, pozbawione jest ilustracji[13]. Paradygmatyczne znaczenie dla rozumienia form nowej architektury odegrała u nas „Wystawa architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowem", zorganizowana na krakowskich Błoniach w 1912 r. przez Delegację Architektów Polskich i Towarzystwo „Polska Sztuka Stosowana" z inicjatywy Jerzego Warchałowskiego[14]. Zaprezentowano tam wybudowane obiekty architektoniczne różnych typów, od zagrody chłopskiej i domu dla rodzin robotniczych po willę nawiązującą do dworu szlacheckiego i klasycyzujący pawilon wejściowy. Zainicjowana tam stylistyka rozwinęła się w pierwszych latach po wojnie, a największą jej zintegrowaną realizacją było Osiedle Oficerskie na warszawskim Żoliborzu. Przez późniejszych historyków architektury nurt ten określany był ahistorycznie jako „styl dworkowy", chociaż jego inspiracją były nie tylko dworki, ale i wiejskie chaty, a jego twórcy uważali go za architekturę nowoczesną[15].

6.

Historyzm był programową kontynuacją poprzedzających go wielkich stylów historycznych, był więc tradycjonalizmem. Natomiast modernizm był w deklaracjach programowych radykalnym antytradycjonalizmem, negującym, a nawet potępiającym tradycjonalizm. Jednak gdy przyjrzymy się obiektom wczesnego modernizmu, to łatwo dostrzeżemy, że nie zrywają one całkowicie z formami tradycyjnymi, ale tylko je upraszczają, i że nawet obiekty dojrza-

[13] H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, przeł. J. Warchałowski, Wydawnictwo Miejskiego Muzeum Techniczno-Przemysłowego, Kraków 1909.

[14] *Vide*: *Wystawa Architektury i Wnętrz w Otoczeniu Ogrodowym* http://www.ronet.pl/index.php?mod=inne&inne_id=265 (dostęp 17.08.2018)

[15] J. Warchałowski, *Wystawa architektury i wnętrz w otoczeniu ogrodowem w Krakowie 1912*, Kraków 1911, s. 5. *Notabene*, w książce *Architektura i sztuka stosowana* Warchałowski stosował w wielu miejscach — zgodnie z ówczesnym uzusem — obocznie jako polskie ekwiwalenty niemieckiego słowa *moderne* terminy „nowoczesny" i „modernistyczny". W języku niemieckim ścisły ekwiwalent słowa „modernistyczny", czyli słowo *modernistische*, w ogóle nie istnieje, choć mogłoby istnieć jako zgodne z zasadami niemieckiego słowotwórstwa, a w języku angielskim słowo *modernist* upowszechniło się dopiero stosunkowo niedawno — od wydanej w roku 1998 książki Hasana-Uddina Khana *International style: modernist architecture from 1925 to 1965*.

łego modernizmu z nimi nie zrywają całkowicie, lecz redukują je w większym jeszcze stopniu niż dzieła wczesnomodernistyczne. Łatwo to zrozumieć. Budowle należące zarówno do wielkich stylów przeszłości, jak i do historyzmu, a także do secesji i Jugendstil, mają w najprostszym przypadku dwudzielną bryłę, składającą się z korpusu i spadzistego dachu, oraz posiadają dekorację nałożoną na elewację. Taką formę można redukować eliminując dekorację, a następnie zastępując dach spadzisty dachem płaskim. W punkcie wyjścia takiej redukcyjnej procedury mamy więc obiekt tradycyjny, a na jego końcu — modernistyczny prostopadłościan.

Wbrew swojej ideologii modernistyczna architektura nie była więc antytezą architektury historystycznej, ale jej w różnym stopniu zredukowaną formalnie mutacją. Weźmy pod uwagę kilka przykładów. Należący do bogatego dekoracyjnie historyzmu budynek parlamentu w Wiedniu, zaprojektowany przez Theophila Hansena (il. 1), składa się z trzech części: środkowa jest parafrazą świątyni korynckiej, po obu stronach przylegają do niej pokryte spadzistymi dachami skrzydła z ozdobionymi porządkowo elewacjami. Z kolei zaliczany do wczesnego, werkbundowskiego modernizmu *Festspielhaus* Heinricha Tessenowa (il. 2) jest redukcyjną parafrazą typu egzemplifikowanego przez dzieło Hansena: pozbawiony dekoracji rzeźbiarskich trójkątny fronton wsparty jest na filarach i antach, a elewacje nie mają żadnych dekoracji. Natomiast zaliczany do dojrzałego modernizmu budynek katowickiego Muzeum Śląskiego Karola Schayera (il. 3)[16] był zmodernizowaną pod każdym względem wersją *Festspilhaus*[17], zredukowaną formalnie o tyle, że dachy spadziste zastąpione zostały dachami płaskimi, a filary i anty pionowymi pasami muru. Wystarczy w wyobraźni zwieńczyć centralny korpus trójkątnym frontonem, maskującym dwuspadowy dach, i podobnym dachem przykryć oba skrzydła, aby dostrzec w tym obiekcie ewidentnego członka wittgensteinowskiej wielkiej rodziny podobieństw, do której należą wskazane dwa wcześniejsze obiekty. Nie chcę przez to powiedzieć, że wszystkie obiekty modernistyczne są tylko zmodernizowanymi redukcjami form tradycyjnych, albowiem beton zbrojony, stal i nowe rodzaje szkła dają nowe możliwości formotwórcze, nieosiągalne przy użyciu materiałów tradycyjnych, ale w modernizmie międzywojennym przeważały formalne redukcjonizmy.

Teoretycy dojrzałego modernizmu okresu międzywojennego nie stworzyli własnej koncepcji estetycznej, powielali radykalnie antytradycjona-

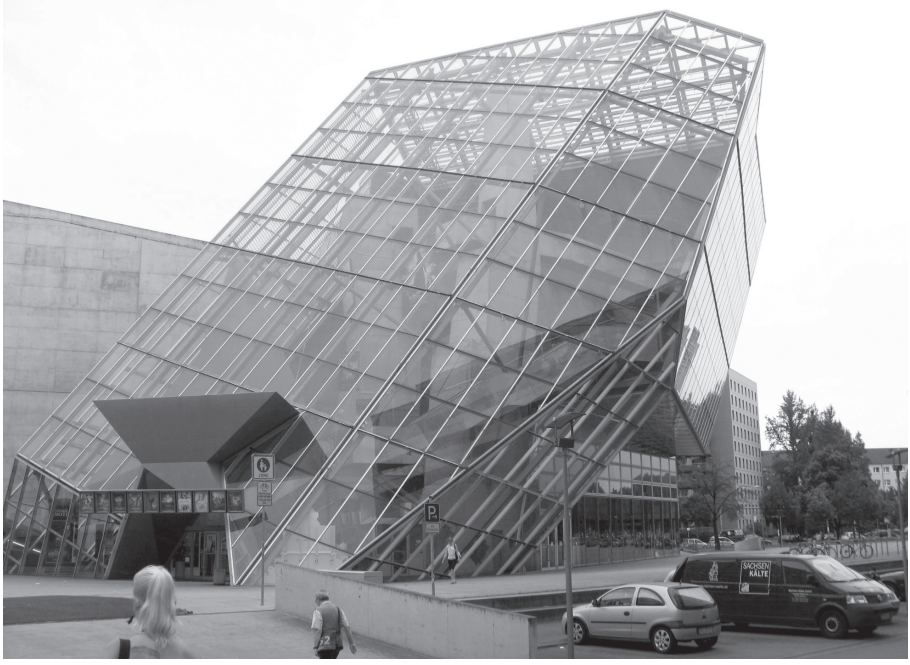
[16] Budynek został rozebrany przez Niemców w 1941 r. i nie został odbudowany po wojnie. *Vide*: A. Syska i A. Woźniakowska, *Muzeum, którego nie ma*, „Miscellanea Anthropologica et Sociologica" 2013, nr 14.

[17] Biorę pod uwagę relacje formalne, a nie inspirację, bo o niej nic nie wiadomo, choć wydaje się ona bardzo prawdopodobna, bowiem Gartenstadt Hellerau, gdzie stanął rzeczony obiekt Tessenowa, był dobrze znany naszym architektom tamtego okresu.

Il. 1. Theophil Hansen, *Parlamentsgebäude*, Wiedeń, 1874–1883. Fot. J. Tarnowski.

Il. 2. Heinrich Tessenow, *Festspielhaus Hellerau*, Gartenstadt Hellerau (obecnie dzielnica Drezna), 1910–1911. Fot. J. Tarnowski.

Il. 3. Karol Schayer, *Muzeum Śląskie*, Katowice, 1936–1939. Fot. z 1939 r. ze zbiorów Biblioteki Śląskiej w Katowicach.



Il. 4. Coop Himmelb(l)au, *UFA-Kinozentrum*, Drezno, 1997. Fot. J. Tarnowski.

listyczne idee Wagnera, Muthesiusa i Loosa, np. Le Corbusier w *Vers une architecture* (1923) czy Walter Gropius w *Idee und Aubau des Staatliche Bauhaus*, ale w praktyce architektonicznej posunęli się dalej w redukowaniu form tradycyjnych niż wskazani teoretyzujący architekci wczesnego modernizmu, upowszechniając formy prostopadłościenne[18].

Na marginesie zauważmy, iż paradoksem owego dojrzałego modernizmu okresu międzywojennego było to, że zwalczał on wczesny modernizm jako tradycjonalizm, posługując się wypracowaną przez niego estetyczną ideologią. Łatwo to zrozumieć. Głównym konkurentem wczesnego modernizmu był historyzm (oraz secesja i Jugendstil traktowane wówczas jako zmodyfikowane dekoracyjnie jego wersje), natomiast głównym konkurentem dojrzałego modernizmu były zmodernizowany neoklasycyzm i neowernakularyzm[19], które należały do wczesnego modernizmu, a ideologia wczesnego modernizmu była tak skrajnie antytradycjonalistyczna, że nie wymagała już żadnych istotnych modyfikacji.

7.

Modernistyczne blokowiska były jeszcze w latach 70. XX w. gloryfikowane przez swoich zwolenników jako szczytowe osiągniecie architektury, np. przez najbardziej prominentnego brytyjskiego historyka i teoretyka architektury Nikolausa Pevsnera[20], mimo że już od kilkunastu lat były krytykowane za różne defekty: za powodowanie wzrostu psychopatologii[21], za niszczenie

[18] *Notabene*, takie formy występują w tradycyjnym ludowym budownictwie arabskim, ale na to powinowactwo ani nie powoływali się twórcy modernistyczni, ani nie wskazywali go historycy architektury.

[19] Zmodernizowany neoklasycyzm (a ściślej — neo-neoklasycyzm) był dominującym stylem w architekturze publicznej okresu międzywojnia na Zachodzie, w tym w Polsce, a ostatnim i zarazem największym obiektem należącym do tej rodziny architektonicznej jest waszyngtoński *Pentagon* (1941–1942). Klasycyzująca architektura państw totalitarnych wymagałaby osobnego omówienia, na które nie mam tu miejsca.

[20] Pevsner pisał o londyńskim blokowisku *Roehampton Estate*, że jest pod względem estetycznym najlepszym współczesnym osiedlem mieszkaniowym, a o ruchu modernistycznym w ogóle, że jest „jedynym prawdziwym wyrazem ducha naszych czasów" (N. Pevsner, *An outline of European architecture*, Readers Union Group, London 1973, s. 433, 446; polskie wydanie: *idem*, *Historia architektury europejskiej*, przeł. A. Morawińska i H. Pawlikowska, WAiF, Warszawa 1976, s. 441, 453).

[21] E.H. Hare, G.K. Shaw, *Mental health on a new housing estate*, Oxford University Press, Oxford 1965.

więzi międzysąsiedzkich[22], za jałowość estetyczną[23], i mimo że w 1972 r. doszło do spektakularnego wyburzenia wzorcowego modernistycznego osiedla wielkopłytowego *Pruitt Igoe* w St. Louis, z powodu którego Charles Jencks ogłosił koniec *modern architecture* i narodziny *postmodern architecture*[24]. Wkrótce potem dokonała się jednak zmiana zarówno w praktyce architektonicznej, jak i w towarzyszącej jej estetyce. Modernizm architektoniczny w dotychczasowym wariancie poniósł definitywną klęskę i nastąpiło aksjologiczne otwarcie na architekturę nawiązującą do tradycji — na postmodernistyczny neotradycjonalizm, w tym na neohistoryzm, co znalazło wyraz w wielu tekstach programowych, w różnym stopniu krytycznych wobec modernizmu; do najradykalniejszych krytyków modernistycznej praktyki i estetyki w dziedzinie architektury i urbanistyki należał Léon Krier[25].

Prekursorskim dziełem neoklasycystycznego nurtu w europejskiej architekturze postmodernistycznej było ukończone w roku 1991, nowe, zachodnie skrzydło londyńskiej National Gallery — *Sainsbury Wing* — zaprojektowane przez biuro projektowe Venturi, Rauch, Scott Brown Architects. W następnych latach powstawały w wielu miastach Europy, w tym także i w Polsce, obiekty nawiązujące do tradycji przedmodernistycznej. Programowo w formach historyzujących budowane jest od 1991 r. „na surowym korzeniu" z inicjatywy księcia Karola miasto Poundbury w Wielkiej Brytanii. U nas nowe miasta co prawda nie powstają, ale postmodernistyczny historyzujący eklektyzm przyjęto jako zasadę odbudowy historycznej zespołów starego miasta w Elblągu, Szczecinie, Głogowie, a we fragmentach także w wielu innych historycznych miastach[26].

Postmodernizm wyrósł z krytyki modernizmu, ale w gruncie rzeczy refutacja modernizmu ograniczyła się tylko do idei i praktyki wielkopłytowych osiedli mieszkaniowych. A ponieważ neomodernizm nawiązuje do modernizmu innego niż wielopłytowe osiedla, np. do fantazji architektonicznych so-

---

[22] J. Jacobs, *The death and life of great American cities*, Vintage Books, New York 1961; polskie wydanie: *eadem*, *Śmierć i życie wielkich miast Ameryki*, przeł. Ł. Wojsak, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2014.

[23] R. Venturi, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York 1966.

[24] Ch. Jencks, *The language of postmodern architecture*, Rizzoli, New York — London 1977, s. 9; polskie wydanie: *idem*, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Arkady, Warszawa 1987, s. 9. *Notabene*, *Roehampton Estete* należy do tej samej rodziny architektonicznej, co *Pruitt Igoe*.

[25] *Vide*: L. Krier, *Architektura: wybór czy przeznaczenie*, przeł. P. Choynowski, Arkady, Warszawa 2001.

[26] M. Lubocka-Hoffman, *Miasta historyczne zachodniej i północnej Polski. Zniszczenia i programy odbudowy,* Excalibur, Bydgoszcz 2004.

wieckich konstruktywistów z lat 20. XX w., toteż — z pozoru paradoksalnie — jest także tradycjonalizmem, nowym tradycjonalizmem, modernizującym modernizm w epoce, kiedy stał się on już nową tradycją, *notabene* przedwcześnie obwieszczoną przez Siegfrieda Giediona w wydanej w roku 1941 książce *Space, time and architecture*[27].

Jest to zapewne najbardziej zaskakujący wniosek wypływający ze ścisłego rozumienia pojęcia tradycjonalizmu, niezgodny ze współczesnym obiegowym metajęzykiem architektury, ukształtowanym przez myśl modernistyczną, ale zgodny z międzynarodową praktyką ochrony dziedzictwa kulturowego, polegającą na wpisywaniu do rejestrów zabytków także obiektów modernistycznych, a więc traktowaniu ich jako ważnych elementów dziedzictwa i obejmowaniu ich ochroną prawną. Dobrym polskim przykładem tego typu jest poznański „okrąglak" — dom towarowy zbudowany w latach 1948–1954 według projektu Marka Leykama.

8.

Krytyka modernizmu, stanowiąca podłoże postmodernistycznego przełomu, była tak powszechna, że mogło się wówczas wydawać, iż nowa architektura będzie wyłącznie tradycjonalistyczna. Tak się jednak nie stało. Drogi architektury rozeszły się we wszystkich możliwych kierunkach. Modernizm nie zanikł, trwa nadal w bardziej finezyjnej i dekoracyjnej, a zarazem zróżnicowanej postaci. Wystawa architektoniczna zorganizowana w 1988 r. w nowojorskim Museum of Modern Art przyczyniła się do konsolidacji grupy radykalnych modernistów pod szyldem architektury dekonstuktywistycznej. W następnych latach architekci ci — Peter Eisenman, Frank Gehry, Zaha Hadid, Rem Koolhaas Daniel Libeskind, Bernard Tschumi, a także tworzący grupę projektową Coop Himmelb(l)au Helmut Swiczynski i Wolf Prix (il. 4) — zajęli pozycję najwybitniejszych twórców skrajnego neomodernizmu[28]. Na przeciwnym krańcu współczesnego spektrum architektury plasują się neo-neoklasycyści etykietujący swoją architekturę jako „classical modern

[27] *Vide*: S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura, narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, PWN, Warszawa 1968, s. 829.

[28] *Vide*: Ph. Jodidio, *Nowe formy: architektura lat dziewięćdziesiątych XX wieku*, przeł. M. Mostak, Taschen — Muza, Warszawa 1998, s. 8. Szerzej o neomodernizmie napisałem w artykule *Czy powrót modernizmu w architekturze?*, [w:] T. Pękala (red.), Powrót modernizmu?, Wydawnictwo UMCS, Lublin 2013.

Notabene, niemiecka estetyka architektury za Heinrichem Klotzem używa w tym znaczeniu terminu „zweite Moderne". *Vide*: H. Klotz, *Zweite Moderne: Architektur der zweite Moderne: ein Essay zur Ankündigung des Neues*, Deutsche Verlag — Anstalt, Stuttgart 2000.

architecture", np. Léon Krier, Rob Krier, Quinlan Terry, Robert Adam, Jeremy Dixon, Edward Jones, John Simpson[29]. Pomiędzy nimi rozciąga się ogromna różnorodność nurtów umiarkowanych i eklektycznych. Od czasu przełomu postmodernistycznego najbardziej zróżnicowana architektura powstaje w moim przekonaniu w Londynie[30], ale obiekty oceniane przez środowisko architektoniczne jako wybitne powstają niemal na całym świecie. Pomiędzy różnymi nurtami architektury współczesnej trwa rywalizacja, ale napięcie teoretyczne polemik w ostatnich latach wyraźnie osłabło. A chociaż neohistoryzm jest w ruchu budowlanym ilościowo zdominowany obecnie przez neomodernizm, to jednak wciąż pozostaje ważnym i kulturowo pełnoprawnym nurtem architektury współczesnej. Oba zaś są — powtórzmy — neotradycjonalizmami, choć zasadniczo różnymi: neohistoryzm jest modernizacją historyzmu, zaś neomodernizm jest modernizacją modernizmu; nawet dekonstruktywizm ma swoich antenatów: Goetheaneum Rudolfa Steinera w szwajcarskim Dornach (1924–1928) i wspomniany sowiecki konstruktywizm. A fikcja totalnego zerwania z tradycją trafiła na cmentarzysko błędnych idei[31]. Parafrazując myśl Edwarda Balcerzana, odnoszącą się do literatury, i rozszerzając ją na architekturę, można stwierdzić, że każde dzieło jest spotkaniem rutyny i wynalazku, tradycji i innowacji, choć w różnych proporcjach tych elementów[32]. W konsekwencji neomodernizm trzeba uznać nie za przeciwieństwo postmodernizmu, a za jeden z jego nurtów, w zgodzie z powszechnie funkcjonującym rozumieniem sztuki postmodernistycznej jako wielokrotnie — przynajmniej podwójnie — kodowanej[33], choć w niezgodzie z niektórymi autorami, trzymającymi się wcześniejszych antytetycznych kategoryzacji[34].

---

[29] *Vide*: A. Papadakis, *Classical modern architecture*, Terrail, Paris 1997. Szerzej o tym nurcie napisałem w artykule *Od dekoracjonizmu do dekoracjonizmu: uwagi o estetycznej ewolucji architektury*, „Przegląd Kulturoznawczy", 2009, nr 1.

[30] *Vide:* K. Powell, *21st century London: the new Architecture*, Merrel, London — New York 2011.

[31] Szerzej o tym nurcie napisałem w artykule *Miraż sztuki absolutnie nowej*, „Filo-Sofija" 2017, nr 3.

[32] E. Balcerzan, *O nowatorstwie*, Wydawnictwo Uniwersytetu Gdańskiego, Gdańsk 2004, s. 9.

[33] W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki i A. Zeidler-Janiszewska, Oficyna Naukowa, Warszawa 1998, s. 25.

[34] Np. Philip Jodidio, *op. cit*. Pośród polskich historyków sztuki bodaj tylko Andrzej Turowski porzucił stosowaną wcześniej dialektykę antytetycznie traktowanych kategorii nowoczesności i tradycjonalizmu (której logiczną kontynuacją jest antytetyczne przeciwstawienie postmodernizmu i neomodernizmu) , o czym napisał *expressis verbis* w książce *Budowniczowie świata: z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Universitas, Kraków 2000, s. 7.

Józef Tarnowski

Remarks on Attitudes to Tradition in Architecture and Its Aesthetics

Abstract

The paper looks at a wide range of terms to interpret various streams of architecture and its aesthetics: heritage, tradition, living tradition, dead tradition, positive tradition, negative tradition, traditionalism, antitraditionalism, neotraditionalism, vitalization of tradition, devitalisation of tradition, new, modern, modernization, vernacular, neovernacular, postmodern, neomodern. The following styles are analysed: renaissance, historicism, neovernacularism, early modernism, matured modernism, neomodernism and postmodernism. The conclusion is surprising: each of the analysed architectural styles contains an element of tradition, even modernism, which explicitly refutes it.

Keywords: aesthetics, architecture, modernity, traditionalism, vernacularism.