

BARTOSZ KUŹNIARZ

(Białystok)

ARCHITEKTURA NOWOCZESNOŚCI

*(...) czujemy i doświadczamy, że jesteśmy wieczni
Spinoza, Etyka w porządku geometrycznym dowiedziona*

W architekturze ruch nowoczesny osiągnął apogeum w latach dwudziestych ubiegłego wieku, by wkrótce potem, jeszcze przed drugą wojną światową, stracić pierwotny impet. Odrodzenie nastąpiło po 1945 roku, gdy trzeba było odbudować europejskie miasta z wojennych zniszczeń. Siłą rzeczy, już choćby z uwagi na historyczne fluktuacje, modernizm nie był więc tak jednorodny, za jaki się go potocznie uważa. Różnica między pełną ekspresji estetyką Opery w Sydney Johna Utzona z 1957 roku a twardą rzeczowością o rok późniejszego Seagram Building w Nowym Jorku Miesa van der Rohe jest oczywista. Obie budowle mieszczą się zaś w historycznych ramach architektury nowoczesnej. (Podobnie te sprawy wyglądały w malarstwie, gdzie *Czarny kwadrat na białym tle* Malewicza występuje obok kąpiących złotem obrazów Klimta pod wspólnym szyldem malarskiego modernizmu.) W okresie między 1920 a 1970 rokiem Charles Jencks wymienia aż siedem ważnych tradycji w architekturze modernistycznej¹.

¹ Kolejno: idealizm; samoświadomość; dolce vita, czyli supersensualizm; intuicja; logika; podświadomość; aktywizm (zob. C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Warszawa 1987, s. 36-109).

Z interesującej nas perspektywy zróżnicowanie to stanowi odzwierciedlenie charakteru czy też ducha nowoczesności, o której Marks pisał już w 1848 roku, że posiada ona zarazem moc rozpuszczania wszelkich trwałych form, jak i zdolność rozprzestrzeniania się po najdalsze zakątki globu. Według Baudelaire'a nowoczesność stanowi z kolei połączenie ulotności i efemeryczności z pierwiastkiem wiecznym i nienaruszalnym, o czym wspominał w *Malarzu nowoczesnego życia* piętnaście lat później. Nowoczesność od jej zarania rozdzierały zatem wewnętrzne sprzeczności, cechowało ją „nie tylko zerwanie z jakimikolwiek czy też wszystkimi wcześniejszymi warunkami historycznymi”, ale również „niekończący się proces wewnętrznych pęknięć i fragmentacji”². Opisując architekturę tego okresu, trzeba więc oddać sprawiedliwość tej różnorodności, nie tracąc jednak z oczu tego, co we wszystkich artystycznych „modernizmach” zdaje się czerpać ze wspólnego źródła. Do takich celów niezłe nadaje się metoda pointylizmu, którą antropolog Waldemar Kuligowski i Wojciech Burszta posłużyli się w odniesieniu do kultury popularnej. Wzorem Seurata w malarstwie, który nakładał na płótno niezliczoną ilość małych, kolorowych plamek, próbując wywołać w widzu wrażenie jednolitej i wibrującej powierzchni, Kuligowski i Burszta mają nadzieję, że zastosowana przez nich „metoda drobnych kroków przyniesie kiedyś próbną panoramę współczesności, żywą, pulsującą, niejednoznaczną”³.

Moje ambicje – o tyle, rzecz jasna, o ile pozwalają na to ramy krótkiego eseju – są podobne. Z jednej strony, lista siedmiu haseł, którą proponuję, pomaga zakreslić, czasami na zasadzie inwersji, filozoficzne kontury zjawiska, jakim jest architektura nowoczesna. O liście tej można myśleć jak o punktach na płaszczyźnie, po których połączeniu powstaje coś, co można nazwać ideowym gmachem nowoczesnej architektury. Z drugiej strony, architektura jest tu wyłącznie pretekstem do przedstawienia prawdy innej i zdecydowanie ważniejszej. Twierdzę, że architektura modernistyczna stanowi hieroglif nowoczesnego ducha, materialny zapis wyjątkowego okresu w historii, kiedy forma ludzka osią-

² D. Harvey, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge-Oxford 1990, s. 12.

³ W. J. Burszta, W. Kuligowski, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponoroczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999, s. 11.

gnęła dojrzałą postać wolnej i autonomicznej jednostki lub *twórcy projektów*, aby następnie rozpląnąć się w globalnym eterze komunikacyjnym współczesnego kapitalizmu (to właśnie ten proces nazywa się zwykle ponowoczesnością). Przekaz architektury nowoczesnej jest w swej istocie tragiczny: duch ludzki, o ile pozostaje żywy, jest samotnym twórcą niemożliwej wieczności. Człowiek istnieje wtedy, kiedy z wnętrza historii – i za pomocą dostarczanych przez nią rekwizytów – projektuje nieistniejącą strukturę nicości. „Wierzę w prawdy wieczne i ich fragmentaryczne tworzenie w terażniejszości światów” – pisze Alain Badiou w zakończeniu *Logiques des Mondes*. „Moje stanowisko w tej kwestii jest całkowicie zgodne z pozycją Kartezjusza: prawdy są wieczne, ponieważ zostały stworzone, a nie dlatego, że istniały od zawsze”⁴. Twierdzą, że odrzucenie tego rodzaju ambicji, choć nosi pozory rozsądku i moralnej słuszności – cóż bowiem powiedzieć o dążeniu do czegoś, co na końcu okaże się niemożliwe? – jest zarazem rezygnacją z tego, co nadaje ludzkiej formie potrzebny jej do istnienia ciężar i wyrazistość. W istocie, mimo pozorów rozsądnego samoograniczenia, jest ono zatem dobrowolną samodegradacją człowieka.

1. Vernaculus

Gdyby ktoś chciał w jednym zdaniu wyjaśnić gościom z innej planety, jak rozpoznać modernistyczne budynki, mógłby im przypuszczalnie doradzić: „Szukajcie płaskich dachów!” Stanowią one zewnętrzny wyraz zerwania z architekturą „wernakularną”, której wzorce kształtowały wyobraźnię projektantów i budowniczych przez co najmniej dwadzieścia pięć wieków europejskiej historii. Zwłaszcza w wyższych szerokościach geograficznych, wernakularne budownictwo zostało bowiem na Starym Kontynencie niemal bez reszty zdominowane przez dachy o dwuspadowej konstrukcji.

Samo słowo, którym teoretycy architektury posługują się, pisząc o lokalnych tradycjach budownictwa, pochodzi z lingwistyki. Do siedemnastego wie-

⁴ A. Badiou, *Logiques des Mondes. L'Être et l'événement*, 2, Éditions du Seuil, Paris 2006, s. 534.

ku większość prac naukowych w Europie pisano po łacinie. Język wszystkich pozostałych, a więc dowolny z języków narodowych, którym posługują się mieszkańcy naszego kontynentu, określano jako *vernacular* – od łacińskiego wyrazu *vernaculus*, oznaczającego tyle co „lokalny” bądź „rodzimy”. Średniowieczna łacina nie stanowi jednak dokładnej analogii tego, czym próbowała stać się architektura nowoczesna. Ambicją tej ostatniej było bowiem stworzenie stylu, który miałby zasięg w pełni tego słowa znaczeniu uniwersalny – tymczasem znajomość łaciny ograniczała się na ogół do elit średniowieczno-renańskiej Europy. Po drugie, w przeciwieństwie do łaciny, której dominacja stanowiła odprysk historycznej hegemonii Cesarstwa Rzymskiego i jego następcy, jakim okazał się rzymski kościół, architektura nowoczesna miała obyć się bez jakiegokolwiek umocowania w przeszłości – co uznawano za warunek konieczny jej uniwersalizmu. Modernistyczny gest zerwania miał zresztą swój bezpośredni odpowiednik polityczny. „ZSRR – przypomina Derrida – jest jedyną na świecie nazwą państwa, która nie zawiera nazwy własnej w zwykłym tego słowa znaczeniu: ZSRR to nazwa odrębnej jednostki państwowej, państwa osobnego i wyjątkowego, które nadało ją sobie, nie donosząc się do określonego miejsca czy przeszłości narodowej. Państwo to podczas swoich narodzin przyjęło nazwę czysto umowną, techniczną, konceptualną – innymi słowy – «wspólną» dla wszystkich, komunistyczną, a więc – czysto polityczną”⁵.

To pragnienie ucieczki od historii, jak to zwykle bywa, było uwarunkowane historycznie. Wygórowane i w swej istocie platońskie ambicje architektury pierwszych dekad dwudziestego wieku można zrozumieć wyłącznie w kontekście ówczesnych wydarzeń politycznych. Klimat społeczny, który zapanował po pierwszej wojnie światowej, z jego wizjami rozciągającej się jak okiem sięgnąć jałowej ziemi, domagał się od ludzi nowego początku, próby jakiegoś nowego i nieznanego dotąd otwarcia. Człowiek człowiekowi wilkiem, o czym pod Verdun przekonało się ze skutkiem śmiertelnym osiemset tysięcy ludzi. Dlatego należy za cel postawić sobie stworzenie Nowego Człowieka, wolnego od dawnych uprzedzeń i animozji, który z jasnym czołem stanie na zgliszczach dawnego

⁵ J. Derrida, *Moscou aller-retour*, [w:] tegoż, *Dits et Ecrits*, t. IV, Paryż 1995, s. 778 (cyt. za A. Finkielkraut, *Zagubione człowieczeństwo*, przeł. M. Fabjanowski, Warszawa 1999, s. 44).

świata, biorąc na siebie zadanie wzniesienia *polis* przyszłości. Historia okazała się źródłem straszliwych cierpień, należy więc o niej raz na zawsze zapomnieć. Celem nie może być naprawa już istniejących społeczeństw, ale cywilizacja stworzona od podstaw, w myśl przejrzystych i racjonalnych wytycznych. Tym tropem podąża architektura nowoczesna. Na kongresie CIAM w Paryżu w 1937 roku Le Corbusier stwierdził, że nie zamierza używać pojęcia klasy społecznej czy osiedla robotniczego, gdy mowa o „mieszkaniu dla Człowieka”⁶. Z kolei w *Vers une architecture* z 1923 roku pisze we właściwym sobie pompatycznym stylu: „Zaczyna się wielka epoka. Istnieje nowy duch. Istnieje mnóstwo wytworów nowego ducha; spotykają się one przede wszystkim w produkcji przemysłowej. Architektura dusi się wśród tradycji”⁷.

Kliniczna biel stylu międzynarodowego, będącego przypuszczalnie najwyższym wcieleniem architektury nowoczesnej, z jego beznamiętnymi bryłami i siatką kątów prostych, daje niezły obraz tego, jak miała wyglądać architektura dla Nowej Ludzkości. Nic tu nie przywodzi na myśl niczego innego. Biel, płaski dach, proste bryły, brak ozdób, kąty proste. Samo słowo „styl” brzmiało zresztą w uszach pierwszych modernistów jak afront. Sugerowało przecież „jakość” tej architektury, podczas gdy celem jej twórców była architektura w ogóle, taka, której nie imają się żadne przymiotniki (Le Corbusier pisał wprost: „«Style» są fałszerstwem”⁸). Wizualnych symptomów potrzeby zerwania z przeszłością można wskazać w przypadku architektury nowoczesnej więcej. Choćby sposób, w jaki modernistyczne budynki umiejscowione są ich otoczeniu. Andriej Ikonnikow pisze, że preferowany stosunek budynek/otoczenie odpowiadał w przypadku architektury nowoczesnej stosunkowi obiekt/tło⁹. Moderniści nie chcą już bowiem stawać się częścią otaczającego ich świata. Otoczenie służy im wyłącznie jako pretekst dla uzyskania efektu kontrastu, to rodzaj martwego pejzażu, którego nie da się już ani usunąć, ani ożywić. Le Corbusier wiele swoich projektów, w tym słynny L’Unite d’Habitation, umieszczał na tak zwanych *pilotis*,

⁶ A. W. Ikonnikow, *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, Warszawa 1988, s. 78.

⁷ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paryż 1995, s. 67.

⁸ Tamże.

⁹ A. W. Ikonnikow, *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, s. 159.

wielkich filarach, które unosiły jego gmachy kilka metrów ponad ziemię, co miało im nadać cechę lekkości: rozwiązanie, które można równie dobrze uznać za symboliczną próbę zerwania związków z budzącym niechęć otoczeniem (analogiczne praktyki upodobały sobie inne gałęzie modernistycznej sztuki: zamiast tworzyć portret nowej Mony Lisy, i umieścić go obok obrazu Leonarda, dlaczego nie wyrysować na jego powierzchni „własnych” wąsów, opatrując całość stosownie kontrowersyjnym tytułem? i po co pisać kolejną realistyczną powieść, na wzór Balzaka albo Prusa, gdy można od zera wynaleźć własny język?). Zupełnie jakby estetycznie satysfakcjonujące mogły być w latach dwudziestych tylko takie rozwiązania i konstrukcje, które w całym dosłowny sposób zrywały więzy ze swoim historycznym bądź społecznym podłożem¹⁰.

2. Architektura albo rewolucja

Ahistoryzm nowoczesnej architektury pozostaje w bezpośrednim związku z jej idealizmem. Rozumianym na dwa sposoby, wzajemnie się zresztą warunkujące. Po pierwsze, jako poszukiwanie archetypu czy też idei budynku. Po drugie, jako naiwna wiara w zmianę społeczną. O tym, że architekci nowocześni starali się „zapomnieć o wszystkich wyróżniających znakach i projektować dla człowieka w sensie ogólnym, czyli Mitycznego Nowoczesnego Człowieka”¹¹, już wiemy. Jak to się jednak stało, że uwierzyli oni nie tylko w możliwość radykalnej zmiany społecznej – takie przekonanie nie było wówczas niczym niezwykłym – ale również w to, że można ją zainicjować i przeprowadzić przy pomocy architekto-

¹⁰ Można twierdzić, że płaskie dachy bądź pilotis nowoczesnej architektury tłumaczy z powodzeniem socjologiczne zjawisko mody. Gest modernizmu zawiera jednak coś więcej niż prosty komunikat „Tego się już nie nosi”. Zawiera on element głębokiego, być może wręcz fizjologicznego wstępu wobec dawnej estetyki. Piet Mondrian zaczynał od naturalizmu, skończył jako członek grupy De Stijl i wyznawca ultra-abstrakcji. Podobnie, tylko znawca sztuki dostrzeże związek między Picassem z okresów błękitnego i różowego a jego późniejszą twórczością. Ale nawet gdyby uznać, że tego rodzaju metamorfozy możliwe są pod wpływem mody – wystarczy przecież odpowiednio dobrać jej definicję – wciąż pozostaje frapujące pytanie, co kieruje jej zmiennymi wyrokami?

¹¹ C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1987, s. 24.

niczno-urbanistycznych środków? W eseju *Ornament und Verbrechen* („Dekoracja i zbrodnia”) z 1908 roku, austriacki prekursor modernizmu Adolf Loos przekonywał, że ograniczenie dekoracji jest konieczne, by uregulować ludzkie namiętności. Tu po raz pierwszy pojawia się wiara w demiurgiczną moc architektury, jej zdolność do kształtowania kultury i społeczeństwa. Wzmocnienie tych wątków po pierwszej, a zwłaszcza po drugiej wojnie światowej można tłumaczyć centralną rolą, jaka przypadła w udziale architektom w odbudowie zniszczonych państw. Le Corbusier deklarował bez ogródek, że tylko architektura może odpowiedzieć na zasadnicze wyzwanie, jakie przed człowiekiem nowoczesnym stawia jego epoka: „Pierwotny instynkt wszystkich istot żyjących popycha je do zapewnienia sobie schronienia. Różne aktywne klasy społeczeństwa *nie mają już adekwatnego dla nich schronienia*: ani robotnik, ani intelektualista. To kwestia budynku stanowi klucz do dzisiejszych niepokojów społecznych: architektura albo rewolucja”¹².

Co ciekawe, z takim postawieniem sprawy skłonni byli zgodzić się myśliciele radzieccy. Tyle że ich zdaniem alternatywę architektury i rewolucji należało rozstrzygnąć zupełnie inaczej, niż to sugerowała figura retoryczna Le Corbusiera. Sam fakt mieszkania w określonym typie budynku nie doprowadzi do pożądanых zmian społecznych. W takim postawieniu sprawy wschodni marksizm (leninizm) widział raczej wygodnicke scedowanie przez zachodnią lewicę zadania reformy burżuazyjnego społeczeństwa na architektów. „W panującej w ówczesnym świecie atmosferze niepokoju – pisze Ikonnikow o latach następujących bezpośrednio po pierwszej wojnie światowej – liberalna inteligencja Europy Zachodniej bardziej niż kiedykolwiek skłaniała się ku ideałom utopijnym, zapowiadającym budowę lepszego jutra bez konieczności dalszych rewolucyjnych wstrząsów. Nie mówiono już wprawdzie o «sztuce dla sztuki», ale koncepcje, które przedstawiano światu jako idee społeczne, bezpośrednio odpowiadające hasłom reformizmu, dotyczyły jednak w swej istocie zagadnień estetyki. Związek owych koncepcji z problemami socjologicznymi był tylko pozorny. Swego rodzaju siłą napędową dla utopii społecznych nowego ruchu stanowiła w latach

¹² Le Corbusier, *Vers une architecture*, s. 227.

dwudziestych architektura. Jej zadaniem miało być uporządkowanie środowiska, uszlachetnienie ludzi, aktywne kształtowanie kultury i reformowanie życia społecznego. Wydawało się, że zmiana struktur przestrzennych automatycznie spowoduje zmianę praw rządzących społeczeństwem¹³. Słowem: cała para poszła w estetyczny gwizdek. Szczera wiara zachodnich intelektualistów w możliwość reformy społeczeństwa za pomocą nowej architektury była tematem zastępczym, półśrodkiem, miała rozgrzeszyć ich bierność w faktycznie istotnym dla losów socjalistycznego społeczeństwa obszarze polityki.

3. Gesamtkunstwerk

Ikonnikow pisze, że inspirację i deklarowany cel nowoczesnej architektury stanowiła utopia społeczna, która w pierwszym okresie (lata 1910–1920) wyrodziła się w estetykę, zaś w drugim (lata 1920–1930) w obsesyjne zainteresowanie techniką. To częściowo prawda, o czym świadczy choćby historia słynnego Bauhausu (1919–1934). W pierwszym okresie działalności szkoły jej członków inspirowała przede wszystkim socjalistyczna i „rzemieślnicza” utopia Williama Morrisa. Na okładce dokumentu programowego Bauhausu widnieje drzeworyt Lyonela Feiningera przedstawiający świątynię socjalizmu. Wzorem społeczeństwa przyszłości były dla twórców szkoły średniowieczne strzechy budowlane (*Bauhütte*), a więc wspólnoty rzemieślnicze, w których rzemiosło i sztuka zachowywały utraconą w wyniku rozwoju techniki jedność. Między innymi pod wpływem wizyty w Weimarze Theo Van Doesburga (jednego z założycieli grupy De Stijl, mawiającego, że „kwadrat jest dla nas jak krzyż dla pierwszych chrześcijan”), Walter Gropius, pierwszy i wieloletni dyrektor Bauhausu, „nawrócił się” jednak na technologię. Gdy w 1925 roku socjaldemokraci utracili w Turynii władzę na rzecz nacjonalistów i szkoła zmuszona była przenieść się z Weimaru do Dessau, jej nowy budynek, jak również wzniesione nieopodal wille dla wykładowców – między innymi Paula Klee oraz Wasilija Kandinsky’ego – przy-

¹³ A. W. Ikonnikow, *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, s. 49.

pominały już budynki fabryczne. Odrzucono wszystko, co „burżuazyjne” i „nieczyste”. Kolumny, dwuspadowe dachy, dekoracje, gzymsy, symetrię, przytulność. Utopia estetyczna ustąpiła miejsca fascynacji technologią i seryjnością, co przypuszczalnie najpełniejszy wyraz znalazło w powojennej architekturze ostatniego dyrektora Bauhausu (1930–1932) Miesa van der Rohe.

Bauhaus to oczywiście tylko najbardziej znany przykład, gdy architektura, utopia, estetyka i nowoczesna technologia występują obok siebie w ramach jednego społecznego projektu. Ta mieszanka pojawia się jednak właściwie wszędzie tam, gdzie mowa o architekturze modernistycznej. Na przykład kult, jaki zaczął otaczać Franka Lloyd Wrighta (1867–1959) w drugiej połowie życia, ma związek z założonym przez niego Stowarzyszeniem Taliesin. W jego prowadzeniu pomagała Wrightowi trzecia żona, Olgivanna Milanoff z Czarnogóry, która wcześniej uczyła się w Fontainebleau, w Instytucie Harmonijnego Rozwoju Człowieka Gurdżijewa – co częściowo tłumaczy, dlaczego stowarzyszenie państwa Wrightów szybko przekształciło się w grupę wpatrzonych w swego guru akolitów. Dwadzieścia pięć ostatnich lat życia Wright, znany raczej ze swoich domów preriowych, które przeciwstawiał amerykańskiej architekturze drapaczy chmur (jego budynki często zwrócone były „plecami do miasta”, aby stworzyć wspólnotową i ciepłą atmosferę), poświęcił głoszeniu idei wymyślonego przez siebie Broadacre City. Utopię Wrighta zamieszkiwać miała społeczność zwana Usonią, a sto mil kwadratowych pozbawionego centrum miasta architekt podzielił na jednoakrowe działki z parterowymi, „usoniańskimi” domami – seryjność, którą przełamywały gdzieś większe bryły budynków publicznych. Wszystko to miało na celu naprawę moralną zachodniego człowieka i wprzęgnięcie jego rozwydrzonych instynktów w służbę społecznej cnoty i sprawiedliwości.

W kontekście utopijnego wymiaru nowoczesnej architektury, należy wspomnieć jeszcze przynajmniej tyle, że na jej społeczno-reformatorskie zapędy monopolu nie mieli architekci zachodni. Znana książka Borisa Groysa *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gespaltene Kultur in der Sowjetunion* z 1988 roku opisuje Związek Radziecki jako totalne dzieło sztuki, próbę stworzenia jednolitej przestrzeni estetycznej dla całego społeczeństwa. (Słowem *Gesamtkunstwerk* jako pierwszy posłużył się w 1849 roku Richard Wagner w eseju, nomen omen,

Sztuka i rewolucja, gdzie opisywał wspieraną przez siebie koncepcję dramatu muzycznego. Totalność bądź ogólność, *Gesamtheit*, Wagnerowskiego dramatu muzycznego dotyczyła w pierwszym rzędzie struktury wewnętrznej utworu: wszystko w nim miało ze sobą współpracować, zmierzając do wspólnego celu. Dekoracje, kostiumy, oświetlenie, oprawa muzyczna, gra aktorów. Różne dziedziny sztuki – taniec, muzyka czy poezja – miały tu odnaleźć utraconą jedność. „Artysta stał się pożałowania godnym robotnikiem – pisze Wagner – zarówno malarz, jak rzeźbiarz, poeta i muzyk. Dziś drogi ich są rozbieżne; ludzkość nie ma sztuki, która by przemówiła do niej z elementarną mocą. Dopiero kiedy wszystkie czynniki sztuki złożą się na jedno dzieło, powstanie artystyczne dzieło przyszłości, a będzie nim dramat muzyczny”¹⁴. Wagnerowski *Gesamtkunstwerk* nie stanowił jednak wyłącznie, ani nawet przede wszystkim, ćwiczenia w zakresie nowych rozwiązań estetycznych. Formalne przewyciężenie egoizmu poszczególnych sztuk miało bowiem powodować równoległą przemianę egoistycznego charakteru człowieka. W ostatecznym rozrachunku Wagnerowi chodziło więc o ustanowienie harmonijnego porządku społecznego. Jak to u inspirujących się Kantem romantyków: łączność między słusznością sądów moralnych a faktycznym zachowaniem człowieka umożliwia smak, władza sądenia. Kontemplując totalność Wagnerowskiego dramatu, człowiek dostraja własne namiętności do określonej społeczno-politycznej tonacji).

Stalin, niedoszły poeta, intuicyjnie rozumiał wytyczne niemieckiego kompozytora. Rzekomo wolny od utopijnego bakcyła estetyki Związek Radziecki w rzeczywistości obficie korzystał więc z władzy, jaką nad ludzkimi uczuciami pozwalały uzyskać dzieła i spektakle rodzącej się wówczas masowej kultury. Architektura, jako „najbardziej społeczna ze sztuk”, stanowiła ważny element stalinowskiego *Gesamtkunstwerku*. W porewolucyjnym społeczeństwie radzieckim była ona zresztą ważna od samego początku. Do końca lat dwudziestych w ZSRR pracowało wielu architektów z Zachodu – takich jak Ernst May, Erich Mendelsohn czy Le Corbusier. Ten ostatni wziął nawet udział w konkursie na projekt Pałacu Rad. W 1931 roku, gdy konkurs rozstrzygnięto, obowiązywało

¹⁴ R. Wagner, *Sztuka i rewolucja*, cyt. za: Z. Jachimecki, *Wagner*, Kraków 1973, s. 118.

już jednak zarządzenie Stalina, w myśl którego proletariacka architektura miała być utrzymana w duchu grecko-rzymskim¹⁵. Konstruktywistyczny projekt Le Corbusiera odrzucono, co później radzieccy teoretycy łatwo mogli już reinterpretować jako wyraz zdrowej socrealistycznej niechęci wobec utopijno-estetycznych mrzonek nowoczesnej architektury. W rzeczywistości zmieniała się jednak tylko zewnętrzna forma – ambicje pozostały te same. Kubistyczne bryły (znane choćby z Mauzoleum Lenina Aleksieja Szusiewa) ustąpiły miejsca porządkom architektonicznym, minimalizm zastąpiono socrealistycznym monumentalizmem, ale przekonanie o kształtującym życie wpływie architektury nie znikło. Już sam fakt, że niektóre style architektoniczne uznano za wystarczająco groźne, aby zarządzić ich delegalizację, dowodzi przecież, jak wielką, zgoła utopijną moc przypisywano w ZSRR estetyce przestrzeni. Cała różnica, że na Zachodzie architektura pielęgnowała swe na wskroś nowoczesne ambicje w dekoracjach stylu międzynarodowego, podczas gdy na Wschodzie nadejście nowego człowieka głosiła krzepka estetyka socjalistycznego realizmu. Ich pokrewieństwo nie ulega jednak wątpliwości. W latach sześćdziesiątych, gdy stalinizm i żdanowizm zostały wreszcie napiętnowane, a fala modernistycznej architektury dotarła do krajów Układu Warszawskiego, wielkie płyty i seryjne domy bez ozdób okazały się przecież na tyle kompatybilne z ideologią państw bloku (sic) wschodniego, że dla wielu osób to raczej tania, tandetna i epigońska architektura lat siedemdziesiątych, a nie place, kolumnady i attyki monumentalnych założeń lat pięćdziesiątych stanowią symbol architektury minionego systemu – i jej utopijnych ambicji.

4. Dom-narzędzie

Bruno Taut, niemiecki architekt modernistyczny, nie miał wątpliwości: „Wszystko, co dobrze funkcjonuje, również dobrze wygląda. Odwrotnej sytuacji

¹⁵ C. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Warszawa 1982, s. 131.

nie można sobie po prostu wyobrazić¹⁶. Słowem: piękno równa się pożytek, czyli jeszcze jeden przyczynek do platonizmu nowoczesnej architektury. Gorliwą akceptację tego niezbyt oryginalnego dogmatu można zrozumieć o tyle łatwo, że poczynaniom modernistów od początku przyświecała właściwa całej nowoczesności iluzja. *Wiemy, kim jest człowiek*. To byt przejrzysty, twardy i symetryczny. Lubi przebywać w słońcu, czuć wokół siebie przestrzeń, otaczać się zielenią (trzy stałe cechujące według Le Corbusiera architekturę godną swego miana)¹⁷. Człowiek ma siebie w garści, zna swoje potrzeby, potrafi prześledzić wszystkie procesy kształtujące jego życie. Przepis na dobrą architekturę? Nic prostszego niż zrobić listę i punkt po punkcie wypracowywać przestrzenne ekwiwalenty ustalonych dla człowieka przez oświecony rozum funkcji. Uzyskana tym sposobem forma, prędzej czy później, musi ustalić się w *standard*. „Formy zewnętrznej – pisze on – w żadnym wypadku nie przyjmuje się z góry, *stanowi ona rezultat*; z początku może sprawiać wrażenie dziwnej. Ader stworzył «nietoperza», lecz ten nie latał; Wright i Freeman stworzyli plany czegoś, co (...) było irytujące i działało na nerwy, lecz latało. Standard został ustanowiony¹⁸. W języku tradycyjnej, witrażowskiej teorii architektury należałoby powiedzieć, że wymogi użyteczności (*utilitas*) i trwałości (*firmitas*) budynku, o ile dać im czas i potraktować je z dostateczną powagą, automatycznie wytwarzają ozdobność (*venustas*), spełniając trzeci warunek architektonicznej doskonałości. Do fasad nie trzeba doklejać porządków architektonicznych, a wnętrza obejdą się bez obcego ciała stiuków. Czyniąc zadość wymogom technicznej użyteczności, w nagrodę otrzymuje się piękno.

Gdy standard zostanie wypracowany, pozostaje już tylko jedno: masowa produkcja. Nie jest przypadkiem, że człowiek urodzony w 1887 roku jako Charles-Édouard Jeanneret-Gris zaczął w wieku trzydziestu lat posługiwać się artystycznym przydomkiem, który kojarzył się z nazwą pewnego typu, serii bądź li-

¹⁶ Cyt. za: A. W. Ikonnikow, *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, s. 66.

¹⁷ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Warszawa 1973, s. 170.

¹⁸ Le Corbusier, *Vers une architecture*, s. 109.

nii przedmiotów¹⁹. Le Corbusier, the Corbusier, der Corbusier. Od pojedynczości imienia i nazwiska lepszy jest powtarzalny standard: „Należy powołać do życia ducha seryjności. Ducha budowania seryjnych domów. Ducha zamieszkiwania seryjnych domów. Ducha projektowania seryjnych domów. Jeśli usuniemy z naszych serc i umysłów martwe idee domu i spojrzymy na tę sprawę z krytycznego i obiektywnego punktu widzenia, natrafimy na dom-narzędzie, dom seryjny, zdrowy (także w moralnym sensie) i piękny – tak jak piękne są narzędzia pracy towarzyszące naszemu życiu”²⁰. „Sic!” – chciałoby się już dzisiaj powiedzieć, zauważając awansem, że wieczne formy Le Corbusiera nadspodziewanie często pozwalały jego mecenasom maksymalizować finansowe zyski. Wolfgang Welsch pisze: „Le Corbusier zachwycał się prostotą formy – jedną z najgorszych metod nowoczesnej uniformizacji – widząc w niej kosmiczną elementarność. W rzeczywistości była ona po prostu – zadziwiająca zbieżność? – korzystna (...) ekonomicznie”²¹.

5. Projects

W *Historii architektury zachodniej* David Watkin odnotowuje, że Le Corbusier pisał słowo „plan” zawsze wielką literą. W rzeczywistości tego nie robił, choć *pace* Watkin przyznajmy, że właściwie powinien. W *Vers une architecture* Le Corbusier czyni z pojęcia planu jedno z trzech najważniejszych „przypomnień”

¹⁹ Trzeba przyznać, że podpisując swoje artykuły w *L'Esprit Nouveau* jako „Le Corbusier” młody Charles Jeanneret dobrze rozpoznał ducha nadchodzących czasów. Możliwa dzięki seryjnej produkcji przemiana nazwy własnej w typ i nazwę gatunkową miała odtąd spotkać niektórych wielkich przemysłowców. Adolf Dassler, założyciel firmy Adidas, pewnie nie mógł przewidzieć, że w kraju wschodnich sąsiadów Niemiec, wielu klientów jeszcze na początku dwudziestego wieku będzie kupować sportowe obuwie konkurencji, prosząc w sklepie o „adidasy” (Adolfy Dasslery) firmy Puma, Nike czy Reebok. Podobnie W. H. Hoover, kupując w 1908 roku patent na produkcję odkurzaczy, nie przewidział pewnie w najśmielszych snach, że sto lat później jego nazwisko, już jako czasownik, służyć będzie wielu użytkownikom język angielskiego do nazwania czynności odkurzania domu.

²⁰ Le Corbusier, *Vers une architecture*, s. 187.

²¹ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1988, s. 138.

skierowanych do „panów architektów”. Pisze: „Plan jest generatorem. Bez planu pojawia się nieporządek, arbitralność. Plan niesie w sobie istotę doznania. Wielkie problemu jutra, narzucane przez potrzeby zbiorowe, stawiają na nowo kwestię planu. Życie nowoczesne domaga się, oczekuje nowego planu zarówno dla domu, jak i dla miasta”²². Szwajcar nie pozostał gołosłowny. Na wystawie w 1925 roku pokazał słynny Plan Voisin, wizję przebudowy historycznego centrum Paryża. Większa część śródmieścia, włączając Luwr i Plac Zgody, miała zostać zrównana z ziemią, ustępując miejsca osiemnastu jednakowym wieżowcom, połączonym siecią estakad i dróg szybkiego ruchu.

Wrażliwość Le Corbusiera, jak również reszty nowoczesnych architektów kłóciła się z ideą spontanicznego czy też organicznego wzrostu. Wyłącznie „najsurowsza dyscyplina”²³ planu mogła w ich odczuciu stworzyć przestrzeń *na miarę* człowieka. Oczywiście w samej idei planu nie ma jeszcze nic zdrożnego. Bez projektu nie powstałby żaden budynek. Problem zaczyna się wówczas, gdy ten początkowy schemat uznaje się za nienaruszalny dogmat. W przypadku nowoczesnej architektury kłopoty sprawia również samo pojęcie ludzkiej *miary*. O jakiego człowieka bowiem chodzi? Wytyczne Le Corbusiera są tutaj niepokojąco precyzyjne. „Człowiek spogląda na obiekty architektury oczami, które znajdują się 170 centymetrów od ziemi”²⁴. Co więcej: „Wszyscy ludzie mają taki sam organizm, takie same funkcje. Wszyscy ludzie mają takie same potrzeby”²⁵. Na odpowiednio wysokim stopniu ogólności bez wątpienia można się z tym stwierdzeniem zgodzić. Mokniemy na deszczu i staramy się przeczekać ulewę w osłoniętym miejscu. Zatem architekci powinni projektować domy posiadające dach. W porządku. Co innego jednak, gdy stwierdzenie, że wszyscy ludzie mają jednakowy organizm sąsiaduje ze zdaniem mówiącym o tym, że na wytwory architektury patrzemy z pułapu stu siedemdziesięciu centymetrów nad ziemią. W obliczu takiego „ustalenia”, można się spodziewać, że prędzej czy później, w tym czy innym punkcie, to już nie projekt będzie wybiegał naprzeciw mającego zeń

²² Le Corbusier, *Vers une architecture*, s. 33.

²³ Tamże, s. 36.

²⁴ Tamże, s. 143.

²⁵ Tamże, s. 108.

korzystać człowieka, ale raczej faktycznie istniejący człowiek będzie przycinany, modelowany i urabiany tak, aby pasować do arbitralnie nakreślonego projektu. Welsch zauważa, że modernistyczne hasło *form follows function* szybko, jakby mimochodem, przekształciło się w *life follows architecture*²⁶. Człowiek ma „sypiać od wschodu, od zachodu natomiast jeść i pisać listy do matki, a mieszkanie jest tak zorganizowane, że właściwie nie można postąpić inaczej”²⁷. Nic dziwnego, że rzeczywistość nad wyraz niechętnie szła na współpracę z wizjami modernistów. Gdy Le Corbusier zaprojektował domy dla robotników we francuskim Pessac, wtopione w zieleni i poskładane z powtarzalnych segmentów, ich mieszkańcy wykorzystali jego wieczny standard z właściwą śmiertelnym dezynwolturą: zamurując okna, obudowując trasy, dzieląc pokoje, przemalowując śnieżnobiałe tynki na ich zdaniem przyjemniejsze dla oka kolory. Komentarz architekta w tej sprawie był lakoniczny: „Wiecie, że życie ma zawsze rację, a architektura się myli”²⁸.

Ostra krytyka, jaka spotykała modernistów wskutek podobnych niepowodzeń, sprawiła, że przed 1939 rokiem ruch nowoczesny wyraźnie stracił początkowy rozpęd. W nazistowskich Niemczech i w stalinowskim Związku Radzieckim modernizm zdelegalizowano zresztą *tout court* jako przejaw zdegenerowanej sztuki, sprzecznej ze zdrowym duchem, odpowiednio, wielkiej rasy oraz wiodącego ustroju. Styl międzynarodowy wrócił jednak do łask po wojnie. Seryjna i zestandaryzowana, a przynajmniej sprawiająca takie wrażenie architektura nowoczesna zdawała się skrojona w sam raz na miarę powojennych zniszczeń. Wiele miast odbudowano wprawdzie w starym stylu i na starej siatce ulic, korzystając z zachowanego uzbrojenia terenu, ale w stosunku do dawnego budownictwa modernizm posiadał przynajmniej dwie niekwestionowane zalety. Po pierwsze, był tani, a po drugie, wierzono, że jego recepty pozwolą (znów: niewielkim kosztem) rozwiązać palące problemy społeczne. Te same powody zdecydowały o przyjęciu modernizmu przez kraje Drugiego Świata po krótkiej

²⁶ Zob. W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, s. 133.

²⁷ Wypowiedź Adolfa Behnego, krytyka architektury z czasów Republiki Weimarskiej (cyt. za: tamże, s. 134).

²⁸ Cyt. za: C. Jencks, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, s. 79.

przygodzie z drogą estetyką socrealizmu. Nawet w Stanach Zjednoczonych, gdzie jeszcze na początku lat sześćdziesiątych silną pozycję miała „oficjalna architektura amerykańskich korporacji i władz, której podobieństwo – pisał Jencks w 1973 roku – do faszystowskiej architektury lat trzydziestych jest, niestety, aż nazbyt wyraźne”²⁹, modernizm zdołał po wojnie zdobyć kilka ważnych przyczółków. Użytkownicy amerykańskiej wersji języka angielskiego do dziś mówią o lokatorach wielkomiejskich osiedli komunalnych, że ci zamieszkują *projects*. Słowo, któremu najbliższym do polskiego „blokowiska” i które oznacza miejsce, gdzie w ponurej scenerii domów z betonowych klocków tłoczą się ludzie mający problemy z zapewnieniem sobie dachu nad głową. Najbardziej znanym tego typu osiedlem stało się Pruitt-Igoe w St. Louis amerykańskiego architekta Minoru Yamasakiego.

Pruitt-Igoe wzniesiono w latach 1951–1956 i składało się ono z trzydziestu trzech jedenastopiętrowych wieżowców, które mogły pomieścić dwanaście tysięcy mieszkańców. Obok standardowych modernistycznych chwytów, w rodzaju terenów zielonych wokół gęsto, a więc „dospołecznie” rozmieszczonych bloków, Yamasaki wprowadził w St. Louis własne udoskonalenia. Windy w wieżowcach zatrzymywały się tylko na czwartym, siódmym i dziesiątym piętrze, co miało sprowokować mieszkańców do częstszych interakcji. W drodze do mieszkania, chcąc nie chcąc, trzeba było minąć świetlice, w których, jak zakładał projekt, kwitnąć powinien duch kolektywizmu i bezinteresownej współpracy. Nie po raz pierwszy okazało się jednak, że życie ma zawsze rację, zaś architektura może być tylko tak dobra, jak tego zechcą zamieszkujący ją ludzie. Świetlice przekształciły się w miejsca, do których jeśli już koniecznie trzeba wejść, to po to, by kupić działkę narkotyków. Oazy kolektywizmu stały się inkubatorami przestępczości. Tereny zielone pomiędzy blokami niszczały, ponieważ nikt nie czuł się za ich utrzymanie osobiście odpowiedzialny. Mieszkańcy narzekali na myszy i karaluchy (pokłósie instytucji klatkowego zsypu). Wreszcie, niespełna dwadzieścia lat po oddaniu osiedla do użytku, 15 lipca 1972 roku o godzinie 15:32, trzydzieści dwa z trzydziestu trzech bloków osiedla Pruitt-Igoe wysadzono w powietrze

²⁹ C. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, s. 209.

(źródła są tak precyzyjne nie przez przypadek: część historyków uznaje rozbiórkę Pruitt-Igoe za symboliczny koniec architektury nowoczesnej). Zauważmy przy okazji, że Yamasaki miał wyjątkowo pechową rękę do epokowych konstrukcji. 11 września 2001 roku o godzinie 8:46 (wieża północna) i 9:03 (wieża południowa) zaprojektowane przez niego wspólnie z Emery Rothem nowojorskie World Trade Center spotkał podobny koniec co niestawne blokowisko w St. Louis. W chmurach pyłu i przy akompaniamencie eksplozji masy zapadającego się do własnego wnętrza gruzu obwieściły światu gwałtowny koniec kolejnego z wielkich projektów ludzkiego ducha.

6. Mała epoka lodowcowa

Jakiej filozofii to wszystko odpowiada? Wolfgang Welsch pisze, że „*Discours de la Méthode* Descartesa i wyznanie wiary Miesa van der Rohe można położyć obok siebie i czytać równolegle”³⁰. To stwierdzenie warto rozwinąć do bardziej ogólnej, a zarazem konkretnej postaci. Nie tylko wyznanie wiary Miesa, ale cały realnie istniejący *tekst* architektury nowoczesnej opiera się na tych samych fundamentach, co kartezjański wzorzec racjonalności. „Blok mieszkaniowy Miesa mógł być więc użyty jako ilustracja do tekstu na temat Kartezjańskiej geometrii”³¹ – zauważa Stephen Toulmin w *Kosmopolis* z 1990 roku. Higieniczne bryły stylu międzynarodowego wskazują bowiem na ten sam zestaw cnót, przekonań i obsesji, które znaleźć można u pierwszego filozofa nowoczesności. Prawdy, które wolno nam przyjąć, powinny się jawić jasno i wyraźnie. Budynki, w których mieszkamy, powinna cechować matematyczna precyzja i symetria. W *Medytacjach* Kartezjusza i jednostce marsylskiej Le Corbusiera łatwo rozpoznać obecność tego samego ducha, który przez niemal trzy wieki nadawał ton nowoczesnemu życiu.

³⁰ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 183.

³¹ S. Toulmin, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, przeł. T. Zarębski, Wrocław 2004, s. 156.

Aby się o tym przekonać, wystarczy uważnie przeczytać kilka zdań, które zapowiadają wykład kartezjańskiej epistemologii. Drugą część *Rozprawy o metodzie* otwierają następujące zdania: „Byłem wówczas w Niemczech, dokąd powołały mnie okoliczności stworzone przez wojny, które trwają tam jeszcze. Kiedy wracałem do armii z koronacji cesarza, początek zimy zatrzymał mnie na kwatery, gdzie nie znajdując żadnego towarzystwa, które by rozpraszało moje myśli, i nie mając zresztą na szczęście trosk ani namiętności, które by mąciły mój spokój, siedziałem przez cały dzień zamknięty sam w ciepłej izbie, mając pełną swobodę zajmowania się swoimi myślami. Wśród z nich jedną z najdonioślejszych był pomysł, aby rozważyć fakt, że często dzieła poskładane z wielu osobno powstałych części i wykonywane ręką rozmaitych mistrzów mniej są doskonałe niż te, nad którymi pracował tylko jeden człowiek”³².

Podkreślmy tu od razu parę spraw. Po pierwsze, w otoczeniu Kartezjusza toczą się wojny. Jest koniec roku 1619 i na terenie zachodniej Europy właśnie zaczyna się okres trzydziestoletniej rzezi, która według niektórych szacunków miała przetrzebić ludność tych obszarów o jedną trzecią. Całe życie Kartezjusza przebiegło w cieniu wojny. „Kiedy w 1618 roku wybuchła wojna trzydziestoletnia (...) miał dwadzieścia dwa lata; gdy dobiegła końca w 1648 roku, pozostało mu dwa lata do śmierci”³³ – zauważa Toulmin. Ale nie chodzi tylko o zbieżność dat. Kartezjusz aktywnie uczestniczył w działaniach wojennych. Zaciągnął się do holenderskiej armii, gdzie miał okazję przyglądać się nowym strategiom wojennym Maurycego Orańskiego, księcia Nassau. Później uczestniczył w kampaniach zbrojnych u boku Maksymiliana Bawarskiego. Nie był więc człowiekiem oderwanym, jak to się niekiedy przedstawia, od bieżących problemów swojej epoki. Faktem jest, że większość jego pism porusza się w domenę czystego rozumu. Można jednak sensownie dowodzić, że epistemologiczne medytacje Kartezjusza pozostawały w bliskim związku z *l'histoire evenementielle* jego epoki. Toulmin uważa wręcz, że to barbarzyństwo wywołane przez spory doktrynalne w gronie wyznawców Chrystusa dało Kartezjuszowi motywację do poszukiwania

³² R. Descartes, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1980, s. 37.

³³ S. Toulmin, *Kosmopolis*, s. 83.

ponadczasowej i absolutnie pewnej wiedzy. „Im bardziej pogarszała się polityczna sytuacja we Francji i w Europie, tym bardziej nagląca stawała się potrzeba uniknięcia doktrynalnych sprzeczności, które były główną przyczyną religijnych wojen i wciąż pozostawały – niezależnie od sytuacji politycznej – pretekstem do ich kontynuowania”³⁴. Kartezjusz wziął na siebie zadanie dostarczenia zwaśnionym stronom nienaruszalnych fundamentów, na których miał stanąć gmach wiedzy pewnej i niezależnej od kontekstu, mogącej służyć jako kamień probierczy i ostateczna instancja w obliczu wyniszczających Europę konfliktów. Ta szlachetna i w gruncie rzeczy czysto praktyczna motywacja, przekonuje Toulmin, sprawiła jednak, że zaprzepaszczone, a w każdym razie zapomniane na kolejnych trzysta lat zostało humanistyczne dziedzictwo szesnastowiecznego renesansu. Myśl Kartezjusza, z jej teoretycznym absolutyzmem, odpowiadała potrzebom epoki. W przeciwieństwie do sceptycyzmu Montaigne’a oraz intelektualnej powściągliwości renesansowych humanistów, w rodzaju Erazma, Szekspira, Bacona czy Rabelais’go, których sposób myślenia wydawał się zbyt chwiejny, aby zażegnać szaleństwo rozdzierających kontynent teologicznych sporów. W rezultacie, zamiast kontynuować rozumny, pełen humoru i tolerancji humanizm szesnastego wieku, kartezjańska nowoczesność stanowi według Toulmina coś na kształt wojującego „kontrrenesansu”³⁵. Kartezjusz, choć sam z pewnością był jeszcze dzieckiem poprzedniego stulecia, postanowił zwalczyć w sobie wszelkie pozostałości tego, co nie do końca jasne i nie do końca pewne, kładąc podwaliny pod twardej racjonalizm rozpoczynającej się epoki: droga, którą w odwrotnym kierunku, i pod wpływem podobnych do Kartezjusza okoliczności, przeszli na drugim krańcu nowoczesności modernistyczni architekci.

Wróćmy jednak do izby w Neuburgu, gdzie przed chwilą zostawiliśmy młodego Kartezjusza. Za oknem szaleje śnieżna zadymka, to przecież pierwsze dekady małej epoki lodowcowej, która potrwać miała w Europie – cóż za malownicza zbieżność – do początku dwudziestego wieku, a filozof siedzi w ciepłej izbie i oddaje się swobodnym rozmyśleniom. To druga sprawa, na którą warto zwrócić uwagę. Czy scenaria nie spiskuje tu po cichu z historią? Nie chodzi

³⁴ Tamże, s. 84.

³⁵ Tamże, s. 44.

o wysuwanie fantastycznych hipotez (być może za milion lat jakiś genialny naukowiec położy obok siebie dane dotyczące okresowych zmian klimatu z przemianami w historii ludzkich idei i okaże się, że za całym dziewiętnastowiecznym racjonalizmem oraz oświeceniowym odczarowaniem świata stała obniżona o jeden stopień Celsjusza średnia temperatura powietrza – parę stopni w dół lub w górę słupka rtęci i zmianie ulega *cały klimat* epoki, to tylko człowiek w swojej nieuleczalnej skłonności do umieszczania się w centrum wszechświata wciąż próbuje przypisać sobie dziejowe sprawstwo). Wystarczy, jeśli zewnętrzne okoliczności nakierowały myśli Kartezjusza na określone tory. Znaczące wydaje się już położenie geograficzne jego kwatery. Bawarski Neuburg, gdzie wówczas przebywał, znajdował się na granicy między Świętym Cesarstwem Rzymskim a ziemiami protestanckich pretendentów do tronu. Po jednej stronie papiści, po drugiej heretycy – pośrodku Kartezjusz. Jakimś cudem, w miejscu, gdzie wiatr historii można było poczuć, wystawiając za okno rękę, on znajduje wąski pas ziemi niczyjej, strefę ciszy, oazę spokoju w samym oku dziejowego cyklonu. „Początek zimy” tylko potęguje efekt tej wspaniałej izolacji. Na zewnątrz mróz, śnieżna zadymka, Kartezjusz siedzi jednak w ciepłym wnętrzu gospody. Ale to zaledwie pierwszy etap jego podróży w głąb własnej jaźni. We wnętrzu gospody filozof wycofuje się przecież do wnętrza własnej izby. Wyraźnie podkreśla, że nie ma przy nim towarzystwa, które by *rozpraszalo* myśli (przez tę swoją nieustanną paplaninę ludzie nie pozwalają się objawić prawdzie). We wnętrzu izby wycofuje się z kolei do wnętrza własnej głowy. Wreszcie, we własnej głowie odnajduje obszar, do którego świat zewnętrzny dociera w najbardziej zapośredniczonej postaci. Píše, że nie ma przy nim „na szczęście trosk ani namiętności”, które mąciłyby spokój i odbierały mu ostrość widzenia. Nikt mi właśnie nie umarł, nie jestem zakochany, w nic się nie angażuję, z nikim nie toczę sporów, więc wiarygodność moich myśli rośnie (nowoczesny ideał wolności od wartości w załączku). Dopiero w takim środowisku, oddzielonym przez kolejne warstwy od tarć i napięć świata zewnętrznego, Kartezjusz odnajduje obraz, który doprowadzi go do odkrycia fundamentu nowoczesnej racjonalności: *je pense donc je suis*.

Ale jest jeszcze jeden, trzeci już, aspekt tamtego dnia w gospodzie nad Dunajem, o którym należy pokrótce wspomnieć – coś, o czym Kartezjusz nie píše

w *Rozprawie* wprost, co jednak można zrekonstruować na podstawie innych relacji. Otóż w grze wolnych skojarzeń, której się wówczas oddaje, Kartezjusz znajduje się całkowicie po jasnej stronie prawdy, ma się pod pełną kontrolą, jest zupełnie trzeźwy. We wczesnej młodości Kartezjusz prowadził prywatne zapiski filozoficzne, zatytułowane później *Olympica*, z których do dziś przetrwały tylko fragmenty, cytowane między innymi przez pierwszego biografę filozofa, Adriena Bailleta, w dwutomowym *La Vie de Monsieur Des-Cartes* z 1691 roku. Od Bailleta wiadomo, że dzień, o którym wspomina Kartezjusz na początku drugiej części *Rozprawy*, to 10 listopada 1619 roku, wigilia świętego Marcina, i że w pierwotnej relacji Kartezjusza stanowił on właściwie preludeum do następującej po nim nocy, gdy filozof miał trzy sny, które znacząco wpłynęły na kształt jego dalszego życia³⁶. Tak o tym pisze Baillet: „Było to w wigilię świętego Marcina, a typowym było dogadzać sobie tego wieczoru francuskim zwyczajem [kończyło się wówczas winobranie – przyp. B.K.], gdziekolwiek człowiek się wówczas znajdował. Zapewnia on nas jednak, że spędził wieczór i cały dzień w wielkiej trzeźwości, i że minęły już prawie trzy miesiące, odkąd pił jakieś wino”³⁷. Kartezjusz nie przez przypadek podkreśla własną trzeźwość. Trzymiesięczna abstynencja to niemałe osiągnięcie w czasach, gdy wciąż brakowało świeżej wody, kawa nie była jeszcze w Europie znana, dopiero za kilkadziesiąt lat miała się rozpowszechnić herbata, więc jedyny sposób na uzupełnienie płynów stanowiły bardzo często piwo i wino. Tymczasem Kartezjusz, który chciał w swojej filozofii przewyciężyć chwiejność ludzkich sądów, wykazać się ostrością widzenia, stać wyłącznie o własnych siłach itp., nie mógł pozwolić, aby jego argumentację zaczęto podejrzewać o konszachty z dionizyjskim chochlikiem. Co znaczące, w stosunku do pierwotnej relacji z *Olympica*, do której nawiązuje Baillet, w pisanej osiemnaście lat później *Rozprawie* znika również opis pojawiających się w nocy po „odkryciu podstaw wspaniałej nauki”³⁸ marzeń sennych. Tak sny, jak i alkohol, gdyby pojawiły się w tekście *Rozprawy*, mogły przecież rzucić cień na geometryczną jasność i pewność rozumowań filozofa. Do dwóch wymienionych

³⁶ Por. D. M. Clarke, *Descartes: A Biography*, New York 2006, s. 59.

³⁷ Cyt. za: tamże.

³⁸ Cyt. za: tamże.

wcześniej okoliczności powstania nowoczesnego rozumu (ontologiczna niepewność oraz izolacja), dodajmy więc teraz trzecią – bezwzględną trzeźwość.

Tyle tytułem didaskaliów. Wynika z nich, że nowożytna filozofia została poczęta w warunkach niemal laboratoryjnych 10 listopada 1619 roku. Ojciec zapewnia, że był trzeźwy i nawet na chwilę nie stracił nad sobą kontroli. Czy jednak sam fakt, że blisko dwadzieścia lat później Kartezjusz czuje się w obowiązku, aby przypomnieć okoliczności, w których wpadł na trop swojej metody, nie świadczy o głębokim i emocjonalnym doznaniu, jakie musiało stać się wówczas jego udziałem? Czyżby nowożytna racjonalność była więc od samego początku szczególnego rodzaju przeżyciem estetycznym, czymś na podobieństwo nawrócenia? We wstępie do drugiego polskiego wydania *Rozprawy* Krzysztof Teodor Toeplitz przestrzega przed traktowaniem metody Kartezjusza jako produktu nagłej iluminacji, jednak analogie z późniejszym o trzydzieści lat przeżyciem Pascala i noszoną przez niego do śmierci w połach płaszcza *Pamiętką* nasuwają się same: „Roku Pańskiego 1654, w poniedziałek, 23 listopada, w dniu św. Klemensa, papieża i męczennika i innych w Martyrologium, w wigilię św. Chryzogona męczennika i innych, od około godziny dziesiątej i pół wieczorem do około pół godziny po północy. OGIENŃ (...) Pewność. Pewność. Uczucie. Radość. Pokój (...) Zapomnienie świata o wszystkim oprócz BOGA”³⁹. Oczywiście treść doświadczenia Kartezjusza jest zupełnie inna, a w każdym razie kładzie on nacisk na inne jego aspekty niż Pascal, ale formalnie oba przeżycia są do siebie podobne. Izba, odosobnienie, entuzjazm, pewność, odkrycie wieczności, coś na kształt nawrócenia. Gdyby Kartezjusz pozostał w zgodzie z zaleceniami własnej metody, we wstępie powinien właściwie napisać: oto do czego doszedłem w toku moich studiów. Zamiast tego wspomina on wojaczkę i wewnątrz ciepłej izby, gdzie w jego głowie rodzi się słynny, wyjątkowy *obraz*: „Tak widzimy, że budowle, które jeden architekt podjął i wykonał, są zazwyczaj piękniejsze i bardziej harmonijne niż te, które wielu ludzi starało się klecić posługując się starymi murami zbudowanymi dla innych celów. Podobnie te starodawne miasta, które będąc z początku otwarte i luźno zabudowane zmieniły się kolejną czasów w wielkie

³⁹ B. Pascal, *Pamiętka*, przeł. M. Tazbir, [w:] T. Płużański, *Pascal*, Warszawa 1974, s. 157.

grody, są zazwyczaj tak źle wytyczone w porównaniu do owych fortów, które budowniczy swobodnie konstruuje na pustej równinie, że chociaż, rozpatrując każdy budynek z osobna, znajduje się w nich często tyleż albo więcej sztuki co w tamtych, wszelako widząc, jak są ustawione, tu duży, tu mały, i jak ulice są przez to krzywe i nierówne, powiedziałoby się, iż to traf raczej, a nie wola kilku ludzi władających rozumem rozmieściła je w ten sposób⁴⁰.

Czy przeciwstawienie przygodnych okoliczności powstania kartezyjskiej racjonalności (trzeba wziąć wywołaną wojną niepewność, dodać do niej izolację i bezwzględną trzeźwość, a w rezultacie otrzyma się upodobanie do kontroli, liczb, maszyn, ostatecznych rozwiązań, kątów prostych i homogenicznych całości) jej w założeniu ponadczasowej treści obnaża kartezyjską filozofię jako rodzaj estetycznej maniery, aktorskiej inscenizacji, która pod efekciarską matematyczną retoryką skrywa zwykłe, czysto subiektywne poczucie smaku? Podobne zarzuty, nie bez powodu, stawiano architekturze nowoczesnej. Moderniści uwielbiali efektowne liczby i równe rachunki. *Manifest futurystyczny*, który dał początek innym tego rodzaju deklaracjom wiary, został ogłoszony 11 października 1908 roku i zawierał jedenaście punktów, co odpowiadało liczbie liter w nazwisku jego autora Filippo Tommaso Marinettiego⁴¹. Broadacre City Franka Lloyd Wrighta miało liczyć dokładnie sto mil kwadratowych i zostać podzielone na jednoakrowe działki, na których miały stanąć jego usoniańskie domy. Osiedle Pruitt-Igoe składało się z trzydziestu trzech jedenastopiętrowych wieżowców. Wreszcie, gdy moda architektoniczna zaczęła przekształcać się w dogmat i postanowiono skodyfikować zasady nowego stylu, będąca ich summa Karta Ateńska (spisana, co również niepozbawione symbolicznej wymowy, na motorowcu Patrice II płynącym ze stolicy klasycznej Grecji, Aten, do Marsylii w 1933 roku) zawierała dokładnie 111 punktów. Twierdzenie, że wieczne prawdy formy architektonicznej mogły się wyrazić wyłącznie w 111, ale już nie 42 (co, jak wiadomo, stanowi odpowiedź na „wielkie pytanie o życie, wszechświat i całą resztę”, udzieloną po siedmiu i pół milionach lat skomplikowanych obliczeń przez superkomputer o nazwie Głęboka Myśl w *Autostopem przez ga-*

⁴⁰ R. Descartes, *Rozprawa o metodzie*, s. 37.

⁴¹ Zob. C. Baumgarth, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978, s. 30-31.

laktykę Douglasa Adamsa) czy choćby 88 paragrafach, wydaje się równie naciągane jak przekonanie Kartezjusza, że uniwersalną metodę właściwego kierowania umysłem udało mu się wyłożyć w czterech żołnierskich punktach lub nie mniej podejrzane, mające wywołać wrażenie matematycznej ścisłości, numerowanie przez Wittgensteina kolejnych tez jego *Traktatu logiczno-filozoficznego*.

Wiele pozornie „ściśłych” rozwiązań wprowadzonych przez modernistycznych architektów było w istocie podyktowanych ich wizją estetyczną, a nie względami praktycznymi. „Klasyczną ścianę osłonową – pisze Jencks – Mies zastosował po raz pierwszy nie w budynku biurowym, lecz (...) mieszkalnym, i to oczywiście nie z przyczyn funkcjonalnych”⁴² (szklane kurtyny wytwarzały wrażenie promienistości i pełni świata, które Mies łączył z cenionym przez siebie tozizmem). Willa Schröder w Utrechcie z 1924 roku, projektu Gerrita Rietvelda, wyglądała jak zbudowana z białych płyt, choć w rzeczywistości wzniesiono ją tradycyjnymi metodami i przy użyciu tradycyjnych materiałów. Racjonalizm tych konstrukcji był więc wyłącznie symboliczny bądź estetyczny. Budynki te *symulowały* jedynie wrażenie ergonomii. W praktyce ich prostota była jednak często bardzo kosztowna. Płaskie dachy przeciekały, a nadmierne użycie szkła powodowało problemy cieplne (dopiero w 1959 roku Eero Saarinen w projekcie laboratorium firmy Bell w New Jersey wprowadził szyby lustrzane odbijające 75% światła słonecznego, aby odciążyć klimatyzację – pomysł, do którego powrócono w połowie lat siedemdziesiątych w czasach kryzysu energetycznego).

Co więcej, gdy w latach sześćdziesiątych zmarli Wright, Le Corbusier, Mies i Gropius, błyskawicznie zapomniano o ich platońskich, filozoficznych i utopijno-społecznych ambicjach. Architektura nowoczesna, jakby tylko czekając na ich odejście, stała się ekscentryczną propozycją stylistyczną, a jej twórcy niespecjalnie pamiętali o poszukiwaniach pokolenia mistrzów. Opera w Sydney projektu duńskiego architekta Jørna Utzona została ukończona po szesnastu latach negocjacji i kompromisów pomiędzy planami a uwarunkowaniami technicznymi i możliwościami finansowymi mecenasów projektu. Nie ma wątpliwości, że to nie forma gmachu podążała tu za jego funkcją, lecz życie za architekту-

⁴² C. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, s. 14.

ra – co wkrótce stało się fundamentem nowego, antyplatońskiego dogmatu całego, nie tylko architektonicznego postmodernizmu.

„Przestrzeń Le Corbusiera czy Wrighta – pisze Fredric Jameson w eseju *Theories of the Postmodern* – próbowała radykalnie odróżnić się od upadłej tkanki miejskiej, z której wyrastała – dlatego jej formy wyrażały radykalne zerwanie z całym przestrzennym kontekstem (wielkie *pilotis* podkreślające separację od ziemi i podkreślające novum wyłaniającej się przestrzeni). Postmodernistyczne budynki, przeciwnie, celebrują ich włączenie w heterogeniczną tkankę ulicy handlowej oraz upstrzonej motelami i fast-foodami scenerii postsuperautostrady amerykańskiego miasta. Gra aluzji i formalnych nawiązań («historycyzm») zapewnia ciągłość tych nowych budynków z pobliskimi komercyjnymi ikonami, rezygnując zarazem z roszczenia wysokiego modernizmu do radykalnej różnicy i innowacji”⁴³. Powiedzmy to tak: Kartezjusz jest figurą samotnego umysłu, projektującego od fundamentów bryłę świata; Le Corbusier nieprzypadkowo nazywał swoje drapacze chmury „kartezjańskimi”. I odwrotnie: architektura, która za najwyższy cel stawia sobie dekorowaną szopę i szyld reklamowy – „konstrukcja za dziesięć tysięcy dolarów z szyldem za sto tysięcy”, głosiła słynna postmodernistyczna fantazja Roberta Venturiego – stanowi plastyczną ilustrację zmierzchu nowożytnej, romantyczno-nowoczesnej formy ludzkiego ducha. Ponowoczesność jest światem, w którym forma ludzka została zastąpiona przez rzeczywistość ciągłej i powszechnej komunikacji, przez człowieka jako chwilowego nośnika opinii. Powtórzmy naszą początkową tezę: człowiek, o ile istnieje, jest tragicznym zderzeniem wiecznej prawdy z retoryką, nieskończoności z przemianą materii, architektury z życiem, bieli stylu międzynarodowego z jego „patologicznym” otoczeniem (prawdę o ludzkim życiu, jak pisał Camus, stanowi absurd, który nie jest ani ludzkim pragnieniem sensu, ani upartym milczeniem świata, lecz dopiero ich konfrontacją). Odrzucenie tego rodzaju ambicji – tak jak odrzucona została ze względu na jej „przemoc” architektura nowoczesna – jest abdykacją człowieka.

⁴³ F. Jameson, *Theories of the Postmodern*, [w:] tegoż, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983–1998*, London-New York 1998, s. 30.

THE ARCHITECTURE OF MODERNITY

Summary

In the text I trace the philosophical outlines of the modern movement in architecture. The thesis I aim at defending posits that architectural modernism reflects the fortunate moment – and a turning point of sorts – in the history of the human species, where the human form reached its mature form of an autonomous individual, before its subsequent absorption and dissolution in the structures of the late or postmodern capitalism. The contemporary aesthetic critique of modern architecture with its “violence” and romantic spirit of lofty solitude, however reasonable, modest or realistic that critique may seem, is in fact part and parcel of a larger process of gradual self-effacement of the human form from the most important stories taking place on the surface of the earth.

Key words: architecture, modernity, postmodernity, modernism, postmodernism, Descartes, subjectivity

Słowa kluczowe: architektura, nowoczesność, ponowoczesność, modernizm, postmodernizm, Descartes, subiektywizm

Bibliografia

- Badiou Alain, *Logiques des Mondes. L'Être et l'événement, 2*, Éditions du Seuil, Paris 2006, s. 534,
Baumgarth Christa, *Futuryzm*, przeł. J. Tasarski, Warszawa 1978.
Burszta Wojciech J., Kuligowski Waldemar, *Dlaczego kościotrup nie wstaje. Ponowoczesne pejzaże kultury*, Warszawa 1999.
Clarke Desmond M., *Descartes: A Biography*, Nowy Jork 2006.
Descartes René, *Rozprawa o metodzie właściwego kierowania rozumem i poszukiwania prawdy w naukach*, przeł. T. Żeleński (Boy), Warszawa 1980.
Finkielkraut Alain, *Zagubione człowieczeństwo*, przeł. M. Fabjanowski, Warszawa 1999, s. 44).
Giedion Sigfried, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, przeł. J. Olkiewicz, Warszawa 1968.
Harvey David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge-Oxford 1990.
Ikonnikow Andriej W., *Od architektury nowoczesnej do postmodernizmu*, Warszawa 1988.
Jachimecki Zdzisław, *Wagner*, Kraków 1973.
Jameson Fredric, *Theories of the Postmodern*, w: tegoż, *The Cultural Turn. Selected Writings on the Postmodern, 1983-1998*, London-New York 1998.

- Jencks Charles, *Le Corbusier – tragizm współczesnej architektury*, przeł. M. Biegańska, Warszawa 1982.
- Jencks Charles, *Ruch nowoczesny w architekturze*, przeł. A. Morawińska, H. Pawlikowska, Warszawa 1987.
- Jencks Charles, *Architektura postmodernistyczna*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1987.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paryż 1995.
- Fluzański Tadeusz, *Pascal*, Warszawa 1974.
- Toulmin Stephen, *Kosmopolis. Ukryty projekt nowoczesności*, przeł. T. Zarębski, Wrocław 2004.
- Welsch Wolfgang, *Nasza postmodernistyczna moderna*, przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska, Warszawa 1988.

<p>Bartosz Kuźniarz, dr filozofii Katedra Filozofii i Etyki UwB</p>
