

Modernizm jest nowym akademizmem. Rozmowa z prof. Jackiem Friedrichem

Corbusier mówił, że jego jedynym mistrzem jest dawna architektura. Jego analizy Partenonu w książce „W stronę architektury” to popis tego, jak można włączyć tradycję we własne, nowoczesne cele. Jak można z procesu rozwoju świątyni greckiej stworzyć pewien model paralelny na przykład do destylowania formy nowoczesnego samochodu: odejmowanie, upraszczanie, standaryzowanie, syntetyzowanie – mówił prof. Jacek Friedrich w rozmowie dla Teologii Politycznej.

Karol Grabias (Teologia Polityczna): Le Corbusier to jeden z najważniejszych architektów XX wieku. Ale dlaczego właściwie to on a nie, dajmy na to Adolf Loos czy Otto Wagner, stał się ojcem architektury nowoczesnej? Na początku ubiegłego stulecia sytuacja nie była przecież tak oczywista. Innymi słowy, dlaczego zwyciężyła ta wizja nowoczesności, którą zaproponował Le Corbusier?

Prof. Jacek Friedrich (Muzeum Narodowe w Gdańsku, Instytut Historii Sztuki UG): Nie ma tu prostej odpowiedzi, złożyło się na to wiele czynników. Wśród nich na pewno ogromny talent literacki Le Corbusiera. Loos też świetnie pisał, polemicznie i w sposób działający na wyobraźnię. Obaj w równej mierze swoją pozycję w dziejach nowoczesnej architektury zawdzięczają temu, co projektowali i temu,

co pisali. Dlaczego zatem Loos nie ma aż takiej pozycji jak Corbusier, chociaż w gronie specjalistów jest traktowany jako jeden z ojców architektonicznej nowoczesności? Myślę, że duże znaczenie mają tu sprawy pokoleniowe. Otto Wagner czy Adolf Loos byli znacznie starsi od Corbusiera, ten pierwszy prawie o pół wieku. To zupełnie inna generacja. Wagner to ktoś, kto raczej przyłączył się do nowych tendencji przełomu XIX i XX wieku. Z tego względu trudno byłoby go uczynić ojcem rewolucyjnej architektury. Ten aspekt „rewolucyjny” jest bardzo ważny; wiek XX jest w ogromnej mierze wiekiem rewolucji, postępu, zmian, burzenia, budowania na nowo... Wagner zaś raczej ewolucyjnie dochodził do form nowoczesnych. U niego neobarok przechodzi w secesję i dopiero potem, na skutek zetknięcia się z młodszymi, jak Josef Hoffmann, skłania się on ku surowej, oczyszczonej z detalu architekturze. Adolf Loos też był prawie 20 lat starszy od Corbusiera. A więc oni w naturalny sposób zaczynali w świecie zdominowanym przez architekturę akademicką, tradycyjną i historyzującą. Można powiedzieć, że tym bardziej koncepcje i projekty Loosa mogły się wydawać szokujące i przełomowe. Corbusier mógł się już odbić od dokonań pionierów, takich jak Loos, Wagner czy Auguste Perret. Skorzystał więc na tym, że był od nich młodszy.

Czy ta „pokoleniowa przewaga” miała faktycznie tak duże znaczenie?

Oczywiście! Corbusier miał możliwość tworzyć architekturę nowoczesną nie tylko w momencie jej narodzin, w momencie modernistycznej „eksplozji” w pierwszych latach po I wojnie światowej, ale jeszcze w latach 40., 50. i 60. Mógł więc zobaczyć zwycięstwo własnych koncepcji, własnych teorii. Mógł mieć też wielką satysfakcję, że to, co tworzył, wywarło tak wielki wpływ. Dziś patrzemy na

Corbusiera jak na swoistego patriarchę, który żył wystarczająco długo, by skosztować sukcesu modernizmu, by stać się żywym klasykiem. Jego poprzednikom nie było to dane i żaden z nich nie osiągnął takiego statusu. Corbusier bardzo dbał też o obraz siebie jako architekta samodzielnego, niezależnego, niewpisującego się w zwykłe trendy rozwojowe. Zawsze przecież można wskazać pewne wpływy, teorie, teksty, dzieła składające się na pewną całość, której nawet najwięksi projektanci są częścią. Tymczasem Corbusier mocno podkreślał swoją odrębność i jeśli już odwoływał się do tradycji, to raczej do tradycji odległej, choćby antycznej, a nie do bezpośrednich wpływów współczesnych sobie twórców.

Czy zatem słusznie uznajemy Le Corbusiera za „ojca modernizmu”?

Przy tym pytaniu pojawiają się trudności charakterystyczne dla sytuacji, w których jedną postać traktujemy jako figurę całego nurtu czy zjawiska. Dlaczego Elvis Presley jest uważany za boga rock-and-rolla? Ja osobiście wolę Chucka Berry'ego, i w ogóle od strony ściśle muzycznej większy wkład w cały ten nurt mieli często dziś zapomniani czarni rock-and-rollowcy. A jednak wszyscy pamiętają głównie Elvisa. Podobne procesy "kanonizacji" zachodzą w całej kulturze i zależą od wielu czynników. Kanon architektoniczny kształtują krytycy i historycy architektury, a ich opinie zawsze są mniej lub bardziej subiektywne i zależne od wielu czynników, nie tylko od jakości samych projektów. Równie ważny jest zwykły łut szczęścia, kaprys losu, to że we właściwym czasie jest się we właściwym miejscu. Corbusier miał to szczęście. Ale, oczywiście, jest on wspaniałym, genialnym architektem i wybitnym teoretykiem. Nawet jeśli czasem mętym, to bardzo przekonującym i działającym na wyobraźnię. Jest znakomitym

publicystą, pisarzem, obezwładniającym czytelnika sugestywną retoryką, a jak mówiłem, w moim przekonaniu, architektura modernistyczna jest w równej mierze dzieckiem pisania, co budowania. Corbusier fenomenalnie się w to zjawisko wpisuje. Oczywiście, wspaniała jest jego architektura, często bardzo oryginalna, czasem doktrynerska, to znów radykalnie niedoktrynerska. Corbusier potrafił zmieniać się, przekształcać, przechodzić od białych ścian, których był niemal religijnym wyznawcą, do surowego betonu, który nazywał kamieniem XX wieku. Potrafił się posługiwać formą bardziej poetycką czy metaforyczną. Widać to zwłaszcza w jego późnych arcydziełach, jak kaplica w Ronchamp czy klasztor La Tourette. Wykorzystał tam beton poetycko, artystycznie, nie tylko jako środek konstrukcyjny, ale ekspresyjny. Równocześnie miał świetne poczucie koloru, umiejętność syntetyzowania malarstwa, barwy, architektury i materiału. Pamiętajmy, że sam był całkiem ciekawym malarzem. Wszystko to predestynowało go, by z tak bogatą osobowością, dorobkiem i życiorysem zostać uznanym za najbardziej rozpoznawalnego „patriarchę” modernizmu.

Czy architektura modernistyczna daje się pomyśleć bez politycznego kontekstu? W powszechnym odbiorze PRL-owskie blokowiska i ówczesny system polityczny stanowią nierozłączną parę. Z drugiej strony mamy modernizm jako ekspresję kapitalizmu i zachodniej wolności... Czy da się pomyśleć modernizm poza politycznym kontekstem?

Raczej nie. Architektura jest tą dziedziną naszej kultury, w której polityka odciska szczególnie widoczne piętno. Często wprost wiąże się z polityką: gdy pomyślimy o osiedlach nowego Frankfurtu czy Berlina, innych miast niemieckich, ale też holenderskich, włoskich, francuskich

– gołym okiem dostrzeżemy tam ich bezpośredni związek z polityką. W Niemczech tam, gdzie rządziła lewica, socjaldemokracja, w latach 20. budowano modernistyczne, nowoczesne osiedla społeczne, proste, przeznaczone dla szerokich kręgów.

Istnieją też głębsze związki architektury z ideami. Ogromna część awangardowego modernizmu jest związana z ideami lewicowymi. Adolf Loos, którego głównie pamiętamy jako projektanta luksusowych willi, projektował także proste, zestandaryzowane, socjalne budynki, związane z socjaldemokratycznymi władzami „Czerwonego Wiednia”. Ludwig Mies van der Rohe, który projektował skrajnie luksusowe domy w rodzaju willi Tugendhatów, równocześnie na Weissenhoffie projektuje blok mieszkalny – egalitarny i lewicowy projekt. Przy czym to wzorcowe osiedle na Weissenhoffie w Stuttgarcie jest bardzo ciekawym przejawem podwójnego myślenia modernistów. Znajduje się na nim wspomniany blok Miesa van der Rohe, bardzo proste, minimalistyczne projekty J.J.P. Ouda czy Marta Stama, odwołujące się do idei minimum egzystencjalnego, a równocześnie projekty Corbusiera i innych architektów, z założenia bardziej burżuazyjne, wille dla jednej rodziny, fotografowane i prezentowane na przykład z luksusowym samochodem i kobietą odzianą w futro na pierwszym planie.

Wystarczy krótki spacer po warszawskim Mokotowie lub Saskiej Kępie, by zobaczyć bardziej „burżuazyjną” stronę modernizmu...

Starano się przekonać burżuazję i mieszczaństwo, klasę średnią, by uznała nowoczesną formułę architektoniczną za swoją własną. Już w latach 20. moderniści zaczynają „grać na dwóch fortepianach”. Z jednej

strony społeczne osiedla, idea budownictwa dla minimum egzystencjalnego, z drugiej - projektowanie dla warstw średnich i wyższych, nawet arystokracji czy gwiazd ówczesnego show-biznesu. Sami projektanci potrafili utrzymać się jednocześnie w obu tych rzeczywistościach. Jeśli chodzi o PRL, to w Polsce powojennej najpierw mamy programowe odwrócenie się od modernizmu, ale niekoniecznie od samej nowoczesności. Gdy czyta się teksty dotyczące architektury z późnych lat 40. i początku 50., to widać, że nie rezygnuje się wówczas wcale z idei nowoczesności. Ich autorzy wskazują raczej, że socrealizm to prawdziwa nowoczesność, a modernizm – to fałszywa nowoczesność, blichtr, błyskotki dla burżuazji. To pokazuje, jak atrakcyjna była idea nowoczesności, walorów propagandowych, które niosła i niesie ze sobą nowoczesność. Nikt nie chciał z nich rezygnować.

Po upadku modelu stalinowskiego w Polsce i w całym bloku wschodnim dość jednoznaczny jest triumf form modernistycznych. Wiąże się to z kwestiami ekonomicznymi – co dobrze ilustruje słynna deklaracja Nikity Chruszczowa, który mówił: „wystarczy już tych ozdóbek, one są zbyt kosztowne, trzeba budować prosto”. A prosto i oszczędnie – znaczyło modernistycznie. Modernizm w latach 50. i 60. staje się uniwersalnym, dominującym językiem architektury światowej. W Ameryce Północnej i Łacińskiej, w Europie i Afryce, na Dalekim Wschodzie buduje się wówczas nowoczesnie i modernistycznie – niezależnie od modelu politycznego i ekonomicznego. To niezwykle ciekawe, że formuła modernizmu była tak pojemna, na pozór nienarracyjna, a w istocie tak otwarta narracyjnie, że wydawała się do zaakceptowania przez wszystkich.

A więc upowszechnienie języka modernizmu stąpiło nieco jego ideologiczne ostrze?

Myślę, że można tak powiedzieć. Architekci nowocześni bardzo świadomie szukali zleceniodawców po obu stronach społecznej barykady – zarówno dla realizacji dużych, społecznych koncepcji w rodzaju osiedli mieszkaniowych, ale i zleceniodawców dających szansę budowania luksusowych willi. Ta uniwersalność języka modernistycznego zdecydowała o jego sukcesie i o tym, że był przyjmowany na Wschodzie i na Zachodzie, stał się czymś tak powszechnym, że niemal niezauważalnym.

Co ciekawe, ramy przestrzenne życia ukształtowane przez idee modernistyczne w postaci do dziś istniejących w Polsce blokowisk, wcale nie różnią się zasadniczo od analogicznych inwestycji na Zachodzie. Idee osiedli, przestrzenne formy, jakie one przybierały, są bardzo podobne, porównywalne. Na pewno na Wschodzie jest problem niższej jakości budownictwa: gdy patrzymy na bloki lat 50. i 60. w Londynie, Mediolanie, Sztokholmie czy ówczesnym Berlinie Zachodnim widzimy lepszą jakość, lepsze materiały, kapitalistyczny sznyt i w ogóle wyższy potencjał gospodarczy. Natomiast idee i koncepcje są zbieżne. Osiedle za Żelazną Bramą czy Sady Żoliborskie (to akurat wyjątkowo udane przedsięwzięcie polskiego modernizmu) nie odbiegają zasadniczo od przykładów zachodnich.

To zdanie, od którego wielu osobom niechętnie wspominającym PRL może jeżyć się włos na głowie.

Ja sam część dzieciństwa spędziłem w jednym z gdańskich falowców, uznawanych za czołowy przykład utopii modernistycznej w polskich warunkach. To było absolutne wcielenie nowoczesnych modeli

architektonicznych. Chętnie odwołam się do doświadczenia osobistego czy rodzinnego, w którym utwierdzałem się w rozmowach z wieloma osobami, zarówno projektantami, jak i użytkownikami tej architektury: w latach 60. i 70. nowoczesna architektura była traktowana jako o wiele lepsza niż starsza. Były windy, centralne ogrzewanie, bieżąca woda, kanalizacja. W tym względzie socjalistyczne osiedla w niczym się nie różniły od projektów zachodnich. Trzeba pamiętać, że ich mieszkańcy na ogół nie mieszkali wcześniej (lub nie mieszkaliby) w domach z ogródkiem, lecz w suterrenach, mieszkaniach współlokatorskich, na strychach, w akademikach, w hotelach robotniczych... Gdy chcemy uczciwie ocenić modernistyczny boom po 1956 roku w Polsce, musimy też patrzeć na to, jak dramatyczna była wówczas sytuacja mieszkaniowa. To w ogóle najważniejsza rzecz, gdy mówimy i o socmodernizmie, i o wielkich osiedlach w całej Europie, a właściwie na całym świecie. W dekadach po II wojnie światowej powszechnie uznano, że to najlepsza odpowiedź na kryzys mieszkaniowy, na zniszczenia wojenne, na milionowe migracje ze wsi do miast. Gdy chcemy spojrzeć na to sprawiedliwie, to przy wszystkich wadach socmodernizmu, trzeba pamiętać, że był odpowiedzią na gigantyczne problemy społeczne.

Czy modernizm rzeczywiście oznaczał zerwanie z tradycją? W swojej książce-manifeście – W stronę architektury – Le Corbusier cały rozdział poświęca Partenonowi i nie jest to bynajmniej jedynie odwołanie do architektury minionych wieków. Czy paradoksalnie modernizm nie stał się pewną formą nowej tradycji?

To się wiąże z tym, o czym już mówiliśmy. Dziś modernizm ma już ponad sto lat. Ponad wiek przyzwyczajamy się, że architektura rezygnuje z dekoracji, które tak lubił socrealizm, a które potępiał Chruszczow, które przede wszystkim były nieodłączne od języka architektury reprezentacyjnej w wieku XIX i częściowo XX. Myśmy się już od tego bardzo odzwyczaili i jest to pokłosie dominacji modernistycznego paradygmatu w ostatnim stuleciu. Modernizm stworzył swą własną, bardzo silną tożsamość, swą własną tradycję. To zresztą jeden z paradoksów rozważanych przez teoretyków – czy nowoczesność, awangarda mogą fundować tradycję? Czy „tradycja awangardy” to nie jest oksymoron? Sporo na ten temat pisano. Jesteśmy w takim momencie, w którym bez cienia wątpliwości możemy powiedzieć, że jest to nowa tradycja, a nawet swojego rodzaju nowy akademizm. Dowodzi tego to, jak wielu architektów alergicznie reaguje na wszelkie pomysły przywracania tradycyjnej architektury. Pamiętamy dyskusje na temat budowy nowego skrzydła National Gallery w Londynie. Gdy wskutek osobistych preferencji księcia Walii Karola zostało zbudowane ono w formach bardziej tradycyjnych, to było to dla modernistów prawdziwym kamieniem obraży. Powszechna reakcja była taka, jak wobec powstających w latach 20. XX wieku pierwszych projektów modernistycznych, tyle że à rebours. Modernizm stał się więc nie tylko nową tradycją, czasem nowym akademizmem, ale przede wszystkim standardem języka architektury. Myśląc o tym w kontekście Le Corbusiera, warto jednak wskazać na to, jak skomplikowane, poważne i owocne są związki między najwybitniejszymi projektantami nowoczesnej architektury a przeszłością.

To znów dość nieoczywisty sąd: modernizm jako krewniak klasycznej architektury.

Ten związek można wręcz wskazać jako jeden z powodów sukcesu pierwszego i drugiego pokolenia nowoczesnych architektów: ich osiągnięcia są związane z tym, że doskonale znali tradycję architektoniczną, na wielu płaszczyznach i poziomach odwoływali się do tradycji. Corbusier mówił, że jego jedynym mistrzem jest dawna architektura. Jego analizy Partenonu, choćby we wspomnianej przez pana książce *W stronę architektury*, to popis tego, jak można włączyć tradycję we własne, nowoczesne cele. Jak można z procesu rozwoju świątyni greckiej stworzyć pewien model paralelny na przykład do destylowania formy nowoczesnego samochodu: odejmowanie, upraszczanie, standaryzowanie, syntetyzowanie. Ta paralela jest w warstwie tekstowej i obrazowej tej książki bardzo wyrazista. Przeszłość jest źródłem inspiracji, a także argumentem w debatach. Nie odrzuca się jej, nie karczuje – moderniści nie chcieli rezygnować z pojęć takich jak tradycja, historia, wielka architektura przeszłości, ale wchłonąć i przekształcić je na swój własny sposób. Tak, by tradycja architektoniczna była argumentem nie przeciw, ale na rzecz modernizmu.

W końcu i modernizm ma przecież swój „Partenon”.

Tak, bez wątplenia. Jeśli mówimy o napięciu między tradycją a nowoczesnością, kontynuacją a odrzuceniem, bardzo ciekawe jest zwłaszcza porównanie zaprojektowanej przez Corbusiera willi Savoye z Partenonem. Historycy architektury całkiem otwarcie próbują porównywać tę willę ze świątynią antyczną i wskazują, że Corbusier realizował koncepcję pod wieloma względami bliską Partenonowi: izolacja przestrzenna, oddalenie, droga, która prowadzi do willi niczym droga procesyjna do świątyni antycznej, usadowienie budynku w

przestrzeni półotwartej z przyrodniczym tłem w postaci drzew, tak zwane piloti jako bezpośrednie odpowiedniki klasycznych kolumn. W Jednostce Marsylskiej Corbusiera także widać te interesujące inspiracje antykiem: taras, szerokie schody wyglądające jak teatralna widownia, naprzeciwko nich rozrzucone, asymetryczne, niemal rzeźbiarskie formy architektoniczne, które jawią się widzowi na tle wspaniałego, śródziemnomorskiego pejzażu z morzem i górami w tle. To jest niesamowicie śródziemnomorskie, antyczne, poetyckie, jakby wywiedzione wprost z Ajschylosa... Te związki, które można widzieć na bardzo wielu poziomach, są fascynujące. Pokrewieństwo między nowoczesnością a grecko-rzymską tradycją architektoniczną widać u tak wielkich architektów modernizmu jak Mies van der Rohe, Asplund, Terragni czy Kahn, nie mówiąc już o Perrecie czy Plečniku (a u nas na przykład Pniewskim), u których jest to wręcz ewidentne. W moim głębokim przekonaniu, to właśnie te związki, świadomość własnych korzeni, własnej tożsamości, przy równoczesnym dążeniu do zbudowania czegoś nowego, decydują o klasie tej architektury. Jest to pewnie jedna z zasadniczych różnic w stosunku do licznych współczesnych projektów, które są tylko banalnym powtórzeniem, czy zestawieniem pomysłów, które inni wielcy wcześniej wynaleźli, wymyślili, wysublimowali. Można chyba bronić tezy, że modernizm to rodzaj nowego akademizmu – znaczna część tego, co się dziś buduje to rzeczy wtórne, trywialne, bezrefleksyjne i tylko najzdolniejsi i najbardziej świadomi potrafią pięknie i mądrze kontynuować i rozwijać dzieło poprzedników. W tym względzie modernizm nie różni się więc od innych epok w dziejach architektury.

Z prof. Jackiem Friedrichem rozmawiał Karol Grabias