



MEGA PIONIERZY – MEGA NADZIEJE, SUKCESY I KONTROWERSJE¹ **MEGA PIONEERS – MEGA HOPES, SUCCESSES AND CONTROVERSIONS**

*Pamięci Corbusiera, Miesa i Gropiusa
w 100 rocznicę ich spotkania w 1910 roku*

Wojciech Kosiński
dr hab. inż. arch., prof. PK

Politechnika Krakowska
Wydział Architektury
Instytut Architektury Krajobrazu
Pracownia Projektowania Architektury Krajobrazu

STRESZCZENIE

Jubileusz 100 lat od twórczego spotkania największych pionierów modernizmu, jest okazją do przypomnienia, refleksji i oceny najważniejszych, błyskotliwych, nowatorskich tendencji Ruchu Nowoczesnego w architekturze i urbanistyce. Niekwestionowane zasługi oraz kontrowersje wokół wkładu i dziedzictwa modernizmu międzywojennego i powojennego są platformą do dyskusji nad ponadczasowością i aktualną przydatnością tego dorobku. Obecnie, w dobie transformacji krajów postkomunistycznych, integracji europejskiej i globalizacji – osiągnięcia pionierów i kontynuatorów Ruchu Nowoczesnego nabierają nowego znaczenia. Wkład tytanicznych, kontrowersyjnych przywódców i stworzonej przez nich nowej epoki wielkiej architektury i wielkich pomysłów to: funkcjonalizm i formalizm, abstrakcja i ekspresja, styl międzynarodowy i stylistyki lokalne, indywidualizm i uniformizm, wyrafinowany artyzm i wulgarna produkcja masowa, niezależność i klientyzm, integracja sztuk i prostacka ekonomiczna inżynieria, prymat kultury i prymat natury. Ten dorobek, w refleksyjnym i selektywnym zrozumieniu, stanowi kapitalną inspirację i podstawę dla współczesnej twórczości, w warunkach zrównoważonego rozwoju i kultury ponowoczesnej.

Słowa kluczowe: Ruch Nowoczesny, Le Corbusier, Bauhaus, architektura, urbanistyka, innowacyjność, kontrowersja, współczesność, ponowoczesność.

¹ NINIEJSZY ARTYKUŁ POWSTAŁ W OPARCIU O FRAGMENT WIĘKSZEJ CAŁOŚCI: KOSIŃSKI, WOJCIECH. 2010. "PIĘKNO MIASTA - ARCHITEKTURA, URBANISTYKA, KRAJOBRAZ". KRAKÓW. MASZYNOPIS

ABSTRACT

The jubilee of 100 years since a meeting of three greatest pioneers of Modern Movement, is an opportunity for reminding, reflection and evaluation of most important, spectacular, innovating trends of the Modern Movement in architecture and urbanism. Undisputable achievements and controversies around the input and heritage of Modernism before and after the W.W. II, are platform for discussion upon evergreen and recent usefulness of this legacy. Recently, in time of transformation in post communist countries, European integration and globalization – achievements of pioneers and followers of Modern Movement, gain a new meaning and importance. A contribution of titanic, controversial leaders, and created by them: new era of great architecture and great mistakes, is as follows: functionalism and formalism, abstraction and expression, International Style and local styles, individualism and uniformity, refined artistry and vulgar mass production, independence and dependence, correspondence des arts and ornery economic engineering, primacy of culture and preference of nature. This achievements, in reflective and selected understanding, are perfect inspiration and base for contemporary creation, according to conditions of sustainable progress and Post Modern culture.

Key words: Modern Movement, Le Corbusier, Bauhaus, architecture, urbanism, innovation, controversy, contemporaneity, Post Modernity.

WSTĘP

Dwa czołowe byty wczesnego modernizmu: twórczość Corbusiera i Bauhausu, mają gigantyczną literaturę przedmiotu – autorską i krytyczną. Oceny są zarówno apologetyczne, wręcz hagiograficzne, ale także druzgoczące. Te drugie występują jednak w znacznej mniejszości. Ferowane były głównie w okresie ataku na modernizm w latach kryzysu tego kierunku w latach 60. i 70. XX w., zwieńczonego proklamowaniem postmodernizmu. W oglądzie i próbie oceny tych źródłowych nurtów modernizmu z perspektywy roku 2010, można ograniczyć się do kilku punktów, istotnych dla sytuacji obecnej w architekturze oraz urbanistyce.

Pretekstem do niniejszych rozważań jest jubileuszowa, okrągła rocznica 100 lat od chwili, gdy trzech wielcy pionierzy spotkali się zrzędzeniem losu w Berlinie, aby pracować wspólnie jako młodzi stażyści w pracowni Petera Behrensa. Wtedy Corbusier nauczył się perfekcyjnie języka niemieckiego, dzięki czemu mógł prowadzić z kolegami nieskrępowany dialog, wtedy i później, na przykład podczas spotkań CIAM, kiedy wykluwała się rewolucja Ruchu Nowoczesnego. Z tej *correspondence des arts* – *Gesamtkunstwerk* zrodziło się wiele fundamentalnych wartości architektonicznych i urbanistycznych XX i XXI wieku.

LE CORBUSIER ARCHITEKT

Le Corbusier (Charles Eduard Jeanneret – Gris, 1887–1965) miał wczesne lata naznaczone przynależnością do rodzinnego szwajcarskiego środowiska zegarmistrzowsko – grawerskiego, dla którego wykonał pierwsze drobne zlecenia. Następnie odbył młodzieńcze podróże studialno – praktykanckie do Austrii, Francji, Niemiec i Włoch. Tam przebywał w orbicie najważniejszych osobowości pionierskiego modernizmu: wiedeńskich mistrzów secesji (Hoffmanna, Loosa), tuzów francuskich: Perreta (żelbet) i Garniera (urbanistyka społeczna), wreszcie asów przyszłego Bauhausu: Gropiusa i Miesa. Po Wielkiej Wojnie przeniósł się na stałe do Paryża. Odtąd w barwnej atmosferze międzywojennej metropolii gruntownie wszedł w kontakt z awangardowymi środowiskami artystycznymi z różnych dziedzin (Picasso, Strawiński, Hemingway i in.). Kubizm Picassa a zwłaszcza Braque'a i Gris'a wywarł na niego silne wpływy. Czynn timer zaangażował się w malarstwo, w którym miał spore osiągnięcia. Uprawiał też reliefową rzeźbę, której nie zaniedbał nawet w okresie największej „produkcji”, rzeźbiąc Modulora na Bloku Marsylskim. Razem z przyjacielem Amédée Ozenfantem zapoczątkował nowy kierunek malarski – puryzm,

1917). Uświadomił sobie i przyjął jako twórcze *credo* – kubistyczne podejście do architektury, które sformułował słowami – „gra brył w świetle”.

W r. 1919 utworzył w Paryżu własną pracownię architektoniczną. Zaczął wydawać w tym samym roku czasopismo artystyczne o ambicjach programowych pod nazwą *Esprit Nouveau* (*Nowy duch*). Swoje materiały podpisywał Le Corbusier. Szybko nabrał energii wydawniczej i doświadczeń z prowadzeniem zespołu redakcyjnego, związał się z paryskim wydawnictwem Les Editions G. Cres & C. Miał znakomite, pionierskie przeczucie co do oddziaływania, jakie będzie miało słowo i rysunek drukowane w niekosztownych wydaniach, ale w dużych nakładach. Jak żaden dotąd architekt, przystąpił równolegle z pracami projektowymi do intensywnej działalności na polu teorii, której wyniki sukcesywnie publikował w książkach – jak się okazało – epokowych. W ramach pierwszej transzy w latach 1 20. XX w., wydał 6 pozycji książkowych w serii związanej ze swoim czasopiśmie (*Collection de „L’Esprit Nouveau”*).²

Wśród zwolenników modernizmu, zwłaszcza u młodzieży, cieszyły się imponującym powodzeniem. Powstawały dodruki. Tradycjoniści byli zszokowani. Lektura jest porywająca i – jak z powyższego wiadomo – była przyjmowana z gorącymi kontrowersjami. Corbusier, osobiście i prywatnie subtelny oraz uprzejmy – w swoich sądach o aktualnej sytuacji w architekturze i urbanistyce był apodyktyczny, agresywny a także skrajnie nietolerancyjny. Rysował klasyczne porządki, fasady kamienic i tradycyjne plany miast, po czym przekreślał je na czerwono, głosząc że miejsce ich jest na śmietniku historii. Paryż określał jako ohydne miasto, które zasługuje przede wszystkim na liczne wyburzenia, zwłaszcza tam gdzie dominuje nieregularność i tak zwaną malowniczość.

W drugiej transzy wydawniczej, najważniejszą książką jest *Kiedy Katedry były Białe*.³ Jest entuzjastycznym, ale po części krytycznym zapisem wyprawy studialnej do USA w r. 1935. Notuje w niej jako swoistą twórczą tezę i *credo*, że „kocha Nowy Jork za jego nowość i Kartezjańską regularność”. Niejako dla równowagi odwiedził też Związek Radziecki, jednak nie odnalazł tam inspiracji.

Twórczość projektowa od początku przebiega z wielkim powodzeniem. Od wczesnej młodości, także jeszcze w Szwajcarii w kręgu rodzinnym, zaprojektował i zbudował cztery wille. Kontynuacja następuje w Paryżu, od razu po założeniu własnego atelier. Druga w serii will – „La Roche” zbudowana także dla rodziny, jest już arcydziełem modernizmu. Wyraża komplet dotychczasowych *idee fixe* młodego autora: puryzm, *Esprit Nouveau* i grę brył w świetle (1923). Białe wille Corbusiera z lat 20. XX w., oglądane obecnie wyglądają tak, że mogłyby zostać zaprojektowane obecnie z pełnym sukcesem. Natomiast poruszające jest oglądanie ich na fotografiach z epoki, gdzie widzi się przy nich ówczesne samochody przypominające dorożki lub najbardziej antykwaryczne *oldtimery*.

Corbusier traktował projektowanie will jako kreację dzieł sztuki. Jednocześnie pochłonięty ideami funkcjonalizmu nazywał dom „maszyną do mieszkania”. Łączy się z taką postawą architekta pikantna historyjka w iście francuskim stylu. Młody Corbusier we własnej małżeńskiej sypialni nakazał zamontować bidet przy łóżku żony. Obdarzona tym prezentem właścicielka niezwłocznie poleciła swemu rękawicznikowi, aby szczelnie okrył go starannie dopasowanym pokrowcem z białej skóry, którego nigdy nie zdjęła.⁴

W latach 1920-1924 Corbusier wraz z kuzynem Pierre Jeanneret wykonują większe zlecenie ze strony ambitnego, progresywnego przedsiębiorcy budowlanego Henry Frugès, w Pessac k/Bordeaux. Przedsięwzięciem jest zespół domów rodzinnych, które mają być symbolami nowoczesności. Tak właśnie zostają zaprojektowane oraz dokładnie, bez-

² M.in. *Vers une Architecture*, pod nazwiskiem Le Corbusier – Saugnier, (1923), *Urbanisme* (1926) oraz *Precisions*, które stanowiły *facsimile* jego wykładów (1929).

³ Tytuł oryginalny *Quand Les Cathedrales etaient Blanche*, Paryż 1937. Pierwsze wydanie anglojęzyczne pochodzi z roku 1947. Por. Corbusier, Le. 1947. *When The Cathedrals Were White*. McGraw. Wyd. Graham – Hill Book Company. Nowy Jork, 218 s.

⁴ Wg Bohdana Lisowskiego, podczas wykładu akademickiego w WAPK, w maju 1965 r.

kompromisowo zrealizowane według nowatorskiej dokumentacji. Ich architektura jest nieco zróżnicowana w szczegółach, natomiast zespół jako całość jest harmonijny. Domy mają zbliżony charakter i wyrównane gabaryty wysokościowe oraz podobne kubatury i wymiary całościowe.

Poszczególne podzespoły otrzymują wyróżniające cechy i nazwy. Nadano im nie bez powodu pseudonim «Drapacze chmur», mimo że mają tylko wysokość 2,5 kondygnacji. Parter, piętro oraz poddasze, przy płaskich dachach są kameralnymi domkami jednorodzinnymi, ale dzięki temu że zaprojektowano je bardzo wąskie od frontu, czynią wrażenie wertykalne. Nazwa jest żartobliwym hołdem autorów wobec ulubionego Manhattanu. Inny podzespół o nazwie «zig-zag» jest szeregowką o «mijankowym» ustawieniu poszczególnych segmentów, co autorzy kojarzyli z zamkiem błyskawicznym. Pessac stało się najbardziej postępowym osiedlem modernistycznym. Uczyniono krok do przodu w porównaniu z „linijkowymi” osiedlami autorstwa Oud’a w Hook van Holland i Rietvelda w Utrechcie (nieopodal słynnego Domu Pani Schroeder).

W Pessac miały miejsce interesujące i pouczające wydarzenia, rzucające ciekawe światło na powszechną recepcję awangardowej architektury. Mieszkańcy, którzy nie zaakceptowali Corbusierowskich idei eksperymentowanych na domach, które stały się ich własnością, dokonali na własną rękę wiele drastycznych przebudów, które zniweczyły najważniejsze «tezowe» rozwiązania autorskie. Zamurowali poziome, purystyczne pasy okienne w metalowych ramach, tworząc w ich miejscu kilka pojedynczych pionowych okienek. Wstawili w tym celu tradycyjne drewniane ramiaki z ozdobnym profilowaniem, drobnymi kwaterami i kiczowatym oszkleniem. Zamurowali przewiewne, podcieniowe, słupowe partery, tworząc zamknięte garaże i schowki oraz inne pomieszczenia. Nagminnie były przemaalowania białych ścian w «kolorki». Dobudowano tradycyjne kominy, etc.

W okresie postmodernistycznej krytyki Ruchu Nowoczesnego i Corbusiera, *casus* Pessac był przedstawiany jako kliniczny przykład arogancji architekta – demiurga. Skoro nie liczył się z potrzebami zwykłych ludzi, zostały słusznie wyegzekwowane przez miejscową społeczność, biorącą swoje sprawy we własne ręce. Jednak w 1980 r. osiedle zostało wpisane na Listę Międzynarodowego Dziedzictwa, przywrócone do stanu autorskiego i otoczone ochroną prawną.⁵ Podobnie stało się z Jednostką Mieszkaniową w Marsylii, gdzie również miały miejsce liczne samowole dotyczące zwłaszcza degradujących przekształceń oryginalnych wnętrz mieszkalnych. W trakcie prac nad osiedlem (1923) Corbusier przekształcił status swojej pracowni w spółkę z Pierre Jeanneret. Przetrwała do r. 1940, gdy Corbusier zabiegał o kolaborację z reżymem Vichy oraz próbował nieudanego flirtu z hitlerowskimi najeźdźcami w celu pozyskiwania zleceń. Od 1925 roku używał pseudonimu Le Corbusier nie tylko przy podpisywaniu tekstów, ale także jako architekt i plastyk.

W tymże roku zbudował na wystawie paryskiej jeden ze swych najważniejszych obiektów objaśniających idee twórcze. Jest nim Pawilon *Esprit Nouveau* (Nowy Duch), noszący nazwę identyczną z autorskim czasopiśmie programowym. Obiekt jest niezwykle piękny. Purystycznie prosty, ale intelektualnie i artystycznie wyrafinowany. Ma minimalistyczną biel, proporcje wynikające z sześciangu, pudełkowość i pustkę ujętą w ramki, kolisty opajon w tarasie, poprzez który przebija się wyrastające w parterze drzewo. Drugi segment, przylegający bezpośrednio, kontrastuje z kątami prostymi, dzięki idealnie gładkiej formie ćwiartki kołowego walca. Jest to jeden z modelowych obiektów pionierskiej architektury nowoczesnej. Z mógłby zostać stworzony pełnym sukcesem w chwili obecnej przez modnych minimalistów.

Trzynastą odnotowaną w pracowni Corbusiera zrealizowaną rezydencją, została najznakomitsza z nich, rozslawiona Willa *Savoie* w Poissy k/Paryża (1927-1931). Jest wcieleнием harmonii. Apolińska, swoiście klasyczna i palladiańska, zarazem minimalistyczna i poetycka. Odzwierciedla gigantyczny talent autora, jego wielką kulturę i zarazem bez-

⁵ Boudon, Philippe. 1985. Pessac de Le Corbusier. Étude socio-architecturale 1929/85. Wyd. Éditions Dunod. Paryż, 208 s.

kompromisowość. Na jej przykładzie sformułował oficjalnie swój „pół-Dekalog” czyli Pięć Zasad Nowoczesnej Architektury, z założeniem że dotyczą budynków betonowych. Są to: 1 – otwarty parter, dom na słupach; 2 – uwolniony, swobodny układ rzutu rozplanowania wnętrza (zawdzięczał to Perretowi); 3 – nierygorystyczne, swobodne rozplanowanie fasad (zawdzięczał to regionalnej architekturze Szwajcarii); 4 – poziome wydłużone pasy okienne (inspiracja przy płynęła z Wenecji); 5 – ogród na płaskim dachu (Zevi przypisuje tu inspirację Wiszącymi Ogrodami Babilonu). Ten imponujący intelektualny eklektyzm, ostatecznie w formie produktu końcowego obrócił się we wcielenie opanowania, selekcji środków wyrazu, Leonardowskiego samoograniczenia.

Lata 30. XX w., są po części naznaczone kryzysem. Taka sytuacja odzwierciedla się u ambitnych twórców intensyfikacją działalności teoretycznej: analitycznej i wizjonerskiej. (Trzydzieści lat później, w okresie kryzysu powojennego powstały prace teoretyczne racjonalistów włoskich zapowiadające kryzys modernizmu, zwieńczone kultowym dziełem Aldo Rossiego.⁶ Corbusier wykorzystuje ten czas dla prowadzenia studiów nad nowatorską, eksperymentalną „architekturą urbanistyczną”, silnie skoncentrowaną i nieklasyczną w formie. Jako efekt zapisuje w 1930 roku swoją wspaniałą koncepcję krajobrazowo – urbanistyczno – architektoniczną: zagospodarowanie wybrzeża w Algierze.

Jest to linearna i dynamiczna, wydłużona wzdłuż łukowatego brzegu monolityczna zabudowa, sprzężona z pasmową wiązką transportu szynowego i autostradowego. Wśród licznych, wręcz modnych podówczas a także później idei miast wstęgowych, ta właśnie jest najpiękniejsza, również graficznie. Takie wizjonerskie prace, podobnie jak Plan Voisin dla Paryża (*vide* dalej), wywołały skrajnie ambiwalentne oceny. W zasadzie przez całe życie twórcze, Corbusier był akceptowany i podziwiany raczej za realizacje budynków. Natomiast jego propozycje urbanistyczne były przez większość opiniodawców odrzucane. Przeważała opinia: eksperymenty i zaskakujące nowości architektoniczne – tak; ale radykalne odejście od tradycji urbanistycznych – nie.

Okres międzywojenny, po sukcesie realizacyjnym Willi Savoie, jest dla Corbusiera sprzyjający pomimo otaczającego kryzysu. Realizuje dwa poważne zamówienia na duże budynki publiczno – mieszkalne w Paryżu. Tworzy dzieła o walorach misyjno – społecznych a zarazem prestiżowych, w ciekawych kontekstach urbanistycznych. Na tym polu również dokonuje dziejowych, udanych eksperymentów brzemiennych dla przyszłości. Pierwszym jest gmach schroniska – azylu Armii Zbawienia (1929-1933). Znajduje się w dzielnicy 13 w południowo wschodnim rejonie śródmieścia, opodal obecnej Biblioteki Narodowej. Architekt śmiało zmierzył się z zadaniem harmonijnego wpisania wielkiej nowoczesnej kubatury w historyczne otoczenie oraz w pierzeję eklektycznej zabudowy ulicznej. Nawiązał arcyciekawie do sąsiednich eleganckich, wydłużonych, kilkupiętrowych kamienic wielkomiejskich.

Na tę neo kontekstualną bryłę gmachu Armii Zbawienia składały się: wysoki parter usługowy, 3 i 4 kondygnacje apartamentowe, a ponad głównym gzymsem okapowym, 2 i 3 kondygnacje poddaszowe, cofnięte wobec głównej fasady. Corbusier (z Janneretem przy tworzeniu obydwu gmachów) dokonał nawiązania do kontekstu w bezkompromisowy estetycznie sposób. Użył surowego betonu, mocno zaznaczył podziały na kondygnacje i na komórki pojedynczych mieszkań, zastosował silną podstawową kolorystykę złożoną z 4 głównych barw. Jednak przy tym radykalnie modernistycznym *decor*, zachował 3 klasyczne warstwy elewacyjne: parter, kondygnacje główne i kondygnacje poddaszowe. Oczywiście w nowoczesnej interpretacji estetycznej. Zachował w sumie otaczający gabaryt, zgodnie z prawem lokalnym. Dzięki temu stworzył nowatorską formułę, plombę w relacji do kontekstu – radykalnie inną w szczegółach, ale w całości podobną kulturowo i krajobrazowo.

Drugim wybitnie innowacyjnym z ówczesnych obiektów jest dom akademicki „Pawilon Szwajcarski” w Miasteczku Uniwersyteckim na południowym skraju śródmieścia (1930-

⁶ Rossi, Aldo. 1966. *Architettura della Città*. Wyd. Marsilio. Padwa, 208 s.

1932). Architekt dokonał eksperymentów, które potem twórczo przeniósł na powojenne Jednostki Mieszkaniowe. Dom jest budowlą wolnostojącą w parkowej scenerii przedmieścia. Nieopodal stoją starsze akademiki z czasów historyzmu. Najbliższy jest Collège Franco – Britanique w stylu eklektycznym. Zgodnie z nazwą odzwierciedlającą fundatorów – jest syntezą Stylu II Cesarstwa i Stylu Wiktoriańskiego. Corbusier znów dostosował się do ogólnych gabarytów sąsiada: długości i wysokości. W twórczy sposób wykorzystał uwarunkowania planu miejscowego, na mocy którego był zobowiązany regulami regulacyjnymi Miasteczka Uniwersyteckiego. Na tej tradycyjnej kanwie planistyczno - urbanistycznej wykreował absolutnie nowatorską formę, która z powodzeniem mogłaby zostać zaprojektowana obecnie.

Budynek ma wolne, przewiewne przyziemie. Został wyniesiony ponad teren na potężnych słupach powiązanych dźwigarami mostowymi z surowego betonu. Na tej infrastrukturze wydzwignięte są 3,5 piętra użytkowe; połowa dachu jest zabudowana, a druga stanowi taras. Autor odzwierciedlił myślenie funkcjonalistyczne („maszyna do mieszkania”) projektując południową elewację maksymalnie przeszkloną i rozrzeźbioną, a północną – maksymalnie zabudowaną, gładką z małymi kwadratowymi okienkami. Wieloprzestrzenne pomieszczenia pomocnicze: bibliotekę i stołówkę zbudował jako osobne niskie pawilony. Połączone są z głównym budynkiem przy pomocy szklanych przewiązek, a wolnostojąca klatka schodowa stanowi przybudowaną wieżę. Powstała w ten sposób formuła nowoczesnego obiektu - zespołu, która odtąd była powielana na skalę globalną w projektach zespołów hotelowych, biurowych, służby zdrowia, etc.

Na progu sytuacji wojennej Corbusier chwilowo przenosi się do Rio de Janeiro, gdzie pracuje z Oskarem Niemeyerem i Lucio Costą – późniejszymi projektantami Brazylii – nad kolejną dużą budowlą. Jest nią Ministerstwo Edukacji Narodowej. W przeciwieństwie do obłożonych europejskimi restrykcyjnymi i regulacjami niedawnych realizacji paryskich, w Rio możliwości są nieograniczone. Radykalni moderniści budują więc ogromny, lapidarny, biały prostopadłocien o wysmakowanej, płaskiej, „deskowatej” proporcji. Po wojnie podobne będą pod tym względem amerykańskie biurowce Miesa i naśladowców. Minimalizm bryły Ministerstwa jest zrównoważony pięknie wyrafinowaną grą elewacyjną. Jest charakterystyczna dla Corbusiera w środkowym okresie twórczości – już po projekcie gmachu Armii Zbawienia, a jeszcze przed Jednostkami Mieszkaniowymi. Wszystkie wymienione budynki mają zbliżony model kompozycyjny fasady. Prostokątna krata o zagęszczonych miejscami podziałach, jest wypełniona kolorystycznie różnymi barwami podstawowymi. Przypomina zwiłokrotnione kompozycje Mondriana.

Po niecałkiem fortunnie przeżytych latach wojennych (skłonność do kolaboracji z Vichy i nazistami, a wcześniej ze stalinizmem) Corbusier podobnie jak większość osób związanych z inwestycjami budowlanymi, włącza się w atmosferę odbudowy i rozbudowy. Otrzymuje zamówienie na swoją największą realizację – wielomieszkaniowy Blok w Marsylii (1946-1952). Do tej pory żaden pojedynczy dom mieszkalny nie był tak gigantyczny i nie ścieśniał tak drastycznie setek osób i rodzin. Autor poważnie przygotowuje się do odpowiedzialnego i brzemiennej przyszłości przedsięwzięcia. Studiuje granice możliwej funkcjonalnie gęstości zasiedlenia mieszkania, dopuszczalnej pojemności i konsekwencji dla kształtowania. W efekcie wnikliwych rozważań, analiz i koncepcji podejmuje szereg doniosłych decyzji projektowych – od skali ogólnej po najdrobniejsze szczegóły – które przez dziesięciolecia będą cytowane i powtarzane niemal w całym świecie, w państwach Zachodu i Wschodu.

Na kultowym rysunku planu działki osiedlowej, rysuje dwa warianty systemów zabudowy dla tej samej ilości mieszkańców. Jeden to zabudowanie domkami wolnostojącymi, a drugim – pojedynczy mega blok. Wariant pierwszy ukazuje całkowite zajęcie gruntu drobnymi parcelami z pojedynczymi domkami. Natomiast preferowany przez twórcę wariant super bloku uwalnia otaczający teren dla wspólnego parku. Demiurg nie brał już pod uwagę argumentów przemawiających za wariantem willowym, a przecież od zarania był mistrzem w dziedzinie kreowania rezydencji jednorodzinnych. Niegdyś wczuwał się

w gust i wolę klienta (poczynając od własnych rodziców), jego człowieczą odrębność, chęć przestrzennego wyodrębnienia i wyróżnienia za swoje pieniądze. Teraz mistrz przemawiał jakby językiem Majakowskiego: „Jednostka? / co komu po niej / jednostki głosik cieńszy jest od pisku!”. Słowo Jednostka dotyczy w tym wierszu osoby, a nie Jednostki jako gmachu (*Unite d’Habitation*).

Corbusier potraktował budowlę systemowo. Swoje rewolucyjne pomysły przeprowadził w czterech skalach projektowych od ogółu do szczegółu. Stopniowo przybliżał się od skali krajobrazu do skali człowieka. Tymi przybliżeniami są: bryła, kondygnacja, mieszkanie i detale wewnątrz.

Budynek spełnił 5 Corbusierowskich zasad betonowej architektury nowoczesnej, wypracowanych przed 20 laty dla małego domu na przykładzie Willi Savoie. Blok Jednostki stanął w oderwaniu od ziemi, za potężnych słupach o przekroju owalnym, rozszerzających się ku górze, obnażających brutalistyczny surowy beton ze śladami po deskowaniu. Dzięki konstrukcji słupowej byłby potencjalnie możliwy wolny plan kondygnacji mieszkalnych, ale rytmy mieszkań czynią plan kondygnacji zagęszczonym i modularnie uregulowanym. Podobnie rytmiczne są elewacje, które dzięki wyeliminowaniu zewnętrznych ścian nośnych też mogły być teoretycznie swobodnymi „gdyby nie te powtarzalne mieszkania”. *Nota bene* ten wymuszony rytm jest nadal problemem kompozycyjnym w architekturze wielorodzinnej. Na fasadzie Jednostki widnieją poziome okna, cofnięte na głębokość logii, które są poddzielane rytmicznymi, tarczowymi ścianami poprzecznymi, w przedłużeniu mieszkań. Te oczywiste dzisiaj rozwiązania były wówczas pionierskimi eksperymentami. Prawdziwym osiągnięciem jest dach tworzący wspólną przestrzeń rekreacyjną. Jest ogrodem wedle „pół - dekalogu” Corbusiera, ale bez roślin, za to z wieloma betonowymi urządzeniami. Posiada oszklony *penthouse*, w którym mieści się przedszkole i klub mieszkańców. Na zewnątrz jest kino – estrada pod otwartym niebem ze spektakularnym betonowym ekranem wyglądającym jak rzeźba, basen, stałe betonowe ławki, leżaki i przegrody do opalania się. Za bezpiecznymi wysokimi barierkami rozciągają się wokół fenomenalne widoki: od Morza Śródziemnego, ponad miastem, w stronę Alp Nadmorskich (*Les Alpes Maritimes*).

Wielkim eksperymentem jest układ rzutu budynku – system korytarzowy, najbardziej ze wszystkich pojemny i schematyczny, stosowany w klasztorach i więzieniach. Ciekawym, konsekwentnym pomysłem stała się wspólnotowa „Ulica Wewnętrzna” *Rue Interieur*. Zarezerwowano dla niej piętro w połowie wysokości budynku, na podobieństwo kondygnacji technicznych w amerykańskich biurach. Wypełniona jest sklepami oraz usługami: od piekarza, fryzjera i księgarni, po pocztę, wypożyczalnię sprzętu wodnego, narciarskiego i wysokogórskiego. Użytkownicy mogą czuć się uniezależnieni od konieczności opuszczania Jednostki. Mają szanse ułatwionych i wymuszonych kontaktów, bardziej niż w innej zabudowie. Pomysł utrwalił się; najczęściej stosowany jest w dużych wydłużonych hotelach: alpejskich (Belleville) i nadmorskich (wybrzeże Languedoc – Rousillon). Zasada ekskluzywnych własnych usług i handlu dla mieszkańców przeniknęła do kondominiów i osiedli zamkniętych.

Miarą powagi podejścia autorskiego do kwestii relacji postaci człowieka w stosunku do postaci domu i mieszkania jest *Modulor*⁷. Wnikliwe analizy wymiarów, sekwencje liczbowe oraz wspaniała szata ilustracyjna przypominają Renesans i Człowieka Witruwiańskiego rysowanego przez Leonarda. Pokłosie tych prac okazało się wielorako owocne. *Modulor* był cytowany i wykorzystany przez czołowych architektów świata. Wypracowana optymalna wg Corbusiera wysokość wnętrza 2,26 m., została zastosowana we wnętrzach paryskich super budowli: Centrum Pompidou (Renzo Piano, Richard Rogers) i Centrum Sztuki Arabskiej (Jean Nouvel). Corbusierowi przyznano wysokie laury akademickie w naukach ścisłych za matematyczne pochodzą wielkości w *Modulorze*.

⁷ Część 1, 1948; Część 2, 1955.

Kolejnym przybliżeniem w projekcie Jednostki do skali ludzkiej były rozwiązania mieszkań. Autor dokonał kolejnego nośnego odkrycia. Są nim systemowe, zazębiające się mieszkania wielopoziomowe nazwane *maisonette* (domeczek). Oprócz najmniejszych jednopoziomowych garsonier - *piette a terre*, są dwu- i trypoziomowe, te ostatnie powiązane z korytarzem na poziomie pośrednim. Wiele pomysłów z Jednostki zaadoptował Jean Nouvel w pokazowym ponowoczesnym osiedlu *Nemeusus* w prowansalskim Nimes.

Czwartym przybliżeniem do skali człowieka, stało się zaprojektowanie aranżacji wnętrz, materiałów wykończeniowych, kolorystyki, mebli oraz drobnych szczegółów. W Jednostce nadal obowiązuje w kuchniach Corbusierowski system układania i zawieszania naczyń kuchennych na deskach z kołkami odpowiednio dostosowanymi do naczyń wielkością i rozmieszczeniem („wiszą na kołkach - pod ręką”). Takie zaprogramowanie życia „do końca” jest przyjmowane ambiwalentnie. Krytycy narzekają, że Corbusiera jako projektanta wielorodzinnych bloków cechowała postawa wobec użytkowników bardziej pro fizjologiczna niż pro intelektualna i duchowa. Próby przekształcania oryginalnych rozwiązań przez mieszkańców „po swojemu” są jednak coraz bardziej utrudnione z powodu narastających restrykcji ochronnych, zwłaszcza po 100 rocznicy urodzin architekta i wpisaniu Bloku na Listę Światowego Dziedzictwa UNESCO.⁸

Marsylska Jednostka uzyskała oszałamiającą akceptację. „Wstrzeliła się” w sedno zapotrzebowania modernistycznego w latach 50. i 60. XX w., pod względem funkcjonalnym i estetycznym, na Zachodzie i Wschodzie. Następują w krótkich odstępach realizacje mutacji marsylskiego wzorca. Powstają kolejno w: Rezé k/Nantes (1955), w Berlinie Zachodnim (1957), Briey (1963) i Firminy (1965). Tam Corbusier miał również udział w projektowaniu stadionu z przewieszonymi skośnie ścianami, a także supersamu i kościoła ukończonego przez następców (2006). Zasada Corbusierowskiego mega bloku ideowo przypomina sowieckie produktywistyczne, robotnicze domy – komuny. Powinowactwo poglądów w tej mierze, spowodowało że Corbusier był promowany w sowieckich publikacjach jak żaden inny nowoczesny architekt. Stało się to po „odwilży” w 1956 r., która odrzuciła stalinowski socrealizm, a przywróciła akceptację modernizmu.

W obozie komunistycznym masowo produkowano zwulgaryzowane pojedyncze wolnostojące bloki mieszkaniowe – w opozycji do historycznych miast, miasteczek, wsi i w krajobrazie otwartym dla oderwanych od osadnictwa kołchozów. Na polskim gruncie należy do tej rodziny Superjednostka w Katowicach – jeden z najbardziej odstręczających przykładów socmodernizmu w PRL. Zdumiewającym paranaukowym zdarzeniem odnotowanym przez autora niniejszych słów jako recenzenta, była próba entuzjastycznej oceny katowickiej Super Jednostki przez młodego doktoranta. Dowodzi to znacznego rozregulowania poglądów na nieludzki modernizm, w tym socmodernizm, nie tylko wśród niedouczonej młodzieży, ale także wśród opiekunów naukowych.

Fenomenalna witalność i bogactwo osobowości Corbusiera spowodowały, że w sile wieku i jako starszy człowiek odegrał imponującą rolę w architekturze Późnego Modernizmu (*Late Modern Architecture*). Był wśród architektów wyjątkowo utalentowany i uwrażliwiony na sztuki piękne, subtelność, wyrafinowanie, indywidualność artystycznego dzieła, personalizizm odbiorcy. Zadziwiająco kontrapunktował te przymioty totalizmem urbanistycznym i blokami wielo mieszkaniowymi. Dlatego równoległe do pasma totalnej twórczości powojennej, coraz bardziej powracały u niego do znaczenia głębsze pokłady wrażliwości *par excellence* artystycznej.

Na tej delikatnej glebie wyrosła kaplica wotywna w Ronchamp (1950-1955). Jest rzeźbiarska, ponadczasowa i ponadkulturowa, ekstremalnie artystyczna i krajobrazowa. Została znów przyjęta entuzjastycznie, jako dowód kolejnego rewolucyjnego zwrotu autora. W klimacie i temacie religijnym utrzymane jest kolejne, ale całkiem odmienne estetycznie arcydzieło – klasztor w La Tourette (1953-1960). Rzeźbiarska organiczność i śródziem-

⁸ Według opinii syndyka, kustosa i mieszkańca Jednostki, potomka rodziny Corbusiera, Michela Janneret, w rozmowie z autorem artykułu, w Marsylii, w sierpniu 1989 r.

nomorska biel skromnej wymiarowo kaplicy Ronchamp, została zastąpiona przez wyrafinowaną geometrię prostokątną złożonego formalnie, rozbudowanego przestrzennie klasztoru, z odkrytym na modłę brutalistyczną betonem.

Jednym z najciekawszych, a mniej znanych dzieł Corbusiera na tle jego całej twórczości, był Pawilon firmy Philips na Światowej Wystawie Expo w Brukseli. Był pięknie zlokalizowany na obrzeżu błonia wystawowego, w styku z parkiem leśnym i jeziorem (1958-1959). Markowa firma elektroniczna, inwestująca w swoją promocję, była od dawna już renomowana, ale jeszcze kameralna, jedno narodowa, reprezentująca belgijskich gospodarzy Expo. Stała się dla Corbusiera znakomitą inspiracją dla zdumiewającej, późnomodernistycznej budowli w stylu zapowiadającym *high - tech*. i *elektronic - tech*. Forma została wymodelowana w strukturze paraboloidy hiperbolicznej, na dwóch różnej wysokości masztach bukszprytowych. To nadało bryle wspaniałą, dynamiczną, „wzlatującą” charakter.

Powłoka i wnętrze zostały naznaczone siatkami, na które złożyły się napięte cienkie stalowe cięgna – struny niezwykłego instrumentu. Nastrojowe wnętrze, ciemnoszare potęgujące głębię, rozświetlane akcentującymi punktowymi reflektorami, wypełniały doskonale dźwięki emitowane przez najnowszą aparaturę Philipsa. Brzmiała głównie najnowsza muzyka poważna. Szata sonorystyczna była dziełem partnera Corbusiera przy kreowaniu Pawilonu, awangardowego kompozytora Yannisa Xenakisa (1922 – 2001). Należał do światowego panteonu muzyków nowoczesnych, obok: Luciano Berio, Pierre’a Bouleza, Johna Cage’a, Luigi Nono, Witolda Lutosławskiego i Karlheinz Stockhausena. Poza tym był wszechstronnie utalentowany. Podczas gdy Corbusier był zajęty w Chandigarh, sam prowadził skutecznie atelier projektujące Pawilon i nadzorował realizację.

Rozbiórka Philipsa po ukończeniu Expo była dramatycznym nieporozumieniem. Taka pomyłka, dotycząca rozmontowywania arcydzieł architektury, dlatego że były obiektami czasowymi, trwa do dziś. W ten sposób znikają kolejne pawilony Serpentine w Hyde Parku, zamawiane u najznakomitszych architektów współczesności. Dość pomyślnie zakończyła się sprawa rewelacyjnego post konstruktywistycznego pawilonu „Wieże wolności” (*Les Tours de la Liberté*), autorstwa architektów Jean Marie Hennin i Nicolas’a Normier. Ozdabiał Oś Elizejską przy Placu Zgody podczas uroczystości 200-lecia Wielkiej Rewolucji, latem 1989 roku. Po demontażu, na skutek nacisku architektonicznych elit, został trwale zmontowany w innym miejscu.⁹

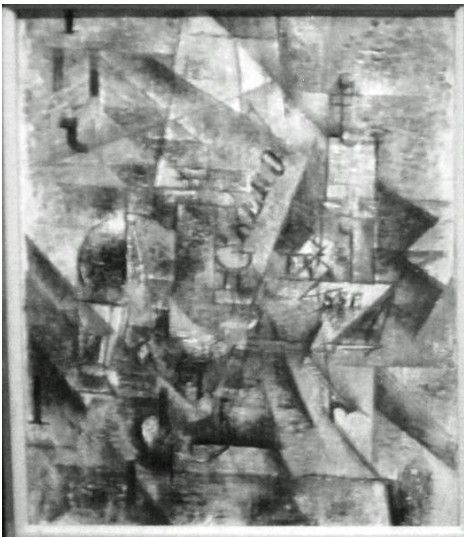
W roku romantycznego pożegnania Corbusiera z życiem podczas samotnego wypłynięcia daleko w morze (1965), zostało oddane do użytku jeszcze jedno wspaniałe dzieło. Jest nim pawilon wystawowy nad Jeziorem Zurychskim, na bujnej łące wśród wysokich drzew, vis – a – vis miasta. Należy do niezwyklej rodziny późnych, zarazem późno modernistycznych, kameralnych arcydzieł mistrza takich jak Ronchamp i Philips. W tym ostatnim obiekcie „krąg się zamyka”. Pawilon w swojej lekkości, artystycznym pięknie, ludzkiej skali, bezpretensjonalności – kojarzy się z „wiekiem niewinności” modernizmu. Przypomina pionierskie czasy Ruchu Nowoczesnego w początkach XX wieku, który miał być personalistyczny, przeznaczony i dostosowany do odbioru przez poszczególne osoby. Bez powojennych praw wielkich liczb i podporządkowania politykom oraz inwestorom. Corbusier swoim „łabędzim śpiewem” wypowiada się za najlepszymi wartościami modernizmu, dla których ten nurt został zaakceptowany, podjęty i rozwinięty, ale w coraz bardziej złym kierunku.

Pawilon jest ulotnym obiektem krajobrazowym – wolno stojącym na lustrze wody, gdzie odbija się jego obraz. Można zakwalifikować go do kategorii „parkitektury”, podobnie jak *folie*, altanę, eksedrę oraz inne przyjemnościowe budowle parkowo – ogrodowe, historyczne i współczesne. Jest fantazyjnym, „powietrznym”, zdwojonym daszkiem na słupach. Przykrywa leżący pod nim niezależnie – wydłużony szklany prostopadłościan – właściwą kubaturę pawilonu. Jego estetyka może przywołać na myśl holenderski neo-

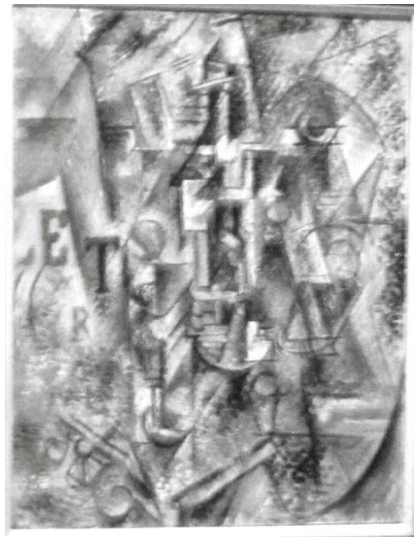
⁹ Por. Kosiński, W. 2010. *Piękno Miasta*, maszynopis. Kraków.

plastycyzm Van Doesburga, Mondriana i Rietvelde. Płaszczyzny prostokątów i trapezów są pokryte ostrymi, czystymi barwami podstawowymi.

Może budzić dalsze skojarzenia a z estetyką suprematyzmu, o czym świadczy metal, szkło, ekspresyjne zestawienie kątów prostych i skosów. Wybrano urocze miejsce, opodal pięknego wybrzeża, które jest wspaniale renaturyzowane i zarazem zaaranżowane w sposób artystyczny. W pobliżu, na tle jeziora i panoramy Zurychu, eksponowana jest słynna plenerowa rzeźba Henry Moore'a *Król i Królowa*. Odbiorca ma więc w sumie do czynienia z klimatem różnorodnej, najznakomitszej sztuki nowoczesnej w otoczeniu olśniewającej scenerii. Jest wyjątkowo korzystnym zrzędzeniem losu, że pożegnalne dzieło architektoniczne Corbusiera wyzwała jednoznacznie pozytywne wrażenia.

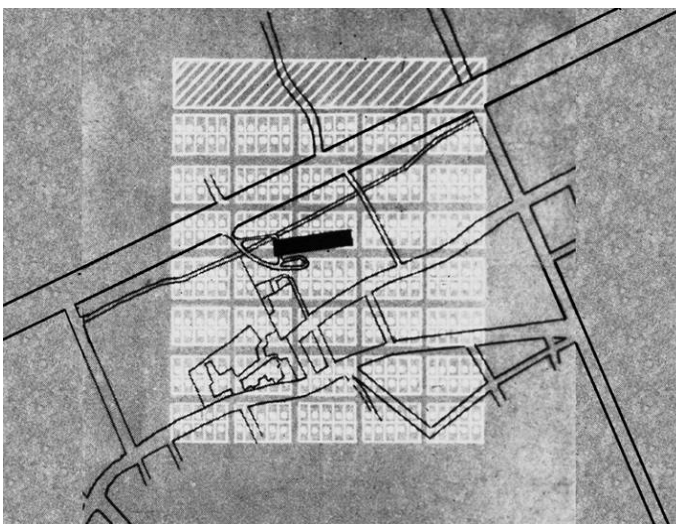


II./Fig. 1a. Georges Braque.



II./ Fig. 1b. Pablo Picasso.

II./Fig. 1a, 1b. „Martwa Natura”/ „Nature Morte”. Obrazy olejne/ oil. on canvas. 50x70 cm. 1910. Museum of Modern Art MOMA. Manhattan. Fot. aut./ Photo. auth. 2008. W roku spotkania Corbusiera z Miesem i Gropiusem w Berlinie, 1910, Braque i Picasso w Paryżu malowali jednocześnie tę samą martwą naturę, tworząc arcydzieła wczesnego kubizmu. Corbusier był zafascynowany tym nurtem, przyjmował go jako inspirację dla swoich prac: rysunkowych, malarskich, rzeźbiarskich i architektonicznych./ In the year 1910 when Corbusier, Mies and Gropius met in Berlin, Braque and Picasso were painting simultaneously this same *nature morte*, creating masterpieces of early cubism. Corbusier, fascinated with this stream, absorbed it as an inspiration for his own works, in fields of: drawing, painting, sculpture and architecture.



II.2. Studium autorstwa Corbusiera, ukazujące porównanie: maksymalne zajęcie terenu przez osiedle zabudowy dywanowej, w kontraście z minimalnym zajęciem terenu przez Jednostkę Mieszkaniową – Blok Marsylski, z pozostawieniem znacznego obszaru dla zieleni parkowej. Oryginalna autorska plansza eksponowana w hallu Jednostki Mieszkaniowej.

Fig. 2, The study by Corbusier, presenting a comparison: maximal occupation of the terrain by the estate of high density low rise one family housing, in contrary with The minimal occupation of the terrain by the Unit of Housing (Unité d'Habitation) – Marseille Block, with much of terrain free for a green park. The original Picture is exhibit in the lobby inside The Block.

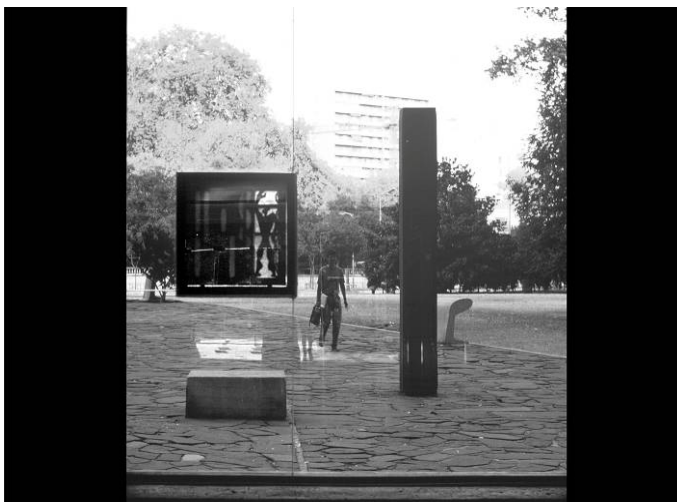
II.3 Wejście główne widoczne z hallu. Proto- minimalistyczne przeciwieństwo tradycyjnej bramy do budynku. Jednostka została „wyniesiona” ponad teren, na słupach (fr. *pilotis*) i na dźwigarach mostowych

Fig. 3. The main entrance seen from the lobby. This solution is proto- minimalist, opposite to an idea of traditional gate in a house. The Unit Has been „elevated” above the terrain level, on columns (fr. *pilotis*), and on the bridge beams.



II.4. Widok z hallu na ścieżkę dojściową. Proto- minimalistyczna ława w formie betonowego graniastoslupa, słup jako znak przestrzenny, przyziemna lampa ogrodowa, na szybie autorski witraż „Modulor”. Widoczny kustosz budynku, potomek rodziny Corbusiera, Michel Jeanneret.

Fig. 4. The view from The lobby towards the path for walking people. The proto- minimalist bench in the scape of prism, The column as The landmark, The low garden lamp, on The glass the author’s stained glass representing The Modulor. Visible person is the curator of The Block, member of the Corbusier’s family, Michel Jeanneret.



II.5. Taras na dachu, z basenem. Widok na wapienne wzgórza nadmorskie Calanques

Fig. 5. The terrace on the roof, with the pool. The view towards coastal chalk hills Calanques.





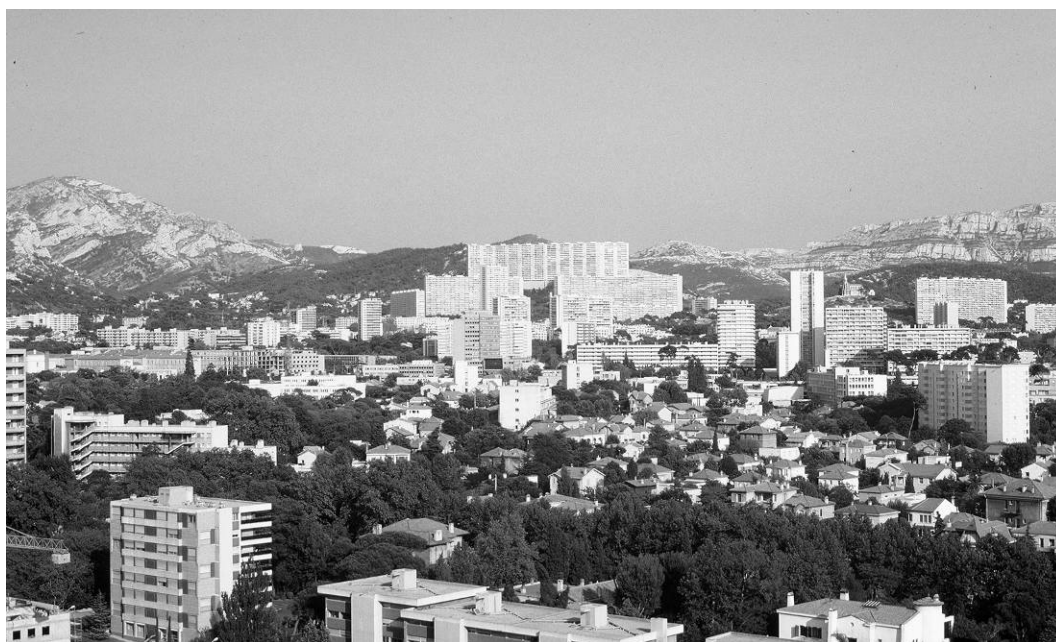
Il.6. Taras na dachu, z loggiami do opalania. Z lewej widoczny penthouse zawierający pomieszczenia pomocnicze. Z prawej betonowa kolumna, akcent plastyczny.

Fig. 6. The terrace on the roof, with the loggias for a sunbathing. On the left the penthouse, containing rooms supporting. On the right the concrete column, an artistic accent.



Il.7. Taras na dachu, kino – estrada. Betonowy ekran spełnia również rolę akcentu plastycznego i osłony przeciw wiatrowej.

Fig. 7. The terrace on the roof, the open air movie – stage. The concrete screen plays also roles of an artistic accent, and of a wind protection.



Il.8. Taras na dachu, panorama w kierunku południowym. Widok na dzielnicę budowaną w latach 50. – 80. XX w. W tle wapienne wzgórza nadmorskie Calanques.

Fig. 8. The terrace on the roof, the panoramic view towards the south. The view towards housing district, erected in the 50. – 80. XX C. In the background coastal chalk hills Calanques.

Ilustracje 2, – 8, Le Corbusier. Jednostka Mieszkaniowa (Unité d'Habitation) – Blok Marsylski. Marsylia. Fot. aut. 1989. Z okazji 200 rocznicy Wielkiej Rewolucji Francuskiej (1789) i dla uczczenia 100 rocznicy urodzin Corbusiera, odbyły się w Marsylii Międzynarodowe Warsztaty Architektoniczne EASA (European Architecture Students' Assembly). Autor prowadził 12 osobowy zespół studentek i studentów m.in. z: Chorwacji, Hiszpanii, Holandii, Niemiec, Polski, Wielkiej Brytanii i Włoch.

Fig. 2 – 8. Le Corbusier. Unit of Housing (Unité d'Habitation) – Marseille Block. Photo. auth. 1989. Because of commemorating the Jubilee of 200 years Since The Great French resolution (1789) and because of commemorating the Jubilee of 100 years of Le Corbusier, there were held International Workshops on Architecture EASA (European Architecture Students' Assembly) in Marseille, 1989. The author was tutoring the Workshop gathering 12 students, e.g. from: Croatia, Spain, Netherlands, Germany, Poland, Great Britain, and Italy

CORBUSIER URBANISTA

W tym samym roku kiedy rozpoczęło się użytkowanie osiedla Pessac, pierwszego urbanistycznego zespołu Corbusiera, wykonał on swój najważniejszy i najbardziej brzemienisty w skutki projekt teoretyczny o charakterze urbanistycznym – Plan Voisin (1925). Nazwał go wówczas „Paryż od Nowa”, a genezą była jego fascynacja motoryzacją. Od dawna był zafrapowany amerykańskim potentatem Henry Fordem i jego przebojowym monopolem na produkcję aut i znakomitą sprzedaż w USA i w Europie. Jeszcze przed podróżą do Ameryki uważał, że samochód jest przyszłością dla wypełniania przestrzeni urbanistycznej i stanowi najważniejszy sposób na poruszanie się w niej. Tradycyjne ulice miast uznawał za zbyt ciasne i nadmiernie kręte jak na wyzwania przyszłości („były wymyślone dla osłów”).

Fascynowały go też samoloty. Po debiucie na przełomie XIX / XX w., po doświadczeniach w pierwszej wojnie światowej, nabierały znaczenia cywilnego i upowszechnienia, dzięki czemu szybko doskonalono ich osiągi. Opatrznościowym klientem w tej sytuacji stał się Gabriel Voisin, potężny przedsiębiorca handlujący samochodami Bugatti oraz samolotami. On sfinansował Plan i dał inspirację do nazwania go swoim nazwiskiem.

Była to sytuacja upragniona od dawna przez młodego twórcę. Zaprojektował więc wymarzoną przez siebie wizję, która jednocześnie wychodziła naprzeciw biznesowi samocho-

dowemu, a pośrednio także lotniczemu. Według niej śródmieście, a w nim najbardziej elegancka królewska dzielnica Marais, mają stanowić centrum nowego założenia i dlatego zostaną doszczętnie zburzone. W obszarze metropolii pozostaną jedynie wypreparowane z tkanki skazanej na zagładę, najwyższe zabytki – Notre Dame, Sacré Cœur, Wieża Eiffla, Tum Inwalidów, Panteon, Sorbona i kilka innych. Wyburzone miasto pokryje zieleń parkowa. W ten krajobraz zostaje wpisany mega prostokąt będący granicą zewnętrzną wyznaczającą postać głównego założenia. Wypełnia go prostokątna, regularna siatka (relikt urbanistycznej tradycji) szerokich ulic - szos samochodowych w otwartej niezabudowanej przestrzeni. W tej urbanistyce wszystko zostało zaprojektowane w estetyce kąta prostego.

Również w dziedzinie architektury wypełniającej tę kompozycję urbanistyczną totalnie wprowadzone zostały: kąt prosty,¹⁰ powtarzalność i rytmika modułarna, czysta abstrakcja bez nawiązań tradycyjnych, ani odniesień kontekstualnych („rewolucja od punktu zerowego”). Tworzą ją ułożone z szachownicową jednostajnością, identyczne wieżowce. Są skonstruowane na planie równobocznego krzyża, z pionowymi rytmicznymi wyżłobieniami. Jest to architektura skrajnie inna niż cokolwiek zaprojektowane do tej pory. Nawet jej innowacyjność wobec wieżowców amerykańskich jest stuprocentowa, gdyż cechuje ją (podobnie jak układ urbanistyczny) skrajny minimalizm, nigdy już potem nie powtórzony przez Corbusiera w tak radykalnym stopniu.

Praca jest również swoista w sposobie prezentacji. Plansze kreślarskie, w tym perspektywy całości zespołu są lapidarne, kreskowe, bez wypełnienia. Mają za zadanie wyłącznie opisać uformowanie zespołu, bez subiektywnych efektów graficznych. Natomiast w perspektywach odręcznych Corbusier eksponuje swoją charakterystyczną, znaną już w postaci szkiców (*croquis*) grafikę rysunkową, wykonywaną przeważnie piórem. Jest więc na pozór szkicowa, linearna ale światłocieniowa, ekspresyjna, wręcz nerwowa. Forma graficzna znamionuje niebywały temperament. Jednocześnie przekaz treściowy rysunków cechuje kompetencję merytoryczną i opanowanie, które znamionuje świadomość celów, bez dopuszczania przypadkowości. Od tego czasu, ta porywająca sztuka wizualizacji stanie się sławna i naśladowana, często powierzchownie. Zgodnie z intencją adresata – sponsora, w rysunkach pojawiają się samochody i samoloty. Ustawione wśród drzew wertykalne blokowisko, dominujące nad zabytkami, stało się w awangardowych środowiskach jaskrawym paradygmatem rewolucji w architekturze.

Plan Voisin, niezrealizowany i przyjmowany skrajnie różnie, nie pozostawiał obojętnymi także szerszych kręgów widzów. Dlatego stał się z czasem, zwłaszcza w okresie odbudowy i rozbudowy miast po drugiej wojnie światowej, niebywale silnym wzorcem. Niepokoił, pobudzał i inspirował – stał się zarzewiem coraz liczniejszych blokowisk wieżowcowych i punktowcowych. Wzorowane na nim były grupy wysokościowców mieszkalnych w pionierskich, najbardziej wpływowych osiedlach z lat 50. XX w.: Roehampton k/Londynu, Farsta i Vällingby k/Sztokholmu, a potem tysiące innych w różnych krajach. Corbusierowski wzorzec budowy miast został poddany drastycznej krytyce, z pobudek społecznych i kulturowych. Został wręcz zdruzgotany przez nowojorską badaczkę zagadnień urbanistycznych Jane Jacobs (1916-2006).¹¹ Klimat takiej krytyki szybko upowszechnił się, co było w demokracjach Zachodnich przyczyną protestów miejskich w toku lat 60. XX w. Wywołały kryzys na rynkach mieszkaniowych, a to pośrednio spowodowało krytykę modernizmu i pojawienie się postmodernizmu.

Narastająca w drugiej połowie lat 20 XX w., autorytatywność i dorobek Corbusiera, wraz z jego niezwykłą witalnością i kategorycznością spowodowały że stał się czółowym współzałożycielem CIAM (*Congrès International d'Architecture Moderne*, 1928-1959).

¹⁰ Por. ważne dzieło książkowe Corbusiera: *Le Poème de l'Angle Droit – Poemat Kąta Prostego*, oryg. Paryż, 1953. Wydanie angielskojęzyczne: 1984, GA Gallery, Tokio. Wyd. najnowsze 2007, Mondatori Electa Segrate - Mediolan, 188 s.

¹¹ Jej epokowa praca, *The Death and Life of Great American Cities – Śmierć i życie wielkich miast amerykańskich*, Nowy Jork, (1961) 1992. Wyd. Vintage, Nowy Jork, 458 s.

Stał się także jednoosobowym autorem publikacji ideowego i profesjonalnego *credo* CIAM dyskutowanego od r. 1933, Karty Ateńskiej (opr. 1942). Opublikowana została po raz pierwszy w r. 1943, gdy spodziewając się końca wojny, szkicowano zamiary odbudowy, w nowych uwarunkowaniach cywilizacyjnych powojennego świata.¹² W rzeczywistości Karta stała się fundamentem urbanistyki modernistycznej, o monstualnym wpływie na realizacje światowe w dziedzinie zbiorowego mieszkalnictwa. Stanowiła poglądy przewidywane do realizacji idealnej, o przedwojennej jakości wykonania, charakterystycznego dla kameralnych, niewielkich, pokazowych realizacji.

Tymczasem powojenna odbudowa, przebudowa i rozbudowa miast przejawiała się w sposób przeważnie pospieszny, uproszczony i przez to nieraz skrajnie wulgarny. Toteż od czasu protestów miejskich w toku lat 60. i 70. XX w., ona właśnie była ukazywana jako źródło zła. Wśród szczególnie poważnych krytyk Karty można wskazać wystąpienie „Team 10” – w dziesięciolecie Karty Ateńskiej, w 1953 r. Późniejsze wystąpienia krytyczne to zwłaszcza „Ruch 1976” inspirowany przez Jean Nouvel’a, a także „Karta Aalborg” będąca dosłownym odwróceniem Karty Ateńskiej (1994).¹³

Jako najbardziej krytykowane – błędy Karty o dziejowym znaczeniu, podawane są te, które spowodowały najgorsze cechy nowych zespołów urbanistycznych. Są nimi: utrata spójności i upostaciowanej kompozycji miasta, przeskalowanie wielkości budynków i przestrzeni między budynkami – pozbawienie ich skali człowieka. Także zignorowanie jednostki ludzkiej jako osoby na rzecz operowania masami ludzkimi. Wreszcie preferowanie roli transportu motorowego zamiast pieszego, szynowego i innych tradycyjnych nie mechanicznych sposobów przemieszczania się. Potępiono monokulturę funkcjonalno - programową i monotonię przestrzenną, utratę uroku wielofunkcyjności oraz towarzyszącej jej wielorakości przestrzennej miejsc i rejonów, charakterystycznych dla atrakcyjnych miast. Wreszcie – ogólniej, skrytykowano totalizm myślenia zawarty w Karcie, wychodzący na przeciw totalitarnym władzom politycznym.

Współczesną, zrównoważoną krytyczną refleksję nad CIAM’owską doktryną w odniesieniu do urbanistyki prezentuje w dwóch wybitnych książkach Eric Mumford.¹⁴ Wnikliwie analizując ponad 40 lat aktywności CIAM, autor wypunktowuje szczegółowo na przykładach najistotniejsze zarzuty – rewolucyjną wrogość do dziedzictwa kulturowego, a także totalistyczną niewrażliwość na człowieka jako indywidualność. Jednak „wyławia” także z mnóstwa badanych przesłanek istotny wniosek, że modernistyczne idee projektantów były przez polityków traktowane instrumentalnie i w realizacjach odkształcane od pierwotnie znacznie lepszych projektów. Wydobywa dobrze znane w państwach komunistycznych wyzyskanie idei modernizmu dla spauperyzowania i sprymitywizowania urbanistyki oraz architektury, zwłaszcza dotyczącej zespołów mieszkaniowych.

Corbusierowska ambiwalencja: wybitna architektura zwłaszcza unikalna, *versus* wątpliwa urbanistyka – przejawiała się wyraziście w realizacji miasta Chandigarh w Indiach (1953).¹⁵ Po oddzieleniu się Pakistanu, Indie północne (ang. Punjab, pol. Pendżab) utraciły stolicę Lahore; dlatego szef hinduskiego państwa Jawaharlal Nehru wydał polecenie zbudowania nowej stolicy. Po śmierci prowadzącego prace (z Albertem Mayerem) Macieja Nowickiego w katastrofie powietrznej, osobowością numer jeden został ogłoszony Corbusier. Wnikliwa i rzetelna charakterystyka oraz ocena zbudowanej przez niego pendżabskiej metropolii, na pierwszym miejscu „wynosi wzwyż” Akropol Władzy, przy jednoczesnych sponsonowaniach dzielnic mieszkalnych dla „zwykłych ludzi” (podobnie jak w odniesieniu do Brasillii).

¹² Corbusier, Le. 1971. La Charte d’Athènes (1943). Wyd. Editions du Seuil. Paryż, 188 s.

¹³ http://ec.europa.eu/environment/urban/pdf/aalborg_charter.pdf

¹⁴ Mumford, Eric. 2002. The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960. Wyd. MIT Press. Cambridge, Mass. 396 s. Tenże: 2009. Defining Urban Design: CIAM Architects and The Formation of Discipline 1937-1969. Wyd. Yale University Press. New Heaven, Conn. 264 s.

¹⁵ Bhatnagar, Vihba Shanti. 1996. 236 s. Chandigarh The City Beautiful. Environmental profile of a Modern Indian City. Wyd. Nangia Publishing Corporation. New Delhi, 236 s.

Tym wyniesionym bytem urbanistycznym jest zespół budowli monumentalnych o fascynujących formach rzeźbiarskich, pełnych metafor. Przy tych super artystycznych walorach są jednak, w porównaniu z demokratyczną atmosferą lat 50. XX w., na Zachodzie, drastycznie oderwane od tkanki miejskiej, od siedzib ludzkich i mieszkańców. Mogą się raczej kojarzyć ideowo z pałacami Babilonu i Asyrii, a nie ze zdobyczami powojennej równości społecznej oraz wolności hinduskiej ciężko wywalczonej przez Gandhiego.

Dodatkowym podkreśleniem owej „skali nadczłowieka” jest, obok gigantomanii i betonowego hiper monumentalizmu, otaczająca te gmachy betonowa przestrzeń publiczna otwarta w bezkresną dal. Składające się na nią place są wręcz monstrualne. W klimacie o temperaturach przewyższających ciepłość ciała człowieka, bez podcieni, są niezmiernie uciążliwe. Na wielką uwagę w tej mierze zasługują postmodernistyczne, programowe, wręcz manifestacyjne, konceptualne rysunki Rodrigo Perez de Arce pt. „Reurbanizacja”. Młody chilijski autor wykształcony w The AA w Londynie, przedstawił te przejmujące szkice w linearnej formie kreskowej, którą wystylizował celowo w Corbusierowskim stylu rysunkowym. W tej kontr – modernistycznej wizji, puste, gigantyczne i nieludzkie przestrzenie zostają podzielone na „ludzkie”, jak gdyby miasteczkowe tkanki kwartałowe, z zaułkami i uliczkami.

Za szczególną porażkę uważana jest podstawowa dla 600-tysięcznego miasta tkanka dzielnic mieszkalnych.¹⁶ Ich infrastrukturą jest siatka ulic w formie kraty o module: 1,0 mila x 0,75 mili. Autor postanowił przeciwżyć tutaj najdalej posuniętą konsekwencję Karty Ateńskiej. Jest nią – wieloraki, rozwarstwiony system różnorodnego transportu: pieszego, konnego i samochodowego, o zróżnicowanej strukturze zadaniowej. Po nałożeniu tej koncepcji na tradycyjny, skomplikowany hinduski system transportu otrzymano w wyniku 7 różnych sieci, które nałożono na wspomnianą siatkę infrastrukturalną. W znacznej mierze były to trasy na tym samym poziomie terenu, które rodziły niebywałą ilość punktów kolizji oraz generowały ogólną gmatwaninę.

Dlatego w większości zrezygnowano z tego modernistycznego strefowania. Samo życie uprościło sytuację, powodując powrót do tradycyjnych wielofunkcyjnych ulic. Obecnie Chandigarh w dzielnicach powszechnego zamieszkiwania podlega stopniowej gentryfikacji. Wywołuje ją i sprzyja aktualny rozwój gospodarczy generujący wzrost bogactwa Indii. To pozytywnie przenosi się na aspekty społeczne i kulturowe. Dzięki tym tendencjom, podnoszą się standardy jakości przestrzeni społecznych w tkance osiedleńczej. Następuje pozytywna wymiana jakości substancji budowlanej. Okazuje się że Corbusier w przypadku kreowania dzielnic mieszkalnych Chandigarh nie tyle omylił się, ile wyprzedził realia czasowe.¹⁷

Pokłosiem Corbusierowskiej realizacji Chandigaru i wcześniejszego Miasta Przemysłowego projektu Garniera, stała się Brasilia. Jej porażka jest skutkiem próby przeniesienia na poziom urbanistyczny, modernistycznego dogmatu odrzucenia kontekstu i tradycji, na rzecz „startu od punktu zero”. Nowa stolica Brazylii powstała podobnie jak Chandigarh na skutek arbitralnego rozkazu władzy. Przeambicjonowany prezydent Kubitchek wyznaczył ją w miejscu wydumany ale nie dostatecznie przemyślany, nie dość przeanalizowany – w sercu interioru Dżungli Aamazońskiej, w oderwaniu od ekumeny. Drastyczne warunki realizacyjne spowodowały, że przy budowie zginęły setki robotników. Gdy władze narzucały pilne terminy, przeważnie związane z oficjalnymi wizytacjami polityków, w razie wypadków przy pracach ziemnych zasypywano żywych rannych ludzi bez poszukiwań i prób ratunku. Także w sposób arbitralny postąpiono przy projekcie, który wykonali pupile Corbusiera z czasów przedwojennej współpracy w Rio de Janeiro – urbanista Lucio Costa i architekt Oscar Niemeyer.

Projekt powstał na surowym korzeniu przyrodniczym, kulturowo niezakorzeniony, bez relacji regionalnych, pozbawiony tradycji urbanistycznych, niemający naturalnych czynni-

¹⁶ Ibid.

¹⁷ Stanisław Derko, wypowiedź w Krakowie, w maju 2010 r.

ków miastotwórczych. Mimo iż było oczywiste, że w tej epoce stolica Brazylii będzie miastem ogromnym, poddanym dynamicznym procesom programowo przestrzennym wyrrywającym się spod kontroli – projektowanie przeprowadzono formalistycznie, w stylu architektonicznym, jak przed wiekami, zakreślając totalistycznie całą postać układu urbanistycznego, sztywną i zamkniętą. Teoretycznie przyjęto system i kształt pół-zamknięty, stwarzający rzekomo szanse rozwojowe. *Quasi* Garnierowskie pasmo wygięto na podobieństwo łuku, który przecięto osią symetrii jak strzałą. Powstał chwytny „skrzydlaty” plan przypominający ptaka lub samolot. Ewentualny rozwój przewidziano poprzez wydłużanie skrzydeł.

Drastycznie zróżnicowana hierarchia ważności – pomiędzy przestrzenią dla władzy, super kosztowną, bogatą i popisową, a przestrzenią dla ludzi – ubogą, substandardową i nieinteresującą, przypomina *casus* Chandigarh. Kojarzy się z mentalnością kolonialną, zaniedbaniem i pogardą dla „zwykłych ludzi”. Nie bez powodu modernizm postalinowski znalazł gorliwych zwolenników we władzach państw tzw. realnego socjalizmu (socmodernizm). W Brasillii powtórzono Corbusierowski patent Akropolu w Chandigarh, który unowocześniono na dwa sposoby. Po pierwsze wyniesiono go na wielką płytę „sztucznego terenu” pod którym na poziomie ziemi umieszczono parkingi oraz pomieszczenia pomocnicze. Tym samym „zona władzy” definitywnie oderwała się od „podwładnych”, usiłując nawiązać do prawdziwego Akropolu na wzgórzu ponad miastem. Po drugie, architektura ogromnych monumentów władzy została pomyślana jako estetycznie sterylna, minimalistyczna mimo ogromnych wymiarów, zdecydowanie inna niż w Chandigarh. O ile Chandigarh jest poniekąd osadzony w tradycji kraju i narodu, o tyle Brasillia jest sztuczną makietą w skali 1:1 totalnie oderwaną od jakichkolwiek pretekstów rodzimości.

Costa z Niemeyerem tworząc brazylijski Akropol (w przeciwieństwie do Corbusierowskiego subiektywnego rzeźbiarskiego monumentalizmu z surowego betonu w Chandigarh) zaprojektowali swoisty minimalizm – proste białe zdwojone drapacze – a u ich podnóża równie gładkie, bez detalu, dwie białe sfery kuliste zawierające wielkie sale: kopułową i odwróconą jak miska. Stylistycznie inna jest późniejsza Katedra, należąca już do kultury późnego modernizmu. Jest także dziełem długowiecznego Niemeyera, komunisty który budował dla bogaczy, związków wyznaniowych i władzy nastawionej przeciw narodowi. Katedra jest centralna, o planie kolistym, stożkowo uformowana z gigantycznych, chropawych żelbetowych żeber, między którymi przestrzeń wypełniają witraże. Jest mocno pretensjonalna, ale efektowna i dobrze odgrywająca powierzona rolę. Jest dobrze ustawiona pod względem urbanistycznym, na wielkim forum sprzyjającym zgromadzeniom i ceremoniom, z dalekimi perspektywami. Abstrakcjonizm sąsiadujących pałaców władzy świeckiej, tutaj kompensuje metaforyczna forma namiotu, witraże przedstawiające i symboliczne. Na zewnątrz – styk świątyni z wielkim pustym forum łądodzi bezpośrednio otoczenie w skali ludzkiej – detale, i rzeźby figuralne ustawione w formie alei.

Corbusier przez cały czas twórczości, bacznie pilnował ciągłego, bieżącego publikowania swych prac. W atelier archiwizowano i opracowywano do druku wszelkie istotne materiały, które co kilka lat otrzymywały postać kolejnego tomu, o ujednoliconym formacie. Powstała w ten sposób bezprecedensowa Corbusierowska biblioteka „Dzieł Wszystkich” (*Oeuvre Complète*), na którą składają się kolejne tomy od I. do V.¹⁸ Są nie tylko rejestrem ilustracji dokumentacyjnych i opisów technicznych. Mistrz w twórczym stylu charakterystycznym dla swojej postawy i warsztatu zadbał o umieszczanie osobistych wstępnych szkiców i luźnych uwag odautorskich, o bezcennej wartości dla czytelnika.

Następstwo czasów i „zmiana warty” które zaistniały u schyłku aktywności Corbusiera, były iście symboliczne. W rok po jego odejściu (1965) pojawiają się dwie najbardziej pionierskie i najważniejsze książki zwiastujące postmodernizm: Aldo Rossi’ego *Architettura della Citta*, nt. architektury i miasta po modernizmie oraz Roberta Venturi’ego *Complexity*

¹⁸ Tom pierwszy 1910 – 1928, Tom drugi 1929 – 1934, Tom trzeci 1934 – 1938, Tom czwarty 1938 – 1946, Tom piąty 1946 – 1952; Wyd. Girsberger i Artemis w Zurychu w latach 1956 – 1966, pięć wydań.

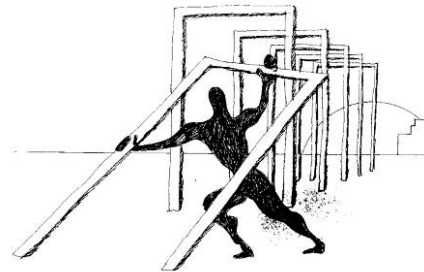
and Contradictions in Architecture, nt. kształtowania architektury innej niż modernistyczna (1966). Jednak nadal siła argumentów Corbusiera jest tak przepiękna, że po okresie anty modernistycznej i anty Corbusierowskiej furii, jego wpływ na architekturę powrócił szerokim frontem i odgrywa aktualnie przemożną rolę.

Ilustracje 9, - 20. Prace z Międzynarodowych Warsztatów Architektonicznych EASA (European Architecture Students' Assembly) w Marsylii, 1989 pod kierunkiem autora. Hasło Warsztatu: „Dziedzictwo Corbusiera – czynnik racjonalny i nadracjonalny w architekturze”. Marsylia. Fot. aut. 1989.

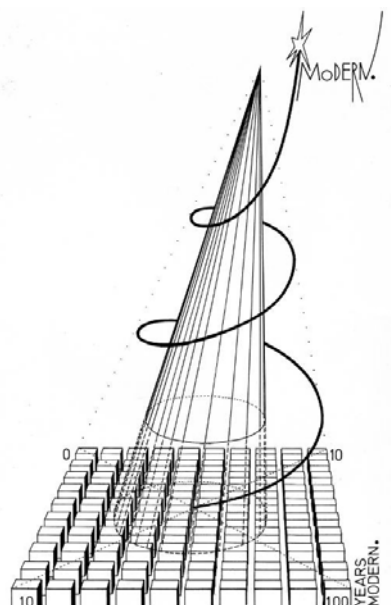
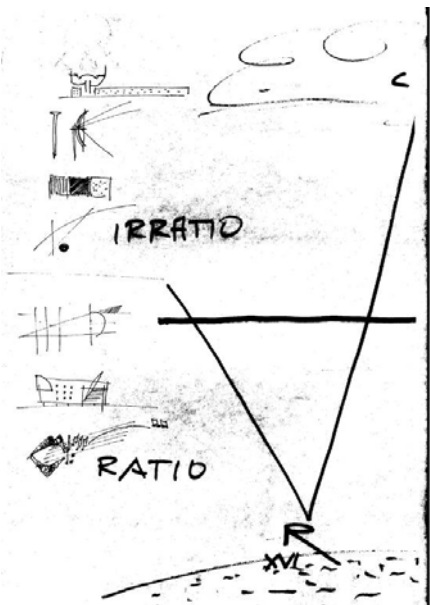
Fig. 9, - 20. Works made in the frames of the International Workshops on Architecture EASA (European Architecture Students' Assembly) in Marseille, 1989, under a guidance of the author. The slogan of the Workshop is: “The Corbusier's legacy – a rational and over-rational factor”.



Il.9a Linia prosta i linia falista – konsekwencje”.
Fig. 9a. “The straight line and the winding one, consequences”.



Il.9b. “Modulor 3”.
Fig. 9b. „Modulor 3”.



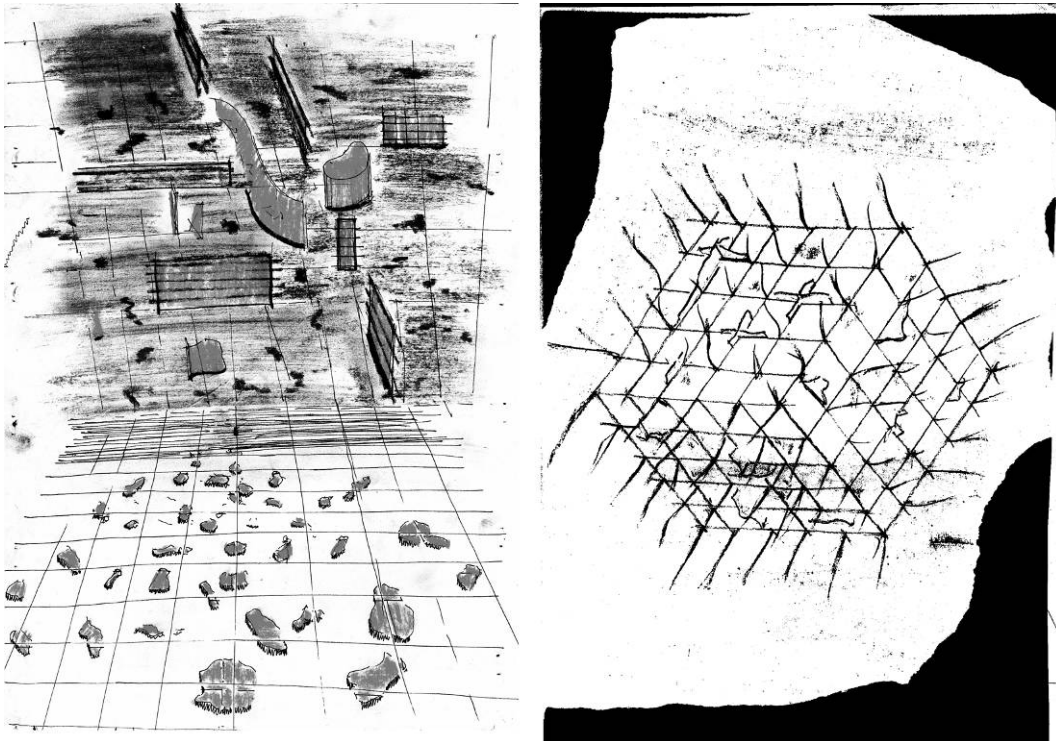
Il.10. z lewej. „Racjonalizm – eon opadający, nadracjonalizm – eon unoszący się (za Wölfflinem)”. Z prawej. „100 lat Modernizmu. Racjonalna szachownica, nadracjonalna Wieża (Babel)”
Fig. 10. left. „Rationalism – a sloping eon, over-rationalism – a rising eon (acc. to Wölfflin)”. Right. „100 years of Modernism. A national grid, over-rational Tower (Babel)”.



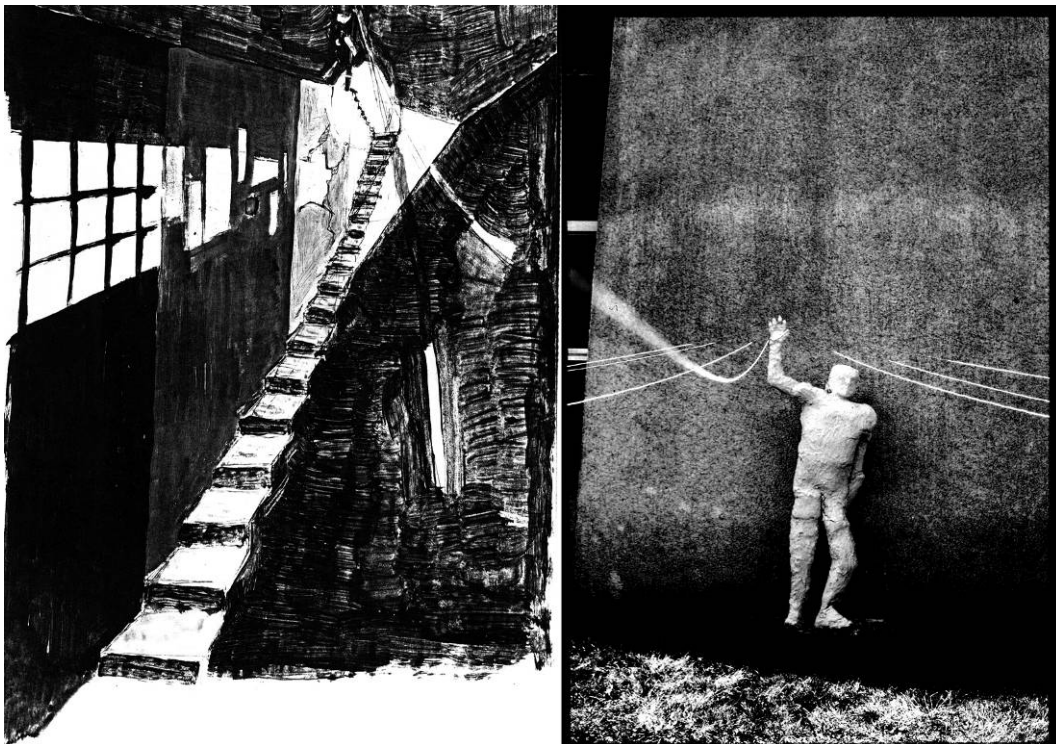
II.11. „Konstrukcja rozpęka się w dekonstrukcję”.
Fig. 11. „A construction breaking into deconstruction”



II.12. „Kultura i Natura”.
Fig. 12: „A Nature and a culture”.



Il.13. Z lewej. „Siatka porządkuje chaos.” Z prawej. „Porządek rozpychany od środka.”
 Fig. 13. Left. “The grid ordering a chaos. Right. “The order pressured from inside”.



Il.14. Z lewej. „Geometria kąta prostego, przechodzi w formę swobodną. Z prawej. Instalacja „Demiurg i jego dzieło”. Element centralny.
 Fig. 14. Left. ‘The geometry of a right angle, turns into a free form. Right. The installation „Demiurge and his oeuvre”. The central element.



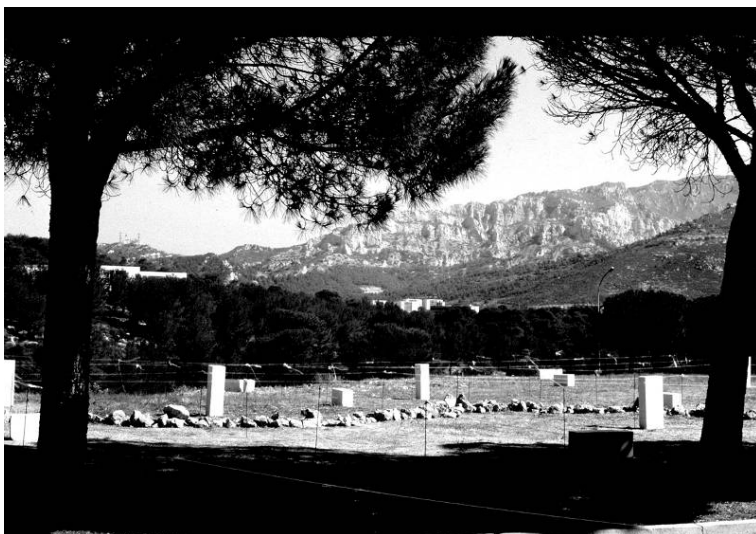
Il. 15. Instalacja "Demiurg i jego dzieło". Element centralny na tle budynku Marsylskiej Szkoły Architektury.

Fig. 15. The installation „Demiurge and his oeuvre”. The central element on the background of the Marseille School of Architecture.



Il. 16. Instalacja "Demiurg i jego dzieło". W głębi część centralna, z przodu fragment kompozycji symbolizującej modernistyczne miasto.

Fig. 16. The installation „Demiurge and his oeuvre”. On the background the central part, on the foreground the fragment of composition symbolizing Modern city”.



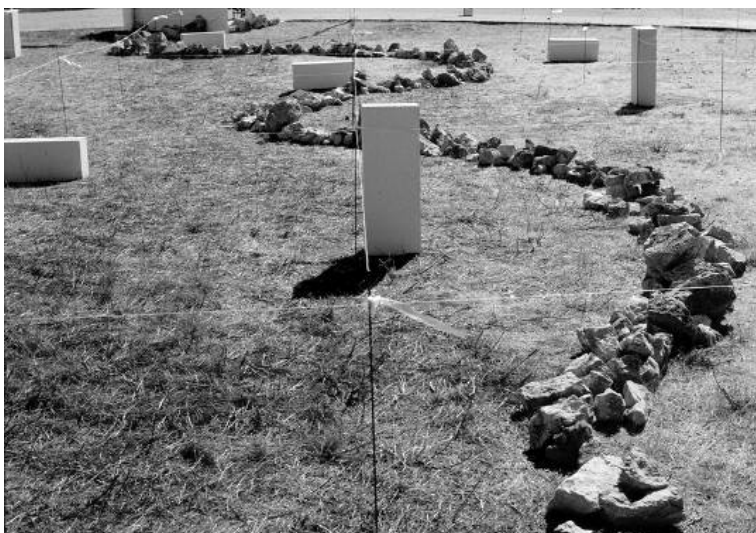
Il.17. Instalacja "Demiurg i jego dzieło". Widok panoramiczny kompozycji symbolizującej modernistyczne miasto. W tle wapienne wzgórza nadmorskie Calanques.

Fig. 17. The installation „Demiurge and his oeuvre”. A panoramic view towards the composition symbolizing Modern city. In the background coastal chalk hills Calanques.



Il.18. Instalacja "Demiurg i jego dzieło". Fragment kompozycji symbolizującej modernistyczne miasto.

Fig. 18. The installation „Demiurge and his oeuvre”. The fragment of composition symbolizing Modern city”.



Il.19. Instalacja "Demiurg i jego dzieło". Szczegół kompozycji symbolizującej modernistyczne miasto.

Fig. 19. The installation „Demiurge and his oeuvre”. The detail of composition symbolizing Modern city”.



Il.20. Instalacja "Homage a Philips". Kompozycja przestrzenna, przy wejściu na wystawę, inspirowana Pawilonem Philipsa projektu Corbusiera.

Fig. 20. The installation "Homage a Philips". The spatial composition, at the entrance into an exhibition, inspired by the Philips Pavilion by Corbusier.

BAUHAUS

Wielkość i rola tej niemieckiej a po części międzynarodowej szkoły projektowania jest – podobnie jak twórczość i wkład Corbusiera – nad wyraz szeroko opracowana i rozpowszechniona. Jednak upływ czasu wciąż weryfikuje dawne, brzemienne dokonania i wymaga kolejnych aktualizacji oraz współczesnych przemysłanych, dobrze wyważonych interpretacji.

Różnica pomiędzy dziedzictwem Corbusiera i Bauhausu – przy podobnie gorącym entuzjazmie dla funkcjonalizmu – wynika z tego, że Corbusier częściej przemawiał w sposób subiektywny i artystyczny, przede wszystkim do elit. Natomiast Bauhaus w głównym okresie aktywności i wpływów, miał za zasadę minimalistyczną prostotę, styl międzynarodowy i służbę dla mas. Zanim zaistniała taka wyraźna krystalizacja postawy programowej, szkoła miała skomplikowane narodziny. Powstała w słynnym roku 1919 – zakończenia Wielkiej Wojny podsumowanego Traktatem Wersalskim, równieśnie z Republiką Weimarską (a także Drugą Rzeczypospolitą Polską). W pierwszym okresie, w latach 1919-

1925) została zlokalizowana we wspinałym historycznym Weimarze, naznaczonym tradycjami Goethego, Schillera i Liszta. Rosła więc na romantycznej glebie, w klimacie początkującej Republiki, której kulturalne środowiska kochały się w ekspresjonizmie, pamiętającym jeszcze schyłek Cesarstwa.¹⁹

W takim kontekście kulturowym, założyciele i studenci Bauhausu, pomimo formalnej dyktacji sprawowanej przez abstrakcjonistę i purystę Waltera Gropiusa (1883-1969), traktowali w pierwszych latach, jako przywódcę ekspresjonistę Lionela Feiningera (1871-1956). Był to amerykański malarz z niemiecko-żydowskimi korzeniami, o kubistyczno – ekspresjonistycznym zacięciu twórczym. Uważano go za geniusza, obdarzonego uderzającą charyzmą. Wśród motywów malarskich dużo uwagi poświęcał architekturze i zespołom zabudowy. Jego sztuka idealnie przystawała do szkoły architektonicznej w okresie zmierzchu tradycyjnej estetyki przedstawiającej i nowego nurtu abstrakcji. Został autorem okładki wydawnictwa Manifest Bauhausu (1919) oraz symbolu graficznego szkoły.

Jego porywające, łatwe do odróżnienia, kubizujące, dekoracyjne rysunki i obrazy budzą do tej pory podziw i niezmiennie zainteresowanie. Na aukcjach osiągają bająnskie sumy porównywalne z obrazami najwybitniejszych impresjonistów i kubistów. Był przez długie lata również wziętym karykaturzystą, publikującym w wielu czołowych amerykańskich czasopismach, a także ciekawym, profesjonalnym kompozytorem (modernistyczne fugi). Feininger nadał szkole kierunek otwarty i wielodyscyplinarny, jednak z preferencją podejścia malarskiego, kolorystycznego i ekspresyjnego. Znamy tematowi suponują, że gdyby Feininger utrzymał się na pozycji ideowego przywódcy Bauhausu, dzieje architektury światowej mogły potoczyć się inaczej – bardziej w kierunku indywidualizmu, artyzmu, skali człowieka i tradycyjnie pojmowanego piękna.²⁰

W tej ekspresjonistyczno-kubistycznej atmosferze, nawet późniejszy mistrz powściągliwości i geometrycznej abstrakcji Walter Gropius, drugi czołowy profesor i rektor początkującego Bauhausu, zrealizował w Weimarze słynny Pomnik Ofiar Buntu – Marszu Śmierci, „błyskawicę z betonu”, jako idealne wcielenie ekspresjonizmu (1920-1922). W warstwie anegdotycznej, Gropius w tym okresie był znany jako kolejny, „przejsiowy” mąż intrygującej wdowy po Gustawie Mahlerze – przestawnej i osławionej Almy. Ona jednak nie przyjęła nazwiska architekta i dawała silny wyraz jego niższości wobec genialnego muzyka. Po rozwodzie, w toku lat 20. XX w. Gropius przejmuje w uczelni dominację ideową. Przerzuca Bauhaus ku architekturze funkcjonalistycznej, czysto abstrakcyjnej, w stylu międzynarodowym. Promuje estetykę o cechach minimalistycznych, wprowadza kolorystykę monochromatyczną – utrzymaną w bieli i szarości, miejscami czerni.

W tym okresie Weimarskim zarysowuje się geniusz Ludwiga Miesa van der Rohe (1886-1969). Przykładowym dowodem jego klasy, rozmachu wizji oraz profetyzmu jest projekt konkursowy szklanego wieżowca o trójkątnym rzucie, zaprojektowanego w ostrym narożniku pryncypalnej arterii Friedrichstrasse w historycznym centrum Berlina (1921). Odzwierciedleniem tej pracy stanie się również wspinała polska koncepcja międzywojennej szklanej wielkowiejskiej architektury dla Warszawy, projektu Rudolfa Świerczyńskiego.

Drugi okres szkoły przypada na lata 1925-1932. Z konserwatywnego i przez to niechętnego Weimaru, została przeniesiona do Dessau. Otrzymała tu znakomite warunki organizacyjne i lokalizacyjne. Gropius wznosił tam słynną kwaterę główną, w której starał się wyrazić przesłania ideowe i twórcze prowadzonej przez siebie uczelni. Dwie części budowli zlokalizował po przeciwnych stronach jednej z głównych ulic - dróg miejskich, nad którą przerzucił szklana przewiązkę. Wątki elewacyjne z charakterystycznym liternictwem pionowego napisu Bauhaus („jak na kinoteatrze”) oraz kolorystyka różnych odcieni szarości – wyrażają kwintesencję doktryny wczesnego międzynarodowego modernizmu. W niedalekim sąsiedztwie, o kilkaset metrów przy tej samej ulicy, w pięknym parku wśród wysokich drzew, Gropius wznosił zespół wspinałych białych will – indywidualnych i po-

¹⁹ Richard, Lionel. 1985. *Le Bauhaus – école du design*. Wyd. Somogy. Paryż, 254 s.

²⁰ George Kidder-Smith, wykład w WAPK, wiosna 1965.

dwójnych, dla mistrzów szkoły (Meisterhäuser). Są one lekko zindywidualizowane, aby odzwierciedlały nietuzinkowe osobowości genialnych najemców (Gropius, Mies, Moholy-Nagy/Feininger, Klee/Kandinsky i in.). Z odległości stanowią idealnie harmonijny zespół, właśnie dzięki tej subtelnej niepowtarzalności. Jest przeciwieństwem monotonii zabudowy powtarzalnej, która stała się plagą późniejszego masowego modernizmu.

W latach 1927-1929 Mies van der Rohe, urastający do pozycji najwybitniejszego twórcy i profesora architektury w Bauhausie, zapisał na swym koncie dwa wybitne sukcesy. W 1927 roku pod jego kierownictwem artystycznym doszła do skutku imponująca realizacja zespołu bloków wielorodzinnych Weißenhof w północnej części Stuttgartu. Ta wystawa mieszkaniowa i zarazem wielki festiwal architektury modernistycznej, została zorganizowana przez ważną organizację architektów Werkbund. Na przełomie lat 1928/1929 Mies wznosił jeden z najpiękniejszych budynków w całej historii architektury – Pawilon na Międzynarodowej Wystawie w Barcelonie. Rok później obiekt został zwyczajem wystawienniczym rozebrany (1930). Jednak ze względu na jego wybitną rolę jako dobra światowej kultury, został w r. 1959 idealnie odbudowany.

Rok 1927 zapisany został w także annałach modernizmu skrajnie kontrowersyjną i wpływową koncepcją profesora urbanistyki w Bauhausie, Ludwiga Hilbersheimera. Jest nią mega blokowisko zaproponowane w miejsce historycznego centrum Berlina w rejonie Alexanderplatz. Jego chwytliwe wizualizacje obiegiły świat i weszły jako stała pozycja do podręczników urbanistyki osiedlowej. Zarówno podmiejskiej, jak też lokalizowanej na gruzach zespołów śródmiejskich. Ta drastyczna wizja urbanistyczno – architektoniczna jest wielce analogiczna z Corbusierowskim *Plan Voisin*. Prezentuje podobny totalizm, wyburzenia zabytkowych dzielnic, gigantomanię, zignorowanie człowieka jako osoby, a także oderwanie od tradycji urbanistycznego kontekstu w idiomie miasta europejskiego. Jest koncepcją podobnie wpływową jak Miasto Corbusiera z tą różnicą, że zamiast wieżowców promuje giganto-maniackie szare bloki „deskowce” o równoległym, grzebieniowym, monotonnym układzie. Przywodzi na myśl ukształtowanie wielopiętrowego obozu koncentracyjnego, co pogłębiają szare, ponure wizualizacje. Jest skrajnie wyrazistym archetypem blokowiska z jego wszystkimi wadami, które uwidoczniły się w realizacjach powojennych na całym niemal świecie. Jego pokłosiem były osławione, ekstremalnie nudne horyzontalne blokowiska „5-kondygnacyjne bez windy”.

Wdrożenia podobnych wizji nie dały na siebie długo czekać. Wcześniejsze Weißenhof Siedlung cechowało się względnie ludzką skalą, artyzmem budynków, harmonijnym przemieszaniem z zielenią oraz rzeźbą terenu. Następna generacja „wystaw mieszkaniowych” stała się manifestacją eksperymentów nieludzkich. Sztandarowym w tej mierze stało się Siemensstadt (1929-1931). Pełna nazwa zespołu to *Großsiedlung Siemensstadt* czyli Wielkie Osiedle. Już samo nazewnictwo odzwierciedliło wprost gigantomanię modernistycznych inwestorów i architektów. Wraz z sąsiednim *Ringsiedlung*, czyli Osiedlem Pierścieniowym, dały potężne „uderzenie” urbanistyczne w historyczne, drobnoziarniste dzielnice Charlottenburg i Spandau w zachodniej, niegdyś eleganckiej części Berlina.

Wzorce Corbusiera i Hilbersheimera dotyczące osiedli, a w ślad za nimi kolejne wdrożenia powszechnych zespołów budownictwa mieszkaniowego, przyniosły drastyczną zmianę w porównaniu z dotychczasowym, tradycyjnym kształtowaniem struktury i estetyki urbanistyczno-architektonicznej. Programowo odrzucono układy ulic i placów, stanowiących od tysięcy lat przestrzenie społeczne. Zaniknęła identyfikacja w postaci siatki akcentowanej, na rzecz układów coraz bardziej amorficznych. Należy przy tym pamiętać, że i Corbusier (*Plan Voisin*, *La Cité Radieuse*), i Hilbersheimer (*Alexanderplatz*) propagowali czytelne, prostokątne układy siatkowe. Były jednak pozbawione humanistycznych walorów, „przytulności” placów i ulic. Odrzucili je w imię higieny i zdrowia, na rzecz przewietrzania i nasłonecznienia dzięki luźnej, otwartej zabudowie. Identyczne idee prowadziły twórców przebudowy miast obronnych poprzez burzenie fortyfikacji („burzymurki”) dla uzyskania lepszych warunków sanitarnych, zwłaszcza przewietrzania (Planty w Krakowie, Promenada w Münster, Peripherique w Paryżu i in.).

Coraz bardziej zajęty własną twórczością Gropius (kultowa wczesno modernistyczna fabryka Fagus w Alfeld n/Leine w r.1925 r. i inne prace) złożył dyrekcję szkoły na ręce Hannesa Meyera (lata 1927 – 1930). Było to niefortunne. Szwajcar Meyer, dziedzic prosperującej pracowni w Bazylei, był wprawdzie znakomitym organizatorem oraz przysporzył szkole dochodów, ale ukierunkowywał nauczanie wyłącznie na aspekty techniczno-funkcjonalne. „Nie miał cierpliwości” do spraw artystycznych, pomimo że pozostawał w bliskich kontaktach z osobowościami prawdziwie twórczymi jak Mart Stam (1899-1986) i El Lissitzky (1890 – 1941). Ta znajomość wzmocniła jego wcześniejsze skłonności do komunizmu, którym coraz bardziej hołdował, przeobrażając Bauhaus w silnie lewicową placówkę polityczną. Poskutkowało to protestem władz miejskich Dessau i spowodowało usunięcie go ze stanowiska i w ogóle z uczelni. Dyrekcję przejął Mies, ustawiając Bauhaus na najwyższym profesjonalnym poziomie w dziejach szkoły (1930-1932).

Jednak zaistniałe poważne kłopoty polityczne z decydentami samorządowymi, doprowadziły po przejęciu municypium w Dessau przez nazistów już w r. 1932, do natychmiastowej ekspulsji Bauhausu. Szkoła została przeniesiona przez Miesa do Berlina i zarejestrowana jako jego uczelnia prywatna. Niedługo to funkcjonowało – w kwietniu 1933 r., przywódcy hitlerowscy nienawidzący Bauhausu spowodowali wydanie nakazu jego rozwiązania. W latach 1933-1939 reżim nazistowski prowadził Listę Sztuki Zdegenerowanej, a jej przedstawiciele i dzieła były obiektami ekspozycji pod tym samym tytułem *Die entartete Kunst* (Zdegenerowana Sztuka). Sztandarowym przedmiotem tego napiętnowania był Bauhaus, którego architekturę określano mianem „żydowskiego stylu fabrycznego”. Wśród malarzy szczególnie potępieni byli Malewicz i Mondrian za „rozpleniwanie żydowskiej międzynarodówki w sztuce”. Można „tragironicznie” skonkludować że Goebbels *et consortes* wyczuwali potęgę ich sztuki oraz wpływu na światowe przemiany kulturowe.

Bauhaus nie poddawał się łatwo. Sposób w jaki jego luminarze próbowali do r. 1934 utrzymać pozycję szkoły i swoją własną, budzą wciąż kontrowersje.²¹ Czołowy bauhausowski profesor historii, słynny Nicolaus Pevsner (pochodzenia żydowskiego) wnosił do Kancelarii Rzeszy petycję o mianowanie go „honorowym Aryjczykiem” który w zaistniałej sytuacji gotów jest dobrze przysłużyć się w dydaktyce.²² Po zdecydowanym odrzuceniu tych próśb emigrował do Anglii gdzie osiągnął światową karierę.

Z kolei Gropius apelował do władz o utrzymanie Bauhausu jako wyraz uszanowania jego pięknej karty weterana 1-szej wojny światowej walczącego bohatercko po stronie Cesarstwa Niemiec. Wniosek pozostał również bez rezultatu. Wyemigrował więc, początkowo do Londynu, skąd został zaproszony do podjęcia profesury w School of Design w Uniwersytecie Harvarda, gdzie wspólnie z Laszlo Moholy – Nagy pragnął implementować Bauhaus, jednak bezskutecznie. Natomiast po kilku latach został powołany do godności dziekana tej uczelni; po latach jego następcą został Jerzy Sołtan. Jednocześnie Gropius zapisał w USA dość ciekawą kartę jako lider biura projektowego, m.in. z udziałem Marcela Breuera i Ernesta Neuferta.

W gwiazdozbiornie geniuszy Bauhausu, Gropius nie był artystycznie najbardziej utalentowany. Za to cechowała go fenomenalna skuteczność organizacyjna i czytelnie skryształizowane poglądy. Głosił pragmatyczność architektury, jej powszechność i służbę społeczną. Poglądy w jasny sposób promowane – uczyniły go najważniejszym, być może, personalnym „sprawcą” eksplozji powodzenia Ruchu Nowoczesnego w wymiarze globalnym. Zwłaszcza objawiło się to w warunkach odbudowy po 2-jej wojnie światowej i dalej poprzez wiek XX.

Szczególnie ciekawy jest „romans” z nazistami w twórczym życiorysie Miesa. Pierwsze realizacje autostrad w III Rzeszy, sławne *Autobahn* (1935), zostały wyposażone w obiekty inżynierskie i architektoniczne: mostki, kładki, przepusty, stacje paliwowe, itp., które główny hitlerowski inżynier Todt zlecał właśnie Mies'owi. Jednak w okresie 1937/38 osta-

²¹ Whitford, Frank. 1988. *Bauhaus*. Wyd. Thames and Hudson. Londyn–Nowy Jork, 216 s.

²² Watkin, David. *Morality and Architecture*. Wyd. Clarendon Press. Oksford 1977, 130 s.

tecznie wyemigrował on do USA. Najpierw zaangażował się w Illinois Institute of Technology w Chicago, próbując wskrzesić tam Bauhaus, także wspólnie z Laszlo Moholy-Nagy. Potem zajął się praktyką projektową i stał się arcy potentatem w ilości oraz wielkości zleceń. Dzięki nim, np. w postaci Seagram Building przy Park Avenue, stał się obok Wrighta i Corbusiera największym prorokiem i sumieniem modernizmu w architekturze jako zjawiska artystycznego. Szczególnie zasłużył się promocją architektury nowoczesnej o charakterze minimalistycznym („less is more”).

Bauhaus święcił indywidualne sukcesy także poza ścisłą orbitą czołowych twórców. Miał też wartościowe mutacje lokalne w różnych mniej znanych miejscach. Udana przykłady to np. willa w Chemnitz – dawniej Karl Marx Stadt (Max Feistel, 1928) oraz liczne domy śródmiejskie i wille peryferyjne w Budapeszcie. Również międzywojenny, ciekawy modernizm w Czechosłowacji, tradycyjnie grawitującej w stronę germańską, niepozbawiony był wpływów Bauhausowskich. Natomiast awangarda międzywojenna w Polsce, tradycyjnie pro francuskiej, była bardziej Corbusierowska.

Najciekawszym, imponującym poligonem Bauhausu stał się Tel Aviv. Konkretnie wyraża to jego część otaczająca centrum, nazwana Białym Miastem (ang. *The White City*, hebr. העיר הלבנה transkr. *Ha-Ir HaLevana*). Liczy niemal 5 tysięcy budynków. Na powstanie tego arcydzieła urbanistyczno-architektonicznego złożyły się synergicznie dwa czynniki. Po pierwsze, po pierwszej wojnie światowej stworzono nową stolicę żydowską w tzw. Mandacie Brytyjskim w Palestynie (1918), przekształconym po drugiej wojnie światowej w Państwo Izrael (1948). W miejscu skromnej nadmorskiej osady powstałej w r. 1909 na peryferiach Jaffy, erygowano Tel Aviv, który od 1925 r. objęty został starannym planowaniem urbanistycznym (Patric Geddes, plan zatwierdzony do realizacji w r. 1929). Ten sukces urbanistyczny jest unikatem w dziedzinie modernizmu. Wynika głównie ze zdrowego tradycjonalizmu Geddes’a w odniesieniu do rozumienia i kształtowania środowiska – tkanki urbanistycznej. Po drugie, wskutek ekspulsji ludności żydowskiej z Trzeciej Rzeszy, od 1933 przybywało do Palestyny mnóstwo wartościowych osadników. Wzrosła także ilość przedsięwzięć ze strony diaspory światowej. W tej ekscytującej sytuacji, inwestorzy i architekci przy gorącym współuczestnictwie opinii publicznej, prześcigali się w ambicjach twórczych. Dało to imponujące rezultaty, podziwiane do dziś. W r. 2003 Białe Miasto zostało objęte statusem Światowego Dziedzictwa UNESCO.

Wpływy Bauhausu są w literaturze i publicystyce imponująco rozbudowane. Przeważają oceny hagiograficzne i zachwyty. Natomiast w okresie totalnej krytyki modernizmu w okresie wczesnego postmodernizmu, zwłaszcza z początkiem lat 1970-ch w pracach Jencksa i innych wahadło było przechylone w stronę przeciwną. W sposób również przesadny i *nomen omen* – jednostronny. Z dzisiejszej perspektywy Bauhaus zapisał się ambiwalentnie – znacznie lepiej w dziedzinie architektury niż urbanistyki, podobnie jak inne pionierskie nurty modernizmu. Jest to bardzo intrygujące, pouczające i pobudzające do wyjątkowo ważnych refleksji. Najprawdopodobniej urbanistyka nie poddaje się tak łatwo ewolucji, zmianom i modom jak architektura. Idiom tradycyjnego miasta europejskiego jest chyba trwalszą wartością, niż może się wydawać miłośnikom awangardy i nowalijek.

Specyfika ambiwalencji Bauhausu na tle tych innych nurtów, Obejmuje także aspekty społeczne. Konkretnie dotyczy to – powszechności i ogólnej dostępności oraz niskiej kosztocłonności architektury. Jest to dwuwartościowość podobna do tej, która dotyczy ogólnie propozycji politycznych lewicy w wydaniu socjaldemokratów i socjalistów. Nie bez kozery podejście do zagadnień budownictwa przez władze komunistyczne państw Europy Wschodniej, po upadku stalinizmu i socrealizmu, a więc w latach 60. – 80. XX w., było krytycznie określane mianem soc-modernizmu. Te dwie doktryny radośnie podały sobie rękę, z wątpliwym skutkiem dla rzekomego podmiotu i lewicy, i modernistów, czyli ludu pracującego miast i wsi.

Patrząc pod innym kątem, przełom dokonany przez Bauhaus nie mógł być niezauważony lub pominięty przez architektów, którzy mimo „szalejącego” wczesnego postmodernizmu zachowali umiar i wypracowywali nowe wcielenie architektury modernistycznej. Niehisto-

ryzującej, powściągliwej, abstrakcyjnej, międzynarodowej. Zasłużyli się na tym polu zwłaszcza nowojorscy „The Whites” (Biali) a wśród nich szczególnie znakomity Richard Meier. Bliska Bauhausowi jest „ponowoczesna” tendencja *New Simplicity* (Nowa Prostota). Także w pewnym stopniu i w niektórych dziełach Sir Norman Foster, zaś z innej strony – Tadao Ando i minimalizm. Tradycja Bauhausu stanowi więc niezmiennie swoistą, jakże cenną, tarczę ochronną przed ekstrawagancjami.

WIEDEN

W latach najintensywniejszego funkcjonowania Bauhausu (1922-1933), we Wiedniu zrodziła się arcyciekawa twórczość której dokonał urbanista, architekt i zarazem dygnitarz stołeczny pracujący dla kolejnych reżimów Austrii międzywojennej – Karl Ehn (1884-1959). Na jego oblicze artystyczne miały wpływ kolejno: secesja, ekspresjonizm, kubizm i Ruch Nowoczesny. Zasadniczo był studentem Otto Wagnera, w orbicie sztuki secesyjnej, w Akademii Wiedeńskiej, gdzie uzyskał dwie najwyższe możliwe nagrody przewidziane dla absolwentów architektury: w dziedzinie sztuk pięknych (1906) i w kategorii sztuk budowlanych (1907). Odtąd intensywnie studiował we własnym zakresie. Od r. 1921 całkowicie zaangażował się do prac w stołecznym Urzędzie Miasta.

Urzędował na coraz wyższych stanowiskach departamentu planowania i budownictwa, w socjaldemokratycznym powojennym klimacie „Czerwonego Wiednia” (1918-1934). Dygnitarską i odpowiedzialną pracę urzędową łączył Ehn niezwykle skutecznie z twórczością projektową. Początkowo zaangażował się w architekturę rezydencjonalną, a zwłaszcza w architekturę powiązaną z krajobrazem (od 1922). Projektował coraz bardziej prestiżowe cmentarze i ich architektoniczne elementy. Pierwsze ważne uznanie zyskał za śmiałe kubistyczne obiekty wiedeńskiego Cmentarza Centralnego. Projektował również kolonie mieszkaniowe, zwłaszcza robotnicze, w stylu miast – ogrodów.

W latach 1925-1926 buduje pierwszy zespół / obiekt, dzięki któremu przejdzie do historii architektury. Jest nim 300-mieszkaniowy, 20-klatkowy mega blok usługowo – rezydencjonalny Babel – Hof. Został rozwiązany jako zwarta pasmowa super jednostka, zarazem harmonijnie wpisany w tradycyjną strukturę uliczną Wiednia. Prezentuje imponujący rozmach, syntetyczne opanowanie wielkiej formy, przy jednoczesnym rozróżnieniu bryły (skala kamienic miejskich od frontu) i wprowadzeniu detalu (wspaniałe liniowe balkony od ogrodu). Otoczenie z obydwu stron jest wyposażone w znakomitą, powściągliwą małą architekturę z rzeźbami, sadzawkami – fontannami, rampami, murkami, bramkami, etc.

Na wyjątkowo wielką uwagę i szacunek, nie tylko z historycznego punktu widzenia, ale też w aspekcie rozważań nad optymalizacją nowoczesnych struktur urbanistyczno – architektonicznych, jest dzieło życia Ehna, kultowy Karl – Marx – Hof (1927-1933). Obiekt jest znany i podziwiany przez fachowców oraz ogół obserwatorów; w pełni na to zasługuje. Autor pogłębił wcześniejsze doświadczenia i zaryzykował eksperyment stworzenia w ramach tradycyjnego i konserwatywnego Wiednia (dzielnica Döbling), budynku o zwartej, jednorodnej bryle długości 1.100 metrów (rekord świata), zawierającej prawie 1.400 mieszkań. Rytmiczne, wspaniałe rozróżnienie bryły w postaci arkad, balkonów i wieżyczek, czyni z bloku sekwencję poszczególnych sekcji, nie wprowadzając anarchii ani jakichkolwiek zaburzeń estetyki. Tę rzeźbiarskość wspiera ciekawa kolorystyka, wydobywająca elementy wystające, a tonująca wklęsłości. Wypróbowana w poprzedniej realizacji miejskość obiektu została rozwinięta. Wprowadzono przeróżne usługi, sklepy i inne atrakcje, głównie w parterach, obsługujące także użytkowników z zewnątrz.

Nasuwa się nieodparcie porównanie z Jednostką Marsylską, najprawdopodobniej z obiektywnie znaczną przewagą Wiedeńskiej, właśnie z powodu niezagubienia czynnika ludzkiego i miejskiego. Niestety wielki twórca Karl Ehn pozostał na swym dygnitarskim posterunku także po puczu nazistowsko – austriackim (1934) i po włączeniu Austrii do Rzeszy przez Hitlera (*Anschluß*, 1938). To również budzi refleksje w konfrontacji z aktywnością Corbusiera w tym samym, nieprzyjemnym okresie.

KONIEC PRZEDWOJENNEGO OPTYZMU – BROADACRE CITY WRIGHTA, OSTRZEŻENIA LEWISA MUMFORDA

Ostatnią przedwojenną, wyrazistą, ale nieudaną próbą modernistycznej ingerencji urbanistycznej, jest utopijna wizja *Broadacre City* projektu F.L. Wrighta. Opublikował ten projekt szczegółowo w książce *Disappearing City* (1932),²³ a następnie fragmentarycznie w kolejnych swoich ważnych książkach takich jak: *When Democracy Builds* (1945), *The Future of Architecture* (1953), *The Natural House* (1954), *The Living City* (1958). Zaprezentował też jego wielometrową makietę. Projekt jest totalnie zdeurbanizowany. Trudno stwierdzić, że dotyczy urbanistyki, raczej suburbiów (*fringes* czyli frędzle, okrawki miasta) albo wręcz ruralistyki. Prezentuje *de facto* szachownicową (dosłownie – o kwadratowych polach) wieś, z minimalnym podzespolem niskich budynków apartamentowych. Do projektu dołączona jest silna krytyka tradycyjnego miasta, a zwłaszcza metropolii. Projekt jest wtórny; znacznie zapożyczony w warstwie ideowo-humanistycznej z poglądów Frederica Law Olmsteda z jego okresu tworzenia parków i zespołów zieleni miejskiej, zaś w warstwie projektowej słycać dalekie echo Miasta Ogrodu projektu Ebenezera Howarda.

Wizja Wrighta nie doczekała się jakiegokolwiek czynnego oddźwięku. Jak na ironię wykorzystany został jedynie architektoniczny projekt stacji paliwowej, zrealizowany na głębokiej prowincji w Minnesocie. Autor zupełnie rozminął się z wszechpotężnymi społecznymi tendencjami urbanizacyjnymi, czyli odchodzeniem rozwojowych pokoleń z wsi do miast. Postąpił podobnie jak inni zdeorientowani fanteści promujący ideę powszechnego powrotu na wieś.

Historia ta pobudza do poważnej, poszerzonej refleksji. Analizując karierę Wrighta można dostrzec, że jego absolutny geniusz architektoniczny – który pozwolił mu zbudować np., rezydencje Robie House i Dom nad Wodospadem, budowle prerii np. *ateliers* Taliesin 1 i 2, Johnson Wax Complex, Price Tower, Muzeum Guggenheima, wreszcie narysować profetyczną wizję Domu Jednej Mili stworzoną w 90 roku życia – nie poszedł w parze z rozumieniem i kształtowaniem urbanistycznym. Przy dużych chęciach można dopatrzeć się pewnych śladów *The Broadacre City* w niektórych cechach prac nurtu *New Urbanism*. Należy do nich np. zasada *The Pedestrian Pocket*, skłonność do układu szachownicowego, wstręt do motoryzacji, poszukiwanie harmonijnego współistnienia pieszego i samochodu, niechęć do tradycyjnego miasta i urbanistyki.

Międzywojenny modernizm, powszechnie uważany za subtelny, „ludzki” i artystyczny, stał się jednak inspiracją dla wizjonerskiej krytyki i pesymistycznej prognozy, zaprezentowanej w pionierski sposób już w r. 1938 przez Lewisa Mumforda (1895-1990). Ten czołowy badacz miast, jeden z gigantów intelektualnych XX wieku podjął i przedstawił tę krytykę w swej profetycznej książce *The Culture of Cities*. W uderzająco przenikliwy sposób uderzył na jej stronicach w modernistyczną ślepotę na przyrodę i w gruncie rzeczy pogardę dla kultury – wobec fetyszowania wąskiego utylitaryzmu i dyktatury biznesu.²⁴

Ilustracje 21, – 30, Ludwig Mies van der Rohe. Pawilon Niemiecki dla Międzynarodowej Wystawy w Barcelonie 1929. Pierwsza budowa: 1928 – 1929. Demontaż po Wystawie: 1930. Odtworzenie: 1959. Dzieło stanowi jedną z najznakomitszych w świecie ikon architektury Ruchu Nowoczesnego. Fot. aut. 2010.

Fig. 21, – 30, Ludwig Mies van der Rohe. The German Pavillon designed for the International Exhibition in Barcelona, 1929. The first realization: 1928 – 1929. Dismantling after the Exhibition: 1930. Reconstruction: 1959. The masterpiece sustain one of the most brilliant world icons representing the Modern Movement in architecture.

²³ Wright, Frank Lloyd. 1932. *Disappearing City*. Wyd. W.F. Payson. Nowy Jork, 90 s.

²⁴ Mumford, Lewis. 1996 (1938). *The Culture of Cities*. Wyd. A Harvest Book, Harcourt Brace & Company. San Diego, 586 s.



II.21 Widoki w kierunku południowo wschodnim. Skala, gabaryty, forma, materiały, wykonawstwo, szata zielona, jakość utrzymania – powodują że obiekt skrajnie nowoczesny jest idealnie wpisany w znakomity kontekst zabytkowy centrum stolicy Katalonii.

Fig. 21. The views towards S – E. The scale, sizes, form, materials, handicraft, green factors, quality of maintenance – make this extremely Modern object, perfectly inserted into a great monumental context in the center of Cataluńa capital



II.22. Widoki w kierunku południowo wschodnim. Skala, gabaryty, forma, materiały, wykonawstwo, szata zielona, jakość utrzymania – powodują że obiekt skrajnie nowoczesny jest idealnie wpisany w znakomity kontekst zabytkowy centrum stolicy Katalonii.

Fig. 22. The views towards S – E. The scale, sizes, form, materials, handicraft, green factors, quality of maintenance – make this extremely Modern object, perfectly inserted into a great monumental context in the center of Cataluńa capital



Ryc.23. Widok w kierunku północno wschodnim. Proto- minimalizm Miesa – dzięki fenomenalnej jakości jego projektu, z zachowaniem najwyższych wymaganych przez niego standardów materiałowych i wykonawczych – okazuje się znakomitą partnerką dla wyrefinowanej, dekoracyjnej architektury, w przestrzeni śródmiejskiej Barcelony.

Fig. 23. The view towards N – E. A proto- minimalism by Mies, thanks to outstanding quality of his project, with a care for superior standards of materials and precision of builders' skill – occurs a perfect partner with refined, decorated architecture, inside a central space in Barcelona.



Il.24. Widok w kierunku północno wschodnim. Proto- minimalizm Miesa – dzięki fenomenalnej jakości jego projektu, z zachowaniem najwyższych wymaganych przez niego standardów materiałowych i wykonawczych – okazuje się znakomitą partnerką dla wyrefinowanej, dekoracyjnej architektury, w przestrzeni śródmiejskiej Barcelony.

Fig. 24. The view towards N – E. A proto- minimalism by Mies, thanks to outstanding quality of his project, with a care for superior standards of materials and precision of builders' skill – occurs a perfect partner with refined, decorated architecture, inside a central space in Barcelona.



Il.25. Idealne odzwierciedlenie proto- minimalistycznej bryły zewnętrznej, w minimalistycznym charakterze wnętrza i w sterylnej relacji wnętrze – zewnątrz. Wyrafinowana lokalizacja i forma figury, ukazuje modernistyczną interpretację sztuki klasycznej, w dziedzinie dekoracji architektonicznego wnętrza (por. dziedzince renesansowych pałaców we Florencji).

Fig. 25. A perfect counterpart of proto- minimalist outer body, in the proto- minimalist character of the interior, as well in a sterile relationships between exterior – and – interior. The refined placement and the form of the statue, represents the Modern interpretation of a classical arts, in the field of decorating an architectural interior (resp. Renaissance patios in palaces in Florence).



Il.26. Idealne odzwierciedlenie proto- minimalistycznej bryły zewnętrznej, w minimalistycznym charakterze wnętrza i w sterylnej relacji wnętrze – zewnątrz. Wyrafinowana lokalizacja i forma figury, ukazuje modernistyczną interpretację sztuki klasycznej, w dziedzinie dekoracji architektonicznego wnętrza (por. dziedzince renesansowych pałaców we Florencji).

Fig. 26. A perfect counterpart of proto- minimalist outer body, in the proto- minimalist character of the interior, as well in a sterile relationships between exterior – and – interior. The refined placement and the form of the statue, represents the Modern interpretation of a classical arts, in the field of decorating an architectural interior (resp. Renaissance patios in palaces in Florence).



Il.27. Kameralność a zarazem powaga i swoisty monumentalizm wnętrza architektonicznego; świadomie złagodzona „pożyczonym krajobrazem” zewnętrznych drzew widocznych ponad murem.

Fig. 27. The chamber climate, and also seriousness, with a flavor of some monumentality in architectonic interior; consciously mitigated by the “borrowed landscape” of outer trees visible above the wall.



Il.28. Kameralność a zarazem powaga i swoisty monumentalizm wnętrza architektonicznego; świadomie złagodzona „pożyczonym krajobrazem” zewnętrznych drzew widocznych ponad murem.

Fig. 28. The chamber climate, and also seriousness, with a flavor of some monumentality in architectonic interior; consciously mitigated by the “borrowed landscape” of outer trees visible above the wall.



Il.29. Przeciwność i komplementarność nastroju. Zaciśnięte wnętrze ogrodowe (29), w odróżnieniu od frontowego otwarcia na przestrzeń publiczną (30).

Fig. 29. A contradiction and complementarity of ambience. The cozy garden – interior behind (29), opposite to the front opening towards the public space (30).



Il.30. Przeciwność i komplementarność nastroju. Zaciśnięte wnętrze ogrodowe (29), w odróżnieniu od frontowego otwarcia na przestrzeń publiczną (30).

Fig. 30. A contradiction and complementarity of ambience. The cozy garden – interior behind (29), opposite to the front opening towards the public space (30).

PO DRUGIEJ WOJNIE – ODBUDOWA, ROZBUDOWA, DRUGI MODERNIZM

Lata bezpośrednio powojenne („powojnie” – ok. 1945-1950) w krajach doświadczonych bezpośrednio lub pośrednio przez okropności wojny, przebiegały pod wrażeniem entuzjastycznej odbudowy, przebudowy lub rozbudowy.

Rzeczywista odbudowa zrujnowanych dzielnic historycznych w miastach takich jak np. zbombardowane: Drezno, Lubeka, Münster,²⁵ Middelburg²⁶ i Rotterdam²⁷, Warszawa, Wrocław i Gdańsk – przebiegała z zasady pod znakiem utrzymania pierwotnego układu

²⁵ Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Machkriegszeit. 1992. Red. Gutschow, Niels i in. Wyd. Prestel-Verlag. Monachium, 384 s.

²⁶ Dijk, Hans van. 1999. Post-war reconstruction, s. 100-121. W: Twentieth-Century Architecture in the Netherlands. Wyd. 010 Publishers. Rotterdam, 192 s.

²⁷ Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam. 1995. Red. Aarts, Martin. Wyd. Uitgeverij 010. Rotterdam, 264 s.

urbanistycznego. Natomiast nowa zabudowa wznoszona wzdłuż dawnych linii regulacyjnych ulic i placów, była projektowana z różnym podejściem: bardziej konserwatorskim lub innowacyjnym. Jednym wariantem było architektonicznie – urbanistyczne odtworzenie krajobrazu historycznego (przedwojennego lub wcześniejszego). Drugim wariantem były rewitalizacje poprzez kreacje nowoczesne. Przykładem pierwszego, historyzującego podejścia może być Middelburg i Warszawa. Tutaj dominującą rolę odegrało odtworzenie Starówki z Placem Zamkowym a później Zamkiem Królewskim. Wspaniałą kontynuacją było odtworzenie Królewskiego Traktu: ul. Krakowskie Przedmieście i Nowy Świat. Niezwykłym eksperymentem z pogranicza odtworzenia i kreacji była ul. Marszałkowska i MDM gdzie historyzm splótł się z socrealizmem. W początkowej dyskusji nad odbudową Warszawy najciekawszy był głos Macieja Nowickiego, który proponował kulturalną modernizację wizji stolicy. Przegrał jednak z konserwatystami i socrealistami, wskutek czego opuścił kraj i zapisał wspaniałą kartę w twórczości na emigracji.

Natomiast drugim, współczesnym kształtowaniem tkanki odbudowywanego śródmieścia cechuje się zwłaszcza kreatywnie nowe centrum Rotterdamu. Tutaj również, podobnie jak w Warszawie zadziałały dwie frakcje. Jedną była konserwatywna grupa z Utrechtu (Granpré Molière z zespołem). Ich antagonistami byli nowatorzy pod nazwą *Nieuwe Bouwen* („Budować Nowe”), a wśród nich słynny Thomas Gerrit Rietveld z dawnej formacji modernistycznej De Stijl. Przeprowadzono dyskusje fachowe oraz w sposób demokratyczny wysłuchano głosów społeczności i samorządu („nie chcemy nostalgii sprzed zbombardowania, chcemy nowoczesności”). One przesądziły o modernistycznym wypełnieniu odgruzowanej siatki śródmiejskiej. Terenem akcji było najściślejsze centrum historyczne Rotterdamu, o charakterystycznym zarysie trójkąta 45-stopniowego, stykającego się przeciwprostokątną z akwenem Nieuwe Maas, czyli odnogą dolnego Renu.

Punktem wyjściowym dla tak pomyślanej modernistycznej odbudowy był budynek giełdy (flam. Beurs), uchodzący za jeden z najwybitniejszych obiektów lat międzywojennych. Projektował go od 1925 r., a zbudował w latach 1936-1940, znaczący modernista Jan Frederik Staal (1879-1940). Budynek ma swoistą subtelność łączącą ponadczasowy klasycyzm z eleganckim modernizmem. Tworzy całość z piękną 80-metrową bardzo smukłą wieżą-dzwonnica, pokrytą zieloną emaliowaną ceramiką. W południe brzmi stąd dzwon giełdy, podobnie jak z giełdy amsterdamskiej autorstwa Berlage. Dzwony giełdowe brzmią zamiast dzwonów kościelnych, nieczynnych w neo pogańskiej Holandii. Giełda po częściowym zbombardowaniu i tuż po śmierci architekta w tym samym roku, została w r. 1941 odbudowana i oddana do użytku przez Holendrów razem z okupującymi kraj Niemcami. W r. 1973 nadbudowę wykonał syn autora Arthur Staal. W latach 1983-1987 przybudowano ogromny, całkiem obcy formalnie, banalny wieżowiec World Trade Center, który zniszczył kameralny wyraz kilkupiętrowej zabudowy centrum.

Było ono budowane rygorystycznie na siatce starych ulic, z zachowaniem ich szerokości, w strukturze kwartałów. Jednak zamiast przedwojennej zabudowy obrzeżnej wąskimi kamienicami, z wewnętrznymi dziedzińcami pośrodku – kwartały zostały w całości wypełnione przez duże domy handlowe. W sensie teoretycznym – modelowym centrum jest więc modułową szachownicą, o module bliskim 100 metrów, podobnie jak średniowieczny schemat lokacyjny Krakowa. Jednak podobnie jak w odniesieniu do schematów historycznych, efekt zrealizowany nie jest monotony, gdyż wypełniające siatką budynki są mimo identycznych wymiarów – zróżnicowane poprzez strukturę podziałów, kolorystykę, detale, *last but not least* – reklamy i inne dodatki wizualne. Niebagatelne jest drobne „umeblowanie miejskie” (wł. *arredo urbano*) – siedziska, stojaki na rowery, enklawy roślinne, urządzenia wodne i rzeźby.

Najbardziej znany jest wielofunkcyjny dom handlowo – usługowy firmy De Bijenkorf znany jako „Bunkier” pod nazwą adresową Coolsingel 105 (1952-1956). Stoi w formalnie ważnym narożniku śródmieścia naprzeciw giełdy przy wspólnym placu Beurs – Plein (Plac Giełdy). Tutaj rozpoczyna się wspomniana Coolsingel - główna ulica centrum. W wydaniu powojennym została przemieniona w deptak pieszy, podobnie jak wszystkie

ulice centrum. Estetyka budynku ma silny autorski wyraz, wykreowany przez duet wspólnych twórców. Są to: Marcel Breuer (1902-1981), dawny gwiazdor Bauhausu pracujący w Nowym Jorku z współpracownikiem - Abrahamem Elzas, oraz jeszcze bardziej słynny rzeźbiarz Naum Gabo –Pevsner (1890-1977).

Breuer nadał bryle charakterystyczny dla siebie powściągliwy i silny kształt. Jest to połączona kamienna bryła - prostopadłościan o trzech wymiarach ściśle zgodnych z urbanistyczno-architektoniczną regulacją miejsca. Czyni wrażenie współczesnego dzieła minimalistycznego. Tworzy surową, gładką bryłę z minimalnymi prostokątnymi wykrojami otworów na bramy i okna. Oryginalności oraz wdzięku nadaje ciekawa okładzina z rozdrobnioną taszystowską strukturą dekoracji. Największy efekt jednak stanowi wspaniała, ogromna pionowa rzeźba Nauma Gabo, o charakterystycznej dla niego estetyce ażurowej, ciągnowej, o postaci nieregularnej elipsy. Dziś zdumiewająco kojarzy się z geometrią fraktalną choć powstała 50 lat wcześniej. Wysokością dokładnie odpowiada budynkowi, do którego jest przymocowana w pobliżu narożnika, tworząc w sumie znakomity efekt miejsca urbanistycznego.

Pomimo upływu czasu, konsekwencja modernistycznej odbudowy Rotterdamu pozostała ideowo niezmienna i fizycznie nienaruszona. Pozostały wierne tej konsekwencji także następne generacje wielkich „ludzkich” modernistów. Wśród nich najważniejsi byli w tej mierze: Jaap Bakema i J.H. van den Broek tworzący z partnerami Team 10, genialny Aldo Van Eyck (1918-1999) – protoplasta powściągliwej architektury modernistycznej XXI w., Herman Hertzberger, Piet Blom – autor słynnej rotterdamskiej Akademii Sztuk Pięknych – geometrycznych „grzybków”. W okresie agresywnego postmodernizmu pojawiły się prowokowane przez psychologów, społeczne apele o architekturę „przytulną” (*„Rotterdam means lack of hospitality”*). Jednak podejście neo modernistyczne utrzymało monopol. Najwybitniejsze dzieła w tej kategorii, organizujące przestrzeń przy śródmiejskich alejach zrealizowali: Jo M. J. Coenen – Instytut Architektury, Rem Koolhaas – Kunst Hall oraz grupa Mecano – budynek korporacyjny z wielką rzeźbą autorstwa zespołu austriackiego Coop Himmelblau

Jedynym, fascynującym znakiem tragedii bombardowania jest światowej sławy statua Osipa Zadkina (1890-1967) której przypisywane są różne tytuły bardziej lub mniej poetyckie: „Człowiek z wydartym sercem”, „Miasto z wydartym sercem”, „Zniszczone miasto”, „Zburzone miasto”. Wspaniałość tego dzieła jest oprócz geniuszu artysty, także wynikiem: jego zafascynowania i przyswojenia emocjonalizmu Rodina, sympatii do surowego dramatyzmu rzeźby ludów afrykańskich, wreszcie wrażliwości na dehumanizację wojny, zwłaszcza aspekcie lotnictwa, dzięki przyjaźni z Antoine de Saint - Exupéry. Figura była rzeźbiona dla zburzonej Warszawy; jednak reżym Bieruta i Bermana strzegących naiwności i prostactwa plastyki socrealizmu, odrzucił oferowane arcydzieło.

Zasady odbudowy miast niemieckich „z ruin” (*„Neue Städte aus Ruinen”*) zostały zróżnicowane po obydwu stronach żelaznej kurtyny. Można to prześledzić na przykładach: z jednej strony NRD – owskiego Drezna, a z drugiej strony RFN – owskiej Lubeki i Münster. Porównania ukazują złożone odmienności wpływu uwarunkowań polityczno – kulturowych na kwestie historyzmu i modernizmu. Dawna cudownie wdzięczna stolica Saksonii Drezno – o południowym „nie niemieckim klimacie”, znalazło się w sowieckiej strefie okupacyjnej. W pierwszym okresie powojennym 1946 – 1949, przed socrealizmem, podjęto dysputę wyrażoną odmiennymi koncepcjami. Postawę konserwatorską reprezentował Herbert Conert, a radykalnie modernistyczną Hans Hoop i słynny Mart Stam. Po umocnieniu reżymu komunistycznego i wprowadzeniu socrealizmu w 1949 r., zaistniała „jedynie słuszna” droga projektowania socrealistycznego.

Przejawiła się w formie zwulgaryzowanego historyzmu, a zwerbalizowali ją i przedstawili w formie koncepcji w 1952 r. Herbert Schneider i Wolfgang Rauda. Specyfiką pseudo konserwatorskiego podejścia było uproszczone naśladowanie historycznych fasad z zewnątrz kwartałów. Natomiast wewnątrz kwartałów, w miejsce przedwojennej własnościowej parcelacji, zadekretowano tworzenie wielkich pojedynczych wnętrz – skwerów, stop-

niowo zamienianych na parkingi. Po odrzuceniu socrealizmu wprowadzono ponownie – jak tuż po wojnie – wielkie założenia modernistyczne w formie monstrualnych alej blokowskich (Neue Prager Straße, 1965). Akcentami ostatnich lat, już po zjednoczeniu były: modelowa rewitalizacja barokowej południowej dzielnicy położonej nad Łabą na przeciw Starego Miasta oraz imponująco kosztowna (miliard euro) i pracochłonna odbudowa konserwatorska z gruzów, niesamowitej Frauenkirche, największej świątyni protestanckiej świata.

Północno-zachodnie, bogate i wykwintne miasta RFN, o wielkiej tradycji historycznej: patrycjuszowska Lubeka i biskupie Münster uniknęły skomplikowanych i dramatycznych losów historii Niemiec Wschodnich, które utrudniły drogi do zaprojektowania i realizacji odbudowy obszarów, które pozostały po usunięciu ruin zabytkowych śródmieść. Z zasady przyjęto nienaruszalność historycznego układu siatki ulic i placów. Zakonserwowano i dokonano konserwatorskiej, starannej rekonstrukcji fragmentów nie w pełni zniszczonych budowli zabytkowych. Dopuszczano nieliczne i nie drastyczne nowelizacje. W układzie urbanistycznym wprowadzono niewielkie korekty siatki ulicznej tam, gdzie była ona błędnie zagmatwana na skutek niefortunnych przebudów w przeszłości (Lubeka, średniowieczne centrum). W rekonstrukcji zabytków śladowo dopuszczono odejście od form historycznych. Jednak wyjątkowo dopuszczono odbudowanie niektórych zbombardowanych fragmentów, w świadomie zaprojektowanej i przedyskutowanej w gronie fachowców – nowej autorskiej formie, jednak bardziej stylizowanej niż nowoczesnej (Münster, rekompozycja fasady Katedry).

Tkanekę miejską systematycznie odbudowywano głównie na śladach i na fundamentach dawnych budowli, jednak w formie unowocześnionej. Z zasady była stylizowana historycznie, a gwarancję takiej tendencji dawały: cegła, dachy, podcienia, ale także subtelnie użyty beton. Bardziej liberalna była rewitalizacja w formie „ostrożnego” (*behutsam*) modernizmu przypominającej kontekstualne i klasycyzujące tendencje międzywojenne. Materialnie wyrażały to podejście: piaskowiec, klasycyzująca rytmika oraz uproszczone detale. Pozostawiano wiele miejsc niezabudowanych, nieco podobnie jak we Wrocławiu. Dzięki temu w okresie postmodernizmu lat 70. i potem, intensywnie uzupełniano tkanekę architekturą w postmodernistycznej stylistyce. Została dopasowywana do kontekstu i w tej roli dobrze się sprawdziła. W ostatnim okresie śladowo ryzykowano wprowadzenie architektury radykalnie nowej. Przykładami są: Biblioteka w Münster k/Bazyliki św. Lamberta (Peter Wilson, Julia Bolles - Wilson) oraz Ratusz w Ulm obok Katedry (Richard Meier).

POWOJENNE MODERNISTYCZNE PLANOWANIE. BLOKOWISKA

Powojenna dynamiczna rozbudowa spowodowała radykalny rozwój planowania przestrzennego. Przyczyną było zwłaszcza zapotrzebowanie wynikające z powiększania obszarów zainwestowanych, przede wszystkim wokół i w pobliżu historycznych miast. Ogromne tereny poddawane były poszczególnym zadaniom inwestycyjnym (deweloperskim), co wymagało porządkowania w wielkiej skali. Powstawały przede wszystkim gigantyczne osiedla podmiejskie, które powodowały tworzenie dla miast planów ogólnych (*masterplan*) o skali najczęściej rzędu 1:5.000 i 1:10.000. W tak małej podziałce nie było możliwości naniesienia konkretnej wizji przestrzennej. Było to – wbrew polskiej nazwie „planowanie przestrzenne” sugerującej 3-wymiarowość – projektowanie płaskie. W języku angielskim zostało bardziej adekwatnie nazwane *physical planning*. Niemal zniknęły wspaniałe przedwojenne plany regulacyjne – definiujące linie zabudowy, a więc w konsekwencji wnętrza urbanistyczne przestrzeni publicznych. Takie były na przykład: XIX-wieczny plan Klenze’go dla Aten oraz Plan Wielkiego Krakowa z początków XX w. Planiści wykształceni w dobrej tradycji, tworzący opracowania nowej generacji mieli ambicje kompozycyjne („konstrukcja planu ogólnego” – Zbigniew Wzorek). Jednak w rzeczywistości doprowadziło to tylko do makro kompozycji odczytywanych jedynie z powietrza, bez przełożenia na kompozycyjne odczucia ludzi w osiedlach.

Co gorsza, dominowały w nich względy komfortu dla samochodu, a nie dla człowieka. W efekcie tych dziejowych pomyłek wniesionych przez doktryny modernizmu w planowaniu przestrzennym, zrealizowane osiedla miały rozkalibrowane przestrzenie międzyblokowe. Definitywnie utraciły charakter miejski, nawet w porównaniu z wizjami Corbusiera i Hilbersheimera z lat międzywojennych. Wzorcowe powojenne plany, np. dla miasta Hull w Anglii – stawały się matrycami, naśladowanymi na całym modernistycznie cywilizowanym świecie. Tkanką wypełniającą plany były przede wszystkim blokowiska. Bloki z zasady były w całości budynkami mieszkalnymi od samego terenu, z mieszkalnymi partiami. Bez kondygnacji sklepowych – pozbawione były charakterystycznego dla prawdziwej zabudowy miejskiej, bezpośredniego dostępu do handlu i usług.

Brak usług i handlu w budynkach mieszkalnych oraz brak ulic i placów powodowały, że w planach osiedli rozpowszechniła się formuła centrum handlowo-usługowego. Było umieszczane w środku ciężenia obsługiwanego zespołu osiedlowego i gromadziło różnorodny program dla obsługi ludności. Programowanie usług było ujęte w reguły, aczkolwiek w zależności od lokalnego zapotrzebowania ilościowego i jakościowego. Przypadło to do gustu decydentom w krajach komunistycznych, którzy entuzjastycznie podjęli modernistyczne zasady programowania narzucającego ludności decyzje „odgórne”.

Centra dla większych zespołów, dzielnic i tak zwanych nowych miast satelitarnych budowanych wokół metropolii, były z zasady sytuowane na trasie kolei dojazdowych. Stanowiły skomplikowane maszyny dla szybkiej obsługi masowych, anonimowych użytkowników, dla których socjologzy ukuli określenie „tłum samotnych”. Przykładowymi realizacjami były: w Anglii Cambernauld, a w Szwecji k/Sztokholmu: Farsta, Vällingby, a także Kista – pochodząca już z okresu Późnego Modernizmu lat 70. XX w. Usługi opieki zdrowotnej i edukacji były z zasady rozproszone, także według modelu grawitacyjnego, stosunkowo często przeplatane z zielenią. System ten w sumie cechował się wymuszaniem i niepisany nakazem wobec mieszkańców, a także monokulturą pozbawioną możliwości wyboru, jaki ofiaruje przestrzeń typu miejskiego. Dlatego po niedługich latach istnienia, formuła takich, tzw. jednostek sąsiedzkich (ang. *neighbourhood unit*, najczęściej obliczanych na ok. 5.000 mieszkańców) została na Zachodzie odrzucona wraz z innymi patologiami modernizmu lat 50. Za to zostały zdecydowanie przyjęte w ustroju komunistycznym, wraz z „soc – modernizmem” w architekturze.

Od schyłku lat 60.XX w, na Zachodzie, a 80.XX w., na Wschodzie w ramach krytyki i odejścia od „twardego” modernizmu poddano również krytyce planowanie przestrzenne. Jest na tym polu wciąż sprawa otwarta. Dawne formuły zarówno przedwojenne regulacyjne, jak też powojenne „plamowe” (negatywne określenie pochodzące od plamy która jest nieudaną wizualizacją przestrzeni) bez regulacji i trzeciego wymiaru są niewystarczające. Trwa debata i poszukiwanie stosownych formuł planowania z uwzględnieniem współczesnych uwarunkowań. Są nimi przede wszystkim: demokracja a przez to niezbędna partycypacja społeczna w planowaniu, ekonomika rynkowa inwestycji ale jednocześnie wymóg troski władz o dobro publiczne czyli w tym przypadku przestrzenie społecznościowe. W miejsce dawnych sztywnych, do końca dookreślonych planów. Rośnie więc aktywizująca rola planów, planowanie strategiczne, elastyczne, otwarte, dopuszczające grę rynkową, zmiany wskutek głosów opinii publicznej. Narasta potrzeba ponownego ale na nowych warunkach, sprzężenia planowania z kształtowaniem urbanistyczno-architektonicznym.

Podczas powojennej rozbudowy w odniesieniu do skali urbanistyczno-architektonicznej, czyli projektowania i realizacji nowych zespołów, mniej zwracano uwagę na wartości artystyczne, a raczej na konkretne powiększenie substancji budowlanej. W tych pierwszych latach (ok. 1945 – 1950) ogólne ideowe pryncypia w odniesieniu do nowych inwestycji, jak również warsztat zawodowy, były przeważnie kontynuacją tendencji sprzed wojny. Z początkiem lat 50. XX w, nastąpiło geopolityczne pęknięcie świata. „Zimna wojna” i wynikająca z niej „żelazna kurtyna” przedzieliły państwa, kraje i społeczeństwa na Za-

chód demokratyczny, wolnorynkowy – oraz na Wschód totalitarny, gospodarowany absurdalnym i chaotycznym sposobem (nie systemem) nakazowo-rozdzielczym.

Rozstały się standardy po obydwu stronach „muru” (także rzeczywistego, w Berlinie i NRD od r. 1961 do 1989). Zróznicowały się ekstremalnie prawa człowieka, stopa życia i jakość kształtowania przestrzeni. W latach 1949 – 1950) kraje zależne od komunistycznego Związku Sowieckiego zostały zmuszone do przyjęcia narzuconego z Moskwy socrealizmu w kulturze i sztuce: poezji, literaturze, muzyce, plastyce, architekturze i urbanistyce. Po śmierci Stalina (1953) i częściowym obnażeniu jego barbarzyńskiego reżymu (1956) socrealizm odrzucono, a podjęto przerwany nurt modernistyczny. Wraz z socrealizmem ostatecznie odeszły historyczne tendencje w projektowaniu architektoniczno-urbanistycznym. Były w tamtych latach podtrzymywane sztucznie, stylizowane i wtórne, ale w dziedzinie architektury i urbanistyki dostarczały, zwłaszcza powszechnym odbiorcom, walorów użytkowych i wartości estetyczno – kulturowych.²⁸

Ruch Nowoczesny zatriumfował po wojnie z niespotykaną wcześniej siłą. Bowiem pierwszy, awangardowy, międzywojenny modernizm był zrazu śladowy, potem – mniejszościowy w porównaniu z powszechnym, popularnym i komercyjnym tradycjonalizmem. W wielu miejscach w latach 20. i 30. XX w., panował styl dworkowy, budowano kamienice plombowe w tradycyjnym stylu zgodnym z kontekstem miejskim, wznoszono osiedla – kolonie o zabudowie w nastroju tradycyjnym, z pochyłymi dachami i historyzującymi, stylizowanymi detalami. Istniały w tych inwestycjach tradycyjne, identyfikujące elementy urbanistyczne i architektoniczne: bramy wjazdowe, bogata mała architektura, herby nad wejściami do budynków, etc. Po wojnie, zwłaszcza od lat 50. XX w, ta estetyka w nowej powszechnej zabudowie prawie całkiem zniknęła, zastąpiona przez chłodną praktyczność i minimalizację kosztów.

MODERNIZM INWAZYJNY I WALKA Z NIM. TRZECI MODERNIZM ODRODZONY NA PRZEŁOMIE MILENIUM

Zapotrzebowania powojenne zdawały się usprawiedliwiać coraz bardziej gigantyczne blokowiska, o jakich „nie śniło się” autorom przedwojennych subtelnym koloniam i osiedli robotniczych, pracowniczych i społecznych. Ani tym z modernistów którzy elegancko wpisywali domy mieszkalne o ludzkiej skali w tradycyjne tkanki śródmiejskie. Modernizm przyjął zupełnie inną postać. Agresywną, demiurgiczną, nonszalancką wobec kontekstu i kulturowej ciągłości. Jednostka Mieszkaniowa Corbusiera, Bauhausowski Siemensstadt oraz konstruktywistyczne domy-komuny, otrzymały zmultiplikowane i coraz bardziej powiększające się naśladownictwa. Zarazem coraz bardziej wulgarne i prymitywne w aspekcie kulturowym, a na Wschodzie – także w aspekcie jakości materialnej. Zalecenia CIAM ze nowelizowaną Kartą Ateńską na czele, usprawiedliwiały coraz bardziej odstręczające monokultury. Były nimi przede wszystkim osiedla mieszkaniowe oraz wypreparowane z ekumeny centra usługowe. Ta atomizacja ludzkiego środowiska była przeprowadzana w imię „segregacji” funkcjonalnej i podążającego za tą doktryną, strefowania przestrzennego.

Modern Movement – wspaniała w intencjach i wczesnych pracach Corbusiera, Gropiusa, Ouda i Mielnikowa, dosiadał w toku lat 50. – 70. XX w., coraz gorszego dna kulturowego. Jednocześnie nabierał coraz większego rozmachu ilościowego i skalarnego. Zabudowa pochłaniała tereny przyrodnicze i zapełniała je rozrzutną, rozkalibrowaną, chaotyczną, anty społeczną tkanką nowotworową, z dominacją dróg samochodowych, a atrofią przestrzeni publicznych. Corbusierowski Plan Voisin z kulminacją mieszkalnych wieżowców,

²⁸ Podobne sztuczne tendencje historyzmu, częściowo i efemerycznie powróciły w postmodernizmie i w projektach rewizjonistycznych, przeciwstawionych Ruchowi Nowoczesnemu. Czołowymi przedstawicielami są: Quinlan Terry; Leon i Robert Krierowie; członkowie grupy o paradoksalnej nazwie New Urbanism, jako że projektują w starym stylu; wreszcie architekci i urbaniści związani z Księciem Walii Karolem, np. Whitfield Partners i inni – autorzy eklektycznego Paternoster Square w Londynie, 2003.

stał się powszechnym wzorcem rozślavianym na świat poprzez modelowe realizacje takich zespołów jak podlondyński Roehampton, wspomniane podsztokholmskie Farsta, Välligby. W Polsce, po upadku socrealizmu i wprowadzeniu modernizmu dzięki „odwilży” w 1956 r., pierwszy punktowiec mieszkalny wzorowany na wspomnianych przykładach angielskich i szwedzkich, studiowanych in situ, stanął w os. Kolorowym w Nowej Hucie (Janusz Ingarden). Pionierskie osiedle w formie grupy wieżowców zlokalizowano na Wzgórzach Krzesławickich, również w Nowej Hucie.

Znacznie bardziej powszechne i banalne stały się blokowiska o budynkach wydłużonych, wielosekcyjnych, których mnóstwo powstało na peryferiach miast Zachodu i Wschodu. W tym wypadku najbardziej nośnym wzorcem był projekt Ludwiga Hilbersheimera dla Alexanderplatz w Berlinie. Z powodu peryferyjnych lokalizacji blokowisk, sylweta miast została perwersyjnie odwrócona. W miejsce dawnej kulminacji śródmieść w postaci wież, teraz najwyższe i najsilniejsze formalnie okazały się obrzeża blokowiskowe. Kreowały krajobraz masywnych, monstrualnych murów otaczających miasto. Wyrastały bezpośrednio z okolicznych pól uprawnych i łąk. Osiedla uważano najpierw za wzorcowe, funkcjonalne jasne, przewiewne, oferujące piękne widoki krajobrazowe, *last but not east* – symbolizujących nowe czasy i postęp. Niebawem stawały się gettami marginesu społecznego. Taki los spotkał słynny modelowy, szeroko publikowany i nagradzany zespół „Arlekin” w Grenoble z przełomu lat 60. i 70. XX w., kiedy to miasto przeżywało sukces z powodu olimpiady. Pokazowe osiedle podberlińskie nazwane znacząco Gropiusstadt (1962-1975) liczące ponad 18.500 mieszkań, stało się zarzewiem fali rozruchów w r. 1975, a ponownie w 1985. Następne w kolejności Märkisches Viertel (1964-1974) zbudowano jako antyhumanistyczne monstrum wypełnione 16-kondygnacyjnymi punktowcami. W 17.000 mieszkań skoszarowano tam ponad 50 000 ludzi.

Stało się europejskim negatywnym symbolem dehumanizacji urbanistyki i architektury drugiego – powojennego – modernizmu. Gropiusstadt i Märkisches Viertel pozostały w świadomości mieszkańców Zachodniego Berlina jako wcielenie zła w budownictwie mieszkaniowym. Jeszcze w 1988 roku, podczas słynnej, pokazowej akcji budowlanej z okazji 700-lecia niemieckiej stolicy – IBA (Internationale Bauausstellung - Międzynarodowa Wystawa Budownictwa 1984 – 1987), na ścianach nowych bloków zbudowanych w ramach tej Wystawy pojawiły się napisy: „IBA = Idioten Bauen Atrape (Idioci Budują Atrapy), nie chcemy następnego Gropiusstadt i Märkisches Viertel!”²⁹

Modernizm okazywał się coraz bardziej agresywny i „ciężki” w powszechnym seryjnym, uproszczonym wydaniu. Jako taki stawał się w znacznej mierze skompromitowany odejściem od wczesno- modernistycznych wartości humanistycznych i społecznych z lat międzywojennych. Dla osób myślących i wymagających, nie do zaakceptowania na dalszą metę stały się: rozproszone chaotycznie przedmieścia, blokowiska, monstrualne betonowe ośrodki usługowe, biurowce rozrzucone wśród przedmieść. Wszystko to jawiło się jako coraz bardziej beznamiętne estetycznie, a także bezsensowne funkcjonalnie, pomimo zakładanego priorytetu funkcjonalistycznego. Także nie do przyjęcia na dłużej stały się w krajach bogatych: dyktatura samochodów i wymuszane przez nią bezduszne technokratyczne „modernizacje / odnowy” centrów miast (ang. Urban Renewal).³⁰ Zjawiska te wystąpiły głównie w najbogatszym kraju USA, także w dynamicznie modernizującej się po wojnie Japonii, wreszcie w Europie Zachodniej, głównie w Niemczech a także w eksperymentujących w dziedzinie modernizmu: Wielkiej Brytanii i Szwecji.

Najbardziej znamienym wydarzeniem w dziedzinie projektowania wynaturzonej modernizacji – a następnie odrzucenie owej koncepcji, co zapoczątkowało krytykę brutalnego modernizmu – był projekt trasy mostowej Lower Manhattan – Canal Street Expressway (senator Robert Moses, 1960). Projektowana trasa prowadziła od East River w rejonie

²⁹ Fotografie własne w archiwum autora, 1988.

³⁰ *The New City: Architecture and Urban Renewal*. 1967. Red. Frigand, Sidney J. Wyd. The Museum of Modern Art. Nowy Jork, 48 s.

Mostu Brooklińskiego, przecinała częściowo estakadą w poprzek cały Manhattan wzdłuż popularnej Canal Street w zabytkowym, publicznym rejonie Ratusza i Parku Ratuszowego, wreszcie doprowadzała do Rzeki Hudson gdzie zostawała przerzucona na drugą stronę, do New Jersey. Tego już było zbyt wiele dla mieszkańców, innych rozważnych osób, środowisk i grup nacisku. Projekt – mimo że miał symbolizować „postęp, funkcjonalizm, dynamikę i dobrobyt” – został przez protesty zablokowany i ostatecznie odrzucony.

W tej gorącej walce o wartości ujawniła się niezastąpiona osobowość Jane Jacobs (1916-2006). Była to osoba pochodzenia kanadyjskiego, wykształcona, mieszkająca i pracująca w Nowym Jorku. Została wyrazicielką coraz bardziej ujawniającego się lub odczuwanego przez ludzi niezadowolenia z patologicznej modernizacji. W latach 50. XX w., nie było to bynajmniej sprawą łatwą. Ciężka modernizacja stanowiła bowiem, nie tylko symbol powojennego boomu ekonomicznego i dynamiki rozwojowej, ale była konkretnie w interesie korporacji deweloperów i przemysłu inwestycyjnego. Jane Jacobs, socjolożka miasta i znawczyni urbanistyki, prywatnie skromna i subtelna, była w sprawach ideowych i merytorycznych absolutnie konsekwentna, bezkompromisowa i nieprzejednana. Ta dwoistość osobowości czyniła ją bardzo podobną do Corbusiera. Przy tym jednak, te dwie wielkie osobowości XX wieku, diametralnie różniły się poglądami na społeczeństwo, miasto i sposób budowania. Jacobs, przepojona swą misją, postępowała z wielką odwagą cywilną oraz przejawiała imponującą siłę perswazji oraz promocji swego przesłania.

Pierwszą z kilku jej doniosłych książek, stała się absolutnie kultowa – „Śmierć i życie wielkich miast amerykańskich” (1961).³¹ Ciekawym zbiegiem okoliczności w tym samym roku, wielki Lewis Mumford wydał „Miasta w Historii” - najśłynniejszą spośród swych kultowych i bestsellerowych książkę, laureatkę National Book Award.³² Występował w niej z perspektywy życiowych doświadczeń, zwłaszcza wojennych i powojennych, w 23 lata po profetycznej „Kulturze Miast” z r.1938. Przedstawił metropolię współczesną na tle tysięcy lat przemian, jako twór pełen wad. Twór wywołujący pesymistyczne prognozy, jeśli zasady i sposoby kształtowania nie ulegną radykalnym zmianom i sanacji. Było to, z całkiem innego punktu obserwacji badawczej – identyczne wnioskowanie jak to, które przedstawiła równoległe – niezależnie i jednocześnie Jane Jacobs.

Jacobs w głęboko udokumentowany sposób przebadła i obnażyła manowce modernizmu lat 50. XX w. Przedstawiła jego zafałszowania, niekompetencje – schlebienie interesowności biznesu i państwa, kosztem zwyczajnego człowieka. Swoją konsekwencją umiała przekonywać do własnych racji, przedstawianych *pro publico bono*. Zdobywała stronników wśród elit i szerokich gremiów społecznych. Doprowadziło to w rok po rozpowszechnieniu książki, do spektakularnego odrzucenia koncepcji Lower Manhattan Expressway (1962). Analogiczny los dotknął projektu równoległej trasy Mid – Manhattan Expressway (Long Island – Manhattan - New Jersey), która miała przebiec śródmieście w pobliżu Central Park, wzdłuż ulicy 30. Projekt rozpoczęto zaraz po odrzuceniu poprzedniej koncepcji z początkiem r. 1963, a odrzucono w r. 1971. Przyczynił się walcie do tego wspaniały gubernator Nelson Rockefeller. wydarzenie to można uznać za wyraźny sygnał zmierzchu najcięższego modernizmu, przynajmniej na Manhattanie, a więc w najbardziej cywilizacyjnie zaawansowanym miejscu na świecie.

Pomimo widocznych sukcesów i spełniania się jej idealistycznej misji w realnej rzeczywistości, Jacobs nie mogąc zaakceptować wojny wietnamskiej, wobec zagrożenia spokoju swojej rodziny z tego powodu, opuściła USA i powróciła do rodzimej Kanady. Mimo wszystko był to dla jej posłannictwa, korzystny zbieg okoliczności. W rodzinnym kraju natrafiła na kolejne drastyczne projekty które mogła zaatakować, pełniąc swoją misję. Odegrała główną rolę w zerwaniu brutalnej inwestycji – magistrali ekspresowej Spadina

³¹ Jacobs, Jane. (1961) 1993. *The Death and Life of Great American Cities*. Wyd. Modern Library Editions – Random H. Inc. Nowy Jork, 598 s

³² Mumford, Lewis. (1961) 1979. *The City In History*. Wyd. Penguin Books Ltd. Middlesex (UK), 696 s.

w Toronto, która także miała być poprowadzona przez śródmieście (projekt 1965, odrzucenie 1971).

Sumując te zasygnalizowane zjawiska bardziej asertywnie, można stwierdzić że modernizm osiągnął w latach 60. XX w., kulturowe dno. Sprawił zawód niebywały, jak nigdy przedtem w czasoprzestrzeni trwania kultury architektonicznej. Tym gorzej, że w przeciwieństwie do czasów minionych, przyniósł wraz z dogmatami upraszczania formy i negacji tradycji, Prawo Wielkich Liczb, co w sumie zadziało na zasadzie negatywnej synergii. Z tych powodów jego masa krytyczna była niepoliczalnie większa niż w epokach poprzednich. Oddziaływał poprzez bezwładność, jak rozpędzony wehikuł. Dlatego mimo zastrzeżeń które pojawiły się już w toku lat 50. XX w., trwał na Zachodzie co najmniej do późnych lat 70., a na zniewolonym, zacofanym Wschodzie Europy, do lat 90.

Modernistyczne wizje, zamiast propagowanej powszechnej szczęśliwości, przyniosły zjawiska społecznej marginalizacji, złych kontrastów, wykluczeń, niezadowolenia, buntów i rozruchów. Patologia życia w sub standardowych osiedlach i dzielnicach, wykroczenia i zbrodnie rozciągnęły się na szerokie spektrum przestrzeni poddanej doktrynom powojennego Ruchu Nowoczesnego. Ich plaga dotknęła np.: willowych i korporacyjnych, hermetycznych enklaw w metropoliach Kalifornii,³³ blokowisk w tak zwanych „nowych miastach” pod Paryżem zdominowanych przez kolorowych imigrantów. Aż po Nowy Jork, łącznie z centrum Manhattanu, które od połowy lat 60.XX w., do schyłku lat 80. odnotowywano jako światowe królestwo zbrodni. Działo się to więc dokładnie wówczas, gdy na fali kulturowego euro-amerykańskiego rozczarowania pojawiły się w elitarnej ofercie rewolucyjne wspomniane publikacje zwiastujące postmodernizm, autorstwa Rossiego i Venturiego (1966).³⁴

Schyłek lat 60. XX w., na Zachodzie przejawiał się bowiem kryzysem, złożonym z różnych elementów, ale sprężonym systemowo. Po 20 latach od zakończenia wojny, wszelkie istotne jej skutki – odbudowa, przebudowa i rozbudowa, zostały w bogatych „sytych” krajach przeprowadzone. Przestały obowiązywać powojenne tłumaczenia się inwestorów i polityków z budownictwa awaryjnego, ad hoc, masowego i prymitywnego. Również powojenny klimat w kulturze wypalił się, Zachód wkroczył w erę konsumpcji, hedonizmu i „lekkiego życia”. *Easy life*, „luz” – były promowane zwłaszcza przez elity intelektualistów. Manifestowali oni „postępowość” aż do prowokowania działań para – rewolucyjnych (Marcuse, Sartre). Objęły one również uniwersytety – zarówno nauczycieli jak młodzież (Daniel Cohn-Bendit,³⁵ Joschka Fischer i in.).

Doprowadziło to do rewolty akademickiej w 1968 roku. Najbardziej wyraziście dokonywała się ona we Francji, gdzie symbolem była tradycjonalistyczna Sorbona. Wydarzenia przeniosły się na życie publiczne i odzwierciedliły się szczególnie spektakularnym upadkiem patriarchalnego rządu prezydenta – generała de Gaulle’a. Stawny minister kultury w jego gabinecie V Republiki, znakomity pisarz, w młodości komunista Andre Malraux – relacjonuje w swych „Antypamiętnikach” rozmowy ze swym wielkim szefem „detronizowanym przez naród ojcem narodu, zbawcą ojczyzny, bohaterem wojennym”. Snuli melancholijne refleksje i prognozy nt. kolejnego końca epoki, zmierzchu starego świata i narodzin nowego³⁶. Środowiska uczelniane i twórcze były pierwszoplanowymi podmiotami i stymulatorami tych zmian.

³³ Davis, Mike. 1992. *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. Wyd. Vintage Books. Nowy Jork, 464 s.

³⁴ Rossi, op. cit.;

Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Wyd. The Museum of Modern Art. Nowy Jork, 144 s.

³⁵ Cohn – Bendit, Daniel. 2010. *Co robić? : mały traktat o wyobraźni politycznej na użytek Europejczyków*. Wyd. Krytyki Politycznej. Warszawa, 142 s.

³⁶ Malraux, André. 1972. *Antimémoires*. Wyd. Editions Flammarion. Paryż, 516 s.

Modernizm był integralną częścią tamtego świata. Kryzys lat 60., przejawiał się również w budownictwie. Nie było już zapotrzebowania na dotychczasowy sposób inwestowania. Sprzęgało się to z kryzysem na poziomie intelektualnym. Dotychczasowa estetyka masowości, ogromnej skali oraz dominacji techniki, a także często bylejakości artystycznej – zostały poddawane wątpliwościom i krytyce. Wobec braku popytu inwestorzy decydowali się na wyburzenia, nawet gdy autorami byli sławni architekci. Symbolem stało się wysadzenie w powietrze przez władze St. Louis, dwuetapowo wiosną 1972 r., znanego komunalnego osiedla Pruitt Igoe. Było ono autorstwa światowego tuza modernizmu Minoru Yamasaki, tego samego który zaprojektował feralne World Trade Center na Manhattanie.

Znacznie gorzej i dłużej przedstawiały się procesy pokrewnych przemian w obozie Wschodnim. O ile na Zachodzie inwestowanie w mega blokowiska upadło w toku lat 70., o tyle na Wschodzie przetrwało 20 lat dłużej, do upadku komunizmu w roku 1989. Do tego czasu skandaliczna gospodarka mieszkaniowa, realizowana przez państwową tzw. spółdzielczość, emitowała kolejne generacje blokowisk. Były coraz wyższe, bardziej słożone, pozbawione przestrzeni społecznych, godziwych usług i zieleni. Stanowiły monokulturowe „sypialnie”, radykalnie odmienne i oderwane od „prawdziwego miasta”. Cechowały je: ubóstwo jakościowe, brak odpowiedniej izolacji termicznej, rakotwórczość materiałów, oraz błyskawiczne starzenie się substancji budowlanej i wykończeniowej. Te wady budynków oraz tępe rozwiązania urbanistyczne powodowały nieidentyfikowanie się mieszkańców z „nieswoją przestrzenią”. Uczyniły getta; trudne do pojęcia, a zwłaszcza do zaakceptowania. Jednak brak gospodarki rynkowej i głód mieszkaniowy spowodowany silną urbanizacją społeczeństwa („ze wsi do miast”), wymuszał tę sytuację bez przyszłowiowego wyjścia. Państwowe biura projektów zmuszone były do uczestniczenia w tym absurdalnym procesie. Produkowały dokumentację dla tej, jak najbardziej masowej i pobieżnej produkcji mieszkań. Architekci żartobliwie określali się mianem „milionerów”, ponieważ fabrykowali projekty powtarzalne z których realizowano miliony metrów sześciennych kubatur osiedlowych. W absolutnej większości były koszmarnie estetycznie, ciasne i sub standardowe w każdym aspekcie.

Ten powojenny, drugi Modernizm odbił się od tego dna w kierunku zmodyfikowanej postawy i stylistyki, którą nazwano Późnym Modernizmem (*Late Modernism*). Następnie został – teoretycznie, tymczasowo i częściowo – obalony przez postmodernistów z końcem lat 60. XX w. Odrodził się w kolejnym, trzecim lepszym wcieleniu neo modernistycznym, już w erze ponowoczesności³⁷, na przełomie XX i XXI wieku. Jednak jego niektórzy przedstawiciele, także tzw. „celebryci”, często stymulowani przez bazwzględnych inwestorów nie wyzbyli się wad charakterystycznych dla brutalnego Modernizmu. Slogan Koolhaasa „fuck the context”³⁸ oraz rywalizacja o zbudowanie jak najwyższego wieżowca bez względu na środowisko – zawierają identyczną podstawę ideową, jak wspomniane groźne przedsięwzięcia teoretyczne z okresu Pierwszego Modernizmu międzywojennego oraz realizacje powojenne Drugiego Modernizmu. Próbują temu przeciwdziałać współczesne, wyspecjalizowane analizy urbanistyczne, z przełożeniem na wytyczne dobrego komponowania architektoniczno – urbanistycznego, następnie stanowiące materiał dla

³⁷ W nawiązaniu do prac Zygmunta Baumana [np. *Ponowoczesność czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, 1996], można rozróżnić pojęcia i epoki postmodernizmu, od ponowoczesności. Postmodernizm (*Post Modernism*) dominował od drugiej połowy lat 60. XX w., do schyłku XX w. Był przede wszystkim krytyczny wobec modernizmu, a w twórczości eklektyczny, pastiszowy, często niepoważny i kiczowaty. Natomiast ponowoczesność (*Post Modernity*), jest domeną XXI wieku i cechuje się konstruktywnym powrotem do idei Ruchu Nowoczesnego. Jest więc trzecim wcieleniem modernizmu – po pierwszym pionierskim modernizmie międzywojennym, oraz drugim powojennym modernizmie z lat 50. – 60. XX w., wraz ze schyłkowym późnym modernizmem z lat 70. XX w.). Dlatego dla architektury najnowszej kreowanej w nawiązaniu do idei Ruchu Nowoczesnego, logicznie pojawia się określenie neomodernizm (*Neo Modernism*).

Por.: Bauman, Zygmunt. 1996. *Ponowoczesność czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, s. 143 – 168. W: *Postmodernizm a filozofia*. Red. Czerniak, Stanisław; Szahaj, Andrzej. Wyd. Instytut Filozofii i Socjologii. Polska Akademia Nauk. Warszawa, 412 s.

³⁸ Najnowszy komentarz z okazji Biennale w Wenecji w 2010 r., *vide*:

[www.detail.de/artikel_architecture-biennale-venice+koolhaas+interview+\"fuck+the+context\"](http://www.detail.de/artikel_architecture-biennale-venice+koolhaas+interview+\)

perswazji i promocji wśród ludności, inwestorów i władz.³⁹ Trzeci Modernizm w takiej post funkcjonalistycznej, ale humanistycznej i ekologicznej, silnie estetyzującej postaci, rozparty pomiędzy dekonstruktywizmem⁴⁰ (związanym genetycznie z ekspresjonizmem i konstruktywizmem) a minimalizmem⁴¹ (związanym pochodzeniem z Bauhausem a zwłaszcza Miesem), w chwili obecnej triumfuje i dominuje.

EPILOG. LUSTRACJA STULECIA 1910-2010 – ISTOTNE KSIĄŻKI ZWIĄZANE Z MODERNIZMEM

Nowoczesnej architekturze i urbanistyce sprzyjała coraz szerzej narastająca rola mediów – powszechnych i fachowych. Były z zasady ukierunkowane na promowanie etosu nowoczesnego. Postępowało rozpowszechnienie radiofonii, rozwój telewizji czarnobiałej i kolorowej, rosnące nakłady oraz liczebność tytułów gazet i czasopism. Wyrazistymi symbolami medialnymi były nowoczesne domy, osiedla, centra i miasta. W porównaniu z czasami przedwojennymi wzrosła ilość tytułów i nakłady książek oraz czasopism poświęconych architekturze. Badania, teoria, krytyka i promocja architektury wzrosły niepomniernie. W tym także ilość wydawnictw autorskich i monograficznych prezentujących twórcze poglądy, projekty i realizacje. Ruch Nowoczesny był dominantą w problematyce tych publikacji. Został w ten sposób przyspieszony międzysrodowiskowy obieg i wymiana informacji. Środowiska zawodowe w uciemnionych krajach komunistycznych były znacznie upośledzone w dostępie do tych materiałów, jak też w swobodzie wyjazdów na Zachód. Jednak swoimi motywacjami oraz ambicjami starały się przekraczać utrudnienia wywołane przez „żelazną kurtynę”.

Pierwszą i zawsze najważniejszą pozycją w opisywanej dziedzinie jest książka Giediona (1888-1968, data śmierci autora jest zbieżna z wydaniem wersji polskiej)⁴². Mimo historycystycznego wykształcenia pod skrzydłami Wöflflina, był najściślej związany z Ruchem Nowoczesnym – piastował godność Sekretarza Generalnego CIAM. Jego ogląd i wiedza nt. modernizmu w opracowywanym okresie przedwojennym i wczesno wojennym, są bezkonkurencyjne. Informacje z zasady pochodzą „z pierwszej ręki”. Natomiast jego oceny i opinie są z tego samego powodu odpowiednio skrajnie stronnicze. Wynikają z pełni osobistego, pozytywnego zaangażowania w opisywane zjawiska. Nie są bynajmniej ujęciem naukowym, ale jednostronnym misyjnym przesłaniem. Stanowią promocję poglądów i prac przyjaciół – dumnych współników wielkich przemian. Są realizacją postawy „L'Esprit d'Equipe”.

Kolejny znakomity niemiecki autor, znawca i eksplanator modernizmu, Joedicke (1925), prezentuje w swej późniejszej o 17 lat, szersze i dojrzsze spojrzenie oraz sklasyfikowanie modernizmu, widzianego z perspektywy powojennej odbudowy i rozbudowy oraz modernizacji.⁴³ Wczesne doświadczenia autora z NRD, a następnie liczne podróże i stanowiska zawodowe w różnych istotnych miejscach świata, czynią jego książkę bardziej sprawiedliwą, mimo wyraźnego pobłażliwego stosunku do widocznych wad powojennej nowoczesności w architekturze. Na wzór Giediona oraz innych modernistów wy-

³⁹ Por. Marzęcki, Waldemar. 2008. Procesy przekształcenia zabudowy miejskiej po II wojnie światowej na przykładzie miasta Szczecina. Wyd. printshop Artur Piskała. Szczecin, 240 s.

⁴⁰ Architektura dekonstruktywistyczna jest oficjalnie datowana od 1988 roku (wystaw w MOMA zorganizowana pod patronatem Philipa Johnsona). Można przyjąć że (oprócz innych źródeł, poza architektonicznych) wywodzi się genetycznie od stylistyki ponad racjonalnej i nieklasycznej w architekturze (*surrationalism*): baroku, ekspresjonizmu i konstruktywizmu (- suprematyzmu).

⁴¹ Architektura minimalistyczna święci szczególne triumfy od lat 80. XX w, jako reakcja na takie wady współczesnej architektury jak chaos, kicz oraz inne formy wyrazowego nadmiaru, także dekonstruktywizmu. Można przyjąć że (oprócz innych źródeł, poza architektonicznych) wywodzi się genetycznie od stylistyki racjonalnej i klasycznej w architekturze: klasyki antycznej Grecji, Renesansu, Oświecenia, Bauhausu a zwłaszcza Miesa.

⁴² Giedion, Siegfried. 1968 (ang. 1941, niem. 1965). *Przestrzeń, Czas, Architektura. Narodziny nowej tradycji*. Wyd. Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, 852 s.

⁴³ Joedicke, Jürgen. 1958. *Geschichte der modernen Architektur. Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion*. Wyd. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 248 s.

powiadających swoje *credo*, wplecione zostają, podobnie jak w innych książkach tego okresu – tony dydaktyczne i przyszłościowe przesłania triumfalistyczne nt. wyższości moderny nad innymi tendencjami.

Te poglądy są podmalowane lewicową rewolucyjnością. Łączą doktrynę modernistyczną ze służbą dla mas i z tak zwanym postępem. Zauważmy że jest to narracja w gruncie rzeczy identyczna z socrealizmem, tylko dekoracje są inne. Taką wiarę w obiektywnie słuszny i nieuchronny postęp oraz linearny rozwój wartości, Karl Raimund Popper określił jako historycyzm, po czym rozprawił się z nim w arcydziele „Nędza historycyzmu” (1945, pol. wyd. podziemne 1984, oficjalne 1999). Czesław Miłosz nazywa powyższe poglądy „Ukąszeniem Heglowskim” i łączy je jednoznacznie z lewicą. Przykładową publikacją wyrażającą powiązanie modernizmu i socjalizmu (komunizmu) jest „Architektura zaangażowana” autorstwa Juliusza Żórawskiego (1967). Sowiecki konstruktywizm i Weimarski Bauhaus, a potem soc-modernizm krajów Paktu Warszawskiego (1956 – 1998) potwierdzają lokalne i okresowe więzi w tej mierze. Modernizm przetrwał te koniunkturalne epizody i pozostał zgodny ze swą prawdziwą istotą, nurtem uniwersalnym,

Szczególnie wartościowe jest ujęcie Framptona (1930), szczególnie wybitnego autora anglojęzycznego piszącego nt. modernizmu. Imponujące jest jego wyważenie pomiędzy zaletami a wadami Ruchu Nowoczesnego, ciekawie ewoluujące w czterech kolejnych, „przejrzanych” wersjach książki (1980, 1985, 1992, 2007).⁴⁴ Nie musiał spoglądać na modernizm „od środka” jak poprzednicy: Giedion – do wojny, Joedicke – po wojnie. Jego perspektywa to zderzenia późnego modernizmu z postmodernizmem, a następnie koegzystencja z późniejszą wyważoną i pluralistyczną ponowoczesnością, sięgającą po czasy obecne. Frampton będąc czołowym autorytetem w dziedzinie opiniodawstwa nt. Ruchu Nowoczesnego, nie poprzestał na specjalizowaniu się w tej dziedzinie. Imponująco poszerzył swoje badania i ferowanie naukowej krytyki na temat tendencji późniejszych. Objął nimi postmodernizm oraz zindywidualizowaną architekturę końcowej ćwierci XX wieku kreowaną w duchu tradycji miejsca, krajobrazu i subiektywizmu twórcy („Krytyczny regionalizm” 1983). Te badania porównawcze szczególnie legitymizują głębię i dojrzałość oraz atrakcyjny wykład jego opinii nt. architektury nowoczesnej *sensu largo*.

Przeciwny biegun obserwacyjny i opiniodawczy reprezentuje Jencks (1939). Jego publikowane wypowiedzi o modernizmie, są wyjątkowo liczne, przebojowo formułowane i efektownie podane. Jednak prezentują nieporównanie niższą rangę merytoryczną wobec wyżej wspomnianych, a także wielu innych. Autor przede wszystkim dba o pozycję celebryty oraz ilość publikacji. Natomiast jego oceny są zdecydowanie wtórne, a także na przestrzeni czasu wzajemnie diametralnie sprzeczne. Zwłaszcza w kontekście dyskursu o modernizmie należy wytypować trzy etapy jego publicystyki. Jencks posiada zasadnicze wykształcenie filologiczne oraz późniejsze pomocnicze studia zbliżone do historii, teorii i krytyki architektonicznej. Jest odległy od styczności z zawodem architekta lub urbanisty. Jego książki nie posiadają logicznej dyscypliny ani warsztatu naukowego. Okresy, obiekty i twórcy są wciąż przywoływani od nowa w kolejnych rozdziałach. Czytelnik nie otrzymuje dyskursu o pojawieniach się i przemianach tendencji projektowych, ale chaos subiektywnych felietonów napisanych jako błyskotliwy dość płytki żurnalizm. Jego działalność w organizacji CICA (Międzynarodowy Kongres Krytyków Architektury) uderza postawą propagatora aktualnej, często krótkotrwałej mody, w celu lepszej sprzedaży jej produktów, bez poszukiwania głębszych i trwałych wartości.

Dwie pierwsze jego wielkonakładowe książki o Ruchu Nowoczesnym, to: *Modern Movements in Architecture* oraz jej osobno wydany fragment pt. *Le Corbusier and The Tragic View of Architecture*. Obydwie pochodzą z 1973 r. Są to subiektywne, dziennikarskie wyciągi z konferencji. Główny ciężar gatunkowy to *pottpouri* z autorskich wypowiedzi wybitnych architektów, jednak bez czytelnych odniesień i bez możliwości potwie-

⁴⁴ Frampton, Kenneth. (1980, 1985, 1992) 2007. *Modern Architecture – a critical History – revised and enlarged Edition*. Wyd. Thames and Hudson. Londyn – Nowy Jork, 360 s.

rdzenia naukowej prawdy. Krytyczne ujęcie modernizmu zawarte w nich, jest odwierciedleniem poglądów Rossiego i Venturiego zawartych przez nich we wcześniejszych książkach z 1966 r.⁴⁵

Najstynniejszą z jego książek, najsilniej negującą modernizm jest *The Language of Post-Modern Architecture* (1977, wydanie polskie 1987 z posłowiem W. Kosińskiego). Promuje w autorskim stylu tytułowe pojęcie, które jednak było sformułowane przez innych autorów i stosowane w odniesieniu do różnych dziedzin kultury i sztuki. Następowoło to już w latach: 1870, 1917, 1921, 1925, 1926, a podsumowane dla okresu przedwojennego przez Arnolda Toynbee opublikowane zostało w r. 1939. Konkretnie zastosowanie do krytyki architektury modernistycznej i potrzeby zastąpienia jej przez postmodernistyczną nastąpiło już w 1949 r., a wprowadzenie pojęcia „ponowoczesność” (*postmodernity*, używanego przez Zygmunta Baumana) wiązało się z rewoltą na Zachodnich uniwersytetach w 1968 r.

W warstwie merytorycznej *The Language of Post-Modern Architecture*, Jencks przeprowadza druzgoczącą krytykę modernizmu, jednostronną i niewyważoną. Ogłasza jego koniec na rzecz postmodernizmu. Odtąd co kilka lat w kolejnych 20 książkach staje się spóźnionym, ale dumnym z siebie propagatorem istniejących już i święcących triumfy mód w architekturze. Także tych które wcześniej poddawał krytyce, takich jak superwieżowce i dekonstruktywizm. W najnowszej, z r. 2007, pt. *Critical Modernism – where is Post-Modernism going?*, dokładnie przeczy swoim poprzednim poglądom i powtarza obiegowy osąd, iż modernizm jest trwałym nurtem, w którym postmodernizm był tylko odpryskiem.

MEGA PIONEERS – MEGA HOPES, SUCCESSES AND CONTROVERSIONS

In the memory of 100 anniversary of the meeting of Corbusier, Mies and Gropius in 1910

Exactly one hundred years ago, in the 1910, in the studio guided by the famous architect Pater Behrens, three young brilliant architects had met, in order to work as trainees under wings of the great champion of pre – Modern Architecture. They become just a few years later, three World leading pioneers of Modern Movement in architecture: Le Corbusier, Mies van der Rohe, and Walter Gropius. They immediately had found a common language, both in the meaning of linguistics, as well in the approach towards architecture and its way of creation. They all were born Modernists – gentle, well educated in general, open to the international understanding of culture, and last but not least, towards new, revolutionary art and architecture. Corbusier immediately had learned German language, so he was able there, and later in his career, fluently communicate with German speaking interlocutors. Let us know that in that time French, and German languages (not English) were the leading in a cultural societies’ conversation and cooperation. Those two great countries, states, and national cultures before the First World War were leading and dominating in European continent. Between Paris and Berlin there had been an axis of international and global power. So our young heroes had been acting in the focus of the world intellectual and influential life.

⁴⁵Rossi. Op. cit.

Venturi. Op. cit.

The three colleagues mentioned, had given the foundations under the Modern Movement in architecture. Beside the Purism of Corbusier, and the Bauhaus style by Mies and Gropius, only the Dutch de Stijl – Neoplasticism, and the Soviet Constructivism, are the real, leading pioneer streams in the Modern Art of Architecture in the XX Century.⁴⁶ The jubilee of 100 years since a meeting of three greatest pioneers of Modern Movement, is an opportunity for reminding, reflection and evaluation of most important, spectacular, innovating trends of the Modern Movement in architecture and urbanism. Here must be mentioned, that an intellectual climate of Modern Movement had started with the full speed after the Great war, in the circumstances of the Twenties, in the Twentieth Century. The Old World had collapsed, the Ancient Regimes – powerful and imperial empires in European continent had finished (French, German, Russian). The old styles, decorated architecture of Eclecticism and Art Nouveau (called first Modernism), had terminated. Democratic, open and Modern governments: in France The Third Republic, in Germany Weimar Republic – were welcome towards new movements in politics, life and culture, including architecture. There was almost revolutionary atmosphere in arts; one can mention in France: Picasso, Stravinsky, Hemingway, Diaghilev; hence in Germany: Die Brücke, Blue Reiter, Thomas Mann, Bertolt Brecht, Richard Strauß, etc.

Corbusier started with his creative way yet in his homeland Switzerland, creating houses for members of his family, reach Swiss jewelers, watchmakers and engravers. When he has soon moved to Paris for the rest of his long life, he immediately became famous because of glorious white⁴⁷ villas he built, which could be made also today in the XXI century, with a success. The one among them, the Villa Savoye in Poissy near Paris became author's tour the force, and an iconic emblem. In this same Purist white style, the programmatic Esprit Noveau Pavilion was erected, in the framework of International Exhibition in Paris. Esprit Noveau was in this time also Corbusier's published magazine, where he had printed his recent projects and remarks, opinions, and descriptions. Soon, yet in the Twenties he has made two important urban works. The first was an experimental group of houses in Pessac, the other – the extremely controversial vision Paris Voisin called by the author The New Paris. As a centre of the new composition, he had chosen the most historical core in French capital, mainly the Marais district, exactly the most tender and subtle public square in metropolis, Place des Vosges. But this place, and the whole historical Paris was to be – according to the vision – demolished, excluding some top monuments, which were to remain as witnesses of the "bad" past.

It was the strong manifesto against traditional city, historical roads and squares network, protest against classical street houses. The solution – proposal was a chessboard grid of broad motorways, fulfilled with rectangular living skyscrapers.⁴⁸ The whole empty area was covered by the park with domination of high trees (urban jungle). This vision was later, after the World War Two, an ignition towards mass scale housing in the whole Europe and much in the World.⁴⁹ Corbusier accelerated this international process of mass scale housing – creating the model-housing block, The Marseille Unit. His enemies claimed, that Corbusier is guilty, because his patterns, repeated by numerous bad developers and worse designers, fulfilled the urban space and its fringes with awful, inhuman block estates.⁵⁰

The other giant contribution into Modern Movement, first chamber in human scale, later – world mass housing production, came from Germany, mainly from the academy of design and architecture – Bauhaus. The school derived from the atmosphere dominating in left

⁴⁶ Giedion, Siegfried. 1968 (engl. 1941, germ. 1965). *Przestrzeń, Czas, Architektura. Narodziny nowej tradycji*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, pp. 852.

⁴⁷ Corbusier, Le. 1947. *When The Cathedrals Were White*. McGraw-Hill Book Company. New York, pp. 218.

⁴⁸ Corbusier, Le. (1953) 2007. *Le Poeme de l'Angle Droit*. Mondatori Electa. Segrate – Milan, pp. 180.

⁴⁹ Corbusier, Le. 1971. *La Charte d'Athènes (1943)*. Editions du Seuil. Paris, pp. 188.

⁵⁰ Jacobs, Jane. (1961) 1993. *The Death and Life of Great American Cities*. Modern Library Editions – Random H. Inc. New York, pp.598.

oriented “red” Weimar Republic. It was just after the First World War, in 1919. In the republican capital Weimar, a group of progressive young artists and architects, created a public egalitarian school, supported by the state, oriented towards cheap, accessible, popular, modern products.⁵¹ The first leading personality was the American painter Lionel Feininger, claimed to be a genius, who turned the school towards domination of expressionism and painting. If he continued his leadership for a longer time, maybe the history of Modern Architecture would turn another way, more towards the kind like contemporary deconstructivism is.⁵² But soon another leaders dominated – sequentially Gropius, Meyer and finally Mies.

Those did, that Bauhaus become the sanctuary of straight, simple, minimal, purist, even sometimes poor architecture. Surely it was a second face in Bauhaus, as in Corbusier’s works. This second face was exclusive, wonderful design of small, finesse houses in human, become after the Second World War, since 1945 – top patterns for gigantic block estates, fulfilling the process of a huge rebuilding in Europe and worldwide. On the sample of Corbusier and Bauhaus, one can analyze undisputable achievements and controversies around the input and heritage of Modernism before and after the W.W. II. This is a platform for discussion upon evergreen and recent usefulness of this legacy.

During the process of approach, with a glorious artistic quality. Mies built like that the magnificent Barcelona Pavilion – probably the most important manifesto of a beauty of Modern Architecture, in global scale. Gropius erected near the headquarter of Bauhaus in Weimar – inside of picturesque park, among huge trees, a group of white, abstract villa residences – twins and individual for, the leading professors of the school.

The star in Bauhaus, responsible for urbanism, was Ludwig Hilbersheimer. He designed catching visualization of an extreme block estate – gray, totalitarian and inhuman. He located it theoretically in the middle of Berlin – in Alexanderplatz. This project, *ex aequo* with Corbusier’s New Paris Voisin, was the most influential as a pattern, during post – war processes: rebuilding and a following development in the Fifties and Sixties.

People less and less accepted this heavy and inhuman version of the Second Modernism. After the more optimistic period of the Late Modernism, trends turned into radical criticism of Modernity. In that revolutionary atmosphere, in the late Sixties, since the revolt in 1968, (in the East twenty years later, in 1989) Post Modernism appeared. The new architecture was following prophet books by Aldo Rossi and Robert Venturi (both in 1966). Often it was naïve, nostalgic, architecture of anti-Modernist protest. After a few years of that, it has been the evolution towards today’s, next, the Third generation of the Modern Movement. It is deeply rooted in the positive features of the First Modern ideas, avoiding well known and remembered negative features of the Second Modernism.

Recently, in time of globalization, European integration and transformation in post communist countries, – achievements of pioneers and followers of Modern Movement, gain a new meaning and importance. A contribution of titanic, controversial leaders, and created by them: new era of great architecture and great mistakes, is as follows: 1. functionalism and formalism, abstraction and expression, 2. International Style and local styles, 3. individualism and uniformity, 4. refined artistry and vulgar mass production, 5. independence and dependence, 6. correspondence des arts and ornery economic engineering, 7. primacy of culture and preference of nature. This achievements, in reflective and selected understanding, are perfect inspiration and base for contemporary creation – according to conditions of sustainable progress and Post Modern culture. In addition to the heritage of former generations of Modernism, there are numerous new trends of Postmodernity in the XXI C. – or rather Neomodernity. First of all there is much of beauty and ecology. Those features in new architecture fulfill the need for aesthetics and sustainable development, represented by the contemporary societies and people.

⁵¹ Richard, Lionel. 1985. *Le Bauhaus – école du design*. Somogy. Paris, pp. 254.

⁵² Whitford, Frank. 1988. *Bauhaus*. Thames and Hudson. London – New York, pp. 216.

BIBLIOGRAFIA

- [1] Bauman, Zygmunt. 1996. *Ponowoczesność czyli dekonstruowanie nieśmiertelności*, s. 143 – 168. W: *Postmodernizm a filozofia*. Red. Czerniak, Stanisław; Szahaj, Andrzej. Wyd. Instytut Filozofii i Socjologii. Polska Akademia Nauk. Warszawa, 412 s.
- [2] Bhatnagar, Vihba Shanti. 1996. *Chandigarh The City Beautiful. Environmental profile of a Modern Indian City*. Wyd. Nangia Publishing Corporation. New Delhi, 236 s.
- [3] Boudon, Philippe. 1985. *Pessac de Le Corbusier. Étude socio–architecturale 1929/85*. Wyd. Éditions Dunod. Paryż, 208 s.
- [4] Cohn – Bendit, Daniel. 2010. *Co robić? : mały traktat o wyobraźni politycznej na użytek Europejczyków*. Wyd. Krytyki Politycznej. Warszawa, 142 s.
- [5] Corbusier, Le. 1947. *When The Cathedrals Were White*. Wyd. McGraw-Hill Book Company. Nowy Jork, 218 s.
- [6] Corbusier, Le. 1971. *La Charte d'Athènes (1943)*. Wyd. Editions du Seuil. Paryż, 188 s.
- [7] Corbusier, Le. (1953) 2007. *Le Poeme de l'Angle Droit*. Wyd. Mondatori Electa. Segrate – Mediolan, 180 s.
- [8] Davis, Mike. 1992. *City of Quartz. Excavating the Future in Los Angeles*. Wyd. Vintage Books. Nowy Jork, 464 s.
- [9] Dijk, Hans van. 1999. *Post-war reconstruction*, s. 100-121. W: *Twentieth-Century Architecture in the Netherlands*. Wyd. 010 Publishers. Rotterdam, 192 s.
- [10] Frampton, Kenneth. (1980, 1985, 1992) 2007. *Modern Architecture – a critical History – revised and enlarged Edition*. Wyd. Thames and Hudson. Londyn – Nowy Jork, 360 s.
- [11] Giedion, Siegfried. 1968 (ang. 1941, niem. 1965). *Przestrzeń, Czas, Architektura. Narodziny nowej tradycji*. Wyd. Państwowe Wydawnictwo Naukowe PWN. Warszawa, 852 s.
- [12] http://ec.europa.eu/environment/urban/pdf/aalborg_charter.pdf
- [13] Jacobs, Jane. (1961) 1993. *The Death and Life of Great American Cities*. Wyd. Modern Library Editions – Random H. Inc. Nowy Jork, 598 s.
- [14] Joedicke, Jürgen. 1958. *Geschichte der modernen Architektur. Synthese aus Form, Funktion und Konstruktion*. Wyd. Verlag Gerd Hatje. Stuttgart, 248 s.
- [15] Malraux, André. 1972. *Antimémoires*. Wyd. Editions Flammarion. Paryż, 516 s.
- [16] Marzęcki, Waldemar. 2008. *Procesy przekształcenia zabudowy miejskiej po II wojnie światowej na przykładzie miasta Szczecina*. Wyd. printshop Artur Piskala. Szczecin, 240 s.
- [17] Mumford, Eric. 2002. *The CIAM Discourse on Urbanism 1928-1960*. Wyd. MIT Press. Cambridge, Mass. 396 s.
- [18] Mumford, Eric. 2009. *Defining Urban Design: CIAM Architects and The Formation of Discipline 1937-1969*. Wyd. Yale University Press. New Heaven, Conn. 264 s
- [19] Mumford, Lewis. (1938) 1996. *The Culture of Cities*. Wyd. A Harvest Book, Harcourt Brace & Company. San Diego, 586 s.
- [20] Mumford, Lewis. (1961) 1979. *The City In History*. Wyd. Penguin Books Ltd. Middlesex (UK), 696 s.
- [21] *Neue Städte aus Ruinen. Deutscher Städtebau der Machkriegszeit*. 1992. Red. Gutschow, Niels i in. Wyd. Prestel-Verlag. Monachium, 384 s.
- [22] Popper, Karl. 1984. *Nędza historycyzmu*. Wyd. Krag (podziemne). Warszawa, 104 s.
- [23] Richard, Lionel. 1985. *Le Bauhaus – école du design*. Wyd. Somogy. Paryż, 254 s.
- [24] Rossi, Aldo. 1966. *Architettura della Città*. Wyd. Marsilio. Padwa, 208 s.
- [25] *The New City: Architecture and Urban Renewal*. 1967. Red. Frigand, Sidney J. Wyd. The Museum of Modern Art. Nowy Jork, 48 s.
- [26] Venturi, Robert. 1966. *Complexity and Contradiction in Architecture*. Wyd. The Museum of Modern Art. Nowy Jork, 144 s
- [27] *Vijftig jaar wederopbouw Rotterdam*. 1995. Red. Aarts, Martin. Wyd. Uitgeverij 010. Rotterdam, 264 s.
- [28] Watkin, David. *Morality and Architecture*. Wyd. Clarendon Press. Oksford 1977, 130 s.
- [29] Whitford, Frank. 1988. *Bauhaus*. Wyd. Thames and Hudson. Londyn – Nowy Jork, 216 s.
- [30] Wright, Frank Lloyd. 1932. *Disappearing City*. Wyd. W.F. Payson. Nowy Jork, 90 s.

O AUTORZE

Dr hab. inż. arch., prof. nadzw. PK. Kierownik Pracowni Projektowania Architektury Krajobrazu, Instytut Architektury Krajobrazu, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska; ul. Warszawska 24, kod 31-155 Kraków, tel. 511906665; e-mail: wkosinski@poczta.onet.pl

AUTHOR'S NOTE

Professor of Architecture. Head in The Atelier of Landscape Architecture Design, Institute of Landscape Architecture, Faculty of Architecture, Cracow University of Technology. Address: Politechnika Krakowska. ul. Warszawska 24. 31-155 Kraków. Poland. Tel. +48511906665. E-mail: wkosinski@poczta.onet.pl

ILUSTRACJE POCHODZĄ ZE ZBIORÓW AUTORA