

SŁAWOMIR GZELL

TRADYCJA I NOWOCZESNOŚĆ – ZANIKAJĄCA GRANICA

TRADITION AND MODERNITY – A DISAPPEARING BORDER

Streszczenie

Tradycja i nowoczesność mogą być ułudą powstającą wtedy, gdy potrzebujemy odniesień usprawiedliwiających nasze usytuowanie się względem wielkich ruchów i tendencji architektonicznych i urbanistycznych. Wskazuje na to nieustanne przekraczanie granic czasowych przez grupy i jednostki nieszukające żadnych usprawiedliwień. Być może więc wszystko jest jednocześnie tradycją i nowoczesnością albo być może nie ma ani jednego, ani drugiego i uwolnieni do tego balastu powinniśmy cieszyć się twórczą wolnością.

Słowa kluczowe: tradycja, nowoczesność, czas, przekraczanie granic czasu

Abstract

Tradition and modernity can be an illusion arising when we need references justifying our location in relation to great architectural and urban movements and tendencies. This is proved by the border of time being constantly crossed by groups and individuals without seeking any justification. Perhaps, then, everything is both tradition and modernity, or maybe there is neither one nor the other and, released from this ballast, we should enjoy creative freedom.

Keywords: tradition, modernity, time, crossing the borders of time

1. Tradycja, nowoczesność – oba terminy, jak wiele im podobnych, nie są łatwe w definiowaniu. Powodem jest to, że każdy z nich oznaczać może coś zupełnie innego dla różnych osób, i faktycznie tak jest. Nie odnosząc się do spraw światopoglądowych (choć i one

w naszej profesji mają znaczenie), warto skupić się na problemie czasu, nieodłącznym, jak można twierdzić, czynnikiem odróżniającym to, co tradycyjne, od tego, co nowoczesne. Ale nic tak proste nie jest, zwłaszcza że nauka, przewodniczka kierująca nami w dyscyplinie architektura i urbanistyka, wymaga większej liczby analiz niż prostego wrzucania tradycji do zbioru rzeczy z przeszłości, a nowoczesności do zbioru dnia dzisiejszego. Oczywiście znamy przypadki architektury i urbanistyki, która nie jest ani tradycyjna (cokolwiek by to nie znaczyło), ani nowoczesna (znowu – cokolwiek...), ale wstrzymajmy się na razie z publicznym roztrząsaniem intelektualnej nijakości ich twórców.

Nowoczesność możemy łączyć ze współczesnością, za przyzwoleniem *Słownika języka polskiego* (PWN, 1979). Słownik w zasadzie stawia znak równości pomiędzy znaczeniem słowa „nowoczesny” i słowa „współczesny”. Jak w nim czytamy, „nowoczesny” oznacza bycie właściwym dla współczesnych czasów, naszych czasów. „Tradycja” to, cytuję, „przekazywanie z pokolenia na pokolenie”, czyli coś, co musiało pojawić się jakiś czas temu. Ale kiedy? Jak wyznaczyć granicę w czasie?

Można te rozważania kontynuować na przykładzie zjawiska, które nazywamy urbanistyką współczesną. Słuszne jest przekonanie, że mówiąc o niej, nie można odnosić się tylko do słownikowego osadzenia jej w naszych czasach, to, co jest jej przedmiotem, bierze swój początek w przeszłości, mimo że opisuje zjawiska dzisiejsze. Rzecz w tym, że w urbanistyce nic nie zaczyna się od razu, wczoraj nie istniało, dziś istnieje. Nawet wtedy, gdy decyzje urbanistyczne są wynikiem zadekretowania, to decyzje te wynikają z wcześniejszych zjawisk np. pozaprzestrzennych.

2. Mówimy, że urbanistyka współczesna to urbanistyka XXI wieku albo przełomu wieków XX i XXI, a niedawno, w wieku XX, mówiliśmy, że urbanistyka współczesna jest urbanistyką tegoż wieku. Tu od razu pojawiają się pytania, kiedy ten wiek się zaczął i kiedy skończył, bo kalendarzowe ograniczenia nam nie wystarczają. Otóż można twierdzić, że kolejne wieki zaczynają się od ważnych wydarzeń, których pojawianie się nie bardzo zgadza się z kalendarzem. I tak wiek XIX trwał od kon-

gresu wiedeńskiego do I wojny światowej. W historii był wiekiem dominacji kilku potęg europejskich i ich tyranii z zapowiedziami ich zmierzchu wraz z odchodzeniem feudalnych zwyczajów oraz rosnącego uprzywilejowania burżuazji, co w miastach skutkowało rozkwitem przemysłu. Ów wzrost był tak gwałtowny, że uświadomiono sobie konieczność zapanowania nad nim – wtedy pojawiła się urbanistyka wraz z planem Barcelony Ildefonsa Cerdy (1815–1876) i jego książką *La teoria general da la urbanizacion*, mającą, jak widać, nazwę „urbanistyka” w tytule. Do końca wieku XIX było jeszcze daleko, blisko 50 lat, ale Barcelona już zaczęła się wyróżniać wśród setki innych miast. Mówimy o niej, że była pierwszym nowoczesnym miastem i korzystamy z jej doświadczeń w zakresie racjonalności podziałów przestrzeni, budowy przestrzeni publicznych, rozwiązań komunikacyjnych, stosunku do zieleni miejskiej i pozamiejskiej.

Pod koniec wieku XIX pojawiły się jeszcze miasto–ogród Ebenezer Howarda (1850–1928), miasto funkcjonalne Tony’ego Garniera (1869–1948), miasto liniowe Artura Sorii (1844–1928), miasto w regionie Patryka Geddesa (1854–1932), miasto planowane według zasad artystycznych Camilla Sittego (1843–1903), a w Stanach Zjednoczonych City Beautiful Movement kojarzony z Danielem Burnhamem (1846–1912). Roki urodzeń i śmierci wymienionych osób podaję celowo, prawie cała ta liczna grupa „ojców współczesnej urbanistyki” w zasadzie przeszła przez granicę ustalonego przez nas końca XIX wieku i mogła oddziaływać na wydarzenia urbanistyczne początków XX wieku w momencie wyznaczonym na lata I wojny światowej. Inaczej mówiąc, ich dzieła stawały się zaczynem dla rozważań nad miastem w wieku XX i dwudziestowieczną architekturą.

3. Gdybyśmy chcieli analizować krok po kroku każde z wymienionych osiągnięć ojców współczesnej urbanistyki, to okazałoby się, że bez doświadczeń miasta liniowego i miasta funkcjonalnego moderności lat 20. i 30. mieliby więcej kłopotów z rozwijaniem swoich idei. Zawdzięczają oni wiele ruchowi zapoczątkowanemu przez Williama Morrisa w połowie XIX w. w Anglii, zakładającemu walkę z taśmowym produkowaniem przedmiotów niszczącym kulturę. Morris zalecał stosowanie metod

rzemieślniczych w produkcji najwyższej jakości domów, mebli, dywanów, tkanin, naczyń itd. Tak rodziła się w Europie Nowa Sztuka, co do której oczekiwano jednocześnie, że produkty pracy rzemieślników–artystów (lub odwrotnie) będą relatywnie tanie. Gdy w Niemczech po 1871 r. przyjrano się organizacji artystycznego szkolnictwa w Anglii, to akceptując myśl Morrisa, zaczęto zakładać podobnie ukierunkowane szkoły–warsztaty, między innymi w 1907 r. w Weimarze. W tym samym roku w Monachium powołano Deutscher Werkbund, którego celem było promowanie rzemiosł budowlanych. Jedną z naczelných postaci Werkbundu stał się dwudziestoparoletni Walter Gropius, wierzący jak jego nauczyciel Peter Behrens w to, że budynek, w tym budynek mieszkalny, tworzony z elementów przemysłowych jest najlepszą formą architektury. Beton, stal, szkło stały się ikonicznymi materiałami budowlanymi. Miejsce na realizację swych idei Gropius znalazł w 1919 r. w Weimarze, zmieniając tamtejszą szkołę w uczelnię o nazwie Bauhaus. Stąd już niedaleko do powstania CIAMU i wszystkiego, co się z nim łączy, nie wykluczając Karty ateńskiej, stylu międzynarodowego, wielkich osiedli mieszkaniowych wznoszonych w całej Europie, a potem do upadku modernizmu i jego powrotu z dodatkiem przedrostka „neo–”.

Gdy z kolei weźmiemy na warsztat miasto–ogród, to możemy powiedzieć, że idea ta bardzo szybko rozprzestrzeniła się na całym świecie, ale też inspirowała rozwiązania urbanistyczne innego rodzaju. Można dopatrywać się w Howardzie pioniera miejskich układów satelitarnych. Innym kierunkiem poszukiwań urbanistycznych zainspirowanym jego pracami było zagadnienie jednostkowania terenów miejskich. Powszechnie konieczność tego uznano dopiero w latach 30., choć już w 1923 r. Amerykanin Clarence Arthur Perry przedstawił swoje dociekania na ten temat na przykładzie Nowego Jorku. Podkreślił, że przez jednostkowanie miasta zaistnieje możliwość odrodzenia i kształtowania więzi społecznej, zanikającej w wielkim ośrodku. Okazało się także, że miasta–ogrody mogą w USA odgrywać ważną rolę w łagodzeniu kryzysu gospodarczego 1928 r. Wprowadzony przez wczesnego rezydenta F.D. Roosevelta program New Deal (Nowy Ład) miał ożywić federalną aktywność gospodarczą. Cele Nowego Ładu miały się realizować

przez zadania kluczowe w programie reform: kompleksowe zagospodarowanie dorzecza Tennessee i właśnie budowy Greenbelt Towns. Wybudowano trzy takie miasta w USA, choć zamiary były znacznie bardziej ambitne.

Być może Howarda uznać także można za protoplastę urbanistyki ekologicznej, zwłaszcza jeśli weźmiemy pod uwagę, że wokół tej idei gromadzili się w wielu krajach aktywiści nazywani higienistami i trwało to przez lat. A czy dzisiejszy deweloper, nazywając swoje osiedle Zielonym Zakątkiem albo Debiną, nie korzysta z marketingowych doświadczeń Howarda i jego towarzyszy?

4. Wraz z przywołanym deweloperem przeszliśmy do wieku XXI, ale dla jasności trzeba jeszcze zakończyć wiek XX. Historycy nazywają go krótkim wiekiem, godząc się na zakończenie w okresie przemian politycznych, społecznych i ekonomicznych wczesnych lat 80. Granicą tą miałyby być okres od powstania Solidarności do rozpadu ZSRR, a więc wiek XX miałyby tylko około trzy ćwiartki. W zasadzie jest to zgodne z urbanistycznym liczeniem czasu. Przyjmujemy, że modernizm, ten znak wyróżniający wiek XX w dziejach ludzkości, zakończył się symbolicznie w 1971 r. wraz z wysadzeniem w powietrze części osiedla Pruitt Igoe Towers w Saint Louis w USA. Pamiętajmy, że już wtedy powstawały projekty postmodernistyczne, od osiedla Sea Ranch na wybrzeżu Kalifornii z roku 1965 poczynając, co nie przeszkadzało, żeby w innych miejscach wtedy właśnie rozpoczynano wielkie modernistyczne projekty, jak choćby budowę osiedla Za Żelazną Bramą w Warszawie. Znowu więc mamy urbanistyczno–architektoniczną transgresję, znowu przez granicę wieku podajemy sobie to, co było tradycyjne czasom mającym być nowoczesnymi. Jest to przypadek tym bardziej skomplikowany, że postmodernizm następujący po modernizmie był bardziej tradycyjny w znaczeniu formalnym niż ustępujący mu modernizm. W urbanistyce mieliśmy wracać do miejskich rozwiązań XIX–wiecznych, historycyzm święcił tryumf, a wraz z nim ornamentalizm i kontekstualizm. Ornament przestał być zbrodnią, a styl międzynarodowy rozpaść się

miał dowolnie na wiele stylów lokalnych. Korzystając z pomocy komputera, tworzyć mieliśmy wraz z naszymi klientami dowolne style gustu, niepodlegające krytyce. Nikt nie chciał mieszkać w domach z wielkiej płyty, której wytwórnice upadały jedna po drugiej.

5. Dziś możemy powiedzieć, że to odrzucenie w architekturze i urbanistyce wszystkiego, co łączyło się z czasami komunistycznego totalitaryzmu, było bardziej symboliczne niż pragmatyczne. Wiadomym znakiem tego jest powrót prefabrykowanych elementów do budowy domów. Jest to inna prefabrykacja niż ta, która dostarczała nam milionów metrów sześciennych pomieszczeń do mieszkania. Czyli żyjemy w nowoczesności, która przez krótki okres była postmodernistyczną postnowoczesnością opieraną o wzory historyczne, żeby zacząć się znowu oglądać za wzorami modernistycznymi. To dziwne przemieszczenie wzorów każe zadać pytanie, czy klasycznie, słownikowo, rozumiana tradycja nie staje się nowoczesnością, a współczesna nam nowoczesność nie jest tym, co już raz (a może i nie raz) przeżywaliśmy.

6. W zamieszczeniu semantyczno–stylistycznym za wzorzec trzeba brać twórczość osób, które w swojej działalności były całkowicie odrębne. Świetnym przykładem będzie to, co wybudował Jože Plečnik (1872–1957). Nie ma chyba potrzeby przedstawiania tej postaci. Pisali o nim np. Jacek Purchla, Peter Krečič i Friedrich Achleitner w świetnym albumie wydanym przez Międzynarodowe Centrum Kultury w Krakowie w 2006 r. z okazji wystawy dzieł Plečnika w tym mieście. Pisali: „słowiański Gaudi”, „artysta mistyk”, „słoweński wieszcz”, „największy architekt Europy Środkowej w XX wieku”, „architekt i wizjoner”. Co i rusz w tych opisach pojawiają się słowa: „tradycja” i „nowoczesność”. Tak, Plečnik korzystał z każdej tradycji, jaką poznawał, tak, od początku swej fascynacji sztukami pięknymi, w tym studiów i terminowania w wiedeńskiej pracowni Otto Wagnera, był na wskroś nowoczesny. Tę nowoczesność rozumiał chyba jako patrzenie świeżym okiem na każde zadanie, jakie dostawał do zrobienia. Świeżym, to znaczy prawdopodobnie dość obojętnym na opinie, jakie mogły pojawiać się w otoczeniu. Potwierdzać to może jego wyjazd z Wiednia, który,

jak sądzi Jacek Purchla, mógł być odpowiedzią na pojawiające się kierunki uniformizującego twórców modernizmu. Szukał tożsamości swojej i swoich prac. I znalazł ją, co potwierdza podróż śladami Plečnika z Wiednia przez Pragę do Lublany.

Widać, że dzieła Jože Plečnika są zawieszane pomiędzy wszystkim, z czym się spotykał. Włoska podróż (nagroda za najlepszą pracę dyplomową) pokazała mu wielkość antyku, renesansu i baroku. Z czasów wiedeńskich pozostały umiejętności tworzenia secesyjnego detalu. Z czasów praskich (1911–1921) pozostały m.in. wspomnienia wspaniałej ludowej sztuki słowackiej i przekonanie do idei panslawizmu. W najlepszych pracach Plečnika widać to wszystko naraz, fenomenalnie połączone w harmonijną całość. Ale nie to jest chyba najważniejszą ich cechą. Jak napisał Friedrich Achleitner, w pracach Plečnika widać przyszłość architektury, tej chociażby, która nastąpiła później i którą nazwaliśmy architekturą postmodernistyczną. Widać, jak mistrz stosował i formy, i zasady jednocześnie klasyczne i manierystyczne. Dzieła jego są dla nas, znających prace postmodernistów, i oczywiste, i zaskakujące. Chcielibyśmy korzystać z prac Plečnika jako naszego poprzednika, przenosząc „z pokolenia na pokolenie” to, co kiedyś zaistniało, ale zaraz reflektujemy się: przecież Plečnik budował to, co myśmy chcieli dopiero narysować! Nie mamy co przenosić! Jeśli popatrzymy na niewielki kiosk w pobliżu Trzech Mostów (*Tromostovie*) w Lublanie, kończący longer Hal Targowych, to musi pojawiać się pytanie, czemu w klasyczny duży portal wejściowy wstawiono drugi podobny kształtem, tylko mniejszy? Jest w tym gra z wejściami do obiektów, tak charakterystyczna dla architektury postmodernistycznej, tyle że zasady jej Plečnik sformułował trzydzieści lat przed tym, jak robili to mistrzowie postmodernizmu. Albo wspomniane Trzy Mosty. Dlaczego trzy, jeden obok drugiego? Dla zabawy, dla podkreślenia kierunków, jakie na placu wokół mostu się krzyżują? Nie jest to do końca jasne. Z kolei kościół św. Franciszka od strony zachodniej wygląda, jakby był zrobiony z klocków. Proste bryły, niektóre okna są za małe, inne za duże, a niektóre są okrągłe. Wszędzie widoczne jest odrzucenie pustej ściany, przeciwnie, wszędzie tam, gdzie jest to możliwe, pojawiają się kolumny, pilastry, rzeźby i pła-

skorzeźby, kolorowe inkrustacje, łączenie materiałów o kontrastowych barwach i fakturach. Budynki są przy tym wpisywane w otoczenie, komponują się w większe całości i podporządkowują się osiom, które tworzą. Jest to architektura bogata, bo służyć ma wzbogacaniu przestrzeni, w jakiej się znajduje.

Przy tym wszystkim Plečnik wydaje się nie mieć nadzwyczajnych potrzeb osobistych. Dom, który wybudował sobie w Lublanie, jest niewielki. Pracownia jest jednocześnie sypialnią i garderobą. Na biurkach i deskach kreślarskich leżą do dziś porzucane przybory do rysowania i ulubione gadzety. W domu inne pomieszczenia służyły do przyjmowania gości – tych, których lubił i tych, za którymi nie przepadał. W dużym ogrodzie na środku są grządki z warzywami i kwiatami, obok budynek mieszczący ule. Na werandzie wiele kwiatów. Przedmieście. Do miasta szedł przez most własnego projektu, mijając po drodze parterową, na wpół wiejską ulicę Krakowską. Jest to okolica, w której czasu zwykle się nie liczy, bo wszyscy mają go w nadmiarze. Być może dlatego ów nieważny czas w pracach Plečnika zwalniał i przyspieszał tak, jak chciał, a wraz nim jego twórczość, wyprzedzając ówczesne pojmowanie architektury.

7. Tak dochodzimy do przekazania konstatacji płynącej z zaprezentowanych wywodów: tradycja i nowoczesność mogą być uludą powstającą wtedy, gdy potrzebujemy odniesień usprawiedliwiających nasze usytuowanie się względem wielkich ruchów i tendencji architektonicznych i urbanistycznych. Mówi o tym nieustannie przekraczanie granic czasowych przez grupy i jednostki nieszukające żadnych usprawiedliwień. Być może więc wszystko jest jednocześnie tradycją i nowoczesnością albo być może nie ma ani jednego, ani drugiego i uwolnieni do tego balastu powinniśmy cieszyć się twórczą wolnością.

Prof. dr hab. inż. arch. Sławomir Gzell, Wydział Architektury Politechniki Warszawskiej