

Podjęcie dziedzictwa modernizmu z depozytu historii. Dorobek polskiej awangardy I połowy XX wieku inspiracją dla zasad ochrony, kontynuacji i rozwoju architektury

Paweł Wład Kowalski
Gdynia, Polska

Odbudowa kraju szansą realizacji nowatorskiej architektury

W latach dwudziestych XX wieku modernistyczna rewolucja w sztuce i architekturze na świecie zbiegła się z odbudową i dynamicznym rozwojem państwa polskiego, które po odzyskaniu niepodległości, dało twórcom nadzieję na realizację nowatorskich projektów.

Przepełnieni energią artyści rozpoczęli zmagania o nowy kształt sztuki. Wówczas, wśród wielu, przyjechali do Polski Katarzyna Kobro i Władysław Strzemiński. Swą twórczością, publikacjami, udziałem w życiu artystycznym starali się wnieść do niej nowe wartości. Panował jednak chaos i zamęt programowy, nie wykrystalizował się główny nurt. Duże znaczenie miała bezradność ówczesnej krytyki w rozumieniu awangardowych dzieł, która deprecjonowała modernizm polski przedstawiając go „jako prąd anemiczny, bezcelowy i tępy”¹.

Kobro i Strzemiński początkowo działali w grupie „Zwrotnica” i „Blok”, potem w grupie Praesens wspólnie z architektami Bohdanem Lachertem, Józefem Szanajcą oraz Szymonem Syrkusem. Ich zainteresowania koncentrowały się wokół poszukiwania uniwersalnej zasady komponowania przestrzeni.

Podejście do architektury

Architekci z grupy Praesens swe studia nad architekturą prowadzili w perspektywie praktyki realizacyjno – budowlanej. Strzemiński i Kobro jako „awangarda rzeczywista” szli dalej. Nie skupiali się na budynku, na jego bryle i materiałach². Inspirowani poglądami Syrkusa, uznali, że modernizm – wynikający z dynamizmu „epoki maszyn”, czyli „puszczenia wszystkiego w ruch” – prowadzi do rozbicia bryły,

która nie może zamykać przestrzeni i powinna być rozsadzona energią funkcji i witalistycznym rytmem użytkownika³.

Podejście do dziedzictwa

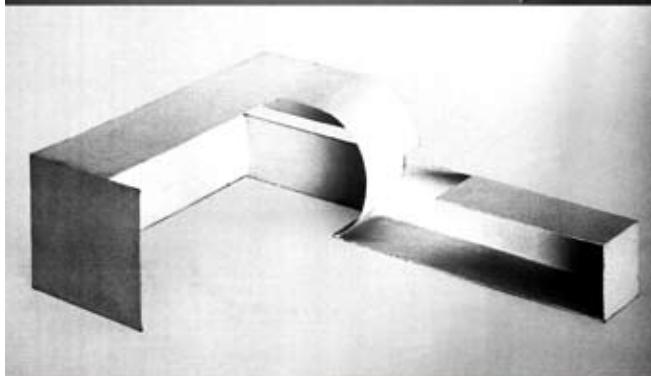
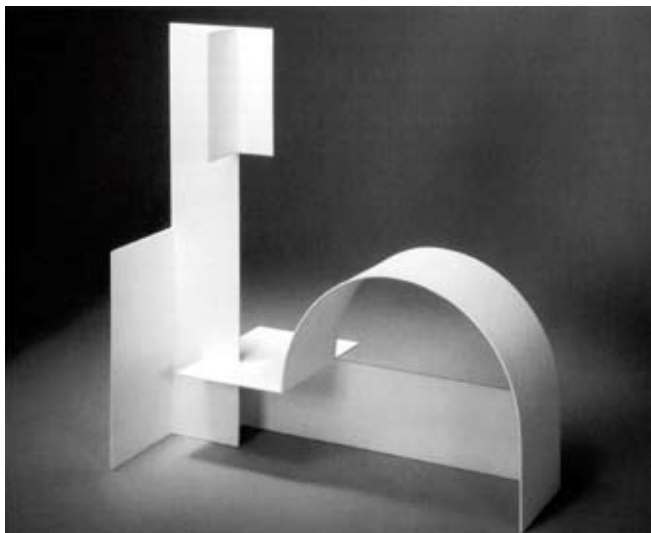
Syrkus i Strzemiński byli poszukiwaczami nowego porządku w architekturze, którego szukali zagłębiając się w przeszłość. Strzemiński analizował malarstwo, rzeźbę i architekturę poszczególnych epok, wydobywając ich syntezę. Śledził proces ich rozwoju i z tego wysnuwał koncepcje przyszłości. Przeprowadził interpretację rozwoju sztuki jako etapów bogacenia się i udoskonalania świadomości wzrokowej, ukształtowanej przez realne, zmieniające się, warunki bytu, która decyduje o zakresie i ilości widzenia. To zaskakujące, że jako przedstawiciel radykalnej awangardy nie głosił, że przeszłość trzeba wyrzucić na śmietnik historii, a wszystko powinno zaczynać się od nowa. Przeciwnie.

Również Szymon Syrkus już w 1925 roku głosił, że „najbardziej nowoczesnym twórcą będzie nie ten, co tworzy wedle kanonów klasycyzmu, czy wedle formułek futurystycznych, ale ten, co podniósłszy nić upuszczoną przez kapłanów egipskich, przez mnichów klasztorów romańskich, przez budowniczych katedr gotyckich, przez Brunelleschiego, Michała Anioła, Blondela, Corazziego, Marconiego, zrozumie głęboko najnowsze zdobycze plastyczne i stworzyć będzie nowe formy, korzystając z możliwości współczesnej techniki (...) Nie to, co ma pozory (...) Po odbiciu zewnętrznych modernistycznych ozdób pozostanie nagi, niezadarny szkielet, niemający w sobie nic z nowoczesności, tak jak po odbiciu zewnętrznych ozdób barokowych czy empirycznych pozostanie nagi i niezadarny szkielet, niemający w sobie nic z klasycyzmu. Bowiem od czasów zamierzchłych aż po dzień dzisiejszy największe i najbardziej ryzy-

1. W. Strzemiński, *Bilans modernizmu*, [w:] „Europa”, 1929, nr 1, s. 22-24.

2. W. Strzemiński, *Przedmiot i przestrzeń* [w:] „Wiek XX”, 1928, nr 21, przedruk w W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 72.

3. W. Strzemiński, Sz. Syrku, *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, [w:] *Przegląd Artystyczny*, 1928 nr 4, przedruk w W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 62.



1. Katarzyna Kobro – rzeźby przestrzenne: u góry z 1926 r., w środku kompozycja przestrzenna z 1925 r., na dole kompozycja przestrzenna z 1929 r. Fotografie zaczerpnięte z "Katarzyna Kobro w setną rocznicę urodzin" Muzeum Sztuki w Łodzi 1998 r.

kowe zdobycze plastyczne szczepione są na wiecznie żywym pniu wielkiej klasycznej architektury, wydając nawet po największych odchyleniach znakomite owoce"⁴.

Następny tekst inspirujący do nowatorskich koncepcji awangardy Syrkus publikuje w 1926 roku: „Dzieło architektoniczne stapia się z otaczającą przestrzenią.(...) Funkcjonalizm przestrzeni, przenikającej

do wnętrza budynku, jest rodzajem nut. W każdym budynku życie codzienne odgrywane jest według tej partytury. (...) Architektura minionych epok zamykała przestrzeń w bryle. (...) Technika współczesna daje architektowi możliwość uruchomienia elementów tworzących bryłę, pozwala nawet na częściowe ich usunięcie. Otwarte wnętrze dzięki uruchomieniu przesłon, stopi się w jedną całość z otaczającą przestrzenią. W ten sposób przestaje istnieć tradycyjny zamknięty prostopadłocian budynku."⁵

Zasady nowej architektury

Działając jeszcze razem w grupie Praesens w 1928 roku, Syrkus i Strzemiński przedstawiają zasady nowej architektury, przeprowadzając historyczny wywód o pojmowaniu bryły w architekturze. Wyróżnili klasycyzm, jako okres obejmujący architekturę bryłową, czyli to wszystko, co było przed kubizmem, następnie konstruktywizm, suprematyzm, puryzm – po to by stwierdzić, że „najnowsze prawa architektoniczne nie zestawiają już ani nie wiążą brył ze sobą. Otwierając ją na przestrzeń, roztrzaskują bryłę bezpowrotnie"⁶. Tu mamy problem interpretacji, co mieli na myśli, być może każdy coś innego.

„a.r.” – awangarda rzeczywiści

W 1929 roku na skutek personalnych antagonizmów oraz różnic programowych Strzemiński i Kobro występują z Praesens i zakładają grupę „a.r.” Uznali dotychczasowy wkład Zwrotnicy, Bloku i Praesensu w podstawy nowej sztuki, ale jednocześnie obwinili za „bezląd życia artystycznego i powierzchowny epigonizm modernistyczny, który obniżył rewolucyjne znaczenie nowej sztuki” i „otępił wrażliwość ogółu na nowe piękno”. Członkowie grupy „a.r.” wypowiedzieli bezwzględna „walkę starzyźnie, fałszowaniu wartości artystycznych, starczemu uwiądowi pseudomodrenistów"⁷. Po takim manifeście, sami skazali się na osamotnienie. Bez wsparcia środowiska, wobec braku kontynuatorów, trudno się przebić z głoszonymi koncepcjami. Krytycy milczeli lub upraszczali i zniekształcali wymowę ich dzieł. Na bardzo długo ich dokonania pozostały w cieniu. Znalazły się w depozycie historii. Warto odkryć ten skarb i podjąć jako dziedzictwo awangardy polskiego modernizmu.

Zwrot w kierunku CIAM i obcych autorytetów

Szymon Syrkus w połowie roku 1928 został powołany na przedstawiciela polskiej grupy CIAM (Le Congrès International d'Architecture Moderne – Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej). Spowodowało to, że grupę Praesens architekci przekształcili w kongresowy zespół roboczy i odtąd drogi Strzemińskiego i Syrkusa zaczęły się rozchodzić.

5. S. Syrkus, *Architektura otwiera bryłę*, katalog Machine Age Exposition, New York 1926 – za informacją podaną przez H. Syrkusa, *Ku idei osiedla społecznego 1925-1975*, PWN Warszawa 1976, s. 28.

6. W. Strzemiński, Sz. Syrkus, *Teraźniejszość w architekturze i malarstwie*, Przegląd Artystyczny, 1928 nr 4, [w:] W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 64.

7. Cytaty z Komunikatu Grupy „A.R.” NR 1, „Europa”, 1930 nr 9, K. Kobro, J. Przyboś, H. Stażewski i W. Strzemiński, [w:] W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 130.

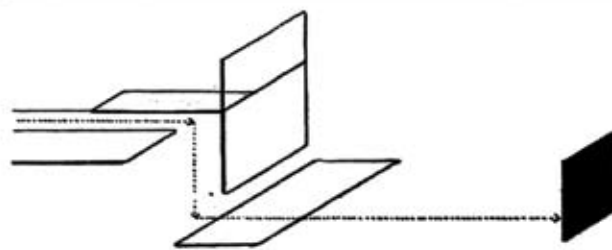
4. H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925-1975*, PWN Warszawa 1976, s. 27.

W 1929 roku Syrkus brał udział w zjeździe CIAM w Bazylei (razem z Le Corbusierem, K. Moserem, S. Giedionem, E. Mayem oraz innymi). Wydaje się, że polscy architekci skrupowani zacofaniem gospodarczym, zazdrośnie patrząc na możliwości Zachodu jakby mimowolnie podporządkowali się jego wpływowi, uznali jego wyższość, ulegli sile argumentów zagranicznych realizacji, przy których teorie polskiej awangardy miały tylko ciężar papieru i makiet z drewna.

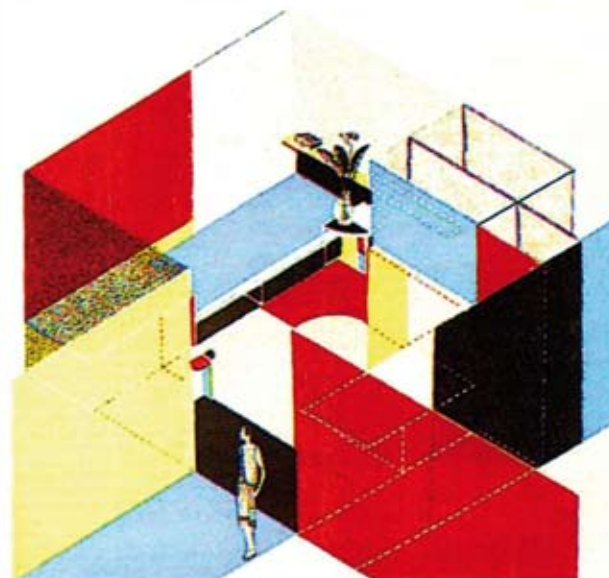
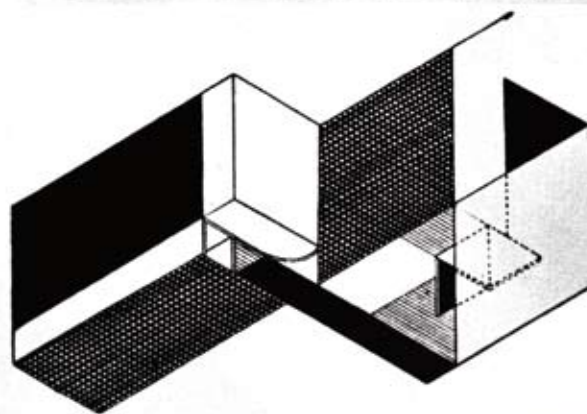
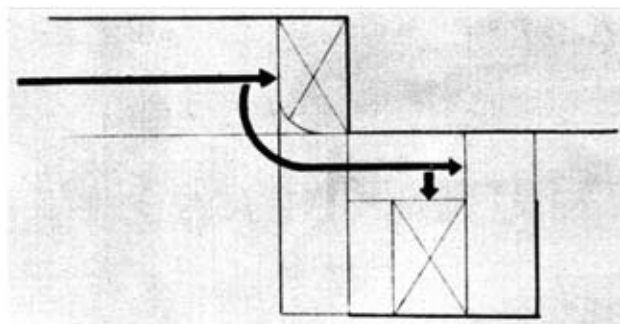
Architekci z Praesens kosmopolitycznie wtopili się w europejską rodzinę twórców architektury uznając, że awangarda jest poza Polską. Jeszcze Szymon Syrkus, widząc fascynację kolegów techniką budowlaną, fabrykami domów, obawiał się zastoju twórczej myśli, jak wspomina jego żona Helena Syrkus⁸. Zwłaszcza obdarzony szeroką wyobraźnią Strzemiński – Polak urodzony na Wschodzie, nie akceptował takich poglądów. Ugodziło to w jego ambicje i przekonanie o pionierskiej wartości rodzimych, oryginalnych idei twórczych. W tym czasie wspólnie z Kobro pracował już nad „systemem obliczeniowym zjawiska przestrzennego”⁹. Rozwijał teorie, nad którymi wcześniej pracował z Syrkusem. Warto wspomnieć, że program edukacyjny realizowany autorsko przez Strzemińskiego i Kobro w latach 1926-31 w Szkole Przemysłowo – Handlowej w Koluszkach był przez redakcję „Architektury i Budownictwa” oceniony wyżej niż program Bauhausu.¹⁰

Krytyka twórczości Le Corbusiera

W 1929 roku była gotowa książka ich autorstwa p.t. „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego”. Wraz z jej publikacją w 1931 roku ukazał się tekst ostro krytykujący grupę Praesens i jej idola Le Corbusiera. Strzemiński nie uznał jego pięciu zasad architektury nowoczesnej: słupy, płaskie dachy-ogrody, wolny rzut, podłużne okno, wolna elewacja. Stwierdził: „architekturę inicjującą rytm życia nowoczesnego, należy przeciwstawić kompromisowej architekturze Le Corbusiera i jego epigonów (większość nowych architektów niemieckich, architekci szwajcarscy, architekci grupy Praesens i In.), ponieważ (...) w skutek braku jednolitej koncepcji architektonicznej utylitaryzm, plastyka i konstrukcja nie są powiązane ze sobą”¹¹. Tym samym podtrzymał 3 zasady Witruwiusza (trwałość, użyteczność, piękno), które wcześniej z Syrkusem uznali jako podstawowy fundament nowej architektury. W ogłoszonych przez siebie zasadach nowej architektury skrytykował zastępowanie kompozycji rytmu – komponowaniem przez Corbusiera „z niczego niewynikających „pięknych zakątków”. Stwierdził, że „operowanie prostą linią, płaskim dachem i nieprzerwanymi pasami standardyzowanych okien nie stanowi jeszcze rozwiązania



Zasadnicze składniki każdej kompozycji architektonicznej: ruch (linja kropkowana) i przystanek



2. Ilustracje z publikacji Katarzyna Kobro "Funkcjonalizm" 1936 oraz K. Kobro, W. Strzemiński "Kompozycja przestrzeni. Obliczenia..." Łódź 1931. Fotografie zaczerpnięte z "Władysław Strzemiński w setną rocznicę urodzin" Muzeum Sztuki w Łodzi, 1993

8. H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925-1975*, PWN Warszawa 1976, s. 28.

9. W. Strzemiński, *Przedmiot i przestrzeń*, [w:] „Wiek XX”, 1928, nr 21, przedruk w W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 72.

10. A. Pałuszewski, *a. r. mit urzeczywistniony dzieje i kolekcja*, wydawnictwo łódzkie 1989, s. 19.

11. W. Strzemiński, *Zasady nowej architektury*, [w:] „Linia”, 1931 nr 3 przedruk w W. Strzemiński *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 141.

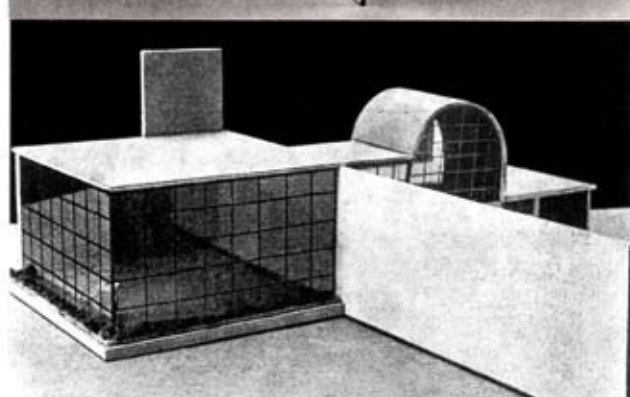
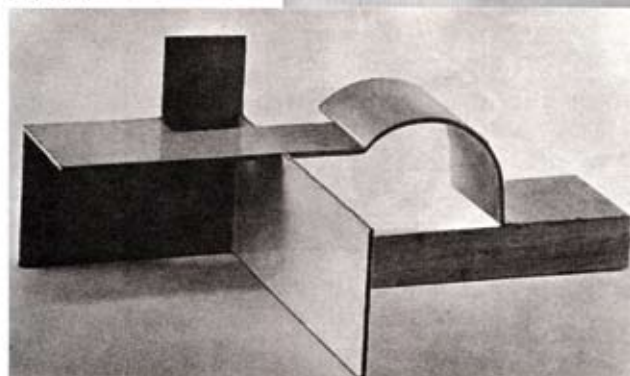
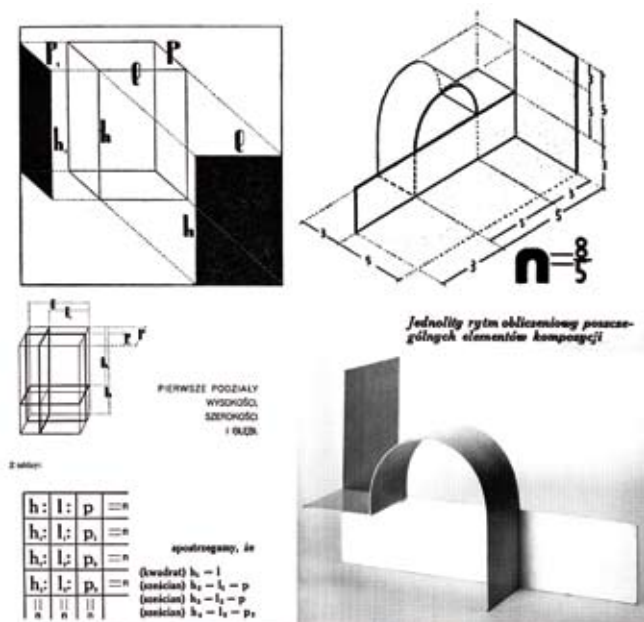
architektury nowoczesnej¹². Odrzucił komponowanie bryły na rzecz kompozycji łączącej się z przestrzenią. Po takim tekście oraz stwierdzeniach, że *świadomego kształtowania przestrzeni w ich pracach nie ma*¹³ już definitywnie skazał się na izolację w środowisku architektów. Odwrócenie się od niego oznaczało, że „a.r.” bez architektów nie mogła budować, realizować obiektów według stworzonych zasad. Idee zainicjowane

12. W. Strzemiński, *Zasady nowej architektury*, [w:] „Linia”, 1931 nr 3, ibid. j.w.

13. W. Strzemiński, *Sztuka nowoczesna w Polsce*, [w:] „O sztuce nowoczesnej”, Łódź 1934, 21 przedruk w W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 219.

3. Kompilacja ilustracji Kobro i Strzemińskiego – Katarzyna Kbro „Wykresy obliczeń stosunków liczbowych” 1928 oraz K. Kbro, W. Strzemiński „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia...” Łódź 1931 r.;

K. Kbro – kompozycja przestrzeni 1932 r.; K. Kbro – projekt przedszkola funkcjonalnego 1932 r. – Fotografie zachwygnięte z wydawnictwa Muzeum Sztuki w Łodzi 1993, 1998



i zdaniem Strzemińskiego porzucone przez Praesens, pozostały tylko na papierze. Grupę „a.r.” zepchnięto na margines, a oryginalnie polskie, prekursorskie w skali światowej koncepcje zasad komponowania przestrzeni pozostały w cieniu.

Złoty podział przestrzeni

Lektura książki „Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego” jest i dziś równie trudna jak przed laty. Natomiast niezwykle inspiruje, pobudza wyobraźnię, zmusza do kontynuacji poszukiwań twórczych, stawia modernizm w nowym świetle. Podjęcie jej z depozytu historii wiąże się z odkryciem, że **Kobro i Strzemiński stworzyli zasadę komponowania przestrzeni, którą dzisiaj możemy nazwać złotym podziałem przestrzeni! Wskazując przeciętny wzrost człowieka 175 cm jako moduł w czasoprzestrzennym rytmie kształtów budowy przestrzeni w proporcji 8/5¹⁴, wyprzedzili publikacje „tylko” dwuwymiarowego Modulora Le Corbusiera o 17 lat!**

Do nowatorskich idei doszli przeprowadzając skomplikowane analizy rzeźby, jej związku z architekturą. Analizowali związek przestrzeni z malarstwem, sposoby ich percepcji przez człowieka. Wskazali, że ostatecznie odbiorca, oglądając otwarte rzeźby, poddaje się ich przestrzennemu oddziaływaniu, wchodzi do ich wnętrza, penetruje je, „funkcjonalizuje”, porusza się we wnętrzach kierowany ich kształtami. Rzeźba staje się architekturą, która „...organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni, wymaga całkowitego związku: rozmieszczenia rzeczy użytkowych, wynalazków konstrukcyjnych, jakości barwy i kierunku kształtów, które same unoszą i kierują rytmem życia człowieka w architekturze. Źródłem harmonii rytmu jest miara wynikająca z liczby.” Podają stosunek liczbowy 8/5, który należy do ciągu złotej liczby Fibonacciego¹⁵.

Kobro do wspólnego dzieła wniosła talent rzeźbiarza, a Strzemiński malarza. Od wielu lat pracowała nad koncepcją rzeźb przestrzennych i twórczo posunęła się dalej, niż K. Malewicz, G. Vantongerloo, czy van Doesburg. Strzemiński pracował nad teorią widzenia. Przekonywał, że człowiek widzi obrazami¹⁶, a oko dynamicznie penetruje otoczenie. Zapamiętuje kadry i ujęcia kształtów z różnych kierunków. Wygląd różnych rzeczy ulega zniekształceniom, ale dzięki temu można wydobyć głębię i odczuwać przestrzeń. Potem wzrok wychodzi poza ramy kadru, tworzy następny i odczytuje kolejny obraz. Po poprzednim zostają w pamięci jego powidoki.

14. K. Kbro, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, przedruk w W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 74 (patrz opis ilustracji 2). Projekt kompozycji wnętrza mieszkaniowego. „(...) stosunek wszystkich wymiarów liczbowych sprowadzony do wspólnego wyrazu liczbowego (w danym wypadku 8/5. Dla powiązania tego rytmu z człowiekiem, działającym we wnętrzu, jeden z wymiarów przyjęto = 1,75 m, jako przeciętną wysokość wzrostu.” cytaty wg oryginalnej pisowni.

15. Fibonaccii (Leonardo z Pizy; ur. około 1175 r. – zm. 1250 r.) – włoski matematyk. Znany jako: Leonardo Fibonacci, Filius Bonacci (syn Bonacciego), Leonardo Pisano (z Pizy). Twórca m. in. ciągu liczb naturalnych. Granica ilorazów sąsiadujących ze sobą wyrazów ciągu Fibonacciego to tzw. złota liczba lub złota proporcja.

16. W. Strzemiński, *Teoria widzenia*, Wydawnictwo Literackie Kraków 1958.

Obrazy zmieniają się, gdy porusza się człowiek – zmienia się więc głębia i odbiór przestrzeni. Jest ona odbierana poprzez ruch w niej. Wnętrze odślania swe kolejne proporcje, właściwości, ujawnia się jego kompozycja. Kobro pisze, że zespoły czynności człowieka powinny w sposób „uzgodniony” przechodzić jeden w drugi, a ujęcie formy w obliczeniowy rytm czasoprzestrzenny jest prawem kierującym procesem przechodzenia jednego zespołu kształtów sterujących ruchami w drugi zespół kształtów.¹⁷ Proporcje złoto tego podziału odczytywane kadrami, przenoszą się z jednego na drugi poprzez „powidoki”. Złoty podział występuje między różnymi elementami i kształtami współtworzącymi przestrzeń. Dzieje się to w określonym rytmie, a rytm ten ma odpowiadać harmonii i naturze człowieka, logice funkcji – by w konsekwencji – kierować rytmem życia. Oznacza to, że przestrzeń należy komponować tak, by jej odbiór następował w rytmie, sekwencjami w określonym czasie, więc należy ją komponować zgodnie z zasadą tego rytmu. Zasadę tę nazwali rytmem czasoprzestrzennym¹⁸. Dzisiaj możemy stwierdzić, że zasada ta dotyczy tworzenia złotego podziału przestrzeni.

Teoria unizmu i powidoków Strzemińskiego stopiła się z ideą rzeźby przestrzennej Kobro, w jedną wizję budowy przestrzeni architektonicznej.

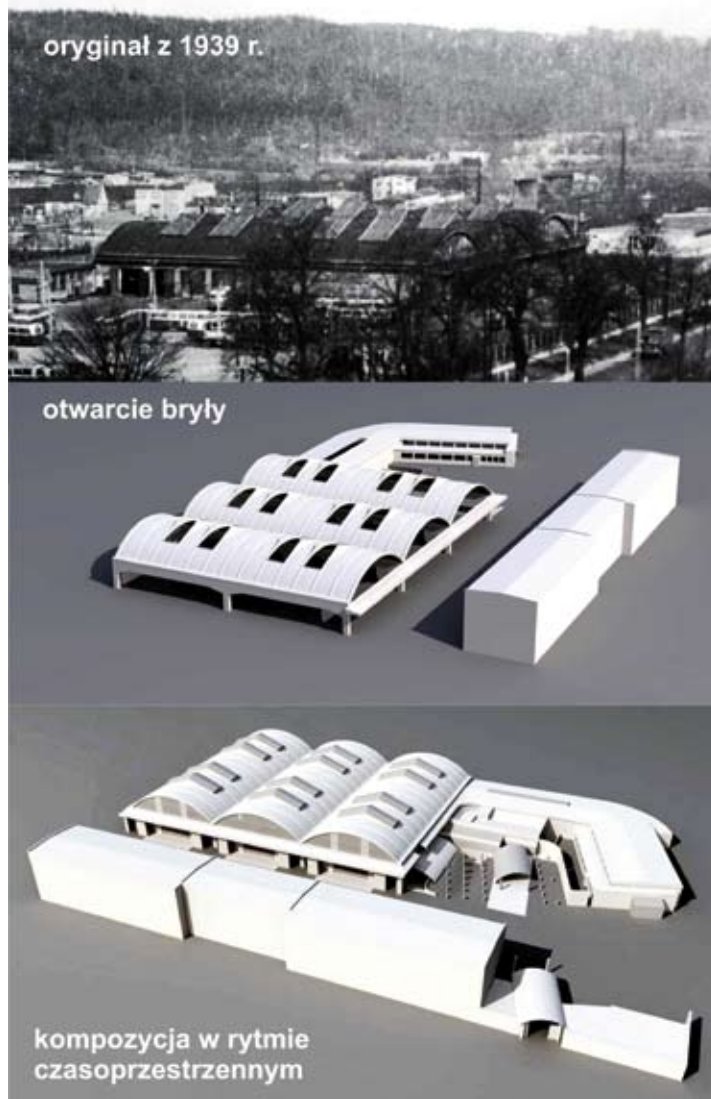
Uniwersalna zasada kompozycji przestrzeni została odnaleziona!

Janusz Zagrodzki, odkrywca twórczości Kobro podjął próbę wyjaśnienia zasad kompozycji przestrzennej i rytmu wymiarów. Wspomniał, że prowadzą one do proporcji złotego podziału¹⁹. Trzeba jednak stwierdzić więcej. Jest on podstawą harmonii jej rzeźb w szerszym, nowym i wielowymiarowym znaczeniu. Rzeźby Kobro przez regułę rytmu i podziału przestrzeni w określonej proporcji mają zakodowaną strukturę, która rozrasta się, nie ma granic, przechodzi z jednych układów w drugie, łączy się z nieograniczoną przestrzenią. Przeprowadza użytkownika z miejsca na miejsce według reguły, do której Kobro włącza jego predyspozycje, poziom percepcji, zagadnienia psychologiczne. Jej koncepcja dotyczy, zatem powszechnej organizacji życia, architektury, jest uniwersalną zasadą komponowania, której poszukiwali. Kobro pisała: „*Jednością kompozycyjną jest rytm. Energia kolejno następujących po sobie kształtów w przestrzeni wytwarza rytm czasoprzestrzenny. Źródłem harmonii rytmu jest miara wynikająca z liczby. Zadaniem kompozycji przestrzennej jest kształtowanie form, mających wyjście w życie. Kompozycja przestrzenna jest laboratoryjnym badaniem, decydującym o architekturze przyszłych miast. Kompozycja przestrzenna stając się architekturą, organizuje rytm ruchów człowieka w przestrzeni. Jej rytm dzieła plastyki staje się wów-*

17. K. Kobra, *Funkcjonalizm*, Forma, Łódź 1936 nr 4, przedruk w: Nika Strzemińska „Katarzyna Kobra” Wydawnictwo Naukowe Scholar 1999, s. 66.

18. K. Kobra, W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a.r. nr 2, Łódź 1931. przedruk w W. Strzemiński „Pisma” Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 74.

19. J. Zagrodzki „Wewnątrz przestrzeni” tekst w książce „Katarzyna Kobra w setna rocznicę urodzin 1898-1951” Muzeum Sztuki w Łodzi, 1999, s. 73.



4. Fotografia hali garażowej w Gdyni z 1939 r. oraz modele kolejnych etapów tworzenia projektu jej przebudowy na Pomorski Park Naukowo – Technologiczny, autor projektu arch. Paweł Wład. Kowalski z zespołem W. M. Pracownia Projektowania Miasta – Gdańsk, wizualizacja Witold Hazuka

czas rytmem ruchu tłumów i jednostek. Kompozycja przestrzenna stwarza emocje.”²⁰

Andrzej Turowski w analizach polskiego konstrukttywizmu i tekstach poświęconych twórczości Kobro²¹ marginalnie wspomina o złotym podziale, nie dostrzega, iż u Kobra i Strzemińskiego nie jest on płaskim wykresem na płaszczyźnie, ale dotyczy relacji w przestrzeni gdzie czwartym wymiarem jest czas. Bożena Kowalska pytała, czy Kobra była pierwszą, która zastosowała w swoich rzeźbach zagadkowe zjawisko harmonii złotego podziału, by uzyskać „współdzwięczność wszystkich rytmów potencjalnych”, by sztukę wizualną uczynić odpowiednikiem muzyki?²². Możemy odpowiedzieć, że tak, że koncepcja ta była i jest nowością na skalę międzynarodową.

20. K. Kobra, *Rzeźba stanowi...*, odpowiedź na Ankiętę rzeźby w „Głos Plastyków” 1937 nr 1-7, s. 42-43.

21. A. Turowski, *Rytmologia teoretyczna, czyli fantastyczny świat Katarzyny Kobra*, tekst w książce „Katarzyna Kobra w setna rocznicę urodzin 1898-1951” Muzeum Sztuki w Łodzi, 1999, str. 85.

22. B. Kowalska, *Katarzyna Kobra. Szkic o prekursorstwie*, tekst w książce Niki Strzemińskiej „Katarzyna Kobra” Scholar, Warszawa 1999, s. 5.



1947 r.



2002 r.



2008 r.

5. Fotografia hali z 1947 r., fotografia z 2002 roku przed podjęciem projektu, fotografia zrealizowanej przebudowy 2008 rok – foto. arch. Paweł Wład Kowalski.

Harmonia i fałsz

Złoty podział inspirował artystów od czasów antycznych. Stał się ważnym kanonem w sztuce. Od podziału odcinka, przez złoty trójkąt, prostokąt, spiralę, złoty podział wszedł w przestrzeń. Kobro i Strzemiński postulują by stosować rytm czasoprzestrzenny również w graficznej kompozycji drukowanej strony.²³ Również muzykolodzy dopatrują się istnienia ciągu Fibonacciego w utworach muzycznych i w budowie instrumentów. Kompozytorzy tacy jak K. Stockhausen, czy L. Nono komponowali stosując go dla porządkowania rytmu lub harmonii, ale już wiele lat po Kobro i Strzemińskim. Nie zaskakuje nas już to, że odnajdujemy go w budowie roślin, budowłach antycznych, u Witruwiusza lub Leonarda da Vinci. Rysowaliśmy go na płaszczyźnie, ale teraz, po dokonaniach „a.r.” otrzymał zadanie dla ustalania wielowymiarowych kompozycji w przestrzeni.

Harmonia w muzyce, kreowanej złotą liczbą pozwala unikać fałszywych dźwięków i brzmień. Czy

w architekturze da podobny efekt w postaci przestrzeni harmonijnie skomponowanej pod różnorodny jej odbiór przez człowieka? Już w 1928 roku Strzemiński i Syrkus pisali: „Funkcjonalizm przestrzeni, przenikającej dzieło architektoniczne, jest rodzajem nut. W każdym domu w ciągu tego czasu, na jaki dom ów jest przeznaczony, odgrywa się według tych nut życie codzienne.” Mamy, więc połączenie harmonii przestrzeni z harmonią funkcji. Skojarzenia architektury z dynamiką i użytkowo – witalnym jej odbiorem kierują nas ku różnorodnym zjawiskom wokół człowieka, jako ich odbiorcy, z koniecznością spojrzenia na architekturę z tej perspektywy. Od teraz nie należy komponować elewacji, struktur konstrukcji lub planu budynku zgodnie z regułami obrazu, ale powinny stać się one zapisem wrażeń i kompozycji rytmu życia wewnątrz przestrzeni w architekturze. Wynikiem złotej harmonii rytmu życia użytkownika z harmonią rytmu kształtów, faktur i barw.

Synergia różnych dziedzin sztuki

Także kolor w kompozycji przestrzeni Kobro i Strzemińskiego odgrywa zasadniczą rolę. „Wprowadzając kolor do bryły, rozbijamy ją. Kolor dematerializuje bryłę. Z ciała materialnego staje się ona wyrazem stosunków czysto przestrzennych.”²⁴ Barwa tworzy własne układy kompozycyjne, ale nie należy stosować gamy kolorystycznej, bo ta scala bryłę, trzeba stosować kontrastowe kolory, które ją otwierają na otoczenie. „Kolor ujarzmia przestrzeń i promieniuje w nią. Im jest większe napięcie koloru, tym z większą siłą wywiera on wpływ na przestrzeń, poddając je działaniu swej energii, wychodząc z rzeźby na przestrzeń, otwierając w przestrzeni zakres wpływów rzeźby. Energia koloru, rozbijając bryłę, jednocześnie łączy rzeźbę z przestrzenią²⁵. To kolejne zdobycze awangardy podważające utarte stereotypy architektury modernistycznej z szarego betonu lub białych ścian, gdzie tylko światłocien podkreślał bryłę.

Architekci współpracując z artystami wskazywali im miejsca na rzeźby i ramy płaszczyzn na obrazy i mozaiki. Natomiast Kobro i Strzemiński łączą różne dziedziny sztuki w całość zjawiska przestrzennego. Wskazują na ścisłe związki i wzajemne przenikanie się malarstwa, rzeźby i architektury, rozciągają je na poezję i muzykę. Następuje płynne przechodzenie zależności, zasad i związków kompozycyjnych z jednych na drugie. Ich analiza jest trudnym zadaniem dla krytyki sztuki, skłaniającej się do systematyzacji i dystansu. By objąć skale tych zjawisk potrzebne jest współuczestnictwo w akcie twórczym lub odczytywanie ich dorobku z perspektywy zmagających twórcy. Nowego znaczenia nabiera osobista percepcja i z tej perspektywy doświadczenie wpływu architektury na życie ludzi, a nie rozważania na temat stylu w ramach utartych pojęć estetyki. Wobec głębi i różnorodności rodzajów zjawisk, jakie obejmuje kompozycja przestrzeni i jej wielowymiarowy złoty podział, Modulator Corbusiera

23. W. Strzemiński, *Druk funkcjonalny*, przedruk z „Grafika” 1933 w W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 165.

24. K. Kobro W. Strzemiński, *Kompozycja przestrzeni...*, Łódź, 1931, przedruk w W. Strzemiński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 74.

25. Ibidem.

wyduje się być tylko podziałką na skalówce – linijce, przy której kreśli się rysunki.

Podjęcie dziedzictwa modernizmu z depozytu historii

Podnieśmy nić upuszczoną przez polską awangardę. Jej osiągnięcia inspirują do redefinicji architektury i nowego podejścia do ochrony zabytków modernizmu.

Architekturę można zdefiniować jako emocję wytwarzaną przez formy przestrzeni, w której znajduje się ich użytkownik – odbiorca. Odczuwanie emocji zawsze płynie z wnętrza – człowiek zawsze jest we wnętrzu czegoś. Nie można być „na zewnątrz”. Zawsze przechodzi się z jednego układu wnętrza w drugie. Bez odbiorcy architektura nie istnieje, nie można uwolnić się z jej wpływu.

Ta definicja zmienia perspektywę projektowania. Architektury nie można kreować z dystansu, ujmując budynki jako bryły z ich relacjami do otoczenia. Architekt jest kompozytorem emocji, jakie chce wyzwolić u odbiorcy. To postawa odmienna od powszechnie panującego przeświadczenia, że architektura to kształt budowli i jej wygląd, że architektura to bryła mająca strukturę i elewacje, reprezentuje określony styl. Projektowanie z dystansu powoduje, że główną rolę odgrywa projektant. Wtedy zamiast harmonii i ładu odczuwanego przez odbiorcę mamy wzruszenie i fascynacje architekta twórcy, który patrząc od zewnątrz na makietę z różnych kierunków projektuje elewacje, rysuje rzuty i przekroje²⁶. Tworzy bryłę o mniej lub bardziej skomplikowanym kształcie i jak wyprodukowaną rzecz sprzedaje do użytkowania, zachęca do wejścia i korzystania z oferowanych funkcji. Natomiast Kobra i Strzemiński ustawiają twórcę i odbiorcę we wnętrzu przestrzeni. Z tego miejsca ma być projektowana, gdyż z tego miejsca jest odbierana. Tu jest miejsce odniesienia, wokół którego komponowana jest architektura w rytmie czasoprzestrzennym.

Nieskończone ciągi liczb

Dzisiaj rytm życia wytyczają nieskończone ciągi liczb, wśród których podstawowym jest kod binarny stosowany w technice komputerowej. Liczby triumfują. Czy marzenie awangardy się spełniło? Technika komputerowa pozwala tworzyć wirtualne modele domów i miast, odbywać w nich spacer, śledzić widoki, symulować słońce. Jednak projekt ciągle jest dziełem architekta, który stosuje określoną intelektualnie metodę twórczą, dysponuje określonym warształem. Wobec epokowego przyspieszenia rozwoju różnych dziedzin życia i nauki oraz braku możliwości ich ograniczenia, architekci ograniczają warsztat do intuicji. Powstają dzieła, które w miejsce harmonii i ładu niezbędnego dla wspólnoty proponują wzruszenie i fascynacje architekta twórcy, który swą indywidualnością, chce wyodrębnić swą twórczość z tła tworzonego przez innych.

26. Paweł Wład. Kowalski, *Między kulturyzmem, a naturyzmem*, Arche wydawnictwo jednorazowe pt. *Kultura, twórczość, krytyka architektoniczna*, Warszawa 1988, s. 16.



6. Wejście główne widok z wnętrza urbanistycznego i z wnętrza hollu wejściowego, foto. Paweł Wład Kowalski, Kacper Kowalski

Awangarda Rzeczywista („a. r.”) proponowała pokorę wobec historii i człowieka, podporządkowanie się, zharmonizowanie się z jego skalą, proporcjami i wymiarami. Proponowała służbę, głębokie poznanie adresata twórczości. Wracając teraz do harmonii rytmu czasoprzestrzennego wracamy do człowieka. Awangarda widziała dobro wspólne, wspólny ład, które są zawsze odbierane z indywidualnej perspektywy. Teraz indywidualna perspektywa twórcy narzuca odbiorcom, traktowanym jak szara masa, jego indywidualny punkt widzenia. Jest, więc często odrzucana jako obca i pomimo potężnej różnorodności oferty, jest niespójna, nielogiczna strukturalnie, oferuje



7. Wnętrze hali przed przebudową, główna "droga życia" obiektu w linii słupów, foto. Paweł Wład Kowalski

powierzchnowe, krótkotrwałe emocje inności. Brak w niej serca i ludzkiego ducha. Ciągłe aktualne jest stwierdzenie Syrkusa, że po odbiciu ozdób, okładzin elewacyjnych, ukazuje się niezdamny szkielet, który pokazuje, jaką grę pozorów reprezentuje współczesna architektura, jak niską i ograniczoną wrażliwość miał jej twórca.

Nowe podejście do ochrony zabytków modernizmu

Poznając wizję architektury oferowaną przez polską awangardę zdajemy sobie sprawę z tego, że architektura modernistyczna nie przekroczyła progu otwarcia bryły. Tworzenie brył i myślenie bryłą – pozostało. Dynamizm epoki, nie znalazł swego odzwierciedlenia w dynamicznym, przepelnionym ruchem w skali człowieka, nowym, rewolucyjnym ujęciem architektury w koncepcjach „a.r.” Modernistyczny dynamizm najpełniej uzewnętrzniał się w fabrykach domów i stosowaniu prefabrykatów. Realizowane ze stali, szkła i betonu budynki to prostopadłości lub kompozycja z zestawienia bądź przenikania prostych brył sześcianu, walca, stożka. Architektonicznie niektóre z nich były ciekawe tylko podczas budowy, w stanie surowym, dopóki nie zamknięto ich brył ścianami elewacji. Struktura konstrukcji dawała jakieś napięcia w relacjach przestrzennych, emocje w oczekiwaniu na

ostateczny efekt i przeżycie rozczarowania.

Podstawową, pierwszą zasadą dla ekspozycji modernizmu jest otwarcie bryły. Bryły budynków, zgodnie z postulatami Syrkusa, można otworzyć, a potem, metodą Kobra i Strzemińskiego rekonstruować w rytmie czasoprzestrzennym. To zasada druga. Tak można pokazać modernistycznego ducha. Odnawianie budynków wedle pierwowzoru pozbawia je śladów pozostawionych przez użytkownika, pozbawia je świadectwa życia i jego rytmu. Pozostawmy, zatem wszelkie ślady przebudów, instalacji. Takie podejście realizuje główne hasło modernizmu – „forma wynika z funkcji”. Funkcja pokazuje jak w czasie swej historii formowała architekturę obiektu. Utrwalmy i ochrońmy historię, nie zacierajmy jej śladów. W ten sposób można wydobyć piękno konstrukcji, a pokazując ją częściowo w stanie surowym, pokazujemy zdobyte techniki budowlanej.

8. Wnętrze – patia wewnętrzne jako aneksy przy "drodze życia" – miejsca spotkań, prototypownia, foto. Paweł Wład Kowalski



Przebudowa i rozbudowa hal garażowych z 1938 roku na Pomorski Park Naukowo – Technologiczny w Gdyni

Zasady nowego podejścia do ochrony zabytków modernizmu zostały zrealizowane w projekcie przebudowy i rozbudowy hal garażowych w Gdyni. Projekt wykonano realizując w kolejności:

Usunięcie dobudów do pierwotnego obiektu z pozostawieniem ich śladów na starej konstrukcji.

Otwarcie bryły przez dalsze usunięcie zbędnych elementów pierwotnego obiektu.

Rozmieszczenie nowej funkcji i kompozycja ruchu w przestrzeni.

Kompozycja przestrzeni w rytmie czasoprzestrzennym – wkomponowanie nowych elementów zgodnie z zasadą architektury opisaną przez Strzeмиńskiego: „Architektura przestrzenna jest kompozycją podziałów przestrzeni w trzech wymiarach. Rytm podziałów, narastając, wychodzi poza dany kompleks budowlany, wiążąc się z innym. Wielkość i kierunek podziałów, energia koloru i światła, energia lub statyka faktury (np w instalacjach) stanowią współczynnik tego rytmu, dynamizując go lub powstrzymując.”²⁷

Otwarcie bryły historycznego oryginału

Na podstawie oryginalnego projektu z 1938 roku odtworzono pierwotny kształt obiektu. Potem żelbetowe słupy i potężne żelbetowe belki szkieletowej konstrukcji zostały odsłonięte przez usunięcie stykających się z nimi ścian i dobudówek. Uzyskano otwarte korytarze biegnące w osiach słupów „na przestrzał” całego budynku. Nastąpiło otwarcie bryły, żelbetowa konstrukcja o rozpiętości 25 m między słupami ukazała swe piękno. Po odczyszczeniu żelbetu z wielu warstw farb, uzyskano oryginalną fakturę betonu i odcisk desek szalunku. Powstała modernistyczna szczerłość wyglądu materiału. Rysy i pęknięcia ujawniły pracę konstrukcji. Najciekawsze okazały się ślady techniki mocowań, historyczny jej rozwój: klocki, kołki, kotwy, oraz ślady montażu instalacji i ścian działowych.

Kompozycja ruchu nowej funkcji

Budynek pełni funkcje „inkubatora wynalazczości”. Nowa jego funkcja jest w zgodzie z duchem modernizmu, ma dalej inspirować kolejne modernizowanie życia. Nowe funkcje zostały rozmieszczone tak, by wokół wspólnego korytarza, drogi biegnącej środkiem hali rozmieścić miejsca spotkań, ekspozycji osiągnięć i kameralne miejsca pracy. Wyznaczono drogi ruchu i przystanki, podstawy architektury według zasad Kobra i Strzeмиńskiego „*Celem architektury jest organizacja rytmu kolejno po sobie następujących ruchów i przystanków, a przez to uformowanie całości kształtu życia*”²⁸.



9. Wnętrza na platformach – platforma przed zabudową, patio z miejscem spotkań, pod platformą – sala konferencyjna, foto. Paweł Wład Kowalski

Elementy budowy kompozycji

Dla elementów nowej kompozycji prowadzonej w rytmie czasoprzestrzennym obowiązuje szczerłość wyglądu konstrukcji i użytych materiałów, wszystko jest na wierzchu, instalacje, kable, rury, faktury starego betonu i nowoczesnych systemów szalunkowych. Nieotynkowany beton, okładziny z desek, mury z bloczków cementowo-wapiennych, blachy, tworzą kompozycje wnętrza swym naturalnym wyglądem niczego nie imitują, nie udają. Gdy wszystko jest dostępne można łatwo adaptować pomieszczenia i powierzchnie pod zmianę funkcji. Ruch, zmienność funkcji, adaptacyjność to ważne cechy wynikające z postulatów awangardy.

27. W. Strzeмиński, *Zasady nowej architektury*, [w:] „Linia” 1931 nr 3, przedruk w W. Strzeмиński, *Pisma*, Zakład Narodowy im. Ossolińskich, Wrocław 1975, s. 141.
28. Ibidem.



10. Technologia – odsłonięcie konstrukcji i pokazanie materiałów i instalacji, pokazanie śladów historii użytkowania obiektu, foto. Paweł Wład Kowalski

Idea rytmu kompozycji

Nowe elementy są wstawione do wnętrza hali i od niej oddzielone, by między tym, co stare i nowe powstał związek poprzez kontrast kompozycyjny. Do hali wstawiono platformy nowych poziomów użytkowych. W jej wnętrzu powstał autonomiczny układ przestrzeni wytworzony nowymi elementami, które przechodzą od wnętrza urbanistycznego do środka kierując ruchem użytkownika. Powstaje architektura w architekturze. Leitmotywem tej kompozycji jest idea fali, która jako forma istnienia materii, energii, natury, jest mianownikiem łączącym to, czym zajmują się odkrywcy i firmy naukowo – badawcze. Światło, dźwięk, energia elektryczna, woda, ziemia, powietrze. Wszędzie występuje fala. Dach kolebkowy, zadaszenia łukowe, sfalowanie terenu, szczeliny w nowej ścianie żelbetowej nawiązują do spektralnego rozszczepienia światła. Falowanie wody imitują polery – żelbetowe słupy. Nowe ściany jak wstęgi wyznaczają przestrzeń ruchu. Powstała gra kompozycyjna faktur i kolorów, kolor to przecież też fala światła.

Zakończenie

Zastosowanie zasad rytmu czasoprzestrzennego jest łatwe przy adaptacji i przebudowach. W istniejącej przestrzeni łatwiej się poruszać i dalej komponować. Jest jasny punkt odniesienia. Trudniej, gdy plac jest pusty i stoimy przed nowym projektem. Ale zawsze skądś w to miejsce przychodzimy i coś ze sobą przynosimy. Nigdy nie działamy na surowym korzeniu. W wyobraźni możemy odtworzyć *wiecznie żywy pień wielkiej klasycznej architektury, który wyda, nawet po największych odchyleniach znakomity owoc*²⁹. Wystarczy świadomość jego istnienia, by oprzeć o niego swoją twórczość. Warto podjąć cenne dziedzictwo polskiej awangardy modernistycznej by inspirowała realizacje architektury współczesnej i znalazła należne jej miejsce w historii sztuki i architektury.

29. Stylistycznie przeredagowane zdanie napisane przez Szymona Syrkusa: „(...) Bowiem od czasów zamierzchłych aż po dzień dzisiejszy największe i najbardziej ryzykowne zdobycze plastyczne szczepione są na wiecznie żywym pniu wielkiej klasycznej architektury, wydając nawet po największych odchyleniach znakomite owoce. (...)” – w oryginalnej pisowni według H. Syrku, *Ku idei osiedla społecznego 1925-1975*, PWN Warszawa 1976, s. 27.

Paweł Wład. Kowalski, mgr inż. architekt

członek POIA, SARP, status twórcy Ministra Kultury i Sztuki,

Prezes i Główny Projektant Pracowni Autorskiej w firmie W. M. Pracownia Projektowania Miasta Sp z o.o.

Gdańsk, współwłaściciel firmy KOWALSKI architekci Sp z o.o. – Gdynia,

Zdobywca wielu nagród i wyróżnień w konkursach architektonicznych za projekty i realizacje, publicysta, zainteresowania zawodowe: projektowanie architektoniczne, teoria architektury i urbanistyki, nowoczesne systemy i metody projektowania, meloman – audiofil.

e-mail: pawel.wlad.kowalski@wm.com.pl, www.wm.com.pl