

— **Adolf Behne i Walter Gropius: debata o Nowym Budownictwie**
Magdalena Bushart

Hugo Häring podjął w 1931 roku dla potrzeb *Leksykonu architektury Wasmutha* próbę charakterystyki prądów w budownictwie ostatnich dwudziestu lat. Nadał swojemu artykułowi tytuł *Nowe Budownictwo* i nazwał tym mianem „ruch”, który w odróżnieniu od popularnego w XIX wieku poszukiwania „stylu epoki” nie koncentrował się na określonej formie – a już na pewno nie sięgał po nią w przeszłość – lecz interesował się wyłącznie zadaniami stawianymi przez terażniejszość: „Historycznym stylom zarzucamy – i nie jest w tym momencie istotne, czy zawsze słusznie – że biorą swój początek w idei czystej formy, a treścią architektonicznego działania staje się w konsekwencji rozwój i odmiana tej duchowej idei czystej formy przez wszystkie przypadki oraz jej ocena. W przeciwieństwie do takiego podejścia do formy, Nowe Budownictwo postuluje poszukiwanie formy właściwej dla konkretnego budynku czy przedmiotu; nie wychodzi od formy, lecz do niej dopiero dochodzi. Szuka właściwego kształtu dla budynku nie po to, żeby coś wyrazić, lecz żeby w najlepszej formie spełnić swoje zadanie”. Häring nie chciał się jednak doszukiwać w tym „ruchu” jakiegoś ogólnie obowiązującego programu czy języka formy. Zamiast tego mówił o „wielu konkretnych programach”, których „ogólnym celem” jest „odnowa twórczości architektonicznej w dzisiejszych warunkach materialnych i duchowych”¹⁾. Dokładnie rok później Henry-Russell Hitchcock i Philip Johnson zaproponowali wizję nowoczesnej architektury, posługując się pojęciem *International Style* (styl międzynarodowy). Potwierdzili przy tym wprawdzie dystans wobec stylowego eklektyzmu minionego stulecia, ale charakterystyczna dla „nowego” nie była dla nich wielość możliwych rozwiązań, lecz formalna spójność, którą zawdzięczać należy zgodzie na określone zasady przyjęte w akcie twórczym: „Ten nowożytny styl, pojawiający się na całym świecie jest zunifikowany i spójny w odróżnieniu od fragmentarycznych i wewnętrznie sprzecznych dzieł pierwszej generacji współczesnych architektów”²⁾.

Porównanie Häringa z Hichcockiem i Johnsonem może wydawać się zbyt powierzchowne, zważywszy na różne sfery ich zainteresowań: z jednej strony „organicznik” wśród niemieckich architektów, który zgodą na formalną różnorodność chciał zapewnić sobie przynależność do „ruchu”, z drugiej strony organizatorzy międzynarodowej wystawy architektonicznej usiłujący

1) Hugo Häring, *Die Neue Baukunst (Nowa architektura)*, [w:] *Wasmuths Lexikon der Baukunst*, t. 3 (1931), s. 675–676, tu s. 675.

2) Henry-Russell Hitchcock, Philip Johnson, *The International Style* (1932), nowe wyd., Norton New York, 1966, s. 19. „This contemporary style, which exists throughout the world, is unified and inclusive, not fragmentary and contradictory like so much of the production of the first generation of modern architects”.

znaleźć jakiś motyw przewodni dla swojego przedsięwzięcia. A jednak pokazuje ono podstawowy konflikt, który właśnie w Niemczech odcisnął piętno na dyskusji o fenomenie Nowego Budownictwa: czy chodziło o styl powstały w wyniku (świadomej bądź nie) decyzji twórcy, czy też po prostu o następstwo społecznego, gospodarczego i technicznego postępu? Czy porównywalne warunki socjalne niosły ze sobą jednolity wachlarz środków formalnych, czy też formalna spójność miała raczej charakter symboliczny? Cytując Häringa: wychodzono od formy, czy dążono do formy? I wreszcie: jak naprawdę przedstawiała się sytuacja budownictwa? Czy jedność stylu nie była fikcją bazującą na selektywnym postrzeganiu rzeczywistości?

Wśród uczestniczących w tej debacie wyróżniał się Adolf Behne, historyk i krytyk sztuki. W dyskusji o stylu i formie, którą prowadził z architektami Nowego Budownictwa, a w szczególności z Walterem Gropiusem, użył wielu argumentów Häringa, a także Hitchcocka i Johnsona. Rola Behnego polegała na nieustannym napominaniu: sprzeciwiał się przedwczesnym formalnym określeniom, dążeniu do unifikacji, opowiadał się za architekturą elastycznych rozwiązań i odpowiedzi na konkretne zadania, a przy tym nie bronił się przed sformułowaniem idei zdolnej objąć całość. Jeżeli spełniłaby się jego wizja, historia Nowego Budownictwa doczekałaby się być może innej interpretacji, a może nawet potoczyłaby się inaczej. Z całą pewnością nie mielibyśmy do czynienia z monolitycznym wyobrażeniem „stylu międzynarodowego”. Sięgnięcie do jego tekstów wydaje się z dwóch względów pożądane: po pierwsze, ich forma jest konkurencyjna do kanonu współczesnych książek o architekturze, a po drugie, krytyka Behnego pozostaje wciąż aktualna, bo można ją czytać jako pełen namiętności sprzeciw wobec każdej formy schematyzmu, także wobec pozbawionej indywidualnego charakteru architektury z najbliższej przeszłości.

Początku debaty z lat dwudziestych należy szukać w ruchach reformatorskich z przełomu stuleci. To wtedy doszła do głosu tęsknota za nowym stylem, który mógłby równać się z wielkimi stylami przeszłości, za sztuką, która mogłaby – w przeciwieństwie do „mód” ostatnich dziesięcioleci – wyrastać organicznie z duchowych potrzeb teraźniejszości, znieść społeczne podziały i sprawić, że sztuka i życie staną się jednością. Tęsknota ta objęła zadziwiająco różnorodne grupy: Ruch Ojczyźniany³⁾, który propagował regionalnie umotywowane budownictwo, neoklasyków⁴⁾ pragnących stworzyć nowy „styl Rzeszy”, neoimpresjonistów poszukujących idealnej harmonii⁵⁾ i tych spośród przedstawicieli secesji, którzy dążyli do stylizacji życia, a także aktywistów Werkbundu, tworzących kulturę dnia codziennego⁶⁾. Wzoru do tych idealistycznych wyobrażeń dostarczyła sama historia sztuki, która pod koniec XIX wieku zaczęła w nowy sposób charakteryzować poszczególne style: już nie historycznie i poprzez wyznaczniki formalnie, a psychologicznie – jako produkty określonych czasów i ludzkich odczuć. Reformatorzy powoływali się wciąż na wspólne „wewnętrzne” podstawy, gdy mówili o stylu: próby stosowania kryteriów „zewnętrznych” od-

rzucano, mówiąc, że „styl to nie sukienka, którą się zakłada i zdejmuje”⁷⁾, albo „styl epoki nie oznacza szczególnej formy jakiejś szczególnej sztuki”⁸⁾.

Sformułowanie definicji pozytywnej nastroczało oczywiście więcej trudności. Na przykład dla Juliusa Langbehna styl był „częścią serca samego ludu” i mógł przybrać bardzo indywidualny kształt, o ile tylko współgrał z duszą „plemienia”; za wzór postużył mu geniusz malarstwa Rembrandta⁹⁾. Peter Behrens natomiast zdefiniował styl jako „symbol całości odczuć, sposobu życia epoki” manifestujący się we wszystkich gatunkach¹⁰⁾. Podobnie, choć znacznie bardziej rzeczowo argumentował Hermann Muthesius, gdy określił styl mianem „wielkiego podsumowania szczerych dążeń epoki”¹¹⁾ – przy czym mówiąc o „szczerych dążeniach”, miał na myśli przede wszystkim kierowanie się wzorami zaczerpniętymi z nowoczesnych budowli inżynieryjnych. Ekspresjonści natomiast mówili o stylu, aby odróżnić się od impresjonistów. Styl w ich rozumieniu równał się abstrakcji, jak wyjaśniał Walter Serner, oznaczał on: „rozpłynięcie się przedmiotu w idei w celu uwolnienia się od niego samego i zbawienia w niej”¹²⁾.

Zagadnienie stworzenia całościowego stylu podchwycił Behne, gdy sam – socjalista, uczeń Wölfflina, z doktoratem z historii sztuki w kieszeni, awansował do roli teoretyka sztuki współczesnej. W swoich publikacjach usiłował przekonać czytelników, że obrazy Franza Marca czy Wassilya Kandinsky’ego podlegają tym samym zasadom twórczym, co język Heinricha Manna i architektura autorstwa Adolfa Loosa czy Brunona Tauta. Uosabiają one „wielki i głęboki ruch duchowy całkowicie idealistycznej natury”¹³⁾, dzięki nim rozpoczął się powrót do „prawdziwych, naturalnych i żywych źródeł” sztuki¹⁴⁾. Malarze uwolnili się dzięki abstrakcji od dominacji przedmiotu i uczynili z formy i koloru temat swojej sztuki. Architekci zrezygnowali z ornamentu i oddali się uprawianiu „właściwej” architektury, czyli rozważaniu proporcji ścian do otworów zewnętrznych fasady. Zarówno w przypadku malarzy, jak i architektów ważne miało być dokładnie zaplanowane, nie niepokozone względami

- 3) Por. Vittorio Magnago Lampugnani, Romana Schneider (wyd.), *Moderne Architektur in Deutschland 1900–1950 (Architektura modernistyczna w Niemczech)*, t. 1: *Reform und Tradition*, katalog wystawy Niemieckiego Muzeum Architektury we Frankfurcie nad Menem, Hatje Stuttgart, 1992; ogólnie o debacie wokół stylu zob. też: Richard Hamann, Jost Hermand, *Epochen deutscher Kultur von 1870 bis zur Gegenwart (Epoki niemieckiej kultury od 1870 do współczesności)*, 5 tomów, szczególnie t. 4: *Stilkunst um 1900 (Styl ok. roku 1900)*, Fischer, Frankfurt a. Mein 1977 (pierwsze wydanie: München 1973).
- 4) Por. Arthur Möller van den Bruck, *Nationalkunst für Deutschland (Narodowa sztuka dla Niemiec)*, Vaterländischer Schriftenverband, Berlin 1909, s. 14.
- 5) Por. Curt Hermann, *Der Kampf um den Stil (Walka o styl)*, Reiss, Berlin 1911.
- 6) Por. Frederic J. Schwarz, *Der Werkbund. Ware und Zeichen 1900–1914 (Werkbund. Towar i znak)*, Verlag der Kunst – Amsterdam, Dresden 1999.
- 7) Julius Langbehn, *Rembrandt als Erzieher (Rembrandt jako wychowawca)*, 47 wydanie, Hirschfeld, Leipzig 1906, s. 28.
- 8) Zob. Peter Behrens, *Feste des Lebens und der Kunst. Eine Betrachtung des Theaters als höchstem Kunstsymbol (Święta życia i sztuki. O teatrze jako najwyższym symbolu sztuki)*, Eugen Diederichs, Leipzig 1900. Cyt. za R. Hamann, J. Hermand, op. cit., s. 213–214.
- 9) J. Langbehn, op. cit., s. 28.
- 10) P. Behrens, op. cit., cyt. za: R. Hamann, J. Hermand, op. cit., s. 213.
- 11) Hermann Muthesius, *Die Bedeutung des Kunstgewerbes. Eröffnungsrede zu den Vorlesungen über modernes Kunstgewerbe an der Handelshochschule in Berlin (Znaczenie przemysłu artystycznego. Mowa inauguracyjna cyklu wykładów o nowoczesnym rzemiośle artystycznym w Wyższej Szkole Handlowej w Berlinie)*, „Dekorative Kunst” 1907, 10, s. 177–192.
- 12) Walter Serner *Der neue Stil (Nowy styl)*, „Die Aktion” 1914, 4, s. 142–143, tu s. 143.
- 13) Adolf Behne, *Zur neuen Kunst (O nowej sztuce)*, (Sturm-Bücher, t. 7) Berlin 1915, s. 31.
- 14) Ibidem, s. 23

pozaartystycznymi użycie właściwych środków. W działaniu mieli kierować się jedynie duchową ideą: „Panuje opinia, że jeżeli chcemy cokolwiek zrobić porządnie, należy jasno sformułować warunki i zbudować całość, opierając się na tym, co jest nam rzeczowo, faktycznie i realnie-praktycznie dane, logicznie i bez skoków w bok”¹⁵⁾.

Niespodzianką zdaje się być nadanie tutaj dziełom ekspresjonistów i architektów-reformatorów wspólnego parasola „idealizmu” i mówienie o nich jako o rezultacie „rzeczowej, faktycznej i realnie-praktycznej” organizacji środków artystycznych. Przyczyna tego stanu rzeczy jest natury osobistej. Behne należał do grupy artystycznej Sturm (Burza) skupionej wokół Herwatha Waldensa, ale był też członkiem Niemieckiego Związku Twórczego. Dzięki takiemu zdefiniowaniu ekspresjonizmu mógł uzasadnić własne zaangażowanie w dwóch ugrupowaniach, z których pierwsze, Sturm, hołdowało zasadzie *l'art pour art* albo przynajmniej z najwyższym sceptycyzmem podchodziło do postępu technicznego, a drugie, Werkbund, określało się jako gospodarczo-artystyczne przedstawicielstwo interesów narodowych. Taka konstelacja rzuca światło na rozumienie sztuki według Behnego. Odrzucając formalne pojęcie stylu, poszedł dużo dalej niż większość artystów i kolegów. Podzielał wprawdzie przekonanie, że sztuka musi żyć w zgodzie ze swoim czasem, jeżeli chce być relewantna dla terażniejszości, mówił też o „jedynym celu sztuki”, ale nie wiązał z tym żadnych konkretnych wzorów, reguł twórczych czy warunków technicznych, lecz – społeczną utopię.

Według teorii głoszonej przez niego w licznych tekstach z lat 1913–1916 sztuka należy do dynamicznego systemu związków, którego poszczególne składowe są uporządkowane według wzajemnych korzyści. Ten system, określanej niekiedy mianem „natury”, a kiedy indziej jako „życie”, rozwija się według określonego planu; jego celem jest zlikwidowanie wszystkich przeciwieństw klasowych. Z niego, jak roślina, wyrasta dzieło sztuki, przy czym struktura całości nosi w sobie jakby kod genetyczny. Zadanie artysty polega na rozpoznaniu potencjału, który otrzymuje, i przetworzenie go, przy czym nie może kierować się tylko zamysłem dekoracyjnym czy refleksją nad jego treścią¹⁶⁾. Sztuka kierująca się swoimi własnymi warunkami, może się zbliżyć do wspólnotowego celu. Tylko wtedy zadziała, spełni swoją specyficzną funkcję w kooperacji z innymi składowymi rzeczywistości – polityką, nauką czy gospodarką. Nie jest ona ani symbolem, ani wyrazem, lecz „widoczną formą”¹⁷⁾ stosunku do rzeczywistości: przez nią uwarunkowana – jednocześnie ją kształtuje, należy do własnego świata i jest związana z całością, wypełnia „cele” i formułuje nowe. Behne odkrywał taką zależność między innymi w osiedlu Falkenberg zbudowanym według projektu Brunona Tauta i w jego Szklanym Pawilonie na Wystawie Werkbundu w Kolonii. W przypadku projektu osiedla, jego twórca stojąc przed dosyć banalnymi „ambicjami użytkowymi”, wykorzystał je, aby dokonać swoistej przemiany mieszkańców. „Každy spełniony cel był dla niego środkiem do zdobycia nowego człowieka. Mieszkańcy mają wszystko pod ręką – i architekt ma mieszkańców jak na dłoni – właśnie dzięki zrealizowa-

niu poszczególnych celów”¹⁸). W przypadku Szklanego Pawilonu chodziło o zaspokojenie potrzeb mentalnych, o „tęsknotę za czystością i prostotą, świetlistą jasnością, krystaliczną dokładnością, bezcielesną lekkością i nieskończoną żywotnością”. Powstał z tych dążeń „budynek funkcjonalny, a jednocześnie budzący potrzeby natury duchowej – etyczny budynek funkcjonalny”¹⁹).

Konstrukcja ta jest bardzo śmiała, lecz definicja „czystej sztuki” pozostaje wciąż w najwyższym stopniu niejasna i, chociaż wiara w kształtującą moc sztuki pozostaje w związku z tym problematyczna, model ten pozwolił Behnemu przypisać sztuce aktywną rolę w urzeczywistnianiu ideałów politycznych bez stawiania jej autonomii pod znakiem zapytania. A ponieważ autor nie odczuwał szczególnych zobowiązań wobec konkretnego kierunku czy konkretnych ludzi, a wiązała go jedynie wiara w ciągłe doskonalenie sztuki i społeczeństwa, mógł elastycznie reagować na najróżniejsze tendencje i dzieła. Z jego punktu widzenia terażniejszość kształtowały dzieła przekonujące swoją jakością, nieważne, czy wyszły spod ręki Heinricha Zille, J.J.P Ouda, Paula Klee czy Waltera Dexela. Behne musiał dopasowywać swój model jedynie do zmieniających się czasów. Podczas I wojny światowej rzeczywistość jako dotychczasowa determinanta systemu została zastąpiona przez kosmos; jeżeli dzieło przestało być częścią ziemskiej życiowej rzeczywistości, a stawało się składową boskiego planu stworzenia, nie kształtowało już współczesnego świata, lecz pomagało „budować” przyszły. Po rewolucji październikowej „lud” bądź „masy” tworzyły żyzną glebę, z której miała wyrastać sztuka, najlepiej według wzoru gotyckich katedr, w zorganizowanych „strzechach budowlanych”, a na pewno w wyniku współpracy wszystkich warstw i grup społecznych. Na początku lat dwudziestych w końcu, pod wrażeniem rozwoju sytuacji we Francji i Holandii, Behne rozstał się z patosem powojennego ekspresjonizmu i w miejsce „ludu” wstawił „społeczeństwo”, a w miejsce „kosmosu” – „rzeczywistość”. Stałe we wszystkich tych latach pozostało jego przekonanie, że sztuka nigdy nie ma zobowiązań wobec zjawisk epoki, a tylko wobec struktury życia w jego wymiarze totalnym, a o wartości dzieła bądź jej braku nie decyduje forma, lecz jakość rozwiązań.

Przekonanie to dominuje również w tekstach Behnego o Nowym Budownictwie. Bo do architektury odnosi się zasada określająca sztukę w ogólności: kształtuje rzeczywistość, czy to poprzez pojedyncze mieszkanie, czy urbanistykę²⁰). I znów przez kształtowanie rzeczywistości rozumie się tutaj w mniejszym stopniu spełnianie

15) Ibidem, s. 20.

16) Por. na ten temat: Magdalena Bushart, Adolf Behne, 'Kunst-Theoretikus' (Adolf Behne, teoretyk sztuki), [w:] Magdalene Bushart (red.), Adolf Behne. Essays zu seiner Kunst- und Architektur-Kritik (Adolf Behne. Eseje o jego krytyce sztuki i architektury), Gebr. Mann, Berlin 2000, s. 11–88, szczególnie s. 20–22.

17) Adolf Behne, *Biologie und Kubismus (Biologia i kubizm)*, „Der Sturm” 1915/16, 6, s. 68–71, tu s. 70.

18) Adolf Behne, *Gedanken über Kunst und Zweck, dem Glashause gewidmet (Przemyślenia o sztuce i funkcji, poświęcone Szklanemu Pawilonowi)*, „Kunstgewerbeblatt” 1915/16, 27, s. 1–4, tu s. 4.

19) Ibidem, s. 4.

20) Por. przede wszystkim: Adolf Behne, *Vom neuen Städtebau (O nowej urbanistyce)*, „Freie Welt” (dodatek do „Freiheit”) 1922, 4, s. 52; a także *Über Städtebau (O urbanistyce)*, „G”, 2, wrzesień 1923, s. 2: „Urbanistyka – to nie problem komunikacyjny, mieszkaniowy czy produkcyjny, gospodarczy czy architektoniczny, to nie problem techniczny, higieniczny, społeczny czy sytuacyjny, to balansowanie pomiędzy nimi i rozwiązanie ich wszystkich, to najbardziej gęsta forma rzeczywistości, jej najwyższa kreacja”.

określonych zadań, a raczej optymalną koordynację wszystkich tych czynników, dzięki którym dzieło sztuki staje się częścią realnego świata i które Behne nazywał „rzeczowościami” bądź „rzeczami”. Nie sprecyzował przy tym tego określenia, a tylko wymienił „światło, ruch (schody, windy, wejścia i wyjścia), rodzaj podłoża, miejsce, położenie w mieście i w stosunku do ulicy, krajobraz”²¹⁾ jako te czynniki, które architekt musi uwzględnić i wyważyć ich wzajemne rozmieszczenie. Rzut poziomy stanowi więc z konieczności punkt wyjścia dla każdego projektu. Wyznacza on punkty styczne między rzeczywistością i działaniem artystycznym. Rozmieszczenie ma być wypadkową współdziałania „rzeczy” i odpowiadać twórcemu zamysłowi; ma spełniać potrzeby ludzi, na których bezpośrednio oddziałuje. Rzut poziomy, jak pisał Behne w eseju programowym z 1922 roku poświęconym *Niemieckiej architekturze od 1850 r.*, „nie jest indywidualnym zadaniem do wykonania, osiągnięciem artystycznym w dawnym rozumieniu, nie jest okazją do stworzenia formy, lecz zmusza do przemyślenia i tworzenia rzeczywistości”; jest typotwórczy i dlatego stanowi „część zadania polegającego na kształtowaniu życia w jego pełni”. Innymi słowy: „nosi w sobie zagadnienie warunków pracy, mieszkaniowych – w mieście, na wsi – potraktowane nie jednostkowo, lecz z uwzględnieniem całego społeczeństwa”²²⁾. Z „planu ruchu” narzuconego przez rzut poziomy wynikają pozostałe elementy, także fasada. Forma natomiast jest już tylko „funkcją całości”²³⁾ i odpowiada „rzeczywistości miejsca, celu, materiału i konstrukcji”²⁴⁾. Pomimo to Behne nie opowiada się za architekturą ukierunkowaną na utylitaryzm; jego zdaniem architekt nie ma ani siły porządkującej, ani nie ponosi etycznej odpowiedzialności. Jeżeli jeszcze w 1915 roku pisał: „Przeciętny architekt degraduje formę do celu, prawdziwy architekt podnosi cel do rangi formy”²⁵⁾, teraz twierdził: „Prawdziwy architekt realizuje do końca cel, ale jednocześnie cel – możliwie najlepiej zrealizowany – jest dla niego środkiem oddziaływania na człowieka”²⁶⁾.

Z drugiej strony autor był na pewno świadomy tego, że uwypuklenie roli rzutu poziomego nie chroniło przed jednostronną koncentracją na formie. Napominał w „Vossische Zeitung” w maju 1923 r.: „Architektura to przestrzeń wprawiona w ruch, co nie oznacza bynajmniej, że ma wyrażać ruch. Spełnia wymogi stawiane przez życie i – jak ono samo – jest asymetryczna, bez osi i geometrycznych linii podziału. Rzut architektoniczny to nie ozdoba deski rysowniczej, lecz plan ruchów”²⁷⁾.

W tym momencie do gry wkroczyli wreszcie sparringowi partnerzy Behnego. Napomnienie miało mianowicie konkretnych adresatów. Jego pierwsza część była skierowana do przedstawicieli architektury organicznej, Hansa Scharouna i Hansa Häringa, ale przede wszystkim do Brunona Tauta, towarzysza z grupy Sturm. Swego czasu osiedla projektowane przez Tauta miały dla Behnego charakter wzorcowy, a Szklany Pawilon wyznaczał, jego zdaniem, nowe kierunki. Także w teorii Behne i Taut przez długie lata zajmowali podobne pozycje. Nawet „kosmiczny” model Behnego miał swoje źródło we wspólnych przemyśleniach; pomysł budowy przyszłego świata przy pomocy środków artystycznych zdaje

się bezpośrednio odwoływać do utopijnych projektów architektonicznych Tauta. Podobnie zachwycali się obaj tuż po wojnie gotykiem, chociaż już wtedy dały się zauważyć pewne różnice²⁸⁾. A jednak fakt, że jego przyjaciel jako magdeburski architekt miejski faworyzował na początku lat dwudziestych charakterystyczne dla późnego ekspresjonizmu zastosowanie koloru i formy, zamiast opowiedzieć się po stronie „rzeczowości” – uznał Behne za nieodpowiadające duchowi czasów romantyzowanie, a stojącej za tym wizji architektury zarzucił „barokowy charakter”²⁹⁾.

W tym kontekście bardziej interesująca zdaje się być druga część napomnienia. Łatwym do odgadnięcia adresatem był Walter Gropius, z którym autor współpracował w Arbeitsrat für Kunst (Grupie Roboczej ds. Sztuki) oraz przy tworzeniu Bauhausu i od którego w pierwszych latach powojennych oczekiwał impulsów do odnowy architektury³⁰⁾. W przypadku Gropiusa sprawa komplikowała się bardziej, bo jako jeden z nielicznych architektów ten uwzględniał związek między założeniem i realizacją celu, tak gorąco postulowane przez Behnego. Po zaprojektowaniu fabryki Fagusa mógł pochwalić się wzorcowym, „rzeczowym” budynkiem powstałym do tego jeszcze przed I wojną światową. Jednocześnie powoływał się wciąż na totalność życia jako przyczynę wszelkiej twórczości artystycznej. Z jego punktu widzenia architektura miała zobowiązania wobec wspólnotowych wyzwań epoki: tych duchowych – społecznych, religijnych oraz gospodarczych, a to dlatego, że jej korzenie tkwią „w duchowych potrzebach” i zaspokaja ona „duchowe potrzeby w człowieku”³¹⁾. Zadanie artysty polega, zdaniem Gropiusa, na przedstawieniu tych duchowych potrzeb „przy pomocy zmysłowych i materialnych środków”³²⁾. Odpowiednie formy nie mogły być dobierane dowolnie, miały brać swój początek „w przejawach życia epoki”. Należało je jednak tak dobierać, powtarzać i odmieniać, żeby można je postrzegać jako jedność. Jeżeli ten warunek został spełniony, stylistyczna spójność może oddziaływać na poczucie wspólnoty i otwierać drogę do jednolitej kultury³³⁾. To właśnie było źródłem ciągłych sporów Behnego

21) Adolf Behne, *Architektur*, „Vossische Zeitung”, 31.5.1923, nr 254/B 125, s. 2.

22) Adolf Behne, *Die deutsche Baukunst seit 1850 (Niemiecka architektura od r. 1850)*, „Soziale Bauwirtschaft” 1922, s. 146–149, 173–174, 186–187, 203–206, 229–231, cyt. za: Haila Ochs (wyd.), *Adolf Behne: Architekturkritik in der Zeit und über die Zeit hinaus. Texte 1913–1946 (Krytyka architektoniczna w czasie i poza czasem)*, Birkhäuser, Basel 1994, s. 97–121, tutaj s. 120.

23) A. Behne *Architektur*, s. 2.

24) Adolf Behne *Der Grundriss (Rzut poziomu)*, „Die Freiheit” 1922, 3, s. 2–3.

25) A. Behne *Gedanken...*, s. 2.

26) A. Behne, *Der Grundriss*, s. 2.

27) A. Behne, *Architektur*, s. 2.

28) Por. Magdalena Bushart, *Zukunftskathedralen (Katedry przyszłości)*, [w:] Rainer Stamm, Daniel Schreiber (wyd.), *Bau einer neuen Welt. Architektonische Visionen des Expressionismus (Budowa nowego świata. Architektoniczne wizje ekspresjonizmu)*, katalog wystawy Kunstsammlungen Böttcherstraße, Brema i Archiwum Bauhausu, Buchhandlung Walther König, Berlin-Köln 2003, s. 104–121, szczeg. s. 112–116.

29) A. Behne, *Die Deutsche Baukunst*, s. 121.

30) Por. Hans Lange, *Adolf Behne, Walter Gropius und das Bauhaus*, [w:] M. Bushart (wyd..), op.cit., s. 89–115.

31) Walter Gropius, *Monumentale Kunst und Industriebau (1911) (Sztuka monumentalna i budownictwo przemysłowe)*, przedruk w: Karin Wilhelm, *Walter Gropius Industriearchitekt (Walter Gropius, architekt przemysłowy)*, Vieweg, Braunschweig, Wiesbaden 1983, s. 116–120, tutaj s. 116.

32) Ibidem, s. 117.

33) Ibidem, s. 119.

z Gropiusem. Pierwszy z nich upierał się przy strukturalnej zgodności „rzeczywistości” ze sztuką i odrzucał formalne analogie (oczywiście również jednolity styl), drugi wierzył w to, że sztuka nie tylko powinna wpływać na swoje czasy, ale nawet pozwolić na wizualne doświadczanie epoki. Podobnie jak czynił to Behne ze swoim modelem, również Gropius wielokrotnie modyfikował swoje ideały Werkbundu i dopasowywał je do zmieniających się czasów. W 1916 roku stawiał jeszcze na współdziałanie wszystkich dziedzin, sztuki i przemysłu, aby dojść w ten sposób do jednolitego „wyrazu współczesnych form życia”, a tym samym odnaleźć „styl”³⁴). Po wojnie odkrył „łaskę nieba”, dzięki której dzieła sztuki powstają niemal bez wkładu własnego ze strony artysty³⁵), i mówił o wszechogarniającej idei religijnej, która kiedyś w integralnym dziele sztuki odnajdzie swój „kryształowo czysty wyraz”³⁶).

W 1923 roku, gdy w Bauhausie nie projektowano już z myślą o przyszłości, a o teraźniejszości, gdy motto „Sztuka i technika – nowa jedność” zastąpiło religijną utopię poprzedniego okresu, Gropius stwierdził: „Uczucie rządzące światem w określonym czasie krystalizuje się wyraźnie w dziełach architektury wtedy powstałych, bo odbijają one jak lustro duchowe i materialne właściwości epoki, jak również wskazują na jej spójność lub rozdarcie. Żywotny duch architektury ma swoje korzenie w życiu narodu, obejmuje wszystkie obszary ludzkiej twórczości, wszystkie rodzaje ‘sztuki’ i techniki”³⁷).

Tym razem Gropius wymienił wśród postulatów najważniejszych dla teraźniejszości – obok postępu technicznego – także życzenie nowej „jedności świata”, która „usunie wszystkie napięcia” i zniesie stary dualizm: „ja” i „wszechświat”³⁸). „Nowy duch architektury”, jak to określił Gropius, odpowiada we wszystkich punktach tym założeniom. Na dominację techniki odpowiada „odwagą płynących w powietrzu konstrukcji”, na postulat zniesienia wszelkich przeciwieństw – nowym sposobem podkreślania linii horyzontalnej, która „równoważąc ciężar, zdaje się go likwidować”, oraz rozmieszczeniem masy w taki sposób, że „martwa identyczność poszczególnych części zostaje wprawdzie asymetrycznie, lecz rytmicznie zrównoważona”³⁹). Takie zdefiniowanie parametrów określało, jak ma wyglądać adekwatna do czasów architektura. Nie chodziło już o różnorodność wymagań i ich optymalną realizację, lecz o wspólne zasady formalne – jasno zdefiniowane budowle na asymetrycznych rzutach, rezygnujące z wszelkich elementów dekoracyjnych. Jeszcze wyraźniej niż w tym tekście Gropius zaprezentował swoją wizję nadchodzącego stylu na Wystawie Bauhausu w 1923 roku (zob. il. 41). Dała ona nie tylko znakomitą okazję do ogłoszenia nowego „ducha architektury”, ale pozwoliła też od razu przedstawić go publiczności. Z braku wystarczającej ilości własnych materiałów Gropius sięgnął do projektów międzynarodowej awangardy architektury. Zastosował formalne kryteria doboru. Przed wystawą oświadczył Behnemu: „Wprowadzę do architektury jedynie to co najlepsze i w naszym rozumieniu tego słowa – najnowocześniejsze, a więc architekturę bez profilu i ornamentu, architekturę

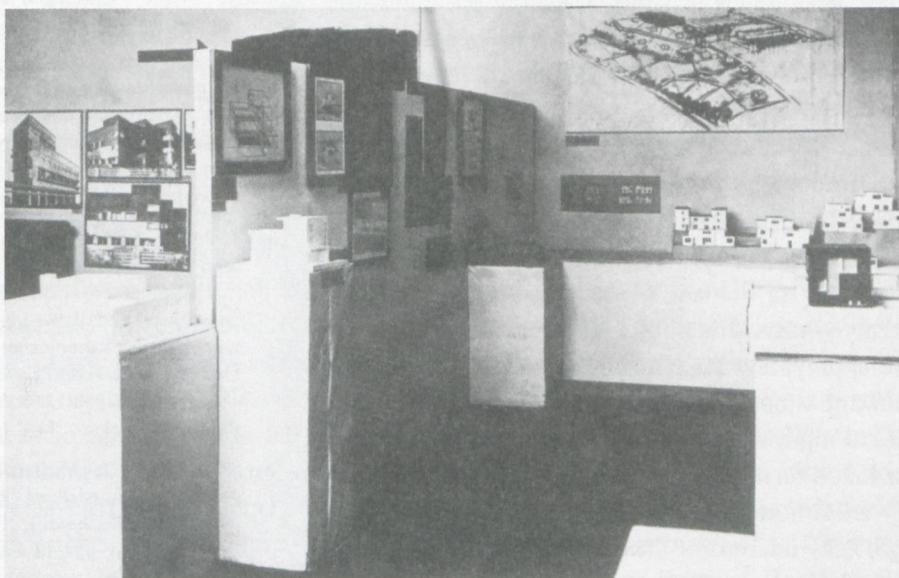
dynamiczną”⁴⁰⁾. Jednak z uwagi na fakt, że o modelowym charakterze architektury można mówić jedynie wtedy, gdy prezentuje się ona samorodnie i spójnie – na wystawie zabrakło prekursorów Nowego Budownictwa, jak Peter Behrens, Hendrik Berlage i Henry van de Velde, oraz tych architektów, których dzieła nie w pełni odpowiadają modernistycznemu schematowi, m.in. Hugona Häringa, Hansa Scharouna i Adolfa Radinga⁴¹⁾.

Przygotowania do Wystawy Bauhausu zmobilizowały Behnego do reakcji wyprzedzającej i wypowiedzenia wojny groźbie schematyzmu. Niejako ostatnim ostrzeżeniem było stwierdzenie: „Nie ma problemu formy architektonicznej. Forma jest produktem i celem, dla którego należy znaleźć rozwiązanie”⁴²⁾. To co Behne zobaczył na wystawie, potwierdziło w pełni jego najgorsze obawy. W Haus am Horn dopatrzył się zapożyczeń formalnych od architektów holenderskich, a geometryczny rzut poziomy tego wzorcowego domu uznał za drętwy i pozbawiony życia⁴³⁾. Także dobór eksponatów na Międzynarodowej Wystawie Architektury wzbudził jego gniew. Usilnie wspierał poszukiwania „nowego europejskiego stylu”, ale na pewno nie wyobrażał sobie, że ich efekt będzie tak jednowymiarowy⁴⁴⁾. Głęboko rozczarowany konstatawał: „Studiując Wystawę Bauhausu ma się wrażenie, że za miarę dobrego i złego uznano bezwzględność wierzności linii prostej i kątowni prostemu. Rzuty, które z uwagi na sytuację urbanistyczną czy też ze względu na dokładnie zbadaną celowość dopuszczają – uzasadnione – kształty zaokrąglone, były tutaj przyjmowane z niechęcią, odrzucane lub traktowane z obojętnością”⁴⁵⁾. A przecież, jakość projektu nigdy nie powinna być oceniana na podstawie założeń formalnych niezależnie od tego, jak zostały zdefiniowane. „Stylizacja to najpewniejsza droga, żeby udaremnić stworzenie stylu. Podstawowa zasada, której należy przestrzegać, to nie zachowanie linii prostej – tylko bezwarunkowa zasadność i konieczność. A ta zasada może wymusić rezygnację z linii prostej i kąta prostego, pociągnąć za

- 34) Walter Gropius, *Vorschläge zur Gründung einer Lehranstalt als künstlerische Beratungsstelle für Industrie, Gewerbe und Handwerk* (1916) (Projekt powołania uczelni-ośrodka doradztwa artystycznego dla przemysłu, handlu i rzemiosła), cyt. za: Hans Maria Wingler, *Das Bauhaus 1919–1933 Weimar, Dessau, Berlin, Bramsche, Rasch* 1962, s. 30.
- 35) Walter Gropius, *Manifest und Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar (Manifest i program Bauhausu w Weimarze)*, kwiecień 1919, [w:] H.M. Wingler op. cit., s. 38–41, tu s. 39.
- 36) Walter Gropius, *Ansprache an die Studierenden des Staatlichen Bauhauses (Mowa wygłoszona do studentów Bauhausu)*, lipiec 1919, cyt. za: H.M. Wingler, op. cit., s. 45–46, tu s. 46.
- 37) Walter Gropius, *Idee und Aufbau des staatlichen Bauhauses (Idea i budowa Bauhausu)*, [w:] Staatliches Bauhaus Weimar, Karl Nierendorf (wyd.), *Staatliches Bauhaus Weimar 1919–1923*, Bauhausverlag, Weimar und München 1923, s. 7–17, tu s. 7.
- 38) Ibidem, s. 7.
- 39) Ibidem, s. 15.
- 40) List do Behnego z 12.05.1923 r., Archiwum Bauhausu w Berlinie.
- 41) Por. Adolf Behne, *Die Internationale Architektur-Ausstellung im Bauhaus zu Weimar (Międzynarodowa Wystawa Architektury w Bauhausie w Weimarze)*, „Die Bauwelt” 1923, 14, s. 533; o reakcji Behnego na wystawę por. też H. Lange, op. cit.
- 42) A. Behne, *Architektur*. W innym wariantcie tego samego tekstu, który ukazał się niemal jednocześnie w czasopiśmie „MA”, znajdujemy dodatkowe uwagi: „Styl nie wywodzi się z kanonicznej formy, lecz rodzi się z charakteru zjawisk życiowych składających się na rzeczywistość”, Adolf Behne, *Architektur*, „MA” 1923, 8, nr 5–6.
- 43) Adolf Behne, *Das Musterwohnhaus der Bauhaus-Ausstellung (Wzorcowy dom na Wystawie Bauhausu)*, „Die Bauwelt” 1923, 14, s. 591–592, tu s. 592.
- 44) Swoją wizję „stylu europejskiego”, który uwzględniłaby wielość specyfiki narodowej, Behne zaprezentował we wstępie do katalogu wystawy w 1923 r.: „Już dzisiaj widzę

sobą zastosowanie form wygiętych. Niekiedy nawet prawdą będzie stwierdzenie, że linia prosta jest przestarzała”⁴⁶⁾. Spójność – deklarowana na wystawie niemal programowo – oznaczała dla Behnego początek nowego formalizmu, wybór eksponatów wskazywał na „daleko idącą jednostronność”⁴⁷⁾. Zarzucał swemu przyjacielowi zdradę wspólnej sprawy: „Wielka szkoda, że decydujące dla kompozycji materiału nie były względy rzeczowe, lecz dążenie do wywołania określonego, pozornie ultraradykalnego wrażenia. Z tego właśnie powodu wystawa [...] nie będzie dla publiczności pomocna w wyjaśnianiu zagadnień architektonicznych [...]. Jest ona raczej manifestacją określonego kierunku [...]. Tzn.: pozornie radykalna pozycja przyjęta przez Bauhaus sprawia, że zamiast czysto ‘rzeczowego’ dążenia mamy znów ‘kierunek’”⁴⁸⁾.

Behne, jako było nie było przedstawiciel obozu odnowicielskiego, nie pozostał w swojej krytyce przedsięwzięcia odosobniony; wielu innych architektów sprzeciwiało się przedwczesnej deklaracji wierności określonym zasadom formalnym⁴⁹⁾. Niezależnie od tych zastrzeżeń Międzynarodowa Wystawa spowodowała, że Nowe Budownictwo – reprezentowane już nie przez Behnego, lecz – obok Gropiusa przez twórców takich jak Ludwig Hilberseimer, Curt Walter Behrendt i Sigfrid Giedion – zaistniało w powszechnej świadomości. Autorem pierwszej publikacji opowiadającej się – chociaż nie bezpośrednio – za Bauhausem był Walter Gropius. *Internationale Architektur* (Międzynarodowa architektura), cienka książeczka, która zapoczątkowała serię wydawniczą Bauhausu,



41/ Międzynarodowa Wystawa Architektury, Bauhaus, Weimar 1923.

Repr. za: Klaus-Jürgen Winkler, *Die Architektur am Bauhaus in Weimar*, Verlag für Bauwesen, Berlin & München 1993, s. 141

została pomyślana jako „ilustracja nowoczesnej architektury” i w zamierzeniu autora była skierowana do „możliwie szerokiej publiczności”⁵⁰). Do pewnego stopnia można ją też odczytać jako głos w obronie Wystawy Bauhausu przed krytyką. Odrzucenie „sentymentalnej, estetyczno-dekoracyjnej mody poprzedniego okresu” i opowiedzenie się po stronie „dynamicznej woli tworzenia zakorzenionej w społeczeństwie i życiu jako całości”, które to deklaracje zamieścił Gropius na początku swoich rozważań, mogły stanowić argumenty do odparcia zarzutu formalizmu. Podobnie miała się rzecz z czynnikami decydującymi o charakterze budynku: materiał, konstrukcja i cel, któremu budynek miał służyć, zostały scharakteryzowane jako „nośniki” duchowej woli znajdujące wyraz w proporcjach budynku. Zyskuje on dzięki temu własne, duchowe życie daleko wykraczające poza charakter użytkowy”⁵¹). To właśnie owa „duchowa wola” – nawet jeżeli dzieje się to w sposób niezamierzony – sprawia, że budynek jest postrzegany jako jedność. „Duchowa wola” przejawia się w ogólnie obserwowanej tendencji do „jednolicenia” wspieranej na całym świecie przez system komunikacji, technikę i handel. „Dzieło nosi w sobie [...] charakter pisma swojego twórcy. Ale błędem byłoby wnioskować z tego, że istnieje konieczność podkreślania za wszelką cenę indywidualności. Wprost przeciwnie: nasze czasy charakteryzuje wola stworzenia jednościowego obrazu świata, która zakłada chęć uwolnienia wartości duchowych z indywidualnych ograniczeń i podniesienia ich do rangi zasad obiektywnych. Jedność form zewnętrznych, składających się na kulturę, nastąpi wtedy w konsekwencji niejako automatycznie”⁵²).

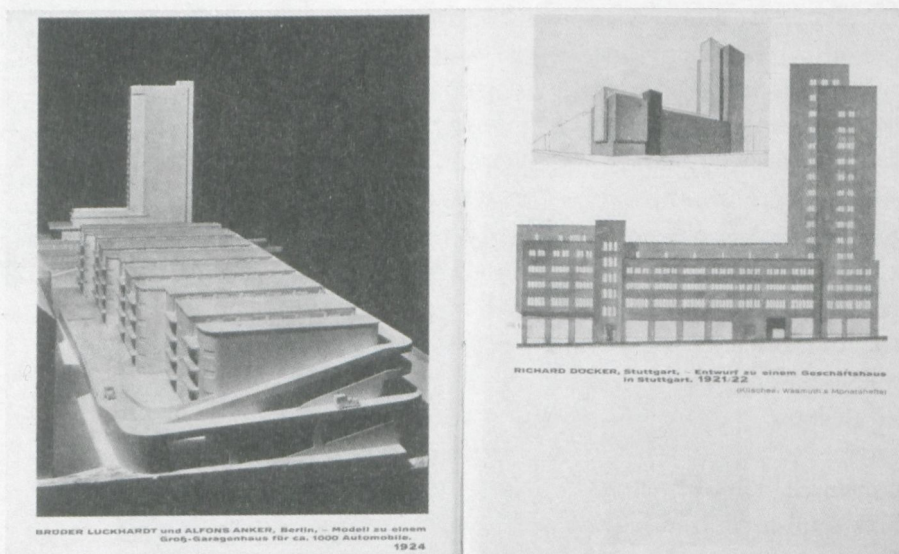
„Jedność” została zilustrowana przez Gropiusa serią zdjęć zestawionych według formalnych cech wspólnych. Konglomerat złożony z przedszkoli, fabryk, lotnisk, garażów biurowców i domów mieszkalnych, modeli, rysunków i gotowych projektów miał wywoływać wrażenie, że wszystkie budowle powstały według tych samych zasad twórczych niezależnie od stopnia realizacji, celu czy miejsca. Na dwóch

wyraźnie, że styl europejski nie będzie wyglądał tak, że we Francji, Rosji, Anglii, Holandii i Niemczech będzie się tak samo ‘po europejsku’ budowało i malowało jak np. ok. 1890 r., gdy wszędzie panował impresjonizm – a raczej będzie tak, że prawdziwa Europa powstanie jako nadrzędna jedność właśnie z narodowych uwarunkowań – jako rzeczywistość i jedność, która oczywiście oddziałuje jednocześnie na wszystkie swoje składowe”. Adolf Behne, *Einleitung (Wprowadzenie)*, [do:] *El Lissitzky*, katalog wystawy w Gabinetie Graficznym, J.B. Neumann, Berlin 1923.

- 45) A. Behne, *Die Internationale Architektur-Ausstellung*, s. 533.
- 46) Ibidem, s. 533.
- 47) Adolf Behne, *Das Bauhaus Weimar*, „Die Weltbühne” 1923, 19/2, s. 289–292, tu s. 291.
- 48) A. Behne, *Das Bauhaus Weimar*, s. 291–292.
- 49) Por. Winfried Nerdinger, *Standard und Typ: Le Corbusier und Deutschland 1920–1927 (Le Corbusier i Niemcy 1920–1927)*, [w:] Stanislaus von Moos (wyd.), *L’Esprit Nouveau. Le Corbusier et l’industrie 1920–1925*, katalog wystawy. Museum für Gestaltung Zürich, Ernst & Sohn, Zurich und Berlin 1987, s. 44–53, tu s. 52.
- 50) Walter Gropius, *Internationale Architektur (Międzynarodowa architektura)*, Langen, München 1925, s. 5.
- 51) Ibidem, s. 6–7.
- 52) Ibidem, s. 7 (podkreślenie przejęte z oryginału).

stronach widzimy Parking Building Franka Lloyda Wrighta obok silosa zbożowego, model parkingu (autorstwa braci Luckhardt i Alfonsa Anker) obok projektu centrum handlowego (Richarda Döckera, zob. il. 42), szkołę Willema Marinusa Dudoka w Hilversum obok modelu domu-bliźniaka w osiedlu Bauhausu w Dessau i model przedszkola (autorami byli znów Gropius i Adolf Meyer) obok projektu elektrowni Heinricha Kosiny. Brak rzutów poziomych i bardziej precyzyjnych informacji tylko przeszkadzałyby w tym szkicu z ambicjami do przedstawienia rozwiązań możliwych wszędzie do zastosowania. W końcu nie chodzi już tylko o nowoczesny język formy, a o wiodącą rolę architektury w drodze do jednościowego obrazu świata. Gropius odpierał zarzuty wysuwane wobec jego wizji architektury współczesnej, wskazując, jak przekonująca wizualnie jest jego propozycja: „Dzieła dobrane tutaj według określonego kryterium mają – poza różną indywidualną i narodową specyfiką – cechy wspólne dla wszystkich krajów. To pokrewieństwo, zauważane przez każdego laika, jest ważną wskazówką na przyszłość i zwiastunem zupełnie innego rodzaju ogólnej woli twórczej, która znajdzie swoich zwolenników we wszystkich kulturalnych krajach świata”⁵³).

Sukces zdawał się przyznawać rację Gropiusowi; w nocy redakcyjnej do drugiego wydania książki z 1927 roku kwestia formy została potraktowana już z większą pewnością siebie. Nawet jeżeli Gropius w dalszym ciągu unikał słowa „styl” i mówił raczej o „duchu budownictwa”, nie miał wątpliwości, że jego interpretacja nowych tendencji w architekturze współczesnej okazała się traf-



42/ Walter Gropius, *Internationale Architektur*, Langen, München 1925, s. 25 i 26 (od lewej bracia Luckhardt i Alfons Anker, Model garażu, 1924; z prawej Richard Döcker, Projekt domu handlowego w Stuttgartcie, 1921/22)

na: „To, co wówczas dopiero przeczuwaliśmy, dzisiaj rysuje się jako rzeczywistość: nowoczesne budynki, jak to widzimy w niezliczonych publikacjach, czy to z krajów germańskich, słowiańskich czy romańskich, łączą wspólne cechy. Gotyk, barok i renesans miały znaczenie wewnątrz europejskie, nowy zaś duch budownictwa naszej technicznej ery niepowstrzymanie zdobywa cały cywilizowany świat, niesiony przez dumne zdobycze światowej techniki”⁵⁴⁾.

Wraz z *Międzynarodową architekturą* powstał nowy typ książki o architekturze, gdzie najważniejszych argumentów dostarcza obraz, a nie tekst. Jako przykład wymieńmy *Internationale neue Baukunst* (Nowa międzynarodowa architektura) Ludwiga Hilberseimera z 1927 roku – autor posłużył się tu podobną podwójną strategią i podobnym zestawieniem zdjęć (zob. il. 43). Zarówno Gropius, jak i Hilberseimer, pisząc o Nowym Budownictwie, powoływali się na warunki będące pochodnymi materiału, celu, konstrukcji, czynników gospodarczych i socjologicznych; również Hilberseimer był zdania, że od twórczej woli architekta⁵⁵⁾ zależy połączenie tych czynników harmonijnie. U korzeni tej harmonii nie leży oczywiście żaden „schemat stylowy”, ale wzajemne przenikanie wszystkich elementów, sterowane twórczą wolą. Podstawą nowej architektury nie są zagadnienia formy, lecz budownictwa. Wrażenie jednolitego stylu, które powstaje po obejrzeniu ilustracji, jest z całą pewnością zamierzone, nie uzasadnia się go jednak doborem przykładów, lecz podobieństwem warunków, w których powstawały: „Tak też zrozumiała staje się zadziwiająca zgodność formy zewnętrznej w nowej, światowej architekturze. Nie jest to kwestia mody, jak często się słyszy, lecz elementarny wyraz nowego zmysłu budowlanego – występuje on wprawdzie w licznych wariacjach, a to na skutek miejscowej lub narodowej specyfiki, a to przez osobę twórcy, w całości jest jednak jako taki produktem podyktowanym przez te same okoliczności. Stąd jednolitość formy i duchowa łączność ponad granicami”.

Następstwa tej strategii można prześledzić we wszystkich piśmiach poświęconych nowej architekturze aż po *International Style* Hitchcocka i Johnsona⁵⁶⁾. Można je dostrzec już w książeczce *Der Sieg des neuen Baustils* (Zwycięstwo nowego stylu budowlanego) autorstwa Waltera Curta Behrendta, która ukazała się w 1927 roku z okazji otwarcia osiedla Weissenhof w Stuttgarcie. U Gropiusa i Hilberseimera ciężar przeprowadzenia dowodu w zagadnieniach stylu spoczywał na ilustracjach – czytelnik miał sam wprowadzić z nich kanoniczne dla modernizmu formy; Behrendt posługiwał się bez ogródek pojęciem stylu definiowanym według

53) Ibidem, s. 5.

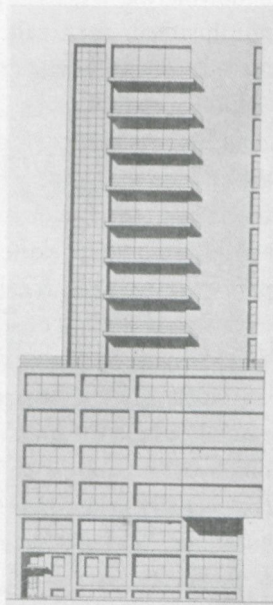
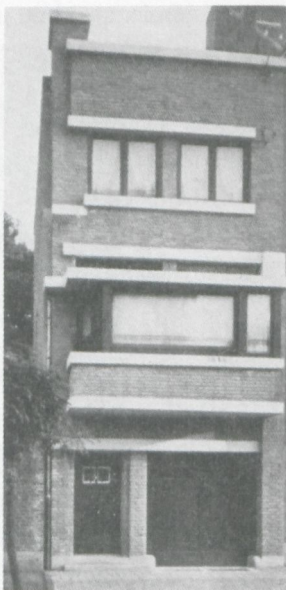
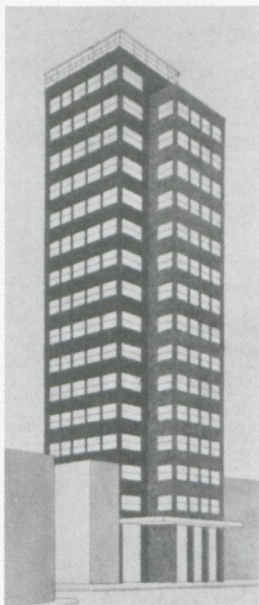
54) Walter Gropius, *Internationale Architektur*, faksymile dodruku wyd. z 1927 r., Kupferberg, Mainz 1981, s. 7.

55) Ludwig Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst* (Nowa międzynarodowa architektura), Hoffmann, Stuttgart 1927 – kolejne cytaty również stamtąd.

56) Por. Werner Oechslin, *Gropius zwischen Stil und Geschichte* (Gropius pomiędzy stylem i historią), [w:] Werner Oechslin, *Moderne entwerfen. Architektur und Kulturgeschichte* (Projektowanie modernizmu. Architektura i historia kultury), DuMont Buchverlag, Köln 1999, s. 229–241.

cech formalnych. W przypadku nowoczesnej architektury chodziło „z reguły o twór o prostej i surowej formie oraz przejrzystej konstrukcji, gładkich murach, z na ogół płaskim dachem i prostymi liniami obwodu”, których podział następuje poprzez „stopniowanie masy budowli” i uporządkowanie otworów okiennych i drzwiowych (zob. il. 44)⁵⁷⁾. Forma zewnętrzna nie jest już dla Behrendta kwestią decyzji artystycznej, lecz „oczywistym następstwem” nowego pod względem duchowym i technicznym zdefiniowania problemu⁵⁸⁾ i powrotem do podstawowych praw rządzących konstrukcją. Jedno i drugie zmierza do tego samego, czyli do upodobnienia architektury do wytworów masowej produkcji przemysłowej tworzonych przy zachowaniu tych samych reguł: „Architektura, która powinna być żywotną częścią naszych czasów i prawdziwym wyrazem nowej epoki, nie może wyglądać inaczej niż nasze maszyny, nasze aparaty, samoloty i samochody, nie może w swojej istocie być inna. Nie powinna chcieć bardziej się podobać niż nasze silniki, turbiny i planetaria, nie może być bardziej poetycka i nastrojowa niż one. Będzie tak samo intuicyjna, wizjonerska i twórcza jak one – inna, nie mniej wspaniała emanacja ludzkiego ducha”⁵⁹⁾.

Wobec takiego rozwoju sytuacji Behne uznał, że pozbawiono go funkcji protagonisty nowej architektury; pozostało mu już tylko protestowanie, z różną siłą (w zależności od adresatów) i ostrością przeciwko formalizacji Nowego Budownictwa. Jego najsłynniejsza książka, *Der moderne Zweckbau* (Nowoczesne



43/ Ludwig Hilberseimer, *Internationale neue Baukunst*, Hoffmann, Stuttgart 1927, s. 41 (od lewej Adolf G. Schneck, Projekt Neues Tagblatt, Stuttgart; pośrodku: Huib Hoste, Dom mieszkalny w Brukseli; na prawo: V. Obrtel, Projekt wieżowca, Praga)

budownictwo użytkowe), ukończona w 1923 roku, ale wydana dopiero w 1926 roku, to jeszcze stosunkowo ostrożna obrona architektury, która prowadzi do harmonii pomiędzy „rzeczami”, ale też do kompromisu pomiędzy formą, czyli dosłownie „żądzą gry” i celem, rozumianym tutaj jako „narzędzie”, pomiędzy „racjonalizmem”, podnoszącym formę do rangi normy, i „funkcjonalizmem”, który chce dopasować budynek do każdorazowych wymagań i neguje wszystkie wykraczające poza nie zobowiązania urbanistyczne, czasowe czy społeczne. Na dłuższą metę nie obroni się ani jedna, ani druga pozycja. Forma bowiem naraża się na niebezpieczeństwo schematyzmu, a jednostronnie rozumiana celowość zawsze związana jest z konkretnym czasem i osobą⁶⁰). Gropius pojawia się tutaj – co znamienne – wyłącznie w rubryce „pionierzy nowej architektury”, ale nie ma go już wśród „protagonistów aktualnego budownictwa”⁶¹). Jest na pewno wciąż obecny i to nie tylko jako bohater znanej krytyki schematycznych rzutów poziomych. Także jego nadzieja na to, że z podobnych przesłanek niemal samoczynnie musi powstać jednościowa twórczość budowlana, zostaje wspomniana i – odrzucona. Przewidujący Behne zwrócił uwagę na fakt, że dążenie do jedności jest koniec końców tylko kolejnym wariantem koncepcji estetycznej i nie da się go pogodzić z „rzeczowym” podejściem do zadania: „Żądanie jedności jest z całą pewnością elementarno-estetyczną bądź artystyczną naturą. Założenie, że wszystkie dzieła stworzone wedle surowo przestrzeganych rzeczowych zasad ‘same z siebie’ będą tworzyły jedność – nawet jeżeli każde z nich pomyślane będzie niezależnie – jest obarczone błędem chociażby z tego powodu, że w żadnym wypadku nie chodzi tu wyłącznie o wspólnotę złożoną z nowych budynków, lecz w takim samym stopniu o wspólnotę z otoczeniem krajobrazowym czy urbanistycznym”⁶²).

Daremnie szukamy w kolejnej publikacji Behnego *Neues Wohnen – Neues Bauen* (*Nowe mieszkanie – nowe budowanie*) pojednawczych tonów, które – mimo wielu przycinków – odnajdujemy w *Nowoczesnym budownictwie użytkowym*. Ukazała się ona w 1927 roku i może być pod każdym względem rozumiana jako protest wobec jednolitego frontu ilustrowanych podręczników. Już tytuł brzmi programowo: świadomie stawia na pierwszym miejscu „mieszkanie”, bo celem „budowania” jest „mieszkanie”, czyli jest ono uzależnione od człowieka⁶³). Programowo brzmi też dedykacja dla Heinricha Zille, który dokumentował berlińską nędzę mieszkaniową (zob. il. 45), programowy jest heterogeniczny obraz Nowego Budownictwa, na który składają się budowle

57) Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des Neuen Baustils* (*Zwycięstwo nowego stylu budowlanego*), Wedekind, Stuttgart 1927, s. 5.

58) Ibidem, s. 3.

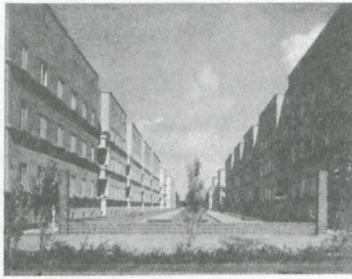
59) Ibidem, s. 60.

60) Adolf Behne, *Der moderne Zweckbau* (*Nowoczesny budynek użytkowy*) (1926), nowe wydanie (Ulrich Conrad wyd.) Bauwelt-Fundamente, Berlin 1964, s. 64; por. Jochen Meyer, *Adolf Behne und das Problem der Form. „Der moderne Zweckbau” als Beitrag zur Architekturtheorie* (*Adolf Behne i problematyka formy. „Nowoczesny budynek użytkowy” jako wkład do teorii architektury*), [w:] M. Bushart (wyd.), op. cit., s. 197–227.

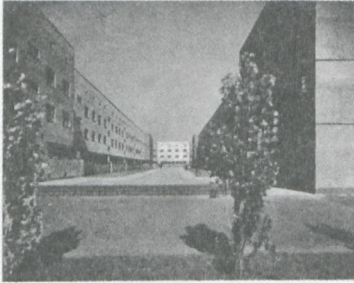
61) Za „funkcjonalistów” uznani zostali Scharoun i Häring, za „racjonalistę” Le Corbusier, a mianem „kompromisu” określono twórczość Miesa van der Rohe i artystów z grupy De Stijl.

62) A. Behne, *Der moderne Zweckbau*, s. 67.

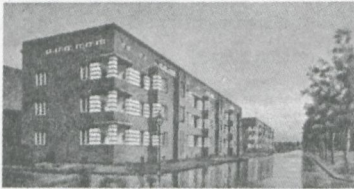
63) Adolf Behne, *Neues Wohnen – neues Bauen* (*Nowe mieszkanie – nowe budowanie*), Hesse & Becker, Leipzig 1927, s. 7.



1



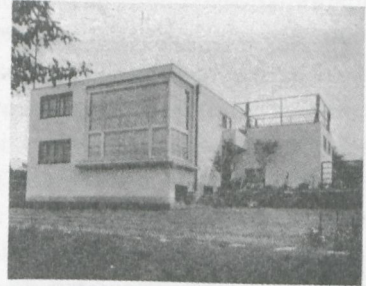
2



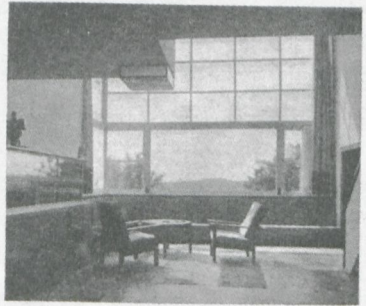
3



4



5



6

4

44/ Walter Curt Behrendt, *Der Sieg des Neuen Baustils*,
Wedekind, Stuttgart 1927, s. 4 (fotografie budynków von Rühla [1 i 2],
Brunona Tauta [3], Le Corbusiera [4] i Ernsta Maya [5 i 6])

autorstwa Karla Schneidera, Le Corbusiera, Richarda Döckera, Franza Schustera i innych, zamieszczone w części ilustracyjnej, programowo brzmi sentencja zamykająca książkę: „Największe dzieło sztuki tworzy ten, kto daruje możliwie największej liczbie ludzi maksimum godności”⁶⁴). Behne zrezygnował już z kompromisowej formuły Nowego Budownictwa. Wyzwanie dla architektów widział teraz nie w równowadze pomiędzy funkcją a formą, lecz wyłącznie w stworzeniu lepszych warunków życia w zgodzie z interesami mieszkańców. Konkretnie oznaczało to mieszkania o możliwie najwyższej jakości, ale też przy zachowaniu największej prostoty. Definicja „rzeczy” została tym samym ukierunkowana społecznie. „Każda rzecz stanowi nawiązanie do stosunków międzyludzkich i jednocześnie jest punktem, w którym się one krzyżują. Tak więc ten, kto ją naprawdę pojmuje i kształtuje, ten pojmuje i kształtuje nie tylko pojedynczego człowieka, lecz czyni to w odniesieniu do tego, co najważniejsze: stosunków międzyludzkich”⁶⁵). „Nowa praca” była dla Behnego jedynie wówczas do zaakceptowania, gdy służyła temu celowi; wszystko inne było niczym więcej jak tylko „nową modą”⁶⁶).

Behne musiał bardzo szybko zauważyć, że nie tylko koncentracja na „rzeczach”, ale także prostota mogła przeobrazić się w cel sam sobie i tym samym – w styl. I znów Gropius sprowokował go do zmanifestowania swojego niezadowolenia. Już przy otwarciu Bauhausu w Dessau Behne wyraził wątpliwości, czy – budując nowy budynek szkoły i domy mistrzów, których jakość doceniał – przy doborze materiału, zastosowaniu odpowiedniej techniki i metody konstrukcyjnej, aby na pewno w każdym przypadku kierowano się „celowością” i czy w każdym przypadku służyło to polepszeniu współżycia społecznego⁶⁷). Po ukończeniu budowy osiedli Siemensstadt (w Berlinie) i Dammerstock (w Dessau) jego krytyka otrzymała nową pożywkę: zarzucał Gropiusowi, że uprawia naśladownictwo – optyczne połączenie okien w najmniejszym mieszkaniu stwarza wrażenie „pasa okiennego” – i zakłóca tym samym strukturę budynku⁶⁸); także sposób normowania budynków mieszkalnych w Dammerstock – monotonna rzędowa zabudowa miała w założeniu optymalizować warunki mieszkaniowe – sprawiał wrażenie celowego zabiegu stylowego. Z właściwym sobie temperamentem polemicznym Behne skonstatował, że „rzeczowość” zastężyła tu w „formie” – i to takiej, która nawet nie odwołuje się do dobrego smaku, lecz demaskuje się jako zwykły utylitaryzm, a przecież „nie ma większego nieporozumienia niż twierdzenie, że rozwiązanie tylko wtedy jest celowe, gdy wygląda

64) Ibidem, s. 101.

65) Ibidem, s. 34.

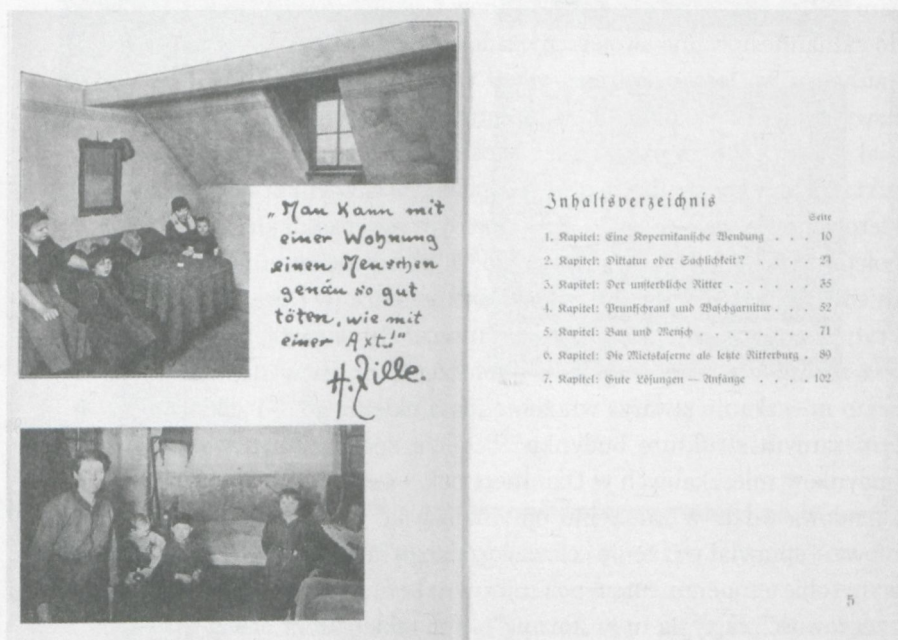
66) Ibidem, s. 14.

67) Adolf Behne, *Das Bauhaus in Dessau (Bauhaus w Dessau)*, „Reclams Universum” 43, 1926/27, s. 318–319, tu s. 318.

68) Adolf Behne, *Ein neuer Wohnbautyp (Nowy typ budynku mieszkalnego)*, „Acht Uhr Abendblatt”, 5.9.1930.

jakby wyszło z taśmy produkcyjnej, gdy jest tanie, pozbawione własnego charakteru i możliwie mechaniczne”⁶⁹). Napominał: „Nowoczesnemu architektowi w żadnym razie nie wolno nie doceniać zalet normowania i typizacji, było to już wielokrotnie podkreślane i jest dla nas oczywiste. Ale czynienie z tego jedynych stylotwórczych czynników zdaje się być krótkowzroczne. Także one są tylko środkiem do celu – a celem tym jest i pozostanie człowiek”⁷⁰). Jeszcze ostrzej zabrzmiał jego komentarz na temat luksusowej wersji budownictwa mieszkaniowego, którą mógł oglądać na Berlińskiej Wystawie Budownictwa w 1931 roku: zamiłowanie do surowych, obszernych, monochromatycznych pomieszczeń we wszelkich odcieniach szarości, praktykowane tu przez architektów, przewaga materiałów takich jak szkło i stal – wszystko to wskazuje na kryzys architektury, zdegradowanej do rangi pięknego obrazu, nieidentyfikującej się już z potrzebami jej potencjalnych użytkowników. Podstawowym pragnieniem tej architektury zdaje się być „wypoczynek w stalowym krześle z siedziskiem i oparciem z leopardziej skóry, w stylu nie mniej pretensjonalnym – a dla potomnych na pewno nie mniej komicznym – niż styl makartowski”⁷¹).

Behne był odmiennego zdania także w innej kwestii – w debacie wokół internacjonalizmu. Podczas gdy na początku lat trzydziestych większość architektów opowiadała się za kursem wyznaczonym przez Gropiusa w *Międzynarodowej architekturze*, Behne wskazywał – przenikliwie – na narodowe korzenie Nowego Budownictwa,



45/ Adolf Behne, *Neues Wohnen – neues Bauen (Nowe mieszkanie – nowe budowanie)*, Hesse & Becker, Leipzig 1927 (spis treści)

przy czym, jego zdaniem, źródła elementu narodowego nie należało doszukiwać się w rozwoju historycznym, bo był on po prostu następstwem „podejścia celowego”. To historyczny eklektyzm, który uwierzył w możliwość zaznaczania specyfiki narodowej poprzez umiejętnie projektowanie fasady, miał charakter międzynarodowy. Kto natomiast traktuje poważnie powrót do podstawowych elementów artystycznej twórczości, kto opowiada się „przeciwko akademizmowi i przepisom, a za pierwotnym odczuciem, czystością koloru i rysunku, za prawdziwym brzmieniem”, ten zwraca się ku „ziemi i ludowi”, bo uwzględnia usytuowanie miejsca budowy, warunki klimatyczne i oświetlenie. Dlatego nowoczesna architektura ma charakter narodowy, przy czym nie chodzi w tym przypadku o formę, lecz o sposób podejścia do otoczenia⁷²). Wykluczenie komponentu narodowego nie oznaczałoby nic innego, jak tylko chęć budowania wyłącznie wysokościami: w pełni klimatyzowanych i pozbawionych okien⁷³). Kategorie narodowe nigdy nie były Behnemu obce; uwzględniał je już wcześniej, jeżeli – z jego perspektywy – mogły służyć sprawie modernizmu. Teraz jednak nie tylko po raz ostatni oponował przeciwko jednościowemu projektowi Gropiusa i ostrzegał przed architekturą, która obrała sobie dowolność za wzór, ale też próbował obronić Nowe Budownictwo przed niebezpieczeństwem grożącym ze strony prawicowych ideologów. Ci ostatni już się zresztą zdążyli odezwać. Na rok przed przejściem władzy przez narodowych socjalistów, a więc jeszcze zanim modernizm został napiętnowany jako produkt dekadencjonalnych czasów, Paul Schmitthenner podchwycił w swojej publikacji pt. *Das deutsche Wohnhaus (Niemiecki dom mieszkalny)* określenie architektury jako „kształtowanego życia” i – nieco je modyfikując – wykorzystał przeciwko Nowemu Budownictwu. „Architektura – czytamy tutaj – to kształtowanie ducha czasów i dlatego budownictwo danej epoki jest najlepszym miernikiem dla jej kultury”⁷⁴). „Maszyna budowlana”, jak łatwo się domyślić, nie była dla Schmitthennera pozytywnym wyrazem nowoczesnego społeczeństwa, lecz – podobnie jak krzesło elektryczne czy ludobójstwo podczas wojny światowej – indykatorem upadku kultury, na który złożyły się takie czynniki, jak „umysł kierujący się tylko wyliczeniami, maszyna, masa, kolektywizm”⁷⁵). Zamiast na świat nacechowany postępowaniem stawał on wprost przeciwnie: „Uczucie, namiętność życia, człowieka, osobowość” i – domek w ogrodzie Goethego.

[tłumaczenie Joanna Czudec]

- 69) Adolf Behne, *Dammerstock*, „Die Form” 1930, 5, s. 163–166, tu s. 165.
- 70) Adolf Behne, „Kollektiv und „En gros” („Kolektywnie” i „en gros”), „Wohnungswirtschaft” 1930, 7, s. 406–408, tu s. 407.
- 71) Adolf Behne, *Abteilung „Die Wohnung unserer Zeit”* (Dział: „Mieszkanie naszych czasów”), „Zentralblatt der Bauverwaltung” 1931, 51, s. 733–734, tu s. 734.
- 72) Adolf Behne, *Nationales und Internationales im Neuen Bauen (Elementy narodowe i międzynarodowe w Nowym Budownictwie)* 1931, s. 209–212, cyt. s. 209.
- 73) Ibidem, s. 212.
- 74) Paul Schmitthenner, *Baugestaltung*. 1. Folge: *Das deutsche Wohnhaus (Twórczość budowlana. Część 1: Niemiecki dom mieszkalny)*, Stuttgart 1932, s. 6.
- 75) Ibidem, s. 8.