

Michał Wiśniewski
Marta Karpińska
Dorota Jędruch
Dorota Leśniak-Rychlak

Figury niemożliwe — czworokąt

Tylko niewielka część architektury należy do sztuki, właściwie dwa jej elementy. Są to grób i pomnik. Wszystko inne, co służy określonej celowi, musi zostać wyłączone z królestwa sztuki.

Adolf Loos, *Architektura*¹

Na pierwszy rzut oka rysunek przedstawia szkic geometrycznej figury. Oko błądzi, podąża za linią, ale umysł się gubi, próbując ją odwzorować w kontekście wiedzy, którą przyswoił na temat reprezentacji. Pewne elementy wydają się zgodne z perspektywą, inne — choć powinny niknąć z tyłu — niespodziewanie wychodzą na pierwszy plan. Budowniczy postawiony przed zadaniem konstrukcji takiego obiektu niechybnie załamałby ręce. Figura niemożliwa. Projekt i rzeczywistość. Wizja i wcielenie. Ideał i splątany cień.

Odpowiadając na pytanie o absorbowanie nowoczesności — hasło tegorocznego Biennale Architektury — przenosimy do Pawilonu Polskiego baldachim, który wznosi się nad wejściem do krypty z sarkofagiem Marszałka Józefa Piłsudskiego przy katedrze królewskiej na Wawelu. Prezentowana makieta w skali 1:1 różni się od oryginału podkreśleniem manierycznego, astrukturalnego zamysłu architekta. Oderwane od podpór zwieńczenie baldachimu lewituje w powietrzu, tworząc halucynacyjną figurę niemożliwą.

Kontekst historyczny i wątki interpretacyjne stanowiące treść wystawy, które przedstawiamy poniżej, są próbą zmierzenia się z tą niepokojącą, pełną napięć konstrukcją, w której manipulacja pamięcią zakrzywia rzeczywistość, tak by wypełniła się treścią mitu.

Pokazujemy cztery niemożliwości związane z modernizmem: naród, monolityczne państwo, projekt, monument (pamięć), przy których czuwają duchy, widma i upiory narodowej przeszłości.

Naród jako konstrukt

W maju 1935 roku zmarł Józef Piłsudski. Ten początkowo lewicowy aktywista, walczący z rosyjską dominacją w Polsce, w reakcji na wybuch I wojny światowej sformował pod patronatem Austrii pierwsze regularne oddziały polskiego wojska, a po jej zakończeniu był jednym z ojców niepodległości Polski. Narastający konflikt z liderami ugrupowań nacjonalistycznych pchnął go w 1926 roku ku militarnemu przewrotowi, co sprawiło, że został realnym, chociaż nie do końca formalnym dyktatorem, często w brutalny sposób realizującym swoje strategie i idee. Niemal dekada jego rządów, aż do śmierci w 1935, to czas autorytarnie realizowanej władzy, ale także okres postępującej modernizacji gospodarczej i społecznej Polski (już w 1918 roku jako jedno z pierwszych państw na świecie wprowadziła prawa wyborcze dla kobiet). Modernizacja z batem w rękę prowadzona była dalej przez jego kontynuatorów aż do wybuchu II wojny światowej. Ważny symboliczny element tzw. rządów pułkowników stanowił kult Marszałka, a centralnym punktem, ideowym zwornikiem całości stało się miejsce pochówku wodza, szczególnie mauzoleum przygotowane w panteonie władców, narodowych bohaterów i artystów, jakim jest dla Polaków średniowieczna katedra królewska na Wawelu w Krakowie. Pochowany w specjalnie przebudowanej krypcie Piłsudski miał nadal łączyć polskie społeczeństwo.

Otwarte w 1937 roku mauzoleum zaprojektowane przez Adolfa Szyszko-Bohusza, uznanego krakowskiego konserwatora zabytków i architekta tamtych czasów, a przy tym żołnierza wojsk stworzonych w 1914 roku przez Piłsudskiego, stało się miejscem narodowego sacrum. Nowy obiekt wizualnie wkraczał w zabytkową przestrzeń wzgórza wawelskiego specjalnie przygotowaną formą baldachimu usytuowanego ponad wejściem do krypty. Stosunkowo niewielką ażurową konstrukcją tworzy sześć wspartych na granitowym cokole korynckich kolumn zwieńczonych brązową płytą z inskrypcją. Obiekt zbudowany ze spoliów, łupów wojennych, miał za zadanie podkreślać triumf nad trzema ościennymi państwami: Rosją (kolumny — ze zburzonej cerkwi św.

¹ Adolf Loos *Architektura, Ornament i zbrodnia*, Centrum Architektury Warszawa; BWA Tarnów, Tarnów, 2013, s. 153.

Aleksandra Newskiego w Warszawie), Prusami (elementy z granitu — fragmenty cokołu pomnika Bismarcka w Poznaniu) i Austrią (elementy z brązu — z przetopionych armat), które pod koniec XVIII wieku podzieliły pomiędzy siebie terytorium Polski, a następnie przez ponad sto dwadzieścia lat je okupowały.

Podkreślanie godności człowieka wolnego, walka z piętnem niewoli, a także przełamywanie wynikających z długotrwałej obcej dominacji różnic mentalnych i cywilizacyjnych pomiędzy częściami kraju stanowiły, zdaniem Piłsudskiego, najważniejsze wyzwania, przed jakimi stanęła Polska po odzyskaniu niepodległości. Dla Marszałka, jak i dla innych polityków jego generacji było oczywiste, że aby skutecznie walczyć z zaszłością czasów zaborów, potrzebna jest kreacja znaczeń, symboli i mitów, które Polskę i Polaków nie tyle zjednoczą, co pozwolą im stać się nowoczesnym narodem.

W tym celu w latach dwudziestych XX wieku sprowadzano do Polski zwłoki zmarłych na obczyźnie bohaterów oraz wznoszono nowe symboliczne gmachy publiczne. Przytoczona w skrócie historia budowy baldachimu nad wejściem do krypty Piłsudskiego świetnie wpisuje się w ten schemat, pokazując, jak w ostatnich latach niepodległości rodził się jeden najważniejszych mitów wykreowanych przez II Rzeczpospolitą. Niosąc czytelny dla Polaków silny ładunek emocjonalny, baldachim do dzisiaj wpisuje się w krajobraz semantyczny całego regionu Europy Środkowej, który po 1918 roku stał się miejscem narodzin nowych państw i budowania ich tożsamości. Projekt poprzez swoją formę pokazuje zmagania lokalnych architektów z fenomenem rodzącej się architektury nowoczesnej, ale także odnosi się do kolejnego istotnego elementu filozofii modernizmu, który szczególnie ważny okazał się w Europie Środkowej czasów międzywojnia — zwraca uwagę na samo pojęcie narodu jako formy, którą postanowiono skonstruować niejako odgórnie.

W polskim dyskursie historiozoficznym naród był prezentowany jako zjawisko istniejące niemalże od zarania dziejów. Ten sposób myślenia ułatwiał stawanie ponad różnorodnością etniczną i religijną opisywanej społeczności oraz pomijanie fundamentalnych podziałów społeczno-ekonomicznych. Mając świadomość tych podziałów, Piłsudski i jego następcy dążyli do zbudowania w Polsce nie tylko silnej, opartej o przemysł gospodarki, ale także wspólnotowej narracji, która powiązałaby polskość z nadzieją na lepszą przyszłość szerokich mas. Pojęcie narodu wyrasta z oświecenia, ale w pierwszych dekadach XX wieku w Europie Środkowej nadal pozostawało nieo określone. Konstruktor narodu pozwalał zarządzać masami i włączać je w realizację różnych projektów, gospodarczych, jak industrializacja i militaryzacja, lub politycznych — jak różne odmiany autorytaryzmu czy totalitaryzmu.

Pomysł stworzenia od fundamentów nowego narodu wydaje się szczególnie ambitny w świetle badań nad nowoczesnością. Towarzyszy mu niemal utopijny sposób myślenia, w którym nie istnieje poczucie niemożności czy nieprzystawalności zastanej materii, a koszty — w tym ludzkie — nie grają roli. Polska, podobnie, jak inne państwa tej części Europy, po 1918 roku stanęła przed zadaniem stworzenia własnego języka symbolicznego, w tym reprezentacji wizualnej w postaci mniej lub bardziej ambitnych projektów architektonicznych i urbanistycznych. Projektując nowe budynki i poszukując stylu narodowego, architekci, często zafascynowani lub przynajmniej zainteresowani ideą modernizmu, sięgali po język przeszłości i formy regionu. Przekonani, że uczestniczą w kreacji narodu, w zastosowanych dekoracjach, ornamentach, układach przestrzennych widzieli użyteczny materiał mogący przemówić do mas. Im silniejszy ładunek symboliczny projektu, tym większą mógł mieć siłę rażenia.

Adolf Szyszko-Bohusz, autor baldachimu, pozostaje anonimowy w międzynarodowym dyskursie. Choć był rówieśnikiem Waltera Gropiusa, a w jego realizacjach odnajdziemy wczesne przykłady sięgania po wzory modernizmu, nie należał do przedstawicieli awangardy. Charakteryzuje go natomiast podobny do poczyńań Jożego Plečnika czy Erica Gunnara Asplunda sposób odwoływania się do przeszłości i motywów regionu. Szczególnie analogia do Plečnika jest istotna. Obaj niemal równocześnie przebudowywali dawne rezydencje królewskie na nowoczesne siedziby głów państw, Plečnik na praskich Hradczanach, Szyszko-Bohusz w Krakowie i w Warszawie. U obu odnajdziemy także specyficzne rozpięcie pomiędzy nowoczesnością a tradycją klasyczną, a także duże wycucie detalu i kompozycji. Analizując działalność Adolfa Szyszko-Bohusza, warto także podkreślić jego unikalną zdolność do konstruowania figur symbolicznych. Zmieniając zrujnowane zamki i pałace, a także wznosząc nowe gmachy publiczne i kościoły, nadawał im siłę prostego znaku, aby czytelny i zrozumiały dla wielu językiem mówiły w imieniu narodu lub jego przywódców. Projekty Adolfa Szyszko-Bohusza, choć nieobecne w szerokim dyskursie badań nad nowoczesnością, tym bardziej wydają się wymowne w opowieści o architekturze międzywojennej Europy Środkowej traktowanej jako narzędzie służące tworzeniu narodów.

Oświeceniowe pojęcie narodu już w XIX wieku stało się użyteczne w zarządzaniu coraz większymi masami ludzkimi przeżywającej rewolucję przemysłową Europę. W 1914 roku szafowanie nim uruchomiło konflikt o masowej sile rażenia. Z tej perspektywy budowa państwa narodowego oraz budowa narodu samego w sobie stanowią reprezentatywne przykłady wcielania w życie koncepcji i pojęć modernizmu. Wykorzystany w projekcie baldachimu język form historycznych oraz dziwna, manieryczna forma, chociaż budzą skojarzenia z XIX wiekiem, pokazują modernizm odpowiadający na potrzeby czasu, modernizm na usługach władzy,

modernizm wielkich konstrukcji społecznych i politycznych. Współcześnie ten rodzaj dyskursu architektonicznego pozostaje nieczytelny i nie jest w stanie wywołać silnych emocji wspólnotowych. Zachowuje natomiast charakter cennego dokumentu historycznego, umożliwiając rekonstrukcję obrazu wspólnoty kształtowanego przez międzywojennych polityków w oparciu o zbiorowe wyobrażenia przeszłości. [MW]

Fałszywy monolit

Tożsamość narodową można było w teorii wymyślić, ale wprowadzenie jej w życie niezależnie od historycznych, kulturalnych, językowych i społecznych warunków nie było możliwe.

Miroslav Hroch²

Baldachim nad kryptą Józefa Piłsudskiego powstał jako pomnik zwycięstwa, mający upamiętniać zmarłego marszałka i jego rolę wodza scalającego trzy części ziem polskich znajdujących się przez ponad wiek pod obcym panowaniem. Rzeczywistość szybko zweryfikowała triumfalistyczny przekaz projektu Szyszko-Bohusza — dwa lata po realizacji baldachimu Polska nie była w stanie odeprzeć ani hitlerowskiej, ani stalinowskiej agresji. Sen o potęgze nowego państwa okazał się takim samym fałszem jak współtworząca przesłanie baldachimu monolityczna wizja nowej państwowości, targanej przecież konfliktami społecznymi i etnicznymi³.

Elementy budujące baldachim przywołują to pęknięcie. Użyte w nim kolumny stanowiły pierwotnie fragmenty wyposażenia cerkwi św. Aleksandra Newskiego w Warszawie, rozebranej w 1926 roku jako symbol opresji rosyjskiego zaborcy. Budowanie od nowa narodowej tożsamości być może wymagało takich ofiar — sobór należał do najwyższych budowli w mieście i znajdował się na jednym z najbardziej reprezentacyjnych placów stolicy, przypominając dobitnie o niedawnym ucisku. Destrukcja tego symbolu manifestowała jednocześnie stosunek państwa do mniejszości narodowych i religijnych. Zwłaszcza że towarzyszyły jej sankcjonowane przez państwo polskie — od samego początku jego funkcjonowania — dotkliwe działania opresyjne skierowane przeciwko mniejszościom etnicznym i wyznaniowym, w tym także wyznawcom prawosławia. „Stosunek Polski do narodowości niepolskich żyjących w jej granicach, ustalonych i tymczasowych, jest chyba najbardziej ponurym skrawkiem dzisiejszej polityki polskiej” — pisał felietonista „Przeglądu Wileńskiego” w 1922 roku. „Nie trzeba wcale być prorokiem, by wyczuwać, że gdy tak, jak jest, pójdzie dalej, Polska dość rychło stanie w obliczu tak ostrego kryzysu wewnętrznego, iż kwestia dysydencka w byłej Rzeczypospolitej wyda się tylko niewinną zabawką. Szalerstwem jest nie widzieć, że dzisiejsi Ukraińcy, Białorusini... to nie są już Rusini-dyzunicy z wieków XVI–XVIII! Polska tego jakby wcale nie dostrzega [...]”⁴.

Podobnie jak zdecydowana większość nowo powstałych po I wojnie światowej państw narodowych w Europie, Polska powstała na mocy decyzji europejskich mocarstw. Pomimo odzyskania podmiotowości i własnego terytorium zacofane politycznie, gospodarczo i infrastrukturalnie nowe kraje tkwiły w poczuciu niemożności zaspokojenia własnych aspiracji i przełożenia wyobrażeń o ideale własnej wspólnoty na rzeczywistość. Ich kompleks niższości wobec krajów Zachodu — trwających i rozwijających się nieprzerwanie od średniowiecza — znalazł ujście z jednej strony w pędzie ku modernizacji przejawiającej się głównie w gwałtownej industrializacji i urbanizacji, z drugiej — w zakorzenieniu w mitach i obrzędach mniej lub bardziej wymagowanej przeszłości. Osiągnięcie długo oczekiwanego celu, jakim było stworzenie własnego państwa, dla wielu narodów środkowoeuropejskich okazywało się rozczarowaniem. Idealna wizja własnej podmiotowości nie dawała się pogodzić z niezaspokojonymi oczekiwaniami wspólnot narodowych wobec

² Miroslav Hroch, *Nowoczesny naród: oczywistość, konstrukcja, wymysł?*, „Autoportret. Pismo o dobrej przestrzeni”, nr 3(32), 2010, s. 11.

³ Józef Piłsudski, urodzony na Litwie, był autorem koncepcji programu federacyjnego odwołującego się do zapoczątkowanej pod koniec XIV wieku i trwającej ponad czterysta lat unii polsko-litewskiej. Piłsudski opowiadał się za odbudową wielkiej Rzeczypospolitej, stojącej na czele federacji niepodległych państw: Litwy, Białorusi i Ukrainy, mających tworzyć bufor oddzielający terytorium Polski od Rosji. Koncepcja ta, ignorująca podsycane nacjonalizmem konflikty rodzące się wraz z wyłanianiem się nowoczesnych narodów, okazała się niemożliwa do zrealizowania

⁴ Gardiner, *Konsekwencje*, „Przegląd Wileński”, nr 37/38, 29.09.1922, cyt. za: Czesław Miłosz, *Wyprawa w dwudziestolecie*, Wydawnictwo Literackie, Kraków, 2011, s. 212.

przyznanego terytorium lub z koniecznością dzielenia go z mniejszościami etnicznymi. „Rak — węgierski, ukraiński, żydowski — toczący naród psuje poecie ideał Rumunii czy obraz Polski w oczach patrioty”⁵. Na gruncie polskim tragicznym symbolem zderzenia tego ksenofobicznego ideału z rzeczywistością była śmierć Gabriela Narutowicza — pierwszego prezydenta niepodległej Polski, wybranego w 1922 roku głosami lewicy i przedstawicielei mniejszości narodowych. Kilka dni po objęciu urzędu w atmosferze nacjonalistycznej nagonki został zamordowany przez Eligiusza Niewiadomskiego, fanatycznego działacza polskiego ruchu narodowego. Jego słowa: „To, na co patrzą oczy nasze, nie jest jeszcze Polska. Nie o takiej śniły wielkie serca poetów naszych, nie za taką cierpiały, walczyły i ginęły pokolenia”⁶ są świadectwem miazmatycznych wyobrażeń o figurze niemożliwej — jednorodnej i jednomyślniej wspólnoty narodowej. Wyobrażenia te sterowały w znacznym stopniu świadomością etnicznych społeczności tej części Europy i stawały się zapalnikiem konfliktów.

Wawelski nagrobek marszałka wyznacza także moment radykalizacji nastrojów — po śmierci Józefa Piłsudskiego w 1935 roku państwo polskie obrało jeszcze bardziej zdecydowany kurs przeciwko mniejszościom, nasiliły się zwłaszcza ekscesy antysemickie. W wydanym w 1939 roku propagandowym albumie *Budujemy Polskę* z przedmową wicepremiera Eugeniusza Kwiatkowskiego w ogóle nie ma mowy o Ukraińcach, Żydach, Białorusinach, Niemcach i innych mniejszościach współtworzących razem aż jedną trzecią ówczesnej populacji kraju⁷. Na końcu książki można za to znaleźć „mapę rozmieszczenia Polaków”, mającą stanowić dowód na „przewagę elementu polskiego”⁸. Rosnący w siłę nacjonalizm, tendencje autorytarne czy wręcz dyktatura — karmione konfliktami społecznymi i etnicznymi, biedą i narodowymi mitologiami — nie były tylko polską specyfiką. Większość krajów europejskich zajmujących obszar pomiędzy Rosją a Niemcami poszła w mniejszym lub większym stopniu tą samą drogą.

Baldachim nad grobem Piłsudskiego — wyraz „narracji niemożliwej” — to także architektoniczne narzędzie budowania narodowej pamięci. „Manifestacje przeszłości zakorzenione w pamięci” — pisał Tony Judt — „są z konieczności częściowe, przelotne, wybiórcze. Ci, którzy je organizują, prędzej czy później skazani są na mówienie prawd częściowych lub ewidentnych kłamstw — czasem kierując się najszczytniejszymi intencjami, a czasem nie”⁹. [MK]

Niekończący się projekt

Baldachim projektu Adolfa Szyszko-Bohusza na pierwszy rzut oka jest budowlą neoklasyczną, sytuującą się w nurcie XIX-wiecznego historyzmu. Architekt podobnie jak w innych swoich projektach zaproponował kilka rozwiązań stylowych dla tej realizacji. Absolwent Akademii Sztuk Pięknych w Petersburgu, jednej z najbardziej konserwatywnych wówczas uczelni, posługiwał się z taką samą swobodą językiem romantycznego historyzmu, jak i modernistycznymi formami bliskimi estetyce Bauhausu. Traktując język architektonicznych form jako kostium stylowy, potrafił ubrać ten sam budynek w pozornie sprzeczne w wymowie warianty dekoracji. Stosował modernistyczne formy pozbawione awangardowych idei. Tak było w wypadku baldachimu, dla którego architekt zaproponował dwie wizje neogotyckie (w tym jedną szczególnie ekspresyjną z figurą wyniosłego husarza wierzącego nagrobek wodza) oraz neorenesansową. W końcu — za zgodą odpowiedniej komisji, która wydała zezwolenie na stworzenie konstrukcji „bez wykluczenia form nowoczesnych” — przedstawił neoklasyczny projekt zwieńczony prostą płytą pozbawioną jakichkolwiek historycznych odniesień.

Uzyskał w ten sposób elegancką ażurową formę, wyrazistą, ale nie konkurującą ze stylowym wielogłosem zabudowań katedry na Wawelu. Nieodległa szesnastowieczna Kaplica Zygmuntowska, będąca doskonałym wcieleniem idei dojrzałego renesansu, wyznacza w najbliższym sąsiedztwie baldachimu idealny moduł kla-

⁵ Tony Judt, Timothy Snyder, *Rozważania o wieku XX*, Dom Wydawniczy Rebis, Poznań 2013, s. 190.

⁶ Eligiusz Niewiadomski, *W przededniu egzekucji. Do wszystkich Polaków*, „Dziennik Poznański”, nr 25/65, 31.01.1923, s. 1, <http://www.wbc.poznan.pl/dlibra/publication?id=40086&tab=3> (dostęp 29 marca 2014)

⁷ Narodowości według spisu z 1931 roku (samookreślenie według deklarowanego języka ojczystego respondentów): Polacy: 68, 9%, Ukraińcy: 13,9%, Żydzi: 8,6%, Białorusini: 3,1%, Niemcy: 2,3%, inna lub nie podana 1,3%, za: Henryk Zieliński, *Historia Polski 1914–1939*, Ossolineum, Wrocław 1985, s.124–126, tabela 6.

⁸ Józef Radziwiński, *Budujemy Polskę*, Główna Księgarnia Wojskowa, Warszawa 1939.

⁹ Tony Judt, Timothy Snyder, op. cit., s. 305.

sycznej kompozycji i tektoniki, której dzieło Szyszko-Bohusza pozornie się podporządkowuje. Szybko ujawnia ono jednak swoją niepokojącą i radykalnie antyklasyczną atektoniczność. Płyta z inskrypcją nie jest osadzona na kapitelach kolumn, ale na niewielkich ukrytych elementach, przez co wydaje się lewitować w powietrzu. Temu konstrukcyjnemu rozdzieleniu towarzyszy sentencja: *Corpora dormiunt, vigilant animae* (Ciała śpią, dusze czuwają). Baldachim odwzorowany pozornie dokładnie w skali 1:1 w Pawilonie Polonia jeszcze silniej ujawnia to rozdarcie poprzez autentyczne fizyczne oderwanie ciężkiej płyty od podtrzymujących ją podpór. Wzmocniony zostaje w ten sposób manierystyczny gest konstrukcyjnej niemożliwości, który w projekcie Szyszko-Bohusza rozdzielał dwa porządki: doczesny porządek śmierci i wieczną domenę ducha. Klasyczny ład uległ tu odwróceniu, by zaznaczyć pewną romantyczną, a może surrealistyczną logikę, sytuując prawdziwą aktywność w krainie umarłych, sen zaś w świecie realnym. Widziany z tej perspektywy baldachim przestaje być solidną klasyczną edykulą, pierwotną konstrukcją, do której odwoływali się tak klasycyści (Marc-Antoine Laugier), jak i moderniści (Le Corbusier), a staje się onirycznym konstruktem przeczącym zasadom tektoniki. W szczelinie, która nie ma prawa istnieć pomiędzy podporą, a tym, co się na niej wspiera, mieści się wiele napięć decydujących o symbolice dzieła Szyszko-Bohusza. To napięcia pomiędzy klasycznym porządkiem kolumn a abstrakcyjnym, modernistycznym charakterem płyty; pomiędzy tradycją a nowoczesnością; pomiędzy doczesnością a wiecznością; pomiędzy przeszłością a przyszłością, życiem a śmiercią...

Te same paradoksy i sprzeczności odnajdziemy, próbując opisać projekt modernistyczny, którego strukturalna, immanentna niewykonalność wydaje się budować jedno z najważniejszych napięć sztuki nowoczesnej. Modernizm opierający się na afirmacji współczesności jest jednocześnie projektem dla zdefiniowanej przezeń przyszłości. Warunkiem realizacji projektu modernistycznego musiałoby być takie przekształcenie społeczeństwa, aby wpisało się ono dokładnie w formę przewidzianą przez projekt. Stosunek modernizmu do czasu tworzy jedną z wielu towarzyszących mu figur niemożliwych. Jak pisze Jürgen Habermas:

„Estetykę modernizmu charakteryzują postawy, których sednem jest zmieniona świadomość czasu. [...] Nowy rodzaj wartości związany z przemijalnością, rzeczami nieuchwytnymi i chwilowymi, kult dynamizmu ujawniają tęsknotę za nieskażoną, niewinną i trwałą teraźniejszością. Wyjaśnia to raczej abstrakcyjny sposób, w jaki postawa modernistyczna wypowiada się na temat „przeszłości”. Konkretnie epoki pozbawiane są swych specyficznych cech. Pamięć historyczna zastępowana jest przez heroiczne powinowactwo czasu teraźniejszego ze skrajnymi przejawami historii. Z drugiej strony świadomość czasu wyrażana w sztuce awangardowej nie jest w prosty sposób ahistoryczna; jest ona skierowana przeciwko temu, co można nazwać fałszywą normatywnością w historii”¹⁰.

W tym kontekście warto przywołać zdanie Le Corbusiera, który przyznał kiedyś, że „miał tylko jednego nauczyciela — przeszłość”.

Szyszko-Bohusz, architekt wierny tradycji akademickiej i romantyczno-nostalgicznej rekonstrukcji historii, zaskakuje sięganiem do form modernistycznych jako dostępnego repertuaru środków artystycznego wyrazu. Rozbija w ten sposób liniową narrację następstwa stylów, wpisując modernizm w ahistoryczną linię dowolnie dobieranych kostiumów stylowych i wzmacniając tym samym wrażenie surreality projektu (który podobnie jak prace Plečnika z tego samego okresu zaskakująco przypomina strategię postmodernistów). „Niepodobieństwem jest przenieść się duchowo w jakąś historyczną epokę — pisał Szyszko-Bohusz. [...] To, co my uważamy za ducha czasu, jest tylko naszym indywidualnym pojęciem o tych czasach. I lepiej zrobimy, jeśli postaramy się odzwierciedlić duch naszych czasów, nie kusząc się odzwierciedlać to, co po dziesięciu latach będzie rozumiane inaczej, niż dziś rozumianem było”¹¹.

Wobec takich postaw obowiązująca wciąż monolityczna wizja awangardowego modernizmu rozbija się na wiele zróżnicowanych elementów. Zwłaszcza w odniesieniu do sztuki Europy Środkowej trudno mówić o jednej obowiązującej wersji modernizmu, raczej o prawdziwej polifonii stylów i postaw, całej gamie modernistycznych niuansów: od awangardowego modernizmu międzynarodowego, przez „narodowe”, lokalne wersje modernizmu umiarkowanego, tzw. półmodernizmu, po charakteryzujące lata trzydzieste XX wieku tzw. modernizm reakcyjny, monumentalizm czy modernistyczny klasycyzm (wszystkie te określenia funkcjonują w polskiej historii sztuki).

Warto w tym miejscu przywołać obraz Jarosława Modzelewskiego *Strzeмиński opłakujący Malewicza* (1985). Najbardziej znany polski artysta i teoretyk radykalnego modernizmu rozpacza nad zwłokami słyn-

¹⁰Jürgen Habermas, *Modernizm — niedopełniony projekt*, „Odra”, nr 7/8, 1987, s. 44.

¹¹Adolf Szyszko Bohusz, „Rocznik Architektoniczny”, 1912–1913 (*Prace uczeni prof. Szyszko-Bohusza w szkole politechnicznej lwowskiej*), s. 10–12, cyt. za: *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza*, kat. wyst., Instytut Architektury, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013, s. 153

nego konstruktysty. Ten obraz to „»lament awangardowy« i lament nad awangardą, jej tragicznym losem historycznym”¹². Zawiera się tu też pewna aspiracja (której podkreślenie pewnie nawet nie było celem Modzelewskiego) do udziału polskiej sztuki w czołówce międzynarodowej awangardy. W dramatycznej figurze Strzemińskiego — pozbawionego nogi i ręki, które utracił jako oficer w carskim wojsku na froncie I wojny światowej — fizyczny brak i geometryczna asymetria ciała wydają się tworzyć metaforę chybotliwości i wieloznaczności polskiego radykalnego modernizmu.

Odpowiadając na pytanie o absorbowanie modernizmu w latach 1914–2014 z perspektywy Polski — która globalnemu konfliktowi I wojny światowej zawdzięcza odzyskanie państwowości — przywołujemy obraz modernizmu niejednoznacznego, będącego przede wszystkim konstruktem politycznym. Aspiracją było tu nawiązanie do zachodnioeuropejskiego dyskursu modernistycznego, ale jednocześnie elementem rekonstrukcji tożsamości pozostało romantyczne kultywowanie tradycji. Można nawet powiedzieć, że zamiast modernizmu jako stylu międzynarodowego powstała tu forma przyswojonego indywidualnie modernizmu jako kolejnego stylu narodowego. Awangardowe detale i bryły ubrane w reakcyjne treści stały się w Polsce w latach trzydziestych XX wieku oficjalnym stylem władzy i elit finansowych kraju.

W latach osiemdziesiątych XX wieku cytowany wcześniej Habermas pisał o modernizmie jako o „nie-dopełnionym projekcie”. Pisał zresztą w nawiązaniu do pierwszej Międzynarodowej Wystawy Architektury w Wenecji (*The Presence of the Past*) w 1980 roku, postrzegając ją jako radykalną reakcję na modernizm i wielką manifestację architektonicznego postmodernizmu — nostalgicznego przywołania przyszłości. Określenie Habermasa do dziś zachowało swoją niepokojącą sugestywność. Czy istnieje możliwość „zamknięcia” projektu modernistycznego? Czy możliwe jest ostateczne rozstanie się z tą irytującą figurą, która pozostawiając za sobą niezrealizowane koncepcje, wciąż wyłania następne „modernizmy” i nowe nadzieje? [D]

Modernistyczny monument

W każdym okresie istnieje potrzeba tworzenia symboliki w formie monumentów; zgodnie z łacińskim znaczeniem tego słowa są one „rzeczami, które przypominają”, które mają przemawiać do następnych pokoleń. Potrzeby monumentalizacji nie da się powstrzymać. Znajdzie ona ujście za wszelką cenę.

Sigfried Giedion¹³

Przyjrzyjmy się zatem sposobom, w których objawia się owo żądanie monumentalności, jak wyglądają modernistyczne „rzeczy, które przypominają”. Wybór ikonograficzny prezentowany na wystawie odnosi się do specyficznej funkcji — grobowców i mauzoleów wodzów, przywódców narodu z okresu międzywojennego i tuż po II wojnie światowej. Monumenty te odznaczają się formą hieratyczną, często bezpośrednio wywodzącą się z języka klasycznych form. Właściwe centrum założenia często poprzedza imponujący portyk lub kolumnada — samo fizyczne zbliżenie się do narodowego sacrum jest starannie reżyserowanym spektaklem. Podniosłość monumentów władców i narodu podkreśla ich umiejscowienie, niejednokrotnie na szczycie wzgórza czy wzniesienia lub na osi rozległego placu, który już w projekcie wypełniają masy ludzkie oddające hołd władcy. Przestrzeń jest zagospodarowana ekstensywnie, monumentalność tkwi w ponadludzkiej skali owych założeń.

Grobowce przybierają formy prymarne, sześciątów, edykuli, ostrosłupów modelowanych na wzór greckich i rzymskich struktur czy bardziej archaicznych zigguratów, piramid, kurhanów; emanują surowością, powagą, narzucają przekonanie o pośmiertnej dominacji. Specyficzną formą upamiętnienia są mauzolea — o statusie pomiędzy pomnikiem a grobem — mówiące o chwale i potędze zmarłego, a jednocześnie zawierające jego nieuchronnie krucho i nikłe (nawet po zabalsamowaniu) szczątki. Śmierć wodza, nawet naturalna, była zawsze heroiczna lub heroizowana, a pomnik głosił nieśmiertelność jego zasług. Mauzolea

¹² Stach Szablowski, *Bóle fantomowe*, w: *Balans*, kat. wyst., Galeria Sztuki Współczesnej Bunkier Sztuki, Kraków 2010, http://www.joannapawlik.pl/www/Teksty/Stach_Szablowski-Bole_fantomowe.pdf (dostęp 25 marca 2014).

¹³ Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me: The Diary of Development*, Cambridge, Mass.: Harvard University Press 1958, s. 28.

miały zatrzymać czas i przenieść go w przyszłość w wierze (złudnej), że wyznawane wartości będą bliskie kolejnym generacjom.

Współcześnie te „kapsuły czasu” wprawiają w zakłopotanie swą pompatycznością i nieaktualnością. Grobowce dyktatorów i satrapów zastygłe w triumfalizmie sprawiają, że odczuwamy zażenowanie. Zadajemy sobie pytanie, jakie było brzmienie tych instrumentów tożsamości w czasie ich powstawania. W jaki uderzały ton? Czy już wtedy brzmiał on fałszywie dla uszu niektórych członków wyobrażonej wspólnoty, czyli narodu?

Sugestywnie pisze o tym Sigfried Giedion, twierdząc, że od XIX wieku moderniści tylko reprodukowali retorykę monumentalności starożytnych, żeby rekompensować sobie brak własnej ekspresyjnej siły. Dlatego to, co powstało, może być zdaniem ideologa modernizmu określane jako pseudomonumentalność. „Typowe formy z minionych epok... [Ale] ponieważ utraciły swoje pierwotne znaczenie, stały się bezwartościowe; zwykle klisze pozbawione głębszego uzasadnienia”¹⁴.

Do pewnego stopnia możemy uznać odtwarzanie tych form jako wyraz tęsknoty modernizmu za wspólnymi wartościami i ideami, dodaje w eseju poświęconym monumentowi i pamięci James E. Young¹⁵. W zasadzie, jak pisze dalej Young — to właśnie członkostwo w jakiś grupach, czy to religijnych, czy narodowych, czy klasowych sprawia (jak zauważył jeszcze w latach pięćdziesiątych Maurice Halbwachs), że możemy gromadzić, a następnie przywoływać wspomnienia. Właśnie w ten sposób zarządzana jest pamięć — poprzez narodowe święta i rocznice, pomniki i monumenty — tak tworzy się narodowa identyfikacja. Pomniki zatem, choć uzurpują sobie formę ewokującą ponadczasowość, nieśmiertelność, a co najmniej długie trwanie (świadczy o tym sam materiał — kamień), są wytworami ściśle politycznymi. Monument i jego znaczenie kreowane są w konkretnym czasie, miejscu i poprzez doraźną polityczną intencję.

Śmierć w XX wieku szybko objawiła swoje nieheroiczne oblicze, a okropieństwa walk i masowe groby I wojny światowej podważyły podniosły obraz narodowych zmagani i obnażyły nieadekwatność jego upamiętnienia. Zakwestionowana została również identyfikacja narodowa. Zadano pytania o społeczne i etyczne uwarunkowania pomników, dzięki czemu przeszły one w ostatnim stuleciu drogę od monolitycznych tworców o zdecydowanie perswazyjnej formie do ironicznych, autorefleksyjnych instalacji pozostawiających miejsce dla interpretacji.

Sam modernizm jako ruch w architekturze ze swym projektem społecznym, optymizmem i młodością, afirmacją zmiany i rozwoju wydaje się z definicji sprzeczny z upamiętnieniem, petryfikacją czy wręcz — dosłownie i w przenośni — rygorem śmierci. Lewis Mumford ujął to dobitnie: „Nowoczesny zabytek to sprzeczność sama w sobie”, i — jakby tego było mało — „Jeżeli coś jest zabytkiem, to znaczy, że nie jest nowoczesne, a jeżeli jest nowoczesne, nie może być zabytkiem”¹⁶. Zamiast adaptować się do zmieniającego otoczenia, monument pozostaje statyczny. Na dewaluację formy upamiętnienia nałożył się problem samego modernizmu, który za sprawą swojego estetycznego kanonu był skazany na autoreferencyjność i niezdolny do wytworzenia symboli odwołujących się do znaczeń pozaformalnych. (Na marginesie zauważam podobieństwo struktur mauzoleów do poszukiwani metafizyków modernizmu lat pięćdziesiątych, choćby Louisa Kahna). Dwudziestowieczny kryzys reprezentacji oraz cywilizacyjne negowanie śmierci sprawiły, że konstrukcja monumentu wsparta na narodowym fundamencie okazała się niezwykle krucha. Jeśli istnieje on nadal, to w formie podważającej jego ontologiczny status, ukazującej ambiwalencję i pęknięcia (z tego punktu widzenia baldachim w Pawilonie Polskim jest idealnie postmodernistyczny).

Zapytajmy zatem o znaczenie baldachimu w czasie, w którym powstał. Jego twórca był konserwatorem Zamku Królewskiego na Wawelu — zarządcą i powiernikiem pamięci. Prowadził dialog z architektoniczną kondycją i tworzył oprawę grobowca swojego dawnego dowódcy, ale też świadomie konstruował mit wodza (a także, jak się okazało, własny)¹⁷. Kreował znak czytelny dla współczesnych. Wiosną 1937 roku w zaleceniach Komisji opiniującej projekt przebudowy krypty na grób Piłsudskiego napisano, że „architektura i materiał nadbudowy [nad wyjściem z krypty grobowej] powinny być traktowane odmiennie od kaplicy **bez wykluczenia**

¹⁴ José Luis Sert, Fernand Léger, Sigfried Giedion, *Nine Points on Monumentality*, w: Sigfried Giedion, *Architecture, You and Me...*, op. cit., s. 25.

¹⁵ James E. Young, *Memory/Monument*, w: *Critical Terms for Art. History*, Shiff, University of Chicago Press, Chicago–London 2003, s. 237.

¹⁶ Lewis Mumford, *Monumentalism, Symbolism and Style*, „Architectural Review”, April 1949, cyt. za: James E. Young, op. cit., s. 235

¹⁷ Por. korespondencja dotycząca konfliktu: http://www.pilsudski.org/archiwa/dokument.php?nonav=1&nrrar=701&nrrarp=1&sygn=86&handle=701.18_0/3237 (dostęp 20.03.2014)

¹⁸ Cyt. za: *Reakcja na modernizm. Architektura Adolfa Szyszko-Bohusza*, kat. wyst., Instytut Architektury, Muzeum Narodowe w Krakowie, Kraków 2013, s. 87.

form nowoczesnych [podkreślenie DL-R]¹⁸. Formą nowoczesną okazało się zatem zwieńczenie baldachimu — prosta płyta ozdobiona napisem antykwą: *Corpora dorminut, vigilant animae*. Autorem inskrypcji był, jak wskazują źródła, sam Szyszko-Bohusz¹⁹. Forma została przez architekta uproszczona względem proponowanych przez niego wcześniej neogotyckich i neorenesansowych zwieńczeń, jednak jej sednem jest tekst wieńczący cały komunikat baldachimu — tekst w duchu Mickiewiczowskich *Dziadów*²⁰, przywołujący ważny topos polskiej kultury: obecność przodków i ich realne zaangażowanie w kreację i podtrzymywanie tożsamości. Właściwie tekstów jest więcej. Pierwszy to ten o czuwających duchach, przerzucający pomost pomiędzy teraźniejszością a przeszłością — a jednak podkreślony konstrukcyjną szczeliną, zerwaniem logiki budowli. Drugi zawiera się w opisie części pochodzenia elementów baldachimu — owym diagramie Szyszko-Bohusza, jak określa baldachim Jakub Woynarowski, autor grafik w polskim pawilonie. Takie zastosowanie spoliów zakłada konieczność uzupełniania architektury rodzajem protezy — komentarzem wyjaśniającym jej pochodzenie. Triumfalistyczna wymowa tego elementu, zawierającego w sobie bardzo dosłownie — odniesienia do przeszłości (w tym również monumentów) trzech zaborów i zaborców to próba zaprzęgnięcia innych pamięci, niewątpliwie sprzecznych — w kreację nowego mitu. Baldachim proponuje spójną i koherentną wizję przeszłości, która niewątpliwie stoi w sprzeczności ze współczesnym przekonaniem, że ani przeszłość, ani jej znaczenie nie są homogeniczne.

David Crowley w tekście zamieszczonym w tym katalogu pisze o relatywnie skromnym upamiętnieniu Piłsudskiego przez Szyszko-Bohusza. Jednakże w kult wodza zostały wciągnięte przeciwieństwo potężne siły — cała potęga wawelskiego wzgórza. To nie baldachim sam w sobie, to królewska katedra jest „baldachimem” Piłsudskiego, a on sam „królom równy” (Marszałek użył tego określenia w odniesieniu do poety Juliusza Słowackiego, którego prochy sprowadził na Wawel dekadę wcześniej). Przekaz ten wzmacnia symbolika królewska mauzoleum: na środku płyty obok baldachimu widnieje słońce w otoczeniu tarcz i herbów, w miedzianej zasuwie schodów uchwytem jest głowa lwa, oczywisty symbol męstwa i władztwa.

Włączenie przez Szyszko-Bohusza własnego herbu w tarczę wodza obrazuje dobitnie złożone związki architektury i polityki, ego architekta i jego dyspozycyjność, prowadzącą nawet do zaryzykowania własnej pozycji (Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego po wydarzeniach z nielegalnymi przenosinami ciała Piłsudskiego z krypty św. Leonarda do przygotowanej przez Szyszko-Bohusza wystąpił o odwołanie architekta ze stanowiska kierownika prac konserwatorskich na Wawelu) wobec możliwości upamiętnienia, unieśmiertelnienia siebie. Zarówno monumentalne struktury, jak i znacznie skromniejsze bryły nagrobków własnych architektów, które przywołujemy w przedsiönku Pawilonu Polskiego, mówią o relacji z pamięcią, o upamiętnieniu za pomocą określonych form. Adolf Loos, autor motta naszej wystawy, pod koniec życia szkicował swój nagrobek kilkakrotnie. Wydaje się zatem, że pamiętając o własnej śmiertelności, projektował pamięć o sobie samym, podobnie jak inni wielcy przedstawiciele dwudziestowiecznego modernizmu. Rem Koolhaas, gdy zadaliśmy mu pytanie o własny grobowiec, zachnął się i odparł: „Śmierć mnie nie porusza”, dodając: „Nie interesuję się śmiercią”. W tym komentarzu zawiera się jedna z odpowiedzi na pytanie o sens naszej prezentacji.

Prywatne nagrobki architektów, nierzadko zaangażowanych w kreację form co najmniej symbolicznych, odsłaniają ich intymną relację z kształtem i wartością architektoniczną oraz przenoszą refleksję na grunt indywidualnego losu i nieuchronnego końca egzystencji — niezależnie od tego, do jakiej kasty za życia się przynależy. Zestawienie międzywojennych czy powojennych form powstałych w tym samym czasie co najbardziej radykalne realizacje modernistycznej awangardy pokazuje symboliczną potrzebę reprezentacji związanej zarówno z władzą, jak i z indywidualną egzystencją. Monumenty powstałe w wyniku pragnienia zawładnięcia pamięcią i przestrzenią swoją patetycznością zarówno śmieszają, jak i przerażają. Wydają się wyczerpane jako polityczne środki ekspresji, a jednocześnie łatwo odnajdziemy ich echa w korporacyjnych wieżowcach czy monumentalizmie budynków współczesnej nawet demokratycznej władzy. **[DL-R]**

Tekst opublikowany w książce towarzyszącej wystawie w Pawilonie Polskim na 14. Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji: *Impossible Objects*, Zachęta — Narodowa Galeria Sztuki, Warszawa 2014

¹⁹ Arcybiskup krakowski Adam Sapieha sprzeciwiał się pierwotnie pochówkowi Piłsudskiego na Wawelu, a następnie wywierał nacisk na przeniesienie zwłok do osobnej krypty. Ponieważ władze państwowe ociągały się z decyzją, sam zdecydował o transporcie zwłok 22 czerwca 1937, czym wywołał głośny skandal znany pod nazwą konfliktu wawelskiego. Szyszko-Bohusz przygotowywał nową kryptę, lecz zamiast rozwiązań tymczasowych, do których obligował go Naczelny Komitet Uczczenia Pamięci Marszałka Józefa Piłsudskiego, zaprojektował i wykonał wyposażenie krypty, baldachimu i jego otoczenia, włączając w nie odniesienia do własnego herbu, co spotkało się z krytyką gremium państwowego pod przewodnictwem generała Bolesława Wieniawy-Długoszowskiego.

²⁰ *Dziady* Adama Mickiewicza to romantyczny dramat w czterech częściach. Jedną z nich rozgrywa się w Dzień Zaduszny, a odwołuje do pogańskiego obrzędu przywoływania zmarłych.