

Niewidzialne modernizmy

Związki łączące nowoczesność i władzę polityczną w XX wieku były dość burzliwe. Tylko w nielicznych przypadkach przestrzenne i estetyczne założenia nowoczesnej architektury zbiegały się z polityką prowadzoną przez rządy państwowe. Sytuacje takie zdarzały się na poziomie municypalnym przede wszystkim w Europie Zachodniej — można tu przypomnieć programy socjaldemokratycznych burmistrzów miast niemieckich lub francuskich z lat dwudziestych i pięćdziesiątych. W okresie międzywojennym, kiedy pojawiło się to, co nazywamy powszechnie „ruchem nowoczesnym”, tylko w nielicznych krajach władze popierały modernizm. Pod tym względem wyróżniał się lokalny rząd Katalonii w okresie Drugiej Republiki Hiszpańskiej w latach 1931–1939 i rząd Czechosłowacji, dla których nowy język stał się narzędziem polityki.

W szerszej perspektywie proces modernizacji tylko sporadycznie był „zsynchronizowany” z pojawieniem się i upowszechnieniem nowoczesności jako konstruktów kulturowego i modernizmem jako językiem sztuki i architektury. W Brazylii na przykład, może z wyjątkiem krótkiego okresu Estado Novo (Nowego Państwa) pod rządami Getúlio Vargasa, od połowy lat trzydziestych mamy do czynienia z rozwojem wyjątkowej architektury i jednoczesnym brakiem modernizacji społecznej. W historii zachodziły też sytuacje odwrotne, gdy modernizacja odbywała się bez modernizmu. Tak było w Związku Radzieckim w latach 1932–1934 — nawet jeśli jakieś formy późnego konstruktywizmu można tam spotkać jeszcze pod koniec lat trzydziestych.

Potrzebna jest jednak bardziej dokładna definicja nowoczesności, żeby lepiej zrozumieć subtelne różnice pomiędzy jej głównym nurtem a bardziej radykalnymi strategiami stosowanymi np. przez konstruktywistów lub funkcjonalistów, takich jak Hannes Meyer czy zespół francuskich architektów: Eugène Beaudouin, Marcel Lods i Vladimir Bodiansky. Jeżeli podpisujemy się pod lingwistycznym modelem zastosowanym przez Rema Koolhaasa w koncepcji wystawy *Fundamenty* na Międzynarodowej Wystawie Architektury w Wenecji w 2014, koncentrującej się na leksykalnych elementach budynków — od drzwi po schody i od sufitów po korytarze — musimy też zadać pytanie o zmiany, jakie zaszły w składni. Warto podkreślić, że od 1914 roku związek pomiędzy słownikiem a składnią nie jest stabilny. W niektórych przypadkach różnica między nimi została zatarta, np. gdy panele okładzinowe zaczęły pełnić rolę konstrukcji nośnych, jak w wielu budynkach zaprojektowanych przez Jeana Prouvé w latach pięćdziesiątych.

Poparcie przywódców politycznych dla architektury przybierało rozmaite formy. Są budynki, w których najbardziej prowokujące elementy kojarzone z radykalnym modernizmem zostały ukryte lub zamaskowane, a jednocześnie zastosowano nowatorski plan budynku. W innych odwrotnie: elementy modernistyczne pełnią funkcję czysto dekoracyjną, natomiast plan budynku jest zachowawczy. Metody projektowania wypracowane w paryskiej École des Beaux-Arts pod koniec XIX wieku i szeroko rozpowszechnione — „zaabsorbowane”, jeśli przyjmiemy pojęcie proponowane Koolhasa przy okazji biennale w 2014 roku — pozwalały na powierzchowne przyjmowanie estetyki uważanej za kolejny „styl”, którym można się posłużyć w założeniach na planie osiowym i symetrycznym.

Najbardziej skrajna sytuacja pod tym względem zaistniała w czasie II wojny światowej zarówno po stronie państw osi, jak i aliantów. Wbrew powszechnej opinii wojna przyczyniła się do powstania licznych budowli: oprócz potężnych fortyfikacji wzniesionych we Francji i Niemczech zrealizowano wielkie projekty obejmujące całe terytoria. Wyróżniłem dwa z tych makroprojektów ze względu na refleksje, do jakich skłaniają.

Pierwszy z nich to gigantyczny budynek biurowy wzniesiony dla Departamentu Wojny w Waszyngtonie; jego nazwa — Pentagon — jest eponimem: powstał w miejscu, gdzie ulice przecinały się pod kątem wyznaczającym boki regularnego pięciokąta. Budowany przez 13 miesięcy od końca 1941 roku, Pentagon miał pomieścić ponad 30 000 pracowników, począwszy od gońców, a skończywszy na generałach, miał też być budynkiem modernistycznym zarówno jeśli chodzi o plan, jak i detale architektoniczne. Każdy z segmentów tego wielokąta składa się z pięciu równoległych części, oświetlonych dzięki wąskim i długim dziedzińcom, i jest podzielony na moduły mieszczące biura. Ponieważ ograniczono liczbę wind, do wewnętrznej komunikacji służą korytarze tworzące swego rodzaju architektoniczną promenadę o długości 26 kilometrów. Podczas gdy zewnętrzną elewację betonowej struktury obłożono kamieniem, na pozostałych widoczne są ślady po szalowaniu, ujawniające kolejne warstwy wylewanego betonu. Parafrazując znany aforyzm Le Corbusiera — budynek jest maszyną do pracy, doskonale funkcjonującym organizmem, przystosowanym do kierowania działaniami wojennymi. Co ciekawe, w czasie wojny poza niewieloma zdjęciami dopuszczonymi przez cenzorów w obiegu znajdowało się bardzo mało widoków Pentagonu. Niska konstrukcja — pięć pięter — oraz horyzontalne ukształtowanie i nietypowy układ skrzydeł i dziedzińców pozwalają zaliczyć ten budynek do wczesnych przykładów tzw. *mat building* — typu, który, jak się powszechnie uważa, zapoczątkował Le Corbusier projektem szpitala w Wenecji.

Strukturą jeszcze mniej widoczną i bardziej zagadkową jest rozległy obszar na niemieckiej wyspie Uznam, który nazisicy przeznaczili na produkcję i testowanie rakiet: Peenemünde. W mojej ocenie kompleks ten znacznie lepiej obrazuje związek pomiędzy reżimem hitlerowskim a architekturą niż bombastyczne projekty nowego Berlina, jakie dla Hitlera wykonywał Albert Speer. Można powiedzieć, że elektrownię, fabryki produkujące ciekły wodór i tlen oraz hale przeznaczone do produkcji rakiet — w znacznej części zachowane — wybudowano w stylu *sachlich* (rzeczowym). Betonowy szkielet pozostawiono widoczny, podobnie jak ceglane wypełnienie. Walter Schlempp, dawny członek berlińskiej ekipy Speera, zaprojektował surową architekturę, która miała pomieścić wysoce zaawansowany program technologiczny. Jednak, zgodnie z założeniami, ta elegancka i wyrafinowana interpretacja przemysłowego modernizmu miała być niewidoczna, ukryta przed wzrokiem samych Niemców, nie wspominając o innych narodowościach. Czy w tym przypadku wybór innowacyjnej architektury wynikał z tęsknoty za technologiczną perfekcją wcielaną przez program Wernhera von Brauna, czy też z modernistycznych zapędów architektów sfrustrowanych neoklasycznymi planami rozbudowy Berlina? Ta kwestia pozostaje otwarta.

Na swój sposób każdy z tych projektów jest wyrazem czegoś, co można by nazwać niegodnym modernizmem — architekturą sprzeczną z oficjalnymi założeniami. Wszak budynki rządowe w Waszyngtonie były tak samo neoklasyczne, jak te projektowane dla Berlina, poza tym było ich więcej, jeżeli weźmiemy pod uwagę tzw. trójkąt federalny (Federal Triangle) zbudowany w latach trzydziestych. Rozpatrując modernizm w kontekście Pentagonu i Peenemünde, można lepiej zrozumieć mechanizm wzajemnego dostosowywania się do siebie architektów i zleceniodawców; władza polityczna nigdy nie jest monolitem, dzieli się na wiele frakcji, często ze sobą rywalizujących. Epizod zamknięcia Bauhausu w Berlinie w 1933 ujawnił rozłam między nazistowskimi przywódcami: na tych, którzy popierali funkcjonalizm, i na konserwatystów. Podobne napięcia istniały we wczesnym okresie stalinizmu, gdy nowi liderzy wywodzący się z klasy robotniczej i chłopstwa chętniej akceptowali nowobogacki styl socrealizmu niż ich lepiej wykształceni poprzednicy. W przypadku Pentagonu nie ma wątpliwości, że wojskowi nie byli zainteresowani wznoszeniem monumentu, zamiast niego chcieli mieć sprawną maszynę, w Peenemünde zaś ich niemieccy koledzy i naukowcy posługiwali się funkcjonalnym i obiektywnym językiem modernizmu.

Reasumując, powyższe sprzeczności odzwierciedlają niemożność badania związków łączących władzę i architekturę, jeżeli postrzega się je jako homogeniczne całości. Architektura jest tak samo kapryśna jak polityka, a jej odpowiedź na propozycje płynące z kręgów władzy jest dostosowana do różnych okoliczności i emocji. Można tutaj — nawiązując do powyższych rozważań — posłużyć się wojskową metaforą i powiedzieć, że wojna stylów i wojna programów politycznych częściej przypomina potyczki partyzantów niż bitwy regularnych armii na otwartym polu.

Z języka angielskiego przełożyła Izabela Suchan

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