

Peiper w Bauhausie. Wokół dyskursu architektonicznego lat dwudziestych XX wieku i literatury nowoczesnej

Bartosz Swoboda

BARTOSZ SWOBODA Uniwersytet Opolski

**PEIPER W BAUHAUSIE WOKÓŁ DYSKURSU ARCHITEKTONICZNEGO
LAT DWUDZIESTYCH XX WIEKU I LITERATURY NOWOCZESNEJ**

W opublikowanym w czerwcu 1927 na łamach „Zwrotnicy” artykule zatytułowanym *W Bauhausie* Tadeusz Peiper opowiada o wizycie odbytej wspólnie z Kazimierzem Malewiczem w pierwszych dniach kwietnia owego roku w niemieckim Dessau, ówczesnej siedzibie szkoły projektowania i wzornictwa Bauhaus. W szkicu zwraca uwagę interesujący opis domu Waltera Gropiusa, założyciela i dyrektora uczelni, który gościł u siebie Peipera i Malewicza¹, a także streszczenie zajmującej rozmowy na temat architektury, którą prowadzili między sobą rosyjski malarz oraz niemiecki architekt.

Malewicz – relacjonuje dyskusję krakowski poeta, który wystąpił w niej w roli tłumacza – odróżnia architekturę od architektoniki, pierwszej przypisując cele czysto użytkowe, drugiej – artystyczne. Architektonika, inaczej niż architektura, opiera się, zdaniem Malewicza, na artystycznych związkach form przestrzennych i nie przynosi rozwiązań, które można wprost wykorzystać w nowoczesnym budownictwie². Dla Gropiusa natomiast kluczowa jest ścisła zależność funkcjonalna między przeznaczeniem budynku a zastosowaną technologią budowlaną, w następ-

¹ Zob. T. Peiper, *W Bauhausie*. W: *Tędy. – Nowe usta*. Przedm., koment., nota biograf. S. Jaworski. Kraków 1972, s. 164–165: „Ubarwienie ścian w najściślejszej zależności od rozczłonkowania architektonicznego przestrzeni. Zgodnie z podziałem wnętrza na dwie części powała podzielona na dwa prostokątne pola barwne. Jedno z nich czarne. Zlewana mlecznym światłem poziomych lamp, czerni ta ochładza salę spokojem. W granicach jednego członu architektonicznego powierzchnie jednostajne. Wszędzie tendencja do uzyskania jak najdalej idącej gładkości ścian. Żadnych szaf; wszystko w ścianach. Nawet etażera z książkami, którą właśnie mam przed sobą, razi gospodarza domu, rozmyślającego już nad sposobem ukrycia tego sprzętu”. Cytaty z artykułów programowych Peipera podaje za tym wydaniem, które oznaczam za pomocą skrótu PT. W rozprawie stosuję też inne skróty: PP = T. Peiper, *Poematy i utwory teatralne*. Przedm., oprac. tekstu, koment. A. K. Waśkiewicz. *Utwory Z dróg wojennych* oprac., koment. S. Jaworski. Kraków 1979. – SP = Sz. Syrkus, *Preliminarz architektury*. „Praesens” 1926, nr 1. Liczby po skrótach wskazują stronicę.

² Szerzej na temat architektonicznych koncepcji K. Malewicza zob. S. Fauchereau, *Malevich*. New York 1993, s. 29–31. Z kolei o samej wizycie Peipera i Malewicza w Dessau oraz o dyskusji z Gropiusem zob. A. Turowski: *Malewicz w Warszawie. Rekonstrukcje i symulacje*. Kraków 2004, s. 211–214; *O rozkwitającej formie Tadeusza Peipera*. W zb.: *Papież awangardy. Tadeusz Peiper w Hiszpanii, Polsce, Europie* (katalog wystawy). [Przeł. K. Górna]. Warszawa 2015, s. 390–395. – É. Forgács, *Malevich and Interwar Modernism: Russian Art and the International of the Square*. London 2022, s. 192–195.

stwie warunkująca jego formę architektoniczną. Według Malewicza z kolei owego czynnika funkcjonalnego, w przeciwieństwie do koncepcji czysto estetycznych, niepodobna rozpatrywać jako realnego bodźca rozwoju architektury. Już od siebie w tonie komentarza dodaje Peiper: „Należy jednak uwzględnić, że architektura przenosi nas w świat rzeczy”, po czym uzupełnia ową uwagę o wyjątkowo interesujące spostrzeżenie:

Jak pierwszym celem dzieła sztuki jest władza wzbudzania wzruszeń artystycznych, tak pierwszym celem rzeczy użytkowej jest jej używalność. Życie rzeczy rozpoczyna się z jej użyciem. Jak każdy twór ludzki, rzecz spełnia swe zadanie, jeśli spełnia je jak najlepiej. By spełniać je jak najlepiej, musi korzystać ze wszystkich środków, których używa terażniejszość. [W *Bauhausie*, PT 167]

Pozostawiam na uboczu intrygujące przemyślenia dotyczące szczególnego charakteru rzeczy (choć przypuszczalnie refleksje te mogłyby zostać w wartościowy sposób rozwinięte w kontekście filozofii Martina Heideggera), aby wyodrębnić z wypowiedzi Peipera dwa pojęcia o, jak sądzę, zasadniczej roli w jego rozumieniu architektury, istotne także z punktu widzenia moich dalszych rozważań.

Pierwsze z nich to używalność (użyteczność, przydatność, funkcjonalność), którą w artykule *Estetyka maszyny* z 1923 roku opiewał Fernand Léger (nawiasem mówiąc, autor ilustracji do wydanego dwa lata później programowego odczytu Peipera *Nowe usta*):

Jeżeli celem dawnej monumentalnej architektury było Piękno dominujące nad użytecznym, to nie da się zaprzeczyć, że w systemie mechanicznym celem dominującym jest użyteczność, ścisła użyteczność. Wszystko z największą bezwzględnością zmierza ku użyteczności³.

Użyteczność stanowi, rzecz jasna, bardzo istotną kategorię wartościującą w systemie estetycznym awangardy, a zarazem jeden z fundamentów doktryny Bauhausu. Drugie z interesujących mnie pojęć – terażniejszość – to z kolei jedna z rudymenarnych kategorii modernizmu. Oczywiście, zarówno przez swój komentarz, jak i przekonania wyłożone już w 1922 roku w manifestie *Miasto, masa, maszyna* zbliża się Peiper do stanowiska Gropiusa, do poglądów na znaczenie i rolę architektury, które wpajane były uczniom Bauhausu. Samą stworzoną przez niemieckiego architekta instytucję postrzegał zresztą redaktor „Zwrotnicy” jako wyjątkowo mocny dowód na wartość nowej sztuki, dowód z „żelaza, żelazobetonu i szkła” (W *Bauhausie*, PT 168).

W rozbudowanym systemie estetycznym Peipera – ważnej matrycy dla kolejnych programów i nurtów awangardowych rozwijających się w kraju w latach dwudziestych oraz trzydziestych XX wieku – istotną rolę odgrywają funkcjonalny związek między sztuką a życiem społecznym, społeczne uwarunkowanie i znaczenie sztuki, jak również aprobatą nowoczesnej cywilizacji oraz dogmatyczne przekonanie, że postęp i rozwój techniki mogą wywoływać w głównej mierze pozytywne, pożądane zmiany społeczne. Bliskie Peiperowi awangardowa wola przekształcania rzeczywistości, dyrektywa twórczości artystycznej złączonej „uściskiem z terażniejszością”, a także przekonanie o konieczności świadomego współdziałania artysty – zaprasza-

³ F. Léger, *Estetyka maszyny* (1923). W zb.: *Artyści o sztuce. Od van Gogha do Picassa*. Wybór, oprac. E. Grabska, H. Morawska. Warszawa 1969, s. 271 (przeł. E. Grabska).

nego w artykule otwierającym pierwszy numer „Zwrotnicy” w „świat terażniejszości, który czeka oczu, godnych jego bogactwa” (*Punkt wyjścia*, PT 27, 29) – w procesie budowania nowej rzeczywistości i kształtowania nowoczesnego życia niewątpliwie sprzyjają nawiązaniu swoistego dialogu między postulatami teoretycznymi Peipera a założeniami estetycznymi, które legły u podwalin Bauhausu. Jak sądzę, przedsięwzięcie to można zrealizować na dwóch poziomach: odwołując się do tekstów programowych autora *Tędy* oraz próbując spojrzeć na twórczość poetycką Peipera przez pryzmat założeń architektury modernistycznej.

1

W drugim dniu wizyty w Dessau miał Peiper okazję obejrzeć powstałe w 1926 roku zabudowania szkoły oraz ulokowane w innej części miasta domy wykładowców⁴, obiekty, które – tworząc konsekwentną i spójną całość – stanowiły swoisty manifest Bauhausu, urzeczywistniały bowiem jego fundamentalne wytyczne w najbardziej spektakularnej, architektonicznej formie:

Ściany ich są białą jasnością wśród zielonej jasności trawników i drzew. Płaskie dachy, zamykające je linią poziomą, tula je radośnie do ziemi. Okna szukają światła tam, gdzie chcą je znaleźć. Cień łapia wypusty. Na platformach i terasach usługują powietrze i ciepło. Pierwszy raz widzę nową architekturę nie na ilustracji, lecz w jej zachwycającym istnieniu materialnym. [W *Bauhausie*, PT 170]

Szczególnym zadowoleniem napelnia jednak Peipera dostrzeżone przezeń podobieństwo między rytmem tej architektury a rytmem jego własnej poezji, powinowactwo rytmu konstrukcji budowlanej z kompozycją słowną (językową). Skoro, jak chciał Peiper, aktywność twórcza ma za zadanie przekształcać rzeczywistość, to w tym zakresie i działalność architekta – który, realizując swoje projekty, zmienia przestrzeń nowoczesnego miasta – i praca pisarska zmierzają w gruncie rzeczy do tego samego celu; wszak czytamy w wierszu *Powojenne wezwanie* (PP 33): „Niezapisane arkusze ziemi czekają nowych piór” (w liryku *Bezokoliczniki* <PP 40> zaświadczał z kolei poeta, że cegła może być zrobiona ze słów).

W dyskursie programowym „papieża awangardy” oraz w projektowanej w granicach tego dyskursu teorii poezji twórca przedstawiany jest jednocześnie jako architekt i budowniczy. Pisze Adam Zagajewski:

Przekonanie o radykalnej nowości świata sąsiaduje w programie Peipera z ideą porządku (dzieło sztuki jako budowa), ideą konstrukcji (doprowadzenia do powstania tej budowy) i z ideą jedności (całościowych związków między poematem, dziełem sztuki a zewnętrznym światem cywilizacji). W nowym świecie artysta, rozpoznawszy strukturę tego świata, powinien wnieść budowlę sztuki; przez to przyczyni się – za pośrednictwem ludzi, odbiorców sztuki, których jego dzieło niepostrzeżenie przekształci – do pchnięcia naprzód sprawy rozwoju cywilizacji⁵.

W ramach owej swoistej „estetyki inżynierskiej”, że posłużę się sformułowaniem

⁴ Szerszej na temat założeń architektonicznych osiedla nauczycieli zob. R. Rehm, *The Paradigm of the New Building. The Dessau Masters' Houses*. W zb.: *Bauhaus: A Conceptual Model (catalogue)*. Ed. W. Thöner. Ostfildern 2009, s. 200–202.

⁵ A. Zagajewski, *Budowniczy Peiper*. W: J. Kornhauser, A. Zagajewski, *Świat nie przedstawiony*. Kraków 1974, s. 14.

Jarosława Fazana⁶, niezmiernie ważne okazuje się, aby plan wiersza stał się czytelnym niczym projekt architektoniczny: „Plan układu poematowego powinien być widzialny, jak plan dworca kolejowego lub domu towarowego. Bo poemat jest budową” (*Odczyt o poezji*, PT 342). W modelu tym, zaczerpniętym z repertuaru konstruktywistycznego, zbiega się szereg zasadniczych postaw, które pozwalają wytyczyć wspólny obszar refleksji nad architekturą modernistyczną i literaturą awangardową: troska o ścisłość konstrukcji, dbałość o rygorystyczną logikę budowy, harmonia, ład, dyscyplina, metoda, rzemieślnicza fachowość; zachęcają one jednocześnie do postawienia pytania: czy – a jeśli tak, to w jakim stopniu – praktyka liryczna Peipera weryfikuje owe metapoetyckie przesłanki? Formułując tego rodzaju założenia, warto mieć wszakże wzgląd na kwestię, którą trafnie ujęła Joanna Grądziel-Wójcik:

Propozycja teoretyczna Peipera nie musi być aparatem ucisku dla jego tekstów czy wytyczną ich interpretacji, poezja zaś nie powinna stać się ani ciałem obcym w doskonale funkcjonującym organizmie teorii, ani też wzorcową ilustracją cech Awangardy Krakowskiej⁷.

Znaczący jest w rozważaniach poety aspekt społeczno-polityczny, związany z powojenną odbudową ojczyzny (stawiającą przed człowiekiem niemałe wyzwania) – od niego też wypada zacząć. W wierszu *Powojenne wezwanie* pisze Peiper:

Świat krwią zmył twarz.
Oczy przetała cmentarzem, czołgi złożył w szufladzie. [PP 33]

W innym miejscu stwierdza:

Nowe warunki istnienia politycznego pchają stare i nowe państwa w konieczność przebudowy, a środki, w jakie obfituje nowoczesna cywilizacja, pozwalają im marzyć śmiało. We wszystkich kątach Europy nowe budowanie. [*Odczyt o poezji*, PT 342–343]

Jest to kontekst o tyle dla mnie istotny, że zaangażowanie w proces odtworzenia infrastruktury i budowę nowego ładu społecznego na zgłiszczach pierwszej wojny światowej stanowiło impuls, który legł także u podstaw Bauhausu. W początkach 1919 roku, wówczas jeszcze jako członek kolektywu artystycznego *Arbeitsrat für Kunst*, dostrzegając Gropius aspiracje polityczne i znaczenie społeczne nowej sztuki, czemu pełny wyraz dał już jako dyrektor nowo powstałej placówki, publikując w kwietniu 1919 *Programm des Staatlichen Bauhauses in Weimar* (Manifest i program Bauhausu), którego centralnymi punktami stały się ambitna wizja wspólnoty artystów i rzemieślników, socjalistyczna wrażliwość społeczna oraz właśnie postępową wartość nowatorskich koncepcji architektonicznych, postrzeganych jako zadanie i wyzwanie w warunkach powojennych, kiedy poprzedni porządek społeczny rozpadł się, nowy zaś dopiero miał nabrać kształtu⁸.

Wątek budowy pojawia się u Peipera w charakterystycznym dla jego poezji kon-

⁶ J. Fa z a n, *Od metafory do urojenia. Próba patografii Tadeusza Peipera*. Kraków 2010, s. 86.

⁷ J. Grądziel-Wójcik, *Prospekty i ścieżki awangardy. Przypadek Tadeusza Peipera*. „Przestrzenie Teorii” t. 22 (2014), s. 161.

⁸ W. G r o p i u s, *Manifesto and Programme of the Bauhaus*. W zb.: *The Bauhaus. Masters and Students by Themselves*. Ed. F. Whitford, J. Engelhardt. London 1992, s. 38–41. Szerzej o założeniach manifestu zob. J. Aynsley, *Designing Modern Germany*. London 2009, s. 77–80.

tekście apologii pracy, robotniczego etosu, ludzkiego trudu przekształcania otoczenia – w czasach, w których: „Nigdy ręka i cegła nie wyciągały się ku zadaniom bardziej kuszącym, bardziej światotwórczym; nigdy głos o budowę nie był silniejszy” (*Odczyt o poezji*, PT 343). Murarz z wiersza *Na rusztowaniu* z debiutanckiego tomu A, wydanego w 1924 roku (choć gromadzącego utwory pisane w latach 1914–1923), nieczuły na zalotne spojrzenia kobiety i jej „uśmiech igłą strzelający [...]”, oddaje się pracy („Lecz cegieł nie rzuce, nie wypuszcę kielni”). Czyn jest ważniejszy od uczucia, świadomość obowiązku nie pozostawia przestrzeni dla chwili słabości (pewna doza wahania pozwala jednak dostrzec tłumione pożądanie), miłość, „noc w koszu z ciszy po dniu w upręży z wawrzynów”, musi ustawić się w kolejce, więc niedoszła kochanka usłyszy brutalną, niebudzącą wątpliwości odpowiedź:

Idź!! Gdzie budują, tam kobiety czekają za parkanem!!
Wróć o szóstęj. I wybac słowa wapnem wezbrane. [PP 45]⁹

Ze zbliżonym scenariuszem spotykamy się w wierszu *Naszynnik* – również pomieszczonym w pierwszym tomie poezji Peipera – gdzie biernemu kobiecemu pięknu zostaje przeciwstawiony robotnik budowlany, „brudny więzień rusztowań”, i surowa powaga jego pracy. Kobiecie, która zdobywa świat urodą i wdziękiem („aby zwyciężać wystarczą tobie twe oczy; / spojrzysz, już masz”), murarz zaoferować może jedynie trud ciężkiej pracy:

wyjmę z kieszeni
ciężki naszynnik z cegieł i kamieni,
i tę jedyną ozdobę jaką umiem dać
zarzucę ci na szyję. [PP 48]

Zbiorowy budowlany wysiłek szczególne znaczenie zyskuje również w poemacie *Odezwa*, otwierającym drugi tom poetycki Peipera *Żywe linie* (także z 1924 roku). Podmiot wiersza zwraca się bezpośrednio do odbiorcy, wzywając do wzniesienia domu i jednocześnie do budowy nowego społeczeństwa:

Zbudujemy nowy dom, dobrze?, nowy kłos miasta.
Lyse sztandary wołające na was z koryta –
słuchajcie:
nie wiercie tym opuchłym poszewkom kłamstwa.
Zbudujemy nowy dom, co?,
pod obłokiem z chwytnych pytań;
pod czerwcem o sutych dniach;
pod słońcem zabliznionym dłonią
przynoszącą w godzinę porodów z ciemnego sadu
owoce które ranionych zbytnią prawdą – goją;
pod nowym budzikiem dusz;
pod wachlarzem z gamy adur;

⁹ Tymczasem A. Ważyk (*Dziwna historia awangardy*, Warszawa 1976, s. 58) widział w postaci murarza alegorię poety, a ukazany w wierszu trud pracy odczytywał jako metaforę literackiego powołania i związanych z nim wyrzeczeń (także miłosnych).

na ziemi; tak;
 na jej wymionach rozłożonych w palmy;
 na jej ciepłych tłuszczach, na jej szczodrym zbożu;
 dom z welinowego papieru; tak;
 z tkanek lśniących kroplami
 śmietany; z asów; z górzystych odpowiedzi; co? dobrze? [PP 63]

W sposób charakterystyczny dla twórczości poetyckiej Peipera podmiot wiersza zostaje osadzony w społeczności i ujęty w sieci relacji międzyludzkich, w tym wypadku będących skutkiem zorganizowanej pracy. Dostrzegamy podmiot zwrócony do innych w akcie wezwania do urzeczywistnienia wspólnej sprawy, nawołujący do warunkującego owocną współpracę porozumienia i do powzięcia zobowiązania realizacji zamierzonych celów. Stanisław Jaworski doszukuje się wręcz w *Odezwie* typowego schematu przemówienia, oracji, wyróżniając trzy partie konstrukcyjne wiersza: wstęp, przedstawienie sprawy (obejmujące środkową część tekstu) oraz apel do słuchacza (zawarty w ostatnich wersach)¹⁰. Kolektywne działania i zbiorowe, jednoczące emocje determinują charakter podmiotu *Odezwy* – pozwalają mu się wyodrębnić, poczuć satysfakcję z przyjętej roli, co na szerszym gruncie poezji zwrotniczian przedstawiał Janusz Sławiński:

W światopoglądzie wyznawanym przez poetów krakowskiej awangardy kategoria „ja” była traktowana nie substancjalnie, lecz funkcjonalnie. Wskazywała nie na stały i z góry dany komplet cech charakterystycznych i nastawień jednostki, lecz na jej postawę konstytuującą się dopiero w aktach społecznej praktyki¹¹.

Także podmiot wiersza Peipera apeluje do odbiorcy, chcąc stymulować jego działalność; może nawet ponagla, ale też – a to szczególnie ważne – pragnie współuczestniczyć w kolektywnym akcie odbudowy.

W wezwaniu do budowy domu, „nowego kłosa miasta”, wybrzmiewa spontaniczna oraz żywiołowa zachęta do świadomego, zaangażowanego i zbiorowego kreowania otoczenia zgodnego z rytmem życia nowoczesnego społeczeństwa i podporządkowanego zaspokajaniu kolektywnych potrzeb. W sztandarowym manifestie Peipera czytamy, że miasto stanowi wyraz życia praktycznego, a także realizację planowej myśli i naczelných wymogów ładu oraz funkcjonalności, dzięki którym miejska przestrzeń może stopniowo przystosowywać się do oczekiwań człowieka, co jest o tyle istotne, że – jak zauważa poeta – miasto oddziałuje na fizjologię ludzkiego ciała w swoistym ruchu samozwrotnym: „Organizm człowieka przystosowuje się do miasta, a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka” (*Miasto, masa, maszyna*, PT 35).

Peiper pragnie ponadto postrzegać miasto jako „realizację nowego piękna” (*Miasto, masa, maszyna*, PT 35), jako przestrzeń, która staje się dziełem sztuki tworzonym na podstawie obowiązujących kryteriów estetycznych. Program Peipera zawiera zatem komponent utylitarny (nacisk na wymiar funkcjonalny terenów zurbanizowanych), fizjologiczny (wpływ przestrzeni miejskiej na kondycję organizmu

¹⁰ S. Jaworski, *U podstaw awangardy. Tadeusz Peiper pisarz i teoretyk*. Wyd. 2, przejrz. i uzup. Kraków 1980, s. 134–135.

¹¹ J. Sławiński, *Koncepcja języka poetyckiego Awangardy Krakowskiej*. Kraków 1998, s. 237.

ludzkiego), psychologiczny (oswajanie i ucłowieczanie miasta, które winno stać się przyjaznym dla człowieka środowiskiem) oraz estetyczny (wizja miasta jako dzieła sztuki). Warto w tym miejscu zestawzić wnioski poety z zapatrywaniami Gropiusa, ponieważ po latach, odnosząc się do doświadczeń związanych z początkami Bauhausu, architekt zwracał uwagę na całkiem podobne motywacje:

aby opracować nowe środki pomocne w realizacji ludzkich zamiarów, w Bauhausie gorliwie starano się przekładać teorię na praktykę, a ponadto poszukiwano równowagi w dążeniu do zaspokojenia wymogów użytecznych, estetycznych i psychologicznych. Funkcjonalizm nie był postrzegany wyłącznie jako zjawisko racjonalistyczne; obejmował również kwestie psychologiczne. W założeniu nasze projekty miały spełniać funkcje fizyczne i psychologiczne. Zdaliśmy sobie sprawę z tego, że potrzeby emocjonalne są tak samo naglące jak użyteczne i muszą być zaspokajane. Żywo interesowaliśmy się maszynami i nowymi perspektywami nauki, ale podkreślaliśmy nie tyle maszynę, ile lepsze wykorzystanie maszyny i nauki w służbie ludzkiemu życiu. Patrząc wstecz, uważam że nasza epoka poświęciła maszynę za mało, a nie za dużo uwagi¹².

2

Dotychczasowy tok mojego wywodu wymusił poniekąd przejście od zagadnień bezpośrednio związanych z architekturą do szerszego problemu kształtowania modernistycznej przestrzeni miejskiej, kwestii, która przez badaczy była drobiazgowo i wieloaspektowo analizowana także w odniesieniu do refleksji teoretycznej i do twórczości artystycznej Peipera¹³. Kwestię tę pozostawiam zatem w szkicowym zarysie, by zająć się szczegółowym omówieniem spraw łączących się z tematyką *stricte* architektoniczną.

Przywołania konkretnych budowli lub konstrukcji architektonicznych w poematach Peipera należą do wyjątków (w *Rozstaniu z żukiem* (PP 72) wzmiankowana jest wieża Eiffla). Jeżeli już możemy bliżej zidentyfikować określony obiekt, okazuje się, że najczęściej opiewaną budowlą jest fabryka, a więc flagowa realizacja budownictwa przemysłowego i zarazem metonimiczny ekwiwalent modernizacji, jak w wierszu *Oczy nad miastem*, w którym dym dobywający się z fabrycznych kominów – stanowiących swoistą inskrypcję nowoczesności w panoramie metropolii – unosząc się nad okolicą, staje się widowiskowym „zwycięstwem duszy węgla” (PP 36). Sceneria fabrycznych hal, hut i kombinatów pod niebem zasnutym gęstym dymem bliska była zresztą wyobraźni także innych zwrotniczan – w *Inwokacji* otwierającej *Śruby*, debiutancki tom wierszy Juliana Przybosia z 1925 roku, podmiot liryczny wzywa wszak Boga, potężnego „jak pracę dynamo”, aby natchnął go i wznioł „pod niebo dymów jako rusztowanie”¹⁴. W poezji Peipera w zasadzie nie pojawia się ani problematyka miejskiej zabudowy mieszkaniowej i jej żywych lokatorów, ani poetycko poświadczona społeczna przydatność oraz użyteczność architektonicznej nowoczesności:

¹² W. Gropius, *Pelnia architektury*. Przeł. K. Kopczyńska. Kraków 2014, s. 129.

¹³ Zob. E. Rybicka, *Modernizowanie miasta. Zarys problematyki urbanistycznej w nowoczesnej literaturze polskiej*. Kraków 2003, s. 228–253. – B. Sienkiewicz, *Poznanwanie i nazywanie. Refleksja cywilizacyjna i epistemologiczna w polskiej poezji modernistycznej*. Kraków 2007, s. 222–254.

¹⁴ J. Przyboś, *Inwokacja*. W: *Utwory poetyckie*. Oprac. R. Skręt. Przedm. J. Kwiatkowski. T. 1. Kraków 1984, s. 3.

mamy budowniczego, konstruktora, kreującego nowe miejskie środowisko zgodnie z zasadami nowoczesnej formy, brakuje natomiast „konsumenta”, tego, którego potrzeby miasto miałyby realizować i ze względu na które jest kształtowane¹⁵.

Jeśli z kolei zechcemy przejść na poziom rozważań dotyczących języka poetyckiego, powinniśmy w pierwszej kolejności zwrócić uwagę, że w twórczości Peipera do zjawisk dość wyraźnie uchwytnych należy tendencja do nasycania wierszy metaforą architektoniczną lub też przenośniami, których istotnym komponentem jest element architektoniczny budynku (dach, ściana etc.):

Kolumnada kominów, galerie z żelaza,
dach z chmur, które parują ze spoczonej skóry,
[.]
z mięśni mury.

(Z Górnego Śląska, PP 35)

Rannych światel szare blachy
rozwiesza świt na pierwszych swych godzinach.
Lśnią dachy,
cień na czynach

(Rano, PP 37)

Ostatnia godzina dnia czerwieni się na gzymsach.

(Ja, ty, PP 46)

Wieczór zjedzie dzisiaj pewnie ubrany w cyjanozę
i na głogach dachu

przed finiszem rozedrze skrzydła śmigi

(Pod dachem ze smutku, PP 69)

Z uwagi na relację słowa i rzeczy w języku poetyckim awangardy, jak też ze względu na postulat ekonomii języka, „redukcji wydatku słownego” (*Metafora terażniejszości*, PT 55), przez samego Peipera silnie akcentowany w refleksji poetologicznej, w jego poezji nie ma oczywiście miejsca na deskrypcję, budowę wizualną będącą – jak to ujął Jan Brzękowski – „zbędnym transponowaniem walorów malarstwa w dziedzinę poezji”¹⁶, zatem drobiazgowo opisy architektury również nie mogą w niej zaistnieć. Joanna Orska stwierdza:

¹⁵ Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 247. Zdaniem E. Rewers (*Post-polis. Wstęp do filozofii ponowoczesnego miasta*. Kraków 2005, s. 264): „Często jednak to wzorowanie się na masowej produkcji przemysłowej pociągało za sobą kontrolowanie, marginalizowanie, usuwanie wreszcie wszelkich form życia naruszających mechaniczny porządek. Idealny budynek, idealne miasto lub jego dzielnica najlepiej prezentowały się na papierze [...]”.

¹⁶ J. Brzękowski, *Poezja integralna*. Warszawa 1933, s. 35. Po latach J. Przyboś (*O „teorii poznania” lirycznego*. W: *Sens poetycki*. T. 1. Wyd. 2, powiększ. Kraków 1967, s. 16–17) pisał w dość krytycznym tonie: „Z tej miłości do słowa i do tego, co z nim można zrobić, płynie niechęć Peipera do kojarzenia go z obrazem. Obraz w poezji jest wprowadzeniem obcego, malarskiego pierwiastka do literatury. [...] Dążąc do absolutnej czystości poetyckiej, Peiper powiedział się za »słowiarstwem«, za literackością, a przeciw plastyce w poezji. Jego metafora jest nieobrazowa. [...] Mój spór z Peiperem zaczął się od niezgody na wykluczenie z poezji obrazu”.

W Peiperowskiej liryce [...] rzeczywistość pozasłowna w swej mimetycznej dosłowności jest jedynie sugerowana. Sfera wygładów we wczesnych wierszach jest skrajnie odpodobniona i sfragmentaryzowana¹⁷.

Jednakże metafora, choć nie zalicza się do „środków realistycznego odtwarzania świata” (*Metafora terażniejszości*, PT 55)¹⁸ (więcej nawet: szczególnie u Peipera ustanawia swoistą barierę między tekstem a światem), dzięki pojemności i znaczeniowemu bogactwu – jak w przywołanych przykładach – mimo wszystko zwiększa siłę oddziaływania obrazu poetyckiego.

Pojawiające się w poematach elementy architektoniczne pozwalają ubarwić krajobraz miejski (w wierszu *Rano* <PP 37> śpiąca o świcie ulica jest przydeptana „sześcianiem cienia” rzucanym w porannym świetle przez budynek), w innych wypadkach relacje przestrzenne zostają zapośredniczone w terminologii architektonicznej, ale – jak zauważa Barbara Sienkiewicz – miasto Peipera:

pozbawione zostaje wszelkich cech indywidualizujących, tych w szczególności, które związane są z krajobrazem, historią kształtowania się miejsca, znajdującą odzwierciedlenie w już istniejących budowlach, tak jakby zostały one wymazane z mapy miasta, a w ich miejsce pojawiły się konstruktywistyczne szare sześciiany [...]¹⁹.

Co więcej, także opiewane nowoczesne konstrukcje tracą indywidualny wyraz, zostają zunifikowane oraz sprowadzone do szeregu abstrakcyjnych jakości formalnych i właściwości technicznych – mających w założeniu identyfikować charakter projektów modernistycznych – takich jak stosunki płaszczyzn i układy form geometrycznych („Ulica. / Dwa prostokąty z cegły na prostokacie z betonu”, *Ulica*, PP 39), układy osi wertykalnych i horyzontalnych (przejawiające się w relacji ulicy do budynku) czy rodzaje wykorzystanych materiałów budowlanych (blacha, beton, cegła).

Jest to zapewne ten wymiar modernistycznego funkcjonalizmu, który krytykował Wolfgang Welsch, kiedy przekonywał, że „konsekwentne podporządkowanie funkcjom powoduje nieuchronne poddanie się dyktaturze”²⁰. Dyktaturze planowania czy programowania, w ramach którego nieprzewidywalne i złożone życie zostaje ustrukturyzowane, zredukowane do schematu, możliwego do zbudowania dzięki kombinacji ściśle określonych funkcji. Oprócz tego tak postrzegana architektura nie podlega owym funkcjom, tylko – zdaniem niemieckiego filozofa – raczej steruje nimi i narzuca je użytkownikom. Za fasadą funkcjonalizmu ponadto skrywa się nierzadko formalizm, identyfikowany przez Welscha z rozwiązaniami architektonicznymi, które nie są bynajmniej podporządkowane funkcjom ani nie mają funkcjonalnego uzasadnienia, ale jedynie sugerują lub pozorują modernistyczną

¹⁷ J. Orska, *Przełom awangardowy w dwudziestowiecznym modernizmie w Polsce*. Kraków 2004, s. 434.

¹⁸ Zob. Sławiński, *op. cit.*, s. 189–190 n. O języku poetyckim Peipera zob. także A. Kluba, *Autoteliczność – referencyjność – niewyraźność. O nowoczesnej poezji polskiej (1918–1939)*. Wrocław 2004, s. 89–111.

¹⁹ Sienkiewicz, *op. cit.*, s. 244–245.

²⁰ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*. Przeł. R. Kubicki, A. Zeidler-Janiszewska. Warszawa 1998, s. 133.

formę. Formę, która niepostrzeżenie stawała się uniformem. Dostrzegając znaczące osiągnięcia architektury modernistycznej, Welsch krytycznie spogląda na jej uniformizujący i totalizujący charakter oraz przesadną afirmację technologizacji, która jest także znamieną dla postawy Peipera, o czym już wspominałem, a do czego jeszcze wróce.

3

W celu zarysowania szerszego kontekstu rozważań trzeba jednak jeszcze dodać, że wizja miasta-maszyny (nawiasem mówiąc, koncept o oczywistym rodowodzie futurystycznym, pojawiający się bodaj najpierw w proklamacjach włoskiego architekta Antonia Sant'Elia, a po pierwszej wojnie żywo podjęty przez Le Corbusiera), podobnie jak forsowanie funkcjonalizmu, wskazywanie na konieczność powiązania rozwoju architektury ze zmianami społecznymi i rozwojem nowoczesnego przemysłu – czyli zapatrywania, których rzecznikiem stał się w swoich pismach Peiper – były oczywiście szeroko omawiane w ramach dyskursu urbanistycznego oraz architektonicznego lat dwudziestych XX wieku. Zwłaszcza w kręgach architektów, na których szczególnie wpłynęły koncepcje Bauhausu²¹, a więc związanych z grupami Blok i Praesens. W roku 1926 w artykule *Preliminarz architektury*, wydrukowanym na łamach efemerycznego pisma „Praesens” (ukazały się tylko dwa numery, w dodatku w sporym odstępnie czasu), Szymon Syrkus, jeden z czołowych przedstawicieli funkcjonalizmu w rodzimej architekturze, wychodząc od zasadniczego wniosku, że wpływ nowoczesnych technologii i produkcji przemysłowej stworzył warunki dla zupełnie nowego typu budownictwa, przedstawił swoją eksperymentalną wizję architektury modernistycznej.

Uniezależnienie od surowców naturalnych, stanowiących od zawsze podstawowy budulec, pozwala – zdaniem Syrkusa – na wykorzystanie materiałów fabrycznych ustandaryzowanych i produkowanych na masową skalę:

Dzięki standaryzacji i centralizacji wszelkiego przemysłu możemy mieć:

Mebel-maszynę

| Mieszkanie-maszynę

| Miasto-maszynę. [SP 8]²²

Rolę architekta w takich warunkach autor artykułu ogranicza do zmyślnego komponowania całości z ustandaryzowanych prefabrykatów, zwracając jednocześnie uwagę, że oprócz reguł obowiązujących w konstrukcji budowlanej przestrzegać musi architekt również „nowoczesnych kanonów kompozycyjnych, nierozzerwalnie zwi-

²¹ Zob. P. Krakowski, *Recepcja Bauhausu w architekturze polskiej Dwudziestolecia międzywojennego*. W zb.: *Sztuka XX wieku. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Słupsk, październik 1969*. Warszawa 1971.

²² Rok po publikacji manifestu Syrkusa, w maju 1927 w Nowym Jorku, odbyła się wystawa *Machine-Age*, której jednym ze współorganizatorów był polski architekt. W katalogu wystawy (*Machine-Age Exposition*. New York 1927) wydrukowany został także programowy tekst autorstwa Sz. Syrkusa *Architecture Opens Up Volume*, również podejmujący omówione tu wątki.

zanych z organizowaniem życia jednostek, klas, społeczeństw, ludzkości [...]” (SP 12). Architektura winna więc podążać w ślad za zmieniającym się życiem – za nietrwałymi uwarunkowaniami i relacjami społecznymi, realiami ekonomicznymi – też współtworzyć jego obraz: „ARCHITEKTURA BOWIEM ZMIENIA UKŁAD SPOŁECZNY TAK, JAK UKŁAD SPOŁECZNY ZMIENIA ARCHITEKTURĘ” (SP 12).

Czytając manifest Syrkusa, warto przyjrzeć się bliżej nie tylko wymiarowi konceptualnemu, ale i warstwie językowej (kompozycji i formie) tekstu, ponieważ jak zasadnie i szczegółowo wykazała Elżbieta Rybicka, sama jego budowa (charakteryzująca się tym, że osobne, w jakimś stopniu niezależne, wydzielone graficznie ogniwa wypowiedzi, adekwatnie zestrojone i skomponowane, składają się na uporządkowany, logiczny wywód) nawiązuje do prawideł nowoczesnej konstrukcji architektonicznej, montażu prefabrykatów, który staje się „generalną zasadą budowania – zarówno dyskursu, jak i projektowanego miasta”²³.

Zagadnienie budownictwa ujmuje Syrkus w szerokim kontekście społecznym, pamiętając o różnych aspektach życia, m.in. tych związanych z komfortem i zdrowiem mieszkańców nowoczesnych osiedli – zauważa choćby, jak ważny jest wystarczający dostęp światła słonecznego oraz odpowiedni system wentylacji pomieszczeń. W opublikowanym cztery lata później artykule *Tempo architektury*, rozwijającym – czasami tylko hasłowo wyrażone – myśli z poprzedniego szkicu, powołując się już wprost na Gropiusa, autor stwierdza: „z biologicznego punktu widzenia okazuje się, że człowiek potrzebuje wprawdzie dużo powietrza i światła, ale za to stosunkowo niewiele powierzchni”²⁴. W zbliżonym czasie, w tekście ogłoszonym w 1930 roku na łamach „Zentralblatt der Bauverwaltung”, także sam Gropius podkreślał znaczenie dostępu do światła i świeżego powietrza, konstatując, że podstawowe wymagania dla projektów dużych osiedli mieszkaniowych powinny uwzględniać w pierwszej kolejności właśnie uwarunkowania związane z nasłonecznieniem i wentylacją, a ponadto dostępność i wygodę lokali²⁵. Warto przypomnieć w tym miejscu, że były to jedne z pierwszych rzeczy, na które zwrócił uwagę również Peiper, kiedy opisywał domy wykładowców Bauhausu: „Okna szukają światła tam, gdzie chcą je znaleźć. [...] Na platformach i terasach usługują powietrze i ciepło” (*W Bauhausie*, PT 170). Co więcej, w opublikowanym w 1929 roku w miesięczniku „Przegląd Współczesny” artykule *Droga rymu* (przedruk: PT) redaktor „Zwrotnicy” dostrzegał znaczenie problemu „udostępnienia światła i powietrza w nowej architekturze” (PT 64). Podobne spostrzeżenia odnotowywał także Przyboś w *Zapiskach bez daty*: „Człowiek stworzony jest do mieszkania z powietrza i światła. Mieszkanie – jako przestrzeń zamknięta – to przesąd”²⁶.

Chcąc pokazać, że identyczne postulaty spotykały się z żywą odpowiedzią ze strony architektów, przywołać można choćby projekt Józefa Szanajcy, opracowany w latach 1926–1927, a w 1930 roku przedstawiony na łamach „Praesens”, w tym samym numerze, w którym Syrkus opublikował *Tempo architektury*. Koncepcja

²³ Rybicka, *op. cit.*, s. 300–301.

²⁴ Sz. Syrkus, *Tempo architektury*. „Praesens” 1930, nr 2, s. 7–8.

²⁵ W. Gropius, *Large Housing Estates*. W zb.: *Metropolis Berlin: 1880–1940*. Ed. I. Boyd Whyte, D. Frisby. Berkeley, Calif. – Los Angeles, Calif., 2012, s. 484–485.

²⁶ J. Przyboś, *O mieszkaniu*. W: *Zapiski bez daty*. Warszawa 1970, s. 16.

Szanajcy zakładała budowę 11-kondygnacyjnych bliźniaczych budynków mieszkalnych połączonych wiszącymi galeriami. Dla zapewnienia właściwego dostępu światła dziennego bloki miały zostać ulokowane na osi północ-południe, ich elewacje całkowicie przeszklone i ukształtowane uskokowo. Usytuowane liniowo zespoły par budynków winny być oddalone od siebie na dystans równy ich wysokości, który pozostawiał znaczne połacie przestrzeni niezabudowanych do zagospodarowania na tereny zielone. Na towarzyszących artykułowi ilustracjach wizja Szanajcy wydaje się niezwykle śmiała i nowoczesna, jednakże osobną kwestię stanowiła, rzecz jasna, możliwość wykonania tak ambitnego projektu, nierealna w Polsce lat dwudziestych ubiegłego wieku.

W manifestcie Syrkusa, do którego teraz wracam, występują nadto przynajmniej trzy spostrzeżenia o przełomowym znaczeniu dla pojmowania omawianej tematyki w pierwszej dekadzie Dwudziestolecia międzywojennego – owe spostrzeżenia odnoszą się do:

1) realizacji architektonicznych, którym autor manifestu nadaje miano „aparatów mieszkaniowych i aparatów życia kolektywnego” (PA 13);

2) człowieka, „który dzięki nowym wynalazkom upodobniony jest do seryjnego standaryzowanego aparatu [...]” (PA 14);

3) nieodzowności wykorzystania „altruizmu maszyn”, bez którego „nie można zrealizować tego ogromu śmiałej i szerokiej pracy, jaką jest architektura na DZIŚ” (PA 13).

Wniosek, jaki płynie z lektury artykułu Syrkusa, można sformułować w taki sposób: w dynamicznie rozwijającym się w latach dwudziestych XX wieku dyskursie dotyczącym architektury coraz istotniejszą rolę zaczynają odgrywać zagadnienia związane z używaniem nowoczesnych technologii oraz refleksja społeczna. Co jednak szczególnie ważne, a co Syrkus formułuje wprost, uzasadnienia nowych nurtów w architekturze szukać należy nie tylko na gruncie rozwoju technologicznego oraz przeobrażeń społecznych, a już tym bardziej nie na poziomie przemian czysto estetycznych, ale znacznie głębiej:

Praktyczne zastosowanie wszelkich kierunków, jako rzecz już utylitarna, jest sprawą wtórną i zużyłoby się w krótkim czasie, gdyby nowatorskich poczynań nie zasilaly stale ontologiczne podstawy teorii architektury. [PA 14]

Prawidła rządzące architekturą modernistyczną czerpią z przemyslenia pojmowania kategorii czasu i przestrzeni: „Funkcjonalizm jest skoordynowaniem kompozycji w przestrzeni i w czasie” (SP 15), maszyna z kolei „potencjalnym skondensowaniem przestrzeni i wielokrotną waloryzacją czasu i energii” (SP 15), sam czas natomiast okazuje się w architekturze czwartym wymiarem:

Funkcjonalne dzieło sztuki architektonicznej jest kompozycją okresu czasu, podzielonego na nierówne, ale zrównoważone pomiędzy sobą części, działające w ograniczonej przestrzeni w odstępach periodycznych. [SP 15]

Przedstawiony wątek podsumować można stwierdzeniem, że swą wizję architektury opierał Syrkus, na co wskazują omówione propozycje, w znacznej mierze na koncepcjach Gropiusa (z którym zresztą małżeństwo Heleny i Szymona Syrkusów łączyła wieloletnia przyjaźń oraz współpraca na forum Międzynarodowego

Kongresu Architektury Nowoczesnej – CIAM²⁷), a także Ludwiga Miesa van der Rohego – drugiego spośród kluczowych architektów Bauhausu (później następcy Gropiusa w fotelu dyrektora placówki), oraz Theo van Doesburga – holenderskiego artysty i architekta, na początku lat dwudziestych luźno związanego z niemiecką uczelnią. W przedrukowanym w 1924 roku na łamach pisma „Blok” szkicu *Odnowienie architektury* to akurat Doesburg zwracał uwagę na wartość, jaka wynika dla nowoczesnej architektury z wykorzystania czasu jako czwartego wymiaru w projekcie architektonicznym, stwierdzając, że właśnie czas i przestrzeń są elementami (obok m.in. oczekiwanych funkcji czy zastosowanych materiałów), od których winien wychodzić projekt: „Stara architektura uwzględniała przestrzeń – nowa łączy czas. Ta łączność przestrzeni i czasu nada doskonalsze piętno budownictwu: będzie ono czterowymiarowością”²⁸.

Poświęcam tu sporo miejsca Syrkusowi, albowiem ideologiczny wymiar jego publikacji międzywojennych wykazuje wiele cech wspólnych z wypowiedziami programowymi Peipera poświęconymi zagadnieniom urbanistycznym: z wyrażoną z emfazą, a dość bezkrytyczną wiarą w jedynie pozytywne skutki rozwoju technologicznego czy też z przekonaniem o organicznym związku między miastem a człowiekiem, w którym tkanka społeczna zmuszona jest dostosowywać się do tkanki miejskiej. W Syrkusie owe przeświadczenia umacniają wiarę w to, że dzięki nowoczesnym narzędziom znajdującym się w rękach architekta możliwe stanie się niemal nieograniczone regulowanie i kształtowanie przestrzeni publicznej, a tym samym organizacji rzeczywistości społecznej. W *Preliminarzu architektury* dostrzec wolno niewątpliwie jedno z rodzimych źródeł fundujących mit modernistycznego architekta jako tego, kto ma władzę projektować relacje i rozwiązywać problemy społeczne. Ponadto jest to tekst kształtujący dyskurs modernizacyjny, w którym awans cywilizacyjny powiązany zostaje ściśle z rolą architektury jako narzędziem zmiany społecznej.

Z kolei dla redaktora „Zwrotnicy” literatura awangardowa (sztuka, także architektoniczna) stanowi nie tylko odzwierciedlenie konstrukcji społecznej, ale wręcz sama tę konstrukcję projektuje, natomiast idea nowego piękna to równocześnie idea postępu: „Artysta, który narzuca nowe piękno, narzuca nową przyszłość” (*Kameduom sztuki*, PT 117). Słowem „narzuca”, dwukrotnie pojawiającym się w tym krótkim zdaniu, autor nie posłużył się zapewne przypadkowo. Ideologia nowoczesności w tym kształcie zakładała konieczność odgórnego wprowadzania nowoczesnych rozwiązań i zdobyci cywilizacyjnych, piętnowania i rugowania „zapóźnień”, niekiedy wbrew woli opornego na zmiany społeczeństwa:

²⁷ Ślady tej przyjaźni zawiera korespondencja między Gropiusem a Syrkusami przechowywana w archiwum niemieckiego architekta znajdującym się na Uniwersytecie Harvarda. Zob. też M. Kohlrausch, *Brokers of Modernity. East Central Europe and the Rise of Modernist Architects, 1910–1950*. Leuven 2019, s. 112–114. – F. MacCarthy, *Walter Gropius. Człowiek, który zbudował Bauhaus*. Przeł. J. Dzierżowski. Warszawa 2021, s. 403–404.

²⁸ Th. van Doesburg [Ch. Küpper], *Odnowienie architektury*. „Blok” 1924, nr 5, s. 12. W podobnym duchu pisał Th. van Doesburg w artykule *Ewolucja architektury nowoczesnej w Holandii* (Przeł. M. Talko-Portzecki. „Architektura i Budownictwo” 1931, nr 8/9, s. 340): „Nowa architektura liczy się nie tylko z przestrzenia, lecz również i z czasem, jako walorem architektonicznym. Połączenie przestrzeni i czasu daje widokowi architektonicznemu bardziej pełny wygląd”.

Funkcjonalny związek, łączący życia ludzkie, oparty na ograniczeniach wolności, wiedzie ku dobrom, które przy przebudowanej i uporządkowanej gospodarce społecznej mogą stać się źródłem powszechnego szczęścia [...]. Idea współzależności wraz ze związaną z nią ideą nowoczesnego ładu to niewątpliwie najbardziej rozgrzewające idee naszej epoki. [*Droga rymu*, PT 74–75]

Narzucenie nowego stylu życia, wymuszenie przez nowoczesną architekturę zmiany lokatorskich przyzwyczajeń uwzględniał w swoich koncepcjach również Syrkus²⁹. Nie był w tym oczywiście odosobniony. Stefania Zahorska, omawiająca na łamach czasopisma „Architekt”, redagowanego przez Adolfa Szyszkę-Bohusza, *I Międzynarodową Wystawę Architektury Nowoczesnej*, która odbyła się w salach warszawskiej Zachęty w 1926 roku, opiera swoją argumentację na podobnych przeświadczeniach:

Trzeba zrozumieć, że architektura przez to, że stwarza niejako teren życia, może to życie kształtować. [...] Nie tylko ludzie renesansu stworzyli renesansową architekturę; ale architektura renesansu zamieniła ludzi gotyku na ludzi renesansu. Idea człowieka nowoczesnego stwarza na razie środki do urobienia masy ludzi nowoczesnych³⁰.

Na tym tle także zarysowuje się wspólna płaszczyzna – prerogatywy architekta w koncepcji Syrkusa i rola artysty w programie Peipera wypływają z tożsamyh modernistycznych źródeł. Ich możliwe negatywne implikacje, o których wspomniałem, przywołując rozważania Welscha, podnoszone były zresztą wielokrotnie. Już w latach dwudziestych ubiegłego wieku Romano Guardini, niemiecki filozof i teolog, w *Listach znad jeziora Como* krytykował apologię masy i maszyny oraz kwestionował kierunek rozwoju nowoczesnej architektury³¹. Z kolei w czasach nam współczesnych włoski filozof Marco Filoni w podobnym kontekście przypomniał opowiadanie *Blokken* niderlandzkiego pisarza Ferdinanda Bordewijka, który w interesującym mnie okresie – utwór pochodzi z 1931 roku – roztaczał wizję miasta i jego architektury zdominowanych przez obsesyjną i represyjną dyrektywę geometrycznego porządku. Wszechobecny i wszechogarniający imperatyw ładu i dyscypliny pozwala w opowiadaniu Bordewijka zobaczyć zapowiedź przyszłych totalitaryzmów, a przestrzeń miejską i kształtującą ją architekturę postrzegać w kategoriach politycznych jako reprezentację władzy: „miasta nie są neutralnymi, a tym bardziej nieszkodliwymi organizmami. Wprost przeciwnie. Są zwierciadłem i istotą władzy, którą sprawuje się, reprodukuje i przedstawia w mieście” – przekonuje Filoni³².

4

Ekspozowana przez Peipera w dyskursie architektoniczno-urbanistycznym wizja nowoczesnego miasta, które wraz z nadejściem poranka „się rozśpiewa, jak roz-

²⁹ Zob. SP 8: „Rzeczą architekta jest przełamać opór konserwatywnego lokatora i nauczyć go, jak wygodnie, oszczędnie i higienicznie mieszkać można w wieku XX-ym”.

³⁰ S. Zahorska, *Międzynarodowa wystawa architektury w Warszawie*. „Architekt” 1926, z. 5, s. 1.

³¹ R. Guardini, *Listy znad jeziora Como*. Przeł. K. Markiewicz. Warszawa 2021, s. 62. Zbiór dziewięciu listów ukazał się pierwotnie w postaci eseju publikowanego w latach 1924–1925 w czasopiśmie „Die Schildgenossen”, a w roku 1927 w formie książki.

³² M. Filoni, *Anatomia obłączenia. Strach w mieście*. Przeł. J. Ugniewska. Warszawa 2020, s. 31–32.

marzona maszyna” (*Rano*, PP 37), oraz poglądy poety dotyczące architektury znajdują oparcie w znanych i szeroko omawianych w latach dwudziestych XX wieku koncepcjach architektonicznych. Jednocześnie wykazują wyraźne analogie z rozwiązaniami formułowanymi w tym samym czasie w środowisku akademickim architektów i inżynierów związanych z Politechniką Warszawską:

Jako idee przewodnią przyjęto powszechnie uznane w technice hasło celowości i oszczędności w materiale i pracy; przy czym zwraca się uwagę na konsekwencje wynikające z: używania nowych materiałów, maszynowego wyrobu wielu części budowli oraz projektowania powtarzających się typów budynków dla wykonywania ich seriami³³.

Autorzy cytowanej publikacji dostrzegają także problemy budownictwa mieszkaniowego, stwierdzając wprost:

od rozwiązania tej palącej i ledwo zapoczątkowanej u nas sprawy zależy w znacznej mierze nie tylko wygląd kraju, ale co ważniejsze, higiena duchowa i fizyczna dorastającego i przyszłego pokolenia³⁴.

Trzeba też pamiętać, że złożona sytuacja polityczna i społeczna, trudności ekonomiczne młodego państwa oraz dominujące tradycyjne wzorce budownictwa (m.in. wyraźne przez cały okres międzywojenny odwołania do rezerwuaru historycznych form i wzorów sztuki budowlanej, choćby stylu dworkowego czy architektury wernakularnej, aż po modne wtedy nawiązania do epoki stanisławowskiej, które miały stanowić o tożsamości i wyrażać odrębność stylistyczną rodzimego budownictwa³⁵, a jednocześnie symbolicznie łączyć dziedzictwo Polski przedrozbiorowej i II RP) sprawiły, że w pierwszej dekadzie po odzyskaniu niepodległości projekty architektury modernistycznej można było znaleźć przede wszystkim na deskach kreślarskich, ewentualnie pod postacią plansz i makiet wysyłanych na konkursy dla architektów (np. ogłoszony w 1926 roku konkurs na projekt taniego domu mieszkalnego, mający przynieść propozycje rozwiązania narastającego problemu mieszkaniowego, czy rozstrzygnięty na początku 1929 roku otwarty konkurs na projekt Dworca Centralnego w Warszawie)³⁶.

Dla przemian obrazu architektury w omawianym okresie istotne znaczenie ma fakt, że na lata dwudzieste minionego wieku przypadają także pierwsze sukcesy młodego pokolenia absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, będących wyrazicielami nowych dążeń budownictwa modernistycznego, m.in. Bohdana Lacherta, Józefa Szanajcy, Barbary i Stanisława Brukalskich, Bohdana Pnińskiego. Jednakże realizacje ważniejszych projektów (najczęściej inwestycji publicznych) czerpiących z progresywnych założeń funkcjonalizmu pojawiają się dopiero na przełomie lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku. Wymienić można

³³ *Politechnika Warszawska 1915–1925. Księga pamiątkowa*. Oprac. L. Staniewicz. Warszawa 1925, s. 441.

³⁴ *Ibidem*.

³⁵ Zob. M. Jędrzejczyk, *Modernizm udomowiony*. W zb.: *Tożsamość. 100 lat polskiej architektury*. Red. B. Stelmach, K. Andrzejewska-Batko. Warszawa 2019.

³⁶ Oczywiście owa niezaisniala architektura, pozostająca w postaci rysunków czy tylko werbalnych koncepcji, stanowi wartościowy i interesujący przedmiot badań, co pokazuje m.in. książka J. Trubusia *Warszawa niezaisniala. Niezrealizowane projekty urbanistyczne i architektoniczne Warszawy Dwudziestolecia międzywojennego* (Warszawa 2019).

tutaj choćby krakowski Miejski Dom Wycieczkowy (1929–1931) projektu Edwarda Kreislera, powstały także w Krakowie budynek gimnazjum i internatu oo. paulinów (1931–1934) zaprojektowany przez Adolfa Szyszkę-Bohusza³⁷, a zwłaszcza konstrukcje zaprezentowane w 1929 roku na *Powszechnej Wystawie Krajowej* w Poznaniu: Pawilon Ministerstwa Poczty i Telegrafów architekta Juliana Putermana i rzeźbiarza Antoniego Miszewskiego³⁸ oraz Pawilon Nawozów Sztucznych małżeństwa Syrkusów.

W pierwszej powojennej dekadzie aktywnie działa Towarzystwo Urbanistów Polskich, utworzone w 1923 roku, zrzeszające specjalistów (architektów, inżynierów, ekonomistów, działaczy społecznych) podejmujących zespołowe studia dotyczące problematyki planowania miast, którego kolejne, organizowane od 1930 roku, ogólnopolskie kongresy odgrywają zasadniczą rolę w kształtowaniu rodzimej myśli urbanistycznej. W latach 1925–1926 młode pokolenie absolwentów Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej powołało do życia Stowarzyszenie Architektów Polskich, jako odpowiedź na konserwatywne nastawienie działającego już wówczas w środowisku Koła Architektów przy Stowarzyszeniu Techników w Warszawie. W roku 1934 nastąpiło wszakże połączenie obu struktur, motywowane, pomimo istniejących różnic, chęcią stworzenia jednej silnej organizacji, działającej odtąd pod nazwą Stowarzyszenie Architektów Rzeczypospolitej Polskiej³⁹.

Kolejnym istotnym bodźcem przemian stało się uchwalenie w 1933 roku przez CIAM Karty Ateńskiej, proklamującej koncepcję nowoczesnego miasta, projektowanego z uwzględnieniem wszelkich potrzeb (mieszkaniowych, komunikacyjnych, zdrowotnych) jego mieszkańców, które to zasady wcieliła pionierska, nie tylko na polskim gruncie, wydana na początku 1934 roku książka Szymona Syrkusa i Jana Chmielewskiego *Warszawa funkcjonalna*⁴⁰, przynosząca kompleksową wizję rozbudowy aglomeracji stolicy, a szczególnie osiedli mieszkaniowych, ale także komplementarną wobec niej propozycję rozwoju całego regionu. Publikacja, którą już 20 V 1934 autorzy zaprezentowali w siedzibie Królewskiego Instytutu Architektów Brytyjskich w Londynie na zjeździe delegatów CIRPAC (komitetu wykonawczego CIAM), wzbudziła uznanie Le Corbusiera oraz Gropiusa, a przez władze CIAM została wskazana jako wzorcowe studium rozwoju miasta, matryca dla analogicznych opracowań, które zakładać miały ścisłe powiązanie oraz zgodność nowoczesnej architektury z układem urbanistycznym miasta i z funkcjonalnym planowaniem rozwoju całego regionu.

Znamienna była także aktywność Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej,

³⁷ Zob. Sz. P. Kubiak, *Modernizm zapoznany. Architektura Poznania 1919–1939*. [Red. nauk. A. Paradowska, P. Korduba]. Warszawa 2016, s. 165–168. – M. Jędrzejczyk, *Katalog*. W zb.: *Tożsamość*, s. 66–67, 69.

³⁸ Według projektu autorstwa J. Putermana i A. Miszewskiego w latach 1928–1934 przy ulicy Nowogrodzkiej w Warszawie powstał także gmach Urzędu Telekomunikacji, Poczty i Telefonu, uznawany za jeden z czołowych przykładów architektury funkcjonalistycznej.

³⁹ Zob. W. Czerny, *Stowarzyszenie Architektów Polskich*. W zb.: *Fragmenty stuletniej historii 1899–1999. Relacje, wspomnienia, refleksje. W stulecie organizacji warszawskich architektów*. Red. T. Barucki [i in.]. Warszawa 2001, s. 35–36.

⁴⁰ J. Chmielewski, Sz. Syrkus, *Warszawa funkcjonalna. Przyczynek do urbanizacji regionu warszawskiego*. Współpr. J. Hryniewiecki [i in.]. Warszawa 2013.

założonej przez grupę działaczy społecznych na przełomie 1921 i 1922 roku, która stawiała sobie za cel walkę o dostęp do wygodnych mieszkań spółdzielczych dla warstw uboższych. Z tego powodu WSM finansowała i prowadziła od 1925 roku w Warszawie budowę kolonii robotniczych opartych na nowoczesnych i funkcjonalnych rozwiązaniach architektonicznych oraz oferujących rozbudowaną infrastrukturę, tzw. urządzenia społeczne (pralnie, czytelnie, świetlice, stołówki, przedszkola), które miały zapewnić możliwość optymalnego zaspokajania potrzeb zbiorowych⁴¹. Przedsięwzięcia WSM doczekały się szeregu wybitnych realizacji – choćby osiedle na Żoliborzu według projektu Brukalskich czy osiedle na Rakowcu, będące pierwszym przykładem osiedla liniowego, przez Gropiusa uznane za propozycję pionierską i modelową⁴², zaprojektowane po szczegółowych konsultacjach z udziałem zarządu spółdzielni oraz przedstawicieli przyszłych lokatorów przez Zespół Praesens, w którego skład, oprócz małżeństw Syrkusów i Brukalskich, wchodził także m.in. Lachert i Szanajca⁴³. Zbliżone realizacje budownictwa komunalnego, mające stanowić odpowiedź na narastający problem mieszkaniowy⁴⁴, pojawiały się też w pozostałych większych miastach II Rzeczypospolitej. Wspomnieć warto w tym miejscu z pewnością poznańskie osiedle na Dębcu, powstające w latach 1927–1928 według projektu Władysława Czarneckiego, będące inwestycją municypalną.

Z jednej strony zatem w pierwszej połowie lat dwudziestych perspektywy nowych możliwości i wiara (cokolwiek naiwna, jak miało się wkrótce okazać) w dynamiczne unowocześnienie kraju pozwalały snuć śmiało plany rozwoju cywilizacyjnego i kulturalnego oraz postępu gospodarczego. Przyboś tak wspomina okres niedługo po odzyskaniu niepodległości:

Wystarczyło machnąć kapeluszem, witając pierwszy śmigłowiec startujący na linii Kraków–Warszawa, ażeby znikły z oczu stare dwupiętrowe kamieniczki i żeby na błoniach skakał w górę, piętro po piętrze, cały ze szkła drapacz chmur, łaskocący piorunochronem słońce⁴⁵.

W podobnych nadziejach biją źródła wiary Peipera w miasto, które realizuje idee racjonalnego projektowania, ładu i funkcjonalności. Stąd także czerpią inspirację poetyckie apele nawołujące do kolektywnej pracy i wspólnego budowania, a w szerszym ujęciu – przeświadczenie o możliwości wzięcia świata w posiadanie

⁴¹ O WSM jako ideologicznym i socjologicznym laboratorium nowoczesności zob. M. Matysek-Imielińska, *Miasto w działaniu. Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa – dobro wspólne w epoce nowoczesnej*. Warszawa 2018.

⁴² Zob. I. Wiśłocka, *Awangardowa architektura polska 1918–1939*. Warszawa 1968, s. 156.

⁴³ Zob. Z[espół]P[raesens], *Osiedle Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej na Rakowcu*. „Dom, Osiedle, Mieszkanie” 1931, nr 5. – H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*. Warszawa 1976, s. 100–107.

⁴⁴ Z. Wóycicki (*Cel i istota wystawy „Mieszkanie i miasto”*. „Architektura i Budownictwo” 1926, nr 6, s. 2), omawiając zorganizowaną w 1925 roku w Warszawie ekspozycję *Mieszkanie i miasto*, dobitnie formułował najważniejsze wyzwania stojące przed władzami państwowymi i samorządowymi II RP w zakresie mieszkalnictwa: „I oto stoimy wobec katastrofy kryzysu mieszkaniowego i związanego z tym bezrobocia. Więc znów z konieczności społeczeństwo i samorządy muszą się zająć gorliwie tymi sprawami i wysunąć je na plan pierwszy, a także wpłynąć na władze państwowe, by zrozumiały i zrozumieniu dały widomy wyraz, że sprawa mieszkaniowa to sprawa państwowa pierwszorzędnej wagi”.

⁴⁵ J. Przyboś, *„Zwrotnica” Tadeusza Peipera*. W: *Sens poetycki*, s. 161.

i kreowania ludzkiego otoczenia w myśl zasady trzech M czy bezkrytycznie afirmatywny stosunek do technologizacji:

Kraj nasz znajduje się dzisiaj w nowym zupełnie położeniu. Wszystko buduje się od nowa. Dawno też nie było u nas powietrza tak bardzo sprzyjającego florze nowości. Ten pęd ogólny pragniemy wyzyskać i stworzyć nowość naszą własną. [O nowości, PT 262]

Z drugiej strony nieosiągalność albo wręcz utopijność awangardowego programu Peipera, celebrowane przezeń doświadczenie nowoczesności, manifestowanie poglądu o modelującej roli sztuki wobec życia społecznego, odniesione wprost do wątków, które mnie tutaj najbardziej interesują – wizji nowoczesnego miasta jako wcielenia awangardowej estetyki, architektury jako odindywidualizowanej formy podporządkowanej imperatywowi funkcjonalności – ujawniają swój czysto życzeniowy charakter, szczególnie w obliczu realiów II Rzeczypospolitej w pierwszej dekadzie jej istnienia.

Teksty programowe Peipera miały ambicję wpływania na kształt nowoczesnego świata i życia społecznego, a przy tym ograniczone możliwości modelowania rzeczywistości. Poeta – nawet jeżeli przyjmijmy przekonanie Peipera wyrażone w cytowanej już formule o cegle ze słów i próbować będziemy maksymalnie wyzyskać zawarty w niej kreacyjny potencjał – budować może tylko z językowej materii; w wypadku autora *Tędy* dodatkowo wyraźnie odseparowanej od zewnętrznego odniesienia. Wyłania się zatem przed nami obraz literatury samoistnej i samozwrotnej, autonomicznej (zwłaszcza na poziomie koncepcji języka poetyckiego, któremu „w świecie realnym nic nie odpowiada” *Metafora terażniejszości*, PT 54)). A jednak – i tutaj zarysowuje się swoista niejednoznaczność postawy Peipera – obciążonej brzemieniem wypełniania pewnej misji społecznej, o której krakowski poeta wypowiadał się znamienne:

Czułem, że jest możliwa inna literatura, uspołeczniona głęboko, uspołeczniona w samym procesie tworzenia, a więc prowadząca do form uspołecznionych i działających społecznie. [Sztuka a proletariat, PT 137]

Peiper w swoich pismach z lat dwudziestych jawi się jako świadek doniosłych, dynamicznych przekształceń modernizacyjnych, rzecznik nowej doktryny estetycznej, która w równym stopniu wpływała na przeobrażenia zachodzące w sferze języka i literatury, co w domenie architektury.

Abstract

BARTOSZ SWOBODA University of Opole
ORCID: 0000-0002-5868-5562

PEIPER IN THE BAUHAUS ON ARCHITECTURAL DISCOURSE OF THE 1920S AND MODERN LITERATURE

The paper refers to relations that hold between modern literature and the architectural discourse of the first decade of the Inter-War Years. Tadeusz Peiper's 1927 article *W Bauhausie (In the Bauhaus)* published in "Zwrotnica" ("The Switch") is made subject of considerations. The piece forms a starting point for presenting the assumptions of functionalistic architecture and its reception in the Second Polish Republic, referring mainly to the works of Szymon Syrkus, one of the leading representatives of function-

alism in the native architecture. The avant-garde's will to transform reality and conviction about the artist's deliberate need to take part in building new reality besides shaping modern life, both close to Peiper, are conducive in entering into a dialogue between the program texts and Peiper's poetic creation on the one hand and the 1920s architectural and urbanistic discourse, especially with architectural functionalism assumptions formulated by Walter Gropius on the other hand. The author of the paper suggests developing a space for common research reflection between modernist architecture and avant-garde literature.