

## Architektura a zmiana społeczna

Referat, który chcę przedstawić, opiera się na badaniach prowadzonych przeze mnie kilka lat temu, dzisiaj wymagają one więc rewizji zarówno ze względu na rozszerzające się pole zainteresowań innymi źródłami i dokumentami, jak też istotne zmiany ujęć metodologicznych, tak w dziedzinie nauk historycznych, jak i nowej historii sztuki, a co za tym idzie również historii architektury nowoczesnej<sup>1</sup>. Toteż w swoim artykule chciałbym odnieść się nie tyle do nowych zjawisk w dziedzinie architektury, ile hipotetycznie wskazać nowe obszary zainteresowań. Chodzi mi o istotne przeformułowanie pytań badawczych stawianych niegdyś na gruncie społecznej historii sztuki, co nie znaczy, że chcę porzucić lansowany przeze mnie przed laty postulat włączenia historii sztuki w ogólne studia nad kulturą wizualną i życiem artystycznym. Przeciwnie – zachowując ówczesne stanowisko, chciałbym nadać mu nieco inne znaczenie, mając jednak cały czas na uwadze podobny, generalny punkt widzenia. Chodziło mi i nadal chodzi o zasadniczy problem odbioru dzieł (również architektury), które mieszcząc się w ikonosferze danej epoki, zyskują swoje znaczenie dopiero w sytuacji pewnej „kompetencji komunikacyjnej”, definiowanej – jak to kiedyś pisałem – „określonymi funkcjami aktualizowanymi przez konkretne społeczeństwo (w całym jego uwarstwieniu) w trakcie wytwarzania i użytkowania obrazów i przedmiotów”<sup>2</sup>.

W pytaniu, które wówczas stawiałem, ukryte było semiotyczne zainteresowanie tym, co i jak architektura w przestrzeni społecznej znaczy. Dzisiaj na gruncie badań społecznych częściej pojawia się problem, kto i po co wpisuje w tak rozumianą architekturę określone znaczenia. Inaczej mówiąc – w obrę-

---

<sup>1</sup> Wśród tekstów na ten temat, które ukazały się w Polsce, najciekawszy jest wybór zredagowany przez E. Rewers: *Miasto w sztuce – sztuka miasta*, Kraków 2010.

<sup>2</sup> A. Turowski, *Ideologiczna czy socjologiczna? Stan badań i perspektywy badawcze sztuki polskiej dwudziestolecia międzywojennego*, w: *Sztuka dwudziestolecia międzywojennego. Materiały z sesji SHS*, Warszawa, październik 1980, Warszawa 1982, s. 26.

bie dzisiejszych dyskusji dotyczących społecznego istnienia sztuki obserwujemy charakterystyczne przesunięcie zainteresowań od funkcjonalnych struktur (teksty lub komunikaty), przez osłabiające znaczenia łańcuchy wypowiedzi (dyskursy lub ideologie), po pytania dotyczące zachowań aktorów, którzy biorą udział w architektonicznym widowisku (performanse). Wraz z tym zmniejsza się zainteresowanie pytaniem: „jak zbudowane jest dzieło architektoniczne?” lub „jakie niesie w sobie idee i jakie pełni funkcje?”, wzrasta natomiast zainteresowanie pytaniem: „komu architektura w danej przestrzeni społecznej służy, wywołując określone skutki?” W tym ostatnim kryje się również pytanie o „polityczność” architektury, tak jak to słowo rozumie Jacques Rancière<sup>3</sup>. Nie chodzi teraz o językowo/ikoniczną wymianę (realizującą ową „kompetencję komunikacyjną”) czy – jak to się kiedyś mówiło – recepcję dzieła architektonicznego, lecz interaktywne i afektywne uczestnictwo ludzi i architektury we wspólnej przestrzeni miasta. To znaczy w przestrzeni publicznej rozumianej jako antagonisticzna przestrzeń związków podmiotowo-przedmiotowych uwikłanych w relacje władzy. Zachowania ludzi w tak rozumianym środowisku przebiegają zgodnie z wyreżyserowaną przez aktorów tego środowiska zasadą akceptacji bądź wykluczania, w które wpisują się jego uczestnicy, potwierdzając jej istnienie i swoje w nim role. Nie chodzi więc o znaczenia wynikające z badań nad komunikacją lub ideologiami, lecz o sposoby uczestnictwa w miejscu (przestrzeni) architektonicznie i politycznie zdefiniowanym. Architektura materializuje przestrzeń, stając się jednym z jej czynnych aktorów. Polityczność przestrzeni publicznej nie odnosi się tylko do znaczeń (ideologii architektury) nadających jej sens, lecz przede wszystkim do zachowań utrwalających przekonania bądź manifestujących zmiany. Z uczestnictwa wynika prawo do podporządkowania (oportunizmu) się lub oporu (kontestacji i krytyki). Zainteresowanie poszukiwaniami awangardy architektonicznej, które naruszają techniczny i ideologiczny porządek w obrębie struktur i znaczeń (produkcji formy i treści), zostaje przeniesione na zainteresowanie społecznymi konwencjami, które architektura w sobie nosi w postaci nawarstwiającej się pamięci, miejsca w wydarzeniach czy wśród emocjonalnych wyobrażeń. Z tych interakcji architektury i społeczeństwa wyłania się trochę kalejdoskopowo to, co nazywam architektonicznym widowiskiem<sup>4</sup>.

<sup>3</sup> J. Rancière, *Estetyka jako polityka*, tłum. J. Kutyla, P. Mościcki, przedm. A. Żmijewski, postł. S. Žižek, Warszawa 2007.

<sup>4</sup> O takim rozumieniu widowiska mówiłem w referacie zatytułowanym „...*éblouissement...*”, wygłoszonym podczas „Deuxième conférence biennale du Réseau européen de recherche sur l'avant-garde et le modernisme (EAM): *La haute et la basse culture dans l'avant-garde*

Aby poszukiwać odpowiedzi na tak zakreślony obszar zainteresowań i postawione pytania, tradycyjne środki historyka architektury wydają mi się niewystarczające. Nie chcę przez to powiedzieć, że się wyczerpały, niemniej pozostawiają pewien niedosyt. O architektonicznym widowisku mówią nam dzisiaj więcej artyści. Na początku przywołam przykład Krzysztofa Wodiczki. W jego twórczości architektura jest podstawowym odniesieniem, a może i wewnętrznym wymiarem wszystkich prac. W 1983 r., myśląc o budowlu, Wodiczko pisał:

Patrzmy na jej liczne zakamarki, na kształty jej narządów zewnętrznych, na kolumnady, portyki, kopuły, łuki, kolumny, pilastry, frontony, schody, drzwi i okna. Przywabieni jej wyglądem, zaczynamy wokół niej grawitować. Obserwujemy ją, wpatrujemy się w nią badawczo, usiłując zgłębić tajemnice jej gramatyki. Stajemy przed frontonem budynku, przechadzamy się wzdłuż fasady i wszystkich elewacji rozrośniętej konstrukcji i zamieniamy się powoli w media, uczestniczące w gigantycznym seansie kultury. Jesteśmy wciągani w symboliczną strefę wpływów architektonicznego pola magnetycznego<sup>5</sup>.

W najwcześniejszych projekcjach architektonicznych, w kontekście rozważań Henri Lefebvre'a i Michela Foucaulta, poszukiwał Wodiczko ekonomicznego (produkcyjnego) oraz dyscyplinującego (cielesnego) charakteru architektonicznej przestrzeni wśród spekulacji nieruchomościami i wśród wykluczonych bezdomnych. Później, powołując się na Julię Kristewą, upodmiotowił budowlę na wzór niezakorzonego emigranta. Wreszcie w ostatnich pracach jeszcze silniej wydobyl „ludzki” wymiar architektury, czyniąc z niej przedmiot identyfikacji, przeniesienia lub odrzucenia traumatycznych problemów kobiet, weteranów wojennych oraz wszystkich słabszych i pokrzywdzonych. Architektura stała się terapeutycznym środowiskiem i etyczną perspektywą wszelkiej politycznej działalności. Architektury Wodiczki nazywa się czasem architekturą eksmitowanych, która zakłóca „mowę miasta” ukrywającą pod projektami estetyzacji przestrzeni rzeczywistą spekulację terenami przynoszącą zyski (i podtrzymującą panowanie) tym, którzy w mieście mają już i tak władzę pieniądza. Niezamożni mieszkańcy miasta, zepchnięci na margines przez utratę pracy, teraz w wyniku spekulacji terenami tracą dach nad głową. Estetyczne zawłaszczenie kryje w sobie polityczne wywłaszczenie. Eksmisja

---

*européenne et dans les pratiques artistiques de la modernité*”. Uniwersytet im. A. Mickiewicza w Poznaniu, 9–11 IX 2010.

<sup>5</sup> K. Wodiczko, *Projekcja publiczna*, w: *idem, Sztuka publiczna*, red. P. Rypson, Warszawa 1995, s. 112. Szerzej omawiam ten problem w: *Przemieszczenia i obrazy dialektyczne*, w: *Krzysztof Wodiczko – Pomnikoterapia*, red. A. Turowski, Warszawa 2005.

dotyczy mieszkania i placu, pozbawiony dachu zostaje również pozbawiony mowy i prawa do wypowiedzi. Bezdomny (czyli pozbawiony architektury, domu) zostaje usunięty z przestrzeni publicznej, a przestrzeń zostaje sprywatyzowana<sup>6</sup>. Architektura jest wymiarem tej ekonomicznej i psychopolitycznej rozgrywki władzy. Korelatem architektury tak rozumianej jest brak domu.

Projekcje architektoniczne Wodiczki dotyczyły właśnie tych problemów, a zakłócając „kompetencję komunikacyjną”, kazały nam krytycznie odczytywać architektoniczne otoczenie i potwierdzały prawo relegowanej społeczności miejskiej do bycia w niej obywatelami – innymi słowy tymi, którzy mają „dach nad głową”, czyli swoją architekturę i swoje miejsce zamieszkania.

Zapytajmy teraz: jak postawioną w ten sposób problematykę relacji społecznych architektury odnieść do okresu międzywojennego w Polsce? Wydaje mi się, że najbardziej interesujące będzie spojrzenie na architekturę przez źródła artystyczne, w których miasto jest bohaterem. Niewiele mówią one o strukturze, znaczeniach, funkcjach architektury – choć się od nich nie odzegnują – a wskazują przede wszystkim na emocje, pamięć, utopie, krytykę, wyobrażenia, zachowania, psychikę, mowę, które architektura w sobie nosi. Takim źródłem w odniesieniu do okresu międzywojennego może być np. prześwietlający architekturę fotomontaż. Wprowadzenie tego w zasadzie fikcyjnego dokumentu w świat architektonicznego widowiska narusza przekonania o spistości architektonicznej fasady.

W Polsce międzywojennej architekturę zwaną społeczną zwykło się wiązać z powstałą w 1925 r. modernistyczną grupą „Praesens”. Bezpośrednie jej źródła tkwiły jednak wcześniej, w momencie istotnej zmiany na przełomie XIX i XX w. w dziedzinie koncepcji miast-ogrodów, które opuszczając domenę architektury patronackiej, stały się problemem myśli i architektury socjalistycznej. W Polsce idee miasta-ogrodu popularyzował przed I wojną światową lekarz i higienista Władysław Dobrzyński, który w 1909 r. założył pierwszą Delegację do Spraw Miast-Ogrodów przy Warszawskim Towarzystwie Higienicznym. Po wojnie problematyka miast-ogrodów pojawiła się w kręgu lewicowych działaczy spółdzielczych, anarcho-syndykalistów, a w szczególności

---

<sup>6</sup> Projekcje architektoniczne Wodiczki dotyczyły tych problemów. Projekcja na The New Museum-Astor Building w Nowym Jorku w 1984 r. wiązała się z projektem przekształcenia poddasza muzeum na kosztowne apartamenty. Podobnie *Projekcja bezdomnych* na Union Square w Nowym Jorku w 1986 r. związana była z restauracją placu zmuszającą biednych do opuszczenia tanich mieszkań. A wreszcie *Projekcja nieruchomości* w Hal Broom Galery w Nowym Jorku w 1987 r. nawiązywała do projektu luksusowego zagospodarowania części East Village i eksmisji jej biednych mieszkańców.

spółdzielni mieszkaniowych. Z ich inicjatywy w 1921 r. ukonstytuowała się Warszawska Spółdzielnia Mieszkaniowa. Z tym kręgiem, niemal od początku, był związany Mieczysław Szczuka, którego idee architektoniczne rodziły się na bazie spółdzielczego programu taniego, higienicznego i funkcjonalnego mieszkania robotniczego.

W rozwoju artystycznym Szczuki istotną rolę odegrało zaangażowanie polityczne oraz związki z komunistyczną „Kulturą Robotniczą” i „Nową Kulturą”, a także socjalistycznym kręgiem Towarzystwa Oświaty Robotniczej. Tutaj krystalizowała się jego krytyka „konstrukcyjnej” rzeczywistości świata kapitalistycznego, przygotowującego sobie własną zagładę, a wraz z nią rodziła się nadzieja na rychłą rewolucję. Szczuka, który porzucił bezużyteczną abstrakcję, mógł się czuć nowoczesnym i potrzebnym artystą, projektując architekturę i użytkując figuratywny fotomontaż w pracach agitacyjnych. Kreślone na papierze *Domy-ogrody w miastach-ogrodach* realizowały jego architektoniczno-ekologiczne wizje. Miały one swoje źródła nie w „walce klas”, a w postawie buntującego się marzyciela z górskich wypraw studenckich, Szczuki-taternika szukającego przekroczenia w naturze. Nic dziwnego, że utopia Szczuki była nie do pogodzenia z polityczną strategią partii komunistycznej.

Szczuka w swej lewicowości miał wyraźne skłonności do pewnego romantycznego panteizmu, który – ze względu na jego przedwczesną śmierć – nie zdążył nabrać kształtu w jego ekologicznej utopii. Wszystko jednak wskazywało na to, że w tym kierunku artysta zmierzał. Chodzi mi najpierw o jego związek z „Gospodą Włóczęgów”, która w środowisku spółdzielców, socjalistów i komunistów propagowała model spędzania wolnego czasu „w zgodzie z naturą”, organizując zbiorowe wycieczki robotnicze w czasie niedziel i urlopów oraz wyprawy turystyczne w Tatry, szkoliła przewodników górskich, prowadziła wykłady krajoznawcze itp. W tym środowisku kształtowały się poglądy, które przeciwstawiały ginącej cywilizacji, rozpadającemu się miastu, alienującej pracy, kryzysowi wartości i biedzie ludzkiej – wizję wolności i odrodzenia w naturze. W twórczości Szczuki widziałbym skłonności do „socjalizmu ekologicznego”, co byłoby też skazą na jego maszynistycznym projekcie modernizmu. Katastrofizm Szczuki nie wyłączał z siebie szczęśliwej wyspy komunizmu, lecz nieograniczoną przestrzeń absolutnej wolności natury. Może właśnie to przekonanie o istnieniu sztuki skazanej na bezużyteczne „wysłuchiwanie się w szum wiatru” pozwoliło uniknąć artyście pułapek ideologicznych, które czyhały na śmiałków, a w rzeczywistości tyranów budujących zapory, osuszających morza i zmieniających bieg rzek. Trudno to rozstrzygnąć – Szczuka zginął w Tatrach w sierpniu 1927 r.

W tym samym czasie powstała grupa „Praesens” (1925–1926). Program Szymona Syrkusa, najlepiej wyrażony w artykule *Preliminarz architektury*, nawiązywał do modernistycznych sformułowań z kręgu Le Corbusiera, coraz żywiej dyskutowanych w Europie i składających się na późniejszą *Deklarację z La Sarraz* (1928), rozpoczynającą historię Międzynarodowych Kongresów Architektury Nowoczesnej (CIAM). Syrkus widział architekturę modernistyczną w perspektywie funkcjonalnego i taniego mieszkania społecznego. Podstawą jej miała być standaryzacja elementów budowlanych i uniwersalizacja idei architektonicznych. Oba problemy, zdaniem Syrkusa, wiązały się bezpośrednio z racjonalną organizacją i mechanizacją pracy architekta oraz jasnym podziałem przestrzeni na konstrukcyjne piony i poziomy: „Nie idzie nam o formę, lecz o Architekturę, o nowe prawa kompozycyjne budowania aparatów mieszkaniowych i aparatów życia kolektywnego”<sup>7</sup>.

W początkach stycznia 1929 r. w domu Aliny i Stanisława Tołwińskich w Otrębusach pod Warszawą odbyło się ważne spotkanie architektów i artystów grupy „Praesens” z władzami Warszawskiej Spółdzielni Mieszkaniowej (WSM), na którym zapadła decyzja o współpracy. Do spotkania doszło z inicjatywy Teodora Toeplitza, spółdzielcy i członka warszawskiego magistratu z ramienia PPS oraz Stanisława Tołwińskiego, inżyniera i czynnego działacza ruchu konsumenckiego. Obaj byli założycielami WSM i zasiadali w jej Zarządzie obok m.in. Jana Hempla, Stanisława Szwalbego i Mariana Nowickiego. W marcu 1927 r. na konferencji działaczy społecznych i związków zawodowych uchwalono założenia działalności budowlanej, wśród których wymieniano nowoczesny standard, zapewnienie odpowiednich warunków higieny, granice kosztów itp. W 1928 r. założenia te zostały uzupełnione programem Międzynarodowego Związku Reformy Mieszkaniowej, wyłonionego ze znanej międzynarodowej Federacji Planowania Miast i Miast-Ogrodów. W latach 1925–1929 wybudowano pierwszą kolonię WSM. W 1927 r. ogłoszono konkurs na projekty dalszych kolonii. Z inspiracji twórców WSM zostało wówczas powołane Społeczne Przedsiębiorstwo Budowlane (SPB), tworzące podstawę rynku budowlanego. W jego skład wchodził także architektów, a zasady pracy oparto na związkach spółdzielczych i współdziałaniu z Instytutem Naukowej Organizacji Pracy. Największym zleceniobiorcą robot dla rozpoczynającego w lutym 1929 r. prace SPB była WSM.

Od 1930 r. organem architektów stało się nowe czasopismo techniczne „Dom. Osiedle. Mieszkanie”, zastępujące „Praesens”, a działalność ich wpisywała

---

<sup>7</sup> S. Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1, 1926, s. 13.

się w cały szereg organizacji i akcji społecznych, spółdzielczych i oświatowych nierozdzielnie związanych z ich koncepcją architektury i osiedla. Przykładem może być Stowarzyszenie Wzajemnej Pomocy Lokatorów WSM „Szkłane Domy”, Wolna Wszechnica Robotnicza, Popularne Studium Naukowe, Kółko Czynnych Kooperatystek, Kluby Dyskusyjne, Klub Artystów Plastyków, Spółdzielnia Teatralna, Spółdzielnia Księgarska i wiele innych. We wszystkich wyżej wymienionych organizacjach istotne wpływy mieli działacze socjalistyczni (PPS), czasem współpracując z konkurencyjną w istocie oraz liczebnie mniejszą i nielegalną partią komunistyczną (KPP). Projekty architektoniczne mające na celu racjonalizowanie i sfunkcjonalizowanie przestrzeni mieszkań, budynków i osiedla były pokazywane i dyskutowane z mieszkańcami. W wyniku przeprowadzanych na miejscu ankiet modyfikowano plany, starając się odpowiedzieć na oczekiwania użytkowników. Pojęcie nowoczesności górowało. Budowano nowoczesne kuchnie, sypialnie, pralnie zgodnie z zasadami „racjonalizacji pracy”. Instytut Naukowej Organizacji Pracy utrzymywał stały kontakt ze Związkiem Pań Domu i Instytutem Gospodarstwa Domowego, którego idee popularyzowało czasopismo „Organizacja Gospodarstwa Domowego”, a lokalnymi agendami na osiedlach były Koła Studiów Gospodarstwa Domowego.

W sferze pojęć architektonicznych nastąpiło zasadnicze przesunięcie akcentów: z zagadnień teoretyczno-konstrukcyjnych na praktyczno-funkcjonalne. W związku z tym nie budowa, a sposoby użytkowania przestrzeni architektonicznej w ścisłym powiązaniu z urbanistyką dzielnicy, miasta, regionu zaczęły odgrywać zasadnicze role. W dziedzinie konstrukcji mniej mówiono o „nowych materiałach”, a większy nacisk kładziono na potrzeby mieszkańców, poszukując za pomocą „metod socjologicznych” sposobów ich zaspokajania.

Konstrukcje modernistów „Praesensu” pokazywano w formie fotomontaży. Ich narracja była oparta na integralnym montażu fotografii i architektury, malarstwa i filmu, projektów i realizacji, tekstów i obrazów. Zasada konstrukcyjna fotomontaży, przedstawiających konkretne projekty i realizacje architektoniczne, polegała na symultanicznej prezentacji kilku ich aspektów widzianych za każdym razem jakby od innej strony. Podstawą był prosty układ odrębnych kadrów operujących różną perspektywą, odmienną skalą wielkości, niezależnym punktem widzenia, wieloraką techniką i niejednorodnym czasem. Cechą charakterystyczną fotomontaży była geometryczna przejrzystość konstrukcji i ilustracyjna rola obrazów.

Miasto – zdaniem modernistów – należało zrekonstruować od podstaw: zbudować szczęśliwe dzielnice, funkcjonalne regiony. Odwrócić się od ulicy, objąć z lotu ptaka całą przestrzeń to nowy – chciałoby się powiedzieć: aksjo-

metryczny – program ikonograficzny wyłaniający się z fotomontażowych prezentacji architektury w tamtych latach. Racjonalizm fotomontaży wynikał bezpośrednio z tez rzeczników naukowej organizacji pracy i był równocześnie najlepszym przykładem jej zastosowania w artystycznej i potocznej praktyce. Nic dziwnego, że ten typ fotomontażu, zazwyczaj w wersji zredukowanej, wszedł bardzo szybko do obiegu powszechnego. Niemal wszystkie wydawnictwa specjalistyczne i popularne broszury, plakaty i reklamy, ukazujące się w kręgach spółdzielczości i afiszujące swą nowoczesność, nawiązywały do powstałego już wzoru. Mamy tutaj do czynienia z przykładem niemal perfekcyjnego nałożenia się racjonalistycznej retoryki i konstruktywistycznej stylistyki na kulturę popularną, odczytywaną w kręgu kooperatystów przede wszystkim jako kultura robotnicza. Fakt ten pozwalał – przynajmniej jej działaczom – identyfikować kulturę proletariatu z nowoczesnością.

Niemal równocześnie z racjonalistyczną wersją fotomontażu modernistycznego zaczął się kształtować jego drugi model, odwołujący się i czerpiący imaginacyjną siłę z retoryki masowej wyobraźni, choć swoją budowę starał się również nawiązywać do stylistyki awangardowej. Fotomontaż Kazimierza Podsadeckiego *Miasto młyn życia*, opublikowany w 1929 r., w pewnym sensie rozpoczynał całą serię mniej lub bardziej podobnych przedstawień. W przeciwieństwie do rygorystycznej geometryzacji fotomontaży „Praesens”, w pracach Podsadeckiego mieliśmy do czynienia z rozluźnieniem układu. Dominowały ujęcia ekspresyjne, a narracja wielowątkowa i pełna banalnych dygresji wprowadzała nastrój niepewności. Funkcjonalizm Podsadeckiego, jeżeli możemy użyć tego słowa, polegałby na pewnej biegłości w posługiwaniu się kliszami modernistycznymi adaptowanymi do potrzeb masowego widza. Fotomontaże wywodzące się z pisma „Praesens” i Podsadeckiego w tygodniku „Na Szerokim Świecie” pełniły rolę ilustracyjną, posługując się wzorcami wypracowanymi w kręgu modernistycznej kultury. Istotna różnica między tymi dwoma modelami dotyczyła relacji między sztuką a społeczeństwem: gdy pierwszy, zabarwiony ideowością, racjonalizował kształty aż do banalnej redukcji funkcji, to drugi, wychodząc z trywialności znaczeń kultury popularnej, w zależności od potrzeb racjonalizował stylistykę aż do pozornej złożoności. W jednym i drugim przypadku modernistyczny dyskurs wchodził w bezpośredni kontakt ze swoim marginesem, który – jak w krzywym zwierciadle – odbijał jego twarz: raz jako nowoczesną kuchnię z „racjonalnie” rozwieszonymi garnkami, innym razem jako „trzeźwą” ocenę urbanistycznej cywilizacji.

Jednak w latach 30. porządek wielkowiejskiej ulicy funkcjonalistów stracił swój powab. Powrócił z jednej strony obraz miasta-koszmaru: smutnych



ulic, biednych podwórzy, ludzi-manekinów, z drugiej obraz miasta-rozrywki: męskiego świata pojazdów, okrętów, aeroplanów, biznesu oraz kobiecego uprzedmiotowionego ciała, pożądania i rozrywki, ciała sfragmentaryzowanego wśród ulicznych neonów, kosmetycznych reklam, w salonach masażu, na kabaretowej scenie. Seria powstałych w 1933 r. fotomontaży Janusza Marii Brzeskiego w ramach cyklu *Narodziny robota* należały do tej „niezwykłej” opowieści o zwykłym świecie. Brzeski w swych montażach fotograficznych odwoływał się do stereotypów wyobrazeniowych przestrzeni miejskiej, eksploatował przede wszystkim napięcia emocjonalne, które narastały wraz z narracją budzącą zainteresowanie grozą monstrualnych figur i przerażającą scenerią, sentymentalnym fantazjowaniem o tym, co jeszcze nie nadeszło, wspomnieniem o tym, co odeszło na zawsze, skojarzeniem z czymś miłym lub z obrazem odpychającym okropnością. Metaforyka pełna wzruszeń opierała się na erotycznej konotacji przedstawięń, w której maszyny jako falliczne siły rozbuchanej cywilizacji XX w., fascynujące i dominujące, pożądane i niechciane, zdobywały, a zarazem poddawały się władzy romantycznej natury, marzących i przeżywających kobiet. Widz został wprowadzony na scenę, stał się uczestnikiem gry, aktorem miejskiego i architektonicznego spektaklu. Znalazł się w najbliższym otoczeniu amerykańskich drapaczy chmur i paryskiej Wieży Eiffa, olbrzymich silosów i kół zamachowych, metalowych rusztowań i kominów fabrycznych.

Fotomontaże Brzeskiego jako ilustracje prasowe korespondowały z melodramatycznym, pisany przez niego tekstem o świecie zagubionej indywidualności człowieka w morzu rozumu i techniki, w masie mechanizmów i standardów, w rytmie maszyn zapowiadających „śmierć tego, który obudził ich potęgę”. Artykuł Brzeskiego o *Narodzinach robota*<sup>8</sup> był w istocie tekstem o wyobcowaniu, nieludzkim świecie, w którym przyszło żyć współczesnemu człowiekowi, urzeczowieniu człowieka wśród jego własnych tworców, utraczonych więziach, nieludzkich siłach, a także o marzeniu, przeżywaniu i fantazjowaniu. W fotomontażach Brzeskiego mniej było rzeczywistej groźby buntu automatów, która wyłaniała się z Čapkowskiej opowieści, więcej zaś sentymentalno-erotycznej historii z życia manekinów wypełniających wyobraźnię lat 30. Wyobraźnia ta, doświadczając kryzysu kapitalistycznego świata, odwoływała się z równą swobodą do Freudowskiej, co Marksowskiej koncepcji alienacji, aby w człekopodobnych manekinach dostrzegać odbłask swej własnej kondycji, swego zagubienia, swego marzenia.

---

<sup>8</sup> J.M. Brzeski, *Narodziny robota*, „Kurier Literacko-Naukowy”, dod. do „Ilustrowanego Kuriera Codziennego” 1932, nr 1 (1 I 1932).

Tadeusz Peiper, w początkach lat 20. zwolennik idei ewolucji biologicznej Jana Lamarcka i Karola Darwina, w słynnym manifestie „trzech M” (Miasto – Masa – Maszyna) rysował przed czytelnikami zupełnie inną, futurystyczną wizję miasta:

Organizm człowieka przystosowuje się do miasta, a miasto przystosowuje się do organizmu człowieka. Wieki bytowania miejskiego oddziaływały na fizjologię ciała ludzkiego. Nagięły ją do nowych warunków. Pozwoliły jej znosić łatwiej to wszystko, co dawniej groziło jeszcze poważnym zaburzeniem organicznym [...]. W przyszłości, przy doskonalącej się coraz bardziej technice, będzie się to odbywało w sposób bardziej wymyślny. Jeżeli chodzi o powietrze, to może na wzór wodociągów zostaną zbudowane tlenociągi, które będą sprowadzały tlen z warstw atmosferycznych unoszących się wysoko nad domami albo też z odległych lasów zamiejskich... A może i to okaże się czymś za prostym, i w samym mieście istnieć będzie specjalny zakład fabrykujący tlen do oddychania i rozsyłający go swoim konsumentom w podobny sposób, w jaki to czynią obecnie gazownie i elektrownie<sup>9</sup>.

Swoistemu naturalizmowi miasta Peipera zagrażał robot, obcy mu z gruntu hybrydyczny twór, który wyrываяc się spod racjonalnej kontroli człowieka opanowującego świat, mógł zachwiać porządkiem ewolucji, zburzyć metropolię, doprowadzić do zagłady cywilizacji. Fotomontaże Brzeskiego wyrastały z fizjologicznej wyobraźni pierwszej awangardy, choć w świecie popularnych obrazów jego roboty zdawały się być częściej ludzkimi manekinami. Tutaj też rysowała się zasadnicza zmiana między wczesnymi latami 20. i późnymi latami 30. Chodziło teraz raczej o realność asocjacji, w ramach których „świat może się nam uporządkować” w nowy sposób.

To właśnie w latach 30. Aleksander Krzywobłocki, malarz i fotomontażysta z grupy „Artes”, umieszczał w miejskiej scenerii swój „balet życia”. Grają w nim – pisał – „betoniarki, tłuczki i mieszkarki”. Zewnętrzny chaos i powstała przestrzeń „całują się” poprzez ogromne tafle szkła budynku. Dramat odgrywa się wówczas, gdy na miejskiej scenie zjawiają się aktorzy: biedni mieszkańcy miasta „trzymający w rękach małe zawiniątka a na plecach dźwigający ciężkie kosze”<sup>10</sup>.

Miejski fotomontaż drugiej połowy lat 30. był już czystym teatrem. Do tego faktu Debora Vogel, poetka i krytyczka zajmująca się fotomontażem, przywiązywała wielką wagę, widząc w teatralizacji społeczną rolę sztuki modelującej rzeczywistość. W wizji życia jako dramatu scenicznego i miasta jako kulis i dekoracji teatralnych to architekt stawał się reżyserem spektaklu, kierował

<sup>9</sup> T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, „Zwrotnica” 1922, nr 2, cyt. za: *idem, Tędy. Nowe usta*, red. i oprac. T. Podoska, kom. i przedm. S. Jaworski, Kraków 1972, s. 38.

<sup>10</sup> A. Krzywobłocki, *W czasie nagrywania dramatu...*, „Ulotka Artes” (Lwów) 1931, bpag.

akcją i pociągał za sznurki ludzkich marionetek. Przestrzeń publiczną tworzył niezdefiniowany obszar melancholii, tęsknoty i marzenia – wyobcowanie w życiu przenosiło człowieka na scenę, gdzie miały się dokonać istotne zmiany społeczne, bynajmniej nieograniczające się do transformacji psychiki i fizjologii.

Zatem akcent uległ istotnemu przesunięciu. Architektoniczne opanowanie przestrzeni przez pierwszą awangardę było próbą uchwycenia rzeczywistości w odpowiedzi na dręczący ją „głód realności”. Odbывało się to poprzez racjonalizację tego, co naturalne i prowadziło do architektonicznego (czyli funkcjonalnego) porządkowania świata. W końcu lat 30. proces ten przebiegał raczej w dziedzinie odczuwania, czyli mitologizacji tego, co sztuczne. Swoista artyficyalizacja miasta u Vogel potrzebowała melodramatycznych aktorów, którzy zdzierając z twarzy maskę romantycznej kukielki uosabiającej sztukę, powoływali na scenę figurę modernistycznego manekina kreującego życie. W przeciwieństwie do robota, który zawsze groził naturalnemu porządkowi świata, teraz powracający bez końca manekin naturalizował sztuczność, tworząc z własnej legendy „prawdziwy” świat. „Lepki surowiec życia czeka na swój los – pisała Vogel – jeszcze jest co robić na świecie. Tylko podjąć trzeba życie, które leży wszędzie wielkimi stosami i narasta. Narasta jak księżyc przybierający. Przybiera od soków chwastowatych i przekisających, biorących się nie wiedzieć skąd: z powietrza błękitnego? Ze spotkań banalnych? Z dni i rzeczy przypadłych?”<sup>11</sup>

Trzeba pamiętać, że Vogel była przyjaciółką Brunona Schulza, a architektura, o której mowa, była jej dobrze znana ze *Sklepów cynamonowych*:

Rynek był pusty i żółty od żaru – czytamy w opisie spaceru z matką po mieście – wymieciony z kurzu gorącymi wiatrami, jak biblijna pustynia. Cierniste akacje, wyrosłe z pustki żółtego placu, kipiały nad nim jasnym listowiem, bukietami szlachetnie ucłónkowanych filigranów zielonych, jak drzewa na starych gobelinach. Zdawało się, że te drzewa afektują wicher, wzburzając teatralnie swe korony, ażeby w patetycznych przegięciach ukazać wytworność wachlarzy listnych o srebrzystym podbrzuszu, jak futra szlachetnych lisic. Stare domy, polerowane wiatrami wielu dni, zabawiały się refleksami wielkiej atmosfery, echami, wspomnieniami barw, rozproszonymi w głębi kolorowej pogody. Zdawało się, że całe generacje dni letnich (jak cierpliwi sztukatorzy, objijający stare fasady z pleśni tynku) obtłukiwały kłamliwą glazurę, wydobywając z dnia na dzień wyraźniej prawdziwe oblicze domów, fizjonomię losu i życia, które formowało je od wewnątrz. Teraz okna, oślepione blaskiem pustego placu, spały; balkony wyznawały niebu swą pustkę; otwarte sienie pachniały chłodem i winem<sup>12</sup>.

<sup>11</sup> D. Vogel, *Akacje kwitną. Montaż*, Warszawa 1936, s. 138.

<sup>12</sup> B. Schulz, *Sklepy cynamonowe*, Warszawa 1964, s. 48–49.

W tym miejscu chcę się zatrzymać. Wydaje mi się, że powyższe rozważania zakreślają szerokie zagadnienie, które wymaga głębokiego przeformułowania, aby w nowy sposób spojrzeć na miejsce architektury w społeczeństwie w odpowiedzi na kolejne pytania stojące przed historykiem architektury współczesnej.