

Ernest Niemczyk **Utopie kultury i artystyczne wizje**
na przykładzie domów własnych architektów

Wrocław 1982



Ernest NIEMCZYK

Utopias of culture and artistic visions on the example
of architects' own houses

Contents

Introduction. Scope of considerations and character of sources	3
I. Own houses of Wrocław's architects. Formal analysis	6
II. Own house of architect — definition of architecture	46
III. Single family house of architect — genesis of the type Morphological and genetical clasification	55
IV. Own hous of architect — world of symbols	64
Annotations	74
References	81

Spis rzeczy

Wstęp. Zakres rozważań i charakter źródeł	3
I. Domy własne architektów wrocławskich. Analiza formalna	6
II. Dom własny architekta — definicja architektury	46
III. Dom jednorodzinny architekta — geneza typu. Klasyfikacja morfologiczna i genetyczna	55
IV. Dom własny architekta — świat symboli	64
Przypisy	74
Literatura	81

Ernest Niemczyk

**Utopie kultury i artystyczne wizje
na przykładzie domów własnych
architektów**



Recenzenci

Przemysław SZAFER

Tadeusz JAROSZEWSKI

Redaktor naczelny

Marian KŁOZA

Redaktor naukowy

Małgorzata NIEMCZYK

Redaktor zeszytu

Jerzy ROZPĘDOWSKI

Opracowanie redakcyjne

Maria IZBICKA

Korekta

Jolanta SKOWROŃSKA

Okładkę projektował

Ernest NIEMCZYK

© Copyright by Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 1982

WYDAWNICTWO POLITECHNIKI WROCŁAWSKIEJ

Wybrzeże Wyspiańskiego 27, 50-370 Wrocław

ISSN 0324 – 9662

Nakład 300 + 75 egz. Ark. wyd. 7,25. Ark. druk. 5,5. Papier drukowy kl. V, 70 g, B1.

Oddano do druku w lutym 1982 r. Druk ukończono w marcu 1982 r.

Zakład Graficzny Politechniki Wrocławskiej. Zam. nr 7229/82 – H-9 – Cena zł 36,-

*Teoria architektury.
twórczość architektów.
XX w., Wrocław*

Ernest NIEMCZYK*

Utopie kultury i artystyczne wizje na przykładzie domów własnych architektów

Domy własne, zwłaszcza domy własne architektów, to wyjątkowo wartościowy poznawczo materiał historyczny do badań nad architekturą współczesną. Ten "architektoniczny autoportret" i urzeczywistniona definicja architektury jest zbliżona do utopii i futurologii architektonicznych. Poznanie doktryn artystycznych architektów oraz ich stosunku do historii i przyszłości, próba interpretacji ikonograficznej i ikonologicznej, to podstawowe cele pracy; analiza ikonograficzna przybrała tu formę klasyfikacji morfologicznej, a interpretacja ikonologiczna - genealogii formalno-ideowej. Domy własne architektów to również bogaty świat symboli-znaków przekazywanych za pomocą formy architektonicznej. Są to symbole historyczne i nowe, zamierzone i niezamierzone, indywidualne, społeczne i kulturowe. Ten rozbudowany system symboli wiąże się nierozdzielnie z zaprogramowanym systemem wartości estetyczno-etycznych. System tych wartości ujawnia się dzięki symbolom-znakom. Diametralność tych znaków ujawnia rozdarcie współczesnej kultury między wartościami prestiżu a wartościami funkcji instrumentalnych.

WSTĘP

Zakres rozważań i charakter źródeł

Własny dom rodzinny to fenomen społeczny. Ten społeczny mikrokosmos jest również zespołem indywidualnych osobowości. Architektura tego mikrokosmosu zasługuje na szczególną uwagę, mimo iż nigdy nie urastała z racji swej fizycznej wielkości do rangi monumentalnych dzieł architektury. Była jednak monumentalna z racji emocji z nią się wiążących. Stała się - jak cała architektura mieszkaniowa - centrum zainteresowań społecznych. Architekci również od dawna skupili na niej swoją uwagę.

*)Instytut Historii Architektury Sztuki i Techniki Politechniki Wrocławskiej, Wybrzeże Wyspiańskiego 27, 50-370 Wrocław.

W badaniach ograniczono się do formy architektonicznej domu, do jego układu przestrzennego i otoczenia. Pominięto wyposażenie wnętrz, meble, mimo iż dopiero wszystkie te przedmioty umożliwiłyby pełną analizę badanego zjawiska. Pełna rekonstrukcja dawnych wnętrz nie była niestety w większości wypadków możliwa.

Zamierzenia nie ograniczyły się jednak tylko do analizy architektury. Jej formy bowiem skonfrontowano z rozpowszechnionymi wśród architektów doktrynami artystycznymi. Ponadto formy architektoniczne poddano klasyfikacji morfologicznej, próbując też ustalić ich genezę typologiczno-społeczną. Symbole kreowane tymi formami były bądź tworzone świadomie, bądź powstawały samoistnie; często pozostały tylko nikłym dokumentem historycznym, choć czasami nabierały nawet nowego i trwałego blasku. Społeczne zaś ramy ich egzystencji ograniczały się indywidualnych wypowiedzi architektów.

Własny dom jednorodzinny jest z jednej strony uprzedmiotowieniem tradycji i ciągłości, z drugiej zaś - miejscem kreacji i zmienności. Ten dylemat trwania i zmienności, charakterystyczny dla całej kultury, znajdując swój wyraz także we własnym domostwie człowieka, będzie się przejawiać przez kolejne etapy prezentowanych rozważań.

Szczególną grupę dzieł stanowią domostwa wznoszone przez samych właścicieli. W tych dziełach - lepiej niż w meblach i ubiorze, które poddane są szybkiej i powierzchownej zmienności upodobań - manifestuje się to, co można by nazwać "ideologią własnego mikrokosmosu społecznego". Bowiem w wypadku projektowania i wykonania własnego domu, właściciel ma stosunkowo największą możliwość swobodnego wyboru form architektonicznych.

Z grona budowniczych własnych domów, oprócz architektów-amatorów można wyróżnić architektów profesjonalnych. Ich wiedza akademicka, pozycja społeczna, żywione przekonanie i indywidualność twórcza znajdują również odbicie w domu wznoszonym dla siebie samego, dla swojej rodziny. Dlatego też te realizacje, obok wypowiedzi literackich, twórczości plastycznej architektów są jedną z podstaw ich samowiedzy. Są to najtańsze i najpełniejsze eksperymenty nad sobą i własną rodziną. Jest to manifest a często i reklama twórczości. Autoportret z całym jego psychologicznym bogactwem, jednocześnie osobista interpretacja form architektonicznych, układów społecznych - całej kultury nawet.

Wiedza o przeszłości i wizje przyszłości, naiwne wierzenia i gorzkie prawdy zawarte są w tych dziełach architektury pełniej niż w jakichkolwiek innych.

Jednym z kluczowych problemów nie tylko architektury ale i polityki społecznej naszego stulecia jest godziwe mieszkanie. Na ten temat napisano dotychczas olbrzymią ilość publikacji i przeprowadzono wiele ekspe-

rymentów realizacyjnych. W rzędzie tych ostatnich, domy własne architektów stanowią wyjątkową pozycję¹⁾. Torują one drogę nowym ideom społecznym i nowym środkiem artystycznego wyrazu. Sami zresztą architekci również świadomi są wagi tych realizacji²⁾.

Większość tych dzieł jest najbliższa wyidealizowanemu projektowi fantastycznym (architektura sztalugowa, utopijna, futurystyczna...), wznosząc się tym samym niejako ponad normalne realizacje architektoniczne, które poddane są jednak zarówno w fazie projektu, jak i realizacji rozmaitym ograniczeniom, od czego wolne są właśnie domy własne i projekty fantastyczne.

Wartość tych obiektów architektury nie ulega więc wątpliwości, jednak dotychczas temat ten niestety nie doczekał się prawie żadnych opracowań monograficznych. Ponadto niezwykle utrudniony jest dostęp do dokumentacji źródłowej, co uniemożliwia pełną komparatystykę tego typu architektury. Projekty własnych domów mieszkalnych architektów publikowane są w wielu innych dziełach, jednak publikacje te nie dają najczęściej pełnej charakterystyki architektonicznej tych obiektów. Stąd też konieczność ograniczenia pełnych badań. Dogłębne badania zostały więc zasadniczo ograniczone do terenu Wrocławia w latach 1900-1934. Na analogie w architekturze na terenie Polski i Niemiec zwrócono szczególną uwagę z racji powiązań kulturowych z Wrocławiem. Reszta obszaru Europy służyła wybranymi przykładami, jak również ogólną charakterystyką architektury i wątków kulturowych ją determinujących. Prezentowana praca jest więc rodzajem badań wycinkowych, penetrujących materiał szczególnie trudny do zbadania. Utrudniony dostęp do wielu źródeł sprawił również, iż łatwiej było część problemów jedynie zasygnalizować, nie poddając ich koniecznej weryfikacji. Te problemy wydały się jednak godne ukazania nie tyle z racji ich wartości poznawczej, ile ze względu na ich aktualność instrumentalną i etyczną. "Historia magistra vitae" stała się tu koniecznością moralną.

Poza domami jednorodzinnymi, będącymi najlepszą projekcją marzeń ich właścicieli, mieszkańców i twórców zarazem, architekci są również właścicielami przez siebie projektowanych czynszowych domów wielorodzinnych i domów towarowych. W stosunku do domów jednorodzinnych reprezentują one odrębny typ architektoniczny. Inny jest też stosunek architekta do tych problemów projektowych. Ta architektura wyrosła bowiem z czysto utylitarno-komercyjnych potrzeb zurbanizowanych społeczeństw. Jest to architektura będąca reklamą produkcji artystycznej ich właścicieli. Są to symbole społecznego statusu architekta, który musi tworzyć architekturę-towar, jednocześnie idealizując swą pozycję, uważając się za wolnego twórcę. Zestawienie: własny dom jednorodzinny - inne, również własne realizacje, ujawnia dramatyczny dualizm pozycji architekta; wolnego

twórcy na miarę geniuszów Renesansu w oczach własnych, a w rzeczywistości niewolnika maszyny ekonomicznej, noszącego mundur urzędnika lub toge profesora.

I. DOMY WŁASNE ARCHITEKTÓW WROCŁAWSKICH ANALIZA FORMALNA

Wśród dzieł architektury, będących jednocześnie własnością i projektem jednego architekta, poza domami jednorodzinnymi spotkać można wielorodzinne kamienice czynszowe oraz domy towarowe.

Przytoczone przykłady domów czynszowych i domów towarowych pozwolą ustalić ich odrębność w stosunku do dzieł analogicznych, nie będących własnością projektującego je architekta.

Kamienice czynszowe

Liczną grupę dzieł własnych architektów i mistrzów budowlanych³⁾ stanowią kamienice czynszowe. Wykazują one duże podobieństwo do innych kamienic czynszowych sobie współczesnych. Wszystkie operują bowiem propagandowo-komercyjną dekoracją elewacji frontalnych, bogatą oprawą wejścia i nielicznymi elementami dekoracji wewnątrz. Ten powierzchowny dekoratywizm na równi z utylitarnym standardem, określał zarówno prestiż mieszkańców, jak i wysokość płaconego przez nich czynszu.

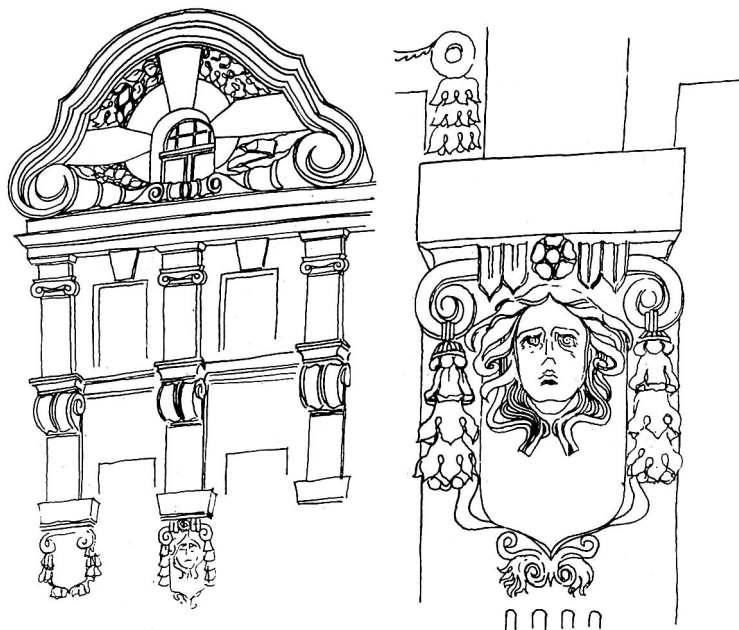
Spośród wielu przykładów, wymienimy kamienice najbardziej charakterystyczne, wyjątkowe i wartościowe plastycznie.

Do charakterystycznych należy kamienica przy ul. Reja 24, wybudowana w 1901 roku, własność mistrza budowlanego Anthona Wolfa. Pompatyczna elewacja łączy w sobie typowe formy secesyjne (maski kobiece, które wieńczą pilastry i miękki szczyt o podkowiastym łuku) z elementami neorenesansu.

Wspólnym dziełem architekta Karla Menzela i mistrza budowlanego Paula Jäckela jest dom przy ul. Sienkiewicza 96, pochodzący z 1901 roku. Fasada jest przykładem połączenia form secesyjnych z neogotyckimi.

Z tego samego roku pochodzi nieopodal położony dom czynszowy przy ul. Reja 31. O profesji jego właściciela mówi cyrkiel i trójkąt umieszczony na tarczy herbowej w centrum elewacji. Kompozycja fasady jest również mieszaniną form - akademickiego historyzmu, elementów szkoły hannowerskiej (faktury ceglane) i rustykalnej w nastroju konstrukcji ryglowej wykusza.

Wyjątkową realizacją - z racji bogatej secesyjnej dekoracji - jest kamienica przy ul. Rozbrat 4 z 1904 r., własność mistrza murarskiego



Rys. 1. Fragmenty fasady kamienicy przy ul. Reja 24. Własność mistrza budowlanego Anthona Wolfa. Rok 1901 (R.N.)^{*}

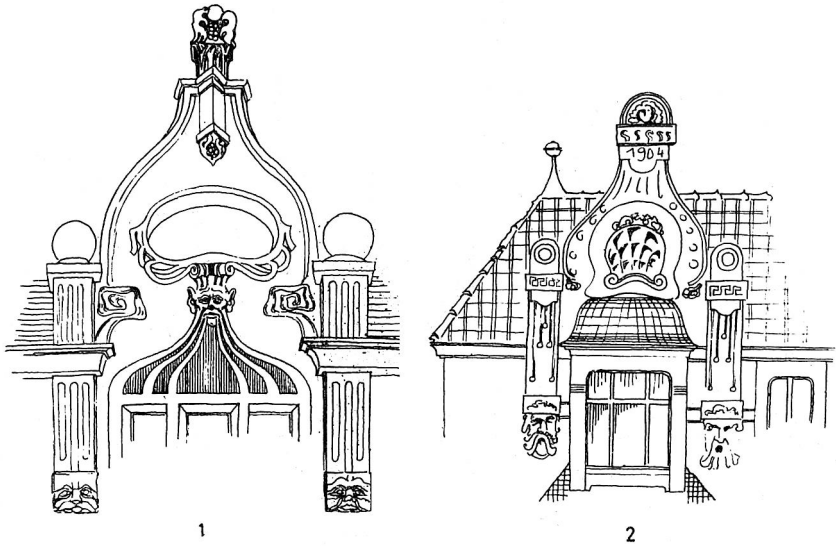
Fig. 1. Fragment of apartment house façade at Rej Str. 24. Possession of master builder Anthon Wolf. (1901). (R.N.)^{*}

Maxa Bocka. Jej fasada dowodzi niezbicie, iż formy secesyjne, dzięki wzornikom, nie tylko się rozpowszechniły ale stosowane były również jej wersje bardzo ambitne. Elewacja ta przypomina swymi dekoracjami najlepsze wzory secesji, np. monachijskiej (Lucile-Grahnstrasse 47, róg Zumperstrasse).

Przeważająca jednak część kamienic pozostaje wierna historyzmowi. Autorzy projektów wprowadzają mniej lub bardziej liczne dekoracyjne aplikacje secesyjne, najczęściej zaś motywy floralne i maski - twarze pięknych dziewcząt.

^{*} Wszystkie rysunki wykonał autor. Oznaczenia skrótów: A.B.W. - rysunki wykonane na podstawie rysunków archiwalnych z Archiwum Budowlanego miasta Wrocławia. R.N. - rysunek z natury.

Illustration made by the author. Abbreviations: A.B.W., - illustrations made basing on archive drawings of Building Archive of Wrocław City, R.N. - illustration from nature.



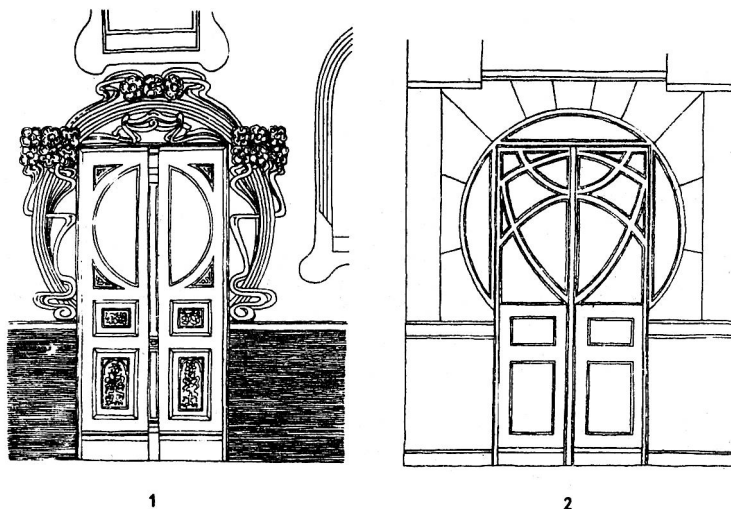
Rys. 2. Szczyt fasady kamienicy przy ul. Rozbrat 4: 1 - zrealizowany (R.N.), 2 - projektowany (A.B.W.). Własność mistrza murarskiego Maxa Bocka. Rok 1904

Fig. 2. Top of the façade of the apartment house at Rozbrat Str. 4: 1 - realized (R.N.), 2 - designed (A.B.W.). Possession of master bricklayer Max Bock. (1904)

Typowym przykładem ówczesnego historyzmu (tzw. wówczas neobiedermeieru) są profile głów kobiety i mężczyzny umieszczone w dwóch medalionach w górnej części elewacji, która jest swobodną kompozycją form empirowych, biedermeieru i nowych, mocnych faktur. Kamienica, którą zdobi ta fasada, położona przy ul. Marii Skłodowskiej Curie 3, własność i dzieło mistrza Josepha Kramera, powstała w 1904 roku. Medaliony na elewacji przedstawiają prawdopodobnie parę małżeńską, państwa Kramerów.

Tenże mistrz posiadał drugi dom czynszowy, położony przy ul. Piastowskiej 28, wybudowany w 1903 roku. Fasada tego domu jest podobnym połączeniem form empirowych ze skromną dekoracją secesyjną. Tym razem tylko inicjały J.K. umieszczone u szczytu fasady mówią o właścicielu tego obiektu. Użycie w obu przypadkach form empirowych świadczy, iż ówcześni mistrzowie i architekci mieli - często tylko na własny użytek - ulubione motywy, formy, ba - cały repertuar konkretnych epok stylowych.

Częściowej odpowiedzi na pytanie o źródło tych fuzji stylowych udzielają sami architekci. W odniesieniu do architektury domów mieszkalnych uważali oni, iż najbardziej stosowny będzie empire i biedermeier (ostrzych podziałów tu nie czyniono). Byłoby to - w dobie budzącego się nacjonalizm-



Rys. 3. Portal kamienicy przy ul. Rozbrat 4: 1 - zrealizowany (R.N.), 2 - projektowany (A.B.W.). Własność mistrza murarskiego Maxa Bocka. Rok (1904)

Fig. 3. Portal of apartment house at Rozbrat Str. 4: 1 - realized (R.N.), 2 - designed (A.B.W.). Possession of master bricklayer Max Bock. (1904)

mu zrozumiałe - nawiązanie do form rodzimych. Równocześnie dosyć powszechnie sądzono, iż formy rodzime są także w pełni użyteczne (rzeczowe, używając ówczesnego terminu)⁴). Część twórców, a wśród nich i Kramer, bezpośrednio używało form biedermeieru, inni sądzili natomiast, iż trzeba doń nawiązać ideowo, strukturalnie, tzn. nie kopiując a kontynuując stare, dobre idee w nowej rzeczywistości historycznej.

Podobną, rodzimą - jak wówczas mówiono - nutę dostrzegamy w kamienicy czynszowej przy ul. Traugutta 131. Tym razem architekt nawiązał do romanizmu, przenosząc formy monumentalnej architektury nurtu pragermańskiego⁵) na jej fasadę. Była ona własnością mistrza murarskiego Alfreda Schönewalda i powstała w 1906 roku. Zaskakują swą fakturą dwie dolne kondygnacje fasady, obłożone kwadratowymi, surowymi w opracowaniu ciosami granitu. Jest to również typowy motyw późnej fazy secesji niemieckiej (np. Monachium - Olgastrasse 9). Do wnętrza kamienicy prowadzi romańsko-nordycki portal z dużą domieszką dekoracyjnej linii o wyraźnym rodowdzie secesyjnym.

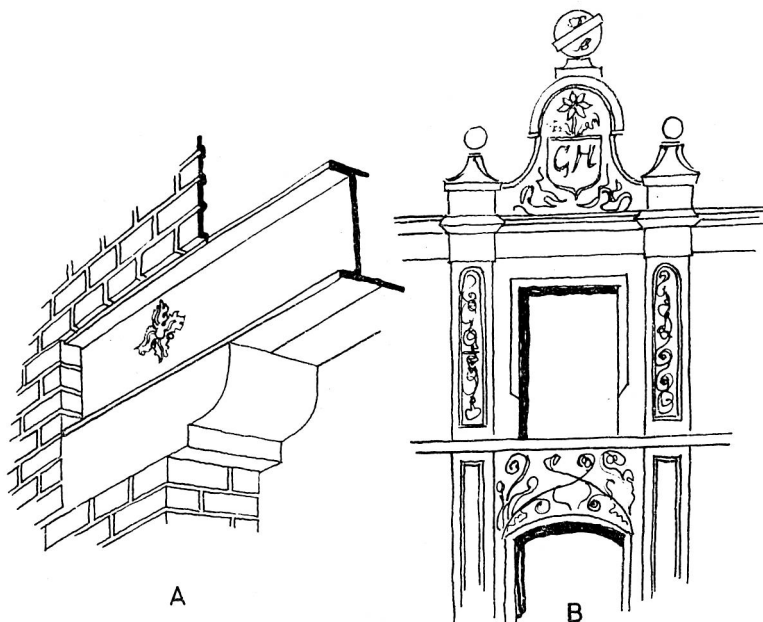
Wyjątkowym przykładem jest także kamienica przy ul. Wieczorka 105. Podobnie jak w przytoczonych już przykładach również i jej analizę ograniczymy do fasady, bowiem właśnie fasada najlepiej świadczy o programie



Rys. 4. Fragment zrealizowanej fasady kamienicy przy ul. Marii Skłodowskiej Curie. Własność mistrza murarskiego Josepha Kramera. Rok 1904(A.B.W.)

Fig. 4. Fragment of the realized façade of apartment house at Maria Curie Skłodowska Str. Possession of master bricklayer Joseph Kramer (1904), (A.B.W.)

architektonicznym jej autora. Obiekt ten pochodzi z 1903 roku (projekt z 1902 r). Autorem i właścicielem jest architekt i mistrz murarski zarazem, Richard Beer. Wyraźną inspiracją były dla niego niewątpliwie idee strukturalnego neogotyku (gotyk bez form gotyckich). Ostre i pełne łuki, płaskie lizeny ceglane, gładkie pola tynku (w projekcie były jeszcze wypełnione florealnym ornamentem), proste okna, asymetryczna kompozycja całości i szczególnie uderzające, "konstruktywistyczne" w wyrazie ujawnienie żelaznych belek dźwigających wykusz i przykrywających portal przejazdu - to charakterystyka tej wyjątkowej wówczas we Wrocławiu fasady. Staje się ona jedną wielką dekoracją strukturalną w myśl "gotyckiej" szczerości materiału. Tego typu formy uważa lokalna prasa fachowa za nowoczesne: "nasze czasy wymagają prawdy materiału, stąd unikanie proble-



Rys. 5. A - detal kamienicy przy ul. Wieczorka 105. Własność architekta i mistrza murarskiego Richarda Beera. Rok 1902-1903. (R.N.) B - fragment niezrealizowanej fasady domu handlowego przy ul. Rzeźniczej 26/27. Własność mistrza Georga Hartera. Rok 1897 (A.B.W.)

Fig. 5. A - detail of the apartment house at Wieczorek Str. 105. Possession of architect and master bricklayer Richard Beer (1902-3). (R.N.) B - fragment of the unrealized façade of the business house at Rzeźnicza Str. 26/27. Possession of master Georg Harter (1897), (A.B.W.)

mu stylu... studiujemy domy naszych przodków - jak osiągnano dyskretne działanie dekoracją odpowiadającą materiałowi"⁶⁾. W swym specyficznym, w duchu "Viollet-le-Duca" pojętym konstruktywizmie, dom ten jest analogią do słynnego w historii architektury współczesnej domu własnego i atelier zarazem Augusta Perret w Paryżu przy Rue Franklin 25 bis z lat 1902-1903 r. Duch racjonalnej konstrukcji przenika realizację paryską do głębi - od lekkiej fasady po szkieletową strukturę żelbetonową wnętrza.

Dom R. Beera ogranicza natomiast swą nowatorskość do elewacji. Brak jej również tej lekkości i swobody jaką osiągnął w swym domu Richard Norman Shaw (Ellerdale Road, Hampstead w Londynie, 1875).

Analogię do dzieła Beera stanowią - mimo ich malowniczości - domy własne Teodora Talowskiego w Krakowie. Domy te (również własność jego żony) położone przy ul. Retoryka 4 ("Festina lente" i "Ars longa vita

brevis") i 5 (Pod Oślą Głową z godłem "Faber est suae quisque fortunae") były wyraźnie inspirowane ideami Ruskina. Kamienice wyraźnie sygnowane (Architectus Teodorus Talowski) i, jak widać, zaopatrzone w łacińskie sentencje⁷⁾.

Propozycje formalnego opracowania fasad w omawianych przykładach najczęściej mają charakter konformistyczny, jest to bowiem połączenie elementów neorenesansu z dekoracjami secesyjnymi. Zaprzecza to idei secesji, odnowy i "odejścia", a jest kontynuacją burżuazyjnej tradycji inspirowanej ideami Renesansu (Anthon Wolf, ul. Reja 24, 1091 r.). Podobnie postępuje Karl Menzel i Paul Jäckel, łącząc secesję z formami gotyckimi. Gotyk miał być prawdopodobnie ich wypowiedzią ideologiczną. Czy był kontynuacją neogotyku - architektonicznego symbolu romantycznego?⁸⁾.



Rys. 6. Kamienica przy ul. Podwale 61. Własność mistrza murarskiego Hofeusa. Rok 1846 (R.N.)

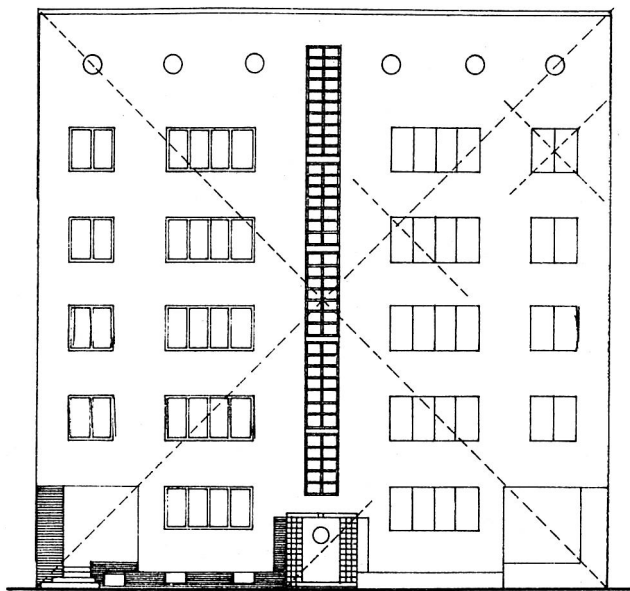
Fig. 6. Apartment house at Podwale Str. 61. Possession of master bricklayer Hofeus. (1846), (R.N.)

Warto tu wspomnieć o bardzo wczesnym (na skalę Wrocławia) przykładzie neogotyckiej kamienicy - własności mistrza murarskiego Hofeusa, położonej przy ulicy Podwale 61, projektowanej w 1846 r.

Najbardziej postępową "konstruktywistycznie" i formalnie fasada kamienicy przy ul. Wieczorka 105 (arch. R. Beer - 1902-1903 r.), jest więc kontynuacją idei strukturalnego neogotyku i prawdopodobnie także romantycznego konserwatyizmu.

Uchwytną cechą wyróżniającą omawiany zespół obiektów jest ikonograficzny symbol: atrybuty uprawianego przez ich właściciela zawodu (trójkąt, cyrkiel, węgielnica, pion).

Do radykalnie nowych form sięgają architekci międzywojenni. Z okresu międzywojennego pochodzą dwa, niezwykle interesujące, przykłady stanowiące dalszy etap ewolucji kamienicy czynszowej. Autorem projektów jest uczeń i współpracownik prof. H. Poelziga, Heinrich Lauterbach. Pochodził on z bogatej rodziny wrocławskiej, co w pełni wykorzystał wnosząc w 1928 roku kamienicę czynszową, wypełniając nią lukę istniejącą wówczas w zabudowie ulicy Kraszewskiego. Kamienica ta, opatrzona numerem 8, z prostym rzutem poziomym, jedną klatką schodową, płaskim dachem, prezentuje bardzo nowatorską - nie tylko na skalę Wrocławia - elewację. Jest ona bowiem pozbawiona wszelkich elementów historyzujących. Oczywiście progra-



Rys. 7. Fasada kamienicy przy ul. Kraszewskiego 8. Własność architekta Heinricha Lauterbacha. Rok 1928 (R.N.)

Fig. 7. Façade of the apartment house at Kraszewski Str. 8. Possession of architect Heinrich Lauterbach (1928). (R.N.)

mowy antyhistoryzm tej fasady, zwłaszcza w relacji do jej tradycyjno-historyzującego otoczenia, nabiera symbolicznej wymowy. Lekkość w miejsce ciężaru, lapidarność geometryczna, szlachetność faktur - to nowe walory estetyczne i symbol nowych czasów zarazem. W domu tem Lauterbach nie mieszkał. Dom ten był - podobnie jak w przypadku przykładów przedwojennych - lokatą kapitału i źródłem dochodu.

Drugi przykład realizacji fundowanej przez tegoż architekta (właściwie przez Inge Lauterbach) to cały zespół architektoniczny, złożony z trzech bloków mieszkalnych - "klatkowców" przy ulicy Na Polance, zbudowany w 1938 r. Budynki równoległe do siebie i do osi północ-południe, zapewniają skromnym mieszkańcom dobre nasłonecznienie, przewietrzenie i kontakt z zielenią wewnętrzną. Długie bloki mają rozbudowane fragmenty szczytowe. W jednym z nich, skierowanym na południe z pięknym widokiem na Odrę i sylwetę miasta, mieściło się duże atelier i niewielkie własne mieszkanie Lauterbacha. Jest to jeden z nielicznych przykładów - nie tylko na terenie Wrocławia - tak rozbudowanej, własnej inwestycji architekta. Wszak to prawie urbanistyczna kompozycja. Na pewno nie jest to ani społeczny ani plastyczny eksperyment. Mimo utylitarnej poprawności, dbałości o detal, jest to dzieło konwencjonalne, w którym Lauterbach nie pokazał takiej odwagi, jak w przykładzie poprzednim. Stromy dach, tradycyjne portale, ciężkie formy - to wyraźny wpływ dyktatury III Rzeszy na jego program twórczy.

Lata międzywojenne, kontynuując wyraźnie wcześniejsze tradycje, zapisały się w historii kamienic czynszowych, będących właśnie własnością ich twórcy, ciekawymi rozwiązaniami architektonicznymi. Przykład z ul. Kraszewskiego 8 to rewolucyjne nowatorstwo antyhistorycznej elewacji. Unikatowość przykładu przy ul. Na Polance polega na szerokim, urbanistycznym geście architekta.

Oprócz przedstawionych tu kamienic czynszowych, zdecydowanie mniej liczną grupę dzieł, będących również własnością ich projektantów, stanowią domy handlowe.

Domy handlowe

Domy handlowe, podobnie jak kamienice czynszowe, były jedną z najlepszych lokat kapitału. Konstrukcje tych potężnych obiektów są rozwiązywane stereotypowo⁹⁾. Dążenie do największej powierzchni użytkowej, potrzeba swobodnej komunikacji, dobre oświetlenie i czytelność wnętrza z ulicy stały się przyczyną użycia lekkiej, szkieletowej konstrukcji (stalowej z obmurowaniem) i uczynienia z całej fasady olbrzymiej wystawy za szkłem¹⁰⁾. Te właśnie obiekty zmieniają również percepcję dzieł architektury, eksponując lekkie i przestrzenne struktury.

Najwięcej uwagi, podobnie jak w wypadku kamienic, poświęcają architekci fasadom - wizytówkom własnej twórczości i prestiżu zarazem. Tym bardziej, że ich nazwisko łączy się zwykle z nazwą domu handlowego.

Wśród niewielu przykładów wrocławskich najbardziej interesujący plastycznie jest obiekt przy ulicy Ruskiej 3/4 z 1899 roku, dzieło architekta Maxa Kessela. Max Kessel w pełni wykorzystał nowe środki techniczne do



Rys. 8. Fragmenty fasady domu handlowego przy ul. Ruskiej 3/4. 1, 2, 4 - fragmenty niezrealizowane - projekty z lat 1899-1900. 3, 5 - fragmenty zrealizowane. Własność architekta Maxa Kessela. Rok 1900. 1, 2, 3, 4 - (A.B.W.), 5 - (R.N.)

Fig. 8. Fragments of façade of the business house at Ruska Str. 3/4. 1, 2, 4 - unrealized fragments, designs of 1899-1900. 3, 5 - realized fragments. Possession of architect Max Kessel (1900). 1, 2, 3, 4 - (A.B.W.), 5 - (R.N.)

realizacji nowych funkcji użytkowych. Lekka konstrukcja stalowa czytelna w obficie przeszklonej fasadzie o delikatnym stalowym podziale, asymetria całej kompozycji, płyty żelbetowe systemu Koenen w stropodachu, dyskretna dekoracja florealna secesyjnego rodowodu - składają się na nowatorski wdzięk tego obiektu.

Pozbawiony tej "konstruktywistycznej" lekkości jest monumentalny dom handlowy położony przy ulicy Rzeźniczej 26/27 (u zbiegu z ul. Mikołają). Autorem i właścicielem był Georg Harter. Obiekt powstał w 1897 roku. Jego architektura charakteryzuje się ciężkimi "kamiennymi" proporcjami, a w podziale elewacji - pionowymi, "katedralnymi" podziałkami. W detalu i dekoracji dostrzegamy częstą wówczas fuzję florealnej dekora-

cji secesyjnej z mieszkanką elementów późnego gotyku i renesansowego manieryzmu. Harter, podążając za kształtem działki, zaakcentował zgodnie z XIX-wieczną "korytarzową" ideą wewnątrz urbanistycznych ulicy - naroże budowli, gdzie umieścił pełnfigurálną grupę kompozycyjną "Caritas". Sposób modelowania i typ urody nagiej postaci niewieściej w jej centrum jest charakterystyczny dla secesji (choć może być także reminiscencją rokoka). Ikonografia całej fasady odwołuje się do bogatej symboliki zawodu architekta, przedstawiając między innymi emblematy tej profesji oraz pomnikowe dzieła architektury dawnej. Czytelna tu, rozbudowana potrzeba dominacji i autoreklamy realizowana jest tradycyjnymi środkami. Kessel obok dekoracji florealnej umieścił jedynie atrybut architekta (trójkąt i cyrkiel), natomiast Harter zredagował na fryzach obszerny, symboliczny panegiryk, zaakcentowany grupą "Caritas".

Zaprezentowane przykłady domów czynszowych i handlowych, będących własnością ich projektantów, odzwierciedlają również dynamiczne przemiany form dekoracyjnych. Na przykład w kamienicy przy ulicy Dobrej 11 będącej dziełem własnym mistrza murarskiego Juliusa Birgera (o jego profesji mówią insygnia sztuki architektonicznej umieszczone w centralnym punkcie fasady, w polu podokiennym). Pierwszy, niezrealizowany projekt fasady, pochodzący z 1906 r. nosi wyraźne piętno secesji - fantazyjny szczyt, miękkie opaski okienne. Zrealizowana i zachowana fasada utrzymała jest natomiast już w formach empiru. W stylu secesji zaś pozostał tylko niewielki motyw snycerski na drzwiach wejściowych.

Podobnie jak w kamienicach i tu dominuje dekoracyjna fasada. Najradykałniej nowe możliwości techniczne i wyrazowe zarazem zastosował M. Kessel w domu handlowym przy ul. Ruskiej. Pozostałe cechuje ciężka, kamienna fasada i rozbudowana forma dekoracyjna.

Oprócz tradycyjnych symboli o rodowodzie historycznym obserwujemy wiele przykładów symboliki nowej. Piękno surowego materiału, naturalna powierzchnia po jego obróbce, tektonika i prostota geometrii oraz secesyjne formy biologiczno-abstrakcyjne - to kierunki tych ahistorycznych poszukiwań. Te nowatorskie poszukiwania odrzucały tradycyjne skojarzenia literackie, odwoływały się natomiast do odczuć odbiorcy, do empatii¹¹⁾.

W większości dzieł, zarówno w domach czynszowych jak i handlowych, architekci stosowali jednak głównie historyczne formy symboliczne, tylko w niektórych realizacjach widoczna jest przewaga symboliki nowej. Ona to zresztą przesądza o ich nowatorstwie, mimo iż wszystkie dzieła są zasadniczo przeniknięte duchem komercjalizmu i megalomanii. Takie były tendencje epoki, w której dominowała burżuazja wraz z nieodłączną potrzebą symbolicznej wypowiedzi, ze szczególną zaś mocą uwydatnia się ona w architekturze będącej wówczas głównie monumentalną oprawą burżuazyjnego stylu życia. Spośród wrocławskich domów handlowych wyjątkowe są realiza-

cje Maxa Kessela i Georga Hartera. Kessel preferuje rozwiązania nowe, wprowadzając lekką "konstruktywistyczną" przeszkloną fasadę i florealny ornament. Harter natomiast, mimo pełnego tradycjonalizmu operuje bogatą i wyjątkową ikonografią narracyjną.

Przytoczone przykłady architektury domów czynszowych i handlowych umożliwiają systematyczną klasyfikację form historycznych w nich zastosowanych wraz ze wskazaniem podstawowych znaczeń im przypisywanych. Zasadnicza, wyraźna granica rysuje się między formą klasyczną a antyklasyczną. Formy klasyczne też nie są jednolite; są przede wszystkim zróżnicowane regionalnie. W rozpatrywanym okresie kładziono nacisk - zgodnie z duchem rodzimości - na podział: formy klasyczne z obszaru kultury języka niemieckiego oraz - często im przeciwstawiane - formy spoza jego zasięgu (akcentowano tu głównie tradycje romańskie). Jak widać, jedną z podstaw tej klasyfikacji są znaczenia symboliczne przypisywane poszczególnym formom. Z tych znaczeń na czoło wybija się często pojawiająca się, rodzimość.

Rodzą się tu sprzeczności. Podstawowa z nich - czytelna również w przykładach wrocławskich - to nacjonalistycznie zorientowana rodzimość formy a kosmopolityczne ideały renesansu, wyznawane przez burżuazję. Następna sprzeczność pojawia się między członami dalszego podziału formy antyklasycznej. Oscylują bowiem one nie tylko między naturalizmem secesji a reminiscencjami średniowiecza, ale również między formą rodzimą a nierodzimą. Na te skomplikowane już podziały nakłada się jeszcze dualistyczna interpretacja zasady nawiązania do historii. Może to być bowiem - w jednym ze skrajnych ujęć - kopia historyczna, albo - wpadająca w drugą skrajność - inspiracja. Ta druga skrajność jest jednocześnie próbą kontynuacji stylów historycznych w nowych warunkach technicznych, użytkowych. Jest to również próba włączenia się architekta w "naturalną" ewolucję form architektonicznych, co przybiera czasami pozornie paradoksalną postać, np. "klasycyzmu bez form klasycznych" (puryzmu czystych brył i zasad kompozycji) lub "gotyku bez form gotyckich" (racjonalizmu czystych struktur statycznych)¹²).

W tych ramach formalno-symbolicznych mieści się również duża część własnych domów jednorodzinnych architektów.

Jednorodzinne domy własne architektów

Nawet pobieżna analiza tego typu architektonicznego pozwala sformułować wniosek, iż prezentuje on szczególne wartości kulturowe. Potwierdzają to również badania historyczne. Społeczne oczekiwania wzbogaciły program domu architekta o nowe funkcje, głównie propagandowe, terapeutyczne i poznawcze. Dom architekta jest więc wyrazem różnych, często przeciwstawnych zamierzeń.

W analizach tu przytoczonych z konieczności pominięto wiele z niewyczerpanego bogactwa znaczeń i emocji związanych z tymi "architektonicznymi autoportretami". Zaprezentowanie natomiast dynamiki rozwoju nowych form, programów kulturowych za nimi się kryjących, rekonstrukcja utopii architektonicznych poszczególnych architektów, sprzeczności celów, możliwości i realizacji - to kanwa tej analizy.

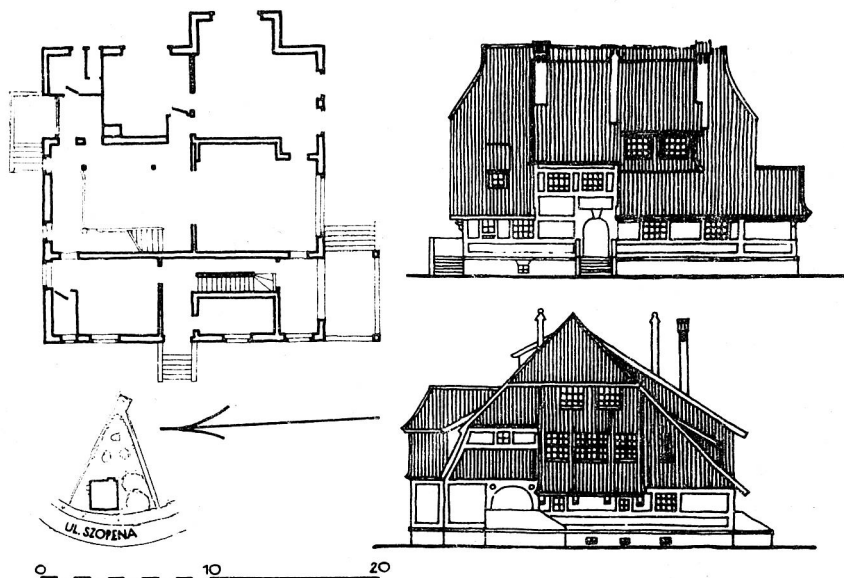
Pozornie architekt nie jest obciążony podczas realizacji własnego domu tymi żądaniami, którymi najczęściej krępuje go przeciętny inwestor: "Architekt budując własny dom nie tylko będzie dążył do realizacji w nim swej miłości i mieszkania, ale wykorzysta to jako wielką okazję, aby udowodnić swoim klientom, jak swobodnie potrafi rozwiązać każde zadanie, jeśli nie będzie w swych dążeniach ciągle skrępowany krótkowzrocznymi interwencjami inwestora"¹³⁾.

Architekt ulega - często nieświadomym przezeń - presjom społecznym. Sam wybór wolno stojącego domu, jeśli jest to wybór świadomy między domami grupowymi a wolno stojącymi, może być wyrazem postawy ponadindywidualnej - społecznej: "Jeśli samodzielny architekt myśli o swym własnym domu, to może myśleć tylko o jednorodzinym, wolno stojącym, jako formie najbardziej idealnej"¹⁴⁾.

Świadomość przemian kulturowych i dialektyki rozwoju form architektonicznych jest w badanym okresie bardzo wysoka. "W istocie ideałem dzisiejszej architektury, którą można w ogólności nazwać neo-biedermeierem jest rzeczowość ... z wyłączeniem domów wolno stojących, wiejskich, w wolnym krajobrazie... to, co poetyckie dochodzi w nich szczególnie do głosu... tu mamy możliwość połączenia poezji i romantyki"¹⁵⁾.

Najwcześniejszym sygnałem przemian budzących się w architekturze wrocławskiej XX wieku jest realizacja domu własnego profesora Wrocławskiej Akademii Sztuki, Hansa Poelziga (projekt w 1904 r., wykonanie w latach 1904-1905). Obiekt położony był przy ul. Chopina 2 i został rozebrany w 1971 r. Był on wierną repliką domu jednorodzinnego zbudowanego nieco wcześniej (1904) i mieszczącego Wystawę Śląskiego i Wrocławskiego Towarzystwa Rzemiosła Artystycznego (także projektu Hansa Poelziga). Również ten dom uległ rozbiórce, jednak dużo wcześniej, w okresie międzywojennym. Dzięki katalogowi Wystawy i obszernej publicystyce możemy zapoznać się z założonym programem artystycznym, realizacją tych zamieśleń i ich percepcją. Wystawa (wraz z domem) miała być "Programem walki z dekoratywizmem i pozorami, walką z pozą, niefunkcjonalnością, zakrętasami (secesja - przyp. Autora) i marnotrawstwem materiału"¹⁶⁾.

Mimo manifestowanej niechęci, zarówno do tradycyjnej symboliki jak i do secesji, ornamenty tej ostatniej zdobiły niektóre sprzęty, naczynia, tkaniny i klejnoty eksponowane przez rzemieślników, przemysł artystyczny i artystów Śląska.



Rys. 9. Dom własny Hansa Poelziga przy ul. Chopina 2. Rok 1904. Przekrój poziomy parteru. Elewacja zachodnia i północna. Sytuacja. (A.B.W.)

Fig. 9. House of Hans Poelzig at Chopin Str. 2. (1904). Horizontal section of ground floor. West and north façade. Situation. (A.B.W.)

W obu tych realizacjach Poelzig konsekwentnie nie zastosował ani form oficjalnego historyzmu akademickiego, ani form secesyjnych. Data ich budowy wyznacza więc początek zainteresowań wrocławskich architektów nowymi ideami. Architekci, rzecznicy nowej architektury, są przekonani, iż nowego stylu wymyślić się nie tyle nie da, ile nie powinno. Miał on się bowiem zrodzić z odpowiednich, nowych form życia¹⁷⁾. Przemiany te obserwujemy na terenie Śląska a także Berlina¹⁸⁾ i Monachium¹⁹⁾ około 1905 roku. Obiekty ucieleśniające te założenia miały udowodnić nowoczesność i funkcjonalność, głównie chłopskiej architektury, zgodnie z neo-romantyczną ideologią i hasłami "postępowej reakcji" (lub "rewolucyjnego konserwatyzmu"), nawrotu do tego co rodzime a zarazem szczerze, rzeczowe i logiczne, w ludowej, wiejskiej tradycji budowlanej. Miały przekonać o rozwojowych możliwościach starego typu domostwa dla wszystkich higienicznych i gospodarczych dążeń współczesności²⁰⁾.

Dążenie do prostoty i rzeczowości jest już wówczas bardzo powszechne, niemniej "chłopski", zbyt swobodny antyrepresentacyjny charakter niektórych angielskich wzorców (wielce podobnych²¹⁾ do dzieł Poelziga), nie był akceptowany. Charakterystycznym rysem tych domów jest zwrócenie ich fasadami gospodarczymi ("strefą technologiczną") do ulicy. Jednym z mo-

tywów tej decyzji jest powiązanie parteru z ogrodem usytuowanym w głębi działki. Jest to konsekwentne odcięcie się od tradycji pompatycznego ogrodu, umieszczonego od strony ulicy i od reprezentacyjnej osiowo symetrycznej fasady. Dwie górne kondygnacje, umieszczone pod potężnym dachem, nadają budowli wyraźnie rustykalny charakter.

Tradycyjnie panująca dotąd w kulturze mieszkaniowej mieszczaństwa forma włoskiej willi rustica, będąca jednocześnie prestiżowym popisem właściciela, zostaje tu zastąpiona nową, odważną konwencją, która - jak zobaczymy - urośnie z czasem, wbrew pierwotnym założeniom, również do formy martwej dekoracji, stosowanej w celach czysto prestiżowych. Nie deprecjonuje to roli omawianych obiektów w okresie ich powstawania, zwłaszcza na terenie Wrocławia i Śląska.

Informacje o reakcjach ludzi zwiedzających dom-wystawę świadczą, iż zaplanowany przez Poelziga program wychowania w duchu nowej kultury znalazł właściwy oddźwięk. C. Buchwald, autor katalogu Wystawy 1904 r. stwierdza bowiem: "Pierwotnie negatywna ocena (domu Poelziga - przyp. aut.) pod wpływem obejrzenia wewnątrz zmieniała się diametralnie...". Na pozytywną ocenę miały wpłynąć następujące walory: "czytelność rzutu, dbałość o potrzeby gospodarcze...", o których przekonać miały "nowe, praktyczne urządzenia..." W rozwiązaniu formalnym "prostota, spokój, czystość i przytulność..." wyprzec miały - i ten cel chyba został osiągnięty - "secesyjną ekstrawagancją"²²).

Obiekt - jak w dalszym ciągu relacjonuje K. Buchwald - nie posiadał "żadnych elementów dekoracyjnych, upiększeń gzymsami i ornamentami". Choć dekoracja jednak istniała, była związana z ideami uczytelnienia konstrukcji i ukazania naturalnej faktury materiału. Wątpliwości mogłyby budzić elewacje, zwłaszcza "konstrukcja ryglowa" wykonana w tynku. Niemniej Poelzig nie ukrywa, że wykonana jest ona w tynku-i nie imituje drewna. Nie jest to więc odstępstwo od głoszonych przez Ruskina zasad "prawdy" i "dekoracji strukturalnej". Wierność tym zasadom jest czytelna zarówno w braku secesyjnej dekoracji aplikowanej, jak i klasycznego iluzjonizmu konstrukcyjno-materiałowego. Norma moralna - prawda - przeniesiona przez Ruskina z etyki w estetykę architektury - przyjęta została przez Poelziga jako naczelna zasada kształtowania. Zgodnie z nią elewacje, głównie okna i zarys dachu, powtarzają układ wnętrza. Budowa formy stała się więc realizacją zasady "od wnętrza na zewnątrz", "od dołu do góry", jak wówczas to formułowano. Efektem tego postępowania była malownicza bryła i sylweta osiągnięta niejako mimochodem, "po drodze" do celów pozaestetycznych - prawdy, rzeczowości, oszczędności, a nie będąca celem sama w sobie, jak u innych twórców secesji.

Pochodną tej naczelnej zasady jest komponowanie bryły budowli w postaci swobodnego zgrupowania wszystkich pomieszczeń domu wokół central-

nego hallu, funkcjonującego jako pokój dzienny, który łączył się często z aneksem jadalni. Pracownia architekta jest jednym z wielu pomieszczeń, otwierających się do tego hallu²³). Taki układ wykluczał siłą rzeczy kompozycję osiową.

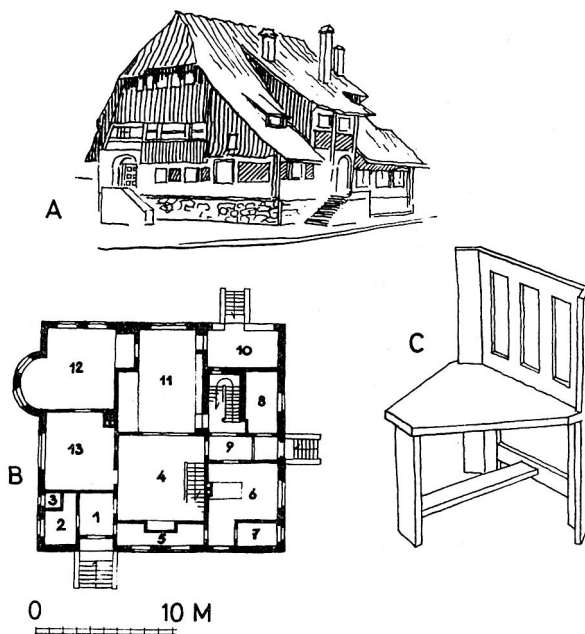
Wnętrza domu charakteryzowały się programową skromnością, a także solidnością. Duża ilość mebli była wbudowana, a wolno stojące nawiązywały albo do biedermeieru albo do prostych, z desek kleconych chłopskich sprzętów: skrzyniowatych szaf, pudłowych łóżek i trójnożnych stołków. Jest to wyraźna zmiana kierunku inspiracji w dziedzinie kształtowania architektury, sprzętów użytkowych i dekoracji zarazem. Dotychczas formy rustykalne były transpozycją form elitarnych. Ta transpozycja była najczęściej dziełem ludzi nieuczonych, z których większość to bezimienni twórcy ludowi. Kierunek tego oddziaływania zostaje na przełomie wieku radykalnie odwrócony. Dawna kultura ludowa, "wiecznie młoda", staje się muzealną staruszką. Zanika wszak grupa społeczna niewykształconego ludu wiejskiego, który był nośnikiem bogatej kultury ludowej. Artyści o akademickim wykształceniu, twórcy kultury i sztuki elitarniej, przeznaczonej dla bogatej burżuazji, czerpią pełną garścią z dotychczasowego dorobku sztuki ludowej. Przypadek omawianych domów, a głównie ich wyraźnie rustykalny charakter i związana z tym symbolika, dokumentują na terenie Wrocławia ten znamieny zwrot w sztuce i architekturze europejskiej²⁴).

Wnętrza domu są rozjaśnione kolorystycznie, a dzięki dużej ilości bieli panuje tu atmosfera higieny i prostoty. Proste i antyrepresentacyjne są także niewysokie kondygnacje górne, niewielkie drzwi i małe, poziomo leżące prostokąty okien. Na szczególną uwagę zasługuje wydatne powiększenie kuchni wraz z częścią gospodarczą. Nie reprezentacja czy prestiż, ale prostota i utylitaryzm: "Mniej sztuki a więcej treści" (H. Muthesius).

Dom Poelziga był wyraźnie zdeterminowany orientacją "na słońce" i na wielki zaciszny ogród. Była to jednocześnie rezygnacja z założeń architektury skrupowanej klasycznymi schematami. Takie rozwiązanie miało również znaczenie symboliczne. "Odwrócenie" od ulicy a "otwarcie" na ogród, drzewa i słońce jest neoromantycznym symbolem "zakorzenia" i powrotu do "Natury"²⁵).

W stosunku do niewygasłych jeszcze tendencji architektury okresu grynderskiego, w którym preferowano przesadnie wyolbrzymione przestrzenie, absurdalnie monumentalną skalę a meble ceniono za ich wielkość i ciężar²⁶), sprzęty i nowe formy proponowane przez Poelziga musiały być niemałym zaskoczeniem.

Budowanie podmiejskich domów jednorodzinnych wolno stojących w modernizowanej mieszance "ludowo-narodowych" form baroku i biedermeieru stało się rychło powszechną modą. Poelzig potrafił jednak uniknąć teatral-

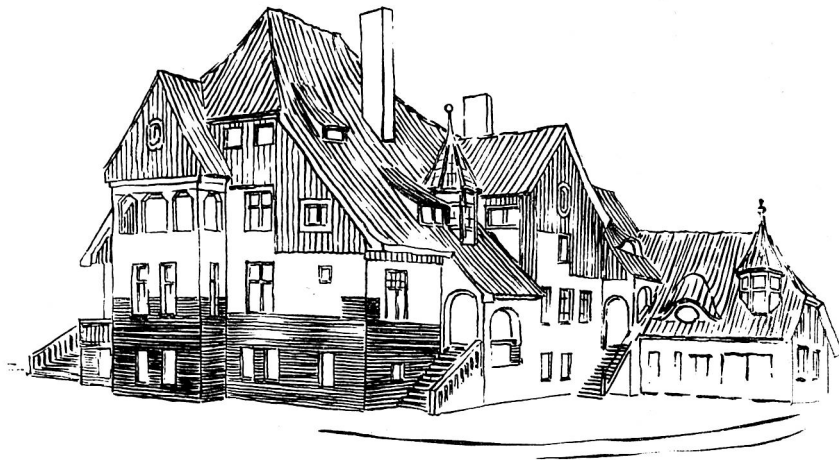


Rys. 10. Dom własny Hansa Poelziga przy ul. Chopina 2. Rok 1904. A - widok (R.N.), B - przekrój poziomy parteru domu Wystawy 1904 rok (wg "Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien". Breslau 1904), 1 - przedpokój, 2 - garderoba, 3 - W.C., 4 - hall, 5 - korytarz, 6 - kuchnia, 7 - spiżarnia, 8 - pokój pomocy domowej, 9 - przedpokój, 10 - loggia, 11 - jadalnia, 12 - pokój dzienny, 13 - pracownia. C - trójnożny stółek - projekt Poelziga - Wystawa 1904 (wg "Sonderausstellung . des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien "Breslau 1904)

Fig. 10. House of Hans Poelzig at Chopin Str. 2. 1904 . A - view R.N. , B - horizontal section of ground floor in 1904 (according to "Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien", Breslau 1904), 1 - anteroom, 2 - wardrobe, 3 - WC, 4 - hall, 5 - corridor, 6 - kitchen, 7 - pantry, 8 - room of housemaid, 9 - anteroom, 10 - loggia, 11 - dining room, 12 - sitting room, 13 - studio, C - tripod stool, design of Poelzig - Exhibition 1904 (according to "Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien", Breslau 1904)

nej pozy, mimo iż jego dom był pewnego rodzaju manifestem. Manifestacyjna forma domu-wystawy była przedmiotem krytyki lokalnej prasy fachowej. Generalnym jej argumentem były zbyt wygórowane koszty i niedostosowanie się Poelziga do "wzorca skromnego mieszkania średniego stanu". W miejsce tych oczekiwań zaskakująca koncepcja: "ciężka budowla wyglądająca z zewnątrz na chałupę wiejską - może mieszkanie wójta - wewnątrz zaś - to wyposażenie dla arystokracji". W odniesieniu do bryły: "Widzimy tylko dach - wygląd domu nie pozwala odczytać wnętrza, dach kościelny na domu jednorodzinnym... odpowiada on tylko subiektywnej woli artysty"... Dalsza krytyka dotyczy wnętrza: "niskie pomieszczenia, las drzwi, zbyt mała ubikacja, olbrzymia jadalnia"²⁷). Krytyka nie jest ani zbyt życzliwa ani rycerska. Najprościej zakwestionować założenia. Również szczegółowe uwagi

potwierdzają brak zrozumienia dla ogólnych założeń ideowych Poelziga. Należy także pamiętać, że manifest, jakim był dom-wystawa, musiał zawierać w sobie element wyzwania. Dlatego też własny dom Poelziga jest już nieco skromniejszy, zachowuje jednak w pełni zasadę kompozycyjną czytelną w Wystawie²⁸⁾.

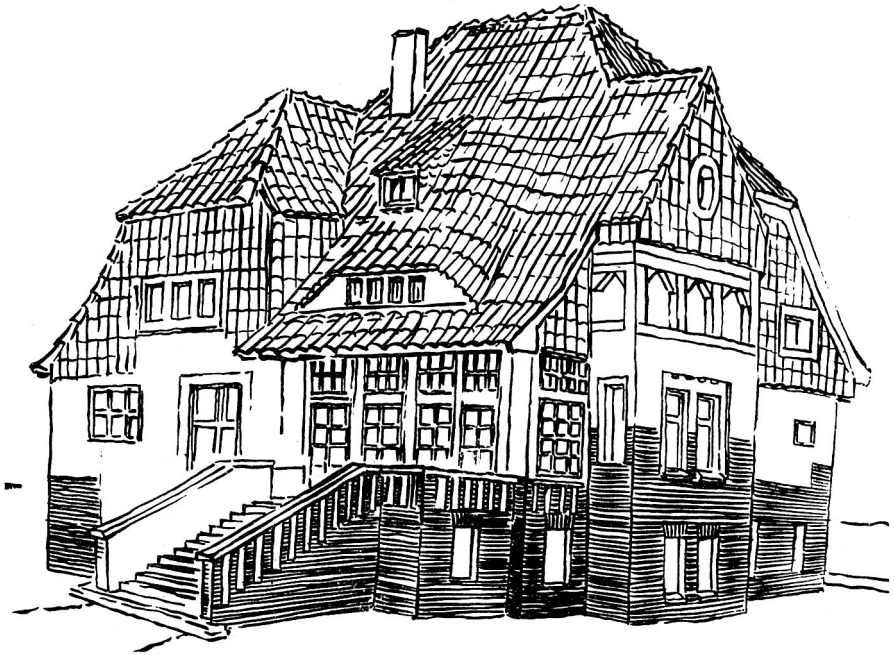


Rys. 11. Dom jednorodzinny przy ul. Warszawskiej 1, Wrocław-Brochów. Rok 1914 (?), Hans Poelzig (?), (R.N.)

Fig. 11. Single family house at Warszawska Str. 1, Wrocław-Brochów. (1914) (?), Hans Poelzig (?), (R.N.)

Poddane analizie domy jednorodzinne Poelziga, projektowane w latach 1904-1905, niestety już nie istnieją. Żałować więc należy, iż brak źródeł archiwalnych nie pozwala rozstrzygnąć, czy wolno stojący dom jednorodzinny, istniejący we Wrocławiu-Brochowie przy ul. Warszawskiej 1 jest zaprojektowanym przez Poelziga w 1914 roku domem jednorodzinny dla miasta - ogrodu (Gartenstadt). Forma architektoniczna tego domu wskazuje bowiem wyraźnie na rękę Poelziga.

Najbliższy temu stylowi, ze względu na powiązania Wrocławia z Berlinem (Poelzig a także Berg ukończyli tam studia architektoniczne), jest dom własny znanego architekta i teoretyka, koryfeusza nowoczesnej architektury, Hermanna Muthesiusa. Dom pochodzący z 1906 r., położony przy Postdamerschausee w Berlinie-Zehlendorf, nawiązuje do wzorców angielskich, a w jego formach można odczytać jeszcze miękkość secesyjnej linii. Podobnie jak domy Poelziga, posiada i on potężny dach, swobodny rzut i asymetryczne - zgodne z funkcją wnętrza - elewacje²⁹⁾.



Rys. 12. Dom jednorodzinny przy ul. Warszawskiej 1, Wrocław-Brochów. Rok 1914 (?). Hans Poelzig (?), (R.N.)

Fig. 12. Single family house at Warszawska Str. 1, Wrocław-Brochów (1914 (?), Hans Poelzig (?), (R.N.)

Obszar, na którym można śledzić wówczas powstawanie podobnych dzieł, jest rozległy: od Henry van de Veldego domu Bloemenwerf w Uccle pod Brukselą (1895-1896), poprzez willę "Pod Jedłami" S. Witkiewicza w Zakopanem (1897), Domostwo Windyhill (1899-1901) Charlesa Rennie Macintosh'a po wspólne atelier w Hvitträsk (Finlandia) Eliela Saarinen'a, Amasa Lindgren'a i Hermana Geselliusa (1902).

Genealogia form tego typu architektonicznego sięga co najmniej - pomijając bardziej rozległe powinowactwa - do słynnego Red Hous z Bexley Head Philipa Webba (1859-1860), domu zaprojektowanego przezeń dla Williama Morrisa.

Poelzig "przyśpieszył" naturalną ewolucję form architektonicznych w prowincjonalnym, przedwojennym Wrocławiu przynajmniej o 10-12 lat.

Tkwił on wewnątrz swej epoki³⁰⁾, niemniej jednak we Wrocławiu proponował rozwiązania nowatorskie - pozbawione tej powierzchowej, presti-



Rys. 13. Dom własny H. Muthesiusa Berlin-Zehlendorf, Postdamerchaussee, Rok 1906. Rysunek autora na podstawie fotografii w katalogu "1776-1976-Zweihundert Jahre Berlin" b.a., b.p. Berlin 1977

Fig. 13. House of H. Muthesius, Berlin-Zehlendorf, Postdamerchaussee, (1906). (Author's illustration basing on a photograph in catalogue "1776-1976 Zweihundert Jahre Berlin", Berlin, 1977.)

zowej ładuności, jaka cechowała doświadczenia innych twórców, zbliżone do jego własnych.

Dynamiczne i postępowe idee, których przykładem są domy Poelziga, torujące we Wrocławiu nową drogę architekturze, wielokrotnie były wykorzystywane później do różnych celów, w tym i politycznych.

Pełne uznanie zdobyły te koncepcje dopiero po pierwszej wojnie światowej. Po 1933 roku stały się nawet jedną z niewielu dopuszczalnych form zabudowy osiedli jednorodzinnych domów wolno stojących. Szlachetne skądinąd idee wykorzystali politycy III Rzeszy w arsenałach swoich demagogicznych argumentów w dziedzinie polityki kulturalnej.

W szerokim nurcie konserwatywnej ideologii neoromantyzmu mieści się również inny przykład domu własnego architekta. Jest to dom braci Wege-

nerów, pochodzący z 1912 r., położony przy ul. Witelona 9. Rozwiązanie tego domu jest jednak zdecydowanie inne niż domów Poelziga. Obiekt prezentuje bowiem formy historyzujące, a także regionalne, "rodzime", lecz architektury elitarniej - rycerskiej. Jest to swobodna interpretacja obronnego dworku śląskiego doby Renesansu. Kompozycja dworku, przypominająca scenografię teatralną, składa się ze zminiaturyzowanych elementów prawdziwych dworów: jest tu i wieża ogrodowa i wieża na dziedzińcu, wykusz, "bastejowa" brama i potężny dach.

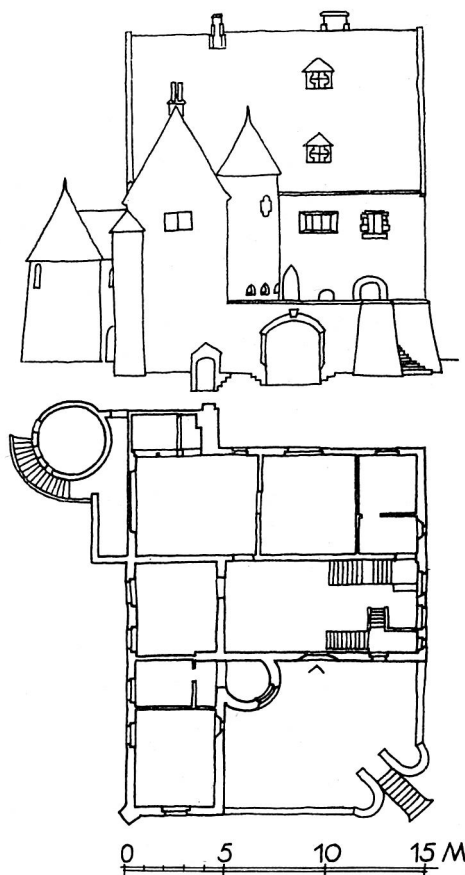
Prawie współczesny realizacjom Poelziga jest dom i zarazem dzieło własne Paula Handtkego, mistrza murarskiego (1907-1908). Projekt domu wykonał architekt Paul Rhoder. Z domów poddanych tu analizie jest to jedyny przykład obiektu nie projektowanego osobiście przez właściciela. Przyjąć jednak można, że Handtke ściśle współpracował z Rhoderem. Zachowana piętrowa willa przy ul. Młodej Gwardii 2, jest typowym okazem połączenia dekoratywizmu secesji z motywami rustykalnymi (konstrukcja ryglowa, potężny dach, liczne wykusze) i formami barokowymi. Spośród realizacji dotychczas wymienionych jest ona najbardziej konwencjonalna, wręcz zachowawcza. Nie można w niej zauważyć ambicji reformatorskich. Pomijając dekoracyjny eklektyzm, o jej konserwatyzmie przekonuje charakter i sposób rozwiązania centralnego wnętrza. Zgodnie z panującymi wzorami kulturowymi burżuazji, Handtke podkreśla swój status i prestiż centralnie położonym salonem. Poelzig natomiast zgrupował pomieszczenia wokół hallu, podkreślając funkcje instrumentalne i użytkowe domu. Nie reprezentacja a służba. To przeciwstawienie wartościom prestiżowym i reprezentacyjnym wartości instrumentalnych i użytkowych jest fundamentalne dla sporu dotąd jeszcze aktualnego. Spór ten dotyczy pytania o status architektury. Innymi słowy, czy powinny w niej dominować wartości prestiżowe czy też odwrotnie - wartości instrumentalne. Ogniskiem tego sporu była żywa wówczas dyskusja nad centrum domu mieszkalnego - salon czy też hall z pracownią i jadalnią zarazem. Niektórzy radykalnie usuwali salon motywując to względami utylitarnymi, inni godzili się na kompromis, zachowując go w formie zredukowanej jako pewnego rodzaju muzeum przodków³¹⁾. Zgodnie z tradycją renesansową, w salonie odbywały się feudalne reprezentacje (feste), wyszukane i drogie przyjęcia (conviti), rodzinne ceremonie nocere i kulturalne spektakle (apparuti per recitar comedie)³²⁾. XIX-wieczne mieszczaństwo, szukające wzorców w Renesansie, towarzyszy ze swych domów mieszkalnych pretencjonalne namiastki arystokratycznych pałaców. Dominacja prestiżu i ostentacyjna reprezentacja wywołuje reakcję części twórców i architektów. Ta radykalna reakcja czytelna jest w architekturze mieszkalnej w postaci propozycji nowe-

go "ogniska" domowego. Ma nią być nie strefa maskarady i sztucznej pompy lecz strefa pracy - pracownia czy jadalnia a nawet kuchnia³³). Jest to przykład włączenia się architektów w spór o moralne podstawy współtworzonej przez nich kultury. Było to zakwestionowanie uznanych już, tradycyjnych założeń, a próba stworzenia lepszych. Stąd pytanie: czy architektura ma w systemie kultury służyć, symbolizować czy też konstruować?

Z omówionych przykładów domy-pracownie Poelziga konstruują nowy świat wartości "prawdziwych", dom-salon Handtkego służy wiernie tradycyjnym potrzebom meiszczactwa a dom-zamek Wegenerów symbolizuje wyidealizowany, nierzeczywisty świat romantycznej rodzimej historii.

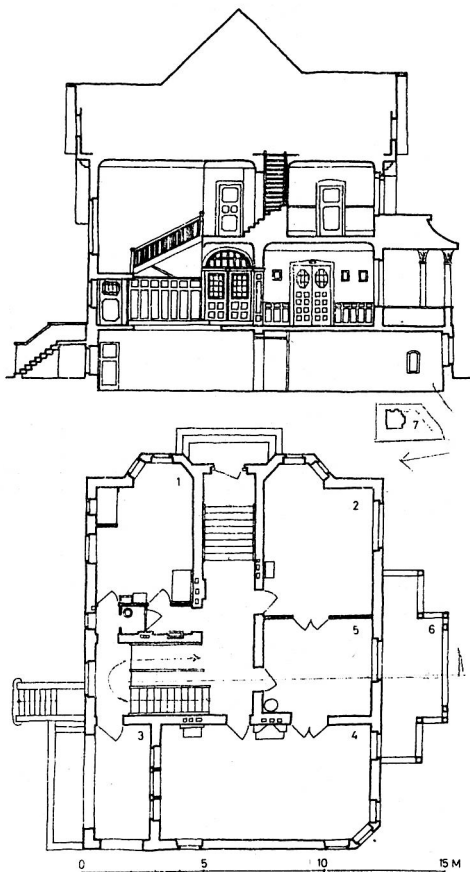
Konieczna jest tu uwaga metodologiczna. Konfrontacja programu głoszonego i projektu (lub jego realizacji) przekonuje wielokrotnie o niespójnym często konglomeracie idei i funkcji. Louis Strunk na przykład łączy racjonalną myśl projektową (rozkład funkcji, powierzchnię, powiązanie domu z otoczeniem) nie tylko z moralizującymi teoriami, według których "skromność i prawda będą najpiękniejszą

ozdobą domu"³⁴), ale zarazem ze sztywnym schematem kompozycji osiowej i symetrycznej zarazem. Ten przykład potwierdza rozstrzygający dla naszych analiz problem "centrum mieszkania". Charakter i funkcja tego centrum pozwalają orzekać o założeniach programowych przyjmowanych przez ich twórców.



Rys. 14. Dom braci Wegener przy ul. Witelona 9. Rok 1912. Przekrój poziomy parteru i elewacja (A.B.W.)

Fig. 14. House of the Wegener Brothers at Witelona Str. 9. (1912). Horizontal section of ground floor, façade (A.B.W)



Rys. 15. Dom mistrza murarskiego Paula Handtkego przy ul. Młodej Gwardii 2. Rok 1907-1908. Projekt arch. Paul Rhoder. Przekrój poziomy parteru i przekrój pionowy: 1 - kuchnia, 2 - gabinet mistrza, 3 - loggia, 4 - pokój dzienny - jadalnia, 5 - salon, 6 - taras, 7 - sytuacja (A.B.W.)

Fig. 15. House of master bricklayer Paul Handtke at Młoda Gwardia Str. 2. (1907-1908). Design of Arch. Paul Rhoder. Horizontal section of ground floor and vertical section: 1 - kitchen, 2 - master's studio, 3 - loggia, 4 - sitting and dining room, 5 - saloon, 6 - terrace, 7 - situation (A.B.W.)

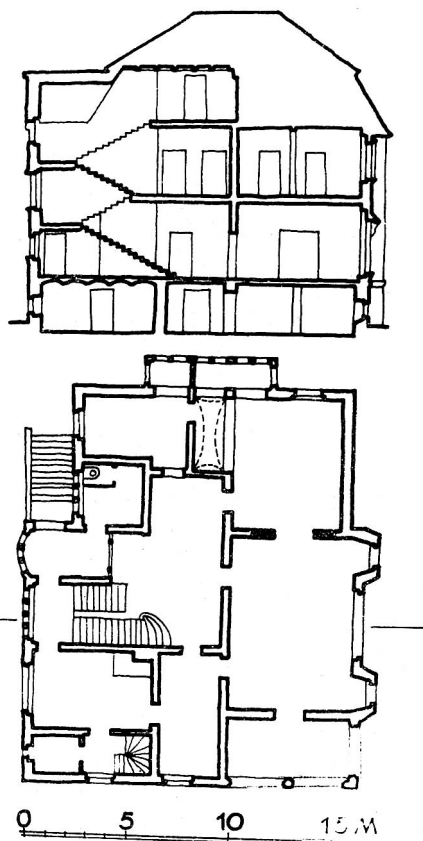
Dom braci Wegener i dom Handtkego to ponadto wyraźnie komercyjna propaganda. Wszak byli oni przedstawicielami "wolnego zawodu", zmuszonymi zdobywać nowych klientów. Dlatego domy własne służyły również celom reklamowym. Poelzig natomiast, będąc profesorem Królewskiej Akademii Pruskiej we Wrocławiu, mógł sobie pozwolić na romantyczną, nonkonformistyczną wizję domu własnego.

Pewne podobieństwo do willi Handtkego i Wegenerów widoczne jest w domu własnym architekta zarządu prowincji (Regierungsbaumeister) Paula Ehrlicha. Ehrlich był - podobnie jak Poelzig - urzędnikiem państwowym, mógł więc również - nie zwracając uwagi na potencjalnych klientów - śmiało realizować w swym domu własny program twórczy. Podobieństwo jego domu do wzorców zachowawczych przekonuje więc o selektywnym programie architektonicznym Ehrlicha. W tej potężnej, trzykondygnacyjnej willi, wybudowanej w 1905 r., położonej przy ulicy Jastrzębiej 18/20, willi nakrytej mansardowym dachem, zawarte są, reprezentatywne dla ówczesnej elitarniej architektury, rozmaite wątki rodzimych form historycznych. Wysoki, mocny, rustykowany cokół, portal o nordycko-romańskiej plecionce, deskowany szczyt z drewnianym wykuszem, glorieta wsparta na drewnianych, dzbanuszkowatych słupkach, wykusz na potężnych wspornikach zdobiony motywami put i girland - to całe, wy-

rażnie prestiżowe, bogactwo świadczy o ambicjach Ehrlicha idących w kierunku twórczej transpozycji historycznego, rodzimego dziedzictwa, przy jednoczesnym unikaniu czystej dekoracji secesyjnej. Wnętrzem centralnym domu jest - podobnie jak u Handtkego - salon-jadalnia. Analogię do domu Ehrlicha, może nawet wzorem, mógł być dom własny znanego architekta Petera Behrensa w Darmstadt na Mathildenhöhe, część głośnej wówczas kolonii artystów. Dom ten, pochodzący z 1900 r., charakteryzuje się swobodnym rzutem, brakiem zaakcentowanego centrum, którym była jadalnia. Inne jego cechy to wykusze, solarium i stromy dach.

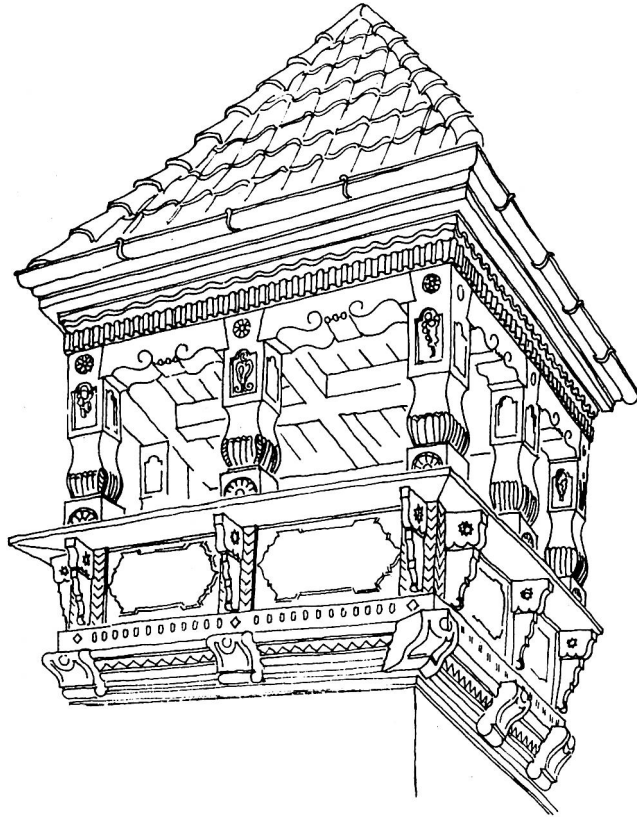
Z wymienionych domów jedynie dom Poelziga jest powiązany z ogrodem, bowiem poziom jego parteru nie jest zbyt wyniesiony ponad ogród. Pozostałe mają potężne cokóły, na których posadowione są typowe "belle-etage", oderwane tym samym zdecydowanie od ogrodu.

Max Berg, znany architekt wrocławski, twórca Hali Ludowej jest również - podobnie jak Poelzig - przedstawicielem ideologii neoromantyzmu. Jego dom własny, położony przy ul. Kopernika 19, pochodzący z 1910 roku, z okresu jego pracy nad położoną nieopodal Halą Ludową, jest - podobnie jak dom Poelziga - jego artystycznym credo. Ponieważ Berg zastał już na zakupionej działce dom wolno stojący, utrzymany w formach neorenesansu, dobudował doń tylko nową część, a całość ujednolicił ceglana, purystyczną powłoką. Część nowa, dobudowana do starego domu od południa, "otwiera" się na ogród i nieopodal położony staw Parku



Rys. 16. Dom własny Paula Ehrlicha, ul. Jastrzębia 18/20. Rok 1905. Przekrój poziomy parteru i przekrój pionowy (A.B.W.)

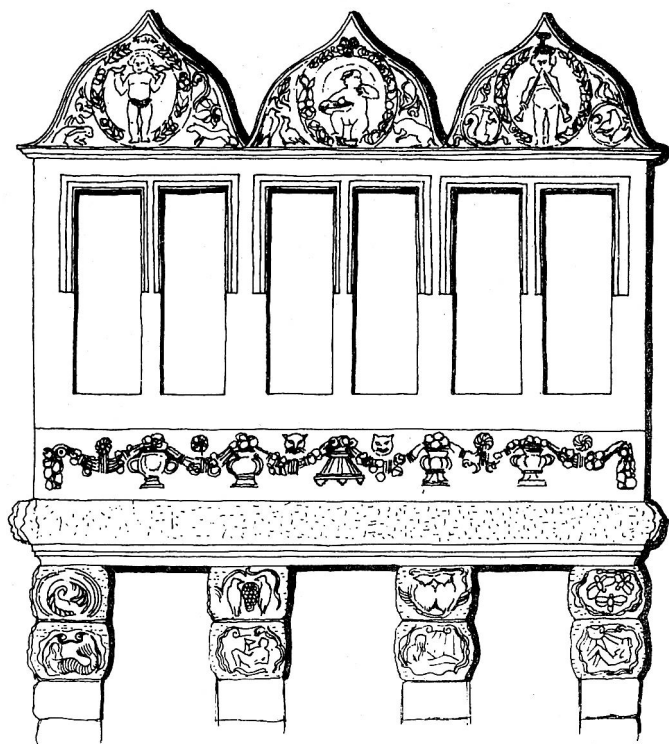
Fig. 16. House of Paul Ehrlich, Jastrzębia Str. 18/20 (1905). Horizontal section of ground floor and vertical section (A.B.W.)



Rys. 17. Dom własny Paula Ehrlicha, ul. Jastrzębia 18/20. Rok 1905. Widok gloriety (R.N.)

Fig. 17. House of Paul Ehrlich, Jastrzębia Str. 18/20, (1905). View of gloriette (R.N.)

Szczytnickiego sześciokolumnowym portykiem o pseudodoryckich, smukłych kolumnach, zgrupowanych parami. Był to rodzaj eksperymentu na zminiaturyzowanej formie i proporcjach zastosowanych w latach 1911-1913 przy pracach nad projektem Hali Ludowej. Z domu Berga emanuje typowy dlań programowy puryzm zarówno w zakresie ascetycznego ograniczenia form do najprostszych brył geometrycznych, jak i ujawnienia naturalnej, "prawdziwej" powierzchni materiału budowlanego. Jednocześnie wyraźnie została podkreślona romantyczna więź z tradycją preindustrialnej kultury, tzn. z pruską architekturą z jej przywiązaniem do form surowej cegły i neohelleńskiego patosu. Drugą połowę XIX wieku, okres burzliwej industrializacji, ocenia Berg bardzo krytycznie: "materialistyczny światopogląd,

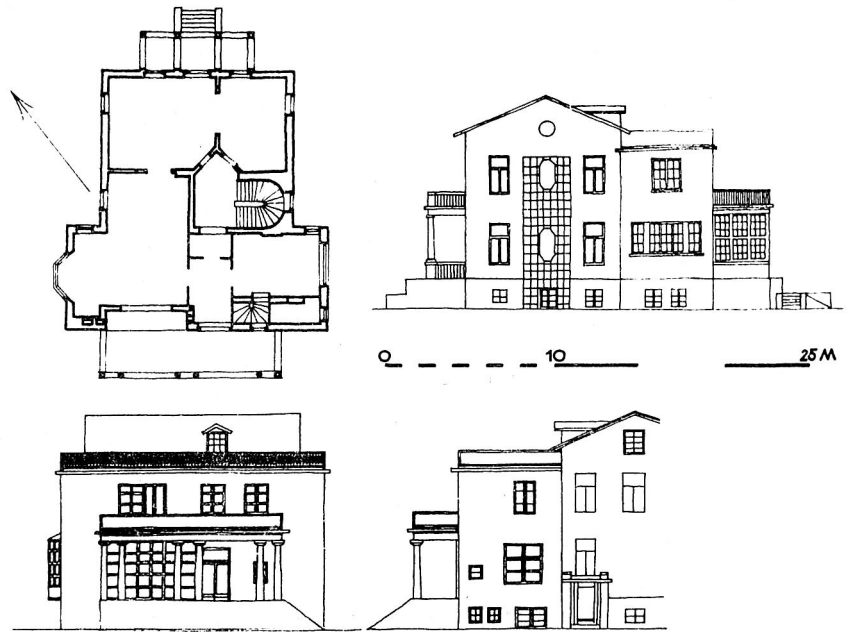


Rys. 18. Dom własny Paula Ehrlicha, ul. Jastrzębia 18/20. Rok 1905. Widok wykusza (R.N.)

Fig. 18. House of Paul Ehrlich, Jastrzębia Str. 18/20, (1905). View of a bay window (R.N.)

gwałcenie i plądrowanie natury i środowiska w imię posiadania i zewnętrznej siły"³⁵⁾. Krytyka ta ma wielu zwolenników. Czytelne w niej idee, choć często w realizacjach wypaczane, sięgające neoromantycznej "postępowej reakcji", mają takich przedstawicieli współczesnych jak chociażby Siegfried Giedion. Główną tezę jego podstawowego dzieła o architekturze współczesnej jest przekonanie, iż "wiedza i życie emocjonalne są obecnie całkiem od siebie izolowane"³⁶⁾. Podobnie wypowiada się Max Berg, który pisze o wilhelmińskich czasach jako "pozbawiających ducha, zubażających zdolności odczuwania, rodzące egoizm"³⁷⁾. Prawdopodobnie brak możliwości realizacji szlachetnego, idealistycznego programu sprawił, że Berg udoskonala sferę swej duchowości w ramach uprawianej teozofii³⁸⁾, jak i w budowie domu własnego.

Uproszczone i surowe formy klasyczne zastosowane w portykach - a będzie to przez Berga często powtarzany motyw - to również atak na "ma-



Rys. 19. Dom własny M. Berga, ul. Kopernika 19. Rok 1910. Plan parteru. Elewacja południowa i dwie wersje elewacji zachodniej. (A.B.W.)

Fig. 19. House of M. Berg, Kopernik Str. 19, (1910). Plan of ground floor. South façade and two versions of west façade (A.B.W.)

terialistyczną, cesarską architekturę Niemiec". Potwierdza to prawidłowość historyczną: "Jak po dekoracyjnych, pyszałkowatych budowlach cesarskiego Rzymu nastąpiły proste i serdeczne formy architektury wczesnochrześcijańskiej", tak po "cesarskiej architekturze Niemiec nastaną na pewno czyste, dobre i subtelne formy architektury republikańskich Niemiec"³⁹⁾. W kompozycji osiowej i w portyku domu Berga czytelne jest wyraźne nawiązanie do głośnej wówczas klasycyzującej szkoły F. Ostendorfa (miał on podobnie jak i Muthesius wielu zwolenników i uczniów również w Polsce). W stosunku do domu Poelziga, domu który był kompozycją swobodną, "odśrodkową", dom Berga reprezentuje sztywny, symetryczny, zaakcentowany portykiem schemat.

W przedstawionych tu domach wrocławskich architektów znajduje również pełne odzwierciedlenie długo jeszcze prowadzony spór zwolenników H. Muthesiusa (jego koncepcję ilustruje dom Poelziga) z admiratorami i uczniami F. Ostendorfa (na przykład dom Berga)⁴⁰⁾.

Już ten etap analizy (której arbitralną granicą chronologiczną może być I wojna światowa) pozwala na próbę charakterystyki istniejących

wśród architektów (twórców omawianych tu już domów) poglądów o związkach zachodzących między kulturą a architekturą.

Część architektów sądzi, iż dopiero nowa kultura zrodzi nową architekturę. Ich przedstawicielem jest Berg. Świadczy o tym choćby tytuł jego programowego artykułu z 1921 r.: "Przyszła architektura jako wyraz przyszłej kultury". Byłby to przykład determinizmu kulturowego, mającego do dziś wielu swoich przedstawicieli.

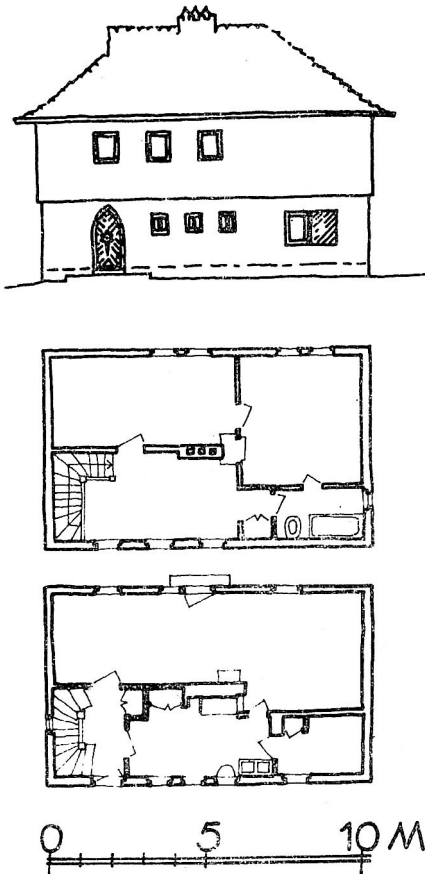
Inni architekci (wśród nich zaś zwłaszcza H. Muthesius) sądzą, że związki architektury z kulturą są rodzajem sprzężenia zwrotnego.

Przeciwieństwem determinizmu kulturowego jest trzeci nurt myśli zawartych w programach twórczych ówczesnych architektów: architektura tworzy nową kulturę i nowego człowieka. Ta idea ma wielu zwolenników - począwszy od P. Scheerbarta, Poelziga, poprzez niektórych architektów międzywojennych, kończąc na architektach nam współczesnych. "Barwne szkło niszczy nienawiść. Bez szklanego pałacu ciężkie jest życie. Szkło tworzy nową epokę. Kultura cegły czyni nas smutnymi" - Scheerbart (1914)⁴¹⁾.

Wojna wpłynęła mobilizująco na samych architektów. Poddają oni ostrej krytyce kulturę czasów wilhelmińskich (Berg jest eksponentem tego stanowiska). Burzliwa krytyka kultury prowadzi także do prób ustalenia jej genezy, struktury i przyszłości. W poglądach na genezę, strukturę i przyszłość kultury rysuje się zasadniczy podział, stawiający architektów w dwóch przeciwnych obozach. Ten podział przejrzyście scharakteryzował Hugo Häring⁴²⁾. Warto zapoznać się z jego poglądami, bowiem był on architektem-praktykiem i jednocześnie tworzył teoretyczne podstawy architektury. Według Häringa zasady budowy formy są logiczną konsekwencją różnic regionalnych, ściślej, etnoklimatycznych.

W dychotomicznym podziale kultura dzieli się na: śródziemnomorską (tradycje romańskie i łacińskie) i kulturę Północy (celtycko-germańskie). W obszarach kultur śródziemnomorskich geometria narzuca kształtowaniu aprioryczny rygor porządku, abstrakcyjnych podziałów i kierunków. Kultury Północy natomiast stosowały naturalistyczną, przyrodniczą niejako zasadę aposteriorycznej organiczności tak w kształtowaniu jak i w doborze materiału. Kultura łacińska to racjonalizm i geometryzm, natomiast kultura Północy to organiczność i biologizm⁴³⁾.

Wspomniana już wielokrotnie neoromantyczna "postępowa reakcja", "konserwatywna rewolucja" zrozumiała i szczególnie sympatią darzyła organiczno-biologiczną tradycję kultur Północy. Ponieważ "geometryzm" łaciński utożsamiano z cywilizacją, a w gotyku i "gotyckości" widziano realizację organicznej kultury Północy, starano się więc do tej ostatniej nawiązać. To znaczy kontynuować tradycje tej kultury, którą cywilizacja łacińska (a tą utożsamiano często z racjonalizmem i materializmem ery



Rys. 20. Dom własny Adolfa Radinga, ul. Sochaczewska 4. Rok 1921-22. Przekroje poziome parteru i piętra. Elewacja frontalna (A.B.W.)

Fig. 20. House of Adolf Rading, Sochaczewska Str. 4. (1921-22). Horizontal sections of ground floor and first floor. Front façade. (A.B.W.)

przemysłowej) albo unicestwiła, albo zepchnęła na odległe peryferie. Te peryferie to kultura i sztuka ludowa, prowincjonalna, "prymitywna". One przechowały relikty prawdziwej, nordyckiej kultury i organiczności kształtowania zarazem.

W duchu takiej kultury "gotyckiej" i organicznej realizuje swój dom architekt, Profesor Królewskiej Akademii Sztuk Pięknych we Wrocławiu, Adolf Rading. Dom ten powstał w latach 1921-22 przy ul. Sochaczewskiej 4, gdzie jeszcze do dziś na tle tradycyjnej zabudowy tej ulicy zwraca uwagę swą oryginalną (antyklasyczną chciałoby się rzec) bryłą i fasadą. W stosunku do rozczłonkowanych, sąsiednich domów, jest to lapidarna, prostopadłościenna bryła nakryta dwuspadowym dachem⁴⁴). Fasada główna, dzięki takim środkom plastycznym jak ostrołukowy, asymetrycznie umieszczony portal, małe okna i potężny okap dachu, jest pozbawiona monumentalnego patosu a tym samym tradycyjnych elementów podnoszących prestiż właściciela. Rading ściśle powiązał wielki pokój dzienny na parterze z ogrodem. Jest to również bardzo kameralne i antyreprezentacyjne rozwiązanie. Analiza wnętrza domu i wypowiedzi samego Radinga tłumaczy jego interpretację kontynuacji kultury "gotyckiej". Mieszkanie miało odizolować mieszkańców od wrogiego świata

zewnątrznego. Izolację stanowiło ciepło i spokój. Stąd - mimo ulokowania domu przy małej uliczce - fasada frontalna posiada niewielkie okna, a ciepłem fizycznym emanuje centralnie położony piec.

Dom Radinga jest reprezentatywnym przykładem obiektu z okresu 1918-1924, z okresu poszukiwań możliwości kontynuacji neoromantycznych ideałów sprzed I wojny światowej. Jest żywą ilustracją też Spenglera o archi-

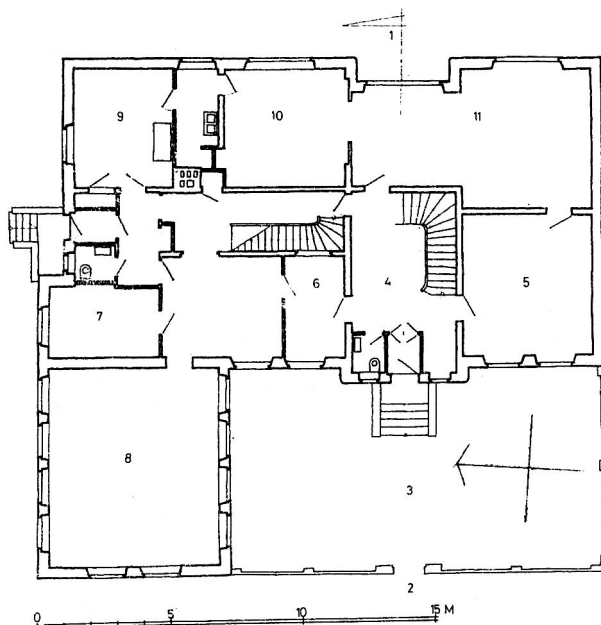
tekturze - "w miejsce koszar czynszowych domostwo rodzinne"... (o kamienicach czynszowych - przyp. aut.) "nie są to wcale domy, w których mają należne im miejsce Vesta i Janus, Penaty i Lary. Są to natomiast surowe schematy, stworzone nie przez związki krwi, lecz poprzez czyste funkcje użytkowe, nie przez odczucie, ale z ekonomicznego ducha spekulacji. Dopóki ognisko i palenisko domowe jest ołtarzem i środkiem życia rodzinnego, dopóty nie zanika jeszcze ostatni kontakt z Naturą"⁴⁵). Przeciwności i schemat, życie i spekulacje, odczucie, są więc nadal żywe, kontynuując idee neoromantycznej "postępowej reakcji".

Program Radinga jest bardzo ambitny i szeroki. "Chciałem zbudować taki dom, który brałby pod uwagę naturalne skłonności człowieka. Dlatego wszystkie, przyjęte dotąd wielkości zostały zweryfikowane i dostosowane do człowieka"⁴⁶). Ponieważ program ten jest bardzo szeroki, jest więc też częściowo dotychczas aktualny. Aktualny jest jego twórczy humanizm zawarty w postulatcie ciągłej weryfikacji empirycznych wielkości służących człowiekowi. W tym też aspekcie tezy neoromantyzmu nie straciły swej siły i aktualności.

Naturalne skłonności człowieka wymagają jednak wnikliwej interpretacji. Widać, że mit "naturalnego człowieka" związany z tradycjami Oświecenia okazał się bardzo trwały. Przejęli go funkcjoniści. W ich przekonaniu człowiek naturalny nie potrzebuje sztucznej, teatralnej scenerii, prestiżu osiąganego historycznym sztafajem. W nomenklaturze przyjętej za Häringiem, kultury organiczne wyzbyte były tego sztucznego, schematycznego sztafażu, utożsamionego z tradycjami "łacińskimi". Ucieczką od tej klasycyzacji były nie tylko kultury organiczne ale i egzotyczne. Na przykład Bruno Taut sięga do kultury japońskiej. Tam architektura jest na drugim planie, celowo pozostaje bezbarwnym tłem uwypuklającym "barwność człowieka".

Czytelne są również w tym dziele inspiracje angielskie. Prawdopodobnie wzorem dla twórcy było studio Charlesa F. Annesley Voyseya położone przy St. Dunstons Road w West Kensington w Londynie, zbudowane w 1891 roku.

Theo Effenberger, współpracownik Berga, przy urbanistyce Wystawy w 1913 r., ufundował swój wielki, własny dom i pracownię zarazem, na niezbyt fortunnej działce położonej w dzielnicy ogrodowej Wrocławia (u zbiegu ulic Tramwajowej i Dembowskiego - projekt z 1926 roku). Sąsiedni dom od południa, uliczka od zachodu i wschodu zmusiły go do rozwiązania pokojów mieszkalnych od wschodu i ogrodu. Część pracowni, biuro, atelier i kuchnia, chronią strefę mieszkalną od ulicy. Jest to założenie poprawne, nie pozbawione jednak pewnego schematyzmu. Effenberger akcentuje oś wejścia hallem i eksedrą ogrodową, traktując asymetryczną przybudówkę mieszczącą atelier, biuro i kuchnię jako coś drugorzędnego, odrębnego. Dom

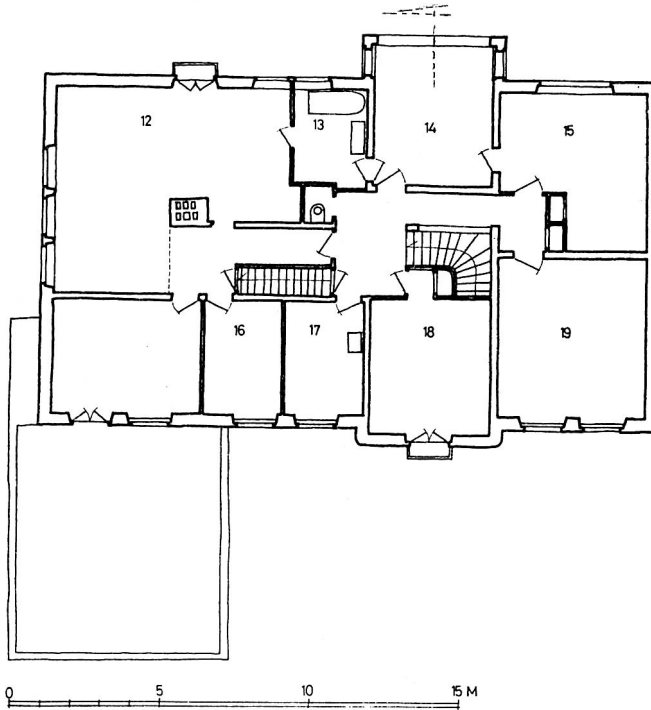


Rys. 21. Dom własny Theo Effenbergera, ul. Tramwajowa, Dembowskiego. Rok 1926. Przekrój poziomy parteru: 1 - ogród, 2 - ul. Tramwajowa, 3 - ogródek, 4 - hall, 5 - pracownia, 6 - poczekalnia, 7 - biuro, 8 - atelier, 9 - kuchnia, 10 - jadalnia, 11 - pokój mieszkalny (A.B.W.)

Fig. 21. House of Theo Effenberger, Tramwajowa Str., Dembowski Str. (1926) Horizontal section of ground floor: 1 - garden, 2 - Tramwajowa Str., 3 - garden plot, 4 - hall, 5 - studio, 6 - waiting-room, 7 - bureau, 8 - atelier, 9 - kitchen, 10 - dining room, 11 - habitable room (A.B.W.)

ten jest więc kompromisem między klasycznym schematem szkoły Ostendorfa a koniecznościami utylitarnymi. Stromy dach, wspomniana symetria, masywność form (zaokrąglone naroża wykusza i ryzalitu wejściowego, zaokrąglony, skromny gzyms) - przekonują o kontynuacji przez Theo Effenberga tradycji "neobiedermeieru". Budzącą się nową epokę geometrycznych i "antyromantycznych" form skromnie sygnalizuje od ogrodu proste pułko wykusza, śmiało, "antyklasycznie" zawieszono nad eksedrą ogrodu oraz zaokrąglony gzymsik tegoż wykusza.

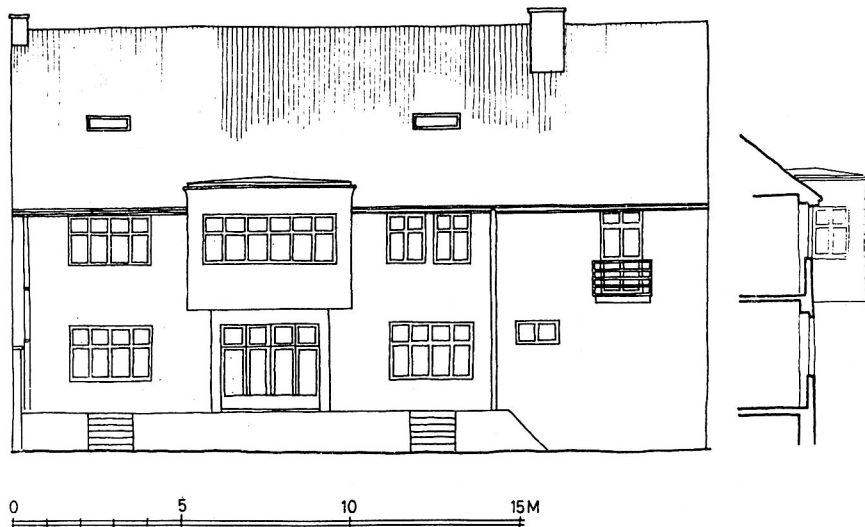
Zdecydowanie nowa symbolika i programowy "antyromantyzm, równoznaczny z odejściem od teatralnej maskarady biedermeieru i uproszczonego klasycyzmu"⁴⁷⁾, czytelne są dopiero w domu własnym Gebharda Utingera - architekta, malarza i profesora Szkoły Rzemiosł Artystycznych⁴⁸⁾. Obiekt, zbudowany w 1928 roku, istnieje dotychczas przy ulicy Noskowskiego 22.



Rys. 22. Dom własny Theo Effenbergera, ul. Tramwajowa, Dembowski Str. (1926). Przekrój poziomy piętra: 12 - atelier, 13 - łazienka, 14 - sypialnia, 15 - pokój mieszkalny, 16 - pokój służbowy, 17 - pokój gościnny, 18 - pokój mieszkalny, 19 - pokój mieszkalny (A.B.W.)

Fig. 22. House of Theo Effenberger, Tramwajowa Str., Dembowski Str. (1926). Horizontal section of first floor: 12 - atelier, 13 - bath room, 14 - bedroom, 15 - habitable room, 16 - housemaid room, 17 - guest-room, 18 - habitable room, 19 - habitable room (A.B.W.)

Płaski dach⁴⁹), jednoprzestrzenne wnętrze przyziemia, dynamiczne krzywizny westybulu i klatki schodowej, pracownia usytuowana w centrum - to cechy tego niekonwencjonalnego domu, pozbawionego powierzchownego uroku a raczej podobnego "maszynom mieszkaniowym" ówczesnej awangardy. Zgodnie z terminologią Häringa, jest to przejaw geometrycznego aprioryzmu i braku organiczności. W ugruntowanej tradycji wznoszonych dotąd domów jednorodzinnych jest to na terenie Wrocławia i Śląska przełom i zarazem przejście w nową epokę określoną przez jej twórców jako "antyromantyczna i antyhistoryczna". Dynamiczne krzywizny wprowadzone do wnętrza domu Uttingera to element prekursorski. Tradycja ożywienia wewnątrz "ruchem" krzywizn jest znana w architekturze europejskiej od czasów baroku. Ten motyw - nowatorskimi środkami - podejmują awangardowi architekci XX wieku⁵⁰).



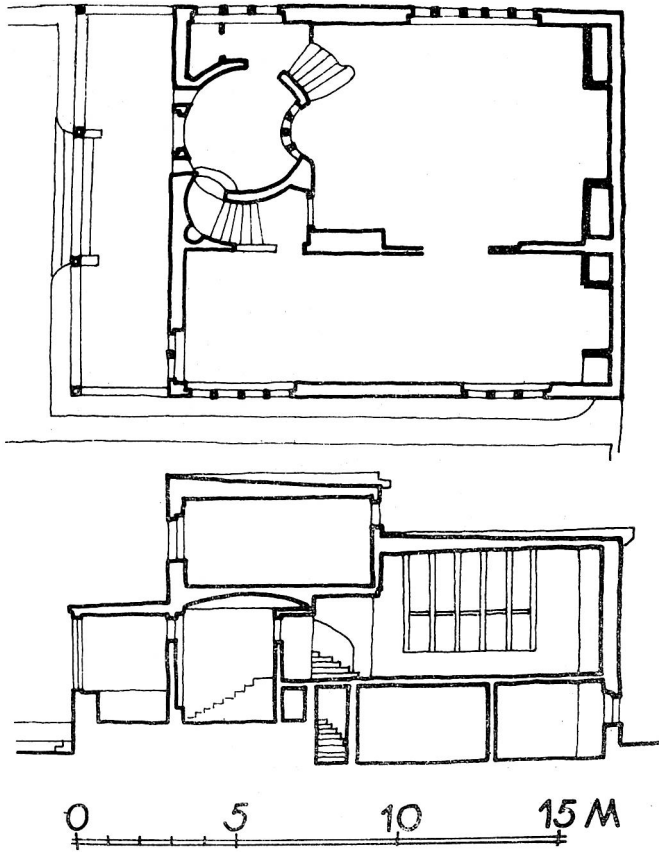
Rys. 23. Dom własny Theo Effenbergera, ul. Tramwajowa, Dembowskiego. Rok 1926. Elewacja wschodnia - ogrodowa i fragment przekroju pionowego z widokiem wykusza (A.B.W.)

Fig. 23. House of Theo Effenberger, Tramwajowa Str., Dembowski Str. (1926). East façade - garden one and fragment of vertical section with a view of bay window (A.B.W.)

Puryzm form geometrycznych to również znamienny powrót do esencjalizmu estetyki platońskiej. Zgodnie z jej koncepcją elementarne bryły i figury geometryczne są piękne w sposób bezwzględny, obiektywny. W odróżnieniu od względnego, subiektywnego piękna natury⁵¹⁾.

W stosunku do klasycznych zasad preferujących zdecydowane zamknięcia przestrzeni i cielesność brył, dom Utingera stanowi krok naprzód w kierunku uwolnienia architektury od tych zasad. Nie jest to jeszcze skrajnie awangardowe rozwiązanie, które - wprowadzając jedynie powierzchnie - eliminuje sztywne przegrody, masywne ograniczenia przestrzeni, ciężar i bryłę. Takim wyjątkowym przykładem jest dom (właściwie własny, bo wykonany dla swej żony) G.T. Rietviolda w Utrechcie z 1924 r. Identyczne założenia formalne odczytujemy w domu własnym B. i S. Brukalskich (ul. Niegolewskiego w Warszawie - 1927-1928 r.). W tak sformułowanym programie twórczym brak jest miejsca na indywidualizm twórczy, czy oryginalność. Absurdalne jest też poszukiwanie autentyczności, kopii i plagiatu. Wszak poszukuje się form nie nowych a dobrych i obiektywnych, więc brak oryginalności jest też w pełni akceptowany.

Ponieważ ilość realizacji domów własnych architektów wrocławskich jest ograniczona, postanowiono rozszerzyć analizę na jednorodzinne domy



Rys. 24. Dom własny Gebharda Uttingera, ul. Nosowskiego 22. Rok 1928. Przekrój poziomy parteru i przekrój pionowy (A.B.W.)

Fig. 24. House of Gebhard Uttinger, Noskowski Str. 22 (1928). Horizontal section of ground floor and vertical section (A.B.W.)

mieszkalne wystawy architektonicznej Werkbundu we Wrocławiu w 1929 r. (w skrócie wówczas zwanej Wu-Wa). Zrealizowane bowiem na Wystawie domy, architekci wyraźnie adresują do siebie. Część artystycznej awangardy Wrocławia (O. Schlemmer, Molzahn) mieszkała zresztą w tych domach⁵²).

Uzasadnieniem rozszerzenia analizy może być także przykład omówionego domu własnego H. Poelziga z 1904 r. Jak wiemy, dom ten był bliźniaczo podobny do jego nieco wcześniejszej realizacji wystawowej. Krępujące ograniczenia, które są udziałem normalnego mecenatu, w wypadku domów wystawowych praktycznie nie istnieją. Analogiczne wystawy w Werkbundu w Czechosłowacji (Brno - 1928 r. i Praga - 1932 r.), które były finansowane przez prywatnych przedsiębiorców, nie spełniły reformatorskich nadziei.

Manifesty architektoniczne o wiele łatwiej przyszło realizować architektom tych wystaw Werkbundu (Wrocław - 1929 r., Zurych - 1930-32 r., Wiedeń - 1932 r., Stuttgart - 1927 r.), w których nie byli oni skrepowani programem inwestorów ("mecenatów")⁵³).

Wrocławska wystawa Werkbundu Wu-Wa w 1929 roku była niezwykle istotnym wydarzeniem tak w życiu ówczesnego Wrocławia, Śląska jak i w dorobku twórczym biorących w niej udział architektów⁵⁴).

O programie, który formułowany był w wypadku domów jednorodzinnych głównie z myślą o ich twórcach, pisze jeden z uczestników Wystawy L. Moshamer: "Naszym zadaniem było stworzyć dom dla określonej warstwy społecznej: wysokiego urzędnika, kupca lub przedstawiciela wolnego zawodu, których pracownia leży w centrum miasta"⁵⁵). Można przyjąć, że budując taki dom Moshamer myślał również o sobie, był bowiem także przedstawicielem wolnego zawodu - architektem.

Głoszone przed I wojną postulaty o wychowawczej, a także społecznej służbie architekta w duchu sprawiedliwości, równości i braterstwa, znajdują dopiero teraz możliwość realizacji. Dom jednorodzinny nie musi być i nie jest już popisem artystycznej biegłości architekta, a w proces zracjonalizowanego projektowania wprzęgnięty zostaje przyszły, pozornie anonimowy, użytkownik.

Szczególną i wiodącą rolę przypisano tu kobiecie i dziecku. Ich pozycja w dotychczasowych programach użytecznych architektury była bardzo podrzędna. Obecnie, na wystawie Wu-Wa, z myślą o nich formułuje się nowe zadanie architektury mieszkaniowej i urbanistyki.

Ten jednoczesny odwrót od wartości prestiżowych i reprezentacyjnych w architekturze dokumentują również wypowiedzi programowe, sformułowane przez F. Landsbergera na łamach lokalnej prasy kulturalnej: "Tak jak dramaturg nie tworzy sztuki a wycinek życia, dokument polityczny lub moralny manifest... tak również współczesny architekt nie chce tworzyć swą budowlą dzieła sztuki"⁵⁶). Tak sformułowany cel architektury wyklucza siłą rzeczy aprioryczny formalizm. W tym duchu wypowie się też jeden z uczestników Wystawy, architekt Paul Heim: "kto każe prowadzić się od istoty rzeczy, ten dochodzi do formy, kto zaś chce rozpocząć od formy, popada w formalizm"⁵⁷). Konsekwencje tych założeń czytelne są w architekturze wystawy. W wielu realizacjach czytelne są bowiem delikatne, lekkie, unoszące się formy o licznych krzywiznach, przejrzyste i świetliste: "w naszych nowych domach nordyckiego Damaszku źródła światła nie mają żadnych przeszkód"⁵⁸), jak to poetycko sformułowała Ilse Molzahn, żona jednego z wybitnych, awangardowych artystów Wystawy. W tej wypowiedzi czytelna jest również śmiała odpowiedź na krytykę wystawy za nierodzimą, nieniemiecką formę.

Wypowiedzi programowe są wyrazem przekonania architektów, że nowa kultura tworzy nową architekturę. Architekci stają się więc w pewnym sensie odkrywcami, bo formy - zgodnie z ich programem - tkwią już w nowej kulturze. Rola architekta, podobnie jak w Bizancjum i w Europie w Średniowieczu, zostaje więc maksymalnie ograniczona. To ograniczenie, będące rezygnacją z twórczości, nakłada sobie jednak sam architekt, chcąc służyć społeczeństwu i nowej kulturze. Nowa Kultura i Nowe Społeczeństwo - co prawda wyidealizowane przez architekta - zastąpiły więc Boskiego Architekta. Wyraził to dobitnie Landsberger: "Obecne czasy... podniecające, o szybkim tempie, stworzyły reakcję - w domu nie wskazana jest sensacja", stąd też nowe formy, "lekkie, zimne, proste i nieme"... "Do lekkich brył dostosowane są lekkie meble i lampy, które są nieco suche i zdematerializowane, odpowiadają one nowoczesnemu odczuciu, dążąc po ciężkim patosie ekspresjonizmu do niepatetycznej lekkości i pogody". A o kulturze nowego społeczeństwa: "Człowiek starej generacji ze swą radością intymnego domu był człowiekiem także intymnej myśli - zamkniętego życia wewnętrznego...". O idealizacji nowej kultury, nowego społeczeństwa i nowego człowieka wyrażnie mówi dalszy fragment wypowiedzi Landsbergera: "Rehabilitujemy człowieka naturalnego, musimy przywrócić mu dobre samopoczucie, które utracił od czasów Antyku...", mieszkania te są przeznaczone dla ludzi, dla których ich otwartość będzie symbolem ich własnej rzeczywistości, otwartości serca i prawdy... nowy patos dąży do wyjścia z izolacji jednostki i rodziny, do powiązania z bliźnimi w całość, do połączenia z całą ludzkością"⁵⁹).

Głównymi oponentami tego programu stworzonego przez postępowych, antyromantycznych i antyhistorycznych outsiderów intelektualnych Republiki Weimarskiej⁶⁰), są zwolennicy historycznego regionalizmu i kryjąca się za nimi konserwatywna burżuazja. Tej reakcyjnej, neoromantycznej z idei i tradycji opozycji, odpowiada na zarzut "braku duchowości" tenże Landsberger: "duchowość nie zanikła, osiągnęła nowe formy"⁶¹).

W odpowiedzi na zarzuty braku form rodzimych, architekci starają się przekonać swych adwersarzy do walorów plastycznych nowych rozwiązań. Opisuje je bardzo sugestywnie J. Molzahn: "...Utopia mieszkania, krajobraz włączony do pokoju, wizualnie wszystko jest jednością, natura i przestrzeń, krajobraz i wnętrze... Dlaczego nie, taka Fata Morgana w pustyni życia codziennego ... Wycieczka do Damaszku... stworzyć dach jako letnie mieszkanie... jasno błyszczą ściany, swobodnie unoszą się słoneczne tarasy nad potężnymi, wijącymi się ścianami... w naszych nowych domach nordyckiego Damaszku źródła światła nie mają żadnych przeszkód"⁶²). Równie poetycko sformułowała Molzahn odpowiedź na krytykę dzieł Radinga i Scharouna. Obiekty te krytykowano za ich okrętową architekturę. Tytuł felietonu zapożyczyła Molzahn z epitetów jakimi określano obie kontrowersyjne rea-

lizacje ("Okręt i wieża"). Krótki fragment tchnie entuzjazmem i wiarą w nową architekturę... "cieszę się z tej nowej idei, tego wspaniałego eksperymentu, z tego fantastycznego, genialnego okrętu... można bowiem dopłynąć do krainy jeszcze nie wypróbowanych możliwości mieszkaniowych, do kraju nowych, świadomych i jasno wytyczonych celów duchowych"⁶³).

Spośród domów jednorodzinnych, szczególnie efektownymi formalnie manifestami były - pomijając domy szeregowe - domy projektowane przez L. Moshamera i H. Lauterbacha.

Dom Moshamera, to dynamiczna kompozycja zestawiona z dwóch połączonych pod kątem rozwartym prostopadłościennych brył, których kierunki zdefiniowane są kształtem działki i orientacją. Sugestia ruchu i "przełamania", łączenia krzywizn i prostych, jest również wyraźnym wpływem kubistycznej (formistycznej) formuły kształtowania. W miejscu "przełamania" znajduje się wejście do domu i wyjście na taras ogrodowy.

Dom H. Lauterbacha to realizacja o wysokim standardzie, pełna wdzięku i lekkości. Naroża, dobrze zorientowana działka umożliwiła wykonanie domu bardzo poprawnego funkcjonalnie, niezwykle drobiazgowo przemyślane, wyposażonego w nowoczesne meble. Rzut w kształcie litery "L" jest uzasadniony przysunięciem domu do ulicy z jednoczesnym otwarciem go na piękny, słoneczny ogród. Punkt centralny założenia, to rozbudowana sfera słońca i odpoczynku - ciąg dużego pokoju dziennego, tarasów odkrytych i przykrytych, ogrodu.

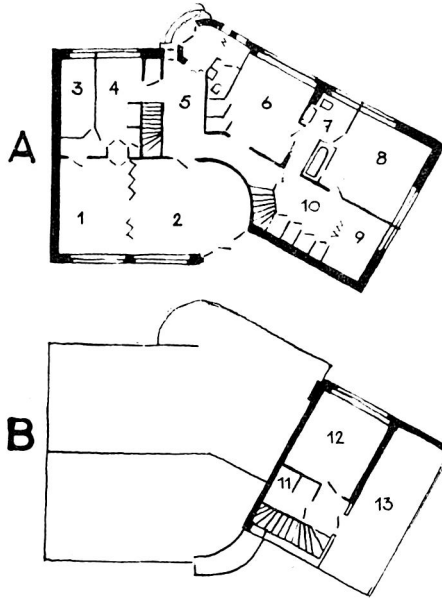
Postulowana przez Lauterbacha, szeroko pojęta funkcja domu jako "miejsca rozwoju i osiągnięcia zadowolenia duchowego"⁶⁴ dowodzi - wbrew krytyce ze strony narodowych regionalistów - iż funkcjonalizm nie redukuje funkcji do prostej egzystencji fizycznej. Publikowane programy "nowej rzeczywistości" przekonują, iż problemy estetyczne traktowano równorzędnie z technicznymi, społecznymi i kulturowymi. Niemniej samo pojęcie piękna występuje rzadko. Zastępowane jest terminami innymi: odpowiedni, stosowny, dynamiczny. Poszukuje się nowych stanów i procesów: unoszenia się, lekkości, jasności, czytelności i prostoty. Przenosi się również stany psychiczne na przedmioty, w tym wypadku na architekturę, która ma być pogodna, radosna. Widoczna jest tu reakcja na programy głoszone przez narodowych regionalistów, którzy za wartości naczelną uważali piękno, swojskość, rodzimość, przytulność. Funkcjoniści uważali natomiast te pojęcia za zdewaluowane. Program estetyczny Lauterbacha jest bardzo szeroki, obejmuje bowiem także wartości moralne. Piękno utożsamione jest tu z prawdą. Lauterbach pisze za św. Tomaszem z Akwinu, że "piękno jest nierozdzielne z prawdą"⁶⁵). Z takim programem mogliby utożsamiać się również oponenti Lauterbacha - narodowi regionaliści. Dla tych ostatnich prawda była jednak nierozzerwalnie związana z własną historią. Tej wartości naczelnej podporządkowali oni inne. Lauterbach nie troszczy się o

tradycję czy też o historię. Jego prawda tkwi w przejrzystości kompozycyjnej brył, w czytelnym rzucie, otwartości i jasności. W pełni odpowiada to tezie funkcjonalistów sformułowanej przez A. Behne w 1925 r.: "Stara architektura była wyrazem dążenia do ukrycia czegoś, była wyrazem strachu przed szczerością i otwartością. Nowa architektura to nowy, otwarty styl życia"⁶⁶).

Analogią do omówionych dzieł Wystawy może być własny dom mieszkalny B. Lacherta i J. Szanajcy w Warszawie przy ul. Katowickiej, z lat 1928-1929. Z historycznej już perspektywy, J. Wisłocka wysoko ocenia ten obiekt: "wytrzymuje porównanie z najbardziej awangardowymi budynkami na Zachodzie"⁶⁷).

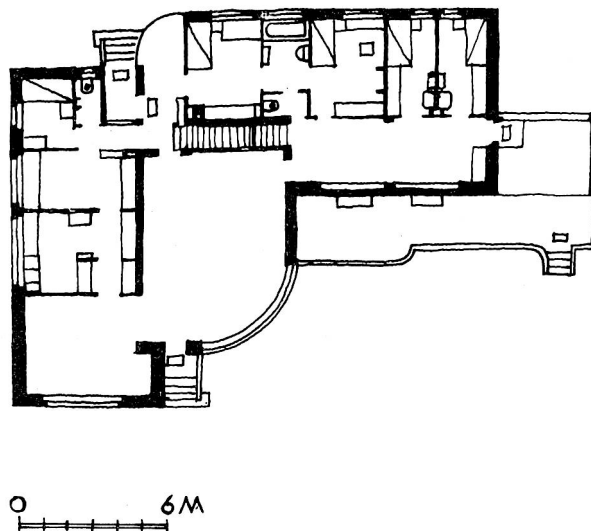
Inne przykłady, powszechnie znane, to domy profesorów Bauhausu, projektowane przez W. Gropiusa w Dessau (1926 r.).

Radykalna przemiana następuje w architekturze wraz z nastaniem dyktatury III Rzeszy. W domach jednorodzinnych musi odtąd panować stara, dobra forma. Wzorce rustykalne, lansowane przez narodowych regionalistów stają się architektonicznym odpowiednikiem demagogii partyjnych wodzów. Takie domy mają wcielać w czyn hasło "krwi i ziemi". Stosunek do funkcjonalizmu na terenie Wrocławia wyrazić może najlepiej wykład inauguracyjny W. Reina, rektora Politechniki Wrocławskiej (1932 rok): "Mamy nadzieję nie oglądać już więcej dzieł określonych przez ogół jako "maszyna mieszkaniowa", dzieł pełnych materializmu i nieudanych eksperymentów... Można się natomiast przekonać, jak starzy mistrzowie, wykorzystując tysiącletnie doświadczenia, stosunkowo prosto rozwiązali



Rys. 25. Dom Ludwiga Moshamera. Wu-Wa 1929. Przekroje poziome: parteru A i piętra B: 1 - jadalnia, 2 - pokój dzienny, 3 - pokój pomocy domowej, 4 - kuchnia, 5 - przedpokój, 6 - pokój dzieci, 7 - łazienka, 8 - sypialnia pani, 9 - sypialnia pana, 10 - garderoba, 11 - natrysk, 12 - pokój gościnny, 13 - taras słoneczny. (Wg "Die Form" 1929)

Fig. 25. House of Ludwig Moshamer. (1929). Horizontal sections of ground floor - A and first floor - B: 1 - dining room, 2 - sitting room, 3 - housemaid room, 4 - kitchen, 5 - anteroom, 6 - room for children, 7 - bathroom, 8 - bedroom of the mistress of the house, 9 - bedroom of the master of the house, 10 - wardrobe, 11 - shower, 12 - guest-room, 13 - terrace (According to "Die Form" 1929)



Rys. 26. Dom Heinricha Lauterbacha. Wu-Wa 1929. Przekrój poziomy parteru (Wg "Die Form" 1929)

Fig. 26. House of Heinrich Lauterbach (1929). Horizontal section of ground floor (According to "Die Form", 1929)

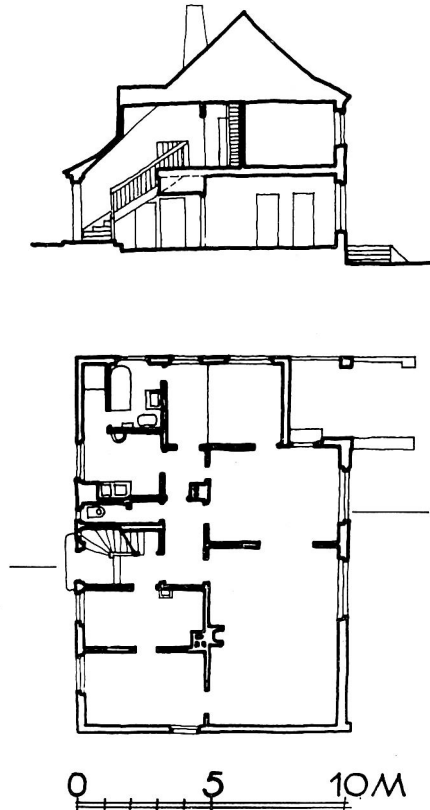
problemy budowlane, bez nowoczesnej rewolucyjności⁶⁸). Jest to wyraźne opowiadanie się za regionalną i historycznie "zakorzoną" architekturą narodową, przeciwko postępowej myśli intelektualnej. Architektura rustykalna z "krwi i ziemi" staje się zmitologizowanym wzorcem mieszkania dla mas⁶⁹). Państwo przemocy jest natomiast reprezentowane przez prestiżową "architekturę marszowych kolumn i antyludzkich proporcji"⁷⁰).

Dom własny architekta Erwina Graua, położony u zbiegu ulic S. Noakowskiego (27) i H. Hip. Rodakowskiego, wybudowany w 1934 roku, jest właśnie przykładem rustykalnego wzorca. Powtarza, choć w inny sposób, innymi nieco środkami, wzorec znany nam już z domu własnego H. Poelziga (1904 r.). Swą wolność twórczą - tak potencjalnie nieograniczoną, zwłaszcza w wypadku realizacji własnego domu i to w nowoczesnej, industrialnej epoce - Grau, podobnie jak i Poelzig, świadomie ogranicza. Dzięki jednak otoczeniu, które stanowią odmiennie realizowane domostwa, Grau uzyskał efekt niepowtarzalności, choć przecież w założeniu budowniczych chałup wiejskich istnieje ściśle podporządkowanie się określonym typom przy jednoczesnej rezygnacji z oryginalności. Dlatego, podobnie jak domy Poelziga, także dom Graua nie jest pozbawiony romantycznego uroku i wysokich walorów plastycznych. O uroku tych wiejskich domostw, uroku zwyciężają-

cego przemijającą demagogię nazizmu, mówi współczesny poeta, filozof i architekt francuski Jean Balladur: "Dom wiejski przedstawia obraz architektury podległej wszystkim rygorom natury nieujarzmionej. Materiał - kamień, cegła czy bita ziemia - pochodzi z ziemi. Stanowi jedność z otoczeniem. Pochylenie dachu chaty jest miarą siły deszczu i wiatrów. Wymiary okien i grubość ścian świadczą o klimacie. Kierunek stron świata wskazuje słońce i uciążliwe wiatry. Z biegiem lat dzieło budowniczego nabiera charakteru konkretnego. "Czas" i "Wiejskość" użytych materiałów zdradza sekret ich "przygód życiowych". I to właśnie stwarza urok i piękno, tajemniczość i przytulność starych domostw"⁷¹).

Przedstawione realizacje domów własnych architektów wrocławskich, pochodzące z lat 1904-1934, są przykładami wielu, często przeciwstawnych tendencji. Domy: Berga i Poelziga są wyraźną krytyką ery wilhelmińskiej. Ten rzeczowy, protofunkcjonalny krytycyzm kontynuują po I wojnie światowej A. Rading i G. Uttinger. Konformizm czytelny jest natomiast w domach P. Handtkego, P. Ehrlicha, braci Wegenerów, Ericha Graua i częściowo także u T. Effenbergera. Domy Wegenerów i Ehrlicha są jeszcze przedłużeniem tradycji czasów grynderskich, w których to każdy ambitny architekt, korzystając z nieograniczonego bogactwa historii, chciał stworzyć niejako własny styl⁷²). Tak pojęty indywidualizm odrzuca następne pokolenie architektów, bowiem Poelzig, Berg, Effenberger i Grau nawiązują do rodzimej, pozaelitarniej i przedgrynderskiej architektury.

Domy Poelziga, później także Radinga i Uttingera, musiały początkowo szokować konserwatywną część burżuazji. Dla niej pewna "groteskowa" ludo-



Rys. 27. Dom własny Erwina Graua, ul. S. Noakowskiego 27 i H.Hip. Rodakowskiego. Rok 1934. Przekrój poziomy parteru i przekrój pionowy (A.B.W)

Fig. 27. House of Erwin Grau, Noakowski Str. 27 and Rodakowski Str. (1934). Horizontal section of ground floor and vertical section (A.B.W.)

wość Poelziga "orientalizm i gotycyzm" Radinga, "masywność maszynistyczna" Utingera były parodią tych tematów, których powaga była częścią prestiżu "podpór społeczeństwa". Dla "podpór społeczeństwa" dom był przecież "świętynią" życia rodzinnego, wizytówką monumentalnego prestiżu i muzeum genealogicznego kultu. Parodystyczna krytyka tego stereotypu przekonuje o niewątpliwym wpływie anarchistycznego i antymieszczańskiego ekspresjonizmu⁷³⁾ na niektórych architektów wrocławskich.

Diametralność tendencji w architekturze przejawia się z całą ostrością w fundamentalnym przeciwstawieniu wartości instrumentalnych i użytkowych wartościom reprezentacji i prestiżu. Antymieszczański instrumentalizm czytelny jest zwłaszcza w wystawie Wu-Wa, u Utingera, częściowo też u Poelziga, Berga i Graua. Mieszczański prestiż częściowo występuje u Effenbergera, wyraźny jest natomiast w domach P. Ehrlicha, P. Handtkego i braci Wegener.

II. DOM WŁASNY ARCHITEKTA - DEFINICJA ARCHITEKTURY

Analizę domów własnych architektów wzbogacono o wypowiedzi programowe ich twórców. Przytoczono też analogie i ówczesne głosy krytyczne. W ten sposób zarysowały się też podstawowe konflikty wartości, norm, celów. Intencje architekta tworzącego dom dla siebie są zrozumiałe: formułuje w ten sposób własną definicję architektury. Ponieważ formy architektoniczne są wieloznaczne, tym bardziej wymagają komentarza jeśli mają być także wypowiedzią programową. Wypowiedzi architektów związane z ich domami własnymi są często jednak tak nikłe, że konieczna jest ich rekonstrukcja. Tę rekonstrukcję umożliwiają dzieła architektoniczne a także - co będzie przedmiotem tej części rozważań - akademicka teoria architektury i programy twórcze głoszone przez poszczególne kierunki czy szkoły.

W źródłach literackich spotkać można najczęściej idealistyczne próby stworzenia pewnej normy etyczno-estetycznej oraz układu i hierarchii wartości. Zdecydowanie mniej jest natomiast ujęć empirycznych, opisowych, zrelatywizowanych historycznie i socjologicznie.

Analiza ujawniła podstawowy konflikt między funkcjonalistami a regionalnymi historykami. Konflikt ten, przewijający się przez przytoczone analizy domów architektów, a umiejscowiony arbitralnie w latach 1900-1934, ma poważne podstawy teoretyczne. Spory ideowe z tym związane, najczęściej o charakterze antynomicznym, sięgają podstaw architektury, tzn. jej sposobu istnienia, funkcjonowania w kulturze i społeczeństwie. Sięgają one głęboko, przynajmniej wieku XIX, a częstokroć kontynuowane są do dziś. Może jedynie bez tych ostrych, przerysowanych sformułowań tak charakterystycznych dla wieku ubiegłego i bez ambicji budowy dla architektury całego systemu estetycznego czy teoretycznego.

Teoria architektury związana była z rozważaniami nad ogólną charakterystyką sztuki. Ponadto była domeną albo tradycyjnie idealistycznej, normatywnej estetyki, albo badań o ambicjach empirycznych i opisowych. Ten dualizm zaważył na ocenie i roli jaką przypisywali architekturze teoretycy i architekci o ambicjach teoretycznych. Empiryczne badania nie miały siłą rzeczy ambicji wypowiedzania się *explicite* o wartościach, dlatego też nie były doceniane zarówno przez architektów-twórców jak i w akademickiej teorii architektury. Dzięki próbom stworzenia jednolitych systemów estetycznych, najczęściej normatywnych, bardziej pociągała architektów-praktyków estetyka idealistyczna. Dostrzegano w niej możliwość odpowiedzi na fundamentalne pytania o istotę architektury, o obiektywne prawa nią rządzące, o charakter jej piękna.

Mimo iż przedstawiciele estetyki idealistycznej podkreślali przede wszystkim monumentalne i pomnikowe zadania architektury, to uznawali ją jednak jedynie za rodzaj prozy w stosunku do poezji dzieła sztuki. O takiej kwalifikacji architektury przesądził jej aspekt techniczno-użytkowy. Ta filozoficzna deprecjacja architektury zrodziła zrozumiałą ambicję architektów do jej nobilitacji.

Na ocenach architektury zaważyły autorytety wielu idealistycznych myślicieli. Z wielu filozofów wymienić trzeba F.W.J. v. Schellinga (1775-1854). Widział on początek architektury tam, gdzie uwalnia się ona od funkcji utylitarnych⁷⁴). Był to wyraz bardzo rozpowszechnionych poglądów. Ponadto zawarta w tej myśli sugestia określonej normy, wartości estetycznej, pogłębiała jeszcze bardziej konieczność "uwalniania" "prawdziwej" architektury od deprecjonujących ją funkcji użytkowych.

Ta idealistyczna "ucieczka" architekta od funkcji użytkowych jest widoczna również u empirycznie zorientowanego T. G. Fechnera (1801-1887). Według niego funkcja utylitarna jest jedynie fundamentem architektonicznego piękna. Było to stanowisko pośrednie między idealistycznym poglądem Schellinga a programowym utylitaryzmem G. Semperego. Duże znaczenie dla estetyki architektury a także dla sformułowania jej charakteru i przemian architektury miał właśnie G. Semper (1803-1879). Rozdzwięk między rzeczywistością społeczną, nowymi środkami produkcji a tradycjami idealistycznej i spekulatywnej filozofii architektury znalazł u niego nową próbę rozwiązania, która zaważyła na całych pokoleniach architektów, szkołach architektonicznych i myśli teoretycznej. Semperego ożywiała wiara w dwa ideały: Naturę i Historię. Zagadnienia przyrodniczo-techniczne i historia, w tej ostatniej zaś szczególnie formy organizacyjne społeczeństwa ludzkiego stają się dla Semperego elementami stylotwórczymi. Konsekwencje tego poglądu są czytelne w wielu programach i dziełach architektonicznych tak XIX jak i XX wieku. Takie tezy programowe jak "prawda materiału" czy "ożywienie stylów historycznych fantazją architekta" zawarte są właśnie w teorii Semperego.

Krótkiej charakterystyki teorii architektury XIX w. dokonują F. Th. Vischer (1807-1887) i A. von Hildebrand (1847-1921). Wspólne im było akcentowanie w twórczości i w teorii architektury takich cech i wartości jak: kompozycja, proporcja, kontrasty, "melodia motywu", symetria, równowaga, dynamika, dekoracja, struktura, rytm. Właśnie one miały stanowić elementy składowe i konstytuujące dzieło architektury.

Teoretycy, filozofowie i architekci starając się sformułować odpowiedź na fundamentalne, choć równie metafizyczne pytanie o "istotę architektury", uważali za wyznacznik tak utworzonej definicji architektury bądź różne jej cechy, bądź wartości z nią związane. Charakterystyki te były również hierarchicznym uporządkowaniem tych cech i wartości. Pomijając ich systematykę i hierarchię, wyglądały one mniej więcej następująco:

1. Funkcje użyteczne i ich ujawnienie.
2. "Prawda" materiału i konstrukcji.
3. Style historyczne i akceptacja tradycji rodzimych.
4. Osobowość i indywidualność twórcza architekta.
5. "Duch czasu", kierunki rozwojowe kultury.
6. Uniwersalne prawa artystycznego kształtowania: kompozycja, symetria, kontrast, motyw, dynamika, dekoracja, rytm.
7. Symbolika tradycyjna i historyczna, zaprogramowana ideologicznie.

W każdej teorii architektury zawartej implícite lub eksplikowanej przez poszczególnych twórców, szkoły czy tendencje, można dostrzec określoną hierarchię tych cech i wartości. W swych programach twórczych architekci nie o wszystkich wartościach i cechach się wypowiadali. Zawsze jednak podkreślali wyróżnik lub cechę i wartość - w ich przekonaniu - dominującą. Spory wewnątrz architektonicznej elity dotyczyły przede wszystkim charakteru jej wartości naczelnej, dominującej; ona to bowiem - jako norma i założenie zarazem - określała całą architektoniczną twórczość.

Analiza form architektonicznych z ubiegłego i naszego stulecia przekonuje o pluralizmie stylów. Można mówić również o wielości szkół i kierunków. Nie było jednak pluralistycznych postaw. Pod wpływem nauk przyrodniczych i ambicji budowy jednolitego, spójnego gmachu wiedzy - także w programach i teorii architektury - zaznaczają się podobne dążenia. Architektura, analogicznie do nauk przyrodniczych, miała być uprawiana obiektywnie, według naukowych założeń i metod. Założeniami obiektywnymi były: bądź rozwój kultury duchowej, bądź forma organizacyjna społeczeństwa, indywidualna osobowość twórcza jednostki, lub też ewolucja przemysłu, czy ewolucja sztuki. Stąd biorą swój początek wielorakie tendencje rozwojowe, czytelne w architekturze XIX i XX wieku, wielkie indywidualności twórcze i rozliczne szkoły. Każda z nich - jak już wspomnia-

no - preferuje określoną hierarchię wartości. Te hierarchie wartości implikują podobieństwa i przeciwieństwa między tendencjami, szkołami czy też indywidualnościami twórczymi. Ponieważ przeciwieństwa były najczęstszym przedmiotem sporów teoretycznych, one najlepiej charakteryzują poszczególne kierunki rozwojowe architektury i indywidualności twórcze. Są też pomocne w charakterystyce domu własnego architekta - subiektywnej definicji architektury.

Zgodnie z charakterem historycznym sporów, tezy programowe, w których zawarte są naczelną, postulowane wartości i cechy, uszeregowane zostały antytetycznie, przeciwstawnie.

A: Funkcje użyteczne i jej ujawnienie a "prawda" materiału i konstrukcji.

B: Style historyczne i tradycje rodzime a immanentna symbolika ery przemysłowej.

C: Osobowość i indywidualność architekta a funkcje użyteczne i ich ujawnienie.

D: Osobowość i indywidualność architekta a "duch czasu", tendencje kultury.

E: Funkcje użyteczne i ich ujawnienie a tradycyjna i historyczna symbolika.

F: "Prawda" materiału i konstrukcji a tradycyjna i historyczna symbolika.

G: Uniwersalne prawa kształtowania artystycznego a osobowość i indywidualność architekta.

H: Funkcje użyteczne i ich ujawnienie a "duch czasu", tendencje kultury.

Antyteza A bliska jest zarówno konstruktywistom jak i funkcjonalistom. Ci ostatni podporządkowują funkcji użytecznej "prawdę" materiału i konstrukcji. Konstruktywiści natomiast funkcję użyteczną dostosowują do walorów materiału i do klarowności czy też dynamiki konstrukcji.

Antytezę B ujawnili twórcy secesji, poszukiwali bowiem nowej symboliki. Szukali jej poza historią, nie doceniając również nowych sił epoki przemysłowej, a znaleźli jedynie dekorację biomorficzną. Sprzeczności tej świadomi są funkcjonalisci. Uważają, że nowa symbolika wyłoni się - analogicznie do naturalnie zrodzonej symboliki epok historycznych - niezależnie od woli jednostki, z procesów kulturowych, a zwłaszcza z technik przemysłowych charakteryzujących nasze czasy.

Antyteza C jest szczególnie charakterystyczna dla epoki grynderkiej (1870-1895), w której przymus stworzenia własnego stylu stał się nieomal obsesją każdego architekta i koniecznością wszystkich liczących się szkół architektonicznych. Tak więc "na ołtarzu" wielkiej i własnej zarazem sztuki poświęcają architekci przede wszystkim funkcje użytkowe

architektury. Funkcjonalisci natomiast starali się w pełni podporządkować własną osobowość i potrzeby własnej ekspresji funkcjom użytecznym i społecznym architektury. Głosili wręcz kolektywną twórczość, antyindywidualizm i internacjonalizm. W ocenie konserwatywnej krytyki był to program antysztuki i kosmopolityzmu.

Antyteza D jest ściśle związana z poprzednią (C). Teżą funkcjonalistów jest prymat epoki nad indywidualnością twórczą. Jest to "architektoniczna" egzemplifikacja znanego w historiozofii XIX wieku dylematu: jednostka a historia. W skrajnym ujęciu architekt-funkcjonalista jest odkrywcą form "wytworzonych" przez "siły epoki". Jak już wspomniano, architekci czasów grynderskich i ich następcy uznają wiodącą rolę jednostki twórczej - architekta.

Antyteza E: funkcja symboliczna czy też treści użyteczne architektury. Dominacja symboliki była podstawą programu i realizacji architektonicznych wielu kierunków: secesji, historyzmu, ekspresjonizmu, regionalnego historyzmu i konstruktywizmu. Funkcje użyteczne akcentuje funkcjonalizm, stąd też nazwa tego kierunku w architekturze XX wieku.

Antyteza F: Prymat materiału i konstrukcji głoszą zwłaszcza konstruktywiści. Rolę materiału i konstrukcji doceniają funkcjonalisci, przyznając jednak prymat funkcji użytecznej. Konstruktywiści widzą w materiale i konstrukcji przede wszystkim nowe formy symbolizujące współczesny świat techniki. Funkcjonalistom i konstruktywistom obcy jest świat symboli historycznych. Jednakowo obce są im również symboliczne praformy ekspresjonizmu jak i biologizm symboliczny secesji. Ze szczególną mocą akcentują symbolikę twórcy ekspresjonistyczni, secesyjni i historyści.

Antyteza G: Uniwersalizmu praw kształtowania artystycznego broni większość architektów. Ogranicza to pełną swobodę twórczą jednostki. Nieskrępowaną swobodę podkreślają natomiast szczególnie dobitnie ekspresjoniści, nieco słabiej - bo determinowani biologią - secesjoniści i skrepowani historią historyści czasów grynderskich.

Antyteza H: Funkcjonalisci sądzą, że ujawnienie i spełnienie wymogów funkcji użytecznych zapewni architekturze również dostateczną moc wzbudzania ekspresji i rodzenia symboli. Tej utajonej mocy kreacyjnej odmawiali funkcji użytkowej historyści, ekspresjoniści i twórcy secesyjni. Uważali natomiast, że "ducha czasu" czy też dążenia epoki należy uczytelnić albo tradycyjnymi i historycznymi formami symbolicznymi, albo nowymi - biologicznymi lub pierwotnymi - symbolami.

Przedstawione tu podstawowe dylematy programowe rozmaitych kierunków w architekturze końca XIX wieku i pierwszych trzydziestu lat wieku XX, znajdują swe odzwierciedlenie również w architekturze wrocławskiej, w jej programach, a najbardziej w jej własnych domach architektów wrocławskich.

Ponieważ badane domy noszą indywidualne, zamierzone lub niezamierzone piętno swych twórców, poszczególne "własne definicje" przypisane zostaną właśnie ich autorom i mieszkańcom zarazem.

W programie Poelziga założeniem podstawowym są uniwersalne prawa artystycznego kształtowania. Sądził on bowiem, że "istnieje prawdziwa, tektoniczna forma budowania", która jest "absolutna". Uzupełnia to przekonanie, iż architektura powinna posiadać pewien "sakralny" charakter. W rekonstruowanej tu, programowej hierarchii wartości, na dalszej pozycji występuje postulat nawiązania do tradycji rodzimych, ludowych, przedgrynderskich. Odczytywać to można jedynie z jego dzieł. Trudno rozstrzygnąć wobec braku danych czy następną z kolei pozycją jest funkcja użytkowa, czy natchnienie twórcze artysty. Równie głośne jest jego wystąpienie w duchu utylitaryzmu (1930): "Artyści, których ze względu na ich antyhistoryzm nie dopuszczono do przyzwoitych zadań projektowych, ratowali się w budownictwie przemysłowym"⁷⁵⁾, jak i anegdota mówiąca o jego twórczym natchnieniu (Poelzig podczas obiadu naszkicował na serwecie zrealizowaną później koncepcję berlińskiego teatru o stalaktytowej kopule)⁷⁶⁾. Postulat "walki z malarskością" i "zewnątrznym pojmowaniem"⁷⁷⁾ dowodzi, iż Poelzig był przekonany o samorzutnym powstaniu nowych symboli, będących wypadkową powyżej wyliczonych tez programowych.

Zrekonstruowany program Berga wykazuje duże podobieństwo do programu Poelziga. Berg, podobnie jak Poelzig, wierzy w uniwersalizm praw artystycznych. "Jestem zwolennikiem czystej tektoniki w architekturze... nie należy do architektury to, co nie należy również do matematyki. Najlepszą jest architektura kubiczna, matematyczna w swych podstawach (Egipt, Bizancjum, Rawenna, gotyk klasyczny)"⁷⁸⁾. Powtórzy to wielokrotnie: "Istota architektury leży w kubicznym kształtowaniu przestrzeni. Rytmiczne zaś podziały przestrzeni są następstwem spełnienia funkcjonalnych zadań"⁷⁹⁾.

Tę podstawową zasadę uzupełnia przekonanie, iż "architektura nie nadaje się do wyrażenia tego co zmysłowe... architekturze dane są inne, cudownie duchowe możliwości, które nie leżą w obszarze świata zmysłowego. Wiążą się one z najgłębszymi sferami naszego odczuwania. Te odczucia boskiego i duchowego pochodzenia, wypływają z kosmicznych sił prawdy i miłości"⁸⁰⁾. Te kategorie mistycznie ugruntowane, szlachetne wartości moralne "prawda i miłość", są zwornikiem zamykającym konstrukcję teorii Berga. Wielokrotnie wyraża swą wiarę w potęgę ludzkiego ducha i odczucia - "Nie pomysłowość a odczucie". Ta psychologiczna kategoria "odczucia" ma spełnić w twórczości ważną rolę, bowiem "fantazja tworzy formy przestrzeni - a odczucie wprowadza tam harmonię, rytm, muzykę proporcji"⁸¹⁾. Jest to moralna reakcja na "współcześnie panujący formalizm, powierzchowność, formy bez treści, zakłamanie, (płytki - przyp. tłum.) racjonalizm,

(wulgarny - przyp. tłum.) materializm, wszystko to, co jest niebezpieczne dla ewolucji człowieka - oznacza to bowiem drogę do zwierzęcości"⁸²). "Dla mnie (Berga - przyp. tłum.), w architekturze spełnienie celu, czy to będzie kult czy użyteczna potrzeba, jest nienaruszalną zasadą"⁸³). To druga z kardynalnych zasad. Zgodnie z nimi, w dorobku architektonicznym Berga obserwujemy niezmiennie stosowane formy klasyczne, choć zdecydowanie zredukowane do formy tektonicznej (uproszczone kolumny toskańskie i doryckie) i do archetypów kompozycji przestrzennych (kopuła Pantheonu, proste portyki wejściowe). Berg wierzył w możliwość pogodzenia w architekturze nowych funkcji użytecznych i nowych sił epoki z ponadczasową trwałością form klasycznych. Formy te były również symbolem podstawowych, pozytywnych wartości moralnych, takich jak dobro, życzliwość, wolność. Jest to może jeden z ostatnich wielkich manifestów wierności ideałom klasycznym. Wpływ na poglądy Berga miała teozofia i jego głęboka religijność: "widzę w Bogu, według nauki wielkiego mistyka Swedenborga, połączenie prawdy i miłości. Miłości jako wartości największej"⁸⁴).

W porównaniu z Poelzigiem, Berg jest bezkompromisowy (słusznie uważał to już P. Heim,⁸⁵) ascetyczny, oczyszczający architekturę w imię ideałów "prawdy i miłości" do kubicznych i tektonicznych przestrzeni, będących jednocześnie przestrzeniami ściśle użytkowymi.

Programy i definicje braci Wegenerów, Ehrlicha i Handtkiego można omówić łącznie, wspólny jest im bowiem rozbudowany, artystyczny indywidualizm. W ich dorobku (programy można jedynie hipotetycznie zrekonstruować) indywidualizm góruje zdecydowanie nad realizowaną również i przez nich ideą włączenia się w nurt czasu, dążenia epoki. To właśnie włączenie się w bieg historii pojmowali jako indywidualne przetwarzanie regionalnego i narodowego zarazem dorobku architektonicznego minionego czasu. Oceniając ich dzieła z punktu widzenia Poelziga a zwłaszcza Berga, można im zarzucić formalizm i powierzchowność, wulgarny materializm, ostentację i - najcięższy zarzut - zwycięstwo zmysłowości, malarstwa i rzeźby, nad tektoniką i przestrzenią, jak również brak "odczucia" i realizacji kardynalnej kategorii - "prawdy i miłości".

W ramach tak pojętego formalizmu należy wyróżnić udane próby połączenia użytecznych wymagań domu handlowego z nową dekoracją florealną (dom handlowy Maxa Kessela). Rodzimy, niemiecki historyzm (manieryzm renesansowy i późny gotyk), połączony z elementami secesyjnymi i z tradycyjną, renesansową symboliką zastosował w swym domu handlowym G. Harter. Jest to również jego wypowiedź programowa o architekturze, jej statusie i roli społecznej. Dekoracja secesyjna z niewielką domieszką form historycznych to wypowiedź M. Bocka, zawarta na fasadzie jego domu czynszowego.

Utylitaryzm fasady utrzymanej w pasach cegły i tynku - pomijając strzelistą wieżyczkę - to wyraźne nawiązanie R. Beera do idei odrodzenia ducha gotyckiego w nowych formach. Przekonują o tym "szczerze" pokazane na fasadzie nowe formy - stalowe belki dwuteowe.

Theo Effenberger, którego twórczość reprezentuje tu jego dom własny, nie doczekał się jeszcze wyczerpującej monografii pomijając tekst jego apologety, dr Konrada Hahma. Był on długoletnim współpracownikiem Berga, którego wpływy są w jego architekturze wyraźnie czytelne. Podobnie jak Berg, także Theo Effenberger charakteryzuje się stałością twórczości i programem: "ze środowiska podatnego na socjologiczno-techniczny eklektyzm nowoczesności... wyrastają ci architekci, którzy przeżyli sami powolną, prawdziwą ewolucję... a epoce imitacji stylowych przeciwstawili twórczy rozwój niemieckiego budownictwa"⁸⁶⁾. Można zgodzić się również z K. Hahmem, kiedy pisze: "u Effenbergera widoczny jest spokojny, organiczny rozwój: od solidnego, rodzimego i tradycyjnego budownictwa - do nowoczesnych form, które w swej skromności i jasności są także elementarnym wyrazem współczesności". Klasycyzm Effenbergera ("jasny podział planów jak również eleganckie i rzeczowe opracowanie brył budowli"⁸⁷⁾), podatna była jednak na nowinki. Widoczne są wpływy ekspresjonizmu - ostre wykusze, mocne faktury ceglane, a w wypadku jego domu własnego - oryginalny profil gzymsu. Są to drobne formy, ale bardzo istotne, podatne bowiem na zmianę gustu pozwalają na pełną charakterystykę twórczości Effenbergera, owianej już historyczno-patriotyczną aprobatą. Pomijając jednak te drobne wpływy fali ekspresjonizmu, twórczość Effenbergera - prawdopodobnie wraz z jej programem - jest prawie identyczna z programem i twórczością Maxa Berga.

Program twórczy i związana z tym definicja architektury Adolfa Radinga, wyrażone jego domem własnym i sformułowanymi wówczas tezami ideowymi, noszą na sobie wyraźne piętno ekspresjonizmu. Emocjonalizm emanuje nie tylko z jego oryginalnego domu, gdzie - zgodnie z ideami ekspresjonizmu - spotykają się duchy Orientu i Gotyku: "Muszą odczuć, że kamień to nie martwy materiał, ale siła, że głuchy mur żyje i pracuje, że strop nosi na sobie pokolenie za pokoleniami"⁸⁸⁾. Na tezę naczelną, głoszącą - podobnie jak u Poelziga - prymat uniwersalnych praw artystycznego kształtowania, nałożyła się potrzeba tej krótkiej, lecz burzliwej epoki, poszukującej spotęgowanego wyrażania, wzmocnionej ekspresji. Również i Rading przywołuje jako przesłankę swej twórczości "idee epoki": "budowanie powstaje z idei epoki". Zgodnie z ekspresjonistycznym powrotem do pierwotności i praelementów "kontynuowany będzie atawistyczny wzorzec prehistorycznej "jaskini", niemniej "powiązanej ze światłem, słońcem i powietrzem"⁸⁹⁾.

Architektura ma być dynamicznym układem sił, pełnym napięć i konfliktów; materia ulega ożywieniu lub przechodzi w stan energii. "Siły tkwią wewnątrz i żyją w twoim domu, są zamknięte i skrupowane. Ale tęsknią za wolnością i dążą do zniszczenia domu. Są nieubłagane i niewidzialne. Nigdy nie można zapomnieć, że żyją. Musimy pamiętać, że ten martwy spokój jest tylko napięciem mas, że jest tylko równowagą wrogich sił. Zrozumiecie wielkość morza, gdy poczujecie pod jego powierzchnią głębie, odległe dno. Tak samo musicie oglądać dom duchowymi oczyma. Trzeba dostrzec go żywym a w jego napięciach poszukiwać swego życia"⁹⁰).

W programie Radinga architektura staje się więc grą sił, napięć i emocji. Jest to wyraźne rozszerzenie uniwersalnych praw artystycznego kształtowania na stany psychiczne twórców i odbiorców architektury. Jest to modyfikacja wprowadzona w uznaną już wówczas teorię wczuwania się T. Lippsa. Zgodnie z tą ekspresjonistyczną modyfikacją, nie ma już tylko statycznych, antropologicznie ugruntowanych niezmienników odbioru kształtów. Przedmiot i podmiot wpływają na siebie dynamicznie.

Lata 1926-27 przynoszą radykalną zmianę w architekturze. Wypowie to Rading: "pomieszczenia otwierają się na zewnątrz tak, że mieszkańcy nie czołgają się już we wnętrzu, w swojej jaskini... Dom nie jest zamkniętą przestrzenią... podobnie jak pokład spacerowy okrętu umożliwia odczucie dali"⁹¹). Zanika też "energetyczny trick architektoniczny"⁹²).

Poza Radingiem, utylitaryzm wyrażony głównie prostymi formami geometrycznymi, bez historyzujących elementów, prezentują w domach własnych Lauterbach i Utinger. Architektura zostaje wzbogacona przez nich o nowe cele społeczne. Są to egalitaryzm i antymieszczkańskość. Nową symbolikę realizującą te cele miały wytworzyć "siły epoki". Tymi siłami były potrzeby nowego człowieka, pozbawionego przesądów, otwartego i twórczego. W świetle zachowawczej krytyki jest to "socjologiczny i techniczny eklektyzm... łatwy eksperyment... brak skali... indywidualizm typowości"⁹³).

Aktualność założeń twórczych Poelziga prezentuje Erwin Grau. Regionalizm jego domu jest przykładem ścisłej "ludowości". Trudno jednak odczytać - wobec braku wypowiedzi Graua - jego intencje twórcze. Skala interpretacji tych obiektów sięga bowiem od personalistycznych i neoromantycznych idei Poelziga po narodowo-socjalistyczne domostwa, realizujące hasła "krwi i ziemi". Eksperyment techniczny i swobodna interpretacja form ludowych przekonują, iż Grau szczęśliwie uniknął demagogicznej mody na pragermańskie chałupy⁹⁴). Oszczędność, eksperyment plastyczny, udana funkcja, skromna lecz ciekawa forma plastyczna oraz nawiązanie do tradycji - to założenia programowe tej realizacji.

Przytoczone przykłady domów będących uprzedmiotowieniem definicji architektury ich twórców są także prezentacją różnorodnych tendencji

morfologicznych, dokumentując równocześnie drobny acz bogaty i charakterystyczny wycinek złożonej genealogii ideowo-programowej tego specyficznego, architektonicznego "autoportretu".

III. DOM JEDNORODZINNY ARCHITEKTA - GENEZA TYPU. KLASYFIKACJA MORFOLOGICZNA I GENETYCZNA

Klasyfikacja jako system uporządkowania stanowi podstawę również dla historii architektury. Architektura naszego stulecia bywa najczęściej analizowana według pewnych tradycji badawczych. Te tradycje badawcze wiążą się głównie z określonymi szkołami, kierunkami, indywidualnościami twórczymi lub naukowymi. Ich zasadniczym rysem wspólnym jest ściśle powiązanie z twórczością architektoniczną włączenie z bezpośrednim często udziałem w projektowaniu i wnoszeniu dzieł architektury. Dzięki tym bezpośrednim związkom z twórczością, z próbami przekazania całego bogactwa myśli i form, dzięki także emocjonalnemu zaangażowaniu, klasyfikacja zawarta w tych analizach nie jest ani rozłączna, ani usystematyzowana⁹⁵). Jest to przede wszystkim następstwo spontanicznych założeń moralnych i estetycznych twórczości architektonicznej. Proponowany tu porządek opiera się natomiast na systematyce klas kształtów, brył, przestrzeni i stosunku tychże do otoczenia. To uporządkowanie tak konieczne ze względów poznawczych i dydaktycznych jest pewnym uproszczeniem, pomija bowiem świadomie różnice doktrynalne, ideowe między mnogością różnorodnych tendencji w architekturze naszego stulecia.

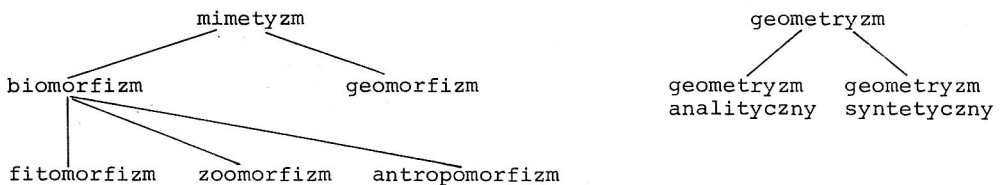
Wspomniana tradycja badawcza, klasyfikująca architekturę według szkół, kierunków czy też indywidualności twórczych, wiąże się ze specyficzną selekcją materiału badawczego (dzieł architektury). Taka selekcja wyróżnia dzieła najwyższej klasy, a pomija najczęściej dzieła przeciętne, charakterystyczne i reprezentatywne. Lawinowy wzrost ilości dzieł architektury oraz koniec epoki wielkich mistrzów (F. L. Wright, A. Aalto, Le Corbusier, Mies van der Rohe) skłania natomiast do potraktowania architektury współczesnej jako zbioru form, typów, czy też idei. Dlatego też przyjęto założenia, zgodnie z którymi klasyfikacje będące tworem samych architektów, a pełniące funkcje pomocniczych konstrukcji poznawczych, związanych z określonymi doktrynami i programami, muszą zostać podporządkowane zamierzonej tu klasyfikacji systematycznej. W naszym wypadku systematycznej klasyfikacji morfologicznej i genetycznej. Rysuje się tu wyraźnie podobieństwo do wöllflinowskiej tradycji traktującej historię sztuki jako historię form, historię bez nazwisk, bez indywidualności twórczych.

Oczywiście systematyczna klasyfikacja morfologiczna nie obejmuje form historycznych, będą one bowiem ujęte w odrębne ramy systematycznej klasyfikacji genetycznej. W stosunku do metodologii przyjętej za E. Panofskym, a rozpowszechnionej we współczesnej historii sztuki, byłby to odpowiednik "znaczeń przedmiotowych i wyrazowych", tzn. "klasy znaczeń pierwotnych lub oczywistych"⁹⁶).

Obie systematyczne klasyfikacje: morfologiczną i genetyczną, należy jednak rozumieć jako uzupełniające się wzajemnie, jako komplementarne, bowiem tylko wtedy, kiedy występują łącznie, umożliwiają pełną i uporządkowaną charakterystykę architektury naszego stulecia.

Każdy z członów klasyfikacyjnego dendrytu morfologii zawiera ściśle określoną, "czystą" rodzinę kształtów. Struktura klasyfikacyjna jest więc idealizacją, bowiem trudno byłoby o konkretne przykłady spełniające w pełni i wyłącznie poszczególne człony podziału. Najczęściej bywa tak, że konkretne dzieło architektury zawiera w sobie różne kształty - z kilku "rodzin" jednocześnie.

Przykładami, które zostaną poddane klasyfikacji, będą analizowane już domy jednorodzinne i czynszowe. Dla ułatwienia klasyfikacji jej dendryt został przedstawiony na schemacie graficznym:



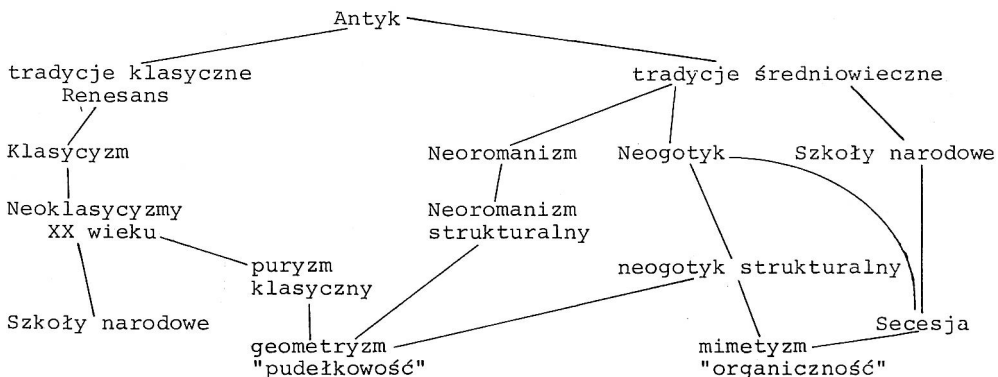
Termin "mimetyzm" określa architekturę dostosowaną do otoczenia. Dotychczas stosowany termin "organiczność" jest wieloznaczny; oznacza doktryny artystyczne, indywidualne programy, ponadto nadużywany był powszechnie przez publicystykę. Przez geometryzm rozumie się rodzinę prostych form geometrycznych. Nowy termin, "geomorfizm", należy rozumieć jako nawiązanie do form materii nieożywionej - kryształów, skał, ziemi... Dalsze terminy są zrozumiałe, zgodne są bowiem ściśle z nazwami.

Należy zdać sobie również sprawę z nieprecyzyjności tego nowego sposobu zapisu i klasyfikacji jednocześnie. Między poszczególnymi członami podziału, w konkretnych analizach nie ma różnic ściśle alternatywnych ("tak" lub "nie"), są natomiast różnice stopnia, inaczej mówiąc łagodne przejścia. Przedstawiony schemat ma - wobec licznych zastrzeżeń - przynajmniej jedną niezaprzeczalną zaletę. Zastosowany w analizach z równą mocą wykazuje jej pomyłki jak i osiągnięcia, pozwalając uniknąć również nieekonomicznego, długiego, tradycyjnego opisu.

Mimetyczny i jednocześnie geomorficzny (potężne dachy) kształt bryły reprezentują domy H. Poelziga, Wegenerów, P. Handtkego, P. Ehrlicha, A. Radinga i E. Graua, geometryzm kształtu widoczny jest natomiast w domach M. Berga, T. Effenbergera, G. Utintera, L. Moshamera i H. Lauterbacha. Geometryzm analityczny czytelny jest w bryle domu T. Effenbergera, L. Moshamera i H. Lauterbacha, a geometryzm syntetyczny u G. Utintera i M. Berga.

W odniesieniu do dekoracji (ornamenty, detale architektoniczne), H. Poelzig, M. Berg, A. Rading, T. Effenberger, G. Utinter, L. Moshamer, H. Lauterbach, E. Grau i R. Beer używają form geometrycznych. Pozostali: Wagenerowie, P. Handtke, P. Ehrlich, M. Kessel, G. Harter, M. Bock operują ornamentem i detalem biomorficznym. Najbogatszym P. Ehrlich i G. Harter - fito-zoo- i antropomorficznym, Wegener - antropomorficznym, P. Handtke i M. Kessel - fitomorficznym, M. Bock - antropo- i fitomorficznym.

Głównie na podstawie form, posługując się tylko częściowo, z dużym krytycyzmem, programami głoszonymi przez architektów, można przejrzysto przedstawić tendencje rozwojowe w architekturze europejskiej w postaci schematycznego drzewa genealogicznego. Oczywiście - podobnie jak klasyfikacja morfologiczna - jest to uproszczenie, obrazuje ono jednak dostatecznie jasno główne wątki rozwojowe w architekturze europejskiej. Schemat ten będzie też podstawą dla drzewa genealogicznego rozwoju jednorodzinnego domu mieszkalnego. W odniesieniu do terminologii stosowanej przez E. Panofsky'ego i przyjętej dość powszechnie w historii sztuki, byłaby to forma uporządkowanej analizy ikonograficznej. (Interpretacje ikonologiczne będą natomiast przedmiotem rozważań przedstawionych w rozdziale IV)⁹⁷⁾ Jak w każdym schemacie, trudno tu o łagodne przejścia czy wielokierunkowe wpływy i bogate zróżnicowanie wewnątrz poszczególnych tendencji. Te zróżnicowania, typowe dla szukających własnych tożsamości i oryginalności szkół, grup czy indywidualności twórczych, mieszczą się tu w ramach szeroko zakreślonych tendencji, czyli w ogólnych kierunkach rozwojowych architektury.



Wolno stojący dom jednorodzinny to typ architektoniczny tak stary, jak ludzka kultura. Jest to od czasów neolitu zarówno siedziba rodziny, jak i miejsce produkcji. Postępująca od epoki brązu urbanizacja, upamiętniona kolejno takimi gigantami jak Babilon czy Rzym, włoskie miasta doby Renesansu czy współczesne megalopolis przemysłowe, wytworzyła w kulturze europejskiej powszechną tęsknotę za naturą i wiejskim krajobrazem. Dlatego też, od niepamiętnych czasów, domy mieszkalne bogatej części społeczeństwa lokowane są z reguły na wsi. "Demoniczna pustynia kamienna"⁹⁸⁾ przytłacza wszystkich mieszkańców wielkich miast. Ewolucję przestrzenną domostwa poza miastem, głównie rezydencje można śledzić od rzymskiej willi okresu Cesarstwa po palladiańskie pałacyki wiejskie (villa rustica, palazzo rustica). Wyidealizowanym składnikiem tego rodzaju domostwa jest rozległa przestrzeń naturalnego krajobrazu i obfita zieleń, a poszukiwane wrażenia reprezentacji i dominacji osiągnane są dzięki osiowym kompozycjom, wyróżnionym akcentem kompozycyjnym takim jak salon centralny kryty kopułą oraz usytuowanie domu na wyniosłości terenu. Te środki architektonicznego wyrazu są inspirowane tradycjami antycznymi i znajdują pełną kontynuację w koncepcjach palladiańskich.

O tym, że wrażenie dominacji było poszukiwanym i zasadniczym walorem, przekonują przykłady renesansowych, miejskich siedzib architektów. W przestrzeni miejskiej osiągnano ten efekt innymi środkami niż poza miastem, a to przez usytuowanie domów w strefie uprzywilejowanej (obok domów patrycjuszy i książąt).

Przykładem może służyć własne palazzo włoskich architektów: Bernarda Niurona i Jakuba Parra, usytuowane w Brzegu między Rynkiem a rezydencją książęcą, w rzędzie domów ówczesnej elity społecznej⁹⁹⁾.

Analogicznie, wyróżnioną lokalizację dla swego "neogotyckiego palazzo" wybrał wrocławski mistrz murarski Hofeus. Jego dom stanął w rzędzie elitarnych rezydencji przy ul. Podwale 61 (projekt domu 1846).

Odrębny typ domu wolno stojącego, również domu wiejskiego, wywodzi się z tradycji średniowiecznych dworów i zameczków. W literaturze przedmiotu typ ten zwany jest "cottages" z uwagi na to, iż uważano Anglię za jego kolebkę (nie da się tego jednak przyjąć bez zastrzeżeń). Odrębność tego typu - pomijając podobieństwa - czytelna jest w pozbawionych symetrii i osi malowniczych kompozycjach przestrzennych, związanych z regionalnymi zwyczajami, materiałami budowlanymi, swoistością klimatu. Również i w tych domostwach widoczne jest dążenie do dominacji i reprezentacji, niemniej efekty są często inne niż zamierzenia. Wpłynęły na to różne przyczyny: umiejętności budowniczych (często anonimowych samouków), jak również pozycja społeczna i świadomość właścicieli-inwestorów oraz wspomniane już regionalne determinanty, głównie materiałowo-klimatyczne.

XIX-wieczna burżuazja, nawiązując do ideałów włoskiego Renesansu, uznała za siedzibę godną swych ambicji i społecznego statusu typ palladiański - ideał rezydencji wiejskiej. Podnosząc dom mieszkalny do rangi pomnika i dzieła sztuki monumentalnej, podporządkowano tym samym funkcji reprezentacyjnej, symbolicznej i pomnikowej wszystkie inne cele, głównie użytkowe, mieszkalne. Odwieczny dylemat, sięgający Sokratesa ("piękno a odpowiedność")¹⁰⁰, sformułowany tu w postaci antynomii symbol-stosowność (użyteczność), rozwiązano więc jednoznacznie, podnosząc symbol do najwyższej rangi. Symbol staje się imperatywem estetycznym burżuazji.

Palladiańska tradycja jest chętnie kontynuowana w architekturze współczesnej i biegnie dwoma torami. W pierwszym obserwujemy redukcję formy klasycznej i w wyniku tego procesu osiągnięcie czystej, ascetycznej formy geometrycznej. Posługując się wprowadzoną tu nomenklaturą morfologiczną możemy powiedzieć, że jest to geometryzm syntetyczny (aktualne przykłady takiej kontynuacji obserwujemy w postaci pudłowatych "palazzo rustica" współczesnej "neoburżuazji"). Drugi tor to wierne nawiązanie do wzorców ideałów A. Palladio. Przykładami mogą służyć liczne "szkoły narodowe" (w Polsce "styl dworski", w Niemczech - szkoła F. Ostendorfa).

Odrębny typ, który wyeksponowano w początkach naszego stulecia szukając form użytkowych i regionalnych zarazem, to tzw. "dom wiejski". Szukano dlań wzorców zarówno w średniowiecznym dworze, jak i w angielskim cottages, wreszcie w chłopskich chatkach. Swobodne układy przestrzenne (a używając proponowanej tu terminologii - formy mimetyczne) były ich cechą wyróżniającą.

Omówione domy Poelziga są przykładem wprowadzenia we Wrocławiu właśnie nowego typu jednorodzinnej domostwa wolno stojącego, jakim był angielski "cottages". Przekrój poziomy tego domu rozwiązany jest według schematu - centralny hall komunikacyjno-rekreacyjny, wokół którego zgrupowane są poszczególne pomieszczenia. Charakterystyczne dlań jest tu również zastosowanie wykuszy, drewna, konstrukcji szachulcowej i potężnych, stromych dachów z licznymi lukarnami. Jest to rozwiązanie typowe również dla neogotyku angielskiego, który kontynuował tradycje rodzimych siedzib wiejskich okresu średniowiecza. Należy jeszcze raz podkreślić, iż było to zdecydowane przeciwieństwo rozpowszechnionego w kręgach burżuazji typu palladiańskiego, klasycznej "villa rustica".

Oczywiście, mimo diametralnych różnic w sposobie ich rozwiązania, były one, jako "estetyczne świątynie mieszkalne"¹⁰¹, formą ucieczki do "ziemskiego raju" z kamiennych pustyń, w które zamienione zostały śródmięscia uprzemysłowionych miast Zachodu.

Wzajemną relację tych dwóch tendencji próbowano już wielokrotnie przedstawić w literaturze przedmiotu. Na szczególną uwagę zasługuje próba A. Kleina, bowiem jest ona podsumowaniem (1934) rozważań teoretycznych,

charakterystycznych dla badanego tu okresu historycznego. W pracy tej, zasługującej na specjalną uwagę również ze względu na nowatorskie analizy funkcji jako komunikacji, wiele nowych, kombinatorycznych wariantów rzutów poziomych mieszkań oraz z uwagi na monograficzne potraktowanie wolno stojącego domu jednorodzinnego, rozważania typograficzne tworzą obszerny wstęp.

Ewolucja form jest pojmowana przez Kleina fenomenologicznie, jednowątkowo i cyklicznie: "po czasach komplikowania następuje dążenie do jasności i prostoty. W tych ostatnich jest to bezpośrednio lub pośrednio nawiązanie do Antyku"¹⁰²). Wynika z tego, w odniesieniu do dwóch równoległych tendencji rozwojowych, iż według Kleina w każdej chwili historycznej czytelna jest dominacja jednej z dwóch przeciwstawnych zasad formotwórczych - "gałęzi" typologicznych. Należy jednak sądzić, że tego dynamicznego układu, tego "konfliktu" rozwiązać się ostatecznie nie da, bowiem nie można udowodnić przekonująco wyższości jednej z nich. Jest to problem przyjęcia założenia twórczego. Pierwsze sformułowanie tego problemu znaleźć można już w starożytności. Sokrates wyraża utylitarny relatywizm głosząc, iż "Wszystkie rzeczy są dobre i piękne do tego użytku, do którego są odpowiednie, a złe i brzydkie, do którego są nieodpowiednie."¹⁰³).

Klein daje wyraz swej - typowej też dla całej jego epoki - scjentyznej wiary w możliwość naukowej budowy teorii architektury bez metafizycznych, czy relatywnych podstaw¹⁰⁴).

Klein traktuje też podobnie ewolucję formy domu jednorodzinnego. Uważa on, że od połowy XIX wieku dociera z Anglii do Europy, wraz z próbami uzdrowienia kultury mieszkaniowej, wielka swoboda w kształtowaniu rzutu. Przeszła ona jednak w "nieporządek i romantyzm fasad". W Niemczech ten romantyzm doprowadził do chaosu form okresu grynderskiego. Reakcją nań była z kolei klasycyzująca szkoła Ostendorfa. Niestety, współczesnego życia nie można było pogodzić ze schematyzmem klasycyzmu. Kończąc swój wywód Klein przypuszcza, iż konflikt między obu kierunkami zakończony został wzajemnym ich zbliżeniem i syntezą¹⁰⁵).

W odniesieniu do rozważań nad morfologią, Klein wyraźnie nie docenia wartości kierunku "mimetycznego", szukając nowych rozwiązań raczej w syntezie i geometrii.

Badania nad genezą typu wolno stojącego domu mieszkalnego, w tym zaś przede wszystkim własnego domu architekta, to podążanie utrwalonymi śladami społecznej pozycji architekta. Z chwilą bowiem, gdy tworzy on taki dom dla siebie, jednoznacznie utrwala obraz własnej pozycji społecznej.

Pozycja architekta w średniowieczu była zdeterminowana społeczną oceną uprawianego przez niego rzemiosła. Architektura bowiem nie była wysoko cenioną sztuką wyzwoloną, a jedynie sztuką mechaniczną. Nobilita-

cja architektury i architekta jako jej twórcy wiąże się z przemianami u schyłku średniowiecza, a spektakularne dowody wysokiej pozycji społecznej architekta spotykamy dopiero w Renesansie. Ponieważ architektura staje się sztuką wyzwoloną, architekt staje się uczonym. Ceni się architektów nie za tradycyjne rzemiosło ale za wiedzę. Przykładem może być powołanie przez Radę Miejską Florencji w 1334 r. Giotto na mistrza katedry, choć nie wykonał on żadnych budowli ale był "fachowy i sławny" (expertus et famosus) oraz pełen "wiedzy i uczoności" (scientia et doctrina)¹¹⁵). Ceni się genialny umysł. Wypowie to Vittorio Colonna do Michała Anioła: "W Rzymie, każdy kto Was zna, ceni Was bardziej, niż Wasze dzieło. Ci którzy Was znają, cenią tylko niewielką Waszą część, mianowicie, dzieła Waszych rąk"¹⁰⁶).

Architekt podobny boskiemu demiurgowi tworzy - i tu tkwi nieświadomy paradoks - wzorując się na ideałach klasycznej, pogańskiej spuścizny, zawartej w monumentalnych dziełach architektury rzymskiej. O wysokiej pozycji architektów świadczą ich domy własne. Nie naśladowują jednak prostych domów rzymskich a często wzorują się na monumentalnych świątyniach. Przykładem może być dom Mantegni (1400) w Mantui. Jest to wzorzec utopijnej wizji domu zawarty później w dziele Francesca di Giorgio Martiniego (1484)¹⁰⁷). Centralizm, czteroosiowa symetria, kopuła centralna typu Panteon - to cechy charakterystyczne tej monumentalnej kompozycji. Stąd niedaleka już droga do Villa Rotonda Andrea Palladio.

Podmiejska willa renesansowa, dominująca przestrzennie i kompozycyjnie nad naturalnym krajobrazem i osadami rolniczymi, jest realizacją części szerokiego modelu społecznego, zakładającego analogię "civitas maxima domus minima civitas" (miasto dużym domem, dom małym miastem).

Ze względu na zasadnicze różnice w sposobie użytkowania i funkcjach symbolicznych im przypisywanych, typ podmiejskiej willi renesansowej dzieli się na dwie odmiany: rezydencje właściwe i wille "samotnie"¹⁰⁸). Obydwie odmiany związane są z utopią i rzeczywistością społeczeństwa, podzielonego na antagonistyczne grupy społeczne: elitę i masy. Elita, czy to będą klasy panujące czy też intelektualni outsiderzy, mieszka za miastem - siedliskiem pogardzanych mas, źródłem zła i nieszczęść. W miarę postępującego procesu urbanizacji i industrializacji obserwujemy zmianę architektonicznych środków służących do wyrażania swej szczególnej pozycji społecznej. Wolno stojąca willa, położona do pierwszej połowy XIX wieku za miastem, dominująca w krajobrazie wiejskim a później w kolonii robotniczej, obecnie - w związku z olbrzymim rozrostem powierzchni miast i szeroko rozpowszechnionym wśród mas posiadaniem jednorodzinnych domów w zieleni za miastem - willa ta ulokowana została na szczycie wieżowca (penthouse)¹⁰⁹). Stamtąd panuje lub tam ucieka przedstawiciel współczesnej elity cywilizacji postindustrialnej.

Pragnienie dominacji czytelne jest w przykładach wrocławskich w domach P. Ehrlicha, braci Wegenerów, P. Handtkego, częściowo nawet u T. Effenbergera. Jest to wyraźny dowód kontynuacji renesansowych ideałów życia, tak żywych w czasach grynderskich. Ideał "Vita solaria" reprezentują natomiast Poelzig, Berg, Utinger, E. Grau i architekci wystawy Wu-Wa.

Dominacja reprezentacji, ujawniająca się w osiowo-symetrycznej kompozycji rozwiązywanej nawet kosztem głoszonego także utylitaryzmu, jest wraz z silną presją historycznych i społecznych stereotypów. Odstępstwo od utylitaryzmu w omawianym już przykładzie (projekt i program domu architekta Louisa Strunka - przypis 28) ma rozmiar karykaturalny - kubaturę akcentującą oś kompozycji stanowi pralnia. Ale właśnie dzięki temu środkowy ryzalit nawiązuje wyraźnie do klasycznego portyku¹¹⁰).

Status wolnego zawodu architekta, związany ze sprzedażą własnej "produkcji artystycznej", zmuszał twórców również do reklamowej oryginalności, co często odzwierciedlały ich domy własne. Część z tych domów - reklam w pełni odwoływała się do obiegowych ideałów architektury przeznaczonej dla wielkiej burżuazji. Są to domy P. Handtkego, braci Wegenerów i P. Ehrlicha. Oryginalność tych koncepcji jest powierzchowna, bowiem dom jako koncepcja przestrzenna, utylitarna i symboliczna nie ulega poważniejszej zmianie. Przemianom ulegają przede wszystkim elementy dekoracyjne, które podążają za zmiennymi gustami epoki.

Część domów okazała się oryginalna dzięki zachowawczym obiektom architektury, na których tle wystąpiły. Autorzy tych dzieł, często programowo nie chcieli być oryginalni, a w wypadku funkcjonalistów wręcz odwoływali się do ahistoryzmu i form wiecznych. Domy te, to głównie nowe rozwiązania przestrzenne, utylitarne i konstrukcyjne. Przykładami wybitnymi są domy Poelziga, Berga, Radinga, Utintera, architektów Wu-Wa. W mniejszym stopniu dotyczy to domu Graua.

Klasyczne koncepcje palladiańskie czytelne są (wraz z bogatą renesansową, barokową i "nordycką" dekoracją) szczególnie w domu Paula Ehrlicha. W nieco mniejszym stopniu u P. Handtkego. Jej ślady istnieją u Berga.

Druga gałąź genealogiczna, sięgająca korzeniami dworów średniowiecznych, wiejskich domów, cottages, jest w pełni reprezentowana przez Poelziga, nieco anachronicznie przez E. Graua a powierzchownie i scenograficznie u braci Wegenerów. Nowoczesne, maszynistyczne interpretacje tego typu domostwa opracowuje G. Utinger, a zwłaszcza twórcy wystawy Wu-Wa.

Analiza formalna i genetyczna, opierająca się zarówno na ogólnych tendencjach architektury europejskiej, jak i na przykładach wrocławskich, jest rodzajem badań wycinkowych. Ta sonda, penetrująca tylko znikomą część wprost gigantycznej ilości potencjalnego materiału badawczego, mo-

że być efektywna również dla badań nad szerszym polem badawczym, włącznie z całością dziejów współczesnej architektury.

Przeprowadzone analizy wykazały także istnienie częstej korelacji określonego typu domu jednorodzinnego z pewnym typem świadomości. Ścisłej, prestiżowej, dekoracyjnej formy, "starające" się dominować w otoczeniu, charakteryzują typ świadomości mieszczańskiej, świadomości dążącej albo do ucieczki w samotność, albo w iluzję dominacji. Ten związek form architektonicznych z typem świadomości nie jest jednak powszechny. Powtórzmy: badania historyczne potwierdzają częste występowanie tego typu związku. Stwarza to możliwość badań nie tylko nad architekturą współczesną ale i nad świadomością, a głównie nad stylem życia¹¹¹⁾ jej użytkowników.

W odniesieniu do architektury, badania stylu życia mają specyficzne ograniczenia, bowiem o stylu życia można mówić zasadniczo tylko wtedy, gdy istnieje możliwość wyboru wariantu rozwiązania¹¹²⁾. Możliwości wyboru w odniesieniu do architektury są, ze względu na jej fizyczną trwałość, kapitałochłonność, zależności prawne, dość ograniczone. Niemniej konieczność podjęcia badań w tym zakresie istnieje i jest uwarunkowana nie tylko poznawczo. Architektura bowiem na równi z całym naszym otoczeniem wizualnym kształtuje określone postawy życiowe - style życia.

Z konieczności materiałem badawczym muszą być obecnie głównie wnętrza architektoniczne i indywidualne domy jednorodzinne¹¹³⁾; bowiem wybór rozwiązań jest tu chyba stosunkowo najmniej ograniczony. Należałoby skupić zainteresowanie zwłaszcza na domach własnych architektów, ponieważ dotychczasowe analizy historyczne dowiodły, iż domy architektów miały pełnić funkcje dydaktyczne, a często jako "manifesty" miały kształtować osobowości i kulturę społeczną.

Badania historyczne mogłyby być więc podstawą nie tylko analizy stanu obecnego, ale też mogłyby służyć działaniom normatywnym w dziedzinie polityki kulturalnej - w tym głównie budowlanej. Nawet obecny stan badań historycznych pozwala sformułować postulat w tej dziedzinie. Dotychczasowy typ zabudowy jednorodzinnej, wolno stojącej, musi ulec zmianie. Właśnie architekci wskazywali na to wielokrotnie, bowiem dotychczasowy typ wolno stojącego domu jednorodzinnego zdecydowanie ułatwia realizację negatywnego modelu stylu życia - stylu neomieszczańskiego.

W ramach budowy nowego społeczeństwa o nowym stylu życia musi nastąpić integracja społeczna wewnątrz zespołów mieszkaniowych, w tym również w zespołach domów jednorodzinnych. Integrację tę ułatwiają systemy domów związane w organiczne całości architektoniczne (zabudowa dywanowa i szeregową), rozbudowane usługi (w tym przede wszystkim kulturalne) i nowa jakościowo sieć informatyczna, zapewniająca powszechny dostęp do banków informacji¹¹⁴⁾.

IV. DOM WŁASNY ARCHITEKTA - ŚWIAT SYMBOLI

O najszerszym zakresie pojęcia symbolu mówi często utożsamianie świata symboli z całą kulturą, jak również z istotą ludzkiej percepcji (Ernst Cassirer, Hans-Georg Gadamer). Równie szerokie jest więc także pole badań nad symbolami: "Uniwersalne powiedzenie Goethego: "wszystko jest symbolem", czyli: każda rzecz wskazuje na jakąś inną rzecz - stanowi więc ostatecznie formułę myśli hermeneutycznej"¹¹⁵⁾.

W potocznym i zarazem węższym rozumieniu - a potwierdzają to także źródła dotyczące architektury badanego okresu - symbol jest wyjątkowym znakiem, przekazującym szczególne treści. Najogólniej ujmując idee społeczne i treści psychiczne. W pracy tej pojęcie symbolu użyte jest ze względu na analizy historyczne - właśnie w tym węższym znaczeniu.

Hermeneutyką symboliki domu będzie tu rekonstrukcja oparta na źródłach historycznych, które z kolei umożliwią nam rekonstrukcję całych zespołów symboli, pozwolą ustalić ich twórców (nadawców) i odbiorców. Taka rekonstrukcja będzie również uzupełnieniem istniejących luk. Będzie to odtworzenie stanu świadomości jednostki i społeczeństwa na podstawie zachowanego symbolu, lub odwrotnie - idee pozwolą na rekonstrukcję używanych prawdopodobnie symboli.

Używając przyjętej terminologii Panofsky'ego, byłaby to próba interpretacji ikonologicznej, będącej uwieńczeniem warstwowej analizy dzieła sztuki, w tym wypadku domu jednorodzinnego, będącego własną wypowiedzią jej autora i mieszkańca zarazem. Analiza ikonologiczna jest konsekwencją przeprowadzonej już analizy opisowej - "klasy znaczeń prostych i oczywistych", wreszcie analizy znaczeniowej: morfologicznej i typologicznej.

Świat symboliki związanej z architekturą jest w zasadzie ograniczony do symboli ikonicznych. Niemniej, wielką rolę odgrywa w systemie kultury, a w tym i w architekturze, społeczny proces uczenia się i identyfikacji symboli. Ten proces przybiera różną postać. Do najważniejszej - obok tradycji rodzinnych i zawodowych oraz wykształcenia - należy publicystyka i literatura. Właśnie najczęściej dzięki tym literackim komentarzom możemy obecnie rekonstruować historyczne funkcjonowanie symboli. Na ogół mamy tu do czynienia z utrwalonymi, nadanymi sygnałami symbolicznymi. O wiele trudniej natomiast o rekonstrukcję ich odbioru.

Najczęściej symbol w intencji nadawcy ma przekazywać jednoznaczną treść, lecz - co jest jedną z cech symbolu - odbiór takiego sygnału z reguły jest wieloznaczny. Stąd bardziej efektywne jest badanie symbolu od strony treści im przypisywanej przez ich twórców - nadawców. Na tym trudności się nie kończą, bowiem również symbole tworzone - nadawane - nie są jednoznaczne nawet dla swych twórców - nadawców. Najczęściej wnikliwie studia nad architekturą XIX wieku dowodzą dużej dowolności w interpreta-

cji wartości asocjacyjno-ewokacyjnych poszczególnych stylów historycznych¹¹⁶).

Już nawet pobieżna analiza form architektonicznych i - niestety - nielicznych wypowiedzi architektów pozwala - w świetle stanu ówczesnej wiedzy psychologicznej - na uogólnienie: Architekci XIX i XX wieku stosowali symbole dawne, historyczne, o bogatej treści literackiej, mieli jednak ambicje stworzenia symboli nowych, "wyrazić w symbolicznej mowie mas i linii takie lub inne jej przeznaczenie (budowli)"¹¹⁷).

Część symboli ikonicznych odwoływała się do tradycyjnych skojarzeń literackich - były to przede wszystkim sygnały odwołujące się do intelektu. Inne symbole miały bezpośrednio apelować do ludzkich odczuć - odbiorca wczuwał się w znaki i kształty, znajdując w nich analogie do stanu swej duszy (podbudowę teoretyczną stworzył tu Th. Lipps - przypis 11). Z kolei rezonatorem psychicznym części tych symboli miała być nieświadomiona sfera ludzkiej psychiki. Tę sferę nieświadomości i symbole przez nią odbierane, dzielił C.G. Jung na indywidualne i zbiorowe¹¹⁸).

Interpretując w tych kategoriach domy wrocławskich architektów można stwierdzić, że symbole oparte na rozbudowanym, tradycyjnym programie literackim reprezentują: bracia Wegenerowie, P. Ehrlich, M. Berg, T. Effenberger. Odczucie bazą symbolu uczynili: Poelzig, A. Rading, G. Uttinger, L. Moshamer, H. Lauterbach, E. Grau. Odczucie oparte na czystym kształcie abstrakcyjnym jest kanwą symboli Uttingera, Moshamera i Lauterbacha. Grau, Rading a może i Poelzig zakładali prawdopodobnie nieświadomioną bazę symboliczną - skojarzenie z jaskinią, z pierwotnością chałupy chłopa, z potężną czapą dachu - to zapewne "archetypy", treści "domu", ukształtowane w głębokich pokładach ludzkiej psychiki.

Przypisywanie określonym typom funkcjonalnym budowli określonej symboliki i dekoracji oraz związany z tym społeczny znak ich uznania a przede wszystkim identyfikacji, sięgają tradycją Antyku. Te tradycje kontynuowane są również w XIX i XX wieku. Zgodnie z nimi dom indywidualny uważano za temat skromny, mający również skromne wymagania dekoracyjno-symboliczne. Było to sprzeczne z ewokacyjnymi ambicjami burżuazji, będącej wszak stylotwórczą grupą społeczną XIX i XX wieku.

Wiek XIX, to - poza ambicjami wykorzystania całego bogactwa historii - również epoka wnikliwych badań. W oparciu o badania archeologiczne grobów ulowych, G. Semper ustalił cztery podstawowe elementy symboliki domu - ognisko, dach, ogrodzenie, nasyp¹¹⁹). Były one ściśle związane z materialnie uchwytnymi formami. Dom rodzinny to nadal symbol "rodzinnego gniazda". Drugie znaczenie, historycznie utrwalone, to dom - znak aspiracji, bogactwa i pozycji społecznej właściciela. Kierunek działania tego znaku był też często odwracany: "o gnieździe świadczy jego właściciel i mieszkańiec".

DOMY WŁASNE ARCHITEKTÓW-ZNAKI

● TAK
○ NIE

CECHY FORMALNE-ZNAKI IKONICZNE														INTERPRETACJA KULTUROWA					ADRES	ROK	ARCHITEKT	TYP		
DRYŁA				RZUT		FASADA GŁ				DEKORACJE			HISTORYZM			AHISTORYZM								
DACHY		KORPUS		POZIOMY				PODZIAŁ							TECHNOLOG.									
STRO- -ME	PLAS- -KIE	MA- -SYWNY	LEK- -KI	OP- -SROD	DO- -SROD	POR- -TAL	WY- -KUSZ	SZCZYT	WER- -TYK	HORY- -ZONT	SECE- -SYJ.	HISTO- -RYZ.	ABSTR.	REGIO- -NALIZM	NACJO- -NALIZM	KOSMO- -POLITYZM	GEO- -METR.	FAKTU- -RY	URZĄDZ- -MECH.					
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	REJA 24	1901	ANTHON WOLF	KAMIENICA CZYNŠOWA
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	SIENKIEWICZA 96	1901	K.MENZEL, P.JÄCKEL	
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	ROZBRAT 4	1904	MAX BOCK	
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	M.SKŁODOWSKIEJ-C. 3	1904	JOSEPH KRAMER	
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	PIASTOWSKA 28	1903	JOSEPH KRAMER	
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	TRAUGUTTA 131	1906	ALFR.SCHÖNEWALD	
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	WIECZORKA 105	1903	RICHARD BEER	
○	●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	KRASZEWSKIEGO 8	1928	H.LAUTERBACH	
●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	NA POLANCE	1937	H.LAUTERBACH	
○	●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	RUSKA 3/4	1899	MAX KESSEL	DOM HAMB.
○	●	○	●	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	RZEŹNICZA 26/27	1897	GEORG HARTER	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	FRIEBEBERG	1904	HANS POELZIG	DOM JEDNORODZINNY
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	CHOPINA 2	1904	HANS POELZIG	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	WITELONA 9	1912	WEGENER	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	MŁODEJ GWARDII 2	1907	P.HANDKE, P.RHODER	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	JASTRZĘBIA 18/20	1905	PAUL EHRlich	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	KOPERNIKA 19	1910	MAX BERG	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	SOCHACZEWSKA 4	1921	ADOLF RADING	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	TRAMWAJOWA, DĘMB.	1926	THEO EFFENBERGER	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	NOSKOWSKIEGO	1928	GEBHARD UTINGER	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	ZIEL.DĘBU / WUWA/	1929	LUDWIG MOSHAMER	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	ZIEL.DĘBU / WUWA/	1929	H.LAUTERBACH	
○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	○	NOAKOWSKIEGO 27	1934	ERWIN GRAU	

Ta informacja zawarta w znaku relacji "dom-mieszkaniec lub właściciel" ma bogatą i historyczną przeszłość¹²⁰⁾. Tradycja przekazana historycznymi inskrypcjami na domach mieszkalnych nakazywała w zasadzie skromność, natomiast XIX-wieczna gryndersko-neorenesansowa ideologia burżuazji wielkich miast europejskich wymagała monumentalnej oprawy plastycznej¹²¹⁾.

Domy własne architektów - uogólniając przykłady wrocławskie - zawierały ten dylemat również w swej wymowie symbolicznej. Jeżeli bowiem odrzucimy nadmiar dekoracji części domów, to okaże się, iż domy Poelziga, Berga, Handtkego, Ehrlicha, Graua i Radinga były dla przeciętnego odbiorcy bardzo zbliżone formą i ideą architektoniczną.

Inny dylemat, może jeszcze bardziej ważki, przyszło rozwiązać tym architektom, którzy postawili sobie pytanie o stosunek symbolu do epoki historycznej. Czy symbolika, podobnie jak "styl, jest odbiciem swoich czasów"?¹²²⁾. Jaka jest więc wobec tego rola twórców? Nie mogą stworzyć symboli nowych, bo nie byłyby w ogóle odczytane. Z kolei historia dowodzi zmienności zarówno symboli, jak i stylów. Trwanie i zmienność - dylemat ówczesnych historiozofów - znalazły więc swój wyraz również w rozważaniach nad funkcją i egzystencją symboli.

Istnienie symbolu - podobnie jak wielu dzieł sztuki, w tym i architektury - polega na tożsamości: istnienie - percepcja (i związane z nią zrozumienie i odczucie). Żywotność symboli wiąże się z ilością znaczeń zawartych w jego obrazie. Historia dowodzi, że żywotność symbolu jest wprost proporcjonalna do nadmiaru znaczeń w nim zawartych. Im większa ilość znaczeń w jednym symbolu, tym mniejsza jego jednoznaczność i słabość zaprogramowanego w nim precyzyjnego oddziaływania. Można to uznać za swoisty paradoks, bowiem im większa będzie wieloznaczność symbolu, tym większa będzie jego siła oddziaływania i żywotność, ale również i nieokreśloność znaczeniowa¹²³⁾. Stąd wniosek, że im bardziej jednoznaczne symbole (a do nich należą zwłaszcza symbole sztucznie zaprogramowane i tworzone), tym większa ich krótkotrwałość. Taka znikoma żywotność cechuje wiele symboli XIX i XX wieku - tych tworzonych doraźnie, dla określonych celów. Potwierdzają to również przykłady wrocławskie.

Pełna wypowiedź symboliczna może się ujawnić tylko w tych elementach kształtowania i w tych formach architektonicznych, w stosunku do których architekt ma swobodę wyboru. Ponieważ lokalizacja za miastem była warunkiem nieodzownym dla tego typu budowli, możliwość wyboru była w tym wypadku mocno ograniczona. Architekt mógł natomiast stosunkowo swobodnie decydować o orientacji budowli i jej usytuowaniu na działce (będąc skrepowanym jedynie przepisami o linii regulacyjnej).

Z poddanych analizie wolno stojących, własnych domów architektów wrocławskich, domy Poelziga, A. Radinga, G. Uttingera, E. Graua, Moshamera wyraźnie odwrócone są od ulicy, nie wiążąc się z nią kompozycyjnie i

nie posiadając od tej strony ani pokoju dziennego ani reprezentacyjnego, rozległego ogrodu. Ogród usytuowany jest wewnątrz działki i zapewnia mieszkańcom domu swobodny, intymny kontakt z zielenią. Ten rodzaj rozwiązania jest dowodem zerwania z renesansową zasadą komponowania domu ściśle w centrum rozległego terenu. W niektórych przykładach rozwiązanie to wiąże się z romantyczno-nacjonalistyczną utopią rekonstrukcji "zakorzenienia", związania kultury z elementami pragermańskimi, które dostrzegano w tajemniczych, mistycznych związkach z przyrodą, a zwłaszcza drzewami, które urosły do rangi szczególnego symbolu tych dążeń¹²⁴⁾. Można przypuszczać, że tak było w przypadku Poelziga, Graua i Radinga. Wymownym przykładem bardzo teatralnego rozwiązania może być "dom-zamek" braci Wegenerów. Od ulicy dzieli go mur "obwodowy" z bramą "bronioną" dekoracyjnymi bastejami.

Z pozostałych przykładów szczególnie dom Paula Handtkego w pełni realizuje tradycyjne zasady - rozległy ogród przed domem. Max Berg, wybierając lokalizację dobudowy do istniejącego domu od strony parku i jeziora, jest zwolennikiem koncepcji pierwszej; pierwotnie zamkniętą, neorenesansową bryłę starego domu otwiera szerokim portykiem na ogród i wolny krajobraz.

Kompozycja bryły budowli oraz opracowanie jej sfery wejściowej uzupełnia wymowę symboliczną, związaną z realizacją ulica-dom-ogród. Skromne wejścia, nie podkreślone osiami kompozycji, to przykłady domów Poelziga, Radinga, Graua, Lauterbacha, Moshamera. Monumentalizacja brył, historyzujące portale, to "neorenesansowe" symbole w domach Handtkego, Ehrlicha i braci Wegenerów.

W kompozycji bryły domu wyjątkową wagę przywiązywano do ukształtowania dachu. Stromy dach, często bardzo malowniczy, z bogactwem lukarn, szczytów i kominów, to zespół elementów formalnych, które uważano za symboliczny wyróżnik rodzimości. To stanowisko miało wielu zwolenników, a płaskie dachy były wielką rzadkością¹²⁵⁾. Płaskie dachy były w ocenie ich zwolenników symbolem antyromantyzmu i antyhistoryzmu, a w ocenie nacjonalistycznej krytyki symbolem internacjonalnego, bezdusznego utilitaryzmu i kosmopolityzmu. Płaskie dachy widzimy u Berga, Utingera, Lauterbacha i Moshamera. Symboliki rodzimej w bryle domu dopełniały wykusze¹²⁶⁾, a także konstrukcje ryglowe (niektórzy ówczesni badacze dopatrywali się nawet w ich skomplikowanym rysunku reliktywów tajemnych, wspartych przez chrześcijaństwo i alfabet łaciński znaków germańskich run, którymi najdłużej mieli posługiwać się germańscy kryptopoganie).

Pełny repertuar tak sformułowanej, niemieckiej symboliki w bryle budynku dostrzegamy u Paula Ehrlicha i Paula Handtkego. Częściowo nawiązuje doń Poelzig (choć długo pozostał zagorzałym zwolennikiem tradycyjnego, stromego dachu, czego dowodzą perypetie udziału Poelziga w Wystawie

Werkbundu w Stuttgarcie w 1927 r.). Z tej tradycji wyłamuje się przed I wojną światową M. Berg, a później Rading. Radykalny zwrot dostrzegamy u Uttingera, a pełną manifestację prostopadłościennego rygoryzmu dopiero w domach Lauterbacha i Moshamera.

Warto zwrócić uwagę na dom własny T. Effenbergera. W bryle tego domu występuje także potężny dach i wykusz. Niemniej pozbawienie dachu potężnego okapu, niewielkie jego nachylenie oraz uproszczenie wykusza do prostopadłościennej bryły, jest przykładem bardzo twórczej interpretacji form tradycyjnych, rodzimych. W tym dziele T. Effenberger wydaje się przekraczać granicę między "rodzimością" a antyromantycznym geometryzmem.

Jedną z najpopularniejszych form wypowiedzi symboliczno-programowych były dekoracje. W badanym okresie również w tym słowniku i składni symbolicznej następuje radykalny zwrot. Brak dekoracji ma być bowiem również symbolem. Pełną ascezę odczytujemy u Uttingera, Lauterbacha, Moshamera i Graua. Taką symbolikę ascezy głoszą teksty programowe uczestników wystawy Wu-Wa.

Rozbudowaną dekorację aplikacyjną, zapożyczającą repertuar z motywów renesansu, baroku, nordyckości i form rustykalnych widzimy w domu P. Ehrlicha. Nieco skromniejsze dekoracje stosuje Paul Handtke. Bardzo oryginalne - również związane z tradycją renesansowych dekoracji sgraffitto - występują w dziele braci Wegenerów.

Skromną dekorację strukturalną (motyw konstrukcji ryglowej) stosuje Poelzig, ascetycznie zgeometryzowany klasycyzm - M. Berg, gotycki łuk ostry w portalu - Rading.

Przytoczona analiza uświadamia istnienie dwóch światów form symbolicznych. Narodowe, regionalne i etniczne formy od historyzujących wzorców dawnej architektury elitarnej (Handtke, Ehrlich, Wegener) po ascetyczne układy chałup wiejskich (Poelzig, Grau), to jeden z tych światów. Drugi - maszynistyczny, związany z duchem geometryzmu, prostoty i materiałowej ascezy.

Ten dualizm zrodzony u podstaw ówczesnej kultury, tu symbolicznie ujawniony poprzez formy architektury, do dzisiaj aktualny, karykaturalnie przerysowany został w znanej ówczesnej powieści A. Huxley'a "Nowy Wspaniały Świat" (1932), gdzie ostro przedstawiona została alternatywa - "supertechnika czy prymitywizm epoki kamienia"¹²⁷). Zaprezentowane światy, zdecydowanie obce sobie, czasami wręcz wrogie, nie posiadały nigdy doktrynalnego programu, tak spójnego aby mógł być ideologią na kształt ideologii politycznych. Jest to raczej rodzaj rozbudowanej mitologii naszych czasów, znajdującej odzwierciedlenie w tym specyficznym tworze, jakim jest własny dom i jego odmiana poddana tu analizie - dom własny architekta. Oczywiście postawy architektów nigdy nie są tak wyraźnie spolaryzowane. Za przykład może służyć wypowiedź architekta wrocławskiego

Moritza Haddy, pochodząca z 1927 roku, powstała więc u progu tryumfu "nowej rzeczowości":

"Ulice naszych miast pokryte są pyłem historii. Mknące auto lub lecący samolot wydają się tu tworamii czystej fantazji... każde kształtowanie to w końcu budowa domu, maszyny dla potrzeb człowieka..." to pełny wyraz "nowej rzeczowości". Natomiast w dalszej części wypowiedzi czytelną jest jeszcze idealistyczno-ekspresjonistyczna wiara w ducha, w osobowość twórcę i formy sztuki: "Można odczuć wrażenie, że architekt chce być tylko zimno kalkulującym inżynierem przestrzeni. Nie. Każda rozsądna architektura musi spełniać trzy założenia główne (szczerłość, usunięcie formalnego bałaganu, wszelkiej romantyczności i sentymentalizmu; ekonomiczność), ale one będą przeniknięte duszą i fantazją twórcę. Każda forma funkcjonalna stanie się dziełem sztuki, dzięki nieświadomemu zespoleniu w tworze przestrzennym form artystycznych, rytmu i harmonii"¹²⁸).

Mimo podkreślonych tu odrębności, wspólne tym światom są pewne założenia podstawowe, mianowicie przekonanie o potrzebie kształtowania postaw ludzkich i wzajemnym wpływie osobowości na formy i form na osobowości¹²⁹).

Wrocławskie domy Poelziga wyrosłe z ducha "postępowej reakcji" są przykładem mechanistycznej interpretacji niesłychanie złożonych zjawisk, które są obecnie domeną badań socjo-technicznych. Mechanistyczna interpretacja zjawisk społecznych jest zresztą charakterystyczna dla wszystkich ideologii konserwatywnych¹³⁰). Mechanistycznie interpretowana jest również funkcja i sposób oddziaływania symboli.

Domy chłopskie, które w myśl tych przekonań kształtowały dotąd pożądane cechy rasowe, etniczne, moralne i charakterologiczne, miały - zastosowane w osiedlach willowych - uzdrowić zwyrodniałych w miastach mieszczuchów.

To mechanistyczne podporządkowanie określonym formom plastycznym pewnych wartości moralnych, a także ambicja wzbudzania określonych postaw u mieszkańców i widzów, są dotychczas bardzo powszechne i postulowane w wielu programach nowej architektury. Próby szukania ścisłych i jednoznacznych relacji pozostają najczęściej tylko postulatami. Często pełnią one funkcje programu, choć oparte są na nieświadomionych, fałszywych przesłankach. Wszak hipotezy tkwiące u podstaw teoretycznych tych programów nie mogą być zweryfikowane. Jako postulaty moralne, programy te były i są wykorzystywane do diametralnie różnych celów: od szlachetnych idei miast ogrodów i socjalnych utopii po demagogiczne hasła "związku krwi i ziemi", głoszone przez ideologów III Rzeszy.

Wspólne tym programom są ateistyczne koncepcje oświeceniowe, zastępujące wiarę w Boga mitologią - nową wiarą w formotwórcze siły chthoniczno-etniczne albo we wspnianiały świat nauki i techniki.

Obok symboliki świadomie stosowanej, możemy obecnie, z naszej perspektywy historycznej, dostrzec powstanie wówczas takich symboli, które wyrażały treści tej epoki, a głównie ambicje i aspiracje grupy społecznej intelektualistów i burżuazji. Część intelektualistów, wśród nich niektórzy z ówczesnych architektów, uwolniła się spod presji tradycji, historii, ideałów neorenesansu, arystokratyzmu i elitaryzmu. Służyła temu i symbolizowała to architektura "antysentymentalne", antyprestiżowa, natomiast część zachowawcza grupy architektów pozostała wierna tradycji, historii a głównie neorenesansowi, arystokratyzmowi i elitaryzmowi. Wypowiedziała to poprzez swoje domy, które są mniej lub bardziej wyrazistą manifestacją budowy pomnika sobie, swemu powołaniu i swoście pojmowanej historii.

W skali miasta, w jego stratyfikacji socjologiczno-przestrzennej, nową wartość symboliczną uzyskały dwa, diametralnie różne, systemy zabudowy - horyzontalne dzielnice willowe burżuazji i wielorodzinne koszary czynszowe proletariatu. To była symbolika rzeczywistego antagonizmu społecznego, z całą ostrością przedstawiona przez socjologów i rewolucjonistów. Natomiast mitologia tworzona symbolami historycznymi, etnicznymi i kosmicznymi ukrywała i łagodziła sprzeczności będące siłą napędową zarówno historii jak i rewolucji społecznych.

Naturalnym symbolem tej epoki są więc, przeciwstawne sobie zarówno socjalnie jak i architektonicznie, domy willowe - rezydencje - i czynszowe koszary nowoczesnego miasta przemysłowego. Wielu spośród teoretyków próbowało znieść tę sprzeczność, proponując jedynie nową urbanistykę i nową architekturę. W. Riehl, Spengler, Tönnies stwarzając agrarny humanizm podmiejskich osad, przeznaczonych dla mieszczan a później i robotników, usiłowali tym samym unicestwić architektoniczne i urbanistyczne gniazdo rewolucyjnego ruchu proletariackiego¹³¹⁾. Te próby krytycznie oceniał wnikliwy badacz niemieckich tendencji ideologicznych XIX i XX wieku, G.L. Mosse: "Pojęcie rewolucyjnej dynamiki sprowadzali do wtargnięcia prymitywnych sił natury i "ducha życia" w społeczeństwo"¹³²⁾.

Mimo iż omawiany okres jest już bardzo odległy historycznie, a nasza epoka różni się od niej zasadniczo, to jednak kontynuowana jest tradycja budowy jednorodzinnych domów wolno stojących. Współczesna symbolika "rodzinnego gniazda" czy manifestacja prestiżu i dominacji, to również wyraźne przedłużenie wątków poznanych w analizowanych domach. Ta aktualność zadań architektonicznych i podobieństwo wątków symbolicznych stawia nas przed zagadnieniem badań nad współczesnymi zapotrzebowaniami społecznymi na znaki symboliczne. Współczesne, obiegowe poglądy wypowiada publicysta: "Starsze pokolenie mawia, że dawniej to były domy, była architektura... Stary dom "mówił" swą formą architektoniczną... zawsze miał inną niż sąsiad elewację, łatwą do odróżnienia na pierwszy rzut oka. Miał rzeźbione

ozdoby, jakieś detale, swoiste znaki rozpoznawcze wypełnione treścią o symbolicze ze znanego słownictwa"¹³³). Te i tym podobne wypowiedzi wyraźnie świadczą o aktualności pytań o charakter symboliki ikonicznej architektury współczesnej. Ta nieczytelność symboliczna współczesnej architektury, równoznaczna z brakiem identyfikacji przeciętnych użytkowników z nowoczesnym otoczeniem, ma już odległą tradycję. W okresie międzywojennym wzrost ilościowy dzieł architektury oraz ujednoczenie ich formy sprawiło, iż ówczesne społeczeństwo nie przystosowało się do nowego otoczenia, nowej architektury. Rozszerzając ten etologiczny aspekt informacyjnej funkcji architektury współczesnej można powiedzieć, że informacje przekazywane za pomocą nowych symboli nie były i chyba nadal nie są przyswajane przez społeczeństwo. Ono czuje się obco wewnątrz tej architektury. Problemy stawiane przez architektów międzywojennych, świadomych zresztą tych trudności, są nadal aktualne. Podejmują je także współcześni socjologowie: "Jeżeli świadomość jest funkcją stosowania symboli, to czy istnieje prostszy sposób na jej poszerzenie niż wyrobienie u człowieka większej sprawności w posługiwaniu się złożonymi symbolami?"¹³⁴).

Wspomniane już badania "stylu życia" w Polsce pozwoliły na sformułowanie roboczej charakterystyki dominujących obecnie wzorców, w tym również wzorców symboli ikonicznych. Wiodącymi wzorcami są: tak zwany wzorzec "pseudoelitarny" (współczesna wersja dawnego stylu inteligenckiego) i "neomieszczkański" (dawna mieszczkańska)¹³⁵). Jest to kontynuacja wzorców i światów symbolicznych, które charakteryzowały okres objęty naszymi rozważaniami.

Te wzorce, symboliczne światy, poza podobieństwami są sobie zdecydowanie antagonistyczne. Dynamika przemian formy ma w architekturze swe źródło właśnie w tym antagonizmie. Moralna odpowiedzialność historyka i architekta zarazem nie pozwala zatrzymać się tylko na tych zagadnieniach poznawczych. Wspomniany antagonizm czytelny jest między symbolami prestiżu, dominacji bogactwa, potęgi i wyróżnionej pozycji społecznej a symbolami mającymi wyrażać świat wartości nowych, pozbawionych fałszu, obłudy - świat wartości emocjonalnych i instrumentalnych zarazem. Wobec tego antagonizmu, istniejącego również obecnie, trudno nie zająć określonego stanowiska. Obserwacja obecnej praktyki architektonicznej i głoszone przez architektów programy własnej działalności przekonują, iż architekci preferują wyraźnie świat wartości autentycznych, natomiast rzeczywistość społeczna powoduje - dzięki skomplikowanym mechanizmom ekonomiczno-politycznym - często mimowolną, nieświadomą przez polityków, preferencję pierwszego neomieszczkańskiego świata wartości.

Bezpośrednia ingerencja w symbolikę jest działaniem o wątpliwym efekcie, należy bowiem pamiętać, iż słabość symboli wynika z ich jednoznaczności. Wszak siła symbolu była wprost proporcjonalna do jego wieloznaczności.

Problem sterowalności procesem powstawania określonych postaw życiowych i symboli z tym związanych wykracza daleko poza zakres tej pracy. Chcąc bowiem sterować formami i symbolami architektonicznymi należałoby dokonać szeregu korekt, poczynając od procesów ekonomiczno-politycznych poprzez społeczne formy świadomości, kończąc wreszcie na indywidualnych postawach życiowych. Oczywiście przemiany formy architektonicznej i związanego z nimi świata symboli są trudniej sterowalne niż procesy ekonomiczno-społeczne¹³⁶). To właśnie brali pod uwagę architekci-funkcjoniści sądząc, iż forma architektoniczna, a zwłaszcza jej wymowa symboliczna będzie naturalnym owocem procesów technologicznych, społecznych i ideowych naszej epoki¹³⁷).

Teza ich przeciwników okazała się błędna, czego między innymi dowiodła słabość kreowanych przez nich nowych symboli.

Rozpowszechniona tendencja regionalizmu powracającego do Natury jak i równie popularna współczesna tendencja preferująca Technikę, wytworzyły diametralnie różną symbolikę. Obok wyraźnych symboli ubóstwienia Natury z równoczesną machinolatrią istnieje również rozpowszechniona także ubrana w spektakularne symbole - wiara w omnipotencję nauki i sztucznego, ludzkiego świata techniki. To wzbudza zrozumiały niepokój czemu dają wyraz współcześni myśliciele: "W miarę jak rosła wiara w technikę, malała wiara w inne zasady naszej kultury... Perfekcja środków produkcji i dystrybucji stanowi zagrożenie intelektualnych, moralnych i estetycznych wartości życia, wartości, które czynią ludzi rzeczywiście ludzkimi. Pogoń za coraz to większą wydajnością i większym zyskiem wyniosła na piedestał kult liczb i stworzyła fetysz industrializacji"¹³⁸).

Największym niebezpieczeństwem jest tu ekstremizm i brak tolerancji. Wytworzyć one mogą postawy urzeczowienia i fetyszyzmu. Na skrajność Natury i Techniki nakładają się wspomniane już antagonizmy wartości kreujących współczesną symbolikę. Antagonizmy między prestiżem, dominacją, bogactwem, potęgą i wyróżnioną pozycją społeczną a autentyzmem, tolerancją, egalitaryzmem, emocjonalizmem i instrumentalizmem.

Przypisy

- 1) Na wartość poznawczą tych dzieł zwrócił uwagę Edmund Goldzamt w książce "William Morris a geneza społeczna architektury nowoczesnej", Warszawa 1967, s. 40, pisząc o domu własnym W. Morrisa: "realizacja standardowych dzieł nowego programu artystycznego w postaci domów własnych architektów, autorów tego programu - jest zjawiskiem dość częstym. Odzwierciedla ona sytuację, w której program ten nie może jeszcze cieszyć się zaufaniem klientów ...".
- 2) W lokalnej prasie fachowej, w omawianym okresie, programowym wy-stąpieniem był artykuł i projekt domu architekta Louisa Strunka z Kilonii. L. Strunk, Des Baumeisters Eigenheim, "Ostdeutsche Bauzeitung", 12 (1914), s. 345-346, il. 229-232.
- 3) Istniał ścisły podział hierarchiczny wśród profesjonalnych pro-jektantów architektury. Główną różnicę stanowiło wykształcenie. Obok architekta tworzył również mistrz budowlany oraz mistrz murarski. Nie wi-dzimy jednak powodu, aby grupę analizowanych dzieł dzielić ze względu na różnice w wykształceniu i pozycji zawodowo-społecznej ich projektan-tów.
- 4) "W istocie rzeczy ideałem dzisiejszej architektury, którą można w ogólności nazwać "neo - biedermeierem" jest rzeczywistość (...)" Hein- rich Pudor, Der Erker, "Ostdeutsche Bauzeitung", 12 (1914), s. 285.
- 5) Według terminologii stosowanej w R. Hamann, J. Hermand, Stilkunst um 1900, Berlin 1967, s. 364 i dalsze.
- 6) Termar, Über Fassadengestaltung, "Breslauer Bauzeitung", R. 1903, s. 1.
- 7) Obszerne omówienie tych dzieł: Z. Beiersdorf, Architekt Teodor M. Talowski. Charakterystyka twórczości [w:] Sztuka 2 poł. XIX w., Materia- ły Sesji S.H.S., Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 199-214.
- 8) Romantyczny konserwatyzm wypowiedający się w neogotyku. H. Goll- witzer, Architekturhistorismus und politische Ideologie, München, "Kunst- chronik" 1979, zeszyt 1, s. 10.
- 9) Stan wiedzy projektowej w zakresie m.in. domów towarowych, przed- stawia poradnik L. Klasena. Według niego walorami domu towarowego są: - czytelność i prostota rzutu oraz jednorodność wnętrza na parawo- wych, lekkich przegrodach. L. Klasen, Grundriss - Vorbilder von Gebäuden für Handelszwecken, Leipzig 1884, s. 555-556.
- 10) Autor posługujący się inicjałami K.K. (Karl Klimm?) w artykule pt. Geschäftshaus Mamlock - Breslau, "Ostdeutsche Bauzeitung" 1906, s. 333: "Potrzeby dużej ilości światła zmusiły do użycia najmniejszej liczb- y filarów. Można więc rzec, iż w nowoczesnym domu towarowym powróciła estetyka gotyckiej formy".
- 11) Istotę empatii najlepiej ilustruje przykład podany przez samego twórcę tej teorii Theodora Lippsa (o kolumnie doryckiej): "Radość płyną- ca z form przestrzennych, estetyczne zadowolenie, rodzi się z uszczęśli- wiającego nas odczucia sympatii. To odczucie ma źródło w odczuwanych analogiach między stanem naszej duszy a obiektem naszej percepcji. W ko- lumnii stwierdzamy pewien stan witalnego napięcia, który okazuje się ana- logiczny do naszego własnego". T. Lipps, Raumästhetik und geometrisch - optische Täuschungen, Leipzig 1897, s. 3-7. Teoria empatii była filozo- ficznym usankcjonowaniem rozszerzenia granic sztuki abstrakcyjnej na re- jony dotąd jej niedostępne. Rytmy linii, pulsujące i nabrzmiewające for- my, typowe dla secesji, są również dobrą ilustracją teorii Lippsa.
- 12) podział ten odpowiada również zasadniczej polaryzacji stanowisk w dyskusjach nad stylem architektury XIX wieku. W latach 1800-1825 gotyk był wyraźną alternatywą klasycyzmu, choć istniała próba ich połączenia w postaci "Rundbogenstilu" Heinricha Hübscha. K. Döhmer, In welchem Stile sollen wir bauen? Architektur zwischen Klassizismus und Jugendstil, Mün- chen 1976, s. 10, 24.

- 13) Strunk, op. cit., s. 345.
- 14) Ibidem.
- 15) Pudor, op. cit., s. 285.
- 16) B.A., Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien, Breslau 1904, s. 6, tekst C. Büchwalda.
- 17) J. Posener, B. Bergius, Die Wohngebäude - Einfamilienhäuser [w:] Berlin und seine Bauten, cz. IV, Wohnungsbau, Berlin-München-Düsseldorf 1975, s. 13.
- 18) Ibidem, s. 20.
- 19) Münchener Fassaden, pr. zb., München 1974, s. 271.
- 20) B.a., Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins..., op. cit., s. 8.
- 21) G. Schönemark, Das moderne im Wohnhausbaue, "Moderne Bauformen", 5 (1906), s. 369.
- 22) B.a. Sonderausstellung..., op. cit., s. 8.
- 23) Idea wolno stojącego domu jednorodzinnego z centralnym halem-pokojem dziennym i aneksami mniejszych pomieszczeń wokół, powraca u H. Poelziga w domu wykonanym przez niego i jego żonę Marlenę na Wystawie Berlińskiej "Das Wochende". A. Lion, Das Haus Poelzig, "Der Baumeister", 25 (1927), s. 166-168.
- 24) Teoretyczne przedstawienie tego mechanizmu: A. Hauser, Filozofia Historii Sztuki, Warszawa 1970, s. 267-340. Paradoksalne na pozór hasła "konserwatywnej rewolucji" czy też "postępowej reakcji" charakteryzują epokę wzmoczonej industrializacji. Konsekwencje tej industrializacji rodzą nostalgię za kulturą dawną, sprzed Rewolucji Przemysłowej. Ten historyzm ma wiele współczesnych admiratorów. Kreślą oni dramatyczne wizje autorytarnych, opanowanych przez roboty społeczeństw ludzkich, czy też konsumpcyjnych idiotów otoczonych wysublimowanymi technologiami. Z wielu racjonalistycznych prognoz: O.W. Haseloff, Wie werden wir wohnen? Die Entwicklung der nächsten 30 Jahren, w: Städtebau der Zukunft. Tendenzen, Prognosen, Utopien, pr. zb. pod red. L. Lauritzena, Düsseldorf-Wien 1969, s. 244.
- 25) Bardzo wnikliwe studium tej ideologii [w:] G.L. Mosse, Kryzys ideologii niemieckiej. Rodowód intelektualny III Rzeszy, Warszawa 1972.
- 26) A. Klein, Das Einfamilienhaus, t. 1, Stuttgart 1934, s. 2.
- 27) B.A., Das Einfamilienhaus der Breslauer Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe, "Ostdeutsche Bauzeitung", 1904, s. 278-279.
- 28) W okresie powstania domu Poelziga poziom analizy użytecznej funkcji domu mieszkalnego jest bardzo wysoki. Przykładem może służyć zamieszczony w prasie lokalnej artykuł i projekt L. Strunka (1914) z Kilonii. Strunk zgodnie z klasycyzującą szkołą Friedricha Ostendorfa akcentuje oś budowlę - pralnię umieszczoną nad hallem wyjściowym! Trudno o lepszy przykład rozdziwisku między formą kompozycji a funkcją użyteczną. Poelzig odrzuca schematy kompozycyjne, Strunk natomiast podporządkowuje im funkcję użyteczną. Strunk, op. cit., s. 345.
- 29) Widok domu Hermana Muthesiusa z katalogu: b.a., 1776-1976 - Zweihundert Jahre Berlin, b.p.; 1906 r., Berlin 1976.
- 30) Tradycje "postępowej reakcji" związane są nieodłącznie z architekturą. "Zewnętrzne ujednoczenie (mowa o elewacjach ulic) domów, związane jest ściśle z niwelacją państwa i rodziny... Dlatego niszczymy, obcinamy gładko, od przykładnicy elewacje frontowe, usuwamy wykusze, ten element organicznie związany z niemieckim życiem rodzinnym... Mamy tylko nowe dekoracje domów, żadnych rzeczywiście nowych domów". Wilhelm Riehl, 1855 r.: Die Familie [w:] H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn., Architektur als Ideologie, Frankfurt a/Main 1968, s. 127.
- 31) We wrocławskiej prasie fachowej: H. Pudor, Sollen wir die "gute Stube" abschaffen?, "Ostdeutsche Bauzeitung" 12 (1914), s. 19.
- 32) R. Bentmann, M. Müller, Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer Kunst - und - sozialgeschichtlichen Analyse, Frankfurt a/Main 1970, s. 127.
- 33) A. Silbermann badając kulturę mieszkaniową w Republice Federalnej Niemiec, widzi w salonie jedynie przeżytek epoki patriarchy i dominacji kulturowej mężczyzn. Nie docenia jednak faktu, iż jest to relikwium przemożnej presji mieszczańskiej tradycji mieszkaniowej XIX w., inspirowanej z kolei wzorcami renesansowego arystokratyzmu. A. Silbermann, Von Wohnen

der Deutschen, Köln-Reinbeck 1963, s. 38. Po I wojnie światowej H. de Vries proponuje rozwiązanie mieszkania z dominacją przestrzenną kuchni. H. de Vries, Wohnstädte der Zukunft, Berlin 1919.

34) Strunk, op. cit., s. 346.

35) M. Berg, Zukünftige Baukunst in Breslau als Ausdruck zukünftiger Kultur, [w:] Deutschlands Städtebau - Breslau, Berlin 1921, s. 28.

36) S. Giedion, Czas, przestrzeń, architektura, Warszawa 1968, s. 842-843. Teza ta przewija się wielokrotnie przez całą książkę.

37) Berg, op. cit., s. 28.

38) O zainteresowaniach Berga teozofią pisze W. Peht w *Expressionismus*, Stuttgart 1973, s. 137 i n. Jako analogię można przytoczyć słowa koryfeusza postępowej myśli architektonicznej H. Muthesiusa: "Już najwyższy czas, aby we wszystkich objawach życia nastąpił zwrot ku szczerości odczucia i prawdzie wyrazu. Imitacje powinny zniknąć zewsząd. W stosunkach osobistych zapanować powinna szczerość i wierność, w stosunkach towarzyskich - prostota i serdeczność". H. Muthesius, *Sztuka stosowana i architektura*, Kraków 1909, s. 139 (tłum. Jerzy Warchałowski).

39) Berg, op. cit.

40) O opozycji w programach i realizacjach Muthesiusa i Ostendorfa: Peht, op. cit., s. 67 i 68.

41) G. Lindhal, *Von der Zukunftskathedrale bis zur Wohnmaschine. Deutsche Architektur und Architekturdebatte nach dem erster Weltkrieg*, "Acta Universitatis Uppsaliensis", *Figura Nova*, Series I, Uppsala 1959, s. 227. "Nasza kultura jest bez wątpienia produktem nowej architektury. Jeżeli chcemy podnieść kulturę na wyższy poziom, jesteśmy zmuszeni zmienić naszą architekturę". (Paul Scheerbart). L. Hilberseimer, *Glasarchitektur*, "Die Form", 4(1929), s. 521.

42) H. Lauterbach, J. Joedicke, H. Häring, *Schriften, Entwürfe, Bauten*, Stuttgart 1964.

43) Fachowa prasa lokalna publikowała artykuły dowodzące, iż idee kultury organicznej i organicznego kształtowania nurtowały również środowisko wrocławskie. Fauth, *Biotechnik als Grundlage wirtschaftlicher Bauens*, "Schlesisches Heim", 4(1926), s. 464.

44) Dobudowany garaż zmienił radykalnie sylwetę obiektu. Należałoby, gwoli prawdy historycznej i ochrony wartościowych dzieł architektury XX w. we Wrocławiu, garaż ten usunąć.

45) R. Bentmann, M. Müller, *Die Villa...*, op. cit. s. 118.

46) P. Pfankuch, A. Rading, *Bauten, Entwürfe*, Berlin 1970, s. 47. Dom dla Ernsta Radinga wybudowany przez Adolfa Radinga w 1928 r. w Berlinie Zehlendorf, Sophie - Charlotte Strasse 42 a, jest repliką realizacji wrocławskiej (R. Rave, *Bauten seit 1900 in Berlin*, Berlin 1977, s. 143). W międzyczasie Rading wykonał tak antyromantyczne i antyhistoryczne dzieła jak dom na Wystawie w Stuttgarcie w 1927 r. i dom dra Kroebela we Wrocławiu w 1928 r. (przy dzisiejszej ul. Findera 1). Wynika stąd, iż typ wrocławski z lat 1921-1922 był jego autentyczną, własną wypowiedzią, zdeterminowaną intymnym odczuciem życia. W realizacjach dla anonimowych lub mniej znanych mu ludzi "nowej epoki", tworzył szklane pałace, pozostawiając dla siebie mały, "gotycki" domek. Wiemy, że Rading był indywidualnością nie ulegającą presji otoczenia i mody. Stropy swego domu wysokościowego na Wystawie Wu-Wa 1929 malował na ciemno, mimo przemożnej mody na funkcjonalistyczną jasność i biel.

47) "Kłamiemy, kiedy małemu mieszkaniu XX w. doklejamy renesansowe profile. Gramy w teatrze przejmując gesty biedermeieru. Dotąd niestety laicy są zdania, iż "architektura" czyni budowlę cenniejszą. Jeszcze nie zdołali się przekonać, iż piękno budowli uwarunkowane jest wielkością proporcji, podziałem elewacji, oknami i drzwiami, rytmem światła i cienia... Wartościowi ludzie nie potrzebują tej maskarady...". E. May, *Die Typen der schlesischen Heimstätte*, "Schlesisches Heim", 1925, s. 138-141.

48) O działalności artystycznej G. Uttingera: Roediger, Uttinger, *Seine monumentalen Frescogemälde in Schlesien*, "Schlesische Monatshefte", 1935, s. 68.

49) Płaski dach, wielka rzadkość w domach jednorodzinnych międzywojennego Wrocławia, był odczytywany jako odcięcie się od romantycznej tradycji. J. Frank, Drei Aufsätze über das Thema: "Was ist modern", "Der Baumeister", 27/1930, s. 392. "Stromy dach to ukrycie tajemnicy... płaski, to symbol niemetafizycznego poglądu".

50) Ruch nie jest często tylko iluzją, staje się ruchem mechanicznym. Iluzją operuje jeszcze Mjelnikow w domu własnym w Moskwie w 1928 r. Ruch mechaniczny, związany z mobilnością wewnątrz, widzimy w czterech domach jednorodzinnych proj. R. Neutry i E. Mendelsohna w Berlinie-Zahlendorf, położonym przy Onkel-Tom Str., zbudowanych w 1923 r. Rave, op. cit., s. 144. Nawet najwięksi architekci europejskiej awangardy skrupowani byli - często podświadomie - tradycjami historycznymi. Pełne uwolnienie z pęt historii i jednocześnie wspaniałe wykorzystanie najnowszych osiągnięć technologicznych prezentuje amerykański "Dymaxion House" (1927) Buckminstra Fullera. Jest to rzeczywista maszyna mieszkaniowa. W domu tym brak tak poszukiwanej przez architektów europejskich "poezji maszyny". Urok tego "futurystycznego" dzieła jest wynikiem formuły zawartej w nazwie: "dynamika plus maksymalna efektywność". W latach 1932-1933 Fuller motoryzuje ten dom tworząc Dymaxion Auto. Z najnowszych kontynuacji tego typu poszukiwań można wymienić koncepcję grupy Archigram z 1969 r. - projekt domu w 2000 r., w którym przewidziano sterowane, ruchome przegrody pionowe, zmieniające układ jego wnętrza.

51) W. Tatarkiewicz, Historia estetyki, T. 1., s. 156-157, Wrocław-Kraków 1960.

52) Informację tę zawdzięczam Pani Ilsi Molzahn.

53) V. Slapeta, Novy dum 1928 a Baba 1932, s. 19-26, "Umění a řemesla" 4 (1979).

54) Obszerne i wyczerpujące zestawienie źródeł, publikacji, recenzji, listów, komentarza własnego i bibliografii opracowali z okazji 50-lecia Wystawy Wu-Wa Lubomir i Vladimir Slapetowie. L. i V. Slapeta, 50-Jahre Wu-Wa, "Bauwelt" 35 (1979), s. 1426-1445. W języku polskim: E. Niemczyk, Nowa forma w architekturze Wrocławia pierwszego trzydziestolecia XX w., [w:] Z dziejów sztuki śląskiej, red. Z. Świechowski, Warszawa 1978.

55) Slapeta, op. cit., s. 1432.

56) F. Landsberger, Von Form und Gehalt des heutigen Baustils, "Schlesische Monatshefte", (1929), s. 288. O roli kobiety w architekturze współczesnej, B. Taut, Die neue Wohnung, Die Frau als Schöpferin, Leipzig 1926.

57) P. Heim, Das neue Wohnen, "Schlesische Monatshefte", (1929), s. 296.

58) J. Molzan, Eine Frau durchstreift die Wu-Wa, "Schlesische Monatshefte", (1929), s. 310.

59) Landsberger, Von Form..., op. cit., s. 290.

60) Z wrocławskich profesorów Akademii do ugrupowania rewolucyjnego "Novembergruppe" należeli: Johannes Molzahn (najpierw w "Sturm"), Oskar Schlemmer, Georg Muche, H. Kliemann, Die Novembergruppe, Berlin 1969, s. 11. Sformułowanie "outsider intelektualny Republiki Weimarskiej" zaopozyczone z tytułu książki P. Gay'a, Republik der Ausenseiter, Berlin 1968.

61) Landsberger, Von Form..., op. cit., s. 310.

62) Molzahn, Eine Frau, op. cit., s. 310.

63) Ibidem, s. 316.

64) H. Lauterbach, Architektur und Wohnform, "Innendekoration", (1954), z. 1.

65) Ibidem.

66) Lindahl, Von der Zukunftskathedrale..., op. cit., s. 289.

67) J. Wiśłocka, Awangardowa architektura polska 1918-1939, Warszawa 1968, s. 144-145.

68) W. Rein, Grenzen der Baukunst, "Jahresbericht des Gesellschaft von Freunden der Schlesischen Technischen Hochschule für das Geschäftsjahr 1932/33", (1933), s. 51.

69) Represje spotykają nawet architektów nie będących awangardą, Theo Effenberger, zwolennik umiarkowanego funkcjonalizmu, zmuszony zo-

stał - wskutek działalności grupy architektów zrzeszonych w NSDAP - do opuszczenia Politechniki Wrocławskiej. Ślapeta, 50 Jahre Wuwa, op. cit., s. 1444. Tamże: "Dla wszystkich poważnie myślących o swym zawodzie budowniczych, powinno być sprawą honoru takie działanie, aby dla szermierzy obcej i nieekonomicznej metody budowlanej nie było już miejsca w narodowych Niemczech".

70) J. Petsch, Architektur und Gesellschaft - zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln-Wien 1973, s. 213.

71) J. Balladur, Przygoda architektoniczna, tłum. A. Hryniewiecka, "Kultura", (6.II.1966), s. 4.

72) R. Hamann, J. Hermand, Gründerzeit, Berlin 1965, s. 37.

73) Antymieszkańskość, parodia wielkich tematów i antymonumentalizm. Hamann, Hermand, Expressionismus, op. cit., s. 23-25, 87-88.

74) Krótkie charakterystyki Schellinga, Schopenhauera i Fechnera, Vischera i A.v. Hildebranda: Petsch, Architektur..., op. cit., s. 27-34.

75) Wykład Poelziga w 1930 r. T. Heuss, Hans Poelzig, Lebensbild eines deutschen Baumeisters, Tübingen 1955, s. 30.

76) W. Pehnt, Die Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973, s. 16.

77) Hans Poelzig - wykład zatytułowany przez Schumachera "Gärung in der Architektur", wygłoszony przez Poelziga w 1906 r. ("Lesebuch für Baumeister", pod red. F. Schumachera, Berlin 1941, s. 390). Poelzig nie widzi sprzeczności między postulowanym utylityzmem a dążeniem do "twórczości uwolnionej z utylityrnych ograniczeń" ("architektury będącej za krzepią muzyką i symbolicznym ornamentem") Petsch, op. cit., s. 54.

78) Auszüge aus einem Brief von Max Berg an Paul Heim als Ergänzung der Ausführungen von Heim, [w:] Das Junge Schlesien - M.A., Wien 1925.

79) M. Berg, Etwas vom Wesen der Architektur, [w:] Eröffnung Almanach, Breslau 1922, s. 17.

80) Auszüge..., op. cit.

81) Berg, Etwas..., op. cit., s. 18.

82) Auszüge..., op. cit.

83) Ibidem.

84) Ibidem.

85) P. Heim, Max Berg, [w:] Das Junge..., op. cit.

86) K. Hahn, Theo Effenberger, Berlin - Leipzig - Wien 1929, s. V, VI.

87) Ibidem.

88) A. Rading, Vom Wesen des Bauwerks. Vortragsbruchstück, [w:] Das Junge..., op. cit.

89) P. Pfankuch, Adolf Rading, Bauten, Entwürfe und Erläuterungen, Berlin 1970, s. 8.

90) Rading, Vom Wesen..., op. cit.

91) Pfankuch, op. cit., s. 48.

92) Uszczypliwe określenie nowoczesnej dynamiki i ekspresyjnej gry sił. Hahn, op. cit., s. IX.

93) Krytyka Hahma, ibidem, s. V.

94) Dom Graua nie ma tak dużej kubatury jak dom Poelziga. Nie ma też centralnego halu. Jest jednak równie pojemny. Dom Poelziga przeznaczony był dla jednej, dużej, zintegrowanej rodziny wielopokoleniowej. Realizacja Graua posiada parę niezależnych od siebie mieszkań. Dom ten, będący mieszkaniem i pracownią architektów dwóch generacji Ericha i Erwina Grauów, był także ciekawym i udanym eksperymentem technicznym. Na podmokłym gruncie uzyskano całkowicie suchą piwnicę. Ściany z kamienia wapiennego o grubości 25 cm zostały tak spreparowane, iż są w pełni wodoszczelne i ciepłe, a ponadto uzyskały ciekawą fakturę zewnętrznej powierzchni. Rzeźbiony opis domu, liczne szczegóły techniczne, rysunki architektoniczne, zdjęcia, w tym szczególnie interesujące fotografie wnętrza, gdzie są widoczne solidne meble - bez awangardowego maszynizmu jak i dekoracyjnego folkloru - można znaleźć [w:] E. Grau, Landhaus eines Architekten in Breslau, "Ostdeutsche Bau - Zeitung Breslau vereinigt mit Deutsche Baugewerbe Zeitung Leipzig", 35 (1937), nr 25, s. 209-214.

95) Klasycznym przykładem tych trudności klasyfikacyjnych, gdzie czyste jest "rozdziarcie" autora między architektonicznymi ideami i programami a bogactwem morfologicznym architektury współczesnej, mogą być bardzo ambitne artykuły Paulhansa Petersa: P. Peters, Die letzten 20 Jahre in der Architektur, "Baumeister. Zeitschrift für Architektur, Planung. Umwelt", 75 (1978), nr 12, s. 1122-1170 i tegoż, Aspekte einer neuen Freiheit in der Architektur, "Baumeister. Zeitschrift für Architektur, Planung. Umwelt", 75 (1978), nr 12, s. 1041-1121. Na większą uwagę zasługuje tu klasyfikacja zawarta w pracy o budowlach Berlina, miasta pod względem kultury ściśle związanego z Wrocławiem, miasta będącego wzorcem i źródłem nowej architektury i nowych twórców. Ta klasyfikacja opiera się także na podziale na dwie tendencje: willę i dom miejski. Posener, Bergius, Individuell geplante Einfamilienhäuser 1896-1918, w: Berlin und seine Bauten, op. cit., s. 1-29. W podobny sposób przeprowadzono podział typologiczny jednorodzinnych domów mieszkalnych z Lawrence, Kansas, USA: oprócz "kamiennie-rodziny" (Stone vernacular) i "chałup" (cottages), które odpowiadają tendencji regionalizmu, wyróżniono "domy o wpływach włoskich" (Italianate) i "wiktoriański barok" (Victorian Baroque), co razem odpowiada tendencji "palladiańskich willi". P. a., Nineteenth Century Houses in Lawrence, Kansas 1968, (wstęp: Bret Waller).

96) E. Panofsky, Ikonografia i ikonologia, [w:] Studia z historii sztuki, Warszawa 1971, s. 11.

97) Ibidem, s. 12.

98) Sformułowanie O. Spenglera. Podaję za: Pehnt, op. cit., s. 28.

99) M. Zlat, Brzeg, Wrocław 1979, s. 28.

100) W. Tatarkiewicz, Historia estetyki, t. I, Wrocław-Kraków 1960, s.

129. 101) Petsch, op. cit., s. 53.

102) Klein, op. cit., s. 1..

103) Tatarkiewicz, op. cit., s. 130.

104) Problem ten z ostrością formułuje Arnold Hauser: "Czy kiedy próbujemy podejść do danego dzieła sztuki w ogóle bez żadnych przyjętych z góry założeń, nie zachowujemy się wówczas tak, jak ów gołąb Kanta, który, wyczuwając opór powietrza, wpadł na pomysł, że lepiej latałoby mu się w próżni?". A. Hauser, op. cit., s. 233.

105) Klein, op. cit., s. 2-3.

106) H. Ricken, Der Architekt - Geschichte eines Berufs, Berlin 1977, s. 50-52.

107) Storia della Casa, pr. zb. pod red. E. Comesasca'i, Milano 1968, s. 90.

108) Przykładem renesansowym anarchistycznej ucieczki wielkiego indywidualisty może być antypolityczna "vita solaria" Francesco Petrarki. Bentmann, Müller, op. cit., s. 68.

109) Ibidem, s. 95 i 142.

110) Podobnym przykładem był dom architekta Waltera Waldowa we Wrocławiu, położony przy dzisiejszej ul. Pięknej (nie istnieje). W. Waldow, Ein Einfamilienhaus in Breslau, "Ostdeutsche Bauzeitung", 1933, s. 232-233.

111) Termin "styl życia" jest tu użyty w takim znaczeniu, w jakim funkcjonuje w fundamentalnej polskiej pracy na ten temat: Styl życia. Przemiany we współczesnej Polsce, pr. zb. pod red. A. Sicińskiego, Warszawa 1978, s. 9-17.

112) Ibidem, s. 11.

113) Systematykę, analizę, opis współczesnych i przyszłościowych rozwiązań tego typu domów (które nazwano "adresowanymi"), zawiera praca doktorska: M. Michalik-Nowakowska, Modele mieszkań adresowanych, Wrocław 1976, maszynopis w Bibliotece Instytutu Architektury i Urbanistyki Politechniki Wrocławskiej.

114) Wielokrotnie dyskutowano już na łamach czasopism fachowych nad problemem systemu zabudowy: założeń, celów i metod. Przejrzystą i wyczerpującą analizę obu form przeciwstawnych: domu jednorodzinnego w zabudowie horyzontalnej i domu w zespole wertykalnym zawiera artykuł H.

Ohla, Die adäquate Wohnform, [w:] Städtebau der Zukunft. Tendenzen, Prognosen, Utopien, pr. zb. pod red. L. Lauritzena, Düsseldorf-Wien 1969, s. 157, 165.

115) H. G. Gadamer, Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane, Warszawa 1979, s. 127.

116) P. Krakowski, Teoretyczne podstawy architektury wieku XIX, Warszawa-Kraków 1979, s. 63.

117) K. Matuszewski, O estetycznym i dziejowym znaczeniu ostrołukowej architektury, "Inżynieria i Budownictwo", 12 (1882), s. 127. [Za:] Krakowski, op. cit., s. 81.

118) J. Jacobi, Psychologia C.G. Junga, Warszawa 1968, s. 20-23.

119) M. Schlesinger, Geschichte des Symbols., Ein Versuch, Berlin 1912, s. 386.

120) Domów mieszkalnych opatrzonych czy to inskrypcjami, czy też godkami jest sporo. Ze spektakularnych przykładów wrocławskich znane są XVI wieczne domy przy ul. Kanonii. Inskrypcje na ich elewacjach głoszą np: "Non domo dominus sed domus domino honestanda", "Non locis viri sed loca viris efficiuntur honorata".

121) Stereotypy pałacików i willi lansowane przez burżuazję, przez "klasę próżniaczą", obejmowały nawet tak nieliczne realizacje architektoniczne jak berlińskie "Czerwone domy" socjaldemokratów (w jednym z tych domów mieszkał Karl Liebknecht). Domy w Berlinie-Wedding (1901) przy Prinzenallee charakteryzowały się malowniczością i uproszczonymi formami rodzinnymi (stromie dachy, pilastry, wieżyczki, wykusze). W katalogu b.a., b.p., 1776-1976 - Zweihundert Jahre Berlin, Berlin 1977, strona z roku 1901. Próżne są tu jednak ambicje jednoznacznie przypisania określonej ideologicznej treści czy też postawy politycznej określonym stylom czy formom historycznym. I odwrotnie. Ten negatywny wniosek jest szczególnie podkreślony przez H. Gollwitzera dla wieku XIX. H. Gollwitzer, Architekturhistorismus und politische Ideologie, "Kunstchronik" (1979), H. 1., s. 11.

122) H. Wölfflin, Renaissance und Barock, (1888). [Za:] Krakowski, op. cit., s. 64.

123) "Symbol jest w istocie pewnym obrazem o nadmiarze znaczeń: siła jego oddziaływania leży w wielości, w bogactwie znaczeń, które wydają się niewyczerpane". Hauser, op. cit., s. 57.

124) Obszerną i wnikliwą analizę tej ideologii zawiera praca: G.L. Mosse, Kryzys ideologii niemieckiej, op. cit.

125) "Dlaczego będę używał formy płaskiego dachu? Ponieważ jest nowoczesnym symbolem naszego czasu. Początkowo nie był pomyślany jako taki, ale stał się symbolem... Jest to bardzo czytelny wyraz jasności... dom ze stromym szczytem kryje tajemnice i nierozpoznawalne fragmenty. Płaski dach jest symbolem niemetafizycznego światopoglądu, który przede wszystkim chce być przejrzysty". Wykład prof. Franka - 1930 r. Frank, Drei Aufsätze über das Thema "Was ist modern", "Baumeister", 28 (1930), s. 391-392.

126) "Poezję erkeru (wykusza) przekazał nam gotyk... w wielu przykładach takich wykuszy tkwi nie tylko duch, ciepło, życie, poczucie piękna ale także duża porcja historii kultury..." To fragment wypowiedzi w lokalnej prasie fachowej. H. Pudor, Der Erker, "Ostdeutsche Bau - Zeitung" 122 (1914), s. 285.

Sformułowanie R. K. Curtisa. R. K. Curtis, W poszukiwaniu uniwersalnego systemu wartości XXI wieku, "Kultura i Społeczeństwo", lipiec-wrzesień 1979, s. 118.

128) M. Hadda, Das Bauen der heutigen Zeit. Vertragsbruchstück, "Dokumentum. Berichte über Leben und neue Kunst", (1927), s. 20-21.

129) Teoretyczne wyjaśnienie tego mechanizmu znajdziemy w pracach Th. Lippsa - patrz przyp. 11.

130) "Postępowa reakcja" wiązała swój program również z architekturą: "Zewnętrzne ujednoczenie domów związane jest ściśle z niwelacją państwa, społeczeństwa i rodziny... Dlatego niszczymy, obcinamy gładko, od przykładnicy, elewacje frontowe, usuwamy wykusze, ten element organicznie

związany z niemieckim życiem rodzinnym... Mamy tylko nowe dekoracje domów, żadnych rzeczywiście nowych domów." (W. Riehl, Die Familie, Stuttgart 1855) H. Berndt, A. Lorenzer, K. Horn, Architektur als Ideologie, Frankfurt a/Main 1968, s. 127.

- ¹³¹⁾ R. Bentmann, M. Müller, Die Villa..., op. cit., s. 117.
¹³²⁾ G. L. Mosse, Kryzys ideologii niemieckiej, Warszawa 1972, s. 49.
¹³³⁾ A. Bruszewski, Przymus sztuki czyli architektura, "Literatura" nr 14(319), R. XV, 8 21.VII.1970.
¹³⁴⁾ R.K. Curtis, op. cit., s. 119.
¹³⁵⁾ Badania nad wzorami konsumpcji, praca zb. pod red. J. Szczepańskiego, Wrocław-Kraków-Gdańsk 1977, s. 291 i dalsze.
¹³⁶⁾ Pojęcie sterowalności wg klasyfikacji J. Pajestki (1968). Miasto i społeczne problemy urbanizacji, pr. zb. pod red. B. Jałowickiego, Warszawa-Kraków 1972, s. 262.
¹³⁷⁾ We wrocławskiej prasie fachowej - w badanym okresie (1905):
 "... styl naszych czasów musi - oczywiście nie wymyślony sztucznie - ujawnić nam, że żyjemy w epoce maszyny, dla których to czasów nie ma ciężarów zbyt wielkich, działań niemożliwych, rozpiętości zbyt dużych, materiałów nieosiągalnych ... sztuka przyjdzie sama...". E. Schrader, Excelsior, "Ostdeutsche Bauzeitung", (1905), s. 463.
¹³⁸⁾ W. Woodruff, Wpływ techniki na kulturę Zachodu, "Kultura i Społeczeństwo, lipiec-wrzesień 1979, t. XXIII, nr 3, s. 139, 141.

LITERATURA

- [1] Balladur J. Przygoda architektoniczna (tłum. A. Hryniewiecka) "Kultura", 5. II. 1966 r., s. 4.
 [2] Bentmann R. Müller M., Die Villa als Herrschaftsarchitektur. Versuch einer Kunst - und - sozialgeschichtlichen Analyse, Frankfurt a/Main 1970.
 [3] Berg M. Auszüge aus einem Brief von Max Berg and Paul Heim als organzung der Ausführungen von Heim, [w:] Das Junge Schlesien - M.A., Wien 1925.
 [4] Berg M., Etwas vom Wesen der Architektur, [w:] Eröffnung Almanach, Breslau 1922, s. 17-25.
 [5] Berg M., Zukünftige Baukunst im Breslau als Ausdruck zukünftiger Kultur, [w:] Deutschlands Städtebau - Breslau, Berlin 1921, s. 28-41.
 [6] Beiersdorf Z., Architekt Teodor M. Talowski, charakterystyka twórczości, [w:] Sztuka 2 poł. XIX w. Materiały Sesji S.H.S. Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 199-214.
 [7] Berndt H., Lorenzer A., Horn K., Architektur als Ideologie - Frankfurt a/Main 1968.
 [8] Bruszewski A., Przymus sztuki czyli architektura, "Współczesność" nr 14/319 R. XV - 1970, s. 4.
 [9] Comesasca E. red., Storia della Casa, Milano 1968.
 [10] Curtius Richard K., W poszukiwaniu uniwersalnego systemu wartości XXI w., [w:] Kultura i Społeczeństwo, Warszawa 1979, s. 117-134.
 [11] Döhmer K. In welchem Style sollen wir bauen, Architekturtheorie zwischen Klassizismus und Jugendstil, München 1976.
 [12] (Das) Einfamilienhaus der Breslauer Ausstellung für Handwerk und Kunstgewerbe, "Ostdeutsche Bauzeitung - Bauten - Nachweis und Submissions - Anzeiger für die Interessen der Bauwelt und verwandten Berufe", nr 34(1904), s. 278-279.
 [13] Fauth, Biotechnik als Grundlage wirtschaftlicher Bauens", "Schleisches Heim", R. 1926, s. 464-466.
 [14] Frank (b.i.), Drei Aufsätze über das Thema "Was ist modern", "der Baumeister", 28, 1930 r., s. 388-411.
 [15] Gadamer H.G., Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane, Warszawa 1979.

- [16] Gay P. Republik der Ausenseiter, Berlin 1958.
- [17] Giedion S., Czas, przestrzeń, architektura, Warszawa 1968.
- [18] Goldzamt E., William Morris a geneza społeczna architektury nowoczesnej, Warszawa 1967.
- [19] Gollwitzer H., Architekturhistorismus und politische Ideologie, "Kunstchronik" (1979), z. 1., s. 10-11.
- [20] Grau E., Landhaus eines Architekten in Breslau, Ostdeutsche Bauzeitung (1937) s. 209-214.
- [21] Habel H., Merten K., Petzel M., Quast S. von, Münchener Fassaden-Bürgerhäuser des Historismus und Jugendstils, München 1974.
- [22] Hadda M., Das Bauen der heutigen Zeit, Vertragsbruchstück, [w:] Dokumentum. Berichte über Leben und neue Kunst, Budapest 1927, s. 20-21.
- [23] Hahn K., Theo Effenberger, Berlin, Leipzig, Wien 1929.
- [24] Hamann R., Hermand J., Expressionismus, Berlin 1977.
- [25] Hamann R., Hermand J., Gründerzeit, Berlin 1965.
- [26] Hamann R., Hermand J., Stillkunst um 1900, Berlin 1967.
- [27] Haseloff O.W., Wie werden wir wohnen? Die entwicklung der nächsten 30 Jahrenm [w:] Lauritz Lauritzen, Städtebau der Zukunft. Tendenzen, Prognosen, Utopien, Düsseldorf, Wien 1969, s. 223-249.
- [28] Hauser A., Społeczna historia sztuki i literatury, Warszawa 1974.
- [29] Heim P., Max-Berg-Breslau, [w:] Das Junge Schlesien M.A., Wien 1925.
- [30] Heim P., (Das) neue Wohnen, [w:] Schlesische Monatshefte. Blätter für Kultur und Schrifttum der Heimat, Breslau 1929, s. 294-296.
- [31] Heuss Th., Hans Poelzig, Lebensbild eines deutschen Baumeisters, Tübingen 1955.
- [32] Jacobi J., Psychologia C.G. Junga, Warszawa 1968.
- [33] Jałowicki B., Miasto i społeczne problemy urbanizacji, Warszawa-Kraków 1972.
- [34] K.K. (Karl Klimm?), Geschäftshaus-Mamlock-Breslau, Ostdeutsche Bauzeitung (1906), s. 333-341.
- [35] Klases L. Grundriss - Vorbilder von Gebäuden für Handelszwecken, Leipzig 1884.
- [36] Klein A., Das Einfamilienhaus, T.I., Stuttgart 1934.
- [37] Kliemann H., Die Novembergruppe, Berlin 1969.
- [38] Krakowski P., Teoretyczne podstawy architektury XIX w., Warszawa-Kraków 1979 r.
- [39] Landsberger F., Von Form und Gehalt des heutigen Baustils, "Schlesische Monatshefte" (R. 1929), s. 287-292.
- [40] Lauritz Lauritzen (red.) Städtebau der Zukunft, Tendenzen, Prognosen, Utopien, Düsseldorf, Wien 1969.
- [41] Lauterbach H., Bauen um zu wohnen, "Innendekoration, Architektur und Wohnform, Fachliche Mitteilungen für Architekten und Raumgestalter", R. 1954, nr 1/63, s. 1-3, Stuttgart.
- [42] Lauterbach H., Jodicke J., Hugo Häring, Schriften, Entwürfe, Bauten, Stuttgart 1964.
- [43] Lindahl G., Von Zukunftskatedrale bis zur Wohnmaschine, Uppsala 1959.
- [44] Lion A., Das Haus Poelzig "Der Baumeister" 25 1927, s. 166-168.
- [45] Lipps T., Raumessthetik und geometrisch - optische Täuschungen, Leipzig 1897.
- [46] Matuszewski K., O estetycznym i dziejowym znaczeniu ostrołukowej architektury, "Inżynieria i Budownictwo", 1882, nr 12, [w:] Krakowski P., Teoretyczne podstawy architektury XIX w., Warszawa-Kraków 1979.
- [47] May E., Die Typen der schlesischen Heimstädte, "Schlesisches Heim" (1925), s. 137-144.
- [48] Michalik-Nowakowska M. (Modele mieszkań adresowanych), Wrocław 1976 (maszynopis w Bibl.Gł.Polit.Wrocławskiej).
- [49] Molzahn J., Eine Frau durchstreift die Wu-wa, "Schlesische Monatshefte" 1929, s. 310-316.
- [50] Morawska A., Grabska E., Moderniści o Sztuce, W-wa 1975.
- [51] Mosse G.L., Kryzys ideologii niemieckiej, W-wa 1972.
- [52] Niemczyk E., Nowa forma w architekturze Wrocławia pierwszego trzydziestolecia XX w. [w:] Świechowski Z. (red.), Z dziejów sztuki Śląskiej - W-wa 1978, s. 419-468.

- [53] b.a., Nineteenth Century Houses in Lawrence Kansas, Kansas 1968.
- [54] Ohl H., Die adäquate Wohnform, [w:] Lauritz Lauritzen (red.), Städtebau der Zukunft. Tendenzen, Prognosen, Utopien" Düsseldorf, Wien 1969, s. 157-165.
- [55] Panofsky E., Studia z historii sztuki, Warszawa 1971.
- [56] Peht W., Architektur des Expressionismus, Stuttgart 1973.
- [57] Peters P., Aspekt einer neuen Freiheit in der Architektur, [w:] "Der Baumeister", 75, (1978), n. 12, s. 1041-1121.
- [58] Peters P., Die letzten 20 Jahre in der Architektur, "Der Baumeister" 75 (1978), 12, s. 1122-1170.
- [59] Petsch J., Architektur und Gesellschaft - zur Geschichte der deutschen Architektur im 19. und 20. Jahrhundert, Köln, Wien 1973.
- [60] Pfankuch P., A. Rading. Bauten, Entwürfe, Berlin 1970.
- [61] Poelzig H., Gärung in der Architektur, Schumacher F. (red.), Lesebuch für Baumeister, Berlin 1941, s. 386-391.
- [62] Pudor H., Der Erker, Ostdeutsche Bauzeitung (1914), Breslau, s. 285.
- [63] Pudor H., Sollen wir die "gute Stube" abschaffen, "Ostdeutsche Bauzeitung" (1914), s. 19.
- [64] Rading A., Vom Wesen des Bauwerks: Vortragsbruchstück, [w:] Das Junge Schlesien - M.A., Wien 1925, b.p.
- [65] Rave R., Bauten seit 1900, in Berlin, Berlin 1977.
- [66] Rein W., Grenzen der Baukunst [w:] Jahresbericht des Gesellschaft von Freunden der Schlesischen Technischen Hochschule zu Breslau für das Geschäftsjahr 1932, Breslau 1933, s. 50-51.
- [67] Rentschler D., Schirmer W. (red.) "Berlin und seine Bauten", część IV, "Wohnungsbau", tom C; Posener J., Bergius B., "Individuell geplante Einfamilienhäuser 1896-1918" Berlin, München, Düsseldorf 1975.
- [68] Riecken H., "Der Architekt - Geschichte eines Berufs" Berlin 1977.
- [69] Riehl Wilhelm, Die Familie, Stuttgart 1855.
- [70] Roediger, Gebhard Utinger. Seine monumentalen Fresco-Gemälde in Schlesien "Schlesische Monatshefte, Blätter für nationalsozialistische Kultur des deutschen Südostens" (1935), s. 68-72.
- [71] Schlesinger M., Geschichte des Symbols. Ein Versuch, Berlin 1912.
- [72] Schrader E., Excelsior, "Ostdeutsche Bauzeitung" (1905), s. 463-464. Breslau.
- [73] Schönermark A., Das Moderne im Wohnhausbaue, "Moderne Bauformen. Monatshefte für Architektur", V(1906), s. 369-370.
- [74] Schumacher F., Lesebuch für Baumeister, Berlin 1941.
- [75] Siciński A. (red.), Styl życia. Przemiany we współczesnej Polsce, Warszawa 1978.
- [76] Silbermann A., Vom Wohnen der Deutschen, Köln-Reinbeck 1963.
- [77] b.a., Sonderausstellung des Kunstgewerbevereins für Breslau und die Provinz Schlesien, Breslau 1904.
- [78] Strunk L., Des Baumeisters Eigenheim, "Ostdeutsche Bauzeitung", 12 (1914), s. 345-346, il. 229-232.
- [79] Szczepański J. (red.), Badania nad wzorami konsumpcji, Warszawa, Wrocław, Kraków, Gdańsk, 1977.
- [80] Ślapeta L. i V., 50 Jahre Wuwa, "Bauwelt" 70 (1979) nr 35, s. 1426-1445.
- [81] Ślapeta V., Nowy dum 1928 a Baba 1932, "Umeni a řemesla" 4 (1979), s. 19-26.
- [82] Tatarkiewicz W., "Historia estetyki", T. I, Wrocław, Kraków 1960.
- [83] Taut E., Die neue Wohnung. Die Frau als Schöpferin, Lipsk 1926.
- [84] Termar (b.i.), Über Fassadengestaltung, "Breslauer Bau-Zeitung. Fachorgan Für die Interessen der Bauwelt und verwandten Berufe", (1903), s. 1.
- [85] Vries H. de, Wohnstädte der Zukunft, Berlin 1919.
- [86] Waldow W., Ein Einfamilienhaus in Breslau, "Ostdeutsche Bauzeitung", (1933), s. 232-233.
- [87] Wiśłocka J., Awangardowa architektura polska 1918-1939, Warszawa 1968.

- [88] Woodruff W., Wpływ techniki na kulturę Zachodu, "Kultura i Społeczeństwo", t. XXIII, 1979, z. 3., s. 135-143.
 [89] Zlat M., Brzeg, Wrocław, Warszawa, Kraków, Gdańsk - 1979.
 [90] 1776-1976 - Zweihundert Jahre Berlin, b. a., b.p., Berlin 1977.

UTOPIAS OF CULTURE AND ARTISTIC VISIONS ON THE EXAMPLE
OF ARCHITECTS' OWN HOUSES

The objects of particular cognitive value for the investigations on the newest history of architecture are the houses designed and built by their owners. Among them a distinctive position take up the own houses of architects. In these works, more strongly than in furniture or in clothes, the "ideology of the social microcosmos" is manifested. The own houses of architects, this architectural self-portrait, it is, first of all, the fundament of self-knowledge and self-reflexion, and contemporaneously, the cheapest and ponderable architectural and social experiment. The purpose of the architects is here either the creative manifesto or the advertisement of their own artistic production. These houses cleared the way for new social ideas and also for new forms of artistic expression. For this reason, these works are familiar to fantastic designs (futuristic and utopian architecture). The architectural forms presented in these objects also make it possible to carry out the iconographic and iconologic interpretation, i.e., the investigations so important for cognition of architects artistic doctrines with respect to their relation to fundamental problems of their epoche. The relation of the architect to history and future, his interpretation of social and artistic phenomena is incorporated in these houses: personal expressions and therefore fixed definition of architecture.

The iconographic interpretation assumed here the form of morfological classification, and the iconologic interpretation - formal and ideological genealogy, so that the symbolic analysis was carried out besides the formal analysis of these houses and their confrontations with creative programs. Historic symbols and new ones, personal and of a group, created by individuals (architects) and social groups, their existence and passing away - these are the problems being revealed just in the architects own houses.

With symbols systems the scale of value is connected. It is most frequently the mosaic of esthetic and ethical values. The creative programs and particularly their confrontation with own houses of architects makes it possible to reconstruct the value systems - programed and realized, personal and social. System of these values becomes manifest also owing to the symbols - signs. In them the extremes are outlined. One of the fundamental ones is a contradiction "prestige - duty", in other words", representative values - instrumental values".

The theme under study has not had any monographic elaborations. Because the availability to the sources: realized objects, architectural designs, statements of the authors and owners is fifficult, the investigation was limited to Wrocław of 1900-1934 not losing, however, sight of the whole history of european architecture of that time, and particularly taking into account analogies, i.e., the own houses of great european architects. The rich historical material are the own houses of Wrocław architects of 1900-1934 and which are in a good state of preservation. They can be divided into three functional categories: apartment houses, business houses and single family houses. A particular attention has been paid to the single family houses because they are the realization of culture utopia and artistic vision of the owner, and at the same time, of the designing architect.

In this work the simple family houses were presented of the European world architects such as: Hans Poelzig, Max Berg, Adolf Rading and Heinrich Lauterbach, and also of the architects of local significance such as: Theo Effenberger, Gebhard Utinger, the Wegener Brothers, Erwin Grau, Ludwig Moshamer and Paul Ehrlich.

Translated by Stanisław Kucharski

УТОПИИ КУЛЬТУРЫ И ХУДОЖЕСТВЕННЫЕ ВОООБРАЖЕНИЯ НА ОСНОВАНИИ СОБСТВЕННЫХ ДОМОВ АРХИТЕКТОРОВ

Объектами, которые особенно ценны в познавательном отношении для исследований по новейшей истории архитектуры являются дома проектируемые и возводимые своими владельцами. Среди них отличительное место занимают собственные дома архитекторов. В этих построениях — отчетливее чем в мебели и нарядах — проявляется "идеология собственного социального микрокосмоса". Собственные дома архитекторов, своего рода "архитектурные автопортреты", это прежде всего основы их самосознания и автоанализа, а также одновременно, самый дешевый и самый значительный строительный и общественный эксперимент. Цель, к которой стремятся архитекторы, заключается в создании либо творческого манифеста, либо же рекламы собственной художественной продукции. Эти дома прокладывали путь новым общественным идеям, а также новым средствам художественного выражения.

Поэтому эти произведения близки к фантастическим проектам (футуристическая и утопическая архитектура). Архитектурные формы представленные в этих объектах кроме того дают возможность произвести иконографическую и иконологическую интерпретации — исследования столь существенные для изучения художественных доктрин архитекторов и их отношения к основным проблемам своей эпохи. Отношение архитектора к истории и к будущему, его интерпретация социальных и художественных явлений полностью заключается в этих домах — представляющих ведь собой "личные" высказывания и упроченное определение архитектуры.

Иконографическая интерпретация приняла здесь вид морфологической классификации, а иконологическая интерпретация — формально-идейной генеалогии. Следовательно, рядом с формальным анализом этих домов и сопоставлением их с творческими программами, произведен также их символический анализ.

Символы, как исторические и новые, так личные и групповые, создаваемые отдельными архитекторами и социальными группами, их существование и отживание — вот проблемы, обнаруживающиеся полностью именно в собственных домах архитекторов.

С системой символов связана шкала ценностей. Это чаще всего мозаика эстетических и этических ценностей. Творческие программы, а в особенности их сопоставление с домами архитекторов, дают возможность восстановить системы ценностей: запрограммированных и осуществленных, личных и общественных. Система этих ценностей раскрывается тоже благодаря символам-знакам. В них намечаются противоположности. Одна из осно-

вных это противоположность престиж - служба, иначе: представительные ценности - инструментальные ценности.

Обсуждаемая тема не была до сих пор объектом монографического изучения. Поскольку доступ к источникам, т.е. к построенным объектам, архитектурным проектам, высказываниям их авторов и владельцев, является весьма затруднительным, исследование ограничивается анализом охватывающим территорию города Вроцлава в промежуток времени 1900 - 1934, причем из поля зрения не исчезает совокупность истории европейской современной архитектуры, а наоборот - учитываются аналогии, т.е. собственные дома выдающихся европейских архитекторов.

Богатый исторический материал представляют собой сохранившиеся собственные дома вроцлавских архитекторов от 1900-1934.

Наиболее общим образом можно их разделить на три функциональных разряда: доходные, торговые и многоквартирные дома. Особенное внимание уделено многоквартирным домам, поскольку они представляют собой осуществление культурной утопии и художественного видения владельца и проектирующего архитектора.

В работе представлены вроцлавские многоквартирные дома архитекторов европейского масштаба: Г.Пельцига, М.Берга, А.Радингга и Г.Лалтербаха, а также архитекторов местного значения: Т.Эфенбергера, Г.Утингера, братьев Вегенеров, Э.Грау, Л.Мосгамера и П.Эрлиха.

Перевела Малгожата Хайдрих