

Marta Leśniakowska

7/11

Modulor a sprawa polska

Kanon Le Corbusiera w warszawskiej Akademii Sztuk Pięknych*

Hommage à Le Corbusier, w 50 rocznicę śmierci

Z krajobrazu warszawskich ulic znikają szklano-aluminiowe wiaty przystankowe pamiętające jeszcze epokę gierkowską i tylko nieliczni „corbusierolodzy” umieją dostrzec ukryty w ich prostej formie jeden z najważniejszych w historii architektury system proporcji: modularny kanon Le Corbusiera. Wiaty zaprojektował w 1970 roku absolwent Architektury Wnętrz Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie Ryszard Bojar; dzisiaj są one ciekawym studium przypadku odnoszącym się do recepcji corbusierizmu w naszej powojennej kulturze. Le Corbusier nigdy w Polsce nie był, ale nie zmienia to faktu, że jego teorie i idee, przyjmowane u nas przez jednych afirmatywnie, przez innych radykalnie odrzucane, od już blisko 100 lat formatują rudymen tarne kwestie dotyczące istoty architektury, jej teorii i praktyki. Modernistyczną rewolucję przynosiły projekty, realizacje i 47 publikacji Le Corbusiera, a pierwsze z nich recenzowali u nas już w latach 20. m.in. Leon Chwistek, Władysław Tatarkiewicz, Tadeusz Peiper, Lech Niemojewski i Witkacy, którego zazdrość budziło nowatorskie w formie i treści czasopismo „L’Esprit Nouveau” Le Corbusiera i Ozenfanta – pierwsze awangardowe wydawnictwo promujące estetykę puryzmu. Dostrzegano radykalną antyakademickość i niekanoniczność projektów Le Corbusiera, a oczarowana nim awangarda natychmiast przechwyciła zarówno linearny, „druciany” styl jego bezwalorowego rysunku, jak nielinearną i namiętą retorykę jego „pisanej architektury”. Szymon i Helena Syrkusowie, najbliżej

*

Tekst jest fragmentem przygotowywanej książki *Le Corbusier i Polacy*.
Zob. też M. Leśniakowska, *Oczy Le Corbusiera*, w: *Le Corbusier, W stronę architektury*, Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 7–39.



Przystanek ZTM, Warszawa, 2012, fot. Marta Leśniakowska

z nim związani jako aktywni członkowie CIAM (Congres International d'Architecture Moderne, 1928) włączyli Corbusierowskie koncepcje do swego projektu „naukowej organizacji przestrzeni” i wzorowanej na prakseologicznych przesłankach taylorizmu i fordyzmu architektury „łożyskowej”, która miała pełnić funkcję regulacyjno-organizacyjno-kontrolną życia społecznego, egzekwującą politycznie zaangażowane posłannictwo za pomocą aparatu nacisku i przymusu. Program Syrkusów, a także Władysław Strzebiński z jego unistycznym miastem „równoległym”, był typowym przejawem ówczesnej świadomości technokratycznej, którą, jak to trafnie ujął Habermas, charakteryzuje zamysł kontrolowania i formowania społeczeństwa w ten sam sposób, w jaki kontroluje się naturę. Polscy twórcy podzielali z Le Corbusierem pogląd co do roli architektury jako zorganizowanego mechanizmu-systemu oraz w kwestii roli architekta, którego kult w modernizmie miał charakter quasi-religijny, nietzscheański, wywiedziony z wczesnomodernistycznej teorii sztuki jako nowej religii (artysta/architekt jako kapłan lub stwórca nowego świata). Z punktu widzenia ontologii modernizmu jako nowego projektu kulturowego architekt postrzegany był zatem jako demiurg i reżyser nowego masowego spektaklu, jakim widziano modernistyczne miasto, kształtowane tak samo, jak tworzy się abstrakcyjną kompozycję plastyczną. W spekulacjach polskiej awangardy prymarnej przepracowywano wszystkie modernistyczne utopie totalnej jedności przestrzennej – równocześnie estetycznej, społecznej i ideologicznej – gdzie miała realizować się prakseologia fabryki przemieszana z programami eugeniki¹. W warstwie teoretycznej naśladujące Le Corbusiera koncepcje polskich architektów powielały przede wszystkim maszynistyczno-militarystyczne hasła miasta-maszyny i domu-maszyny, kompilowane z wypowiedziami niemieckiej czy holenderskiej awangardy²). Ale jego pojęć nie pojmowano do końca. Jerzy Sołtan wprost mówił, że Le Corbusiera nikt w Polsce nie rozumiał, „był za trudny”³. To niezrozumienie,

1 L. Niemojewski, *Organizacja budownictwa mieszkaniowego* [tekst referatu wygłoszonego na Zjeździe DPA w Wilnie], „Architektura i Budownictwo” 1926, nr 10/11 s. 41–43.

2 S. Syrkus, *Preliminarz architektury. Zagadnienia nowoczesnej kompozycji*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 6–16; idem, *Tempo architektury*, „Praesens” 1927/1930, nr 2, s. 3–34.

3 „Ja Le Corbusiera odkryłem sam. [...] Le Corbusiera w Polsce nie rozumiano. Był za trudny. Dużo większym uznaniem cieszył się Bauhaus i niemiecka, uproszczona wersja modernizmu. Oprócz Macieja Nowickiego i jego żony, Zygmunta Skibniewskiego, mnie i paru bardziej rozbudzonych studentów, którzy na własną rękę zaczęli węszyć,

dość zresztą powszechne, wynikało z chęci ukrycia lub wyparcia istoty antyakademickiej myśli Le Corbusiera, która była skierowana przeciwko architektonicznemu establishmentowi i spetryfikowanym poglądom na architekturę, a na dodatek została zorganizowana wokół symboliki masońskiej i okultystycznej⁴. Ale nawet jeśli nie wszystko było jasne w przekazie Le Corbusiera, fascynacja nim wpłynęła na wiele polskich życiorysów. Ulegała mu nie tylko generacja „młodych” i radykalna lewicowa awangarda; nawet ortodoksyjni wrogowie nowoczesności stawali się jego „ofiarami”, jak zdeklarowany antyawangardysta, neoromantyk zorientowany na styl narodowy Stanisław Noakowski, który pod wpływem jazzu, usłyszanego po raz pierwszy w życiu w jakiejś restauracji w Karlsbadzie, zaczął rysować proste kuby Corbusierowskich budowli, zdumiony własnym „grzesznym wyczynem”⁵. Ksawery Piwocki, nim został historykiem sztuki, ulegając złudzeniu o równoprawności różnych dyscyplin⁶, właśnie za sprawą Le Corbusiera chciał być architektem⁷. I choć Le Corbusier miał oczywiście u nas przeciwników i wrogów („Corbusier, van der Vlugt, tak, tak, to wielkie nazwiska. Ale ta cała bryłowatość, ten niewątpliwy zresztą

pies z kulawą nogą nie rozumiał Le Corbusiera. Na Wydziale się o tym nie mówiło. [...] Nawet takie osoby jak Bohdan Pniewski, Czesław Przybylski czy Rudolf Świerczyński – czołowi architekci tego okresu, wygrywający konkursy, budujący, będący na ołtarzu polskiej architektury, moim zdaniem bardzo mało wiedzieli o twórczości Le Corbusiera, a w każdym razie nie widzieli różnicy między Le Corbusierem a np. Gropiusem”; J. Soltan, *Le Corbusier i jego pracownia*, w: idem, *Rozmowy o architekturze*, rozm. Andrzej Bulanda, Muzeum ASP, Warszawa 1996, s. 40.

4 J. K. Birksted, *Le Corbusier and the Occult*, MIT Press. Cambridge, Mass., 2009.

5 Epizod ten przywołuje H. Mortkowicz-Olczakowa, *Świadectwo szkolne*, w: *O Stanisławie Noakowskim*, red. P. Biegański, PWN, Warszawa 1959, s. 224–225.

6 M. Porębski, *Żywa wartość i nauka. Twórczość naukowa Ksawerego Piwockiego*, w: *Granice sztuki. Z badań nad teorią i historią sztuki, kulturą artystyczną oraz sztuką ludową. Profesorowi doktorowi Ksaweremu Piwockiemu w siedemdziesiątą rocznicę urodzin*, PWN, Warszawa 1972, s. 269–270.

7 „Chcieliśmy sztuki nowej i olśniewającej, trudnej jak teoria względności, ale jasnej i bezbłędnej jak ona właśnie. Nie ma co ukrywać: w latach dwudziestych myśłano na serio o »stylu« XX wieku. Wydawało się, że analiza kubistyczna rzuciła podeń fundamenty, że architektura stoi u progu sformułowania jego »modulorów«, że sztuka abstrakcyjna może stać się odpowiednikiem plastycznym abstrakcyjnych konstrukcji nauk ścisłych. Złudzenia? Być może, ale i one wyznaczały współczesność”; K. Piwocki, „*Granica współczesności*” *Mieczysława Porębskiego*, „Przegląd Humanistyczny” 1965, nr 4, s. 158–163.

rozmach przy swojej krańcowej tendencji do uproszczenia i prymitywu, czy to nie rzecz diablo czasowa ?”⁸), to jego oddziaływanie było tak silne, że na przykład Lech Niemojewski, pisząc w 1927 roku studium o wnętrzach pałaców stanisławowskich, odkrył analogie między geometryzacją form w XVIII wieku a awangardową teorią geometrii w sztuce jego czasów⁹. A w zdolności dostrzeżenia tej paraleli odsłania się proces modernizacji świadomości historiograficznej, która opiera się na jednej z najbardziej nośnych i dyskutowanych tez modernizmu – tej mianowicie, że poznanie sztuki dawnej jest możliwe dopiero dzięki awangardzie i jedynie wychodząc od niej, można zrozumieć wcześniejsze stadia rozwojowe fenomenu sztuki, *recte* jej historię. Rozwinięcie tej tezy – rzecz jasna, nie wprost – odnajdziemy potem i u Michela Foucaulta, i u Hansa-Georga Gadamera, Petera Bürgera i Theodora W. Adorna, czy, *last but not least*, w teorii preposteryjności Mieke Bal; wszyscy stoją na stanowisku, że sztukę przeszłości możemy zrozumieć jedynie poprzez czy w świetle sztuki nowoczesnej.

W kolportowaniu swoich teorii Le Corbusier skutecznie i sprawnie posługiwał się strategią awangardowej agitacji i propagandy. On nie przekonuje, lecz czaruje, jest uwodzicielem, mówi Lech Niemojewski w 1934 roku, ujawniając (świadomie lub nie) psychoanalityczne podłoże jego twórczości (i twórczości w ogóle), której istotą jest bliska seksualnego pożądania strategia uwodzenia, mająca na celu oczarowanie widza/czytelnika i w rezultacie doprowadzenie do „posiadania” go. Język, jakim Le Corbusier pisał swoje teksty, był komplementarny wobec nowej estetyki i filozofii architektury oraz przestrzeni urbanistycznej. Figurą tej nowej kultury była geometria – podstawowe narzędzie estetyzacji i teoretycznej modernizacji przestrzeni miejskiej, postrzegane przez Le Corbusiera jako system właściwy dla nowoczesnego dzieła sztuki. Inaczej mówiąc,

8 Wypowiedź inż. Edwarda Dunina, dyrektora Komitetu Rozbudowy m. st. Warszawy i przewodniczącego komisji przygotowania stolicy do wszechświatowej wystawy w 1943 roku; *Co myślę o architekturze nowoczesnej? Ankieta „Wiadomości Literackich”*, „Wiadomości Literackie” 1934, nr 23, s. 4.

9 „Moderniści walcząc [...] o motyw twórczy w sztuce atakują linię uczuciową naśladowczą, wysuwając twierdzenie, że prawdziwie twórczym okazuje się człowiek w definicjach geometrycznych. Stanisław August tego jeszcze nie rozumiał, ale już przeczuwał, w dziełach jego artystów na każdym kroku napotykamy ornament geometryczny [...]”; L. Niemojewski, *Wnętrza architektoniczne pałaców stanisławowskich. Szkic syntetyczny*, Biblioteka Zakładu Architektury Polskiej Politechniki Warszawskiej, Warszawa 1927.

rysowane i tekstualizowane abstrakcyjne formy geometryczne były eksterioryzacją potrzeby ładu i wspornikiem funkcjonalistycznej transformacji rzeczywistości w zracjonalizowaną strukturę¹⁰. Centralnym punktem w tej teorii stał się od lat 40. Modulor, nowy kanon, dzięki któremu możliwe było zapanowanie nad tą nową przestrzenią, zawłaszczenie jej i za jej pomocą uświadomienie, że, jak powiedziałby Zygmunt Bauman, przestrzeń „jakby [...] przestała być przeszkodą – potrzeba tylko ułamek sekundy, by ją zdobyć”¹¹. Zdobywcą miał być modernistyczny model Nowego Człowieka.

Autorski kanon proporcji, nad którym Le Corbusier pracował w czasie okupacji od 1942/1943 roku, został wyłożony w trzech tekstach: *Le Modulor* (pełny tytuł: *Modulor, studium o manierze harmoniczej*, 1948) i *Le Modulor 2* (1955) oraz w *Le poème de l'angle droit* (*Poemat o kącie prostym*, 1953), którego trzecia część A.3 *Milieu*, ozdobiona ilustracją Le Corbusiera, w poetycko-malarskim ujęciu prezentuje nagą, wyprostowaną, patrzącą nam prosto w oczy sylwetkę Modulora: idealnego mężczyzny, kreatora nowego świata, zdobywcy „przestrzeni niewysłowionej”. „Wszechświat naszego spojrzenia / opiera się na płaszczyźnie obramowanej horyzontem / Twarz obrócona ku niebu / Rozważamy przestrzeń niepojętą / dotąd niepochwyconą. / Odpoczywać śpiąc na wznak / – oto śmierć z plecami przy ziemi... / Ale ja stoję! / Ponieważ jesteś wyprostowany / jesteś zdolny do działania / Wyprostowany na ziemskiej płaszczyźnie / rzeczy, które możesz osiąść / Podpisujesz z naturą / pakt solidarności: to jest kąt prosty / Wyprostowany naprzeciw morza / stoisz więc na swych nogach”¹². Ta mocarna sylwetka supermana, inspirowana postacią amerykańskiego policjanta, którym Le Corbusier zachwycił się na ulicy w Nowym Jorku, bliska fikcyjnej postaci Supermana, superbohatera

10 Zob. G. Sztabiński, *Dlaczego geometria?*, w: *W kręgu zagadnień awangardy III*, Wydawnictwo Uniwersytetu Łódzkiego, Łódź 1990, s. 225–250.

11 Z. Bauman, *Globalizacja*, przeł. E. Klekot, PIW, Warszawa 2000, s. 92.

12 „L'univers de nos yeux repose / sur un plateau bordé d'horizon / La face tournée vers le ciel / Considérons l'espace inconcevable / jusqu'ici insaisi. / Reposer s'étendre dormir / – mourir / Le dos au sol... / Mais je me suis mis debout! / Puisque tu es droit / te voilà propre aux actes. / Droit sur le plateau terrestre / des choses saisissables tu / contractes avec la nature un / pacte de solidarité : c'est l'angle droit / Debout devant la mer vertical / te voilà sur tes jambes”. Le Corbusier, *The Modulor and Modulor 2*, t. 1–2, red. M. J. Ostwald, Birkhäuser, Basel 2000; Le Corbusier, A.3 *Milieu*, w: idem, *Le Poème de l'angle droit*, Paris 1953. Cytowany fragment w przekładzie Kamili Wielebskiej, <http://archiwum-obieg.u-jazdowski.pl/wydarzenie/5021> (dostęp 15.09.2016).



Le Corbusier, ilustracja do poematu *Le poème de l'angle droit*, 1953



Le Corbusier, *Modulor*, rysunek

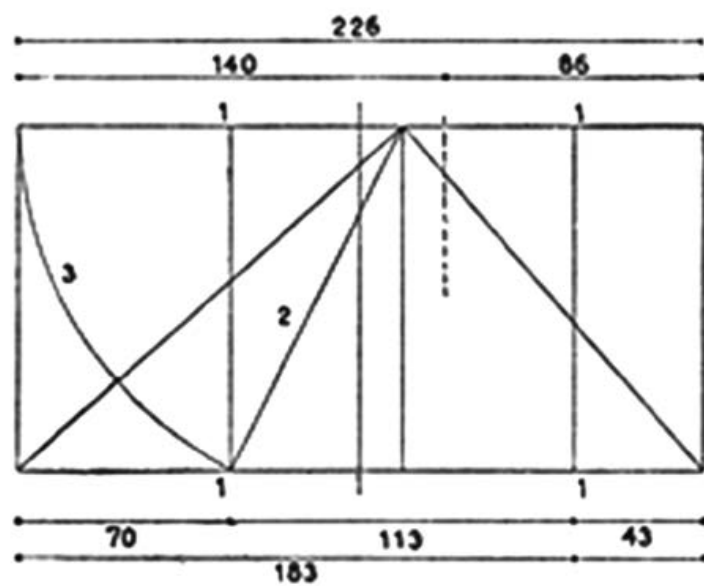


FIG. 23

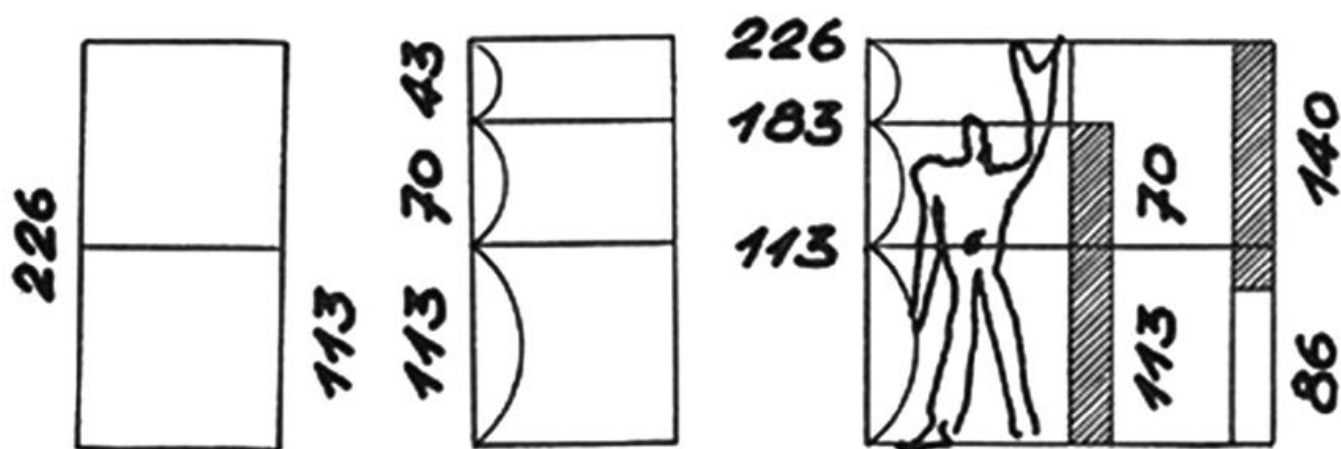


FIG. 24



popkultury wykreowanego w komiksach Joe Shustera i Jerry'ego Siegela w 1938 roku, stała się jedną z ikon współczesnej kultury.

Antropomorficzny system modułarny był w koncepcji Le Corbusiera powrotem do rudymentów architektury: do kanonu proporcji Witruwiusza (I wiek p.n.e.) i jego nowożytnych kontynuatorów (Dürera, Leonarda da Vinci, Leona Battisty Albertiego i innych) oraz do teorii złotego cięcia. Teraz ten antropomorfizm w ręku modernisty miał być narzędziem zapamiętania nad przestrzenią, czyli przywrócenia jej ludzkiej skali, jaka w ocenie Le Corbusiera została zaprzepaszczona od czasu Rewolucji Francuskiej, gdy stary kanon zastąpiono na przełomie XVIII i XIX wieku nowym, czysto abstrakcyjnym i spekulatywnym systemem metrycznym. Le Corbusier był pewien, że to ten metryczny system pomiaru, nieodpowiedni, bo z gruntu obcy naturze, pozbawił architekturę ludzkiego punktu odniesienia i wobec tego był głównym sprawcą demontażu całej zachodniej tradycji architektonicznej: „zdaje się być odpowiedzialny za dyslokację i zboczenie architektury [...]». »Dyslokacja« jest odpowiednim słowem na określenie tego: znaczy przemieszczenie, zwichnięcie w stosunku do obiektu, którego celem jest pomieścić człowieka”¹³. Należy zatem odejść od tego i wrócić do źródeł¹⁴, czyli znowu do proporcji ludzkiego ciała. Jako podstawowy kanon (wszelkich) proporcji Modulor Le Corbusiera, jak u Witruwiusza prezentujący stojącą sylwetkę młodego, zdrowego mężczyzny, połączył witruwiańską systematykę ze złotym podziałem przedstawionym geometrycznie lub za pomocą formuły analitycznej: stosunek całego odcinka

13 Le Corbusier, *The Modulor. A Harmonious Measure to the Human Scale Universally Applicable to Architecture and Mechanics*, Faber and Faber, London 1954, s. 20.

14 „Partenon, świątynie Indii i katedry budowano zgodnie z miarą tworzącą kod, spoisty system, który wprowadzał właściwą jednorodność. Człowiek pierwotny we wszystkich czasach i na wszystkich miejscach, podobnie jak przedstawiciele wysokich cywilizacji: Egipcjanie, Chaldejczycy, Grecy, budowali, a tym samym i mierzyli. Jakże były te narzędzia, którymi się posługiwali? Były one odwieczne, niezmiennie i precyzyjne, gdyż były związane z człowiekiem. Nazwy tych narzędzi to łokieć (cubit), palec (digit), kciuk (cal), stopa, krok itd. Powiedzmy od razu: tworzyły one integralne części ludzkiego ciała i dlatego były odpowiednią miarą przy budowie chat, domów, świątyń. Więcej, były nieskończenie bogate i precyzyjne, gdyż tworzyły część matematyki ludzkiego ciała, wdzięczne, eleganckie i pewne, były źródłem harmonii, która nas wzrusza, i piękna (oceniającego – niech to będzie jasne – ludzkim okiem, zgodnie z ludzkim pojęciem, bo nie może i nigdy nie mogło być innych kryteriów); ibidem, s. 18–19.

do jego części dłuższej jest równy stosunkowi części dłuższej (major) do krótszej (minor) i jest współzależnością między kwadratem, kołem i trójkątem. Le Corbusier, odwołując się do Fibonacciego, zgodnie z regułą złotego cięcia wydzielił trzy interwały ciała ludzkiego (stopa, spłot słoneczny, głowa, palce wyciągniętej ręki), a za wymiar wyjściowy przyjął w pierwszej wersji Modulora (1948) przeciętny wzrost młodego Francuza (175 cm) podzielony na trzy odcinki (108,2 – 66,8 – 41,45 – 25,4 cm). Na tej podstawie wyprowadzone zostały wymiary w górę i w dół (tzw. szereg czerwony), zmodyfikowane potem w drugiej wersji Modulora (1955) przez równoległy szereg tzw. niebieski, tym razem wyprowadzony od wymiaru ciała męskiego o wzroście 183 cm i z podniesioną do góry ręką (razem 226 cm), intrygująco odwołując się tu do postaci policjantów z angielskich powieści kryminalnych¹⁵. Podwojone wartości odcinków szeregu czerwonego zestawione z niebieskim stały się fundamentem wszelkich proporcji w teorii Le Corbusiera, jakie stosowane były w bryle i wnętrzu. Oczywiście są tu powiązania architektury z teorią muzyki, co zresztą architekt wyłożył w swojej pisanej w trzeciej osobie autobiografii¹⁶, a analizę muzykologiczną Modulora przeprowadził u nas wnikliwie Ludwik Bielawski (1979)¹⁷. Dzięki swej zależności od złotego podziału i nieograniczonym w praktyce możliwościom kombinacyjnym model ten był, jak to określił współpracownik Le Corbusiera Jerzy Sołtan, „jakby klawiaturą, na której wielka

15 „Wartości modulora w obecnej formie są zdefiniowane poprzez wysokość człowieka równą 175 cm. Lecz czy nie jest to raczej wielkość typowa dla Francuza? Czy nie zauważył pan, że w angielskich nowelach detektywistycznych dobrze wyglądający człowiek, taki jak policjant, ma zawsze sześć stóp wysokości? Próbowaliśmy zastosować ten standard: sześć stóp – $6 \times 30,48 = 182,88$ cm. Ku naszemu zadowoleniu gradacja nowego modulora, przyjmująca za punkt wyjścia wysokość sześciu stóp, przetłumaczona została na naszych oczach w wymiary stóp i cali!"; ibidem, s. 56.

16 „Wolny od ducha akademizmu, miał otwarty umysł i baczne oko. Jako kubista skłaniał się do zjawisk plastycznych, jego rozumowanie było wizualne. Pochodził z rodziny muzyków, lecz sam nie potrafił nawet czytać muzyki, jednakże stawał się stopniowo muzykiem i wiedział, jak muzyka jest tworzona, potrafił mówić o muzyce i formułować sądy o niej. Muzyka, tak jak architektura, to czas i przestrzeń. Muzyka i architektura to sprawa miary. [...] Architektura jest oceniana oczami, które widzą, głową, która się obraca, nogami, które chodzą. Architektura nie jest fenomenem synchronicznym, lecz sukcesywnym, jest stworzona z obrazów uzupełniających się nawzajem, następujących po sobie w czasie i przestrzeni, podobnie jak muzyka"; ibidem, s. 29, 72–73.

17 L. Bielawski, *Strefowa teoria czasu i jej znaczenie dla antropologii muzycznej*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1979, s. 283–308.

ilość gam możliwa jest do wygrania, gam różnych, a jednak takich, w których każdy element łączy się ze swym sąsiadem w jedną całość”¹⁸. W ten sposób realizowało się obsesyjne marzenie Le Corbusiera o elementarnym antropomorfizmie: „nowej-starej” ludzkiej skali wiodącej do tego, że „wszystko jest owocem sprzężonych porządków, kosmicznego i ludzkiego”.

Zgodnie z tą regułą projektowali także polscy architekci modernistyczni i późnomodernistyczni, od wielkich osiedli (Linearny System Ciągły Oskara i Zofii Hansenów) po małą architekturę i meble. Ostatnim akordem tej historii są wspomniane warszawskie wiaty przystankowe.

Jednak w powojennej Polsce atmosfera wokół Le Corbusiera i jego teorii nie była sprzyjająca. W okresie socrealizmu stał się głównym obiektem ataków marksistowskich architektów, m.in. do niedawna jeszcze jego przyjaciół i współpracowników Syrkusów. Próbowano wprawdzie, choć bez skutku, interpretować Le Corbusiera z pozycji marksistowskich: Juliusz Żórawski tłumaczył na przykład istotę tzw. architektury zaangażowanej zgodnie z marksistowską teorią odbicia, wychodząc od poglądu Le Corbusiera, że architekt dźwiga ciężar odpowiedzialności za szczęście i nieszczęście ludzkości, a wobec tego musi współdecydować o wizji świata oraz być jej lustrem¹⁹. Takie poglądy formułowano u nas w czasie, gdy na Zachodzie modernistyczny styl międzynarodowy był generalnie niedyskutowalną podstawą tamtejszych projektów odbudowy i gdzie wobec tego teorie wypracowane przez generację pierwszych modernistów mogły teraz doczekać się realizacji na skalę nieporównywalnie większą, niż to było udziałem przedwojennych i tużpowojennych eksperymentalnych osiedli-poligonów (w Warszawie osiedla WSM, na Kole i Pradze II). Ale w krajach włączonych do bloku komunistycznego pokolenie przedwojennych modernistów, niedawnych entuzjastów Le Corbusiera, przechodziło trudną lekcję tożsamości. Helena i Szymon Syrkusowie, przed wojną najbardziej zaangażowani aktywiści w ruchu CIAM, entuzjaści Le Corbusiera szcycący się jego osobistą przyjaźnią i relacjami „na zasadzie szacunku do mistrza”,

18 J. Soltan, *Modulor. System wymiarowania Le Corbusiera*, Koło Naukowe Wydziału Architektury Wnętrz, Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie, Warszawa 1957, maszynopis powielany.

19 Ta interpretacja pojawiła się w artykule będącym częścią większej pracy Juliusza Żórawskiego *O architekturze zaangażowanej*, która jednak nie ukazała się drukiem (autor zmarł w 1967 roku); więcej na ten temat zob. D. Juruś, *Architektura poszukująca zrozumienia*, w: Juliusz Żórawski, *Wybór pism estetycznych*, Universitas, Kraków 2008, s. xxii i n.

jak mawiała Syrkusowa²⁰, w pierwszych latach po wojnie wyparli się go całkowicie. Syrkusowa przed wojną z egzaltacją wypowiadała się o jego talencie plastycznym i literackim, przyrównując go do wielkich mistrzów odrodzenia („jak wielcy mistrzowie odrodzenia maluje pan, projektuje i pisze. Po matce odziedziczył pan zapewne zamiłowanie do muzyki” – komplementowała go²¹), jeszcze w czasie okupacji na kursach prowadzonych w żoliborskiej Pracowni Architektoniczno-Urbanistycznej opowiadała o nim robotnikom jako o „największym architekcie naszych czasów”, „wspaniałym porywającym mówcy”, którego tragedia polegała na tym, że „społeczeństwo francuskie nie pozwoliło mu zrealizować swych idei we właściwej skali”²². Otóż ta sama Syrkusowa kilka lat później, już jako prominentna aktywistka partii komunistycznej, wyraził się o nim na Kongresie CIAM 7 w Bergamo (1949) z najwyższą pogardą per „ośli umysł”, parafrazując Corbusierowską metaforę oślich ścieżek: „tak jak te ośle ścieżki, ośli był umysł Le Corbusiera” (Syrkusowa)²³. Po powrocie Gomułki do władzy Syrkusowa próbowała znowu dołączyć do „postępowych” architektów Zachodu, ale ani te gesty, ani opublikowany w 1984 roku jej wspomnieniowy, znowu pełen patosu i uwielbienia dla „wielkiego, niemal mitycznego zjawiska – symbolu architektury nowoczesnej”

20 H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego 1925–1975*, PWN, Warszawa 1976, s. 111.

21 „[...] talent literacki Le Corbusiera przenika każda stronę, a przy tym układ graficzny, druk i papier są bez zarzutu, książka ta wzbudzi zainteresowanie każdego architekta”; H. S. [Helena Syrkusowa], [prezentacja książki *Le Corbusier et Pierre Jeanneret – œuvre complete de 1929–1934*, red. P. Bösigler, przedmowa S. Giedion], „Komunikat SARP” 1935, nr 6, s. 11–12; H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, op. cit., s. 316.

22 H. i S. Syrkusowie, *Osiedle Społeczne na tle dzielnic, miasta i regionu. Odczyt na kursie dla robotników i pracowników umysłowych SPB* [wygłoszony 2 marca 1942], maszynopis powielany [1942], s. 16–17, Biblioteka Wydziału Architektury Politechniki Warszawskiej, sygn. 4/A. Tekst sygnowany wspólnie z mężem, ale napisany w pierwszej osobie rodzaju żeńskiego.

23 Za: J. Sołtan, *Rozmowy o architekturze*, op. cit., s. 52–53. Używany przez Le Corbusiera w tekstach o urbanistyce termin „ośle ścieżki” określał drogi, którymi chodziły karawany, wielbłądy, osiołki, drogi bez prostokątnej siatki ulicznej. Sam był apologetą linii prostej, co wyłożył w książce *Urbanisme* (1925): „Człowiek chodzi po prostej, bo ma wytyczony cel i wie, dokąd idzie; zdecydował się dotrzeć do jakiegoś określonego miejsca i prosto do niego zmierza. Juczny osioł kluczy, дума chwilę na swój postrzelony, rozartagniony sposób i idzie dalej zygzakami”. Według Le Corbusiera kręte ulice są przyczyną tego, że „miasta zamierają, a klasy rządzące są obalane”.

tekst o Le Corbusierze²⁴ nie zdołał przykryć jej wystąpienia w Bergamo²⁵. Będąc od 1944 roku członkinią komunistycznej PPR, a potem PZPR, jako prominentna postać w uprzywilejowanej grupie architektów reżimu oraz według zeznań Józefa Światły współpracowniczką Służby Bezpieczeństwa, działała w kręgu swych przedwojennych powiązań z okresu WSM, gdy ludzie ci po wojnie zajęli kluczowe stanowiska w strukturach nowej władzy (Bolesław Bierut został prezydentem PRL, jego doradczynią w sprawach architektury była Syrkusowa, arch. Roman Piotrowski został szefem Ministerstwa Odbudowy i BOS-u, a arch. Marian Spychalski marszałkiem). Dzięki wysokiej protekcji małżeństwo Syrkusów zajęło znaczącą pozycję w środowisku architektonicznym, stając się egzekutorami nowej ideologii, także na Wydziale Architektury Politechniki Warszawskiej. Dlatego w powojennej Polsce ośrodkiem corbusieryzmu nie stał się Wydział Architektury PW, jak to miało miejsce przed rokiem 1939, ale Akademia Sztuk Pięknych, gdzie znalazła azyl grupa najwybitniejszych modernistów polskich: współpracownik Le Corbusiera w latach 1945–1948 Jerzy Sołtan, Lech Tomaszewski, Oskar Hansen i Bohdan Ihnatowicz. Sołtan założył w 1954 roku Zakłady Artystyczno-Badawcze i przekształcił je w najważniejsze centrum nowoczesnej myśli architektonicznej tamtych lat. Tutaj ukazało się pierwsze i jedyne dotąd w Polsce wydanie *Karty Ateńskiej*²⁶, zaciekle inkryminowane na Wydziale Architektury PW, oraz praca Sołtana o *Modulorze* (o czym dalej). Najbliższy współpracownik Sołtana Oskar Hansen, który pracował wcześniej z kuzynem Le Corbusiera Pierre'em Jeanneretem, próbował najważniejsze elementy Corbusierowskiej myśli aplikować w swoich koncepcjach

24 H. Syrkus, *Ku idei osiedla społecznego*, op. cit., s. 312.

25 Jak zaświadcza Jerzy Sołtan, „od nastania Polski Ludowej do objawienia się socrealizmu [Syrkusowie] gorliwie starali się nawiązać i odnowić stosunki z postępowym Zachodem. Od momentu, gdy Rosja zmieniła swoją postawę, czy raczej od chwili, kiedy się zdecydowała okazywać właściwą postawę wobec satelitów, Syrkusowie zmienili się całkowicie. Weszli oni, starzy CIAM-owcy, do uprzywilejowanej grupy architektów reżimu. Razem w jednym szeregu z prowodyrami architektonicznymi sprowadzonymi wprost z Sowietów. Na Zachodzie zauważono wystąpienie Syrkusowej na Kongresie CIAM w Bergamo, gdzie próbowała lansować socrealizm. Później stała się jedną z bardziej agresywnych postaci reżimu stalinowskiego w Polsce”; J. Sołtan, *Rozmowy o architekturze*, op. cit.

26 *Grupa CIAM – Francja, Karta Ateńska. Urbanistyka CIAM*, przeł. K. Szaronos, Koło Naukowe Wydziału Architektury Wnętrz ASP, Warszawa [1956], wg wyd. pierwszego kompletnego z 1941 roku.

i realizacjach, na ile to było możliwe, ale jego eksperymentalne założenia Linearnego Systemu Ciągłego (dom-osiedle Przyczółek Grochowski w Warszawie, Osiedle Przyjaźń w Lublinie, oba proj. Zofii i Oskara Hansenów) pozostały zjawiskiem znacząco osobnym. Podobnie jak czymś jednostkowym była jedyna u nas po wojnie, bardzo zresztą skromna wystawa Le Corbusiera, zorganizowana przez SARP dzięki pomocy ambasady Francji w Polsce w 1966 roku, w pierwszą rocznicę jego śmierci.

Antycorbusierowskie postawy środowiska Wydziału Architektury PW, jawnie wrogiego wobec architektów pracujących w ASP, miały podłoże polityczne, ale też wynikały z istotowej różnicy między pojmowaniem architektury. Źródła sporu na tym tle miały początek w pierwszej książce-manifeście Le Corbusiera *W stronę architektury* (1923), która budowała mit założycielski Nowego Początku: modernistycznej kultury wyprowadzonej z nowej kondycji społecznej, ekonomicznej i technicznej; jej najwyższą emanacją jest nowa architektura powiązana z nową urbanistyką i designem. Problem ten Le Corbusier pojmował zgodnie z modernistyczną filozofią: progresywnie, „biologicznie” i misyjnie: nowa architektura to wychylona w przyszłość moralna siła, która dojdzie do głosu, gdy zostaną przywrócone zagubione, prymarne wartości architektury (antropomorfizm) i formy (doryka), by połączyć się z nową cywilizacją maszynową. Tak wyprowadzona geneza nowoczesnej architektury-kultury wyznacza zarazem jej teleologiczne powinności²⁷. Antyakademicka postawa Le Corbusiera miała jasno wytyczony cel: przekonać czytelnika o konieczności zastąpienia anachronicznej estetyki XIX-wiecznej Architekturą pisaną przez duże A jako wartością wyższego rzędu, a nie jako stylistyczny eksperyment. Czyli taką Architekturą, która ma do wypełnienia reanimacyjną misję w kulturze, polegającą na zasadniczej zmianie sposobu życia i nadaniu mu form adekwatnych do nowych potrzeb i oczekiwań. Opinia Le Corbusiera, że kryzys architektury jest efektem działania szkół architektonicznych²⁸, podczas gdy Inżynier (pisany wielką literą jako nazwa własna) powołuje

27 „Czy większość architektów nie zapomniała dziś, że wielka architektura stoi u źródeł ludzkości i jest bezpośrednią pochodną ludzkich instynktów?” (*W stronę architektury*).

28 „Cieplarnie, gdzie hoduje się błękitne hortensje, zielone chryzantemy i nieprzyzwoite orchidee”, [które] „mącą młodzieży w głowach, ucząc ją fałszu, udawania i czołobitości godnej dworaków” (*W stronę architektury*).

do życia *ergo* płodzi żywy organizm „męski”²⁹, podważała status politechnicznych Wydziałów Architektury. Nowym Człowiekiem budującym Nowy Świat, nowe zmechanizowane środowisko, jest Inżynier-wynalazca i (s)twórca samolotów³⁰, którym jest Mężczyzna. Le Corbusier ujawnia tu swoje przywiązanie do starych, utrwalonych w teorii i uzusie scenariuszy patriarchalnych, zgodnie z którymi tworzenie architektury jest wyłączną domeną mężczyzny. Budowniczym Nowego Świata może być tylko mężczyzna jako ojciec/twórca kultury, stąd młode atletyczne nagie męskie ciała pojawiają się na architektonicznych szkicach Le Corbusiera, pełnych boisk do gry w tenisa i piłkę nożną, bieżni na dachach, sal gimnastycznych dla bokserów w wiszących ogrodach, łazienek z gimnastycznym sprzętem przekształcanych w „nowy salon” programujący nowy, higieniczny styl życia Mężczyzny. Le Corbusier projektowanie – miasta, domu, wnętrza – widział więc „kanonicznie” jako domenę męską, dlatego jego architektura była kreacją przestrzeni skomponowanej dla wygody i upodobań młodego, wysportowanego, współczesnego dandysa; platoński ideał przekształcił się ostatecznie w mocarne super-ciało Modulora: supermana-sportowca-atlety, „uniwersalnego wojownika”, który „zbroi się do walki” dnia dzisiejszego jako twór i zarazem twórca nowej kultury maszynowej. Fetyszyzm Le Corbusiera wobec nagiego męskiego ciała jest widoczny w całej jego twórczości. Nagi młody idealny mężczyzna jako reprezentacja Nowego Człowieka jest pozbawiony uczucia wstydu swoją nagością i to dla niego mają powstawać seryjne domy o wielkich przeszklonych ścianach (których nie znoszą z kolei kobiety), wnętrzach o pustych białych ścianach i higienicznych ażurowych meblach, które zaprojektowane w zgodzie z Corbusierowską teorią wyposażenia służyć miały kojarzyć się ze szpitalem, laboratorium, salą gimnastyczną. I, *last but not least*, z klasztorem – czyli tym wnętrzem, które dla Le Corbusiera od momentu jego młodzieńczej bytności na górze Athos

29 „Inżynierowie są zdrowi i mężczyźni, aktywni i użyteczni, moralni i radośni” (*W stronę architektury*).

30 „Z architektonicznego punktu widzenia bliski jest mi stan ducha wynalazcy samolotów” (*W stronę architektury*). O kulcie konstruktorów samolotów w środowisku architektów modernistycznych, w tym w Polsce, piszę w: M. Leśniakowska, *Inny horyzont. Brukselska w Nowym Jorku. (Anatomia mebla w biopolitycznym dyskursie modernizmu)*, w: *Wystawa nowojorska 1939. Materiały sesji naukowej Instytutu Sztuki PAN, Warszawa, 23–24 listopada 2009 roku*, red. J. M. Sosnowska, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2012.

pozostało na zawsze ideałem i źródłem koncepcji *minimum-existenz*, także praktykowanej w życiu (minimalistyczna chata-studio, którą zbudował dla siebie w Petit Cabanon, wzorowana była na celi eremity³¹).

Nagi mężczyzna wśród nagich ścian jako równocześnie estetyczny i etyczny ideał nowych czasów redefiniował klasyczny kult idealnego męskiego ciała, sformatowanego źródłowo w antropomorficzny kanon Witruwiusza. Współczesność, która powstaje, ma więc „zdecydowane, męskie oblicze, [dlatego] budzi naszą sympatię”, zaś „duch architektury” utrzymuje nas „w stanie zmysłowego oczarowania i zarazem męskiej godności”, pisze z patosem Le Corbusier (*W stronę architektury*). Podobne metafory odwołujące się do męskości, erotyzmu i doznań sensualnych są stałą jego pisarstwa – mówi o namietności do architektury, o zmysłowej matematyce, o „rozkoszy płynącej z nowego doznania”, wiążąc czytelnie retorykę architektoniczną z dyskursem miłosnym.

Pytając o recepcję Le Corbusiera w warszawskiej ASP, trzeba przypomnieć kilka faktów dotyczących historii reorganizacji uczelni w pierwszych latach po wojnie (1945–1948). Kwestie te relacjonował swego czasu szczegółowo Wojciech Włodarczyk³², więc tylko dla porządku przypomnę, że między innymi rozważano poszerzenie programu uczelni o architekturę i współpracę z Wydziałem Architektury PW i choć studia architektoniczne w ASP różniły się od programu na politechnice – te pierwsze były ukierunkowane na architekturę pozainżynierską, widowiskową oraz na powiązanie ich z architekturą krajobrazu i wnętrz³³ – to już w samym

31 „Dom: schronienie przed upałem, mrozem, deszczem, złodziejami, natrętami. Pojemnik na światło i słońce. Kilka pomieszczeń na kuchnię, pracownię i życie intymne. Pokój: wolna powierzchnia, łóżko do odpoczynku, krzesło do swobodnej pracy, szafki do szybkiego układania wszystkiego in its right place. Ile pomieszczeń: jedno do gotowania i jedno do jedzenia. Jedno do pracy, jedno do mycia i jedno do spania. Takie są standardy mieszkania” (*W stronę architektury*). Więcej na ten temat zob. M. Leśniakowska, *Dom Adama, dom Ewy: dyskurs różnicy w (pod)tekstach historii architektury*, „Rocznik Historii Sztuki” 2005, t. 30, s. 31–45.

32 W. Włodarczyk, *Akademia Sztuk Pięknych w Warszawie w latach 1944–2004. 100 lat Akademii Sztuk Pięknych w Warszawie*, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 2005 s. 56 i n.

33 Na posiedzeniu Senatu 24 stycznia 1949 roku Gutt przedstawił program studiów architektonicznych, które nazwał „Kompozycją Zespołów Plastycznych Przestrzeni” i które obejmować miały: zespoły wnętrz, teatry ogrodowe, scenerie, parki i ogrody architektoniczne o dowolnych i wiązanych akcentach, stadiony, boiska, cmentarze itp.”; ibidem, s. 56–57.

fakcie wprowadzenia na ASP kierunku architektonicznego tkwiły załóżki konfliktu z Wydziałem Architektury PW, który widział zagrożenie dla swojej dotąd monopolistycznej pozycji w edukacji architektonicznej.

W 1948 roku do Warszawy przyjechał z Paryża współpracownik Le Corbusiera Jerzy Sołtan³⁴, obejmując 5 czerwca 1949 roku Katedrę Architektury ASP. Odegrał on kluczową rolę w obozie warszawskich corbusierowców i być może nigdy nie doszłoby do umocnienia się tych awangardowych koncepcji, gdyby nie jego obecność i silna osobowość. Fascynacja Sołtana Le Corbusierem zaczęła się w czasach studenckich, a w czasie wojny, osadzony w obozie jenieckim, tłumaczył jego książkę *Kiedy katedry były białe* (*Quand les cathedrales etaient blanches*, 1937) i prowadził z autorem korespondencję na tyle ożywioną, by dosłownie w dniu demobilizacji, w lipcu 1945 roku zgłosić się w jego paryskiej pracowni. Okoliczności ich pierwszego spotkania Sołtan opisał po czterdziestu latach, przytaczając pierwszą reakcję Le Corbusiera na widok potężnej, mierzącej 189 cm sylwetki Sołtana: „»Tiens, c’est Sołtan! Mais vous ites trop grand – Tak, to Sołtan! Ale pan jest przecież za duży, za wysoki!«. [...] rzeczywiście wydałem mu się »zbyt duży«, psułem mu czystość koncepcji [podkr. ML]”³⁵. Przez cztery lata Sołtan uczestniczył jako współpracownik w pracach projektowych Le Corbusiera (m.in. przy St. Die), a także przy Modulorze. W opinii Włodzimierza Witteka był w pewnym momencie odpowiedzialny za przebieg badań nad Modulorem³⁶ i wolno z dużym prawdopodobieństwem przypuszczać, że jego potężny wzrost mógł, w nie mniejszym stopniu niż legendarna postać policjanta czy Supermana, mieć wpływ na modyfikację Modulora, który w drugiej wersji liczył 183 cm. Według Ryszarda Bojara, wówczas studenta w pracowni Sołtana, wykonał on dla Corbusiera miarkę-taśmę Modulora w roku 1945³⁷. Po czterech latach tej współpracy Sołtan podjął jednak kolejną życiową decyzję: namówiony przez kilku polskich znajomych, przede wszystkim rzeźbiarza Franciszka

34 Jerzy Sołtan w 1948 roku w IPS-ie i Muzeum Narodowym wygłosił dwa wykłady o Le Corbusierze.

35 J. Sołtan, *On Architecture & Le Corbusier* (1995), maszynopis w Archiwum Muzeum ASP. Fragmenty opublikowane w wywiadzie-rzece *Le Corbusier i jego pracownia*, w: J. Sołtan, *Rozmowy o architekturze*, op. cit., s. 73–87, cyt. na s. 75.

36 Za: W. Włodarczyk, op. cit., s. 241.

37 „Sołtan wykonał dla Corbusiera miarkę-taśmę Modulora w roku 1945”; R. Bojar, *ASP Architektura Wnętrz III rok 1953/54*, tekst w posiadaniu Ryszarda Bojara, któremu dziękuję za jego udostępnienie.

Strynkiewicza³⁸ decyduje się porzucić pracę u Le Corbusiera i wrócić do Polski, gdzie obejmuje profesurę w ASP. W roku akademickim 1950/1951 jego asystentem został poznany w Paryżu Oskar Hansen, któremu zresztą Sołtan załatwił wówczas pracę u kuzyna Le Corbusiera, Jeannereta.

-
- 38 Byli to: Aleksander Rafałowski, Oskar Hansen, Wanda Załuska i Włodzisław Sokorski; za: W. Włodarczyk, op. cit., s. 234. List Jerzego Sołtana do Bohdana Urbanowicza z dnia 4 czerwca 1948, Instytut Sztuki PAN, Zbiory Specjalne: „Kochani Państwo Bohdanowie, [...] chcę poruszyć sprawę ważną i całkiem poufną. Jeszcze podczas bytności mojej w Warszawie mówił mi Strynkiewicz b. mgliście o ewentualności jakiejś pracy mojej w Akademii w Warszawie. Teraz tenże Strynkiewicz przyjechał tu i propozycję całkiem ukonkretnił. Chodzi o »propedeutykę« architektury dla wszystkich w akademii. Rozumiecie, że namyślałem się dobrze!! Strynkiewicz stawia to jako pracę niezależną – profesor nadzwyczajny, 27 000 zł miesięcznie itp. itp. itp. Propozycję tę przyjąłem. Jak wiesz, kochany Bohdanie, do pedagogii nigdy nie miałem zaufania i pociągu – wydaje mi się jednak, że w obecnej chwili w Polsce jest to dobre oparcie do innych prac ogólnoplastycznych z architekturą włącznie. Zdaję sobie sprawę z trudności i osamotnienia w Akademii wśród różnych kapistów i Pniwskich i nie zapominam Twoich napomknienia o Szkole na Myśliwieckiej – ale Akademia szczególnie w chwili »buntu« pniwsko-guttowskiego na Architekturze może być ważnym i delikatnym punktem. Słowem – przyjąłem. Zdaję sobie sprawę, że od mojego »przyjęcia« do »objęcia« jest duży szmat drogi. Już z arcyoględnych słów Strynkiewicza widzę, że ojciec Pniwski b. nie widzi mnie na terenie tamtym. Ludzka i naturalna to rzecz, że teraz pójdzie tam wojna o tamtą posadkę – spodziewam się też, że nic może z tego nie wyjdzie, ale chciałem, żebyście wiedzieli, jak sprawy stoją. Znam dobrze historię Bolesława Schmidta, który na zaproszenie z Polski na katedrę architektury rzucił poważne prace w Anglii i ... gównie dostał. Znam historię Skibniewskiego, który na piśmie miał katedrę urbanistyki i.... gównie dostał, podczas gdy matoty i żłoby jak Wejchert, Ciołek itp. – podostawali! Z drugiej strony wydaje mi się nonsensem jechać do Polski na coś – i tego nie dostać – c'est ridicule. Chętnie zrezygnuję z tego, ale jeżeli już ma coś z tego być, to nie na żarty. Dlatego nie mam zamiaru ruszyć się stąd bez murowanej pewności, na co jadę. Jak tak – to tak, a nie – to nie i w dupę niech mnie całują! A co jest! Domyślcie się, kochane Bohdanki, że bardzo zależy mi na waszej radzie i opinii w tej mierze. Na wszelki wypadek nawiązuję już tu kontakty ze szkołami, które wydają się być dziś na świecie dobre – wiadomo, że delikatna to rzecz »uczenie« bliźnich. Oczywiście idzie to wszystko jak z kamienia, bo równocześnie muszę siedzieć od 8 do 10 godzin u M. Le Corbusiera (teraz tylko chcę wyskoczyć do Brukseli, dla formy i odmiany). Myślę też o naszej *Antologii* architektury i plastyki, ale to też wymaga czasu, którego nie ma, a jak będę w Warszawie, to do problemu czasu dojdzie problem trudności kontaktu – ot, cholera i zmartwienie! Myślę, że w *Antologii* znalazłyby się niektóre dzieła w całości, np. *Vers une architecture* (Le Corbusiera), inne w wyjątkach, np. *Kindergarten Talks* (Sullivan), ale programu szczegółowszego nie jestem w stanie ułożyć z powodu braku czasu.[...]”.

Poglądy Hansena na architekturę były bliskie Sołtanowi: „Projektowanie architektoniczne to osobiste wyznanie, za które ponosimy moralną odpowiedzialność. Projektowanie architektoniczne w żadnym wypadku nie może wynikać z pobudek komercyjnych. Takie etyczne rozumienie zadań architektury jest rysem charakterystycznym postawy Sołtana”³⁹.

Na początku 1951 roku Sołtan przedstawił swój program Wydziału Architektury Wnętrz, oparty na integracji architektury i malarstwa⁴⁰ – oczywisty wpływ koncepcji Le Corbusiera, który zawsze malarstwo uznawał za źródło architektury. Przez cały okres socrealizmu tak sformatowany WAW zdołał zachować niezależność, a jego nowatorski charakter podtrzymało powołanie w 1954 roku Zakładów Doświadczalnych (później przemianowanych na Zakłady Artystyczno-Badawcze, ZAB). Rozwijane tam nowoczesne idee integracyjne uczyniły z ZAB polskie centrum corbusieryzmu i nowoczesnej myśli architektonicznej, ich program był zatem nie bez powodów zwalczany przez Wydział Architektury PW. Konflikt między obiema uczelniami był typową walką o władzę i rząd dusz o wyrażenie czytelnym podłożu politycznym/ideologicznym w strukturach komunistycznego szkolnictwa wyższego: środowisko architektów z Politechniki wspólnie z władzami SARP wyrażało wprost opinię, że wprowadzenie architektury na ASP jest „zjawiskiem rozbi-
jającym jednolitość nauczania architektonicznego i [jest] w zasadzie niekorzystnym”⁴¹. Ta postawa była echem ścierających się od końca XVIII wieku w Europie odmiennych koncepcji rozumienia architektury, które w ciągu XIX wieku doprowadziły do dwutorowego, generalizującego podziału architektury i jej dziejów na dwie „szkoły”. Młodsza „racjonalistyczna”, scjentystyczna, inżynierska szkoła tzw. francuska (północna) powstała około roku 1800 na bazie nowego paradygmatu kulturowego, materialistyczno-racjonalistycznej doktryny postrewolucjonistów francuskich i Jean-Nicolas-Louis Duranda, następnie modyfikowanej pod wpływem pozytywistycznego konstruktywizmu, funkcjonalizmu i akademizmu. Traktowanie architektury jako techniki/inżynierii wyznaczało podejście do niej jako do kompleksowej wiedzy technicznej, usankcjonowanej w edukacji politechnicznej. Druga szkoła, starsza, zwana artystyczną czy „artystowską” (inaczej włoską lub południową)

39 Oskar Hansen, w: *W kręgu Formy Otwartej*, Muzeum ASP, Warszawa 1986, s. 21.

40 Szczegółowy program podaje W. Włodarczyk, op. cit., s. 185.

41 „Komunikat SARP” 1955, nr 10.

pojmowała z kolei architekturę jako przede wszystkim sztukę piękną, jak chciał Vasari – i ta tradycja przetrwała gdzieś w XX wieku dzięki włączeniu nauczania architektonicznego do szkolnictwa artystycznego (akademii sztuk pięknych). Powojenny program warszawskiej ASP przez wprowadzenie architektury do programu dydaktycznego naruszał zatem monopolistyczną pod tym względem pozycję politechniki.

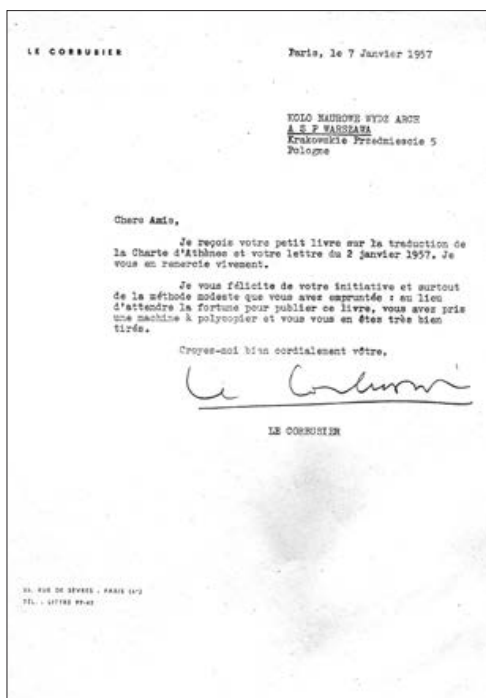
Atrakcyjność i nowatorstwo programu WAW były groźne dla WAPW tym bardziej, że szybko dostrzegli i docenili go studenci. Po cyklu wykładów Sołtana na temat *Modulora* w roku akademickim 1954/1955 dwaj ówcześni studenci WAW, Jan Choroszuca i Stefan Maciąg, postanowili wydać specjalny zeszyt poświęcony temu zagadnieniu i dla realizacji tego celu powołali Koło Naukowe WAW; jego opiekunem oficjalnie był Mieczysław Porębski. *Modulor*, którego pierwsza francuska wersja ukazała się w piśmie „Domus” w 1948 roku, a jako druk oddzielny dwa lata potem nakładem „L’Architecture d’Aujourd’hui” (1950) i to od razu w sześciu przekładach: po niemiecku, angielsku, bułgarsku, hiszpańsku, japońsku i włosku⁴², po polsku wyszedł więc dopiero kilka lat potem. Polskie wydanie *Modulora* nie był jednak dosłownym tłumaczeniem z „Domusa”, ale tekstem autorskim Jerzego Sołtana zatytułowanym *Modulor. System wymiarowania Le Corbusiera*⁴³. Wydany wiosną 1957 roku w nakładzie 500 egzemplarzy jako maszynopis powielany, opatrzony został rysunkami studenta architektury wewnątrz ASP Andrzeja Latosa. Ryszard Bojar, świadek tamtych wydarzeń, przybliży ówczesną atmosferę konspiracji, jaka panowała wówczas wśród wyznawców Le Corbusiera, niemal jakiejś tajnej sekty: „Kiedy w latach pięćdziesiątych ubiegłego wieku byliśmy studentami Jerzego Sołtana na Wydziale Architektury Wnętrz ASP w Warszawie, pierwsze wykłady miał przy świecach, za zasłoniętymi oknami. Studentom nie wolno było pożyczać z uczelnianej biblioteki zachodnich materiałów. Dopiero po 1956 założyliśmy Koło Naukowe, przetłumaczyliśmy i wydali na powielaczu Kartę Ateńską oraz Modulor Jerzego Sołtana. Przesłane do LC [Le Corbusiera – przyp. ML] oryginalne kopie spowodowały, że Mistrz przysłał nam swoje podziękowanie i gratulacje. W Kole działał Stefan Maciąg, Jan Choroszuca oraz ja. Z Łodzi, spod skrzydeł Strzemińskiego dotarł do nas Michał Zamorski [...]”⁴⁴. Wspomniany list

42 Pierwsze wydanie: Le Corbusier, *Le Modulor*, Architecture d’Aujourd’hui, Boulogne 1950.

43 J. Sołtan, *Modulor. System wymiarowania Le Corbusiera*, op. cit.

44 E-mail do autorki z 11 lipca 2012.

od Le Corbusiera inicjatorzy publikacji otrzymali 7 stycznia 1957 roku, co zapewne było efektem jakiejś korespondencji Sołtana z Le Corbusierem na ten temat⁴⁵. Ryszard Bojar szczegółowo opisuje atmosferę, jaka panowała wśród „sekciarzy” i warto ją przywołać: „Pozornie mało istotny fakt otrzymania ciemnego, zimnego strychu na pracownię stał się momentem



List Le Corbusiera do
Koła Naukowego ASP
w Warszawie, 1957, ze
zbiorów Stanisława
Maciąga

przełomowym, dając początek powstaniu niezależnego ośrodka formującego współczesną architekturę w socrealistycznej rzeczywistości kraju. Pracownia ta – jak mówił Sołtan – stała się dla niego »architektoniczną kotwicą« i drugim domem. Stwierdzenie to można by odnieść do całego ówczesnego zespołu współpracowników. [...] Samokontrola wspomagana entuzjazmem, ciekawością powstającego dzieła i świadomością udziału w czymś, co było znaczącym przejawem współczesnej myśli architektonicznej, skutecznie zastępowała biurokratyczną dyscyplinę” – tak pisał o tym czasie profesor Włodzimierz Wittek w swoim wspomnieniu o Jerzym Sołtanie w monografii ASP z roku 1995. „Projektowanie architektoniczne rozpoczęliśmy od spotkania z prof. Jerzym Sołtanem. Już od początku otaczał go nimb współpracownika Le Corbusiera, postaci wówczas dla nas tajemniczej. Pani Maciągowa musiała w bibliotece strzec przed studentami dostępu do dzieł współ-

czesnych – nowoczesnych twórców tak malarstwa, jak i architektury. Do tych ostatnich dostęp ułatwiony mieliśmy w sąsiadującej z ASP na Krakowskim Przedmieściu bibliotece Komitetu ds. Budownictwa i Architektury przy rogu ul. Świętokrzyskiej. Tam w godzinach porannych spotykałem zazwyczaj tylko Włodzimierza Witteka, asystenta profesorów Kurzątkowskiego i właśnie Sołtana. Dzięki »wiciom« przekazanym po drugim roku przez

45 List w posiadaniu Stefana Maciąga, któremu dziękuję za jego udostępnienie.

prof. Oskara Hansena prof. Sołtanowi, o mojej pracy całorocznej, a zwłaszcza o jej rozdziałiku o tematyce proporcji z cytowanym kanonem Zeisinga, zostałem przez niego zauważony⁴⁶. Sołtan zapytał mnie, czy zetknąłem się z problematyką Modulora Le Corbusiera. Jego schemat właśnie profesor Hansen naniósł w skali 1 : 1 obok kanonu da Vinci na narożniku pracowni. (Sołtan wykonał dla Corbusiera miarkę-taśmę Modulora w roku 1945). Był to okres, w którym pracownia prof. Sołtana w Zakładach Artystyczno-Badawczych ASP otrzymała zamówienie na projekt typowy pawilonu dla polskich wystaw przemysłowych w krajach o klimacie gorącym z Polskiej Izby Handlu Zagranicznego. Projekt otrzymał kryptonim »Tropik« i pod tym hasłem rozpoczęła się współpraca wielkiego zespołu specjalistów wielu dyscyplin projektowych. Ku mojemu zaskoczeniu Profesor zaszczylił mnie propozycją współpracy w takim teamie. Co więcej, pożyczył mi Corbusiera *Vers une architecture* i Matili Ghyki *La Divina Proporción*. [...] Profesor Oskar Hansen zwrócił moją uwagę na problem tzw. profili przestrzennych. Dał mi tym asumpt do takiego studium na przykładzie zamku Wielopolskich-Myszkowskich w Książu Wielkim, kiedy z Jurkiem Kosieradzkim wędrowaliśmy tamtędy w sierpniu 1953 roku. Chodziło z jednej strony o system proporcji elementów elewacji, jak też o stopniowe »wyłanianie« się bryły obiektu w zmiennej przestrzeni podczas dostępu do niego⁴⁷.

Po *Modulorze*, pierwszym zeszycie Koła Naukowego, następny przygotowywany był od 1955 roku i zawierał tekst Karty Ateńskiej, ale z powodu przedłużających się prac translatorskich wyszedł dopiero w 1956 roku, w nakładzie 1000 egzemplarzy⁴⁸. Powielaczowa broszura była sprzedawana w cenie 5 zł za egzemplarz także studentom Wydziału Architektury PW, ale wywołało to co najmniej niechętnie reakcje tamtejszych pedagogów, Karta Ateńska była bowiem w doktrynie socrealistycznej tekstem inkryminowanym, bo zawierającym wykładnię architektury i urbanistyki sprzeczną z założeniami wprowadzanych wówczas w Polsce doktryn, zwłaszcza w odniesieniu do zagadnienia odbudowy i konserwacji zabytków oraz relacji między architekturą zabytkową i nową.

46 Mowa o kanonie Adolfa Zeisinga (1810–1876), niemieckiego psychologa, który opracował własny system proporcji (*Der menschliche Kopf im Profil*, 1856; *Die Proportionen von reinen antiken Statuen*, 1856). Do niego odnosił się także Le Corbusier; zob. J. Clifford, W. Brown, *Adolph Zeising and the Formalist Tradition in Aesthetics*, „Archiv für Geschichte Der Philosophie” 1963, t. 45, s. 23–32.

47 R. Bojar, op. cit.

48 Grupa CIAM – Francja, Karta Ateńska..., op. cit.

Trzeci i zarazem ostatni zeszyt wydany przez Koło Naukowe WAW obejmował zestaw tekstów *Sztuka – Technika – Przemysł* (1957), przygotowany przez ówczesnego asystenta na Wydziale Włodzimierza Witteka. Następne zeszyty już się nie ukazały na skutek donosu do władz o wielkich jakoby zyskach, które mieli osiągać ze swej działalności wydawniczej studenci ASP i wobec groźby wydalenia ze studiów Choroszuchoy i Maciąga z wilczymi biletami⁴⁹.

Te trzy zeszyty Koła Naukowego ASP, biednie wydane, niemal samizdaty, mają dziś wartość bibliofilską. Do dziś jest to jedyne polskie wydanie *Modulora*.

Prace nad Modulorem były jedną z obsesji Sołtana: poszukiwał sposobów na obiektywizowanie estetyki, odnalezienia skali architektonicznych i „wykresów harmoniczných” będących „użytecznym narzędziem korygującym i precyzującym to, co przedtem podsuwa intuicja i emocja”, jakie wprowadzał w czasie prac nad Modulorem⁵⁰. Ale nie wszyscy architekci przyjmowali Modulora tak bezkrytycznie, jak on i jego środowisko. Wrogość środowiska związanego z Wydziałem Architektury miała różne podłoże, od teoretycznych po ideologiczne. Antropomorfizm Le Corbusiera, będąc modernistycznym rozwinięciem witruwiańskiej regulacji percepcji zgodnej z prawami geometrii, w której męskie ciało osiągnęło status fantazji o czystej formie, naruszał rozumienie proporcji, jakie wszczepił wspomniany oświeceniowy system metryczny. Konstruktor Duszan Poniż analizował szczegółowo w 1959 roku pokrewieństwo form strukturalnych w geometrii, plastyce i architekturze⁵¹, wykładając własną koncepcję złotego podziału z sugestią, że system klasyczny (witruwiański) „jest prymitywny i w gruncie rzeczy niematematyczny”⁵² i można zbudować pokrewne systemy oparte bądź o złoty trójkąt, bądź o stosunek najprostszých liczb naturalnych, doprowadzając do teoretycznie nieskończonej liczby takich systemów. W ocenie Poniża zagadnienie to nie jest bynajmniej czysto teoretyczną spekulacją, ma bowiem „groźne aspekty”, które rzucają cień na rozwój współczesnych teorii estetycznych w architekturze. Jednym z nich, w ocenie Poniża, miałoby być, z jednej strony,

49 W. Włodarczyk, op. cit., s. 193.

50 W. Wittek, cyt. za: W. Włodarczyk, op. cit., s. 241.

51 D. Poniż, *Formy strukturalne w geometrii, plastyce i architekturze (1)*, „Projekt” 1959, nr 1, s. 1–8; idem, *Formy strukturalne w geometrii, plastyce i architekturze (2)*, „Projekt” 1959, nr 2, s. 24–30.

52 D. Poniż, *Formy... (1)*, op. cit., s. 5.

szukanie wpływów malarstwa na architekturę, co, jak wiemy, lansował Le Corbusier i Sołtan, a czego Poniż był zdecydowanym wrogiem. Drugim zagadnieniem odrzucanym przez Poniża była kontynuacja idei złotego podziału przez Le Corbusiera. To właśnie w Modulatorze, twierdził Poniż, Le Corbusier „popiera niewątpliwie walący się system autorytetem jednego z najwybitniejszych architektów współczesnych. I aczkolwiek należy plackiem leżeć w adoracji przed jego kaplicą w Ronchamp lub Chandigarh, to Modulator wydaje się być rozpowszechnioną filuternie przez Starego Mistrza nienajlepszą receptą na doskonałość. Nie warto tu wspominać, że do swych największych dzieł, które siłą nagina do Modulatoru [sic!], Stary Mistrz dochodził innymi drogami. System Modulator ze względu na niebezpieczeństwo lansowania pewnej recepty na architekturę, a tym samym ograniczenie możliwości twórczych, jest systemem epigońskim. Niektóre współczesne tendencje w architekturze, pokrewne zresztą Modulatorowi, tylko rozgrywane innymi środkami, jak np. polegające na płaskim rozwiązywaniu elewacji w oparciu o podział zaczerpnięty ze wzorów malarskich, mondrianowskie proporcje ogromnych okien itp., stanowią, jak mówi Candela, »jedynie manifestację rozpaczliwej walki o zastąpienie obalonych środków wyrazu i stworzenie nowego symbolizmu, nowego języka, który zdolny byłby tchnąć nowe życie w jałowość trwających wciąż kubicznych i nagich mas«. Te ostatnie tendencje są bardziej niebezpieczne, niż się wydaje, gdyż zakładają, że poszukiwana malarskie wyprzedzają architekturę, a formalne osiągnięcia malarskie wpływają na jej rozwój. Pogląd ten utrwalony niebacznie przez Giediona znajduje szeroki oddźwięk i u nas”.

Tymczasem, powiada Poniż, to nie malarstwo, jego najróżniejsze tendencje i teorie mają wpływ na architekturę, ale nauki matematyczno-przyrodnicze, to technika oddziałuje na architekturę bardziej niż sztuka. Tę skrajnie racjonalną, inżynierską teorię Poniż podpiera osobliwą – i wartą przemyslenia! – argumentacją, jakoby to działalność Gustave’a Eiffela stworzyła kubizm w sztuce (malarstwie), zaś malarstwo w ogóle przeżywa kryzys, „szukając wyjścia w poszukiwaniach abstrakcyjnych i w podkładaniu treści filozoficznej pod formę wizualną i stąd wypływają tendencje przypisujące malarstwu rolę kierowniczą w rozwoju architektury. Przy tego rodzaju stanowisku istnieje niebezpieczeństwo zagubienia zdrowego rozsądku i zastąpienia go mętną mistyką, co zwykle zdarza się, gdy człowiek staje przed nowym niewyjaśnionym zjawiskiem i zbyt ufa swej intuicji”⁵³.

53 D. Poniż, *Formy... (1)*, op. cit.

Sołtan opuścił Polskę w 1967 roku. Został dyrektorem Wydziału Architektury na Harvardzie, obejmując tę funkcję po Walterze Gropiusie. Zaś w Polsce jego idee, już przetworzone, kontynuował jego dawny asystent Oskar Hansen w koncepcji Formy Otwartej i Otwartej Dydaktyki. A ostatnim (zapewne) akordem sprawczości antropomorficznego systemu Corbusierowskiego Modulora są warszawskie wiaty przystankowe MZK, opracowane jako projekt typowy przez Ryszarda Bojara na zlecenie Pracowni Sztuk Plastycznych, nieoczekiwanie mający dzisiaj, w 2016 roku, znacznie szerszy kontekst: „Ustaliłem zasady proporcji [wiat przystankowych] w oparciu o system Modulor. Szczęśliwie zostały one zachowane w czasie realizacji, podczas gdy zmieniono zadanie, które miały stanowić kopułki z pleksi, dające też moduł oraz doświetlanie światłem latarni ulicznych. Niestety w owym czasie reglamentowano pleksi wyłącznie dla celów wojskowych i służby zdrowia. Z drugiej strony, w opinii dyrektora PSP Henryka Urbanowicza kształt kopulek, kojarzący mu się z architekturą islamu, nie mógł zostać zaakceptowany. Tak oto ideologia ingerowała w realizację funkcji utylitarnych”⁵⁴.

54 R. Bojar, op. cit.

Marta Leśniakowska

**Modulor in Poland: Le Corbusier's
Canon at the Academy of Fine Arts
in Warsaw**

This article concerns the reception of the Modulor system of Le Corbusier in Poland. An important person was an architect Jerzy Sołtan which cooperated with Le Corbusier in Paris. In 1954 Sołtan came back to Poland and on the Academy of Fine Arts in Warsaw founded Art and Research Units (Zakłady Artystyczno-Badawcze). He propagated theories of Le Corbusier and with students published Athens Charter and Modulor. Sołtan was fought by the department of architecture of the Warsaw Technical University, where the program of Socialist Realism was being propagated. The projects of Oskar Hansen (housing estate Przyczółek Grochowski, Warsaw) and bus stops in Warsaw (project by Ryszard Bojar, 1970) are examples of the use of the Modulor system.

Marta Leśniakowska – historyczka i krytyczka sztuki, dr hab., prof. nadzw. Instytutu Sztuki PAN, wykładowca akademicki, kierownik Katedry Sztuki Nowoczesnej Uniwersytetu Papieskiego w Krakowie. Jej zainteresowania badawcze obejmują nowoczesną architekturę i kulturę wizualną, zwłaszcza fotografię, w perspektywie transdyscyplinarnej, oraz metodologię historii sztuki i jej historię jako dyscyplinę akademicką. Autorka dziesięciu książek, m. in. *Polski dwór: wzorce architektoniczne, mīt, symbol* (1992), *Co to jest architektura?* (1996), *Architekt Jan Koszczyc Witkiewicz (1881–1958) i budowanie w jego czasach* (1998); pięć tomów serii *Architektura w Warszawie* (od 1998). Publikowała m.in. w „Tekstach Drugich”, „Kontekstach”, „Modusie”, „Biuletynie Historii Sztuki”, „Roczniku Historii Sztuki”, „Nowych Książkach” krajowych i zagranicznych wydawnictwach zbiorowych. Członek naukowych gremiów eksperckich (m.in. MNiSW, NCN, NPRH, Fundacji na Rzecz Nauki Polskiej), Rad Programowych (Zachęty – Narodowej Galerii Sztuki, Rady ds. Zabytkowego Kampusu SGH, Społecznej Rady Ochrony Dziedzictwa Kulturowego przy Prezydencie m.st. Warszawy, Rady ds. Historycznych Pracowni Artystycznych) oraz fundacji zajmujących się współczesną kulturą artystyczną (Profile, Centrum Architektury, Kultura Miejsca, Stowarzyszenie Liber Pro Arte). Odznaczona przez Ministra Kultury i Dziedzictwa Narodowego Medalem Zasłużona Kulturze Gloria Artis (2014).