JACEK GRĘBOWIEC
Uniwersytet Wrocławski

Zagubiony ornament

W 1908 r. Adolf Loos napisał artykuł pod znamiennym tytułem *Ornament i zbrodnia*, w którym wysunął żądanie oczyszczenia form architektonicznych z tego, zdawałoby się, zbędnego balastu: „Ewolucja kulturalna — pisał — oznacza, że musimy z naszych artefaktów usunąć wszelki ornament. Fakt, że nasza epoka nie potrafi wykształcić nowego ornamentu, świadczy o jej wielkości”[1]. Loos nie doceniał ani malarskiego traktowania architektury, jaki przyniósł przełom wieku XIX i XX, ani nowego typu ornamentyki, związanego z secesją i trwającym w jej ramach symbolizmem. Styl ten miał zresztą niemałe grono przeciwników: budził głęboką niechęć nie tylko wśród architektów takich jak Loos, dla których to proporcje i rytm stanowiły zasadę dobrej architektury, lecz także wśród rodzącej się na początku wieku XX awangardy, która uznała styl secesyjny za burżuazyjny i zdegenerowany.

Inspirująca dla powstającego w początkach XX wieku modernizmu (zwanego również funkcjonalizmem) myśl o wyeliminowaniu tradycyjnych motywów i wprowadzeniu ideału przezroczystości w architekturze korespondowała z modnym naonczas w sztuce puryzmem, z chęcią wykreowania sztuki czystej. Oczywiście, celem funkcjonalistów nie było jedynie proponowanie architektury ustandaryzowanej i przez to ascetycznej. Uciekanie od dekoracyjności i szeroko pojętego historyzmu stanowiło raczej estetyczny wybór wynikający z bardziej fundamentalnych założeń praktyczno-ideologicznych. Nowa architektura miała być „nieuniknionym, logicznym produktem intelektualnych i technicznych warunków naszej epoki”[2]. Międzynarodowy Kongres Architektury Nowoczesnej (Congres Internationaux d’Architecture Moderne — CIAM) i jego sekretarz generalny Sigfried Giedion marzyli w istocie o „szklanych domach”, o architekturze, która zniweluje społeczne nierówności, zaspokajając przy tym elementarne potrzeby egzystencjalne i społeczne. Z tak szlachetną utopią trudno oczywiście polemizować. Tym bardziej, iż po latach Walter Gropius, jeden z głównych przedstawicieli modernizmu, a także członek CIAM, proponowane przez siebie

[1] Cyt. za: Ch. Norberg-Schulz, *Znaczenie w architekturze Zachodu*, przeł. B. Gadomska, Warszawa 1999, s. 191–192.

[2] W. Gropius, *The New Architecture and the Bauhaus*, Londyn 1935, s. 32, za: Ch. Norberg-Schulz, *op. cit.*, s. 186.

Colloquia Anthropologica et Communicativa 9, 2016
© for this edition by CNS

koncepcje tłumaczył, odwołując się do ich ogólnego, humanistycznego i naukowego, charakteru: „Standaryzacja maszynerii ludzkiego życia — jak pisał w latach czterdziestych w *Pełni architektury* — nie łączy się z przemianą jednostki w robota, ale raczej z czymś dokładnie odwrotnym: dzięki odjęciu niepotrzebnych obciążeń możliwy staje się swobodny rozwój na wyższym poziomie”[3]. Nie przecząc jednorodności projektów wywodzących z jego szkoły, usprawiedliwiał ją czymś zgoła odmiennym niż aprioryczny rygoryzm: „Najważniejszą cechą prac powstających w Bauhausie — jak stwierdza w tym samym dziele — była wyłaniająca się z czasem homogeniczność wszystkich wytworów. Zjawisko to zaistniało zarówno dzięki świadomie rozwijanemu duchowi pracy zespołowej, jak i pomimo współdziałania skrajnie odmiennych osobowości i indywidualności. Jednorodność nie wynikała z zewnętrznych cech stylistycznych, lecz była podyktowana dążeniem do tworzenia prostych, uczciwych wyrobów w zgodzie z właściwymi im zasadami. Kształt wytworów Bauhausu nie był zatem przejawem nowego trendu, ale wypadkową przejrzystej refleksji, niezliczonych przemyśleń oraz kwestii technicznych, ekonomicznych i czynników związanych z nadawaniem formy”[4]. Opierając się na przesłankach naukowych (psychologicznych, społecznych i ekonomicznych), Gropius zakładał, że stosowna architektura może ostatecznie kształtować „uprzejme i uporządkowane społeczeństwo”[5].

Niemniej dziś, blisko sto lat po narodzinach Bauhausu, szwajcarski filozof Allain de Botton do podobnych pomysłów odnosi się z pewnym dystansem: „Owszem — pisze de Botton — architektura może nieść moralne przesłanie, ale nie ma władzy potrzebnej do jej narzucenia. Oferuje wskazówki, zamiast ustanawiać prawa. Zamiast nakazywać działanie w jej duchu, jedynie do niego zachęca i nie potrafi obronić się przed nadużyciem”[6]. I trudno się z nim nie zgodzić.

To, iż ornament rozumiany szeroko jako semantyczne i estetyczne dopełnienie dzieła, a nierzadko jako dystynktywna cecha budowli, cecha funkcjo- i sensotwórcza, w XX i XXI wieku przestał zajmować umysły wiodących architektów, obserwować możemy, zarówno wycierając bruki współczesnych metropolii, jak i studiując historię architektury ostatniego stulecia. Ornament zdaje się leżeć na kulturowym strychu Zachodu: odrzucony, zapomniany, wstydliwie skrywany pod warstwą kurzu i patyny. Zalegają więc na nim jednako palmowe, lotosowo-pąkowe, korynckie, jońskie i doryckie (ascetyczne przecież) kapitele, żabki, zworniki, lizeny, woluty, ornamenty okuciowe, wstęgowe i zwijane, o bardziej złożonych, bo wywodzących się ze sztuki mauretańskiej, yeseriach, o motywach mitologiczno-religijnych w postaci polichromii, fresków i rzeźb nie wspominając. I nic w tym dziwnego. Tak już bowiem jest, że treści, jakimi wypełnia się przestrzenie naszej egzystencji, potrzebują stosownego kontekstu, mocnych impulsów i war-

[3] W. Gropius, *Pełnia architektury*, przeł. K. Kopczyńska, Kraków 2014, s. 26.
[4] *Ibidem*, s. 36.
[5] W. Gropius, *The New Architecture*..., s. 27, za: Ch. Norberg-Schulz, *op. cit*., s. 187.
[6] A. de Botton, *Architektura szczęścia*, przeł. K. Środa, Warszawa 2010, s. 19.

© for this edition by CNS

tości pochodzących czy to z aktualnie przyjętej struktury społeczno-politycznej, czy to ze świata wierzeń. Zmienność form (nie tylko architektonicznych) nie dziwi, choć badaczy nastrojonych semiotycznie, wyposażonych ponadto w antropologiczną ciekawość, powinna frapować. Tym bardziej ich redukcja.

Czasem jednak, z innych niż prymarne powodów, wracają do łask pewne zdobnicze motywy, np. ludowe, w których designerzy, a za nimi architekci wnętrz, dostrzegają pewne estetyczne powaby, dopasowując się do krótkotrwałych trendów i mód. Wiemy również, że o przywróceniu, na ogół w nowych odsłonach, pewnych aspektów dawnej ornamentyki i symboliki decydują niekiedy ideologiczne i polityczne zawirowania, wynoszące co jakiś czas do łask wizjonerów gotowych architekturę traktować jako propagandowy tekst kultury (co ujawnia się zarówno w klasycyzmie narodowego socjalizmu, jak i w stylu tzw. *barocco polacco*, zastosowanym przez Barbarę Bielecką w projekcie i realizacji licheńskiego sanktuarium). Lecz mimo to trend, który roboczo nazwać można redukcjonizmem, zdaje się jednak od ponad stu lat uparcie trwać. Więcej nawet, obrósł on argumentacją, traktatami i manifestami, często pogardliwymi wobec tego, co dawne, choć ubranymi w ramy akceptowanych metodologii, głównie spod znaku funkcjonalizmu i konstruktywizmu.

Refleksja nad zjawiskiem upraszczania form, nad ich uniwersalizacją i geometryzacją, nad wieńczącą sukcesy prostotą, nad (rzekomym lub faktycznym) racjonalizmem i ascetyzmem organizującym pejzaże ludzkich siedlisk, przynajmniej w tej części świata, w której żyjemy, nie jest zresztą czymś nowym. Ma ona od kilkudziesięciu bez mała lat wielu gorliwych świadków. Jak choćby Marcin Wicha — grafik, rysownik, autor książek dla dzieci, a przede wszystkim znanego zbioru felietonów i esejów pt. *Jak przestałem kochać design*, z którego, z jednej strony, wybrzmiewa tęsknota za utylitarnym, choć pozbawionym zbędnych estetycznych powabów, świadomym społecznie designem, z drugiej zaś — niechęć do apriorycznych, opartych na geometrycznych i ascetycznych wzorcach, projektach[7]. Do innych krytycznych głosów w tej sprawie jeszcze wrócimy.

Wcześniej konieczne wydaje się jednak zdefiniowanie przyjętych w niniejszych rozważaniach kryteriów i stanowisk. Zacznijmy więc od pojęcia „architektura", którą postrzegać można tak, jak czyni to Christian Norberg-Schulz:

> Architektura to zjawisko konkretne. Składa się z krajobrazu i osad, budynków i ich artykulacji. Jest to więc żyjąca rzeczywistość. Od niepamiętnych czasów, dzięki architekturze, człowiekowi łatwiej było nadać znaczenie swemu życiu. Z pomocą architektury znajdywał oparcie w czasie i przestrzeni. Architektura zajmuje się zatem czymś więcej niż potrzebami praktycznymi i go-

[7] Wicha komentuje m.in. jeden z projektów mebli dziecięcych wystawiony na festiwalu „Zakochaj się w designie": „Obok innowacyjny projekt budy na dziecko. Dwupiętrowy domek ze sklejki, z legowiskiem na górnym poziomie i miejscem do pracy na dole. Autor tej koncepcji najwyraźniej nigdy nie widział dziecka, więc uwierzył, że aktywność sześciolatka można skoncentrować na trzech metrach kwadratowych, podczas gdy dookoła zapanuje niezmącony spokój" (M. Wicha, *Jak przestałem kochać design*, Kraków 2015, s. 197).

© for this edition by CNS

spodarką. Zajmuje się znaczeniem egzystencji. Znaczenia egzystencjalne wywodzą się ze zjawisk przyrodniczych, ludzkich i duchowych, a odczuwamy je jako porządek i **charakter** [wytłuszczenie — J.G.]. Architektura przekłada te znaczenia na formy przestrzenne. Formy przestrzenne w architekturze nie wywodzą się ani od Euklidesa, ani od Einsteina. Formy przestrzenne w architekturze to miejsce, droga i sfera, czyli konkretna struktura środowiska człowieka. […] Architekturę należy rozumieć w kategoriach znaczących (symbolicznych) form. Jako taka stanowi część historii znaczeń egzystencjalnych[8].

Idąc tropem myśli Norberga-Schulza, uznać należy te nurty, które stawiają na eliminowanie dekoracyjności, zwłaszcza wtedy, gdy stają się nurtami znaczącymi, za głos pewnej epoki i dominujących w nich wartości. W wypadku modernizmu mamy oczywiście do czynienia z dochodzącą do głosu demokratyzacją architektury, z dostrzeżeniem nowych dla niej wyzwań, wśród których mieści się konieczność zaspokojenia rudymentarnych potrzeb w zakresie budownictwa społecznego, budynków użyteczności publicznej, przeznaczonych dla szerokich warstw społecznych dopuszczonych do partycypowania w niedostępnych wcześniej zasobach. Rozpoczynający w pierwszym dziesięcioleciu XX wieku karierę, oszczędny modernizm nie mógłby zaistnieć, gdyby nie potrzeba wnoszenia mniej reprezentacyjnych, a za to bardziej użytecznych budynków: szkół, szpitali, internatów, biurowców, lotnisk, wreszcie domów (nie zaś pałaców) itp. Wsparciem czystej, a zatem ekonomicznej architektury mogła być inna niż do połowy XIX wieku dystrybucja dóbr, poddana większej społecznej kontroli. Formy dekoracyjne i reprezentacyjne ustępować musiały pola z tego powodu, że doszło do uszczuplenia zasobów warstw wyższych oraz opartych na hierarchiczności i posłuszeństwie instytucji (takich jak dwory czy Kościół). Wielkim wsparciem dla wizjonerów pokroju Gropiusa, Miesa van der Rohe, Mendelsohna czy Le Corbusiera była natomiast, dokonująca się już w XIX wieku, zmiana technologiczna, polegająca nad odejściu w budownictwie od surowców tradycyjnych na rzecz prefabrykatów wykorzystujących stal, szkło i beton, skutkująca ujednoliceniem ostatecznych form architektonicznych. Wreszcie trudno przeoczyć metamorfozę samego statusu architekta — z jednej strony zawód ten ulega w XX wieku demokratyzacji, z drugiej strony — ulega również silnej, legitymizowanej przez uczelnie, profesjonalizacji. Jego wykonawcy zyskują zaś prawo (dziś czasem nawet na wyłączność) do narzucania swoim zleceniodawcom (a już szczególnie przeciętnym klientom) form skonwencjonalizowanych, uznanych za funkcjonalne i bezpieczne. Zanika więc sztuka budowlana w pojęciu pierwotnym, jako umiejętność podstawowa, tradycyjna, niewymagająca politechnicznego wykształcenia, powielająca wzorce tradycyjne i „naturalne" (również na poziomie dekoracyjności).

Ogłoszoną przez Loosa „śmierć" ornamentu można oczywiście usprawiedliwiać i uzasadniać estetycznie, politycznie i ekonomicznie. Skądinąd jednak wiemy, że do architektonicznej dekoracyjności aspirowały zawsze różne warstwy i grupy społeczne, mniej lub bardzo zasobne plemiona czy etnosy.

[8] Ch. Norberg-Schulz, *op. cit.*, s. 5.

© for this edition by CNS

Ludzie — jak pisze Allan de Botton — trudzili się, rzeźbiąc kwiaty w belkach stropowych, i psuli sobie wzrok, haftując zwierzęta na obrusach. Poświęcali weekendy na ukrycie pod półkami nieestetycznych kabli. Rozmyślali długo nad tym, jakie blaty będą najbardziej pasować do kuchni. Wyobrażali sobie, że mieszkają w nieosiągalnie drogich mieszkaniach pokazywanych w ilustrowanych magazynach i czuli smutek — taki, jak czuje się, mijając atrakcyjną nieznajomą na zatłoczonej ulicy[9].

Na uniwersalny charakter potrzeby piękna, wyrażanej m.in. dekoracyjnością, kreowaniem w ten sposób przestrzeni domowej, wskazują nie tylko wrażliwi i zawsze subiektywni eseiści, ale oparte na empirii nauki. To w archeologii właśnie, dzięki typom dekoracji, czy to obecnym w sztuce użytkowej, czy też na przedmiotach codziennego użytku, opisuje się i charakteryzuje nie tylko same znaleziska, lecz także ich dawno wymarłych użytkowników. Mówimy więc np. o kulturze ceramiki wstęgowej, kulturze amfor kulistych, kulturze pucharów lejkowatych. Podobnie zresztą postępuje się w badaniach etnograficznych, rejestrujących elementy kultury magicznej, a także całe zespoły przekonań, mitów ujawniających się w sztuce dekoracyjnej, bez której człowiek egzystować nie potrafił (i chyba nie potrafi). Zbyt śmiała byłaby to teza, gdybyśmy stwierdzili, że współczesny człowiek, nawet gdy mówimy tylko o ludziach tzw. Zachodu — skoncentrowanych w nowoczesnych miastach — jest istotą całkiem zracjonalizowaną, istotą, która wyrzekła się bez reszty myślenia magicznego, mitów, przesądów, zwyczajów swych antenatów czy zwykłej tęsknoty za ozdobnym (a nie ascetycznym) pięknem.

Weźmy dla przykładu przestrzeń miejską, w której człowiek Zachodu na ogół żyje, a którą moderniści chcieli w sposób praktyczny i geometryczny kreować, zapominając, że „nie pełni [ona] roli wyłącznie użytecznego mechanizmu, umożliwiającego sprawne dotarcie do tego, co niezbędne. Jest oczywiście cywilizacyjną odpowiedzią na elementarne potrzeby mieszkańców, ale na tym jej rola się nie kończy"[10]. Architektura zaprojektowana wedle radykalnie funkcjonalistycznego wzorca, zgodnie z doktryną formy, która determinuje bazowe funkcje (schronienia, bezpieczeństwa, higieny, wypoczynku), nie odsyła zaś do świata innych wartości (choćby transcendentnych), jest w istocie obca i pusta, choć wypełniona użyteczną infrastrukturą[11]. W zamieszkiwaniu chodzi bowiem nie tylko o to, by żyć wygodnie, ale by żyć „gdzieś".

Pisząc o tym ważnym aspekcie egzystencji, Christian Norberg-Schulz wraca do symboliki architektury późnego średniowiecza, która według niego może stanowić ważny punkt oparcia w rozważaniach o jakości życia w miastach współ-

[9] A. de Botton, *op. cit.*, s. 11.

[10] J. Grębowiec, *Inskrypcje w przestrzeni otwartej Wrocławia na tle jego ikonosfery (do 1945 r.)*, Wrocław 2008, s. 29.

[11] Zob. A. Bańka, *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Poznań 1997, s. 36–37.

© for this edition by CNS

czesnych. Ich częstą bolączką jest brak kameralności, a co za tym idzie, niemożność przezwyciężenia poczucia wyobcowania:

> Jeszcze dzisiaj znaczna część populacji Europy mieszka w średniowiecznych miastach i wsiach, a choć w latach dwudziestych XX wieku ruch nowoczesny pragnął usunąć te żywe świadectwa dawnego sposobu życia, to ostatnio architekci i urbaniści wykazują żywe zainteresowanie wartościami środowiska i strukturą miejską w gęsto zabudowanych średniowiecznych osiedlach. Średniowieczne *Altstadt* budzi poczucie istnienia „w środku", istnienia „gdzieś", zatracone w mieście współczesnym[12].

Jednorodne, geometryczne i gładkie powierzchnie nowoczesnych fasad i ciągów pieszo-jezdnych tworzą, co prawda, adekwatne tło cywilizacji samochodowej i współczesnego człowieka, przenoszącego swoją aktywność do przestrzeni wirtualnej, niemniej trudno uznać, że relacje przestrzenne w zurbanizowanym środowisku straciły całkiem na znaczeniu. Architektura wyzbyta cech charakterystycznych, w tym ornamentu i dekoracyjności, utrudnia choćby orientację w przestrzeni miejskiej, odróżnianie funkcji poszczególnych obszarów czy budowli (sakralnych od świeckich, handlowych od administracyjnych).

W *Architekturze szczęścia* de Botton zestawia ze sobą trzy definicje domu. Pierwszą — Johna Ruskina (domy mają dawać schronienie i mają do nas mówić), drugą — młodego Le Corbusiera (funkcją domu jest zapewnienie schronienia przed upałem, chłodem, deszczem, złodziejami i ciekawskimi; dostępu światła i słońca; pewnej liczby pomieszczeń nadających się do gotowania, pracy i życia osobistego[13]) i trzecią — synkretyczną — własnego autorstwa:

> Od każdego domu mamy prawo wymagać nie tylko tego, by spełniał swoje funkcje, ale też żeby jakoś wyglądał, żeby przyczyniał się do określonego nastroju […]. Mamy prawo oczekiwać, że będzie wywoływał uczucie ufności lub radości, wrażenie harmonii bądź powściągliwości. Mamy prawo mieć nadzieję, że stworzy więź z przeszłością lub stanie się symbolem przyszłości[14].

De Botton mówi o dwóch poziomach funkcjonalności: pierwszym — praktycznym, polegającym na dawaniu schronienia, drugim — estetycznym, na który moderniści byli, co prawda, wrażliwi, koncentrując się jednak na proporcjach, rytmach, skali czy jakości zastosowanych materiałów i ich faktur (co szczególnie widoczne w projektach Ludwiga Miesa van der Rohe). Ich domy nie zawsze były jednak w stanie sprostać obu poziomom funkcjonalności, o jakich pisze de Botton. Mianowicie Villa Savoye w Poissy Le Corbusiera (1931), do dziś przedstawiana jako realizacja wręcz modelowa, odpowiadająca idei „słońca, przestrzeni i zieleni" w architekturze, w praktyce okazała się dziełem nieudanym — z jednej strony rewolucyjnym, w założeniach estetycznym i funkcjonalnym, w codziennym użytkowaniu pozostawiająca wiele do życzenia. Mówiła wiele o przyszłości, ale czyniła to z arogancją i pogardą dla przeszłości. Le Corbusier, dążąc do tego,

[12] Ch. Norberg-Schulz, *op. cit.*, s. 92.
[13] A. de Botton, *op. cit.*, s. 56.
[14] *Ibidem*, s. 58–59.

© for this edition by CNS

by z architektury uczynić scenę „dla aktorów odgrywających wyidealizowany dramat dotyczący współczesnej egzystencji”[15], scenę polityczną niemalże, bo Villa Savoye nie miała epatować ani przepychem, ani ornamentem, ani dominacją w przestrzeni, miała być nowoczesna, oszczędna i „uczciwa” (pozbawiona większości mebli), została zaprojektowana z wieloma błędami. Stała się produktem „artystycznie motywowanego szaleństwa”[16], sprowadzając na jej mieszkańców — jak relacjonuje to de Botton — nieszczęście:

Według standardów samego modernizmu dach willi był równie, a może wręcz katastrofalnie „nieuczciwy”. Mimo początkowych sprzeciwów państwa Savoye, Le Corbusier uparł się — rzekomo z pobudek czysto technicznych i ekonomicznych — że płaski dach będzie bardziej odpowiedni od dwuspadowego. Będzie, jak zapewniał swoich klientów, tańszy w budowie, łatwiejszy do utrzymania, w lecie zapewni chłód wewnątrz domu, a pani Savoye będzie mogła się na nim gimnastykować, nie czując wilgotnych oparów unoszących się z parteru. Niestety, już tydzień po tym, jak mieszkańcy wprowadzili się do domu, dach się wypaczył. Nad sypialnią Rogera powstała szczelina, przez którą naleciało tyle wody, że chłopiec dostał infekcji, która przekształciła się w zapalenie płuc, i musiał spędzić rok na kuracji w sanatorium w Chamonix[17].

Jedna z najlepszych rzekomo „maszyn do mieszkania” okazała się formą niespełniajacą podstawowych funkcji.

Ernest Niemczyk — wrocławski historyk architektury, sztuki i techniki — podziela niepokój związany z „rosnącą technologizacją i technicyzacją”, a w konsekwencji „z ekspansją perfekcjonizmu i uniformizmu” w projektowaniu. Widzi jednak szanse na kontestującą ten stan reakcję na scjentyzm, w postaci odrodzenia architektury wyposażonej w topiczne wręcz motywy dekoracyjne, takie jak obrazy żywiołów, ich personifikacje i alegorie[18].

Dzieło architektury — pisze Niemczyk — jest […] zawsze częścią krajobrazu, tego naturalnego przejawu żywiołu przyrody, tworzącego dlań monumentalne tło. Obiekt architektoniczny może być albo mimetycznym upodobnieniem się do tego otoczenia, albo stanowić doń kontrast. W pierwszym przypadku architektura upodabnia się do żywiołu, w drugim realizuje platoński ideał obiektywnego (absolutnego) piękna, wykorzystując kontrast czystych form geometrycznych z subiektywnym, przemijającym pięknem natury. Tak więc w architekturze, poza antycznym rozumieniem żywiołu jako pierwotnego elementu składowego, odczytać możemy ten termin bądź jako wyraz postawy jej twórcy, bądź jako jej sposób usytuowania w relacji do otoczenia[19].

To, iż przewidywania Niemczyka nie stanowią jedynie pobożnych życzeń, znajduje paradoksalnie potwierdzenie w niektórych projektach Le Corbusiera (z lat pięćdziesiątych). Stoją one w opozycji do natury i jednocześnie z naturą, za pomocą dekoracji i wkomponowaniu elementów ogrodowych, szukają porozumienia. O ile w swych wczesnych pracach odwoływał się Le Corbusier do ra-

[15] *Ibidem*, s. 62.
[16] *Ibidem*.
[17] *Ibidem*, s. 62–63.
[18] E. Niemczyk, *Cztery żywioły w architekturze*, Wrocław 2002, s. 14–15.
[19] *Ibidem*, s. 13.

© for this edition by CNS

dykalnego funkcjonalizmu i geometryzmu, o tyle w dojrzałych swych projektach stosował już namiastki ornamentyki naturalistycznej. Betonowy dach słynnej kaplicy Matki Bożej na Górze w Ronchamp we Francji pokrywa faktura drewna (rustykalizacja), w słynnej Jednostce Marsylskiej fasady mają tę samą fakturę, a ponadto pojawia się na niej rzeźbiarska wariacja na temat człowieka witruwiańskiego (słynny Modulor), wzbogacona motywem „złotego podziału"[20].

Jak widać, względy praktyczne, zakodowane w funkcjonalistycznych dziełach architektury współczesnej, nie muszą przysłaniać bez reszty innych potrzeb — estetycznych, a może i duchowych. Stąd, pomimo niechęci do ornamentu, widoczna nawet u niektórych „radykałów" modernizmu potrzeba estetyzacji, minimalistycznej choćby dekoracyjności. Co ciekawe, najchętniej stosowaną, prymarną, żeby nie powiedzieć archetypiczną, jest dekoracja naturalistyczna (powrót do niej prognozuje Niemczyk, do niej też nawiązał w końcu Le Corbusier).

Mimo wyjątków, których wcale nie brak, współczesna architektura bazuje jednak często na formach odległych od natury. Przypuszczalnie może to prowadzić do (uświadamianego lub jedynie podświadomie przeczuwanego) dyskomfortu, wynikającego z różnic pomiędzy pejzażem naturalnym i zurbanizowanym. W miastach, uznawanych za najdogodniejsze miejsca ludzkiej egzystencji, próbuje się oczywiście rekompensować ów dyskomfort — stąd przestrzenie parkowe, zielone skwery, fontanny i ogrody. Ale to miejsca wyjątkowe, nie w nich toczy się codzienna egzystencja. Ornament może zatem pełnić funkcję kompensacyjną (podobnie również jak fototapeta z widokiem lasu na ścianie czy pejzaż górski na pulpicie komputerowego ekranu). To architektura, jak twierdzi Bolesław Schmidt, powinna rekompensować człowiekowi utratę środowiska naturalnego, „dlatego musi być bujna i wyzbyta oschłości tłowej"[21]. Człowiek zatem czynił i czyni wiele, w sposób mniej lub bardziej zachwycający, by z pomocą rozmaitych detali swoje otoczenie uczynić przyjaznym, niejako naturalnym. Pęd ku formie przezroczystej, ku radykalnemu funkcjonalizmowi trudno z tej humanistycznej perspektywy zrozumieć.

Ostatecznie odarty z ornamentu modernizm i funkcjonalizm można wybronić względami praktycznymi: oszczędnością materiału, szlachetną prostotą, ergonomią zaprojektowanych w tym duchu przedmiotów codziennego użytku, ich przystępną ceną, demokratyzmem postaw, które budzą. Przykład Villi Savoye podpowiada jednak ostrożność w podejściu do tych szlachetnych utopii. „Moderniści — jak konstatuje de Botton — interesowali się estetyką tak bardzo, że zwykle zwyciężała ona nad kwestiami efektywności"[22]. Mimo iż zostawili niezatarte ślady w architekturze (również we wzornictwie przemysłowym i designie)

[20] Więcej na temat jednostki mieszkaniowej D. Jędruch, *Czy blok jest domem — idea domu i rodziny w teorii Le Corbusiera*, „Konteksty. Polska Sztuka Ludowa" 2010, nr 2–3, s. 241–248.

[21] Cyt. za: W.J. Molicki, *Architektura Wrocławia 1945–2000*, [w:] *Kalendarz Wrocławski. Wrocław na przełomie tysiącleci*, Wrocław 2001, s. 116.

[22] A. de Botton, *op. cit.*, s. 62.

© for this edition by CNS

XX i XXI wieku, coś niepokojącego unosi się nad dziełami spadkobierców idei Bauhausu i Międzynarodowego Kongresu Architektury Nowoczesnej. Myślę tu o popularnych drobiazgach pochodzących ze szwedzkiej minimalistycznej Ikei. Tym czymś jest kult formy, o którym wspominał de Botton, naukowej estetyki, który może prowadzić do niefunkcjonalności funkcjonalistycznych propozycji. Mianowicie Ikea proponuje nam designerskie sztućce z serii DATA i POEM, którymi jeść nie jest wcale łatwo. Łyżeczki DATA gubią, w przypadku mniej zręcznych użytkowników, cukier (boczna krawędź ich miseczki prawie nie istnieje), łyżką stołową trudno się najeść; widelec POEM ma zęby tak krótkie (i tylko trzy), że trudno mi cokolwiek utrzymać i do ust donieść. Ale są piękne, symetryczne, ascetyczne, łatwo dostępne, a zatem — demokratyczne.

© for this edition by CNS