

Va-et-vient między modernizmem rumuńskim i polskim

Va-et-vient between Romanian and Polish modernism

Ana Maria Zahariade

Uniwersytet Architektury i Urbanistyki w Bukareszcie, Rumunia
University of Architecture and Urbanism in Bucharest, Romania

1.

Chciałabym zacząć od przypomnienia obrazu Marcela Janco *Bal w Zurychu* (1915), ponieważ dla mnie jest on metaforą międzywojennego pokolenia modernistów, ich odwagi i dramatu - bal i wojna. Także dlatego, że w artykule postaram się poruszać *va-et-vient* między Rumunią a Polską, tak jak to zrobiłam w 1998 r., kiedy grant Getty Foundation dał mi okazję, abym mogła pogłębić swą wiedzę na temat rozwoju architektury międzywojennej w obu tych krajach¹. Tak naprawdę zamierzam mówić o rumuńskim modernizmie i o tym, jak postanowiłam go ponownie zbadać - po zapoznaniu się z modernizmem polskim². Historia rumuńskiego modernizmu jest tą dziedziną, którą reżim komunistyczny traktował jako tabu z powodów politycznych i chociaż w centrum Bukaresztu istnieje duża ilość modernistycznych budynków, to niewiele wiedziliśmy o nich i ich autorach. Jednakże trzęsienie ziemi w 1977 r. poważnie je uszkodziło i obawa o przetrwanie tego dziedzictwa sprawiła, że badania historyczne stały się sprawą pilną.

Zaczęły się one w 1992 r. od wystawy ukazującej bukareszteński modernizm, zrealizowanej w niewiarygodnie „heroicznych” warunkach materialnych. Dzięki niej jednak udało się wzbudzić większe zainteresowanie rumuńską architekturą okresu międzywojennego, zarówno w Rumunii, jak i za granicą, gdzie do tej pory była ona prawie nieznana³. Jednak główny powód mojego udziału w projekcie Getty Foundation nie wynikał z frustracji, ale z osobistej ciekawości badawczej. Im więcej bowiem zagranicznych architektów i historyków przyciągał rumuński modernizm, tym częstsze

były ich uwagi dotyczące „nadzwyczajnej liczby modernistycznych budynków w Bukareszcie i wyjątkowego charakteru tego modernizmu”. Być może właśnie ta „wyjątkowość” stała się tematem wielce docenianym w Rumunii po przewrocie 1989 roku, stając się przedmiotem swoistej dumy narodowej.

Było oczywiste, że modernizm rumuński nie podążał ścieżką podobną do tej, którą obrały centra zachodnie i - moim zdaniem - jego umiarkowany charakter nie miał nic wspólnego z entuzjastycznymi komentarzami historycznymi naszych zagranicznych gości. W związku z tym mój projekt miał na celu ustalenie rzeczywistego stanu rzeczy, kryjącego się za tą rzekomą „wyjątkowością”, która wydawała mi się przesadzona. Jednocześnie zdałam sobie sprawę z naszego braku wiedzy na temat modernistycznych wydarzeń w sąsiednich przestrzeniach kulturowych - obszarach, których zazwyczaj nie dostrzegaliśmy studiując modernizm. Zrozumiałam, że nasza „mapa odniesienia” była skandalicznie niekompletna, a mój projekt miał na celu odkrycie dróg badawczych wytyczonych w sąsiednich krajach, w których zaszczepiono te same modernistyczne wzorce w tym samym okresie. Poniżej postaram się streścić kilka idei rumuńskiego modernizmu - tych, które pomogły mi w 1998 roku odkryć fenomen polskiego modernizmu⁴.

2.

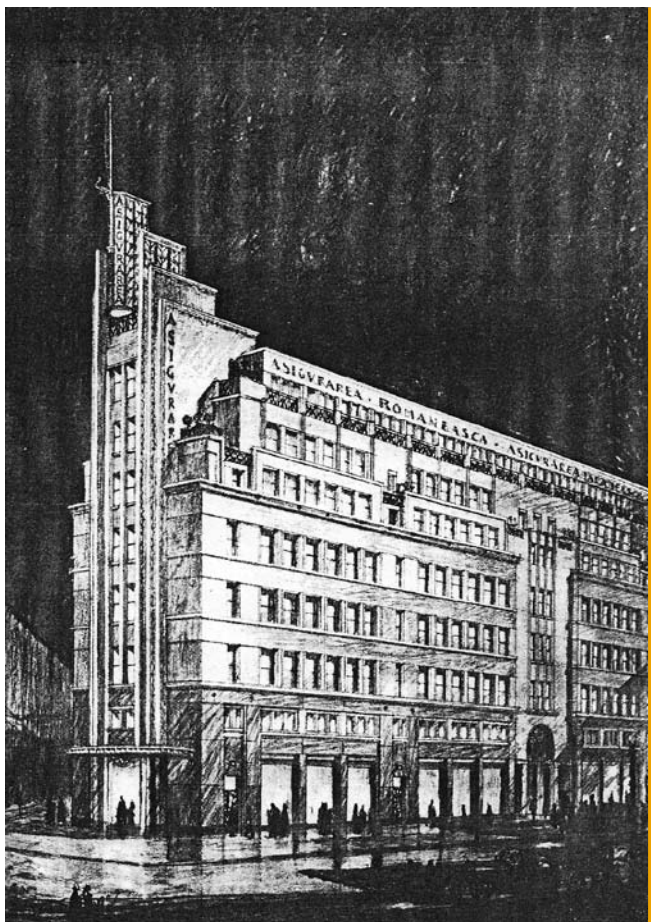
Moim największym zaskoczeniem było odkrycie faktu, że modernizm rozwinął się w Rumunii i Polsce pod różnymi auspicjami, nabierając w ten sposób różnego społecznego znaczenia. Mówiąc ściślej, w Rumunii modernizm nie był związany z odrodzeniem narodowym, jak to miało miejsce w Polsce. Wręcz przeciwnie, rumuński modernizm był raczej postrzegany jako obcy implant, nie dający się pogodzić z tożsamością narodową. Inne więc były polityczne i ideologiczne przesłanki rozwoju tej formacji w obu krajach, chociaż z pozoru wydawać by się mogło, że

1. Getty Foundation Grant, Central and Eastern European Initiative, May-June 1998: *Hypothesis regarding the specific features of interwar Romanian modern architecture compared to the adoption of modern Movement ideas in other Central and East European Countries.*

2. Z tej samej okazji i w tym samym celu spędziłam dużo czasu w Czechach, na Słowacji i na Węgrzech. Ale moje spotkanie z polskim modernizmem - przez przypadek pierwsza z tych wizyt w Europie Środkowej - było najbardziej pouczające.

3. Dwa przykłady: modernizm rumuński jest nieobecny w skądinąd doskonałej syntezie modernizmu wschodnioeuropejskiego pt. *East European Modernism: Architecture in Czechoslovakia Hungary & Poland Between the Wars 1919-1939*, koordynowanej przez prof. Wojciecha Leśnikowskiego; Rumunia uczestniczy w Docomomo International dopiero od dwóch lat, kiedy to ostatecznie powstała grupa Docomomo Ro.

4. Wyrażam wdzięczność profesorowi Kłosiewiczowi z Warszawy i profesorowi Olgierdowi Czernerowi z Wrocławia, którzy życzliwie i kompetentnie asystowali mi podczas tej „inicjacyjnej podróży” przez bogaty i oryginalny polski modernizm i pomogli mi pokonać barierę językową.



1. Arch. Horia Creangă (wraz z Ionem i Lucią Creangă), zwycięski projekt w konkursie ARO Palace, 1929; Brătianu Blvd, Bukareszt. Źródło: *L'Architecture*, nr 2/1930, s. 40

1. Bucharest, The winning project in the competition The ARO Palace, No 46 I.C. Brătianu Blvd. (today No 12-14 Gen. Gh. Magheru Blvd.), arch. Horia Creangă (with Ion and Lucia Creangă), 1929 (source: *L'Architecture*, nr.2/1930, p. 40)

po pierwszej wojnie światowej okoliczności były mniej więcej porównywalne. Prawdą jest, że oba kraje wyłoniły się po wojnie 1914-1918 równie wzmocnione jako państwa narodowe, ale ich etos narodowy był inaczej zorientowany. W przeciwieństwie do ponownego pojawienia się Polski jako suwerennego państwa po 150 dramatycznych latach rozbiorów i okupacji zagranicznej, dla Rumunii koniec wojny oznaczał jedynie integrację dwóch prowincji z liczącym sobie już sześćdziesiąt lat suwerennym państwem. W kategoriach politycznych, tzw. „stare królestwo”, powstałe w 1859 r. w wyniku pierwszego zjednoczenia dwóch księstw pozakarpaccich, było wciąż młodym państwem narodowym. Pod względem gospodarczym i społecznym stanowiło wynik obcesowo przeprowadzanej - pod silnym naciskiem władzy politycznej - modernizacji. Jej celem miało być dostosowanie tego zapóźnionego w rozwoju cywilizacyjnym, wciąż rolniczego kraju o odmiennym, bałkańskim stylu życia, do rozwiniętego Zachodu.

Pod względem kulturowym i architektonicznym pierwszy etap (1830 - 1880) tej przyspieszonej modernizacji społeczeństwa rumuńskiego, tradycyjnie znacznie mniej związanego z cywilizacją zachodnią niż Polska, charakteryzował się masowym i nagłym importem architektonicznym, co miało świadczyć

o bezpośredniej „woli narodu”, by zsynchronizować się z Zachodem⁵. Paradoksalnie, postrzegano ją jako nosiciela nowoczesnej tożsamości nowego państwa narodowego, chcącego odejść od tradycji bałkańskiej i stać się „europejskim”. To silne zjawisko akulturacji obejmowało wszystkie poziomy kulturowe, od sposobu ubierania się po budynki, od literatury po urbanistykę; okazało się decydujące i niezwykle skuteczne w transformacji społeczeństwa. Jednak pod koniec XIX wieku, kiedy nowe społeczeństwo nieco okrzepło, kryzys kulturowy wywołany szybką modernizującą „westernizacją” spowodował sprzeciw wobec importowanych form (uważanych za *formy bez treści*⁶), realizowanych programowo dla „wyrażenia narodu”, mających na celu przekazanie nowej koncepcji „rumuńskości” i zaszczepienie jej w mentalności zbiorowej. Odtąd kwestia tożsamości kulturowej stała się konfliktowym polem walki ideologicznej - szczególnie widocznej w dziedzinie filozofii kultury - między z natury konserwatywnymi grupami politycznymi, a środowiskami liberalnymi. Ta reorientacja kulturowa stała się w Rumunii kwestią polityczną. Używając słów Stevena Mansbacha, był to „wielki” nacjonalizm, oznaczający politykę narodową zainspirowaną przez państwo, która dodatkowo wzmocniła powojenna integracja dwóch prowincji.

W architekturze wysiłki zmierzające do ukształtowania identyfikującej matrycy kulturowej zmaterializowały się w poszukiwaniu „stylu narodowego” - nigdy nie uwieńczonego sukcesem znalezienia określonych form odpowiadających konkretnym treściom odnowionej lub wymyślonej tradycji⁷. Była to głównie zmiana morfologii architektonicznej, przeszczepionej na „liberalny” język École des Beaux Arts, który przybrał różne wybujałe formy architektoniczne, czasem oryginalne, czasem śmieszne. Jednak cieszył się dużą popularnością i - wspierany przez ideologię tożsamości narodowej - zastąpił eklektyzm w oficjalnej architekturze⁸. W tych okolicznościach modernizm był w Rumunii kolejnym importem stylistycznym, traktowanym z jawną wrogością, szczególnie dlatego, że jego internacjonalizm nie pozostawiał miejsca dla ekspresji narodowej. Co więcej, autorytarny zwrot nacjonalistyczny pod koniec okresu międzywojennego tylko pogłębił tę wrogość.

Nie chcę powiedzieć, że w polskiej architekturze nie było poszukiwań „stylu narodowego”, ale - ponownie odwołując się do słów Stevena Mansbacha - dynamika między istniejącymi „węższymi” nacjonalizmami a narodowym entuzjazmem wygenerowanym po 1919 roku - pozwoliła w Polsce na konwergencję

5. Zobacz teorię synchronizacji Eugena Lovinescu: Lovinescu Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, București: Meridiane, 1990

6. Słynne sformułowanie należące do Titu Maiorescu (1840-1917), wpływowego krytyka literackiego i polityka, który krytykował niewolniczą imitację zachodnich modeli w dowolnej dziedzinie (kultura, polityka, administracja). Zobacz: Gavriș Mihaela, Zahariade Ana Maria, *The Neo-Romanian Style. Elements of Language*, [w:] *Genius loci*, București: Simetria 2002. Problem tworzenia tożsamości narodowej można znaleźć w: Popescu Carmen, *Le style national roumain: Construire une Nation à travers l'architecture, 1881-1945*, Rennes-București: Presse Universitaire de Rennes/Simetria 2004.

7. Niemniej jednak był to pierwszy trend architektoniczny w Rumunii, który miał systematyczny program ideologiczny. Zobacz Popescu Carmen, op. cit.

8. Świadczą o tym narodowe pawilony na różnych światowych wystawach i targach.



2. Bulwar Brătianu w 1930 r., z pałacem ARO na pierwszym planie. Źródło: 2016 Pragher, Willy, *Bukarest Stadt der Gegensätze*, Wiking Verlag, Berlin, 1942

2. Bucharest, The Brătianu Boulevard (today Gen. Gh. Magheru Blvd.) in the 1930s, with the ARO Palace in the front (source: Pragher Willy, *Bukarest Stadt der Gegensätze*, Berlin: Wiking Verlag, 1942)

z przesłaniem modernistycznym. Ta fundamentalna różnica znaczenia może tłumaczyć wiele formatywnych, czasem rozbieżnych cech tych dwóch modernizmów. Może na przykład wyjaśnić, dlaczego w porównaniu z Polską, gdzie architektura współczesna była często prezentowana w czasopiśmie „Architektura i Budownictwo”, a nie tylko w awangardowych czasopiśmie, główne rumuńskie czasopismo architektoniczne „Arhitectura” (wydawane analogicznie przez Rumuńskie Stowarzyszenie Architektów), programowo unikało prezentowania modernistycznych budynków, bez względu na to, jak były ważne. Dla przykładu, nie wspomniano w nim o konkursie na budynek ARO z 1929 roku (il. 1). Zamiast tego został on opisany w prasie zagranicznej - miał dużą recenzję we francuskiej „L'Architecture” z lutego 1930 roku.

Jeśli chodzi o awangardowe publikacje czasopiśmi „Contimporanul”, wydawanego od 1924 r. (współcześnie z „Błokiem” w Polsce), był jedyną prawdziwą platformą modernistyczną⁹. Dopiero pod koniec okresu międzywojennego specjalistyczny magazyn „Simetria” w szczególności sposób poruszył tą kwestię, do czego wróć później.

Deklarowanym konsekwentnie celem Szkoły Architektury w Bukareszcie, założonej w 1892 roku¹⁰ miało być kształcenie studentów w duchu „stylu na-

rodowego”¹¹. To kolejna różnica między kontekstem rozwojowym ruchu nowoczesnego w obu krajach. Konserwatywny duch edukacji architektonicznej tak naprawdę nie zmienił się aż do końca lat trzydziestych, chociaż po 1935 r. pojawiła się pewna tendencja dla akceptacji formy modernistycznej, przyjęta w latach czterdziestych XX wieku przez wielu studentów, a później zaakceptowana przez niektórych profesorów. Należy tutaj zauważyć szczególny fakt, który z pewnością odegrał rolę w recepcji modernizmu w Rumunii. Zgodnie z ustawami rasowymi z 1938 r., które odmawiały żydowskim studentom dostępu do edukacji publicznej, około roku 1940 została dla nich założona w Bukareszcie mała prywatna szkoła architektury pod skromną nazwą *Kursy techniczne*. Tam podejście było silnie i spójnie modernistyczne. Po 1944 r. żydowscy studenci zostali ponownie przyjęci do szkoły publicznej, co dało nowy impuls do rozwoju modernizmu¹².

Można racjonalnie zapytać, co w tych niesprzyjających ideologicznie okolicznościach zdeterminowało ważną i widoczną obecność modernistycznej architektury w Bukareszcie i jej zaskakującą popularność - o czym świadczyła nie tylko stale rosnąca liczba budynków powstających w tej stylistyce, ale także przyjęcie idei nowego ruchu do potocznego języka miejskiego.

Po pierwszej wojnie światowej nastąpiły katalizujące zmiany społeczne i zawodowe, stymulowane

9. Niektóre inne awangardowe czasopiśmi były raczej efemeryczne i miały znacznie mniejszy wpływ.

10. Towarzystwo Architektów założyło ją jako swoją prywatną szkołę; stała się ona publiczną w 1897 roku, jako Narodowa Szkoła Architektury. Obecnie jest to Uniwersytet Architektury i Urbanistyki „Ion Mincu”.

11. Zasadniczo szkoła zachowała akademicyzm „Beaux-Arts”, ale głównie wszczepliła weń dążenie do „stylu narodowego”.

12. Zahariade Ana-Maria, *Architecture in the Communist Project. Romania 1944-1989*, București: Simetria, 2011, p. 23.



3. Arch. Marcel Janco, dom Hermana Iancu, 1926, pierwszy modernistyczny dom w Rumunii (ulica Trinățății 33, Bukareszt). Źródło: archiwa rodziny Janco

3. Bucharest, The Herman Iancu apartment building, No 33 Trinățății St., the first modernist house in Romania, arch. Marcel Janco, 1926 (source: Janco family archives)

postępem gospodarczym i edukacyjnym, rosnącym dobrobytem oraz rozwojem liberalizmu i nowoczesnych kadr administracyjnych. Doprowadziło to do afirmacji nowej klasy wyższej i średniej, a kapitalistyczna burżuazja stawała się - politycznie i kulturowo - coraz bardziej wpływowa. Poszukujące swego wizualnego wyrazu, coraz bardziej samoświadome wyższe warstwy społeczne znalazły go w modernizmie, jako symbolu postępu. Stąd też modernistyczne budynki tego okresu w Rumunii to głównie domy mieszkalne (wille i luksusowe bloki), zamawiane przez mniej lub bardziej zamożnych przedstawicieli wolnych zawodów, artystów, naukowców, intelektualistów, inżynierów, średnich i wysokich rangą urzędników, którzy stawiali się „czempionami” nowej gospodarki i nowego stylu życia. Rumuński modernizm, elegancki i luksusowy,

4. Arch. Marcel Janco, Sanatorium Poppera, Valea Râșnoave, Predeal, 1934. Źródło: A. Sartoris, *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale, Mediolan, 1941*

4. Predeal, The Popper Sanatorium, No 8 Valea Râșnoavei, arch. Marcel Janco, 1934 (source: Sartoris A, *Gli Elementi dell'Architettura Funzionale, Milano, 1941*)



spełniał ich oczekiwania, lecz nie obejmował niższej klasy średniej i robotniczej. Państwo, zajmujące się tym problemem, rozwiązywało go za pomocą modelu wywodzącego się jeszcze z koncepcji miasta-ogrodu, z tradycyjnymi pojedynczymi domami w ogrodach - rodzajem „*intra muros-przedmieść-ogrodów*”, opisywanych w literaturze zawodowej jako bardziej odpowiednie dla ducha narodowego. To tłumaczy, dlaczego nie znajdujemy w Rumunii modernistów szukających nowych typologii niedrogich mieszkań, lub eksperymentów mieszkaniowych, jak to się działo w polskiej architekturze. Ogólnie rzecz biorąc, publiczne inwestycje w modernistyczne budynki pojawiły się dopiero później, kiedy modernistyczna ekspresja była już skażona przez „*retour à l'ordre*” („powrót do porządku”, rozumiany tu jako powrót do tradycji, przyp. red MJS), jak to miało miejsce w wielu częściach świata - również w Polsce.

Specyficzny rozwój Bukaresztu był kolejnym czynnikiem rozwoju rumuńskiego modernizmu. Wielkie przedsięwzięcia urbanistyczne, mające na celu modernizację miasta typu orientalnego (swobodna, przenikająca się, niska, niezhierarchizowana struktura miejska) i przekształcenie jej w „europejską stolicę”, które rozpoczęły się w drugiej połowie XIX wieku, były kontynuowane z tą samą konsekwencją po I wojnie światowej. Do ich głównych celów należało podporządkowanie struktury ulicy wymogom współczesnego życia gospodarczego, zwiększenie intensywności zabudowy, podniesienie walorów reprezentacyjnych i estetycznych przestrzeni publicznej oraz kształtowanie nowoczesnego centrum miasta zgodne z nowymi potrzebami i sposobem życia. Myślenie przestrzenne, rządzące tymi celami kontynuowało jednak tradycyjne modele urbanistyczne, gdyż modernistyczne idee były znane, ale uważane za nieodpowiednie, a zatem nie stosowano ich przed II wojną światową.

Podkreślić przy tym należy, że prowadzone wówczas działania modernizacyjne oferowały ogromne obszary do zabudowy, zwłaszcza w centrum Bukaresztu. W sposób szczególny wyodrębniono spośród nich biegnący na kierunku północ-południe odcinek bulwaru miejskiego, który stał się bardzo reprezentatywny dla wyrażenia nowego znaczenia stolicy. Bulwar ten uważany był za centrum handlowe miasta, z dozwolonymi na podstawie nowych przepisów wyższymi frontami domów i to on właśnie przerodził się w arenę modernistycznej architektury rumuńskiej. Powstały tu w szczególności eleganckie bloki mieszkalne z luksusowymi parterami handlowymi, budowane przez prywatnych inwestorów¹³. Do dziś zespół ten stanowi niezwykle ciekawy ciąg modernistycznych elewacji i duże skupisko wysokich budynków modernistycznych (il. 2). Znajdujemy w nim odpowiedź na pytanie, dlaczego Bukareszt stał się modernistyczną wizytówką Rumunii, podczas gdy w innych miastach kraju architektura ta jest znacznie gorzej reprezentowana - w przeciwieństwie do tego, co wydarzyło się w Polsce. Polski modernizm pojawił się i rozwijał jednocześnie w wielu miejscach poza Warszawą.

13. Przepisy budowlane dla terenów w centrum podniosły wysokość z 19 do 24 m, z możliwością jej przekroczenia o 7 do 10 m (czasem więcej).



5. Arch. Horia Creangă, willa Bunescu, 1932-1933, 12 Aleea Alexandru, Bukareszt (tylna fasada) 069 (zdjęcie Iosif Király; Kolekcja DITACP – UAUIIM)

5. Bucharest, The Bunescu villa (rear façade), No 12 Aleea Alexandru St., arch. Horia Creangă, 1932-1933 (source: DITACP–UAUIIM Collection, photo Iosif Király)

Wystarczy wspomnieć Gdynię lub Katowice, aby zobaczyć różnicę.

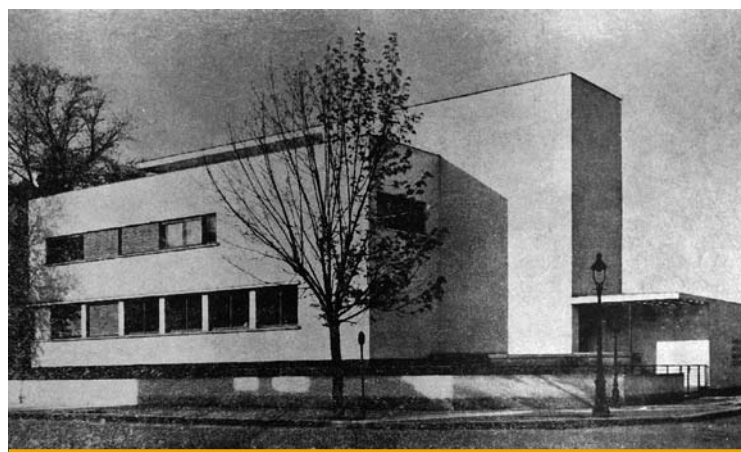
Ostatnim, ale nie mniej ważnym czynnikiem modernistycznego rozwoju w Rumunii, było osobiste zobowiązanie niektórych architektów do promowania nowej architektury, pomimo oficjalnego wyparcia się jej i narzuconych ograniczeń. Zjawisko to nie doczekało się jeszcze właściwego naświetlenia. Zasadniczo można powiedzieć, że „na początku było ich dwóch” - Marcel Janco i Horia Creangă oraz ich współpracownicy. Z Marcelem Janco współpracował jego brat Julius, a z Horią Creangă, jego żona Lucia i brat Ion. Obaj wspomniani architekci byli wielkimi zwolennikami modernizmu, prawdopodobnie każdy z innych powodów osobistych, ale obaj odegrali aktywną rolę w rumuńskiej awangardzie. Wkład Janco przedstawia się w sposób dwójaki: jako wydawcy i sponsora silnie ideowego czasopisma „Contimporanul” oraz jako projektanta czterdziestu modernistycznych budynków, zrealizowanych w latach 1922–1941 dla klientów prywatnych (il. 3, 4). Wspomnieć trzeba, że znajduje się pośród nich pierwszy modernistyczny dom w Rumunii. Wkład Horii Creangă był mniej głośny medialnie – gdyż opublikował on tylko dwa teksty - ale bardziej owocny realizacyjnie. Wykonał bowiem 68 projektów dla klientów prywatnych, a w tym: 18 indywidualnych domów (głównie eleganckich willi miejskich), 10 budynków mieszkalnych, z czego pierwszy modernistyczny dom przy wspomnianym wyżej reprezentacyjnym bulwarze w Bukareszcie, dwa ważne kompleksy przemysłowe oraz stadion sportowy. Wykonał też około 10 obiektów na zamówienie rządu: dwie szkoły, kilka wystaw narodowych i dużą halę targową. Wielu badaczy podkreśla, że na swój spokoj-

ny i wyważony sposób Creangă był bardziej niż Janco radykalny oraz spójny w swoich próbach racjonalnej modernizacji tradycyjnych wzorców lokalnych (por. il. 5, 6, 7, 8, 9).

Wkrótce za ich przykładem poszli kolejni twórcy. Pod koniec okresu międzywojennego było już w Rumunii około stu architektów, z których każdy zaprojektował co najmniej dwa modernistyczne budynki. Modernizmu nauczyli się sami, z zagranicznych publikacji, poprzez wyjazdy do innych krajów, osobiste doświadczenia, lub po prostu dostosowując się do nowych wymagań rynku. Żaden nie uczył się w Bauhausie ani nie praktykował w pracowni jakie-

6. Arch. Horia Creangă, willa E. Cantacuzino, 1934, 15 Aleea Alexandru, Bukareszt. Archiwum rodziny Creangă

6. Bucharest, The Cantacuzino villa, No 15 Aleea Alexandru St., arch. Horia Creangă, 1934 (source: Creangă family Archive)





7. Arch. Horia Creangă, budynek mieszkalny Burileanu-Malaxa, 1935-36, Brătianu Blvd., Bukareszt. Adriana Raus

7. Bucharest, The Burileanu-Malaxa apartment building, No 35-35A I.C. Brătianu Blvd. (today No 35 N. Bălcescu Blvd.), arch. Horia Creangă, 1935-36 (source: Adriana Raus)

gość wybitnego wówczas modernisty. Niektórzy z nich byli konsekwentni w swym podejściu do nowych form, inni traktowali je jako kolejną stylistykę cenioną przez klientów¹⁴. Prawdopodobnie z tego powodu - z godnym uwagi wyjątkiem roli Marcela Janco jako założyciela wczesnego ruchu Dada - architektki ci nie byli związani z żadną międzynarodową grupą reprezentującą ruch nowoczesny, jak Bauhaus, CIAM, rosyjscy konstruktywiści itp. Ich modernizm był „domowego chowu”, co drastycznie odróżnia go od polskiego modernizmu i jego silnych powiązań z europejskimi centrami architektury. I prawdopodobnie z tego samego powodu nie mieli żadnego prawdziwego programu, pomimo wysiłków teoretycznych Janco, które - trzeba powiedzieć - nigdy nie tworzyły spójnej teorii, jak na przykład w przypadku dzieła Syrkusów. Janco był raczej niestrudzonym propagandystą modernistycznych

14 To wyjaśnia wszechstronność wielu ówczesnych architektów, którzy potrafili precyzyjnie projektować budynki neoromańskie, w stylu art deco lub modernizmu, zgodnie z okolicznościami.

idei, a nie innowacyjnym współautorem ich rozwoju.

Rumuński modernizm, będący sumą takich „osobistych opcji” i nie mający wiele wspólnego z budownictwem mieszkaniowym, był raczej pozbawiony treści społecznych, a żaden z jego miłośników nie był związany z lewicą - co stanowi kolejną różnicę w stosunku do Polski. Architekci rumuńscy nie należeli do jakichś „organizacji społecznych”, w przeciwieństwie na przykład do Syrkusów. Rumuński modernizm był zorientowany kulturowo, a nie społecznie. Jego twórcy reprezentowali tę samą wyższą i średnią klasę społeczną co ich klienci, a ich etykę podsumował Mircea Eliade w swoim dzienniku: „W przeciwieństwie do naszych poprzedników, którzy urodzili się i żyli z ideałem narodowej reintegracji, nie mieliśmy pod ręką gotowego ideału. Byliśmy wolni, gotowi na wszelkiego rodzaju doświadczenia. [...] byliśmy pierwszym rumuńskim pokoleniem, które nie było z góry określone przez historyczny cel do spełnienia. Aby uniknąć pograżania się w kulturowym prowincjonalizmie lub duchowej bezpłodności, musieliśmy być świadomi tego, co dzieło się na całym świecie, w naszych czasach...; wiedzieliśmy, że mamy obowiązek znacznie rozszerzyć rumuński horyzont kulturowy, otwierając okna na duchowe wszechświaty, które do tej pory były niedostępne.”¹⁵ Jakkolwiek retoryczne mogło się wydawać to otwarcie, było ono postrzegane jako rodzaj „patriotycznego obowiązku” dla przyszłości - ideologia równoległa, nie tyle związana z kwestią tożsamości narodowej, ile kierująca się nowymi motywami.

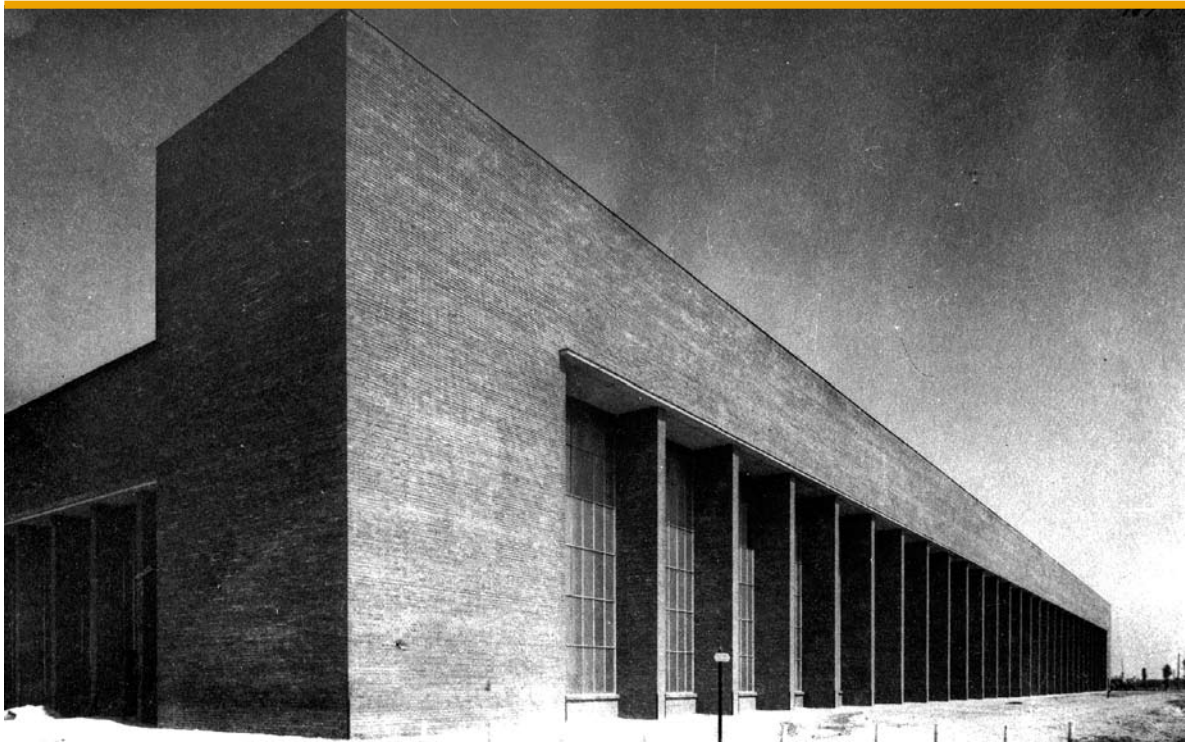
W rzeczywistości nie byli tacy wolni, a kwestia tożsamości nigdy nie przestała być istotna dla pierwszego pokolenia modernistów, co znajduje odzwierciedlenie w pismach najbardziej oryginalnego myśli-

15. Eliade Mircea, *Memorii 1907-1960*, București: Humanitas, 1991, 1997, s. 137.

8. Arch. Horia Creangă, zakład Malaxa, pawilon administracyjny w Bukareszcie, 1936 r. Kolekcja Iuliusa Rădulescu

8. Bucharest, The Malaxa Plant - Administrative Pavilion, No 256 Basarabia Blvd., arch. Horia Creangă, 1936 (source: Iulius Rădulescu Collection)





9. Arch. Horia Creangă, Malaxa Plant, Bukareszt, Fabryka rur stalowych, 1936-37. Kolekcja Iuliusa Rădulescu

9. Bucharest, The Malaxa Plant - the Steel Pipe Factory, No 256 Basarabia Blvd., arch. Horia Creangă, 1936-37 (source: Iulius Rădulescu Collection)

ciela tego okresu, G.M. Cantacuzino. Dla niego ruch nowoczesny traci do pewnego stopnia swój ogólny nowatorski aspekt; jest jedynie sekwencją wpisaną w historyczny łańcuch kolejnych ludzkich doświadczeń. Jego wartość tkwi głównie w *funkcjonalizmie*, który był postrzegany jako metoda myślenia i budowania narzucona przez rozwój cywilizacji. Według niego - podobnie jak dla Gropiusa - nowoczesna architektura nie ma na celu stworzenia stylu, ale metoda funkcjonalistyczna mogłaby dać początek wielu estetykom. G.M. Cantacuzino, odmawiając nowoczesnemu ruchowi wartości ponadnarodowych, proponuje organiczną integrację z rumuńską kulturą i duchowością. Jego zdaniem asymilacja może zostać osiągnięta, gdy zostanie przefiltrowana przez krytycznego ducha społeczeństwa, tj. tradycję.

Do tego interesującego programu krytycznego, mającego na celu złagodzenie konfliktów i zachęcanie do nowego podejścia, trzeba dodać, że pierwsza generacja modernistów sprzeciwiła się późniejszej, powojennej orientacji, tym razem bardziej radykalnie modernistycznej. Natomiast przedstawiciele drugiej generacji ukończyli Szkołę Architektury podczas II wojny światowej i bezpośrednio po niej. Gorąco podziwiali dzieła Le Corbusiera; wspominali, że *Nouvelle architecture* Alfreda Rotha była ich lekturą do poduszki¹⁶. W tym kontekście należy zwrócić uwagę na publikację rumuńskiego tłumacza *Karty Ateńskiej* w 1945 r., chociaż ogólne okoliczności tej publikacji nie zostały jeszcze ujawnione¹⁷. Moderniści nowego pokolenia byli w większości sympatykami, a czasem nawet członkami partii komunistycznej i marzyli o nowym świecie, który spełni ich oczekiwa-

nia architektoniczne. Mimo że niektórzy z nich zajmowali nawet kluczowe stanowiska w nowej władzy, okres dla realizacji tych marzeń był niekorzystny; niewiele mieli też czasu na projektowanie zgodne ze swoimi przekonaniem, ponieważ socrealizm narzucony przez Moskwę zahamował ich impet. Niektórzy z nich powrócili do swych modernistycznych pomysłów po 1959 r.; inni stracili motywację. Były to również złe czasy dla pierwszego pokolenia modernistów, gdyż warunkiem *sine qua non* było dla nich stworzenie wolnego społeczeństwa.

To lekcja historiozoficzna, której nauczyłam się poznając polski modernizm. W Rumunii uważaliśmy, że modernizm został zatrzymany przez II wojnę światową, co jest niedopuszczalnym uproszczeniem. W rzeczywistości zniuansował on swe dalsze losy we wszystkich krajach które weszły do „obozu komunistycznego”, co ma istotne znaczenie dla licznych dróg jego dalszego rozwoju.

3.

Zamierzam zakończyć to krótkie porównanie „*va-et-vient*” między dwoma modernizmami, opowiadając się za koniecznością wspólnych badań, które są w stanie podważyć każdy stereotyp lub z góry założoną tezę (bez względu na to, jak bardzo są zadowalające). Moje marzenie badawcze jest związane z Polską. To tutaj zdałam sobie sprawę w 1998 roku, że pod pozorem zjednoczenia nasze reżimy komunistyczne oddaliły nas; nie mieliśmy okazji do zadawania wspólnych pytań. Myślę, że my, architekci i historycy architektury, musimy wspólnie przezwyciężyć tę niedopuszczalną obcość kulturową. Moim zdaniem, jest to jedyny sposób na zrozumienie wzajemnej „wyjątkowości”.

16. Roth Alfred, *La nouvelle architecture, / Die Neue Architektur/ The New Architecture*, Erlenbach-Zurich: Les Editions d'Architecture, 1939 (second edition 1946).

17. *Carta Ateinei*, (n.p.): Bucovina Colectia Lumea Nouă, 1945.

Bibliografia

- *Carta Atenei*, (n.p.): Bucovina, Colecția Lumea Nouă, 1945
- Eliade Mircea, *Memorii 1907-1960*, București: Humanitas, 1991,1997
- Gavriș Mihaela, Zahariade Ana Maria, *The Neo-Romanian Style. Elements of Language*, [w:] *Genius loci. National and Regional in Architecture; Between History and Practice*, București: Simetria, 2002, s. 56-63
- Lascu Nicolae, Zahariade Ana Maria, Bocăneț Anca, *Centenar Horia Creangă*, București: Simetria, 1992
- Lascu Nicolae, Zahariade Ana Maria, Bocăneț Anca, Marcel Janco Centennial, București: Simetria, 1996
- Lascu Nicolae, Zahariade Ana Maria, Iliescu Anca, Radu Florinel, *Horia Creangă. O monografie*, București: Zeppelin, Universitară Ion Mincu, 2019
- Leśnikowski Wojciech, *East European Modernism: Architecture in Czechoslovakia Hungary & Poland Between the Wars 1919-1939*, New York: Rizzoli International Publications, 1996.
- Lovinescu Eugen, *Istoria civilizației române moderne*, București: Meridiane 1990
- Machedon Luminița, Scoffham Ernie, *Romanian Modernism: The Architecture of Bucharest 1920-1940*, Cambridge-Massachusetts-London(England): MIT Press, 1999
- Mansbach Steven, *Advancing a Different Modernism*, New York-Abingdon: Routledge, 2018
- *Anii 1920-1940 între avangarda și modernism*, București: Simetria, 1994
- Popescu Carmen, *Le style national roumain: Construire une Nation à travers l'architecture, 1881-1945*, Rennes-București: Presse Universitaire de Rennes/Simetria 2004
- Roth Alfred, *La Nouvelle Architecture/ Die Neue Architektur/ The New Architecture*, Erlenbach-Zurich: Les Editions d'Architecture, 1939 (second edition 1946)
- Zahariade Ana-Maria, *Architecture in the Communist Project. Romania 1944-1989*, București: Simetria, 2011

Va-et-vient between Romanian and Polish modernism

Summary

I was tempted by our organisers' suggestion to make a parallel between Polish and Romanian modernisms, but I am aware that neither the time allowed nor my knowledge of Polish modernism are sufficient for a proper approach. However, I have something to say about what I learned about Romanian modernism when, long ago, in 1998, I got acquainted with the Polish version. At that time, I was a "late debutant" in the history of Romanian modernism — a study field that the communist regime had kept taboo, a field where new researchers had to uncover a hidden phenomenon while being cautious of many local preconceived ideas and prejudices. My encounter with Polish modernism —by chance, the first in the series of Central European modernisms I visited in 1998 — was eye-opening in this respect.

Twenty years later I am trying to revisit that experience that helped me clarify many interpretive doubts, yet raising persistent questions regarding the way we study and write our architectural history, especially in a historically active common cultural basin as is the one we share. The "va-et-vient" between the two modernisms will try to argue that, instead of looking jealously from a short-sighted perspective enclosed within the arbitrariness of "national" borders, our narratives can be richer if the standpoint moves farther, to the neighbouring similar phenomenon. Thus, I hope that my contribution would be an invitation to common comparative studies. ■

Keywords: comparative approach, modern development, national identity, modernist architecture