

Zdzisława Tołłoczko\*, Tomasz Tołłoczko\*\*

## Preliminaria do nowego symbolizmu w architekturze zaawansowanego postmodernizmu

### Preliminaries for new symbolism in the architecture of advanced post-modernism

**Słowa kluczowe:** historia architektury, modernizm, postmodernizm, klioarchitektura, estetyka, nowy symbolizm

**Key words:** history of architecture, modernism, post-modernism, clio-architecture, aesthetics, new symbolism

Na wstępie niniejszego eseju godzi się wspomnieć, iż przywołany w tytule symbolizm, czy też bardziej precyzyjnie: sztuka symbolizmu, jest kierunkiem ulokowanym w historii sztuki drugiej połowy XIX wieku i praktycznie należy do archiwum dziejów kultury tego stulecia. A jednak, mając na uwadze ogólne spostrzeżenia, że symbolizm jest zjawiskiem, kategorią, *eo ipso* powszechnie używaną i stosowaną we wszystkich dziedzinach sztuki, mając charakter niezastąpionego, o cechach uniwersalnych, instrumentu artystyczno-estetycznego, twórczego, a nawet badawczego. Z tego też powodu na ogół nie dostrzegamy bezcennej wartości symbolizmu jako narzędzia międzypokoleniowej komunikacji spajającej – mimo rewolucyjno-anarchistycznych epizodów dziejów – dziedzictwo kultury, sztuki, a szczególnie architektury, która jest przedmiotem aktualnych dywagacji na temat postmodernizmu, a który rozpościera się na ogromnej pości kultury naszego globu. Dzieje tej formacji okazały się doniosłym i trwałym wydarzeniem, którego początek upatrujemy w pionierskich wypowiedziach Josepha Hadnuta (1945), zaś rozbiórkę budynku mieszkalnego Pruitt-Igoe w St. Louis (arch. Minoru Yamasaki) w 1972 roku uznaje się za symboliczną datę i koniec epoki CIAM, a tym samym za początek postmodernizmu. Inni badacze i analitycy ery postmodernistycznej przyjmują, iż ta formacja wraz ze wzniesieniem w Mediolanie wieżowca Torre Velasca (zespół BBPR,

At the beginning to this essay, it should be mentioned that symbolism mentioned in the title, or more precisely: the art of symbolism, was a trend in the history of art of the second half of the 19<sup>th</sup> century, and practically belongs to the archives of the cultural history from that period. However, considering general observations that symbolism is a phenomenon or category *eo ipso* commonly used and applied to all disciplines of art, it acquires the character of an indispensable artistic-aesthetic, creative or even research instrument with universal features. For that reason, we generally ignore the priceless value of symbolism as a tool of the cross-generational communication linking – despite revolutionary-anarchist episodes – the cultural, artistic, and particularly architectural heritage that is the subject of current considerations about post-modernism, and which spreads throughout immense cultural stretches all over our globe. The history of its formation was a momentous and long-lasting event whose beginnings we see in pioneer statements by Joseph Hadnut (1945), while the demolition of the Pruitt-Igoe residential building in St. Louis (arch. Minoru Yamasaki) in 1972 is regarded as the symbolic date and end of the CIAM epoch, and thus the beginning of post-modernism. Other researchers and analysts of the post-modernist era assume, that this formation together with erecting the Torre Velasca skyscraper (BBPR team, 1956–1958)

\* prof. dr hab.

\*\* dr

1956–1958), dała asumpt do narodzin architektury inspirowanej kompromisem pomiędzy umiarkowanym modernizmem a symbolicznym historyzmem, czy raczej – symplifikowanym medievalizmem. Na temat Torre Velasca będzie jeszcze mowa poniżej w tekście. Aliści termin postmodernizm zyskał rozgłos za sprawą bardzo poczytnego autora, publicysty i badacza – Charlesa Jencksa (*Post-Modern Architecture*, 1975), a także przez popularyzację tego terminu w związku z prezentacją, w 1978 roku, biurowca AT&T, projektu Philipa Johnsona<sup>1</sup>. Oczywiście w łonie postmodernizmu powstały niezliczone mutacje tego ruchu architektonicznego – niektóre mające charakter epizodyczny, jak np. architektura minimalistyczna – czy też trwałe, jak choćby dekonstrukcja, której przebieg liczy kilka dekad XX wieku. Innymi słowy, postmodernizm rozwijający się od mniej więcej 1940 roku do 2016 okazał się jednym z tych, jeśli chodzi o epokę nowoczesności, fenomenalnych zjawisk nie tylko w dziedzinie architektury, z którymi obcujemy na co dzień od przeszło siedemdziesięciu lat<sup>2</sup>.

Okazuje się przeto, że przeszło dwupokoleniowe doświadczenia kultury, nie tylko architektonicznej, pozwalają na kilka refleksji na temat: co zostało z utrwalonych nawyków historii i praktyki tego właśnie modusu. Bez wątplenia pozostał wernakularyzm i kontekstualizm, które konstytuują jądro nowego eklektyzmu, albo też, jak powiadał Michael Forsyth: „modernizmu z ludzką twarzą”, czyli *à rebours* „mannerizmu modernizmu”<sup>3</sup>. *Opinio communis* zakłada, że styl postmodernistyczny nie jest osobliwym gatunkiem historyzmu, powtarzającym kanonicznie ustalone wzory i zasady projektowania, lecz niewiążąco, dowolnie, kompiluje i zapożycza elementy oraz motywy sięgając do różnych stylów z epok poprzednich, odnosząc się do każdego *genre’u*, którym posługuje się twórca używający jak busoli niemal niekontrolowanej wyobraźni, dostosowując ją do uwarunkowań tej nowej epoki. Definicji postmodernizmu w architekturze sporządzono kilkaset i tyleż jest ich interpretacji, atoli historia i jej zmultifikowane wersje dziejów architektury stanowią *fons et origo* spajający mocnym łańcuchem linie rozwojowe kultury, głównie euroatlantyckiej, a szczególnie ten kierunek kojarzony jest z odwołaniem do architektury dwudziestowiecznej. Osobliwie postmodernizm wyróżnia się specyficznym populizmem. Ten termin stosowany jest jako wyraz albo to negatywnych ocen np. estetyczno-artystycznych, albo też jako wyraz empatii do kultury postmodernistycznej, z architekturą na czele<sup>4</sup>. Ten populizm idzie w parze z pluralizmem stylowym, który spotykamy głównie w hellenizmie, a apogeum tego kierunku zjawia się w XIX wieku i trwa mimo radykalnie skrajnego, awangardowego modernizmu (głównie stylu międzynarodowego), a kontynuowany jest on po dzień dzisiejszy. Co więcej, tradycja odniesień do przeszłości, szczególnie na przełomie końca XX i początku XXI wieku, nie straciła na atrakcyjności, ba, tym bardziej nasila się powrót do środków zaczerpniętych z modernizmu lub też jego fundamentalnych elementów, szczególnie co się tyczy tradycji budownictwa pierwszych dziesięcioleci lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku, w połącze-

in Milan, gave rise to the birth of architecture inspired by a compromise between moderate modernism and symbolic historicism, or rather – simplified medievalism. Torre Velasca will be discussed further on in the essay. The term post-modernism gained publicity because of a very widely-read author, publicist and researcher – Charles Jencks (*Post-Modern Architecture*, 1975), as well as because it was popularised in connection to the presentation in 1978, of the AT&T office block designed by Philip Johnson<sup>1</sup>. Naturally, within post-modernism there emerged countless mutations of that architectonic movement – some of episodic nature like e.g. minimalist architecture – or more permanent like the deconstruction which lasted for a few decades of the 20<sup>th</sup> century. In other words, post-modernism developing between approximately 1940 and 2016 appeared to be one of those phenomena, as far as the modernity is concerned, not only within the field of architecture we have been experiencing on a regular basis for over seventy years<sup>2</sup>.

It turns out, that more than two generations of experiencing culture, not only architectonic, allow for a few reflections on the subject: what has been left from consolidated habits in the history and practice of that particular modus. Undoubtedly, vernacularism and contextualism have been left, which constitute the core of the new eclecticism or, as Michael Forsyth used to say: “modernism with the human face” or *à rebours* “mannerism of modernism”<sup>3</sup>. *Opinio communis* assumes that the post-modernist style is not a peculiar kind of historicism repeating canonically established pattern and principles of design, but loosely and freely compiles and borrows elements and motifs using various styles from bygone epochs, relating to each *genre* that the artist has employed using almost uncontrolled imagination as a compass, and adjusting it to the conditions of the new epoch. There have been several hundred definitions of post-modernism in architecture, as well as their interpretations, yet the history and multiplied versions of architectural history, constitute *fons et origo* securely linking the lines of mainly Euro-Atlantic cultural development, and especially that trend is associated with allusions to the 20<sup>th</sup>-century architecture. Curiously, post-modernism is characterised by a specific populism. The term is applied as an expression of either negative aesthetic-artistic assessment, or as an expression of empathy for post-modernist culture, with architecture in the lead<sup>4</sup>. That populism went hand in hand with stylistic pluralism which we encounter mainly in hellenism, with the apogee of the current occurring in the 19<sup>th</sup> century and, despite extremely radical, avant-garde modernism (mainly the international style), continuing until today. What is more, the tradition of alluding to the past, especially at the turn of the 20<sup>th</sup> and 21<sup>st</sup> century, did not lose its appeal; the return to media originating in modernism or to its fundamental elements grew even more prominent, particularly concerning the construction industry during the 1920s

niu z nowymi oryginalnymi rozwiązaniami, które mają charakter bezprecedensowy. Dojrzały postmodernizm, a może „nowy postmodernizm” nie odwraca się od swobodnie pojętej tradycji przeszłości, niejako „nowego eklektyzmu”, a jednocześnie łączy się z wybranym dziedzictwem dawnej awangardy, tworząc niezwykle pluralistyczny konglomerat stylowy, który mimo nowatorskich rozwiązań obraca się bądź to w kręgu, bądź to na obrzeżach tradycji nowoczesności. I ponownie powracają do łask: pasmowe okna, rondokubizm i wiele, wiele innych środków artystycznych, estetycznych i konstrukcyjnych, zaczerpniętych z arsenału takich mistrzów, jak Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris), Frank Lloyd Wright, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe czy grupa Bauhausu, etc., etc.<sup>5</sup> (ryc. 1, 2, 3). Współczesna architektura postmodernistyczna odznacza się ponownym powrotem modusu horyzontalizmu, którego estetyka dominuje tektonikę budowy i podobnie wraca idea ‘szklanych domów’ bądź też *Glasarchitektur* lub *kristal Architektur*<sup>6</sup>. Z kolei z architekturą domów ze szkła i składających się nań społeczno-estetycznych idei, często mających charakter swoistej ideologii, wiąże się wielonurtowy kierunek ekspresjonizmu w architekturze pierwszych dekad XX wieku. W budownictwie lat pięćdziesiątych, zwłaszcza co się tyczy głównie obiektów o charakterze publicznym, ujawnił się jako ‘neоекспресjonizm’, który mutował w formach późnego modernizmu, jak i ponownie w pierwszych latach XX wieku nabrał wigoru twórczego i spotkał się po raz wtóry z akceptacją i popularnością zarówno u projektantów, jak i nowych odbiorców tego stylu. Jednocześnie warto wspomnieć, że twórcy realizacji w tym stylu, inspirując się odmianą ekspresjonistycznego modernizmu czy też postmodernizmu, tworzą zupełnie nowe wartości estetyczne, w których dominują ekspresjonizm i symbolizm jako pojęcia ogólnie akceptowane. Innymi słowy, nowe kreacje projektowane są raczej na bazie niejako ogólnej atmosfery czy też nastroju artystycznego niż odniesień do przeszłości, aczkolwiek jej echa są, mimo wszystko, nadal słyszalne. Przewidywałem, że przykłady nowego ekspresjonizmu nie należy daleko szukać – ot choćby rzucając okiem na filharmonię w Berlinie (arch. Hans Scharoun, 1963); biurowiec firmy ubezpieczeniowej w Indianapolis (arch. Kevin Roche, John Dinkeloo i wsp., 1967); kościół Pielgrzymkowy w Neviges (arch. Gottfried Böhm, 1968); filharmonię w Szczecinie (arch. Fabrizio Barozzi, Albert Veiga, 2014)<sup>7</sup>.

Wybrane przez autorów niniejszego eseju przykłady nowego ekspresjonizmu, jak i przywołujące na myśl „klasyczny” ekspresjonizm, jak choćby gmachy świątyni zaprojektowane przez Petera Vilhelma Jensena Klinta, a to np. katedra Grundvig w Kopenhadze (1912–1940) i kościół St. Tveje w Odense (1919) – dają asumpt do refleksji nad przemianami ekspresjonizmu wiodącego ku niejako „nowemu ekspresjonizmowi”, czego wymownym przykładem może być gmach Filharmonii Szczecińskiej (ryc. 4). Co więcej, niezliczona ilość obiektów nosi znamiona ekspresyjnego symbolizmu i przejęte są duchem współczesnego gotycyzmu lub

and 1930s, in combination with new, original, even unprecedented solutions. High post-modernism or maybe “new post-modernism” does not turn its back on the freely understood tradition of the past, a kind of “new eclecticism”, and at the same time connects to selected heritage of the former avant-garde, creating an extremely pluralist stylistic conglomerate which, despite innovative solutions, moves either within or on the outskirts of the tradition of modernity. And again: banded windows, rondocubism are back in grace, as well as many other artistic, aesthetic and construction means borrowed from the arsenal of such masters as: Le Corbusier (Charles-Edouard Jeanneret-Gris), Frank Lloyd Wright, Erich Mendelsohn, Mies van der Rohe, Bauhaus group, etc.<sup>5</sup> (fig. 1, 2, 3). Contemporary post-modernist architecture is characterised by returning again to the modus of horizontalism whose aesthetics dominates the tectonics of a building and, similarly, to the idea of ‘glass houses’, or *Glasarchitektur* or *kristal Architektur*<sup>6</sup>. In turn, the architecture of glass houses and associated with them social-aesthetic ideas often in the nature of a specific ideology, is connected with the multi-current trend of expressionism in the architecture of the first decades of the 20<sup>th</sup> century. In the construction of the 1950s, particularly in reference to public utility objects, it emerged as ‘neo-expressionism’ that mutated in forms of the late modernism, as well as again in the first years of the 20<sup>th</sup> century when it regained its creative vigour and met again with acceptance and popularity among both designers and new recipients of the style. It is also worth mentioning, that authors of realisations in that style, being inspired by a variety of expressionist modernism or post-modernism, create entirely new aesthetic values in which expressionism and symbolism are predominant as generally accepted notions. In other words, new creations are designed on the basis of general atmosphere or artistic mood, rather than references to the past although its echoes are still audible. Therefore, one does not have to search too far for examples of new expressionism – let us have a look at the following: the Philharmonic Hall in Berlin (arch. Hans Scharoun, 1963); the office building of an insurance firm in Indianapolis (arch. Kevin Roche, John Dinkeloo and co., 1967); the Pilgrimage Church in Neviges (arch. Gottfried Böhm, 1968) or the Philharmonic Hall in Szczecin (arch. Fabrizio Barozzi, Albert Veiga, 2014)<sup>7</sup>.

Examples of new expressionism selected by the authors of this essay, as well as those bringing to mind the “classic” expressionism, such as the edifices designed by Peter Vilhelm Jensen-Klint, e.g.: the Grundvig Cathedral in Copenhagen (1912–1940) and the church of St. Tveje in Odense (1919) – give rise to reflections on the changes in expressionism leading towards a kind of “new expressionism”, a clear example of which can be the Philharmonic Hall in Szczecin (fig. 4). Moreover, countless objects bear signs of expressive symbolism and are imbued with the spirit of contemporary Gothi-

nowego medievalizmu. Nie jest to typowy eklektyzm ani też wzorcowy historyzm, a jednak w postmodernistycznej hybrydzie stylowej implantacja niezliczonych wątków stylowych i neostylowych tworzy zupełnie nowe wartości i jakości tej architektury. Stąd też niebanalnym i wcale nie retorycznym jawi się pytanie postawione przez Ewę Węclawowicz-Gyurkovich: *Co zrobić z tym postmodernizmem?*<sup>8</sup>. Prawie siedemdziesiąt lat funkcjonowania (czasem funkcjonalnego, a czasem afunkcjonalnego) postmodernizmu przywodzi na pamięć słowa Johanna Wolfganga von Goethego: *Alter Schützt vor Torheit nicht* (wiek nie czyni mędrcom albo

cism or new medievalism. It is neither typical eclecticism, nor model historicism; nevertheless implanting countless stylistic and neo-stylistic themes in the post-modernist stylistic hybrid creates completely new values and qualities of that architecture. Therefore, the question posed by Ewa Węclawowicz-Gyurkovich: *What is to be done with that post-modernism?* is neither banal nor rhetorical<sup>8</sup>. Almost seventy years of functioning (sometimes functional, sometimes a-functional), post-modernism brings to mind the words of Johann Wolfgang von Goethe: *Alter Schützt vor Torheit nicht* (age does not make a wise man, or: beauty does not walk



Ryc. 1. Budynek „Daily Express”. Londyn. R. Atkinson, 1932  
Fig. 1. “Daily Express” building. London. R. Atkinson, 1932



Ryc. 2. Ratusz. Oslo. A. Arnberg, M. Poulsson, 1931–1950  
Fig. 2. Town Hall. Oslo. A. Arnberg, M. Poulsson, 1931–1950

też: piękno nie chadza w parze z doświadczeniem). I to stwierdzenie może być rodzajem prolegomeny do próby stworzenia hipotezy, iż postmodernizm w gruncie rzeczy jest rodzajem klioarchitektury, czyli poszukiwaniem nieustannej innowacji, zarówno estetycznej, jak i technologicznej, w połączeniu z wykorzystywaniem dziedzictwa przeszłości. Sięgając do opublikowanej w 1999 roku pracy o konstruktywizmie i jego późniejszych filiacjach, zacytowaliśmy niektóre konstatacje Grzegorza Dziamskiego, który mając wprawdzie na myśli adeptów wyższych szkół plastycznych, odnotował między innymi i takie przekonanie: „Ale ta konwencja jest im obca, nie budzi ich zainteresowania, a nawet (...) nie budzi ich zaciekawienia. Jeżeli dzisiejszemu studentowi powiemy, że to, co robi, podobne jest do prac artysty tworzącego wcześniej, to usłyszymy w odpowiedzi: no to co z tego? Mnie to nie interesuje, ja wcale nie chcę wiedzieć, że ktoś przede mną coś podobnego robił. (...) Rodzi się zjawisko, które można by nazwać czasem powtórnym odkryć. Nie jest ważne, że przed nimi ktoś to wcześniej robił, ważne jest, że oni to odkrywają, że samodzielnie do tego dochodzą”<sup>9</sup>. Z podobnym stanowiskiem i postawami stykamy się u studentów

hand in hand with experience). And that statement can be a kind of prolegomena to creating a hypothesis stating that post-modernism is actually a kind of clio-architecture, i.e. a search for constant innovation, both aesthetic and technological, combined with using the heritage of the past. Reaching to the publication from 1999 about constructivism and its later filiations, we have quoted some statements by Grzegorz Dziamski who, though referring to students of art colleges at the time, expressed such a belief, among others: “But this convention is alien to them, does not arouse their interest, or even (...) does not pique their curiosity. If a present-day student is told that what he does is similar to the works of an artist who was active in the past, we will receive the answer: so what? I am not interested in it, I do not want to know that someone before me did something similar. (...) There occurs a phenomenon which might be called the time of re-discovery. It does not seem important that someone before us did the same thing; it is important that they discover it, that they do it on their own”<sup>9</sup>. Similar approaches and attitudes can be encountered in students at faculties of architecture. Considering the experience

wydziałów architektury. Biorąc pod uwagę doświadczenia współautorki, wykładającej historię sztuki na tym fakultecie, takie właśnie oceny i opinie, po wielu latach od publikacji niniejszego tomu, potwierdzają dobitnie tego właśnie rodzaju praktyki i stwierdzenia. Co nie oznacza, że nie posiadają oni stosownego *quantum* wiedzy z zakresu dziejów architektury, który to zasób jest traktowany mniej „akademicko” doktrynalnie, a dawniej nawet dogmatycznie, w porównaniu z pluralistyczną swobodą luźnych skojarzeń, sublimacją wyobraźni. I właśnie taki stan rzeczy, co się tyczy bieżącej oceny postmodernizmu, uznać można za rodzaj klioarchitektury, która jest przejawem praktycznie komparatystyki pomiędzy koincydencją przetworzonych różnych nurtów stylowych z amplifikacją konwergencji kierunku zmierzającego ku neomodernizmowi. Atoli problem klioarchitektury, którą można uważać za bardzo swoisty rodzaj współczesnego „neoelektyzmu”, czy raczej indyferentnego relatywizmu wobec obecnej artystycznej *praxis* i dystansu wobec aksjomatów dawnych reguł sztuk wszelakich, komplikuje się obecnie w związku z odwiecznym problemem plagiatu. Jest to zjawisko niesłychanie trudne do uchwycenia, zarówno w obliczu prawa (nawet karnego), praw autorskich, a szczególnie wobec etyki zawodowej twórców. Na dodatek w bieżącym stuleciu, w dobie apogeum ‘rewolucji informatycznej’, rozstrzygnięcie problemu: czy dane dzieło ma znamiona oryginalności, jest w istocie niemożliwe, w przypadku choćby architektury wznoszonej masowo. Albo inaczej, prace Pabla Picassa wzorowane są od lat na podobnych motywach, modusach etc., etc. i raczej nie odnosimy wrażenia, że analogie te kojarzą się z plagiatem czy mniej lub bardziej udaną repliką. W świecie masowej wyobraźni wspartej elektroniczną informatyką przełożoną, w tym przypadku, na kreację artystyczną bądź architektoniczną, dawne rygory wobec plagiatu zmieniają się, ewoluując w kierunku fenomenu, który nazwać można plagiaryzmem<sup>10</sup>. Ten ostatni, przynajmniej co się tyczy architektury, ma charakter substytutów dzieł budownictwa dawnego, które, mimo że wydają się być surogatami toposów i aksjomatów oraz repetycji stylowych, nabierają nowego wyrazu i wartości estetycznych. Innymi słowy, klioarchitektura jest próbą akomodacji i upodobnienia się do różnych stylów sięgających zarówno do modernizmu i stylu międzynarodowego, jak i do implantowania weń modusów historycznych, a zwłaszcza elementów innych typów postmodernizmu. Ten *genre* nieustannie odczuwamy jako swojego rodzaju *déjà vu*<sup>11</sup>. Natomiast bodaj najlepszym ‘klasycznym’ przykładem klioarchitektury może być londyńska dzielnica mieszkaniowo-użytkowa, w której również pospół funkcjonują zakłady przemysłowe oparte na najnowocześniejszej, ‘czystej’ technologii i obecnie nosi ona nazwę Docklands. Innymi słowy, londyńskie doki, których powstanie sięga czasów średniowiecznych, zostały przekształcone w pełen życia kwartał reprezentujący głównie architekturę z różnych okresów postmodernizmu. Mając wszakże na uwadze klioarchitekturę, czyli swoisty kompromis między

of the co-authoress lecturing in history of art at such a faculty, such assessments and opinions confirm those practices and attitudes, years after the quoted volume was published. It does not mean they do not have the appropriate *quantum* of knowledge concerning history of architecture, though that knowledge is treated much less doctrinally or earlier even dogmatically, in the “academic” sense, in comparison with the pluralist freedom of loose associations and sublimation of imagination. And that state of things, as far as a current assessment of post-modernism is concerned, can be regarded as a kind of clio-architecture which is virtually a manifestation of comparative studies on coincidence of transformed diverse stylistic currents and an amplification of convergence of the trend heading towards neomodernism. Yet the issue of clio-architecture which can be regarded as a very specific kind of contemporary “neo-eclecticism”, or rather indifferent relativism towards the present artistic *praxis* and the distance to the axioms of former principles of all arts, becomes complicated nowadays because of the eternal problem of plagiarism. It is a phenomenon extremely difficult to pinpoint, both in the eyes of the law (even criminal law), copyrights, and especially the professional ethics of artists. Additionally, in this century and the apogee of the ‘IT revolution’, deciding the issue whether a given work of art is original is practically impossible, for instance in the case of mass-erected architecture. To put it differently, the works by Pablo Picasso have been modelled on for years using similar motifs, modes etc., and we do not have the impression that analogies are associated with plagiarism, or more or less accurate replica. In the world of mass imagination supported by electronic information science translated in this case into an artistic or architectonic creation, the former rigours applied to plagiarism have been evolving towards a phenomenon that can be called ‘artistic plagiarism’<sup>10</sup>. The latter, at least as far as architecture is concerned, seems to feature substitutes of old constructions which, although they seem to be surrogate topos and axioms and stylistic repetitions, acquire new expressions and aesthetic values. In other words, clio-architecture is an attempt to accommodate and resemble various styles reaching back to both modernism and the international style, and to implanting historic modes into it, especially elements of other types of post-modernism. We constantly sense that *genre* as a kind of *déjà vu*<sup>11</sup>. However, probably the best ‘classic’ example of clio-architecture can be the London housing-utility district in which also function industrial units based on the latest ‘clean’ technology, and is known as the Docklands. In other words the London dockyards, the origins of which date back to the medieval period, have been transformed into a vibrant quarter representing mostly architecture from diverse periods of post-modernism. However, considering clio-architecture i.e. a specific compromise between fantasy, the creator’s imaginings and dreams almost come true, and the free continuation of tradition, its most brilliant and spectacular al-

fantazją, wręcz ziszczeniem marzeń i wyobraźni twórcy ze swobodną kontynuacją tradycji, czego najbardziej błyskotliwym i spektakularnym odniesieniem do tego fenomenu są bez wątpienia niektóre nabrzeża dawnych doków, jak choćby Canary Wharf bądź China Wharf<sup>12</sup>.

Wspaniałą okazją do wcielenia w czyn rozmaitych architektonicznych imaginacji była odbudowa, niestety niedokończona i niekonsekwentnie przeprowadzona rekonstrukcja, po 1945 roku, zburzonej Warszawy wraz ze Starówką i Traktem Królewskim. Oczywiście w owych latach, między 1946 a 1956 rokiem, nikt nie znał terminu postmodernizm, a mimo to wielu doskonałych stołecznych architektów realizowało nieraz bliskie fantasmagorii pomysły, stwarzając coś w rodzaju klioarchitektury. Często bowiem rekonstrukcja dawnych warszawskich zabytków opierała się na bardzo kruchym materiale ikonograficzno-archiwalnym, a jednak właśnie dzięki odwadze projektantów powstało „nowe” Stare Miasto, podziwiane przez wszystkich, może z wyjątkiem malkontentów starej daty, dla których rekonstrukcje pozostają fałszem historycznym. Ci właśnie ostatni, na ogół, po 1956 roku sprawili, że polska architektura oddała się bezkrytycznie i bezrefleksyjnie socjodemizmowi<sup>13</sup>. Aliści czasy zmieniły się i na powrót uznanie uzyskała klioarchitektura wypełniając luki w strukturze miast zabytkowych, nie tylko oczywiście Warszawy<sup>14</sup>. Postmodernizm posiadający tyleż samo zwolenników, co przeciwników, odegrał kluczową rolę w przywracaniu do życia nie tylko wielu zburzonych w czasie wojny zabytków, ale i restaurację i rewaloryzację całych kwartałów miast zabytkowych. Przeto postmodernistyczna klioarchitektura stała się znakomitym instrumentem zarówno budowy nowych, mających cechy repetycji stylowych obiektów, jak i rewaloryzacji zaniedbanych budowli o charakterze historycznym. Weźmy dla przykładu ot choćby rewitalizację Starego Miasta w Szczecinie, gdzie zespół pod kierunkiem Stanisława Latoura i Zbigniewa Paszkowskiego ożywił szczecińską Starówkę, ‘zachwaszczoną’ budynkami z oszczędnościowej epoki Władysława Gomułka. Podobne cechy noszą, przeprowadzone w latach osiemdziesiątych XX wieku, realizacje zaprojektowane przez Szczepana Bauma i Ryszarda Semkę, którzy „wyczarowali” nową historyczną Starówkę elbląską, uzupełniając to dzieło relikdami, częściowo zrewitalizowanymi, starego Elbląga<sup>15</sup>. Atoli koncepcje przywodzące na myśl postmodernistyczną klioarchitekturę przybierają niekiedy zaiste zadziwiające kształty, a i cele restauracji niektórych ważnych dla centrów historycznych miast europejskich budzą sporo kontrowersji. Ot rzućmy okiem na odbudowę istniejących niegdyś ratuszy w Warszawie i Rydze. Ten pierwszy, którego trzon stanowił dawny pałac Jabłonowski, uległ zniszczeniu w czasie Powstania Warszawskiego w 1944 roku. Solidny, jeden z pierwszych posiadających konstrukcję żeliwną, wytrzymał i nadawał się ratusz do odbudowy. Niestety w 1952 roku ruiny całej pierzei Placu Teatralnego zostały wyburzone. W latach sześćdziesiątych stanął w tym miejscu pomnik warszawskiej Nike, dłuta Mariana Koniecznego, a w dalszej perspektywie Placu Teatralnego, budzącego *horror vacui*, zaprojektowa-

lusion to that phenomenon are undoubtedly some wharves of the former dockyards, such as Canary Wharf or China Wharf<sup>12</sup>.

An excellent opportunity to put architectonic imagination into practice was the reconstruction, unfortunately unfinished inconsistently carried out, of Warsaw demolished in 1945 with the Old Town and the Royal Route. Naturally in those years between 1946 and 1956, nobody knew the term post-modernism; nevertheless, many excellent architects from the capital realised ideas, sometimes close to phantasmagoria, thus creating a kind of clio-architecture. Frequently, the reconstruction of the former Warsaw historic buildings was based on very fragile iconographic-archive material, but thanks to the courage of the designers the “new” Old Town was created and admired by everybody, perhaps except for a few grumblers of the old school for whom reconstructions are historical falsehood. It was mostly owing to those latter that after 1956 Polish architecture uncritically and unthinkingly accepted socialist-modernism<sup>13</sup>. But the times changed, and clio-architecture again gained recognition filling in gaps in the structure of historic cities, naturally not only Warsaw<sup>14</sup>. Having as many supporters as opponents, post-modernism played the key role in not only reviving numerous historic buildings destroyed during the war, but also in the restoration and revalorization of whole quarters of historic cities. Therefore, post-modernist clio-architecture became an excellent instrument both for building new objects resembling stylistic repetitions, and for revalorization of neglected buildings of historic character. Let us look, for instance, at the revitalisation of the Old Town in Szczecin, where a team under direction of Stanisław Latour and Zbigniew Paszkowski restored the Old Town ‘cluttered’ with buildings from the ‘economical’ era of Władysław Gomułka. Similar features are displayed by realisations carried out during the 1980s and designed by Szczepan Baum and Ryszard Semka, who “conjured up” the new historic Old Town in Elbląg filling it with partially revitalised relics of old Elbląg<sup>15</sup>. However, concepts bringing to mind post-modernist clio-architecture sometimes adopt really amazing shapes, and the aims of restoration in some historic centres of important European cities arouse much controversy. Let us look at the rebuilding of the town halls once existing in Warsaw and Riga. The former, whose core was the old Jabłonowski Palace, was destroyed during the Warsaw Uprising in 1944. Solid, one of the first to have a cast iron structure, the town hall survived and was fit for rebuilding. Unfortunately, in 1952 the ruins of the whole frontage of the Theatre Square were demolished. In the 1960s the statue of the Warsaw Nike, sculpted by Marian Konieczny, was erected here, while some banal skyscrapers were designed in the distant perspective of the Plac Teatralny (Theatre Square) arousing *horror vacui*. It was only in the 1980s, that a decision was made to reconstruct *in situ* the entire frontage of the Square, giving it *prima facie* the appearance and impres-

no kilka banalnych wieżowców. Dopiero w latach osiemdziesiątych postanowiono zrekonstruować *in situ* całą pierzeję Placu, nadając mu *prima facie* widok i wrażenie dawnego oryginału. Aliści ratusz ponownie nie stał się siedzibą władz stolicy, lecz projektant przewidział użytkowanie obiektu jako centrum licznych banków. Autorem projektu i odbudowy w latach 1995–1997 „Ratusza” w północnej pierzei Placu Teatralnego był Lech Klajnert. Jest to typowy przykład postmodernistycznej klioarchitektury, czyli neostylowej atrapy, której egzystencję nazwać można jako *re/architecture* używając terminu Sherbana Cantacuzino<sup>16</sup>. Jak już powiedziano, analogicznym przykładem odbudowy i rekonstrukcji Ratusza jest, położony tym razem w sercu Starego Miasta w Rydze, Ratusz Staromiejski, który swoimi korzeniami sięga czasów średniowiecznych. Jednakże po licznych przebudowach doczekał się ostatecznie kształtu budowli w typie późnobarokowym i zarazem ulegającym wpływom wczesnoklasykistycznym. Ten obiekt zrealizował w latach 1750–1765 Johann Friedrich von Oettinger, zaś w 1848 roku architekt Johann Daniel Felsko zaprojektował trzecią kondygnację gmachu. Budowla przetrwała do 1941 roku, kiedy to niemieckie bombardowania unicestwiły cały kwartał zabudowy wokół Rynku Staromiejskiego, w tym Ratusz i perlę dawnej Rygi, czyli Kamienicę Czarnogłowych. Architektura Rygi doznała wprawdzie znacznego uszczerbku, lecz miasto starannie odbudowano, z wyjątkiem Rynku i jego otoczenia, pozostawionego przez władze radzieckie jako pole nieustannych eksperymentów i projektów odbudowy. Ostatecznie przez całe lata władze w Moskwie zrealizowały zaledwie dwa obiekty w socjmodernistycznym stylu. Jednym z nich był budynek laboratorium uniwersyteckiego, w miejscu dawnego Ratusza. Przez pięćdziesiąt lat Rynek ryski wionął przysłowiową śmiertelną pustką i dopiero po odzyskaniu przez naród łotewski niepodległości rozpoczęto proces odbudowy od zera serca starej, a jednocześnie nowej Rygi. W latach 2000–2001 sfinalizowano rekonstrukcję budynku Ratusza, a także Domu Czarnogłowych. Dzieła tego dokonał zespół projektantów w składzie: Ināra Dzene, Ina Kuļikovka, Uģis Bratuškins, Vita Polkovņikova, Dace Rampāne, Ēriks Zīle i Dace Mednece. W przypadku Kamienicy Czarnogłowych wykonano pracę doskonałą, mistrzowską, arcydzieło sztuki konserwatorskiej, natomiast co się tyczy Ratusza (mając na względzie powody zarówno techniczne, jak i finansowe) architekci ryscy, inaczej niż w przypadku projektu Lecha Klajnerta w Warszawie, wybrali metodę kompromisową. Innymi słowy, parafrazując niejako stwierdzenie, że „funkcja determinuje formę”, również to ustalenie dotyczy odbudowy czy też rekonstrukcji zabytków, którym nadaje się nowe życie, nową egzystencję, bądź też tak naprawdę kreuje się nowy krajobraz historyczny. Ratusz w Rydze tylko częściowo pełni swoje naturalne niejako funkcje, ograniczając się do rekonstrukcji niektórych sal reprezentacyjno-protokolarnych, zaś lwia część gmachu przeznaczona została na różne biura administracji komunalnej, a w przyziemiach umieszczono biura banków. Przeważało zastosowanie kompromisu zasadzającego się na metodzie o mieszanej etiologii,

sion of the old original. Yet once again the town hall did not become the seat of the capital authorities, because the designer intended the object to serve as a centre of numerous banks. The author of the project and the reconstruction of the ‘town hall’ in the north frontage of the Theatre Square in the years 1995–1997 was Lech Klajnert. It is a typical example of post-modernist clio-architecture, or a neo-stylistic dummy whose existence can be called *re/architecture* to use the term coined by Sherban Cantacuzino<sup>16</sup>. As has already been said, an analogical example of rebuilding and reconstruction is, this time located in the heart of the Old Town in Riga, the old Town Hall whose roots date back to the medieval period. After numerous alterations, it finally acquired the shape of a building in the late-Baroque style and simultaneously revealing early-classicist influence. The object was realised by Johann Friedrich von Oettinger in the years 1750–1765, and in 1848 an architect, Johann Daniel Felsko, designed the third storey of the edifice. The building survived until 1941, when the German bombings annihilated the entire quarter of buildings surrounding the Old Town Market Square, including the Town Hall and the gem of the old Riga i.e. the House of Blackheads. Riga’s architecture suffered serious damage, but the city was meticulously rebuilt except for the Market Square and its surroundings, which were left by the Soviet authorities as a testing ground for continuous experiments and reconstruction projects. Finally, throughout the years the authorities in Moscow realised merely two objects in the socialist-modernist style. One of those was the building of the university laboratory that replaced the former Town Hall. For fifty years the Market Square in Riga had been left practically empty, and only after Latvians regained their independence the process of rebuilding the core of the old and, at the same time, new Riga began from scratch. In the years 2000–2001, the reconstruction of the Town Hall was completed, as well as the House of Blackheads. The work was accomplished by a team of designers consisting of: Ināra Dzene, Ina Kuļikovka, Uģis Bratuškins, Vita Polkovņikova, Dace Rampāne, Ēriks Zīle and Dace Mednece. In the case of the House of Blackheads the work was perfection and mastery, a masterpiece of conservation art; the Town Hall, on the other hand, (considering both technological and financial reasons) architects from Riga decided to choose a compromise method, unlike Lech Klajnert in his project in Warsaw. In other words, paraphrasing the sentence that “the function determines the form”, this statement also applies to rebuilding or reconstructing monuments which are given a new lease of life, a new existence, or in reality a new historic landscape becomes created. The town hall in Riga only partially serves its ‘natural’ functions, thus its reconstruction was limited to some formal-protocol rooms, while the lion’s share of the edifice is to serve as council administration offices, with bank offices on the ground floor. Therefore a compromise was applied, based on the method of mixed acti-

której zadaniem było wskrzeszenie klimatu estetyczno-artystycznego i ducha epoki. Polegała ona na paradygmacie wywodzącym się z neohistoryzmu i postmodernizmu lub lepiej, kompilacji tradycji z nowoczesnością i jej obecnymi mutacjami, innymi słowy – spotykamy kolejną egzemplifikację klioarchitektury, która nie jest w pełnym tego słowa znaczeniu historyzmem bądź eklektyzmem, lecz raczej re/konstrukcją, od/budową, czyli restauracyjną konserwacją<sup>17</sup>. Innym fenomenem z zakresu nie tyle konserwacji, ile wskrzeszenia, niczym Feniks z popiołów, jest ponowna implantacja w pejzażu centrum Berlina Zamku Berlińskiego, który unicestwiony został w dwóch etapach. W pierwszym było potężne bombardowanie w 1945 roku, w drugim – zburzenie (nadającej się do odbudowy) ruiny, rozebranej w 1950 roku, gdzie później powstał Pałac Republiki. Po spektakularnym zburzeniu muru berlińskiego rozpoczęto prace nad odbudową Zamku. Po długich debatach rozebrano w 2008 roku ową flagową budowlę NRD i na mocy uchwały Bundestagu z 2007 roku postanowiono odbudować Zamek Berliński, atoli jako dawnemu symbolowi ‘starych Niemiec’, po likwidacji Prus na mocy postanowień Konferencji Poczdamskiej, nadano w założeniu ‘nowemu’ Zamkowi nowego ducha, niejako socjokulturowego *esprit nouveau*. Rozpoczęcie tego ogromnego przedsięwzięcia datujemy od 2013 roku, a ukończenie prac przewidziano na 2019 rok. Znakiem czasu, ewolucji mentalności europejskiej od czasów EWG, aż po Unię Europejską, może być fakt, że rekonstrukcję Zamku Berlińskiego powierzono włoskiemu architektowi Francesco Stella, który zachowując niemal identyczną z oryginałem, bryłę barokowego Zamku, postanowił nadać wnętrzem obiektu stylistykę utrzymaną w manierze racjonalizmu, przepojonego ideami Karla Friedricha von Schinkla i Ludwiga Miesa van der Rohe. Tak zatem można uznać, że spotykamy kolejny przykład klioarchitektury, zwłaszcza, iż Zamek, tak w istocie, określany jest mianem Berlin City Palace, w którym będzie funkcjonować Centrum Humboldta jako wyraz wielokulturowości i międzynarodowej solidarności światowej społeczności. Tym samym takie właśnie estetyczne *emploi*, narzuca wielofunkcyjność obiektu przez umieszczenie w nim muzeów: Etnologicznego i Sztuki Azjatyckiej, zbiorów uniwersyteckich oraz Centralną Bibliotekę Berlina, a także liczne galerie i hotel<sup>18</sup>.

W powyższym kontekście, mając na uwadze wspomniany wyżej zaczątki ‘nowego symbolizmu’, a uwzględniając leksykalne określenie tego zjawiska nie sposób pominąć innego fenomenu, jakim jest gmach parlamentu w Berlinie, czyli Bundestagu – dawniej Reichstagu. Długą historię tego monumentu nie sposób streścić w kilku zdaniach, przeto ograniczmy się do współczesnego rozwiązania posiadającego wymiar ogólnonarodowego symbolu, a zarazem dowodu na przemiany w świadomości społeczeństwa niemieckiego, co implikowało rozwiązanie doniosłych problemów architektoniczno-estetycznych, socjokulturowych i politycznych. Ruiny dawnego Reichstagu zostały częściowo odbudowane w zmodernizowanej formie w latach sześćdziesiątych XX wieku przez Paula Baumgartena. Było to rozwiąza-

ology, which was to resurrect the aesthetic-artistic ambience and the spirit of the epoch. It was based on the paradigm originated in neo-historicism and postmodernism, or better a compilation of tradition and modernity and its current mutations, in other words – we encounter yet another exemplification of clio-architecture that is not historicism or eclecticism in the full meaning of the word, but more of a re/construction, re/building, and so restorative conservation<sup>17</sup>.



Ryc. 3. Budynek administracyjny Johnson Wax. Madison. F.L. Wright, 1936–1939

Fig. 3. Johnson Wax administrative building. Madison. F.L. Wright, 1936–1939



Ryc. 4. Filharmonia. Szczecin. F. Bartozzi, A. Vega, 2014

Fig. 4. Philharmonic Hall. Szczecin. F. Bartozzi, A. Vega, 2014

Another phenomenon in not so much conservation as resurrection, like a phoenix from the ashes, is re-implanting the City Castle which had been annihilated in two stages, in the landscape of the Berlin centre. The first stage was a huge bombing in 1945, the second – demolition of the ruin (fit for rebuilding) dismantled in 1950, to be replaced by the Palace of the Republic. After the spectacular demolition of the Berlin Wall, work was started on rebuilding the Castle. After lengthy debates, that flagship building of the GDR was demolished in 2008 and, by the power of the Bundestag Act from 2007, the decision was made to reconstruct the City Castle, although that symbol of ‘old Germany’



nie prowizoryczne, aż do momentu ponownego zjednoczenia Niemiec i przeniesienia stolicy RFN z Bonn do Berlina. Międzynarodowy konkurs wygrał Norman Foster. Jest coś symbolicznego właśnie w tym, że dawne gmachy stolicy byłej Rzeszy odbudowują architekci również z innych krajów wspólnoty europejskiej. Norman Foster, realizując w latach 1991–1999 kompletną przebudowę niemieckiego parlamentu, zachował wyłącznie fasadę główną dawnego Reichstagu, wybudowanego w stylu neorenesansowym, a właściwie – w manierze baroku wilhelmińskiego przez Paula Wallota (1884–1894). Zniszczona w 1933 roku żeliwna kopuła Wallota została zastąpiona przez Fostera również kopułą, ale przeszkloną (przy użyciu nowych materiałów i kompozytów), a kształt nowej kopuły dostosowany został do postmodernistycznych gustów. Lecz nie o dobry smak chodziło architektowi, a raczej o zmanifestowanie zjednoczenia kraju, którego centrum demokratycznej władzy było, dosłownie i w przenośni ‘na wyciągnięcie ręki’, o przejrzystość i transparentność, którą zaobserwować można dzięki widokom z wnętrza i na zewnątrz owej kopuły. Oczywiście, rzecz prosta, ta wzniosła idea architekta nie zawsze sięgała do wymarzonych ideałów, co przypomina anegdotkę o słynnym Domu Bez Kantów, usytuowanym u zbiegu Krakowskiego Przedmieścia i ul. Królewskiej w Warszawie, autorstwa Czesława Przybylskiego (1933–1935), która to realizacja dała powód do niezliczonych dowcipów na temat spekulacji budowlanych. A skoro pozostajemy jeszcze w Warszawie, to porównajmy, mając na uwadze neosymbolizm klioarchitektury, niektóre realizacje wzniesione w polskiej stolicy w „stylu 1937” lub też jak kto woli ‘polskiego perretyzmu’, o których pisał Adam Miłobędzki, określając takie budownictwo jako akomodację i wtlaczanie unowocześnionych kształtów w mniej lub bardziej klasyczne ramy, a w szczególności zastosowanie dekoracyjnych rytmów kamiennych okładzin elewacyjnych i lansowanie, obcego awangardzie, luksusu wnętrz. W tym tonie w owych latach projektowali Rudolf Świerczyński, Tadeusz Tołwiński, Bohdan Pniewski, Kazimierz Tołłoczko, Stanisław Brukalski. Czy nie jest znamienym niesłychane podobieństwo, uderzający *genre* zastosowany w latach osiemdziesiątych i dziewięćdziesiątych tego samego stulecia przez szeroko znaną nowojorską spółkę architektoniczną Kohn Pedersen Fox, która podobnie jak Robert A.M. Stern czerpała z przebogatego, lecz wybiórczo stosowanego dorobku neoklasycystycznego lub ‘nowego klasycyzmu’, *New Classicism* (gra słów nie jest rzeczą przypadkiem)<sup>19</sup>.

„Pochwała różnorodności”, jak to ujął Przemysław Trzeciak, miała niejedno oblicze, zanim jeszcze ukuto termin postmodernizm, ale architekci kontynuujący styl międzynarodowy coraz częściej zaczęli „zerkać” ponownie ku dziedzictwu dawnej kultury architektonicznej i zdaniem autorów niniejszych rozważań, za sprawą ‘stylu’ *new-Liberty* i dostrzegać pierwsze rudymenty postmodernizmu. Najlepszym okazem tych tendencji może być wieżowiec Torre Velasca w Mediolanie, wzniesiony w latach 1956–1957 przez spółkę architektoniczną BBPR: Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, En-

and liquidation of Prussia by the Potsdam Conference was to be imbued with a new spirit, a kind of socio-cultural *esprit nouveau*. The immense enterprise commenced in 2013, and the work is expected to be completed in 2019. A sign of the time and of the evolving European mentality from the times of the EEC up to the European union, can be the fact that the reconstruction of the City Castle was entrusted to an Italian architect, Francesco Stella who, while preserving the bulk of the Baroque Castle almost identical with the original, decided to design the object interiors in the stylistics maintaining the rationalist manner, pervaded with the ideas of Karl Friedrich von Schinkel and Ludwig Mies van der Rohe. Therefore, it can be assumed that we have encountered another example of clio-architecture, especially as the Castle is actually called the Berlin City Palace and will house the Humboldt Centre as a manifestation of multi-culture and international solidarity of the global community. Thus, such an aesthetic *emploi* is imposed on the multi-function of the object by housing in it the Ethnological Museum, the Museum of Asian Art, university collections and the Central Library in Berlin, as well as numerous galleries and a hotel<sup>18</sup>.

In the above context, bearing in mind the aforementioned beginnings of the ‘new symbolism’ and taking into account the lexical definition of that phenomenon, one cannot ignore yet another phenomenon, namely the Parliament building in Berlin or the Bundestag – and formerly the Reichstag. The long history of that monument cannot be summarised in just a few sentences, therefore let us limit it to the contemporary solution possessing the dimension of a national symbol as well as a testimony to the changes in the awareness of the German society, which implied solving crucial architectonic-aesthetic, socio-cultural and political problems. Ruins of the former Reichstag were partially rebuilt in a modernised form during the 1960s by Paul Baumgarten. It was a temporary solution, until the reunification of Germany and transferring the West German capital from Bonn to Berlin. The international competition was won by Norman Foster. There is something symbolic in the fact that old buildings in the capital of the former Reich have also been rebuilt by architects from various countries of the European Union. Realising in the years 1991–1999 a complete refurbishment of the German Parliament, Norman Foster preserved only the main facade of the old Reichstag, erected in the neo-Renaissance style, or actually – in the manner of Wilhelmine Baroque, by Paul Wallot (1884–1894). Destroyed in 1933, the cast-iron dome designed by Wallot was replaced by Foster also with a dome but a glass one (using new materials and composites), and the shape of the new dome was adjusted to post-modernist tastes. But the architect was not so much concerned about the good taste, but about manifesting the unification of the country whose centre of democratic power, in the literary and figurative sense, was ‘within arm’s reach’ and transparent, which

rico Peressutti i Ernesto Nathan Rogers. Jest to kolejny wyraz ‘nowego symbolizmu’ i klioarchitektury, w której sposób niezwykle koherentny, ale i oryginalny, połączono ducha medievalnej tradycji (raczej włoskiego gotyku) ze stylem międzynarodowym<sup>20</sup>. „Stawało się to bardziej oczywiste z każdym rokiem, że styl międzynarodowy nie mógł objąć całości architektury. Niektórzy architekci zwracali się wstecz do stylów klasycznych, inni byli bardziej stanowczy, jak we Włoszech, gdzie wieżowiec Velasca w Mediolanie (...) stał się umyślnym protestem przeciwko ‘łaskawości’ i ‘gładkości’ międzynarodowego modernizmu. Szczytowe piętra tego 26-kondygnacyjnego wieżowca są rozparte na olbrzymich klockowatych betonowych podporach sięgających trzech pięter. Okna są rozrzucone po elewacji, jak gdyby ktoś rzucał w nią nimi



Ryc. 5. Liberty Place. Filadelfia. H. Jahn, 1985–1990  
Fig. 5. Liberty Place. Philadelphia. H. Jahn, 1985–1990

(patrz obrazy – Piet Mondrian, a właściwie Pieter Cornelis Mondriaan – dopis. Z.i T.T.)<sup>21</sup>. Ale najbardziej rzucający się w oczy jest wysoki, stożkowy dach (rzecz niesłychana w architekturze pudełkowego modernizmu) oraz owe charakterystyczne kroksztyny (konstrukcyjne i dekoracyjne) wspierające górną część wieżowca i nadające całej budowli atmosferę i smak północnowłoskiego medievalizmu, a analogią, rzecz można, nieco antycypującą gotycki wzorzec, jest fragment zamku krzyżackiego w Malborku (Marienburg)<sup>22</sup>. Przeto, ze względów historycznych, Torre Velasca należy do formacji modernistycznej, zaś

could be observed thanks to views inside and outside the dome. Naturally, that lofty idea of the architect did not always reach up the dreamed-up ideals, which brings to mind the anecdote about the famous House Without Edges (Pl. kant = an edge but also a scam), situated at the junction of Krakowskie Przedmieście and Królewska Street in Warsaw, designed by Czesław Przybylski (1933–1935), the realisation of which became a source of countless jokes about building speculations. And since we remain in Warsaw, then bearing in mind neo-symbolism of clio-architecture, let us compare some realisations erected in the Polish capital in the “1937 style” or, if one prefers, the style of ‘Polish perretism’ which Adam Miłobędzki wrote about, describing such building manner as accommodation and squeezing modernized shapes into more or less classic frames, and particularly applying decorative rhythms of stone lining on elevations, as well as promoting luxurious interiors alien to avant-garde. In those years the following architects designed in this mode: Rudolf Świerczyński, Tadeusz Tołwiński, Bohdan Pniewski, Kazimierz Tołłoczko and Stanisław Brukalski. Is this exceptional similarity not amazing? The striking *genre* used in the 1980s and 1990s, by a widely known New York designing office: Kohn Pedersen Fox who, like Robert A.M. Stern, borrowed from the rich though selectively applied achievements of neo-classicism or ‘*New Classicism*’ (the pun is no coincidence)<sup>19</sup>.

“Praise of diversity” as it was phrased by Przemysław Trzeciak, had many faces before the term post-modernism was even coined, but architects continuing the international style more and more frequently began to ‘peek’ again at the heritage of the old architectonic culture by means of the *new-Liberty* ‘style’, according to the authors of this essay, and perceive the first rudiments of post-modernism. The best specimen of those tendencies might be the Torre Velasca in Milan, erected in the years 1956–1957 by the architectonic office BBPR: Gian Luigi Banfi, Ludovico Barbiano di Belgiojoso, Enrico Peressutti and Ernesto Nathan Rogers. It is another manifestation of the ‘new symbolism’ and clio-architecture in which, in an extremely coherent but also original way, the spirit of medieval tradition (or rather Italian Gothic) was combined with the international style<sup>20</sup>. “Every year it became more and more obvious, that the international style could not encompass entire architecture. Some architects turned back to classical styles, others were more firm, like in Italy where Torre Velasca in Milan (...) became a deliberate protest against ‘kindness’ and ‘smoothness’ of international modernism. Top floors of that 26-storey skyscraper are resting on gigantic block-like concrete supports up to three-storey high. Windows are scattered across the elevation as if someone tossed them at it (see paintings – Piet Mondrian, really: Pieter Cornelis Mondriaan – add. Z. and T.T.)<sup>21</sup> But the most striking is the tall conical roof (unthinkable in the architecture of shoe-box modernism) and those characteristic (construction and decorative) corbels

merytorycznie z kolei rzecz ujmując, obiekt ten uznać można za precedensowy, mając na uwadze późniejszy postmodernizm.

Aliści, pamiętając nieustannie o celu niniejszych rozważań, jakim są preliminaria do postmodernistycznej klioarchitektury, powinno się pamiętać o bezcennym wkładzie architektury wzorowanej na średniowieczu. Nie do wiary, jak na przełomie XIX i XX wieku, a i w samym dwudziestym stuleciu medialne środki wyrazu artystycznego kształtowały style takie, jak choćby brytyjski modern art, francuską art nouveau, włoskie arte nouva i szereg innych, czerpiąc obficie z przetworzonego dorobku sztuki wieków średnich. Gdy nadeszła epoka postmodernistycznego pluralizmu, klasycy tego gatunku optujący za powrotem uproszczonych kanonów, a zwłaszcza zredukowanego klasycyzmu czy też nowego klasycyzmu (Robert A.M. Stern, Robert Venturi, Philip Johnson i inni) rzadko odnosili się do modelowych rozwiązań nawiązujących do inspiracji średniowiecznych. Wyjątkiem była i jest architektura sakralna, odnosząca sukcesy szczególnie w architekturze polskiej.

Inna egzemplifikacja preliminarów do klioarchitektury nawiązuje zarówno do nowego symbolizmu, jak i postmodernizmu przesiąkniętego nastrojem oraz nutą medievalnej tęsknoty za 'neomodernistycznym historyzmem', a także eklektycznym *modus operandi*. Z tych też powodów wybrali autorzy dwóch renomowanych architektów, którzy mogą reprezentować taki właśnie kierunek współczesnego projektowania. Pierwszym z nich jest Helmut Jahn, urodzony w Norymberdze, studia ukończył na Politechnice w Monachium, a następnie w Illinois Institute of Technology w Chicago. Ten niemiecko-amerykański architekt pozostawał pod silnym wpływem Ludwiga Miesa van der Rohe. Atoli Jahn stworzył swój własny styl charakteryzujący się oryginalnym wertykalizmem. Jego obfity dorobek ukoronowany został realizacją kompleksu wieżowców określonych mianem Liberty Place w centrum Filadelfii. Projekt i budowa obu obiektów zmaterializowały się w latach 1985–1990 (ryc. 5, 6). Trzonem tego zespołu były dwa drapacze chmur nawiązujące nomen omen do międzywojennego skyscrapers style, czyli po części odczuwa się atmosferę amerykańskiej Art Deco i jej symbolu, jakim jest nowojorski Chrysler Building (William Van Alen, 1929–1930). Chrysler Building charakteryzował się niezwykłą dekoracyjnością, a zarazem uderzającym dynamizmem bryły, natomiast filadelfijskie wieżowce Jahna eksponują tradycje kubizmu i doświadczenia niemieckiego ekspresjonizmu. Z jednej strony bowiem reprezentują konwergencję między modernizmem i postmodernizmem XX wieku, z drugiej strony – bez trudu dostrzegamy w wieżowcach Liberty Place asocjacje związane z tradycją romańską katedry w Spirze (Nadrenia-Palatynat) oraz z kościołem Świętych Apostołów w Kolonii (Nadrenia-Westfalia). Innymi słowy, prowadzimy do tego, że analogie w czasie i przestrzeni udowadniają, iż hipoteza o postmodernistycznej klioarchitekturze nie jest pozbawiona słuszności<sup>23</sup>.

Drugim bohaterem niniejszego szkicu o postmodernistycznej ikonosferze nawiązującej do medievalnych,

supporting the upper section of the tower block and giving the whole building the atmosphere and taste of the north-Italian medievalism, while an analogy slightly anticipating the Gothic model is a fragment of the Castle of the Teutonic Order in Malbork (Marienburg)<sup>22</sup>. Therefore, for periodisation reasons, Torre Velasca belongs to the modernist formation, while factually the object can be regarded as precedent, considering the later post-modernism.

However, recalling the aim of these discussions that are preliminaries to post-modernist clio-architecture, one should remember the priceless contribution of architecture modelled on the Middle Ages. It is unbelievable how, at the beginning of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century and in the 20<sup>th</sup> century itself, medieval means of artistic expression shaped such styles as e.g.: British – modern art, French – art nouveau, Italian – arte nuova and several others, borrowing heavily from the processed achievements of the medieval art. With the advent of post-modernist pluralism, the classics of the genre opting for the return to simplified canons, especially of the reduced classicism or the new classicism (Robert A.M. Stern, Robert Venturi, Philip Johnson and others), rarely referred to model solutions alluding to medieval inspirations. An exception has been church architecture achieving success particularly in Polish architecture.

Another exemplification of preliminaries to clio-architecture alludes both to new symbolism and post-modernism imbued with the mood and a note of medieval longing for 'neo-modernist historicism', as well as the eclectic *modus operandi*. For those reasons the authors have chosen two renowned architects who can represent such a trend in contemporary designing. The first is Helmut Jahn who was born in Nurnberg, graduated from the Polytechnic in Munich, and then the Illinois Institute of Technology in Chicago. That German-American architect was under a strong influence of Ludwig Mies van der Rohe. Nevertheless, Jahn established his own style characterised by original verticalism. His notable achievements were crowned by the realisation of a complex of skyscrapers known as Liberty Place in the centre of Philadelphia. The project and construction of both objects were completed in the years 1985–1990 (fig. 5, 6). The core of the complex were two skyscrapers alluding, as the name suggests, to the inter-war *skyscraper style*, thus one can partially feel the atmosphere of American Art Deco and its symbol that is the Chrysler Building (William Van Alen, 1929–1930) in New York. The Chrysler Building was characterised by its unique decorativeness, as well as striking dynamism of the bulk, while Jahn's skyscrapers in Philadelphia display traditions of cubism and experience of German expressionism. On the one hand, it represents a convergence between modernism and post-modernism of the 20<sup>th</sup> century, but on the other – in the skyscrapers of Liberty Place we can easily see associations with the Romanesque tradition of the cathedral in Speyer (Rhineland-Palatinate) and



Ryc. 6. Katedra. Spira. XI w.  
Fig. 6. Cathedral. Speyer. 11<sup>th</sup> c.



Ryc. 7. Petronas Towers. Kuala Lumpur. C. Pelli, 1992–1998  
Fig. 7. Petronas Towers. Kuala Lumpur. C. Pelli, 1992–1998



Ryc. 8. Kościół Mariacki. Halle. C. Kraft, N. Hofmann, 1530–1534  
Fig. 8. St. Mary's Church. Halle. C. Kraft, N. Hofmann, 1530–1534



Ryc. 10. Wieżowiec 30 St Mary Axe („Ogórek”). Londyn. N. Foster, 2001–2004

Fig. 10. Tower block at 30 St Mary Axe (“the Gherkin”). London. N. Foster, 2001–2004

Ryc. 9. Dawne Ministerstwo Transportu Drogowego. Tbilisi. G.V. Chakhav, Z. Jalaghan, 1974

Fig. 9. Former Ministry of Road Transport. Tbilisi. G.V. Chakhav, Z. Jalaghan, 1974

a zarazem orientalnych korzeni jest César Pelli, Argentyńczyk, ale pochodzący z Włoch, a urodzony w Tucumán, i podobnie jak Jahn, naturalizowany obywatel USA. I on również studiował na macierzystym Uniwersytecie w Tucumán, a następnie ukończył ten sam Institute of Technology w Chicago. Na początku swojej kariery praktykował pod kierunkiem Eero Saarinen. César Pelli należy do najwybitniejszych nestorów architektury światowej, projektujący, mimo zaawansowanego wieku, na niemal wszystkich kontynentach, zaś paleta stylów i kierunków uprawianych przez niego balansuje swobodnie pomiędzy formami wertykalnymi i horyzontalnymi – od różnych wariantów modernizmu do post-

the church of Saint Apostles in Koln (North Rhine-Westphalia). In other words, what we are driving at is that analogies in time and space prove that the hypothesis about post-modernist clio-architecture is not completely wrong<sup>23</sup>.

The other hero of this sketch on post-modernist iconosphere alluding to medieval as well as oriental roots is César Pelli, an Argentinian but of Italian descent, born in Tucumán and, like Jahn, a naturalised US citizen. He studied in the native Tucumán University, and then graduated from the Institute of Technology in Chicago. At the beginning of his career he worked in the offices of Eero Saarinen. César Pelli is

modernizmu. Jednym z najwybitniejszych dzieł tego wyjątkowego twórcy jest wieżowiec Petronas Towers w Kuala Lumpur, niekwestionowana duma stolicy Malezji. I analogicznie jak w przypadku Helmuta Jahn, Pelli zaprojektował podwójne wieżowce, z tym że Petronas Towers uformowane zostały jako połączone ściśle ze sobą bliźniacze wieże (Twins) i zostały wzniesione w latach 1992–1998 (ryc. 7, 8). W powszechnej opinii uchodzą Petronas Towers za wyraz architektury przepojonej ideą islamu. Wprawdzie większość Malezjczyków wyznaje tę religię, atoli nie można zapomnieć, że najbardziej wpływową i drugą pod względem liczby populacji są Chińczycy, najbardziej zamożna część obywateli Federacji Malezyjskiej. Stąd też ostatnie uwagi determinują wernakularny, a zarazem międzynarodowy charakter budowli. Pamiętać bowiem należy, że Pelli wprawdzie jest Argentyńczykiem, ale nigdy nie zapomniał o swoich włoskich korzeniach i stąd też bliskie powinowactwo stylowe z Antonio Gaudím i jego kościołem La Sagrada Familia w Barcelonie, którą to świątynię zaprojektował tenże genialny artysta i konstruktor na początku 1882 roku, zaś jego dzieło pozostaje nadal w trakcie rozbudowy, a jej ukończenie przewiduje się na 2026 rok. Obydwu tych wybitnych artystów łączyły, i łączą nadal, śródziemnomorskie i latynoamerykańskie wpływy i oddziaływania. Za najbardziej trafną ocenę kościoła La Sagrada Familia, którego stylistyka określana jest jako hiszpańska (a w gruncie rzeczy: katalońska) odmiana secesji, choć w istocie jest to niepowtarzalny „styl Gaudí”, można uznać opinię Johna Haskella: „Na pierwszy rzut oka kościół przypomina fantastyczną średniowieczną katedrę z wyniosłymi strzelistymi wieżami i wielkimi portalami wejściowymi. Jednolitość struktury budynku i rzeźby nieodparcie kojarzy się z kolei z hiszpańskim barokiem. Wreszcie jawne szaleństwo fantastycznie powyginanych kształtów i opływowych form z jaskrawo kolorowymi elementami czyni La Sagrada Familia budowlą na wskroś nowoczesną, przywodzącą na myśl dzieła innych słynnych Katalończyków – Joana Miró i Pabla Picasso”<sup>24</sup>. Niezależnie od zacytowanych powyżej konstatacji, w barcelońskiej świątyni widoczne są wpływy Orientu, zarówno rekonkwisty, jak i wypraw krzyżowych, które odcisnęły piętno na zachodnioeuropejskim gotyku. Ten orientalizm widzimy również jednocześnie w drobnej, powtarzającej się dekoracji wież u Gaudíego, jak i w układzie pięt w wielokątnych wieżach Pelli<sup>25</sup>. Co więcej, w katalońskiej świątyni Gaudíego występują łuki oporowe na wysokości 4/5 wież, łączące je oraz nad nawą główną pomiędzy wewnętrznymi wieżami. Posiadają one walory estetyczne, jednakże ich zastosowanie praktyczne wynikało z tektoniki kościoła. I analogicznie, uwzględniając rzecz oczywista zmiany czasu i przestrzeni pamięci historycznej, postępu technicznego oraz ewolucji stylów, obserwujemy podobne zjawiska artystyczno-estetyczne. Z tego też powodu, stosując swoistą komparatystykę obiektów, w których odnajdujemy charakterystyczny orientalno-neogotycki, modernistyczny i postmodernistyczny *leitmotiv*, uwzględnić trzeba bardzo

one of the most eminent doyens of world architecture, still designing in almost all continents despite his age, while the palette of styles and trends he practises balances freely between vertical and horizontal forms – from diverse variations of modernism to post-modernism. One of the most outstanding works of this unique artist is the Petronas Towers in Kuala Lumpur, the indisputable pride of the Malaysian capital. And analogically as in the case of Helmut Jahn, Pelli designed two skyscrapers, although the Petronas Towers were formed as closely linked twin towers and were erected in the years 1992–1998 (fig. 7, 8). The Petronas Towers are commonly thought to express architecture imbued with the idea of Islam. Though the majority of Malaysians are followers of that religion, one cannot forget that the most influential and the second most populous group are the Chinese, who are also the most affluent citizens of the Malaysian Federation. Therefore the last remarks determine the vernacular, and also international character of the building. One should remember that although Pelli is an Argentinian, he has never forgotten his Italian roots, and hence the close stylistic relationship to Antonio Gaudí and his La Sagrada Familia church in Barcelona which was designed by the ingenious artist and constructor at the beginning of 1882, even though his work is still under construction and is expected to be completed in 2026. Both eminent artists have been connected by the Mediterranean and Latin-American influences. The most pertinent assessment of the church of La Sagrada Familia whose stylistics is described as a Spanish (in reality: Catalanian) version of secession, though actually it is the inimitable “Gaudí style”, seems to be the statement by John Haskell who has written: “At the first glance, the church resembles a fantastic medieval cathedral with tall, lofty spires and enormous entrance portals. The uniformity of the building structure and sculpture is in turn irrefutably associated with Spanish Baroque. Finally, the utter madness of fantastically convoluted shapes and streamlined forms with garishly coloured elements makes La Sagrada Familia an thoroughly modern building, bringing to mind the works of other famous Catalanians – Joan Miró and Pablo Picasso”<sup>24</sup>. Regardless of the above quoted conclusions, in the church in Barcelona there are noticeable influences of the Orient, both of the Reconquista and the Crusades, which left their mark on west-European Gothic. That orientalism can also be seen both in the fine, repetitive decoration of Gaudí’s towers, and in the arrangement of storeys in the polygonal towers by Pelli<sup>25</sup>. Moreover, in Gaudí’s Catalanian church, there are buttresses at the 4/5 of the towers’ height linking them, and over the main nave between the internal towers. They have an aesthetic value, but their practical application was the effect of the church tectonics. And analogically, naturally taking into account change of time and space of the historical memory, technological progress and an evolution of styles, we can observe similar artistic-aesthetic phenomena. For

rzadkie rozwiązanie w kościele Mariackim w Halle (Saksonia-Anhalt), jakim jest przewiązka (łuk oporowy) pomiędzy zachodnimi wieżami. Z uwagi na fakt, że w owych wieżach zainstalowano cztery dzwony, konstrukcja ich wymagała wzmocnienia właśnie tym mostem, mającym również funkcję komunikacyjną. Kościół w Halle powstał w latach 1530–1534, a wybudowali go Caspar Kraft i Nickel Hofmann. W czasach reformacji mieszkańcy grodu na rzekę Sale opowiedzieli się za naukami Marcina Lutera, którego portret pędzla Lucasa Cranacha Starszego jest jedną z licznych atrakcji zdobiących świątynię<sup>26</sup>. Ale to właśnie ten most pomiędzy zachodnimi wieżami przyciąga uwagę znawców i miłośników architektury nie tylko historycznej, poprzez uderzające podobieństwo do katalońskiego sanktuarium i malezyjskiego symbolu dynamicznie rozwijającej się gospodarki wieloetnicznego narodu. Petronas Towers w Kuala Lumpur to dwie wieże, piąta co do wysokości budowla świata, którą określić można uosobieniem dalekowschodniej potęgi technologicznej i ekonomicznej. Co więcej, współcześni znawcy futurologii i politycznej socjokultury wieszczą przeniesienie się centrum cywilizacji z Euro-Ameryki do Azji, a zwłaszcza dalekiego Wschodu. Ale właśnie coś z ciągłości historycznej, co wydaje się mimo wszystko dalekie, a jednak bliskie, uzmysławia nam, iż jakże uderzające są stosowane przez architektów – dawnych i dzisiejszych – toposy, które łączą, dosłownie i w przenośni, mosty między tradycją i przeszłością a nowoczesnością i przyszłością. Ale te mosty, konstruowane od czasów średniowiecza aż do postmodernizmu, mają niezwykle długie dziedzictwo, niezależnie od tego, że mają formę przewiązki, łączników, łuków oporowych, etc., etc. – pozostają rozwiązaniem niezastąpionym, mimo zmieniających się materiałów budowlano-konstrukcyjnych. Przeważa kumulacja pluralizm stylowy wysokościowców Petronas Towers, w których odbija się postmodernistyczny synkretyzm z równoległym umiłowaniem atmosfery globalnego uniwersalizmu kulturowego. I to jest właśnie ta nić łącząca cywilizację światową ze współczesnymi reminiscencjami dawnej estetyki architektonicznej. Albowiem tektonikę Petronas Towers usztywniają po pierwsze cylindryczne wieże komunikacyjne i po drugie – istotnym czynnikiem konstrukcyjnym jest dwukondygnacyjny most pomiędzy wieżami, dodatkowo zakotwiony wspornikami, co ma niebagatelne znaczenie ze względów choćby na silne monsuny, zagrażające bezpieczeństwu budowli. Tak zatem zarówno Gaudí, jak i średniowieczni architekci oraz Pelli wykazali się nie tylko mistrzostwem sztuki inżynierskiej, ale także niezwykłą maestrią sztuk plastycznych i znakomitą umiejętnością kształtowania krajobrazu<sup>27</sup>. Również inni wybitni architekci hołdowali, dla odmiany, nie tylko wertykalizmowi w twórczości postmodernistycznej, ale także horyzontalizmowi, z tą różnicą, że przykładowo w architekturze użytkowej i mieszkaniowej budownictwo modernistyczne wypełniała idea kolektywizmu, różnie jednak interpretowanego oraz doktrynalnie stosowanej urbanistyki, której podstawą była zabudowa rozrzedzona. Inaczej

that reason, using a specific comparative study of objects in which we can find the characteristic oriental-neo-Gothic, modernist and post-modernist *leitmotiv*, one has to mention the extremely rare solution that was applied in St. Mary's church in Halle (Saxony-Anhalt), namely a bridge (a buttress) between the western towers. Because of the fact that four bells had been installed in those towers their construction required strengthening with that bridge, serving also communications function. The church in Halle was built in the years 1530–1534, by Caspar Kraft and Nickel Hofmann. In the times of the Reformation, inhabitants of the town on the Saale River decided to support the teachings of Martin Luther whose portrait, painted by Lucas Cranach the Elder and decorating the church, is one of numerous tourist attractions<sup>26</sup>. But it is the bridge between the western towers that draws attention of experts and fans of not only historic architecture, as well as its striking resemblance to the Catalan sanctuary and the Malaysian symbol of dynamically developing economy of the multi-ethnic nation. The Petronas Towers in Kuala Lumpur are two towers, the fifth highest building in the world, which can be described as the embodiment of the Far-East technological and economic power. What is more, contemporary experts on futurology and political socio-culture prophesy the transfer of the centre of civilization from Euro-America to Asia, especially the Far East. But it is that certain historic continuity, seeming somehow distant and yet near, which makes us realise how striking are the toposes used by architects – both old and new – which bridge, literally and metaphorically, the gaps between tradition and the past, and modernity and future. But those bridges, constructed from the Middle Ages until post-modernism, have a very long heritage and whether they are in the form of bridges, elevated walkways, buttresses etc. – they have remained an irreplaceable solution despite changing building-construction materials. And cumulate the stylistic pluralism of the Petronas Towers which reflect the post-modernist syncretism with a parallel love of the atmosphere of global cultural universalism. And that is the thread linking the global civilisation with contemporary reminiscences of old architectonic aesthetics. The tectonics of the Petronas Towers is made rigid with, firstly, the cylindrical communications towers and, secondly, the two-storey bridge between towers that is a vital construction factor, additionally anchored by braces, which is of considerable importance because of e.g. strong monsoons threatening the safety of the edifice. Thus, Gaudí, medieval architects as well as Pelli showed not only an expert grasp of engineering, but also a unique mastery in fine arts and excellent landscape forming abilities<sup>27</sup>. Other eminent architects also adhered not only to verticalism in post-modernist works, but also to horizontalism, with the difference that, for instance, modernist utility and housing architecture was filled with the idea of collectivism though variously interpreted, and doctri-

mówiąc, modernizm posiadał wyraźne cechy ideologii. Ale znów w tym momencie pojawia się zjawisko klioarchitektury, która jest nieobca modernizmowi, jak i postmodernizmowi. Ot choćby dla przykładu przypomnijmy fenomen Habitatu (Światowa Wystawa w Montrealu, arch. Moshe Safdie, 1967) – budowli wzniesionej z pozornie luźno związanych modułów, które tworzyły zwartą konstrukcję, a jednocześnie posiadały cechy wybitnie indywidualne, zarówno pod względem utylitarnym, jak i estetycznym (np. moduły posiadały własne tarasy z ogrodami i fontannami itd., odseparowane od innych takich właśnie jednostek mieszkaniowych). Z jednej strony realizacja M. Safdiego spotkała się z wielkim uznaniem, o czym świadczą ‘habitaty’ zbudowane w Nowym Jorku, w Puerto Rico, w Izraelu. Natomiast w Europie podziwiano ten pomysł, który był wyrazem schyłkowego modernizmu, a jednocześnie zwiastunem, obok Torre Velasca, wczesnego postmodernizmu. Z drugiej strony krytykowano architekta za swoisty elitaryzm i skrajny nonkonformizm. A przecież ten genialny Kanadyjczyk potrafił zmierzyć się z antynomią między modernistycznym kolektywizmem, postmodernistycznym indywidualizmem i pluralizmem<sup>28</sup>. Autor tej oryginalnej koncepcji spoił w całość pragmatyczną i utylitarną wspólnotę mieszkaniową, zachowując poczucie fizycznej i duchowej prywatności wraz z estetyczną odrębnością. Habitaty, których nieustrudzonym orędownikiem jest Zbigniew Bać, akceptowane są z trudem, może i z tej przyczyny, że rosnąca gwałtownie populacja kuli ziemskiej i globalizacja kultury i cywilizacji światowej ustąpią idei trzymilowego wieżowca Franka Lloyd Wrighta.

Bardziej zbliżonym do horyzontalnych rozwiązań, a jednocześnie nasuwających skojarzenia z klioarchitekturą, może być exemplum architektury dawnego ZSRR, a w istocie wernakularnego i narodowego stylu Republiki Gruzji, którym jest gmach dawnego Ministerstwa Transportu Drogowego GSRR w Tbilisi. Zrealizowany w 1974 roku na podstawie projektu architektów: Georga V. Chakhava i Zuraba Jalaghania oraz konstruktorów: A. Kimberga i Temura Tkhillava (ryc. 9). Nomen omen ten wspaniale wtopiony w krajobraz stolicy kraju obiekt jest uosobieniem wyobrażeń ‘ojca założyciela’ radzieckiego konstruktywizmu El Lissitzky’ego, którego pomysły zrealizowano dopiero w czasach ‘socmodernizmu’ – architektury obecnie niedocenianej i lekceważonej. Ten budynek w chwili obecnej jest siedzibą Banku Gruzji i po niewielkich zabiegach renowacyjnych oraz rozbudowie (2010–2011) może być pomostem między schyłkowym modernizmem a postmodernizmem wracającym niejako do źródeł – w zupełnie nowych warunkach geopolitycznych<sup>29</sup>. Aliści pejzaż architektury globalnej wypełniać będą wielokondygnacyjne budowle, nie tylko, iż *tempora mutantur et nos mutamur in illis*, ale warto przypomnieć nieco zapoznane teorie Thomasa Roberta Malthusa czy nieco późniejsze futurologiczne wizje Alvina Eugene’a Tofflera, autora niezwykle poczytnego, choć na ogół jego pisarstwo ogranicza się do bestsellerowych sensacji wydawniczych, podczas gdy ekologiczno-demograficzna bomba tyka co-

nally applied urban planning the basis of which was thinned-out building development. In other words, modernism displayed distinct ideological features. But at this moment there again emerges the phenomenon of clio-architecture which was no stranger to both modernism and post-modernism. Let us, for example, recall the phenomenon of Habitat (The Universal Exposition in Montreal, arch. Moshe Safdie, 1967) – a structure built from seemingly loosely connected modules that constituted a compact construction, at the same time possessing extremely individual features both in terms of utility and aesthetics (e.g. modules had their own terraces with gardens and fountains, etc. yet separated from other such housing units). On the one hand, the realisation by M. Safdie gained wide recognition which was confirmed by ‘habitats’ built in: New York, Puerto Rico and Israel. In Europe the idea which was an expression of late modernism and simultaneously a herald, besides Torre Velasca, of early post-modernism, was much admired. On the other hand, the architect was criticised for specific elitism and extreme non-conformism. Yet that brilliant Canadian managed to face the antinomy between modernist collectivism, post-modernist individualism and pluralism<sup>28</sup>. The author of that original concept merged a pragmatic and utilitarian housing community into a whole, maintaining the sense of physical and spiritual privacy with aesthetic distinctiveness. Habitats, whose indefatigable advocate is Zbigniew Bać, are accepted with difficulty, perhaps because the rapidly growing population of the globe and globalisation of culture and world civilisation will be superseded by the idea of Frank Lloyd Wright’s three-mile high skyscraper.

Closer to horizontal solutions and, at the same time, suggesting associations to clio-architecture, can be the example of the former USSR architecture, though actually a vernacular and national style of the Republic of Georgia, which is the edifice of the former Ministry of Road Transport of GSRR in Tbilisi, realised in 1974 according to the project designed by architects: Georg V. Chakhav and Zurab Jalaghania and constructors: A. Kimberg and Temur Tkhillav (fig. 9). That object, brilliantly blending in with the landscape of the capital, is an embodiment of concepts of El Lissitzky – ‘the founding father’ of Soviet constructivism – whose ideas were realised as late as during the ‘socialist-modernist’ period – the architecture now underappreciated and disregarded. Nowadays that building houses the Bank of Georgia, and after some renovation treatment and extension (2010–2011) can be a bridge between late modernism and post-modernism returning to its source – in entirely new geopolitical conditions<sup>29</sup>. But the landscape of global architecture will become filled with multi-storey buildings, not only because *tempora mutantur et nos mutamur in illis*, but because of worth mentioning though almost forgotten theories by Thomas Robert Malthus, or slightly later futurological visions of Alvin Eugene Toffler, a popular author though his writing is generally limited to sensational

raz głośniej, a katastrofa nadejdzie, kiedy wyginą pszczoły i zabraknie czystej wody<sup>30</sup>. Tymczasem wszakże wróćmy do postmodernistycznego świata masowej wyobraźni, którą modeluje estetyka ekologiczna i nowy symbolizm oraz zmieniająca się psychika współczesnego, cybernetycznego człowieka. „Tendencje symbolistyczne przewijały się w sztuce przez cały wiek XIX (a tak na dobrą sprawę, symbolizm towarzyszył sztuce od początku, aż do czasów obecnych – dopis. Z. i T.T.). (...) Doszła bowiem wówczas do głosu wzmoczona fala filozoficznego idealizmu, skierowanego głównie przeciw pozytywizmowi i postawie scjentystycznej<sup>31</sup>. Przeto, podobnie jak u schyłku dziewiętnastego stulecia i przełomu końca wieku XX i początku wieku XXI, możemy spojrzeć perspektywnie na pewne podobieństwa starego i nowego symbolizmu w epoce zaawansowanej postnowoczesności. Uderzającą wydaje się zbieżność dawnych symbolistów i (około stu lat później) ‘nowych symbolistów’ w kwestii ‘korespondencji (harmonii) sztuk’ i rzecz oczywista architektury, która jest najbardziej społeczną umiejętnością artystyczną, a dominuje w niej wszechobecny symbolizm<sup>32</sup>.

Z uniwersalnymi wartościami ‘nowego symbolizmu’ w architekturze łączy się, rzeklibyśmy, teoremat dezaktualizacji ideologii, która ustępuje miejsca imagologii. „Ideolodzy wyrosli w kulturze pisma, w świecie idei, stąd nazwa – *les ideologues* – która pojawia się pod koniec XVIII stulecia, w okresie rozkwitu francuskiego oświecenia, na oznaczenie myślicieli poszukujących skutecznej metody dochodzenia do prostych, jasnych i powszechnie ważnych idei, które mogłyby stać się podstawą racjonalnej organizacji świata<sup>33</sup>. „Imagolodzy natomiast należą do kultury obrazów. Termin imagolog jest dwuznaczny. Oznacza zarówno badacza obrazów, jak i osobę wypowiadającą się za pomocą obrazów<sup>34</sup>. Rzecz oczywiście tyczy się profesjonalistów posługujących się w swej wypowiedzi politycznej, artystycznej itp. masowo kolportowanym obrazem elektronicznym. O potęgę ideologii przekonało się parę pokoleń Polaków. O przerażającej mocy mass mediów i decydującej roli obrazu dowiadujemy się na co dzień. Obserwujemy bowiem i uczestniczymy, chcąc nie chcąc, w procesie transformacji od „kultury dorobku materialnego” do „kultury elektronicznych obrazów<sup>35</sup>. Z tej właśnie przyczyny postmodernistyczna ikonosfera tak bardzo różni się od tej z pierwszych dekad dwudziestowiecznego *genre'u*. Innymi słowy, obecna ikonosfera zdominowana została przez współczesną ikonologię. Zmienia się semantyczna, ontologiczna i metafizyczna treść postmodernistycznego kontekstualizmu, wszelako sedno postnowoczesności pozostaje niezmienione, a mianowicie: wielokulturowość, różnobarwność, indywidualizm, a szczególnie ‘nowy symbolizm’, który nieustannie poszukuje najnowszych rozwiązań, nie dezawuuując przeszłości, a nawet wspiera się modernizmem, który ma, w tym wypadku, wartość historycznej tradycji, a nawet odczuwalny sentyment wobec drogi, jaką przebyła dwudziestowieczna nowoczesność. W pewnym sensie można mówić o ‘nowym symbolizmie’, dojrzałej ponowoczesności, która nie odzęgkuje się od posthistoryzmu bądź posteklektyzmu,

bestsellers, while the ecological-demographic bomb is ticking ever-louder and a catastrophe will occur when bees die out and we run out of fresh water<sup>30</sup>. Meanwhile, let us return to the post-modernist world of mass imagination modelled by ecological aesthetics and new symbolism, as well as a changing psyche of the modern, cybernetic man. “Symbolist tendencies ran through art throughout the whole 19<sup>th</sup> century (actually, symbolism accompanied art from the very beginning until the present times – add. Z. and T.T.). (...) An intensive wave of philosophical idealism, directed mainly against positivism and the scientist approach came to the fore then<sup>31</sup>. Therefore, like at the end of the 19<sup>th</sup> century and the turn of the 20<sup>th</sup> and the 21<sup>st</sup> century, we can look from perspective at some similarities between the old and new symbolism in the era of advanced post-modernity. There is a striking concurrence between old symbolists and (about a hundred years later) ‘new symbolists’ on the issue of ‘correspondence (harmony) of arts’ and naturally architecture that is the most social artistic skill, and in which the ubiquitous symbolism is predominant<sup>32</sup>.

Universal values of ‘new symbolism’ in architecture are connected to, one could say, the theorem of ideology becoming outdated and superseded by imagology. “Ideologists grew up in the culture of writing, in the world of ideas, hence the name – *les ideologues* – which appeared towards the end of the 18<sup>th</sup> century, in the heyday of the French enlightenment, to denote thinkers seeking an effective method of arriving at simple, clear and universally important ideas which could become the basis for a rational organization of the world<sup>33</sup>. “Imagologists, on the other hand, belong to the culture of images. The term ‘imagologist’ is ambiguous, as it means both a researcher of images and a person who expresses himself by means of images<sup>34</sup>. Naturally it refers to professionals using mass distributed electronic images to express their political, artistic etc. views. Several generations of Poles experienced the power of ideology. The terrifying power of mass media and the decisive role of images we can experience every day. Whether we like it or not, we observe and participate in the process of transformation from the “culture of material achievements” to the “culture of electronic images<sup>35</sup>. For that reason the post-modernist iconosphere is so different from that in the first decades of the 20<sup>th</sup>-century *genre*. In other words, the present iconosphere became dominated by contemporary iconology. The semantic, ontological and metaphysical content of post-modernist contextualism is changing, however the heart of post-modernity remains unaltered, namely: multi-culture, multi-colour, individualism, and especially ‘new symbolism’ which constantly seeks latest solutions without disowning the past, and even leans on modernism which has, in this case, the value of historic tradition, or even tangible sentiment towards the way travelled by 20<sup>th</sup>-century modernity. In a sense one can talk about ‘new symbolism’, mature post-modernity which does not



a równolegle z nimi tworzy zupełnie nowe jakości, nie tylko w architekturze, ale również przyczynia się do tworzenia pospołu nowej ekoestetyki<sup>36</sup>.

Kończąc owe preliminaria do – inaczej rzecz nazywając – nowego postmodernizmu, posłużmy się powszechnie znanym symbolem architektury przyszłości, jakim jest wieżowiec, kolejne dzieło Normana Fostera, zrealizowane w latach 2001–2003 w Londynie, noszący nazwę Swiss Re Building, ulokowane *in situ* w miejscu wyburzonego w 1992 roku biurowca Baltic Exchange. Skyscraper Fostera określany jest również mianem tzw. Gherkin (korniszon), choć na kontynencie ta budowla znana jest jako Ogórek. Oryginalny kształt tej budowli może budzić skojarzenia z organicznym nurtem w modernizmie, zwłaszcza popularnym w latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych ubiegłego stulecia. Atoli w owym czasie daleko było jeszcze do światowego ruchu ekologicznego, a przykładów estetyki ekologicznej w architekturze nie spotykało się wiele i nadal nie mają one zbyt wielkiego wzięcia. Połączenie artystycznej wizji architekta i praktycznych, realnych rozwiązań ekologicznych jest możliwe za sprawą przede wszystkim zasobności kiesy inwestora. Ot choćby przykładem służyć może ów słynny londyński Ogórek, który posiada cechy nowej postmodernistycznej imagologii, a zarazem architektury ekocybernetycznej, czyli budownictwa sterowanego przez system wspólnej technologicznej zależności, której jednym z najważniejszych ogniw jest ochrona zasobów naturalnych Ziemi. Rzeczywistość cybernetyczna jest realna, przynosząc niezliczone korzyści ludzkości, jednakże pamiętać warto, że cybernetyzacja kultury materialnej i duchowej świata współczesnego nosi znamiona niesłychanie groźnych niebezpieczeństw również w sferze etyczno-moralnej, a nawet i estetycznej, tworząc załączki architektury cybernetycznej i jej różnych mutacji. Przykładem ewolucji estetycznej w architekturze może być właśnie ów Korniszon w londyńskiej City – niezwykle oryginalne dzieło Normana Fostera. Szokująca bryła obiektu to nie tylko wyraz fantazji twórcy, ale i opływający kształt, na planie koła, zwężający się ku górze (przypominający stożek), który zniwelował zjawisko dokuczliwych przeciągów wytwarzanych i odczuwanych wokół przyziemia przez „klasyczne” wysokościowce. Cech budowli *par excellence* ekologicznej nadaje podwójna szklana elewacja zapewniająca termiczną izolację, chłodząc obiekt latem i chroniąc przed utratą ciepła zimą. Ta praca Fostera to z jednej strony kolejny przejaw architektonicznej imagologii, z drugiej strony dostrzegamy – futurystyczne wizje zaczątków cyberarchitektury<sup>37</sup>.

Konkludując uwagi niniejsze, pozostaje otwartym nadal pytanie: czym jest (lub jeszcze) obecny postmodernizm? Wydaje się, że cenną wskazówką w tej materii pozostają słowa Jana Białostockiego, który słusznie utrzymywał, że: „Technika, która stała się nową naturą, może stać się (i stała się – dopis. Z. i T.T.) też nową sztuką. Powrócilibyśmy więc od innej strony do punktu wyjścia. Bo przecież (...) na początku w Grecji była właśnie *techne* (tak określali starożytni Grecy każdą sztukę i umiejętność – dopis. Z. i T.T.). Ale wtedy natura była jeszcze zupełnie nietknięta”<sup>38</sup>.

renounce post-historicism or post-eclecticism but, parallel to them, creates completely new qualities not only in architecture, but also contributes to creating new eco-aesthetics<sup>36</sup>.

To conclude those preliminaries to – in other words – new post-modernism, let us use the commonly known symbol of architecture of the future, which is yet another work by Norman Foster, a tower-block realised in the years 2001–2003 in London and called the Swiss Re Building, located on the site of the Baltic Exchange office building demolished in 1992. Foster's skyscraper is also referred to as the Gherkin, though on the continent the building is known as the Cucumber. The original shape of the building can evoke associations with the organic current in modernism, particularly popular during the 1950s and 1960s. But at that time, the world ecological movement was still a distant dream, and examples of ecological aesthetics in architecture were few and far between, and they are still not very much in demand. A combination of artistic visions of the architect and practical, real ecological solutions, is possible primarily when the investor can afford it. The famous London Gherkin can serve as an example here, since it possesses the features of new post-modernist imagology, as well as eco-cybernetic architecture i.e. buildings controlled by a system of mutual technetronic dependence, in which one of the most crucial elements is protecting the earth's natural resources. The cybernetic reality is real and offers mankind countless benefits, yet it is worth remembering that cybernation of material and spiritual culture in the modern world might pose extreme dangers also in the ethic-moral and even aesthetic sphere, creating germs of cybernetic architecture and its mutations. The Gherkin in the City of London – an extremely original work by Norman Foster – can serve as an example of aesthetic evolution in architecture. The shocking form of the object does not only express the creator's fantasy, but the streamlined shape on the plan of a circle, and narrowing upwards (resembling a cone) eliminated the annoying draughts generated and felt about the basement in “classic” high-rise blocks. Features of the building *par excellence* ecological are added by the double glass elevation ensuring thermal insulation, cooling the object in summer and protecting it from loss of heat in winter. That work by Foster is, on the one hand, yet another manifestation of architectonic imagology, but on the other – we can see futuristic visions of beginnings of cyber-architecture<sup>37</sup>.

To conclude, the question what is (still) contemporary post-modernism still remains open. It seems that a valuable hint on the issue is the view of Jan Białostocki, who rightly claimed that: “Technology that has become the new nature can become (and has become – add. Z. and T.T.) the new art. Thus we would return from another direction to the starting point. Because after all (...) at the beginning in Greece was the *techne* (so the ancient Greeks referred to each art and skill – add. Z. and T.T.). But then nature was still unspoilt”<sup>38</sup>.

- <sup>1</sup> H. Klotz, *The History of Postmodern Architecture*, Cambridge (Mass.) – London 1988; J. Woodham, *Twentieth – Century Ornament*, New York 1990, s. 13 i n., 269; D. Sharp, *Twentieth Century Architecture a Visual History*, London 1991, s. 2, 214, 357 i n.; J. Cassou, et al., *Encyklopedia symbolizmu*, Warszawa 1992; I.F. Walther, *Art of the 20th Century*, Köln 2005; A.W. Ikonnikow, *Architektura XX wieku. Utopii i realnost*, Tom II, Moskwa 2002, s. 240 i n.
- <sup>2</sup> P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architecture in the Twentieth Century*, Köln 1990, s. 271 i n.; H. Klotz, op. cit., s. 242; A. Papadakis, *Architectural Design for Today*, London 1992, passim.
- <sup>3</sup> M. Forsyth, *Posłowie*, [w:] N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, Warszawa 2013, s. 279.
- <sup>4</sup> W.J.R. Curtis, *Modern Architecture since 1900*, London 1996; P. Gössel, G. Leuthäuser, *ibidem*; Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu i inne eseje*, Warszawa 1989; W. Koch, *Style w architekturze*, Warszawa 1996; Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987; J. Gypfel, *Historia architektury. Od antyku do czasów współczesnych*, Kolonia 1996, s. 105 i n.; J. Glancey, *Historia architektury*, Warszawa 2002, s. 195 i n.; Z. Tołłoczko, *Wybrane problemy współczesnej estetyki architektonicznej*, Kraków 1995; J. Tietz, *Historia architektury XX wieku*, Kolonia 1998, s. 82 i n.
- <sup>5</sup> S. Von Moos, *Le Corbusier. Elements of a Synthesis*, Cambridge (Mass.) 1979; W.J.R. Curtis, *Le Corbusier. Ideas and Forms*, London-New York 1986; P.C. Johnson, *Mies van der Rohe*, London 1978; F. Schulze, *Mies van der Rohe*, Chicago-London 1985; B. Hiller, S. Escrib, *Art Deco Style*, London 1997, s. 162, 178–179; Z. Tołłoczko, *Architektura perennis. Szkice z historii nie awangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (Ekspresjonizm – Art Déco – Neoklasycyzm)*, Prace Komisji Architektury i Urbanistyki 3, O/PAN w Krakowie, Kraków 1999, s. 18–49, 80, 85; M. Wörner, G. Lupfer, *Stuttgart. Ein Architekturführer*, Berlin 1991; Z. Tołłoczko, *Architektura i społeczeństwo. Przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około roku 1850 do około 2000. Od późnoromantycznego historyzmu do późnego socmodernizmu*, Kraków 2005, s. 55–97, 319–336; U. Grønvoold, G. Sørensen, *Radhuset i Oslo – Nasjonens storstue – Aschehoug*, Oslo 2000.
- <sup>6</sup> M. Motak, *Architektura Krakowa 1989–2004: nowe realizacje w kontekście miasta historycznego*, Kraków 2007; T.S. Jaroszewski, *Piękne dzielnice. Uwagi o architekturze luksusowej w Warszawie w latach trzydziestych XX wieku*, [w:] idem, *Od klasycyzmu do nowoczesności. O architekturze polskiej XVIII, XIX i XX wieku*, Warszawa 1996, s. 271–301; Z. Tołłoczko, *Ze studiów nad historią międzywojennej architektury Górnego Śląska. Część I. Katowicki skyscraperstyle a Art Déco jako styl odzyskanej niepodległości*, Czasopismo Techniczne, z. 1, 2002, s. 157–196; O. Czerner, H. Listowski, *Avant-garde Polonaise / Awangarda polska / The Polish Avant-Garde*, Warszawa-Paryż 1981; *East European Modernism: Architecture in Czechoslovakia, Hungary & Poland between the Wars 1919–1939*, W. Leśnikowski (ed.), New York 1996; *The Many Faces of Modern Architecture. Building in Germany between the World Wars*, J. Zukowsky (ed.), Munich-New York 1994; *750 Jahre Architektur und Städtebau in Berlin*, J.P. Kleihues (ed.), Stuttgart 1987; *Ernst May und das Neue Frankfurt 1925–1930*, R. Höpfner, V. Fischer (eds.), Frankfurt am Main 1986; B. Zevi, *Erich Mendelsohn*, New York 1985.
- <sup>7</sup> Z. Tołłoczko, *Ekspresjonizm*, [w:] idem, *Architektura perennis...*, op. cit., s. 11–34; D. Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, London 1966; Z. i T. Tołłoczko, *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół Amsterdamskiej i Hamburskiej*, Prace Komisji Urbanistyki i Architektury 4, O/PAN w Krakowie, Kraków 2000; Hans Scharoun, P. Pfankuch (ed.), Berlin 1974; P.B. Jones, *Hans Scharoun: a monograph*, London 1978; *Neue Dänische Architektur*, Stuttgart 1968; H.-R. Hitchcock, *Architecture Nineteenth and Twentieth Centuries*, New York 1977, s. 537, 559; P. Gössel, G. Leuthäuser, op. cit., s. 415; M. Trachtenberg, I. Hyman, *Architecture from Prehistory to Post-Modernism / The Western Tradition*, London 1986, s. 549–550; D. Sharp, *Twentieth Century Architecture. A Visual History*, London 1991, s. 60–134, 256 i n.
- <sup>8</sup> E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Co zrobić z tym postmodernizmem? / What to do with this postmodernism?*, Wiadomości Konserwatorskie / Journal of Heritage Conservation, 48/2016, s. 7–17.
- <sup>9</sup> G. Dziamski, *Przyszłość sztuki i estetyczna anestezja*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, S. Krzemień-Ojak (red.), Białystok 1997, s. 262–263, cyt. za: Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktivistycznej, neokonstruktivistycznej i dekonstruktivistycznej*, Kraków 1999, s. 84.
- <sup>10</sup> M. Solska, *Wartość przestrzeni kulturowych współczesnego miasta w europejskim obszarze poznawczym*, Kraków 2024; D. Halbert, *Poaching and Plagiarizing: Property, Plagiarism and Feminist Futures*, [w:] *Perspectives on Plagiarism and Intellectual Property in a Postmodern World*, L. Buranen, A.M. Roy (eds.), Albany: State University of NY Press, 1999.
- <sup>11</sup> Z. i T. Tołłoczko, *Prolegomena do socjologii architektury postmodernistycznej u schyłku XX wieku*, Czasopismo Techniczne, z. 1, 1994, s. 1–29; idem, *Jeszcze raz o (nie) – obecności przeszłości*, Czasopismo Techniczne, z. 1, 1996, s. 71–74; Z. Tołłoczko, *O regionalizmie i post-(neo)-modernizmie bez dogmatu*, [w:] *Teka Architektury Ziemi Górskich* pod red. T. Przemysława Szafera, t. 2, Kraków 1996, s. 71–74; Z. i T. Tołłoczko, *Ku filozofii klioarchitektury. Rozważania o rzeczach dalekich a bliskich w dobie nowych mediów*, TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, t. XXXII, s. 57–73.
- <sup>12</sup> K. D'Arcy, *London's 2nd City. Creating Canary Wharf*, London – Chicago 2012; Ch. Jencks, *Prince, Architects & New Wave Monarchy*, New York 1988; Ch. Martin, *Prince Charles and the Architectural Debate (Architectural Design Profile)*, New York 1990.
- <sup>13</sup> A. Miłobędzki, „Polska szkoła konserwatorska” – mit czy rzeczywistość, [w:] *Ars sine scientia nihil est. Księga ofiarowana Profesorowi Zygmuntowi Świechowskiemu*, Warszawa 1997.
- <sup>14</sup> T.S. Jaroszewski, *Odbudowa zabytków historii i beletrystyki historycznej. Kilka słów o pomysle uskrzeszenia pałacu, gdzie pan Zagłoba z małżonką wojował*, [w:] *Sztuka i historia*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Kraków, listopad 1988, Warszawa 1992.
- <sup>15</sup> E. Węclawowicz-Gyurkovich, op. cit., s. 12–13; W. Kosiński, *Architektura współczesna*, [w:] *Dzieje architektury w Polsce*, J. Marcinek (red.), Kraków 2003, s. 355–357; Z. Tołłoczko, *A few reflections about monument conservation sketched with an architecture historian's pen in other words between Bremerhaven, Paris and Glasgow / Kilka refleksji konserwatorskich nakreślonych piórem historyka architektury, czyli między Bremerhaven, Paryżem a Glasgow*, Czasopismo Techniczne / Technical Transactions, Seria Architektura, nr 6-A/2015, Kraków 2015, s. 217–231; S. Cantacuzino, *Re / Architecture. Old Buildings / New Uses*, New York 1989.
- <sup>16</sup> T.S. Jaroszewski, *Sztuka i technika w Warszawie w roku 1870*, [w:] *Sztuka i technika*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991; J. Rosikoń, *Ratusze w Polsce / Town Halls in Poland / Rathäuser in Polen*, Warszawa 2000, s. 286–293; M. Rudowska, *Ratusz warszawski przy placu Teatralnym*, Kwartalnik Architektury i Urbanistyki, t. 18, 1973, z. 3–4.

- <sup>17</sup> Z. i T. Tołłoczko, *Architectura sine historiae nihil est. Z dziejów architektury i urbanistyki ziem Łotwy*, Kraków 2013, s. 67–71.
- <sup>18</sup> Z. i T. Tołłoczko, *Berliner Stadtschloss – wczoraj, dziś i jutro? Reminiscencje historyczno-konserwatorskie*, Teka Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie, T. XXX, 1998, s. 137–156; R. Petras, *Das Schloss in Berlin. Von der Revolution 1918 bis zur Vernichtung 1950*, Berlin-München 1992.
- <sup>19</sup> Z. Tołłoczko, *Architektura i społeczeństwo...*, op. cit., s. 31 i n.; D. Dolgner, *Historismus Deutsche Baukunst 1815–1900*, Leipzig 1993, s. 111–115; *Der Deutsche Bundestag im Reichstagsgebäude*, Berlin 2007; R. Banham, *Foster Associates*, London 1979; A. Miłobędzki, *Architektura ziem Polski. Rozdział europejskiego dziedzictwa / The Architecture of Poland. A Chapter of the European Heritage*, Kraków/Cracow 1994, s. 115–119; A.K. Olszewski, *Styl 1937 w świetle krytyki i historii*, [w:] *Mysł o sztuce*, Materiały sesji zorganizowanej z okazji czterdziestolecia istnienia Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1974, Warszawa 1976; *Koln Pedersen Fox. Architecture and Urbanism, 1993–2002*, I. Luna, K. Powell (eds.), New York 2002; R.A.M. Stern, *Modern Classicism*, London-New York 1988.
- <sup>20</sup> *Icons of Architecture the 20th Century*, S. Thiel-Siling (ed.), Munich-London-New York 1998, s. 86–87; D. Sharp, *Twentieth Century Architecture...*, op. cit., s. 214–215; A.W. Ikonnikow, *Architektura XX wieku. Utopii i realności*, Tom I, Moskwa 2001, s. 520–522.
- <sup>21</sup> P. Nuttgens, *Dzieje architektury*, Warszawa 1998, s. 287.
- <sup>22</sup> E.R. Toman, *The High Middle Ages in Germany*, Köln 1990, s. 105–107; *The Visual Dictionary of Buildings*, London 1992.
- <sup>23</sup> N. Miller, *Helmut Jahn*, New York 1986; Z. i T. Tołłoczko, *Refleksje nad współczesną estetyką architektoniczną na przykładzie Filadelfii i nie tylko – Profesorowi Józefowi Tomaszowi Frazikowi dedykowane*, Czasopismo Techniczne, z. 2, 1995, s. 1–51; C. Breeze, *New York Deco*, New York 1993; Z. Tołłoczko, *Robert A.M. Stern – mistrz klioarchitektury. Ze studiów nad estetyką architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne, z. 3, 1996, s. 21–70; *Romanische Kirchen in Köln*, E. Schließer (hg.), Köln 2000; D. von Winterfeld, *Die Kaiserdomen Speyer, Mainz, Worms und ihr romanisches Umland. Romanik in Deutschland*, Regensburg 2000; W. Kaiser, *Architektura romańska w Niemczech*, [w:] *Sztuka romańska: architektura – rzeźba – malarstwo*, R. Toman (red.), Kolonia 2000, s. 44–57; R. Bartlett, *Panorama średniowiecza*, Warszawa 2002, s. 30–54.
- <sup>24</sup> J. Haskell, *Świątynie*, [w:] H.J. Cowan et al., *Najwspanialsze budowle świata. Arcydzieła architektury i sztuki budowlanej*, Warszawa 2003, s. 44–45; *Icons of Architecture...*, op. cit., s. 10–11; R. Zerbst, *Gaudí 1852–1926: Ein Leben für die Architektur*, Köln 1988; G. Collins, *Antoni Gaudí*, New York 1960.
- <sup>25</sup> P. Goldberger et al., *Cesar Pelli. Buildings and Projects 1965–1990*, New York 1990.
- <sup>26</sup> R. Rieger, *Die Markkirche Unser Lieben Frauen zu Halle*, München-Berlin 2006; J. Adamiak, R. Pillep, *Zabytki architektury i sztuki NRD. Przewodnik*, Warszawa 1989, s. 83, 213.
- <sup>27</sup> R. Greenstein, T.A. Ranieri, M. Stiles, *Ośrodki władzy*, [w:] H.J. Cowan et al., *Budowle świata...*, op. cit., s. 116–117; A.W. Ikonnikow, op. cit., s. 588–593; *Icons of Architecture...*, op. cit., s. 178–179; M.J. Crosbie, *Cesar Pelli. Selected and Current Works*, Mulgrave 1993; A.C. Sullivan, „*Petronas Towers*”, [in:] *Architecture*, Sept. 1996, s. 160 i n.
- <sup>28</sup> R. Greenstein et al., *Domy mieszkalne*, [w:] H.J. Cowan et al., *Budowle świata...*, op. cit., s. 148–149; A.W. Ikonnikow, op. cit., Tom II, s. 153–155; M. Safdie, *Beyond Habitat*, New York 1970; *For Everyone a Garden*, Cambridge (Mass.) 1974, s. 242–243; *Habitaty – architektura socjalna / Habitats – social architecture*, Z. Bać (red.), Wrocław 2014.
- <sup>29</sup> A.W. Ikonnikow, *ibidem*, s. 78–80.
- <sup>30</sup> Z. i T. Tołłoczko, *Architectura sine arte nihil est. Myśli różne o ekologii, antropologii kulturowej i estetyce architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne, a. 1, 1997, s. 41–64.
- <sup>31</sup> K. Nowakowska-Sito, *Symboliści*, [w:] *Sztuka świata*, A. Lewicka-Morawska (red.), tom 8, Warszawa 1994, s. 261; H. Honour, J. Fleming, *Historia sztuki świata*, Warszawa 2006, s. 723–724.
- <sup>32</sup> Z. Tołłoczko, „*Obrazy są korzeniami myśli*”. *O niektórych edukacyjnych kontekstach architektury współczesnej*, Czasopismo Techniczne, z. 1, 1999, s. 26–34.
- <sup>33</sup> G. Dziamski, *Od ideologii do imagologii*, [w:] *Kultura i sztuka u progu XXI wieku*, S. Krzemień-Ojak (red.), Białystok 1997, s. 271; C. Taylor, E. Saarinen, *Imagologies Media Philosophy*, London 1994.
- <sup>34</sup> G. Dziamski, *ibidem*.
- <sup>35</sup> Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Kraków 1999, s. 90–91.
- <sup>36</sup> M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1972; M. Hopfinger, *Kultura audiowizualna u progu XXI wieku*, Warszawa 1997, s. 162, 163 i n.; M. Porębski, *Sztuka a informacja*, Kraków 1986.
- <sup>37</sup> D. Sudjic, *Norman Foster. A life in Architecture*, London 2010.
- <sup>38</sup> J. Białostocki, *Sztuka – Natura – Technika*, [w:] *Sztuka a technika*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Szczecin, listopad 1987, Warszawa 1991, s. 17.

## Streszczenie

Niniejszy esej jest próbą zwartego, a zarazem bieżącego przeglądu przeszłości i perspektyw zaawansowanego stylu postmodernistycznego we współczesnej architekturze. Mając właśnie to na względzie, autorzy prezentowanego tekstu skupiają swą uwagę na obecnych relacjach retrospekcji między architekturą inspirowaną zarówno modernizmem, jak i postmodernizmem, który nabiera cech nowego symbolizmu ożywionego imagologią połączoną z ideami estetyki ekologicznej.

## Abstract

This essay is an attempt at a concise and current review of the past and perspectives of the advanced post-modernist style in contemporary architecture. Considering the above, the authors of the presented text have focused their attention on current relations between architecture inspired by both modernism and post-modernism, which acquires features of a new symbolism enlivened by imagology combined with ideas of ecological aesthetics.