Bohdan Paczowski*

GDZIE MIESZKA DZIŚ SZCZEGÓŁ?

Rola szczegółu, jako części związanej z całością porządku klasycznego, podważona w manieryzmie XVI wieku, została naruszona ostatecznie rewolucją przemysłową wieku XIX. Po przezwyciężeniu utopijnego puryzmu nowoczesności i ciasnego spojrzenia pragmatyków, odradza się dziś za każdym razem, zależnie od tematu, w szukaniu nowych typologii albo w indywidualnej wizji tych, którzy go na nowo stwarzają.

Słowa kluczowe: Szczegół jako część całości – mitycznej i tworzonej świadomie

Mowa ma być o detalu. Muszę jednak przyznać, że nie przepadam za tym określeniem. Kojarzy mi się ono albo z detalem w handlu, albo z gwarowym powiedzeniem, że coś, co nie zasługuje na uwagę, to detal. W innych językach nie ma wyboru. *Detail* pisze się tak samo we francuskim, angielskim, czy niemieckim a różni się tylko wymową. We włoskim natomiast istnieje *particolare*, co odpowiada pięknemu polskiemu słowu „szczegół" i jego wolałbym się w tym tekście trzymać.

Według tradycji w szczególe miał mieszkać Bóg. Podobnej myśli byli Gustaw Flaubert, Aby Warburg i Mies van der Rohe. W mowie potocznej słyszy się teraz często, że tkwi w nim diabeł. Miejsce, które *sacrum* wiązało kiedyś z całością, dziś widzi się jako odosobnione gniazdo pułapek.

Dwa i pół tysiąca lat temu, kiedy z cienia mitu wyłaniał się porządek klasyczny, jego kolumny, kapitele, tryglify, metopy, profile i tympanony rodziły się wraz z nim. Były jego częścią, należały do rodziny jego form, a swój sens istnienia i znaczenie brały z tej samej tajemnicy mitycznego bytu, z której wyrosła kiedyś klasyczna opowieść. Siła tej opowieści, spoistość jej składni, ład moralny i polityczny były tak wielkie, że różne systemy, odległe w dziejach, przyswajały ją swojej architekturze przez wieki, jako jej własną rzeczywistość.

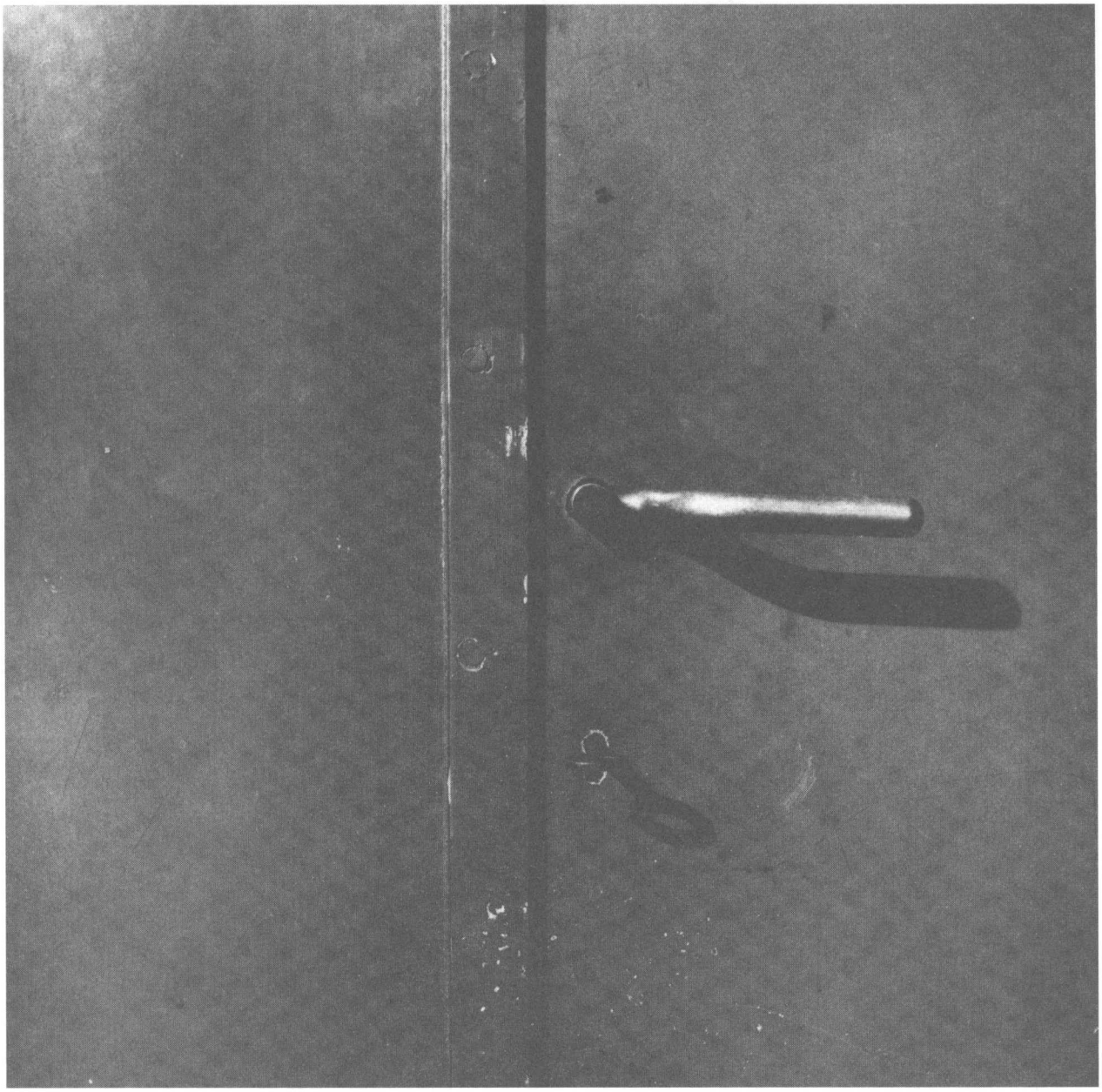
W przeciwieństwie do sztuk przedstawiających i literatury, rzeczywistością architektury, podobnie jak i muzyki, nie jest bowiem, jak wiadomo, przedstawianie świata i ludzi poprzez obraz albo opis, tylko ich własna struktura i kształt ich języka. Gdyby nie trzy stulecia gotyku, można by powiedzieć, że przez przeszło dwa tysiące lat rzeczywistością architektury był porządek klasyczny. Pozostaje jej symbolem do dziś, a w pierwszych 150 latach słonecznego renesansu wszyscy uznawali go za realny i niepodważalny wyraz ówczesnej kultury.

Jedno z ważnych wydarzeń, które naruszyły więź szczegółu z całością, dokonało się przypadkowo za sprawą dyplomaty, ambasadora na królewskich dworach – Baldessara Castiglione – autora podręcznika dworskich obyczajów, jakim był *Dworzanin*. W 1524 roku przywiózł on na dwór przyszłego księcia Federico II Gonzagi w Mantui młodego architekta, 25-letniego Giulio Romano – wychowanka Rafaela [1].

Giulio, któremu książę powierzył projekt i budowę letniego pałacu na wyspie mantuańskiej Tejeto – zwanego później Palazzo del Te – wywiązał

* Bohdan Paczowski, mgr.inż.arch., Atelier d'Architecture Paczowski et Fritsch, Luxembourg.

Klamka domu Margaret Stonborough przy na Kungmanngasse w Wiedniu, projektowanego przez Ludwiga Wittgensteina



się z zadania i ukończył budowę w 10 lat później. Szczegóły jego budowli należą wprawdzie do repertuaru klasycznego, ale wyjęte z wiążącego kanonu i zmieszane z rustycznym kamieniem o surowej, niewykończonej obróbce *non finito*, tworzą nietrwały obraz zderzenia porządku z chaosem. Dopowiadając swoją myśl do końca, architekt zakłócił symbolicznym gestem klasyczny układ belkowania i zsunął w nim tryglify w dół, tak jakby natura zatriumfowała swoją siłą ciążenia nad tektoniką i nad składnią języka klasyczności. To wytrącenie szczegółu z jego mitycznych związków z całością budowli było jednym z kroków, które sprawiły, że stał się on bezdomny i musiał szukać gościny, nie zawsze szczęśliwej, w innych stylach, jak barok i rokoko, przybierając nieraz formy ornamentu, ozdoby czy przypadkowej dekoracji. Później ograniczał się do nadawania kształtu rozwiązaniom technicznym i użytkowym, aż po maskowanie się i udawanie, że znika i że w ogóle nie istnieje.

Nietzsche, w odniesieniu do literatury, widział rozbicie całości jako „literacką dekadencję", kiedy „życie nie mieszka już w całości", kiedy „słowo staje się suwerenne i wyskakuje ze zdania", kiedy "całość nie jest już dłużej całością"[2].

Coraz luźniejsze związki szczegółu z porządkiem klasycznym i jego potomstwem rozsnuły się ostatecznie, kiedy dziewiętnastowieczne mieszczaństwo, dumne ze swojego bogactwa i osiągnięć i znużone zużytymi stylami „neo", zapragnęło stylu własnego. Wiarygodność szczegółu tradycyjnego podważał w dodatku przemysł, który zalewał świat masą przypadkowych ozdób, wchłanianych przez *horror vacui* miast i salonów wiktoriańskiego Londynu, paryskiego *Second Empire*, wilhelmińskiego Berlina i austro-węgierskiego Wiednia.

Różne miejsca, gdzie rodziła się nowoczesność, nie starały się jednak o stworzenie wspólnego języka, choć wiele łączyło je ze sobą. Angielskie *Arts and Crafts*, umotywowane moralnie i politycznie, wiązały architekturę z różnymi dziedzinami rzemiosła i starały się tworzyć wspólnie przychylne człowiekowi otoczenie. Warsztaty Wiedeńskie łączyły wyrafinowanie rzemiosła z elegancją kształtu, francuska i belgijska *Art Nouveau* szukała formy dla nowego stylu w naturalnej płynności motywów roślinnych, a później *Art Déco* olśniewała drogocenną geometrią swoich szczegółów. Tkaniny Morrisa, szkockie szkoły Mackintosha, pałac Stoclet Hoffmanna, domy Horty i paryskie metro Guimarda, geniusz Gaudiego, nowojorska sylwetka wieżowca Chryslera i londyńska siedziba Daily Express, pozostały w dziejach architektury na zawsze. Mimo to, ich szczegóły tworzone z polotem i wspaniałym opanowaniem rzemiosła, nie wychodziły poza obszary stylów, które je stworzyły i nie wystarczały tym, którzy żądali purystycznego oczyszczenia formy, radykalnej odnowy, by zrobić miejsce dla nowego języka o zasięgu uniwersalnym.

Jednym z nich byl Adolf Loos, znany powszechnie z tytułu krótkiego tekstu z 1908 roku – *Ornament i przestępstwo*, często przekręcanego na *Ornament jest przestępstwem*, co przyniosło mu światowy rozgłos jako bezwzględnego wroga ornamentu. Znacznie mniej znany jest jego tekst *Ornament i wychowanie*", gdzie pisze: „(...) Nauka rysunku musi być oparta na ornamencie klasycznym (...) Nauczanie klasyczności, mimo granic i różnic językowych, stworzyło jedność cywilizacji zachodniej. Porzucenie go było by równoznaczne ze zniszczeniem tego ostatniego czynnika jednoczącego. Dlatego ornament klasyczny trzeba nie tylko kultywować, ale musi się też studiować jego porządki i szczegóły (...) W nauce rysunku ornament klasyczny gra tę samą rolę co gramatyka (...) wnosi dyscyplinę do form przedmiotów codziennego użytku, tworzy dyscyplinę w nas samych, w formach jakie tworzymy i mimo różnic etnograficznych i lingwistycznych, prowadzi do jedności form i zasad estetyki. Wnosi porządek do naszego życia"[3].

Loos – twórca wykwintnych wnętrz, miłośnik dywanów o bogatych motywach tradycyjnych, okładzin ze szlachetnych esencji drewna i marmurów o wyrazistym rysunku – nie występował przeciw ornamentowi jako takiemu, tylko przeciw jego bezdomnym wcieleniom, oderwanym od związku z jakąkolwiek spoistą całością, pozbawionym znaczenia i bezmyślnie zalewającym świat. Jego konkursowy projekt wieżowca dziennika Chicago Tribune – olbrzymia kolumna dorycka – to z jednej strony symbol gazety, od angielskiego określenia szpalty jako *column*, a z drugiej gest wołający o architekturę opartą na trwałym sensie. Uniwersalną za przykładem klasyczności.

W tym samym czasie i miejscu – w Wiedniu lat 20 XX w. – ktoś inny miał wizję bardziej radykalną na ten temat i toczył z Loosem poważne dyskusje. Wielki filozof i zapalony architekt-amator, Ludwig Wittgenstein, autor jedynego dzieła – domu, jaki zaprojektował i zbudował siostrze. Starsza o siedem lat od brata, Margaret Stonborough-Wittgenstein była duchową mentorką jego młodości, wprowadziła go w dzieła Lichtenberga, Schopenhauera, Weiningera i zaprenumerowała mu Die Fackel – pismo legendarnego Karla Krausa.

Wittgenstein uważał, że architektura jego czasu utraciła autentyczność z braku siły dośrodkowej, która by miała moc scalania kultury epoki [4]. Jedyną drogą do odzyskania autentyczności i do przywrócenia achitekturze utraconej siły było według niego radykalne oczyszczenie formy z wszystkiego, co było pozbawione wyraźnie określonego znaczenia, choć zdanie, jakim zasłynął dotyczyło nie tyle ornamentu, co logiki: „O czym nie można mówić, o tym trzeba milczeć" [5]. Dom na wiedeńskiej Kundmanngasse był materialnym wcieleniem tej tezy – „logiką, która stała się domem" – od purystycznej geometrii całości, po najdrobniejsze szczegóły pozostawione w ich surowej postaci. Nagie żelazo klamek, odsłonięte kaloryfery czy zwisające z sufitu, 200-watowe żarówki, zawieszone w samej oprawce. Początkowo próbował osłaniać je stożkowymi abażurami z półprzejrzystego jedwabiu, ale zrezygnował, bo nie wydały mu się przekonujące.

Najważniejsze było jednak dla niego niestrudzone dociekanie prawdy. W 12 lat po ukończeniu domu na Kundmanngasse spojrzał na swoją architektoniczną przygodę z dystansem i w roku 1940 napisał: „W wielkiej sztuce tkwi zawsze dziki zwierz – *oswojony* (...) mój dom dla Małgosi jest z pewnością tworem bardzo wrażliwego ucha, *dobrych* manier, wyrazem wielkiego *zrozumienia* dla pewnego typu cywilizacji. Ale życia *pierwotnego*, życia *dzikiego*, szukającego ujścia – mu brak. Można by więc powiedzieć, że brak mu *zdrowia* (Kierkegaard). (Roślina cieplarniana) [6].

Dążenie do „czystej" formy wyrazu należało do aspiracji tej części nowoczesności, która nie poszła ścieżką ekspresjonistów. Bliższe jej było spojrzenie ogólne niż pochylanie się nad szczegółem. Tocqueville prawie sto lat wcześniej pisał, że „Ludzie czasów demokracji cenią sobie idee ogólne, ponieważ one zwalniają ich od zgłębienia szczegółowych wypadków"[7], a wiadomo, że idea demokracji wpisana była od początku w polityczny projekt nowoczesności. Theo Van Doesburg, twórca neoplastycyzmu, który też poprzez De Stijl i dzieła Rietvelda, wytyczył podstawy budowania nowoczesnej formy w achitekturze, wzywał do pozbawiania powierzchni jej wyglądu naturalnego, do odbierania jej naturalnej chropowatości materii i nadawania lśniącej gładkości, łatwej do czyszczenia i zgodnej z zasadami higieny. „Te wymagania nowego życia – pisał – zmienią wszystkie szczegóły wykonania, a te zresztą niewiele znaczą wobec nowej koncepcji ogólnej, która jest wszystkim"[8].

Z jednej strony wyzuty ze swoich mitycznych związków z całością budowli, jakie zapewniał mu porządek klasyczny, a z drugiej zepchnięty do podrzędnych ról przez nowoczesny kult abstrakcyjnej całości ogólnej, szczegół stawał się podrzutkiem,

którego wszyscy woleli by się wyprzeć, nie mogąc tego zrobić do końca. Mies Van der Rohe, którego architekturą miało być, jak zapowiadał, *beinahe nichts*, czyli „prawie nic", w szczególe zachował Boga, a w Ameryce borykał się ze szczegółami, poświęcając prawdę konstrukcyjną na rzecz treści tego, co miały one wyrażać. Obchodził przepisy przeciwpożarowe stanu Illinois i osłaniał stalowymi profilami ukrytą betonową konstrukcję tak, żeby maskowały beton i przemawiały na zewnątrz językiem stali.

W świecie, który, jak mówi poeta, był „domem pełnym trwania"[9] szczegół znajdował dom wszędzie, bo wszystko było częścią całości. W świecie „bez Boga" i, jak powiedział ktoś inny, „nawet bez człowieka za sterem", bezdomny szczegół szuka przygodnych przytułków. Odżywa w formie ornamentu, czy wzoru pokrywającego powierzchnie gładkie, jak kiedyś w projektach Auguste Perreta, albo ażurowe, jak w wielu dzisiejszych architekturach. Korzysta z tego, że budowla składa się z części i kształtuje ich styk w postaci wypracowanych złączy, albo biegnie wzdłuż krawędzi, na których te części się ze sobą stykają, starając się nadać im znaczenie większe od samego materialnego szwu. Czasem przenika się tak dalece z konstrukcją budowli, że sam nadaje wyraz całości i nie sposób go od niej oddzielić, jak słupy mediateki w Sendai zbudowanej przez Toyo Ito.

Po upadku projektu nowoczesności i po wygaśnięciu podważającej ją po-nowoczesności, obszar architektury rozciąga się dziś między swobodą wyrazu, graniczącą z chaosem, a puryzmem, szukającym ładu i czystości formy, które by choć w części równoważyły wittgensteinowski brak siły dośrodkowej zdolnej scalić kulturę epoki. Na całym tym obszarze szczegół architektoniczny znajduje dla siebie więcej miejsca, niż w utopiach radykalnych awangard i w ciasnym spojrzeniu pragmatyków. Odradza się jednak za każdym razem po swojemu. Oderwany od trwałej podstawy odwiecznego mitu i równocześnie wyzwolony z tandetnej bylejakości, zależy od wizji, wrażliwości, wiedzy i doraźnych zadań tych, którzy stwarzają go na nowo – bądź tworząc nowe typologie, bądź podkreślając własny, niepowtarzalny wyraz.

PRZYPISY

[1] L. H. Heydenreich and W. Lotz, *Architecture in Italy 1400–1600*, The Pelican History of Art, England, USA, Australia 1974.

[2] F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, [w:] *Nietzsche contra Wagner*, Henning Ottmann Hamburg 2000.

[3] A. Loos, *Ornament und Verbrechen i Ornament und Erziehung,* w tomie *Ins Leere Gesprochen*, Verlag Herold, Wien-München 1962.

[4] P. Wijdefeld, *Ludwig Wittgenstein Architect – Wittgenstein's architectural gesture*, The Pepin Press, Amsterdam 2000.

[5] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus 7*, Einaudi, Torino 1974.

[6] L. Wittgenstein, *Pensieri Diversi*, Adelphi, Milano 1980.

[7] A. deTocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Pleïade, Gallimard, Paris 1993.

[8] T. Van Doesburg, *L'Homme-la Rue-La Cité*, w miesięczniku Vouloir 1927, tekst reprodukowany przez Bruno Zevi [w:] *Poetica dell'architettura neoplastica*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1953.

[9] R. M. Rilke, *Siódma Elegia Duinejska*, przekład Mieczysława Jastruna, R. M. Rilke, *Wybór poezji*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1964.

Bohdan Paczowski*

WHERE DOES DETAIL RESIDE TODAY?

The role of detail, as a part related to the whole of the classical order, challenged in the 16th-century mannerism, was finally violated by the 19th-century Industrial Revolution. After overcoming the utopian purism of modernity and the narrow pragmatic outlook, it is reborn every time, depending on a theme, in the search for new typologies or in an individual vision of those who recreate it.

Keywords: detail as a part of a whole – mythical and consciously created

I am supposed to talk about detail. I must admit, however, that I am not very fond of this notion. It calls up associations either with detail in trade or a colloquial Polish expression which means that something does not deserves attention. In other languages, there is no choice. *Detail* is written in the same manner in French, English or German and the only difference is the pronunciation. The Italians have *particolare* which responds to the beautiful Polish word *szczegół*.

Tradition said that God was in the details. Gustav Flaubert, Aby Warburg and Mies van der Rohe agreed with that. These days, in colloquial speech, we can often hear that the devil is in the details. A place which used to combine the sacred with a whole is perceived as a separated nest of traps now.

Two thousand and five hundred years ago, when the classical order was emerging out of the shadow of a myth, its columns, chapiters, triglyphs, metopes, profiles and tympanums were born together with it. They made its part, belonged to the family of its forms taking the meaning of their existence from the same mystery of a mythical entity which once gave birth to the classical story. Its power, the cohesiveness of its syntax, its moral and political order were so great that various systems, distant in the vicissitudes, adopted it for their architecture for ages as its own reality.

Contrary to fine arts and literature, the reality of architecture, similarly to music, is not – as we know – a depiction of the world and people through a picture or a description but their own structure and the shape of their language. If it was not for the three centuries of Gothic, we might say that the classical order was the reality of architecture for more than two thousand years. It remains its symbol up to this day. In the first one hundred and fifty years of the Sunny Renaissance, everyone acknowledged it as a real and unchallenged expression of the then culture.

One of the important events which violated the bond between a detail and a whole happened by accident owing to a diplomat, an ambassador at the royal courts – Baldessaro Castiglione – the author of a textbook on courtly customs entitled "The Courtier". In 1524, he brought a young architect, 25-year-old Giulio Romano – Rafael's disciple – to the court of the future prince Federico II Gonzaga in Mantua [1].

Giulio, to whom the prince assigned the design and construction of a summer palace on the Mantua isle of Tejeto – later called Palazzo del Te – fulfilled his

* Paczowski Bohdan, M.Sc. Arch., Atelier d'Architecture Paczowski et Fritsch, Luxembourg.

task and completed the construction ten years later. The details of his edifice belong to the classical repertoire but – taken out of the binding canon and mixed with austere, unfinished ("non finito") rustic stone – create a fleeting image of the clash of order and chaos. Not leaving anything unsaid, with a symbolical gesture, the architect distorted the classical entablature layout and moved the triglyphs downwards as if nature with its gravity triumphed over the tectonics and over the syntax of the classical language. Taking detail out of its mythical relationships with an entire edifice was one of the steps which made it homeless. That is why it had to go looking for shelter, not always fortunate, in other styles, such as baroque and rococo, frequently assuming the form of an ornament, an embellishment or an accidental decoration. Later it was limited to the formation of technical and utilitarian solutions camouflaging and pretending that it disappears and does not exist at all.

Nietzsche, with reference to literature, saw a broken whole as "literary decadence" when "life does not dwell in a whole anymore", when "a word becomes independent and leaps out of a sentence", when "a whole is not a whole anymore" [2].

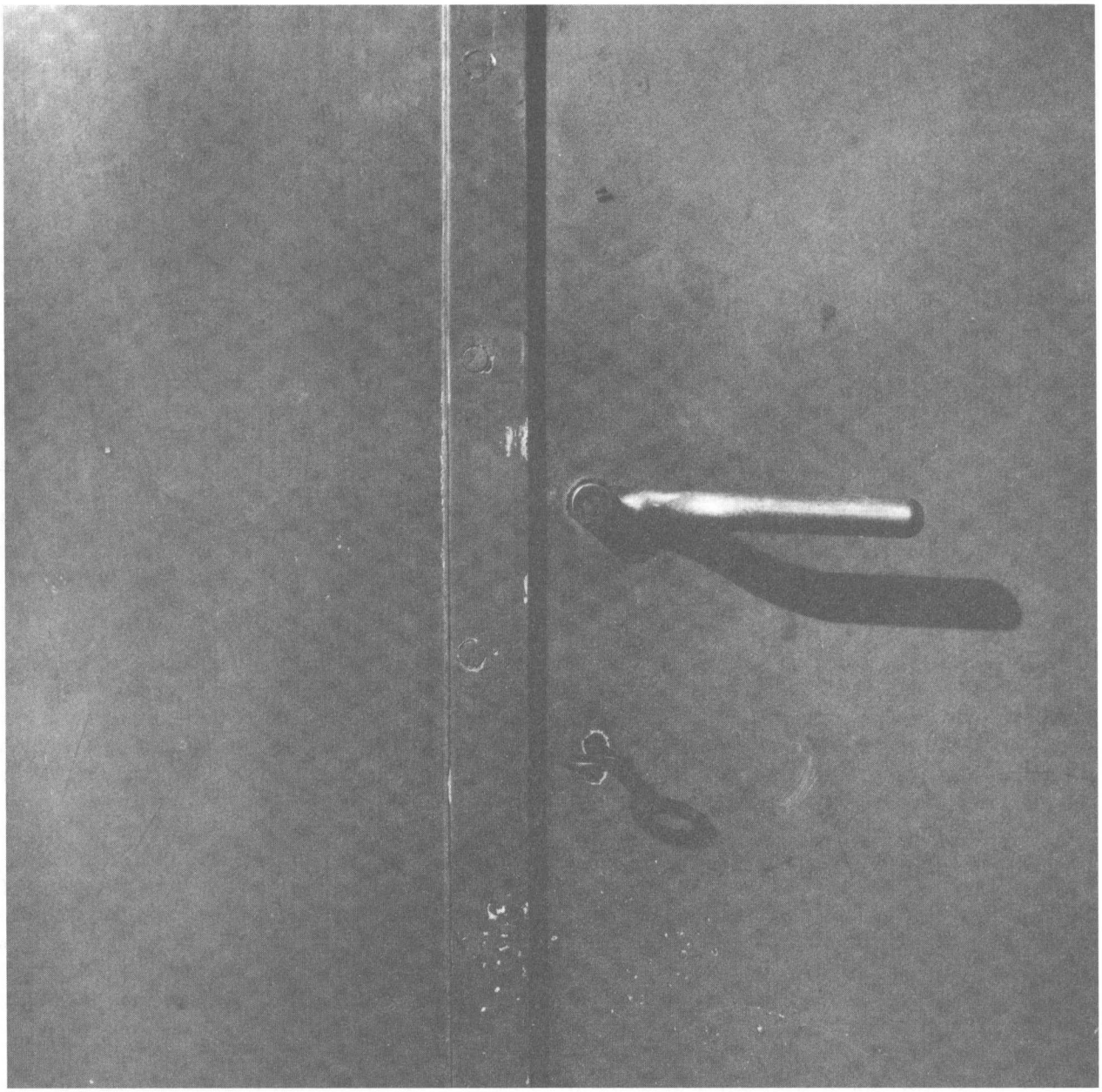
The increasingly loose relationships between detail and the classical order with its prodigy finally broke when the nineteenth-century middle class, proud of its wealth and achievements, bored with the worn-out "neo" styles, yearned for its own style. The credibility of traditional detail was additionally challenged by industry which flooded the world with incidental ornaments absorbed by the "horror vacui" of the cities and the salons of Victorian London, the Parisian *Second Empire*, Wilhelminian Berlin and Austro-Hungarian Vienna.

However, various places where modernity was coming into existence did not try to create a common language even though they shared a lot. The English Arts and Crafts, motivated morally and politically, bound architecture with diverse fields of craftsmanship and attempted to jointly form man-friendly surroundings. The Viennese Workshops combined sophisticated craft with elegant shapes, the French and Belgian *Art Nouveau* was looking for a shape meant for a new style in the natural smoothness of plant motifs, then *Art Déco* dazzled with the precious geometry of its details. Morris's fabrics, Mackintosh's Scottish schools, Stoclet Hoffmann's palace, Horta's houses and Guimard's Parisian metro, the genius of Gaudi, the New York silhouette of the Chrysler skyscraper and the London seat of Daily Express will remain in the history of architecture forever. In spite of this, their details, created with flair and excellent technique, did not go beyond the areas of styles which made them and did not satisfy those who demanded the purification of form, radical renewal in order to make room for a new language with the universal scope.

One of them was Adolf Loos, generally known for the title of a short text written in 1908 – "Ornament and Crime", often misinterpreted as "Ornament *is* Crime" which brought him worldwide publicity as a ruthless enemy of ornament. In his less known text entitled "Ornament and Education" where he writes, "...Teaching how to draw must be based upon classical ornament... Teaching classicism, in spite of all the linguistic borders and differences, created the unity of western civilization. Abandoning it would be equivalent to destroying this last unifying factor. Therefore classical ornament must not only be cultivated but its orders and details must be studied, too... While teaching to draw, classical ornament plays the same role as grammar... it brings discipline into the form of everyday objects, creates discipline in ourselves, in the forms we create and – despite the ethnographic and linguistic differences – leads to the unity of the forms and principles of estheticism. It brings order into our lives" [3].

Loos – the creator of sophisticated interiors, an enthusiast of carpets with rich traditional motifs, linings

Doorknob in Margaret Stonborough's house in Kungmanngasse, Vienna, designed by Ludwig Wittgenstein



of noble wood essences and marbles with an expressive outline – did not oppose ornament as such but its homeless varieties without a relationship with any cohesive whole, devoid of meanings and thoughtlessly flooding the world. His competition design of a skyscraper for the "Chicago Tribune" daily – an enormous Doric column – is a symbol of a newspaper (a column) on one hand and a gesture in search of architecture based upon a lasting sense on the other hand. Classically universal.

At the same time and place – in Vienna in the 1920s – someone else had a more radical vision in this field and carried on serious discussions with Loos. The great philosopher and a keen amateur architect, Ludwig Wittgenstein, the author of one work – the house he designed for his sister. Margaret Stonborough-Wittgenstein, seven years older than her brother, was the spiritual mentor of his early years. She acquainted himself with the works of Lichtenberg, Schopenhauer and Weininger and subscribed to Die Fackel – the legendary Karl Kraus's magazine – for him.

Wittgenstein thought that the architecture of his time had lost authenticity because of the lack of a centripetal force which would have the power of consolidating the culture of that epoch [4]. The only way to regain authenticity and bring strength back to architecture was, in his opinion, radical purification of form by removing everything devoid of a clearly defined meaning although his famous sentence did not really concern ornament but logic: "If you cannot talk about something, keep silent about it" [5]. The house in Kundmanngasse in Vienna was a material incorporation of this thesis – "logic that has became a house" – from the purist geometry of the whole to the tiniest details left in their austere form. The bare iron of the doorknobs, the uncovered radiators or the 200-Watt light bulbs in their sockets hanging from the ceiling. At first, he tried to cover them with conic lampshades of semitransparent silk but then gave this idea up because he found them unconvincing.

However, the most important thing was a tireless quest for the truth. Twelve years after finishing the house in Kundmanngasse, he looked at his architectural adventure from a distance and in 1940 wrote, "In greatart, a wild beast – *domesticated* – always lies in ambush... my house for Margaret is certainly the creation of a very sensitive ear, of *good* manners, an expression of great *understanding* for a certain type of civilization. But it lacks *primal* life, *wild* life seeking for vent. So, we could say that it lacks *health* (Kierkegaard). (The Greenhouse Plant)" [6].

Pursuing a "pure" form of expression was an aspiration for the part of modernity which did not take the expressionistic path. It preferred a general outlook to the examination of a detail. Almost one hundred years earlier, Tocqueville wrote that "The people of the democratic times value general ideas because they free them from the scrutiny of individual events" [7] and we know that the idea of democracy has been included in the political design of modernity since the very beginning. Theo Van Doesburg, the creator of Neoplasticism who – also through De Stijl and Rietveld's works – elaborated the principles of building a modern form in architecture, encouraged his followers to deprive a surface of its natural appearance, of the natural roughness of its matter, and to give it shining smoothness, easy to clean and remaining in accordance with the rules of hygiene. "These requirements of the new life", he wrote, "will change all the details of performance. Anyway, they do not mean much in the face of a new overall concept which is everything" [8].

On one hand, divested of its mythical relationships with the whole of an edifice which was guaranteed by the classical order, on the other hand, degraded to some second rate roles by the modern cult of an abstract general whole, detail was becoming a foundling everyone would like to get rid of being unable

to do it in full. Mies van der Rohe, whose architecture would be – as he announced – *beinahe nichts*, i.e. "almost nothing", preserved God in the details but in America he struggled against them sacrificing the constructional truth for the sake of the contents of what they were supposed to express. He circumvented the fire regulations in the State of Illinois and protected a hidden concrete construction with steel profiles so that they would mask the concrete and speak the language of steel outwards.

In a world which – as the poet says – was "a house full of duration" [9], detail found its home everywhere because everything was a part of a whole. In a world "without God" and, as someone else said, "even without a man behind the rudder", a homeless detail looks for some casual shelters. It is revived in the form of an ornament or a pattern covering smooth surfaces, like once in August Perret's designs, or openwork ones like in numerous contemporary architectures. It takes advantage of the fact that an edifice consists of parts and shapes their meeting point in the form of elaborated connections or extends along the edges where these parts meet trying to give them significance more than the material seam itself. Sometimes it intermingles with the construction of an edifice so much that it gives expression to the whole and it becomes impossible to separate them, just like in the case of the mediatheque poles in Sendai built by Toyo Ito.

After the downfall of the design of modernity and the decline of postmodernism which challenged it, today's area of architecture extends between the freedom of expression bordering on chaos and purism seeking for order and a pure form which would at least partly counterbalance Wittgenstein's lack of a centripetal force able to consolidate the culture of the epoch. Across this area, architectural detail finds more room for itself than in the vanguard radical utopias and the narrow pragmatic outlook. However, it is reborn every time in its own different way. Detached from the durable base of an eternal myth but also liberated from trashy cheapness, it depends upon a vision, sensitivity, knowledge and short-term assignments for those who create it anew – either creating new typologies or emphasizing their own unique expression.

ENDNOTES

[1] L. H.Heydenreich and W. Lotz, *Architecture in Italy 1400–1600*, The Pelican History of Art, England, USA, Australia 1974.

[2] F. Nietzsche, *Der Fall Wagner*, [in:] *Nietzsche contra Wagner*, Henning Ottmann Hamburg 2000.

[3] A. Loos, *Ornament und Verbrechen i Ornament und Erziehung,* in the volume *Ins Leere Gesprochen*, Verlag Herold, Wien-München 1962.

[4] P. Wijdefeld, *Ludwig Wittgenstein Architect – Wittgenstein's architectural gesture*, The Pepin Press, Amsterdam 2000.

[5] L. Wittgenstein, *Tractatus logico-philosophicus 7*, Einaudi, Torino 1974.

[6] L. Wittgenstein, *Pensieri Diversi*, Adelphi, Milano 1980.

[7] A. deTocqueville, *De la Démocratie en Amérique*, Pleïade, Gallimard, Paris 1993.

[8] T. Van Doesburg, *L'Homme-la Rue-La Cité*, in the monthly Vouloir 1927, text reproduced by Bruno Zevi [in:] *Poetica dell'architettura neoplastica*, Libreria Editrice Politecnica Tamburini, Milano 1953.

[9] R. M. Rilke, *Siódma Elegia Duinejska*, translated by Mieczysław Jastrun, R.M.Rilke *Wybór poezji*, Wydawnictwo Literackie, Krakow 1964.