

Hanna Grzeszczuk-Brendel*

ZAPOMNIANA UTOPIA SZKLANYCH DOMÓW

FORGOTTEN UTOPIA OF GLASS HOUSES

Wyobrażenia lepszego świata wiązały się często z wizją architektoniczną, na przykład w koncepcji Stadtkrone/korony miasta Tauta i Glasarchitektur/szklanej architektury Scheerbarta, zaprezentowanych z przywołaniem Niebieskiego Jeruzalem jako punktu odniesienia. W tym kontekście współczesne budynki ze szkła, które mogłyby być wcieleniem idei Scherbarta, ujawniają nie tylko postmodernistyczną *bezideowość*, ale paradoksalnie zniewolenie przez otwartość.

Słowa kluczowe: Stadtkrone/korona miasta, Glasarchitektur/szklana architektura, utopia społeczna, postmodernizm, zniewolenie

The image of the better world was associated with the architectural concept of Stadtkrone by Taut and Glasarchitektur by Scheerbar presented as Divine Jerusalem as a point of reference. Within this aspect, contemporary glass buildings embodying Scheerbar's ideas revealed not only postmodernism lack of idea but constraints thought exposition to the outer world.

Key concepts: Stadtkrone/Town's Crown, Glasarchitektur/glass architecture, social utopia, postmodernism, constraints

Wizje lepszego świata często wiązały się z adekwatną wizją architektoniczną, czego wyrazem są choćby opisy raju – Niebieskiego Jeruzalem w Apokalipsie Św. Jana [1]. *A mur miasta wzniesiony był z jaspisu, a samo miasto ze złota czystego podobnego do szkła czystego (21,18). I ukazał mi rzekę wody żywota, jaśniejącą jak kryształ, wypływającą z tronu Boga i Baranka (21,1) [2].* To transcendentne miasto Boga stało się inspiracją dla kolejnego idealnego, tym razem w pełni ziemskiego projektu, jakim w po-

czątkach XX wieku stała się korona miejska/Stadtkrone Brunona Tauta i powiązana z nim koncepcja Glasarchitektur/szklanej architektury Paula Scheerbar. Między tymi wizjami pojawiały się obiekty, których rozwiązania techniczne przybliżały spełnienie pragnienia transparentnej architektury.

Najdoskonalszym ziemskim wyobrażeniem Niebieskiego Jeruzalem są katedry gotyckie, z wielkimi oknami wypełnionymi witrażami, które dematerializowały ściany, a ich blask i kolorystyka nawiązywały wręcz dosłownie

* Grzeszczuk-Brendel Hanna, dr, Politechnika Poznańska, Wydział Architektury, Instytut Architektury i Planowania Przestrzennego.

do wizji św. Jana. Jednak dopiero Pałac Kryształowy projektu Josepha Paxtona na Powszechną Wystawę w Londynie w 1851 roku mógł zbliżyć się do malarzkich i literackich wyobrażeń. Ludziom epoki, którzy chronili się przed słońcem pod parasolkami i kapelusami, Paxton zaprezentował budynek z przenikającą się przestrzenią wewnętrzną i zewnętrzną. Nie miał on wywoływać przeżyć mistycznych na wzór prześwietlonych witrażami katedr, jednak podziw zwiedzających wiązał się z zaskoczeniem lekkością i przejrzystością wielkiej bazylikowej konstrukcji. Rezygnując z masywnych ścian, Paxton zaproponował całkowicie nową jakość przeżywania architektury, a raczej przestrzeni – szklane ściany przepuszczały do wnętrza strumienie światła, dzięki czemu budynek przestał odgradzać od świata.

Dalszy krok uczynili architekci szkoły chicagowskiej, stopniowo wyzwalając się z przymusu ornamentów i odrywali urok zdematerializowanej architektury z dominacją szkła w elewacjach, gdzie ściany wprowadzały dodatkowe efekty odbić, skrzenia powierzchni.

Zasługą szkoły chicagowskiej było wprowadzenie w przestrzeń publiczną konstrukcji szkieletowej jako *nośnika* szklanych elewacji, jednak dopiero Charles Rennie Macintosh w mistrzowski sposób rozegrał kontrast między masywnością ściany a kruchością szkła. Głębokie wcięcia wejściowej osi w Szkole Sztuk Pięknych w Glasgow z 1879 roku ujawniają grubość kamienia, podkreślając jednocześnie lekkość szklanych powierzchni wielkich okien, dodatkowo *chronionych* przez balustrady z ażurowych metalowych kwiatów i cienki okap. Inspiracją okazała się zaczerpnięta ze sztuki japońskiej kompozycyjna zasada równoważenia pustki i pełni. W inny sposób kontrast lekkiego szkła i ciężkiego kamienia architekt ukazał w dobudowanym później skrzydle bibliotecznym, skupiając się tym razem na surowości kamiennej ściany.

Mistrzostwo konstrukcyjne szkoły chicagowskiej i wysmakowane efekty artystyczne Macintosha nie ujawniają tej fascynacji szkłem, jego blaskiem i przejrzystością, którą można odczytać w opisach Niebieskiego Jeruzalem. Dopiero pawilon przemysłu szklarskiego, wzniesiony przez Brunona Tauta na wystawie Werkbundu w Kolonii w 1911 roku demonstrował nowe możliwości szkła jako materiału budowlanego. Metalowa konstrukcja stała się jedynie cienkim rusztowaniem dla kolorowych szklanych cegieł, z których wykonane były ściany, podłogi, a także kopuła przypominająca szlif kryształ. Natomiast schodkowa fontanna w dolnej kondygnacji, odbijająca migotliwe błyski kolorowych ornamentów ścian, mogła kojarzyć się zwiedzającym z apokaliptyczną rzeką *wody żywota, jaśniejącą jak kryształ, wypływającą z tronu*.

Te mistyczne skojarzenia były osadzone w teoriach artysty, przede wszystkim w idei Stadtkrone/miasta przyszłości opublikowanej w 1919 roku, wcielenia utopii idealnego społeczeństwa, zbudowanego na zasadach równości i współpracy. Symbolem nowego rodzaju związku między ludźmi była dominanta tronuująca w centrum miasta – rodzaj katedry skupiającej wszystkie sztuki, aby mieszkańcy *czuli, co mogą sobie nawzajem ofiarować i (co) wiodło do uszlachetnienia poczucia wspólnoty*. [3]. *Budynek jest kryształowy, wykonany ze szkła, materiału, który znaczy więcej niż materia w swojej błyszczącej, transparentnej, migotliwej istocie* [4].

Architekt wychodził od fantastycznych noweli Paula Scheerbarta. Z kolei Scheerbat, publikując w 1914 roku *Glasarchitektur/szklana architektura*, zadedykował ją Tautowi, wymieniając w tekście jego koloński pawilon. Był on dla Scheerbarta dowodem na to, że wizja nowej kultury i społeczeństwa nie jest mrzonką, lecz możliwym do osiągnięcia celem przyszłości:

„[I] Jeśli chcemy kulturę ponieść na wyższy poziom, musimy zmienić naszą architekturę. (...) To jed-

nak możemy jedynie przez wprowadzenie szklanej architektury, która wpuszcza światło słońca, księżyca i gwiazd nie tylko przez parę okien – lecz przez możliwie wiele ścian, które są w całości ze szkła – z kolorowych szkieł.

[XVIII] Będzie tak, jakby ziemia przybrała się w biżuterię z brylantów i emalii (...) Mielibyśmy więc raj na ziemi i nie musielibyśmy z tęsknotą oczekiwać rajy niebiańskiego”.

Tym wizjom towarzyszyły całkiem konkretne opisy *techniczne*:

[IV] (...) Światło między ścianami świeci na zewnątrz i do wewnątrz. Zarówno zewnętrzne, jak i wewnętrzne ściany mogą mieć kolorowy ornament. (...) Do ogrzewania są polecane elektryczne dywany, które mogą pokrywać podłogi.

[XXXIII] Przez ten rodzaj oświetlenia cały szklany dom stanie się wielką latarnią, która w ciszy letnich i zimowych nocy będzie świecić jak świetlny chrząszcz i robaczek świętojański.

[XXIX] (...) Szklane cegły [luksfery] powinny zastąpić w wielu wypadkach żelazne szkielety [konstrukcyjne].

[XVII] (...) szkło można również tworzyć jako pajęczę włosy (...) mogą stworzyć całkiem nowy przemysł rzemiosła artystycznego: narzuty, pokrycia foteli itp. są możliwe ze szklanych włosów” [5].

O ile związki Brunona Tauta i Paula Scheerbarta są niezaprzeczalne, to ich relacje z wizją szklanych domów z *Przedwiośnia* Stefana Żeromskiego, zostały słabo zbadane [6], choć podobieństwa opisów są uderzające. Trudno przy tym mówić o wzorowaniu się pisarza na teorii Glasarchitektur, bo wprawdzie *Przedwiośnie* powstawało dopiero w latach 1921–1924, ale motyw szklanych domów pojawia się już w 1912 roku w *Urodzie życia*. U wszystkich trzech twórców szklana architektura określała formy przyszłej cywilizacji, a barwione szkło wydobywało takie jej właściwości jak lekkość, czystość,

przejrzystość, blask i dematerializacja, ale też duchowość i wolność. Te fizyczno-symboliczne właściwości miały być też cechami człowieka przyszłości: jak pisał Adolf Behne w 1920 roku, nowy europejczyk będzie jak szkło: pełen łagodności i jasnej pewności [7]. Otwarcie szeroko rozumianego domu oznaczałoby, że człowiek żyje w bezpiecznym, budzącym zaufanie świecie.

Charakterystyczne powiązanie koncepcji artystycznych i etycznych w Glasarchitektur tłumaczy zainteresowanie szkłem w twórczości innych architektów awangardy międzywojennej, głównie Miesa van der Rohe, który już w początkach lat 20. XX wieku przedstawił projekty szklanych wieżowców: biurowca przy Friedrichstrasse i drapacza chmur.

W jego twórczości wpływy Scheerbarta zostały zracjonalizowane i pozbawione ekspresjonistycznego mistycyzmu, zachowując wymiar etyczny, związany z programami poprawy warunków mieszkaniowych. Redukcja ściany pozwalała na doświetlenie mieszkań, a jej parawanowy charakter we wnętrzach miał podkreślać otwartość przestrzeni i wolność użytkownika w dopasowywaniu mieszkania do własnych potrzeb. W wydaniu popularnym zostało to zastosowane w osiedlu Weißenhof w Stuttgartcie, a w pełniejszej, luksusowej wersji w willi Tugendhatów w Brnie z 1930 roku, zaś po II wojnie światowej w domu Edith Farnsworth, który był efektem długotrwałych studiów nad architekturą mieszkaniową.

Twórczość Miesa van der Rohe, skierowaną do zamożnych inwestorów, trudno wiązać z utopijnymi programami przebudowy społecznej, ale on także wyraził charakterystyczne dla awangardy dążenie do tworzenia lepszej przyszłości. Podczas przygotowań do wystawy w Weißenhof pisał: *Chcę w budynkach (...) zdobyć nowy ład. W tym widzę jedyny sens naszej pracy (...). Przed dwudziestu laty starałem się budować dobre, czyste, rozsądne domy. W międzyczasie moje ambicje się zmieniły* [8].

Andrzej Turowski, interpretując sztukę *radikalnego modernizmu* [9], przypomniał deklarację ekspresjonistycznej grupy *Die Kommune*, powstałej w 1919 roku w Berlinie, *która nie pragnęła rewolucji, ponieważ „sama była rewolucją”* [10]. Nie tylko radykalizm społeczny, ale już sam radykalizm artystyczny był próbą urzeczywistnienia marzenia o raj na ziemi, który w ślad za Apokalipsą przywoływał Scheerbart. Podstawą wiary w siłę sprawczą (nowej) sztuki, głównie architektury było przekonanie, że *organizm człowieka przystosowuje się do miasta* [11]. Nowe formy będą więc w stanie stworzyć nowego, szczęśliwszego człowieka i jego optymalne otoczenie, zgodne, co w kontekście Glasarchitektur nie jest bez znaczenia, z organizacją kosmosu. Kosmiczne, zsekularyzowane odniesienia sztuki awangardowej stanowiłyby swego rodzaju gwarancję przyszłego porządku społeczno-artystycznego.

Krok dalej w dążeniu do *Niematerialnego*, likwidacji granic między człowiekiem a środowiskiem zaproponował w latach 60. XX wieku Yves Klein w *architekturze i urbanistyce powietrza*, czyli np. mury ze sprężonego powietrza lub ognia, a wręcz klimatyzację wielkich przestrzeni geograficznych, co zniwelowałoby potrzebę jakiegokolwiek architektury i posłużyło do *zrekonstruowania legendy raju utraconego* [12].

O ile oddziaływanie Miesa van der Rohe na architekturę współczesną jest niezaprzeczalne, to idee Scheerbarta zostały w znacznym stopniu zapomniane. Wydaje się to tym bardziej zaskakujące, że od końca XX wieku właśnie szklana architektura zdominowała myślenie projektowe, a rozwój technologii pozwala na udoskonalanie właściwości szkła i coraz szersze jego stosowanie [13]. Przesłaniem dematerializacji ściany jest otwartość i elastyczność, ale na przełomie XX/XXI wieku szklane budowle stały się głównie synonimem luksusu i prestiżu, zarówno instytucji, jak architektów. Wieżowce Dubaju, genueńska biosfera Piano, trzy wieżowce Hadid-Libeskind-Izosaki

dla Mediolanu nie mają ambicji budowania utopii lepszego świata, co jest zrozumiałe w postmodernistycznym świecie, który stracił wiarę w ich *niewinność* po kompromitacji wielu projektów uszczęśliwienia ludzkości i nadmiernego porządku.

Gorzej, że przeszklenia biurowców oznaczające transparentność instytucji często tylko pozornie łączą przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną, publiczną i prywatną, bowiem granicy między nimi strzegą inne systemy bezpieczeństwa. Niepokojące staje się i to, że bywają one nowym rodzajem zniewolenia, a przejrzystość szklanej klatki pozwala na kontrolę człowieka z zewnątrz i wewnątrz, bez osłony przed wzrokiem innych. Rzeczywiście wolny związek człowieka ze *słońcem, księżycem i gwiazdami* za szklanymi ścianami luksusowych apartamentów stał się dostępny dla najbogatszych.

W ten sposób te budynki mogą stać się symbolem XXI wieku: łatwa dostępność do nowych mediów kryje podatność na inwigilację, pozorna otwartość staje się starannie opracowaną wersją publicznego wizerunku. Przenikanie światów staje się złudzeniem optycznym, co już w latach 60. XX wieku pokazał w swoim malarstwie Richard Estes, ale przede wszystkim społecznym, o czym pisze np. Zygmunt Bauman. W jego interpretacji człowiek żyje dzisiaj w coraz bardziej wrogim i niezrozumiałym świecie, pozbawiony poczucia pewności i bezpieczeństwa – wbrew wizualnemu otwarciu architektury, która w tej pesymistycznej wersji uczestniczyłaby raczej w grze pozorów niż kreowała przyjazne, dostępne otoczenie, jakim w zamierzeniu ma być np. Kanagawa Institute of Technology w Tokio, zaprojektowany przez biuro architektoniczne Junya Ishigami. Szklane ściany otwierają się na użytkowników, a nieregularne rozmieszczenie podpór odwołuje się do naturalnego, może nawet kosmicznego porządku. Chyba jednak w postmodernistycznym świecie nawet kosmos nie daje wizji raju.

PRZYPISY

[1] Interpretację Niebieskiego Jeruzalem jako idealnego społeczeństwa przedstawia np.: Badde P., *Miasto niebiańskie. Zachodnie marzenie o społeczeństwie sprawiedliwym*, Radom 2007.

[2] *Pismo święte Nowego Testamentu*, wstęp, nowy przekład z Wulgaty, komentarz przez ks. Eugeniusza Dąbrowskiego, Warszawa 1949, s. 973–975.

[3] B. Taut, cyt. [za:] R. Isaacs, *Walter Gropius. Der Mensch und sein Werk*. Band 1. Berlin 1983, s. 398.

[4] B. Taut, *Stadtkrone*, Jena 1919, w: *Tendenzen der Zwanziger Jahre*, 15. *Europäische Kunstausstellung*, Berlin 1977, s. 2/94.

[5] P. Scheerbat, *Glasarchitektur*, Berlin 1914.

[6] Por. M. Podraza-Kwiatkowska, *Od Niebieskiego Jeruzalem do szklanej Polski. Kulturowe konteksty „szklanych domów” Żeromskiego*, w: tejsze: *Labirynty-kładki-drogowskazy*. Kraków 2011.

[7] A. Behne, *Glasarchitektur*, Leipzig 1920, za: Schneider M., *Von der futuristischen zur funktionellen Stadt – Planen und Bauen in Europa 1913–1933*, w: *Tendenzen...*, *op.cit.*, s. 2/45.

[8] Za: M. Schirren, *Geist und Tat. Architektur und Städtebauder Avangarde im Berlin der zwanziger Jahre*, *Ausstellungskatalog: Berlin-Moskwa 1900–1950*. München-New York 1995, s. 211.

[9] Odniesienie do: A. Turowski, *Budowniczość świata. Z dziejów radykalnego modernizmu w sztuce polskiej*, Kraków 2000.

[10] *Ibidem*, s. 46.

[11] T. Peiper, *Miasto. Masa. Maszyna*, za: Turowski A., *ibidem.*, s. 279.

[12] Y. Klein, *Manifest z Chelsea Hotel* (http://www.yvesklein-archives.org/documents/chelsea_us.html) 1961.

[13] Scinexx (<http://www.scinexx.de/dossier-detail-181.html>).