

Zdzisława Tottoczko

## Nowa forma w architekturze łotewskiej i jej filiacje na przełomie XIX i XX wieku na przykładzie Rygi

### New form in Latvian architecture, and its affiliations at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century, on the example of Riga

Określenie ‘nowa forma’ nie jest pojęciem szczególnie oryginalnym bądź odkrywczym, ale za to bardzo poręcznym lub czasami niezastąpionym. Formułę tę stosowało z powodzeniem wielu autorów, a wśród nich, między innymi, Andrzej K. Olszewski oraz Ernest Niemczyk<sup>1</sup>. Próbowali oni uchwycić istotę nowych nurtów w architekturze, które wymykały się spod rygorów naczelnych kierunków nie spełniając warunków przypisywanych na ogół stylom dawnym, jak i modnym tendencjom kształtującym architekturę najnowszą. Autorzy ci skupiali głównie swą uwagę na stylowych wydarzeniach lat około 1900-1925, opisując i analizując zjawiska niezwiązane bezpośrednio z awangardą, czyli z nieawangardową architekturą nowoczesną<sup>2</sup>. Tymczasem w historii sztuki od jej zarania niemal zawsze pojawiała się jakaś ‘nowa forma’ i nie była ona wyłącznie fenomenem pierwszej ćwierci XX wieku. Zawsze wszak istniała jakaś współczesność, czyli ówczesna nowoczesność, bądź to osobliwy, jedyny dla jakiejś epoki, modernizm. Przykładowo, Michel Ragon twierdzi, że sam termin *architecture moderne* jest nonsensem, gdyż wszystkie style były kiedyś *modernes*<sup>3</sup>. Ale i w nich ścierały się trendy zachowawcze i bardziej nowatorskie. Trafnie zatem A.K.Olszewski konstatuje, iż: „...Starcie się ‘nowego’ ze ‘starym’ musi wywołać pewne formy pośrednie, oscylujące między uproszczoną tradycją a powierzchowną nowoczesnością”<sup>4</sup>. Dobrą ilustracją ułożoną w szeroko rozumianym modernizmie, a znakomicie ugruntowującą ów po-

The term ‘new form’ is not a particularly original or innovative notion, but a very useful one, sometimes even indispensable. The formula has been successfully used by many authors, among whom there were Andrzej K. Olszewski and Ernest Niemczyk. They tried to grasp the essence of new trends in architecture which fell outside the rigorous principles of the mainstream tendencies, by not fulfilling the requirements either of the old styles or the fashionable trends shaping the most modern architecture. The authors focused their attention mainly on stylistic events which took place during the years 1900-1925, describing and analyzing the phenomena not directly connected with the avant-garde, which means the non-avant-garde modern architecture. Since the beginnings of the history of art there always appeared a ‘new form’, so it was not exclusively a phenomenon of the first quarter of the 20<sup>th</sup> century. There always existed some sort of present, that is the then modernity, or a peculiar modernism, particular to a given epoch. For example, Michel Ragon claims that the term *architecture moderne* itself is nonsense since all the styles were once *modernes*, in which conservative and innovative trends clashed as well. A. K. Olszewski concluded that “...Clashing of the ‘new’ with the ‘old’ must result in some forms in between, oscillating between simplified tradition and superficial modernity”. A good illustration located in the widely understood Modernism, and perfectly consolidating the above mentioned view-

gląd, może być północnoniemiecki ekspresjonizm, który estetycznie nawiązywał do mistyki gotyku<sup>5</sup>. Były więc różne modernizmy, a ich rozmaite gatunki nosiły wiele nazw. Podstawowym wszakże ich wyróżnikiem jest odpowiedź na pytanie, czy nie tylko pragnęły, ale przede wszystkim: czy swe marzenia zrealizowały w kwestii radykalnego odcięcia się od przeszłości – zerwania ciągłości tradycji architektonicznej.

Punktem ciężkości zainteresowań autorki niniejszego artykułu jest nowa forma w architekturze, która, jako że nowa, to rzecz oczywista nowoczesna, ale jednocześnie podporządkowana zasadzie zawartej w paremi św. Tomasza z Akwinu, brzmiącej: *Conservatio est continua creatio*, którą to myśl tak wspaniale rozwinął w swej teorii estetycznej Edmund Burke<sup>6</sup>. I taką właśnie jest, na poły nowa, na poły tradycyjna, odpowiadająca podobnym nurtom europejskim, architektura Rygi na przełomie XIX i XX wieku. Rzućmy pokrótce okiem na jej niektóre przykłady, uwzględniając nową sytuację, w której zakwestionowano uświęcone zasady wytyczania stylów historycznych na podstawie typów idealnych, skonstruowanych w oparciu o wzajemne powiązania formalno-ideowe, dzieląc na tej zasadzie całe stulecie. Natomiast w przypadku pojawiania się form pośrednich, np. określanych jako: styl okołooschylkowy, protostyl, poststyl, neostyl, itp., oddalających się od typu idealnego, na przełomie XIX i XX wieku problem komplikował się dodatkowo w przypadku pojawienia się eklektyzmu i reakcji nań, czyli secesji, która we Francji nosiła nazwę *Art Nouveau*, a w Anglii zwała się *Modern Art*<sup>7</sup>.

Do pierwszych prognostyków owego nowego *genre'u* należy, uwzględniając skromność wyboru i zakresu ujętej w tym artykule problematyki, pierwszy budynek zespołu zakładów VEF w Rydze, wzniesiony w latach 1899-1914 przez Heinricha Karla Scheela. Zakłady te, wówczas należące do rosyjskiego przedsiębiorstwa elektrotechnicznego Union, wchodziły w skład niemieckiego koncernu AEG i nic przeto dziwnego, że w kolejnej rozbudowie w latach następnych uczestniczył Peter Behrens. Pracę Scheela niektórzy badacze łotewscy określają mianem *Rundbogenstil*, atoli wydaje się, że w tym obiekcie więcej eklektyzmu niż neorenesansu, którego odmianą był *Rundbogenstil*<sup>8</sup>. Przy tym stwierdzenie to nie jest czymś w rodzaju zarzutu, wszak jeszcze do niedawna eklektyczność bądź akademizm były anatema, zaś obecnie stały się znamiennym wskazaniem na swoistą innowacyjność w architekturze przełomu XIX i XX wieku. Eklektyzm wymyślili już architekci w dobie antyku greckiego, a nawet wcześniej, o rzymskim nie wspominając. Zatem dziewiętnastowieczny

point was the north-German Expressionism which alluded aesthetically to the mysticism of the Gothic. There were different modernisms, and their various versions were called numerous names. However, their distinctive feature is the answer to the question whether they not merely wanted to, but whether they realized their dreams concerning the matter of radical separation from the past – breaking the continuity of architectonic tradition.

The focus of interest of the author of this paper is the new form in architecture which, since new meant also modern, but at the same time was subordinated to the principle expressed in the maxim of the St. Thomas Aquinas, saying: *Conservatio est continua creatio*, was so wonderfully developed by Edmund Burke in his aesthetic theory. And so was the half – new, half – traditional architecture of Riga at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century, which reflected similar European trends. Let us have a look at some of its examples, considering the new situation which questioned the time-honoured principles of identifying historic styles on the basis of ideal types, constructed on the basis of mutual formal and ideal connections, thus dividing the whole centuries. In the case of appearance of the in-between forms, e.g. those known as decadent style, proto-style, post-style, neo-style etc. moving away from the ideal type, at the turn of the 19<sup>th</sup> and the 20<sup>th</sup> century the problem was additionally complicated by the appearance of eclecticism and the reaction to it, namely Secession which in France was known as *Art Nouveau*, while in England it was called *Modern Art*.

Considering the limited choice and the subject range discussed in this article, among the first beacons of the new *genre* was the first building of the industrial complex of the VEF factory erected by Heinrich Karl Scheel during the years 1899-1914. The factory, which was then owned by the Russian electro-technical enterprise Union, belonged to the German concern AEG, so it was not surprising that Peter Behrens participated in the next stage of expansion during the following years. Some Latvian scientists gave the work of Scheel the name *Rundbogenstil*, though it seems that this particular object represents eclecticism more than neo-Renaissance of which *Rundbogenstil* was a variety. The before mentioned statement is not a criticism, although eclecticism and academism constituted an anathema until recently, nowadays they have become a significant feature indicating particular innovativeness in the architecture at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. Eclecticism was invented by architects during the Greek antiquity or even earlier, not to mention the Roman period. Therefore, the 19<sup>th</sup>-century mutations of those stylistic hybrids

mutacje owych hybryd stylowych śmiało nazwać można nowym eklektyzmem, a odwaga w amplifikacji różnorodnych motywów zasługuje na miarę osobliwej wprawdzie, a jednak nowej formy (ryc. 1, 2). Wszelako im bliżej końca XIX stulecia, ta nowa protoforma ulega znaczącej redukcji i uproszczeniu detalu, a nawet tektoniki samej. Sięgając do ustaleń Krzysztofa Stefańskiego, posłużyć się można analogią zakładającą, że podobnie jak „dojrzały historyzm”, tak i „dojrzały eklektyzm” na przełomie stuleci ewoluowały ku rozwiązaniom bardziej powściągliwym, aczkolwiek dalej kontynuowały ciągłość rozwoju kulturowego Europy<sup>9</sup>. Dobrym przykładem będzie zatem porównanie ryskich zakładów VEF z budynkiem nowego Dworu Artusa w Toruniu, ukończonym w 1888 roku, podług planów Rudolpha Schmidta<sup>10</sup> (ryc. 3).

Nowa forma towarzyszyła również zjawiskom określanym ogólnie mianem secesji. Rzecz jasna secesja była sama w sobie stylem protomodernistycznym, jednakże w wielu krajach, także i na Łotwie, mieszała się z historyzmem i eklektyzmem, czego znakomitym przykładem w Rydze jest gmach byłej szkoły handlowej, a obecnie Łotewskiej Akademii Sztuki, wzniesiony w latach 1902-1905 podług planów Wilhelma Ludwiga Bockslaffa. Jest to dość swobodna interpretacja gotyku nawiązująca estetycznie do ducha gotyku hanzeatyckiego, choć nie tak nowatorska jak u Teodora Talowskiego. Zwłaszcza wnętrza budynku Akademii przynoszą przykłady znakomitego łączenia secesji i neogotyku, zaś wysoki poziom rękodzieła artystycznego pozwala je porównać z pracami Louisa Comforta Tiffany'ego<sup>11</sup> (ryc. 4, 5).

Do secesji, na Łotwie zwanej *Jugendstila*, zalicza się na ogół także tak zwany narodowy romantyzm. Jest to swoisty fenomen w sztuce tego kraju będący estetyczną emanacją narodowych aspiracji rodzącego się społeczeństwa opartego na tradycjach etnicznych. Na pierwszy rzut oka architektura narodowego romantyzmu wywołuje skojarzenia z późną secesją berlińską, połączonej z faktycznymi wpływami stylu Eliela Saarinena. Takie asocjacje mają swe realne uzasadnienie. Po pierwsze – wpływy kultury niemieckiej na Łotwie były bardzo silne, a język niemiecki był drugim, po rosyjskim, językiem urzędowym na terenach carskich guberni, tworzących dzisiejszą Republikę Łotewską. I po drugie – Finlandia, ojczyzna Saarinena, należała również do imperium rosyjskiego. Ogromne znaczenie na powstanie i rozwój tego stylu miało założenie w 1896 roku w Ryskim Instytucie Politechnicznym Wydziału Architektury i Budownictwa, w którym wykształciło się nowe pokolenie architektów, niezwiązanych z uczelniami petersburskimi lub niemieckimi. Ta prywatna

can confidently be called new eclecticism, and the bravery in amplifying various motifs deserved the name of a curious, nevertheless a novel form. (fig. 1, 2). However, the closer it was to the end of the 19<sup>th</sup> century, the more this new proto-form was reduced and its detail, or even the tectonics itself, simplified. According to the findings of Krzysztof Stefański, one could use an analogy assuming that, similarly to ‘mature historicism’, ‘mature eclecticism’ evolved at the turn of the centuries towards more reserved solutions, while still maintaining the continuity of cultural development of Europe. The comparison of the VEF factory in Riga with the building of the new Artus Court in Toruń, completed in 1888 according to the design by Rudolph Schmidt, could serve as a good example (fig. 3).

New form also accompanied the phenomena generally described as secession. Naturally, secession itself was a post-modernist style, however in many countries including Latvia it was interspersed with historicism and eclecticism, an excellent example of which is the edifice of the former school of commerce, currently the Latvian Academy of Art, erected during the years 1902-1905, according to the design of Wilhelm Ludwig Bockslaff. It is a relatively free interpretation of Gothic, aesthetically alluding to the spirit of Hansa Gothic, though not so innovative as in the case of Teodor Talowski. The interiors of the Academy building present particularly magnificent examples of combining secession and neo-Gothic, while their high standard of artistic craftsmanship allows for comparing them to the works of Louis Comfort Tiffany (fig. 4, 5).

Art Nouveau, which is called *Jugendstila* in Latvia, also comprises the so called there national Romanticism. It is a specific phenomenon in the art of that country which is an aesthetic emanation of national aspirations of arising society based on ethnic traditions. At the first glance, the art of national Romanticism evokes associations with the late Berlin secession combined with the actual influence of Eliel Saarinen style. Such associations can be justified in real terms. Firstly, the influence of German culture was very strong in Latvia and German language was the second, besides Russian, official language in the area of the Tzar's provinces which nowadays constitute the Republic of Latvia. And secondly, Finland – the homeland of Saarinen, also belonged to the Russian Empire. Founding in 1896 in the Riga Polytechnic Institute of the Department of Building and Architecture, where a new generation of architects not connected with Petersburg or German colleges was educated, had a great impact on the creation and development of that style. That private school quickly earned significant scientific reputation, and



Ryc. 1. Zakłady VEF. Ryga. H. K. Schell, 1899-1914  
 Fig. 1 VEF factory, Riga. H. K. Scheel, 1899-1914



Ryc. 4. Łotewska Akademia Sztuki. Ryga. W.L. Bockslaff, 1902-1905  
 Fig. 4. Latvian Academy of Art, Riga. W.L. Bockslaff, 1902-1905.



Ryc. 5. Łotewska Akademia Sztuki, witraż. Ryga. E. Tode, 1905  
 Fig. 5. Latvian Academy of Art, stained-glass window. Riga. E. Tode, 1905



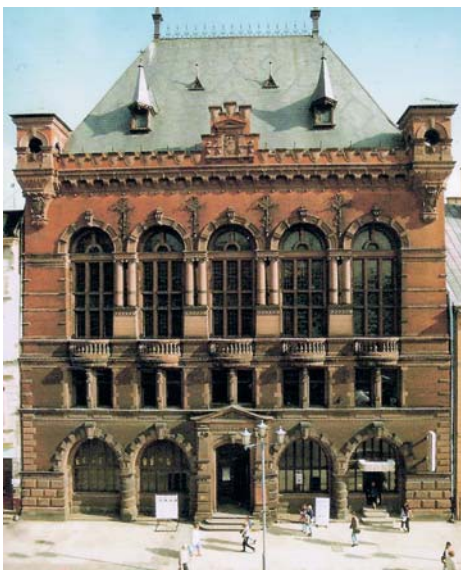
Ryc. 2. Zakłady VEF, fragment. Ryga. Rzeźba, H. Šēl, 1898  
 Fig. 2 VEF factory, fragment, Riga. Sculpture, H. Šēl, 1898



Ryc. 6. Budynek byłej szkoły prywatnej. Ryga. K. Pēlkšēns, E. Laube, 1905  
 Fig. 6. Building of the former private school, Riga. K. Pēlkšēns, E. Laube, 1905



Ryc. 7. Budynek byłej szkoły prywatnej, wnętrze. Ryga. J. Madernieks, ok. 1910  
 Fig. 7. Building of the former private school, interior, Riga. J. Madernieks, app. 1910



Ryc. 3. Dwór Artusa. Toruń. R. Schmidt, 1888  
 Fig. 3. The Artus Court, Toruń. R. Schmidt, 1888



Ryc. 8. Ryskie Towarzystwo Łotewskie. Ryga. E. Laube, E. Pole, 1909  
 Fig. 8. Latvian Society in Riga, Riga. E. Laube, E. Pole, 1909



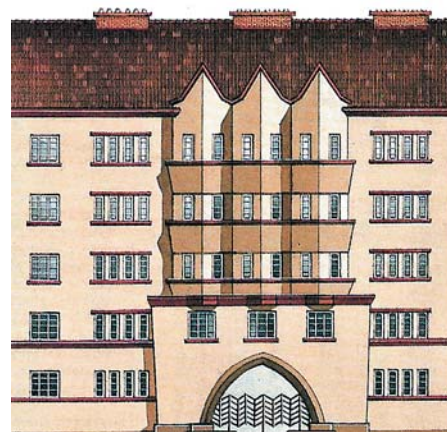
Ryc. 9. Bank Towarzystw Spółdzielczych. Warszawa. J. Heurich (jr), 1912-1917  
 Fig. 9. Bank of Cooperative Societies, Warszawa. J. Heurich (jr), 1912-1917



Ryc. 10. Ryski Bank Handlowy. Ryga. P. Mandelštams, 1913  
 Fig. 10. The Merchant Bank, Riga. P. Mandelštams, 1913



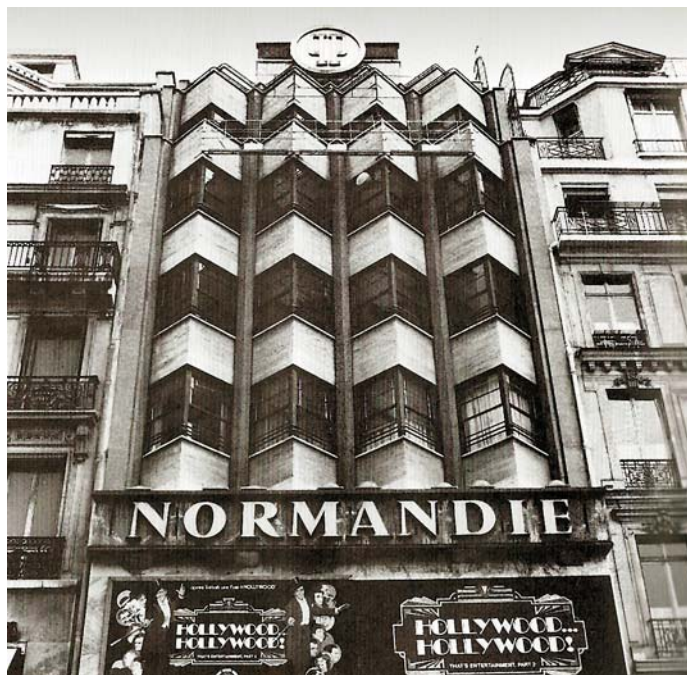
Ryc. 11. Blok mieszkalny przy ul. Ausekļa 3. Ryga. P. Dreijmanis, 1927  
 Fig. 11. Residential block at 3 Ausekļa St., Riga. P. Dreijmanis, 1927



Ryc. 12. Blok mieszkalny Liebknethof. Wiedeń. K. Krist, 1926  
 Fig. 12. Residential block Liebknethof, Vienna. K. Krist, 1926



Ryc. 13. Budynek mieszkalno-usługowy przy ul. Ģertrūdes 27. Ryga. T. Hermanovski, 1934  
 Fig. 13. Residential – utility building at 27 Ģertrūdes St., Riga. T. Hermanovski, 1934



Ryc. 14. Budynek mieszkalno-usługowy przy 118 Avenue des Champs Élysées. Paryż. J. Desbouis, 1929  
 Fig. 14. Residential-utility building at 118 Avenue des Champs Élysées, Paris. J. Desbouis, 1929

uczelnia rychło zyskała znaczącą reputację naukową i na jej bazie w 1918 roku powstała Politechnika Ryska. Na marginesie warto może dodać, że uczelnię tę, jeszcze przed pierwszą wojną światową, ukończył gen. Władysław Anders. Wspomniane już nowe pokolenie architektów łotewskich wywodziło się z klasy średniej głównie i reprezentowało nową tożsamość narodową, poszukującą źródeł inspiracji w kulturze ludowej. Stąd też w stylu narodowo-romantycznym dominuje rustykalizm i etnograficzna stylizacja. Wśród wielu twórców tego nurtu wyróżnili się szczególnie Konstantīns Pēkšēns i Eižens Laube<sup>12</sup> (ryc. 6, 7).

Na fali łotewskiego odrodzenia narodowego, zintensyfikowanego rewolucją 1905 roku, powstał obiekt szczególnej rangi, mając na uwadze zarówno nowe aspiracje społeczności łotewskiej, jak i nowe ambicje architektów wywodzących się z tego środowiska. Mam tu na myśli monumentalny budynek siedziby Ryskiego Towarzystwa Łotewskiego. Powstał on w swym podstawowym kształcie w 1909 roku (rozbudowywany był do 1939 roku) *in situ* siedziby Towarzystwa spalonej w 1908 roku. Projekt nowego budynku zlecono Eižensowi Laube i Ernestowi Pole. Początkowo zaproponowali oni koncepcję w stylu narodowego romantyzmu. Wszelako zmierzch entuzjazmu dla tego stylu i proliferacja narodowego romantyzmu – wystarczy powiedzieć, że w tej formie wybudowano kilka dziesiątków domów mieszkalnych i szkół – sprawiły, iż propozycja została odrzucona i autorzy przedłożyli zupełnie nowe rozwiązanie. Nie bez znaczenia był ponowny rewiwalizm neoklasycyzmu w Europie i może dlatego architekci sięgnęli do takiego rozwiązania, przynajmniej w odniesieniu do ogólnej kompozycji bryły. Nie jest to wszakże jeszcze zmodernizowany bądź okrojony neoklasycyzm, który zawiadnie pospołu z awangardą architekturą światową po 1918 roku. W dominującej w obiekcie dekoracji odnajdujemy bowiem ogromne wpływy secesji. Reasumując, jest to bez wątpienia jeden z najlepszych przykładów nowej formy w architekturze Rygi, który można jednocześnie określić mianem swoistego wczesnomodernistycznego neoeklektyzmu. Do pewnego stopnia można go porównać z budynkiem Banku Towarzystw Spółdzielczych w Warszawie, autorstwa Jana Heuricha (juniora), pochodzącym z lat 1912-1917<sup>13</sup> (ryc. 8, 9).

Kolejnym przykładem nawrotu do form neoklasycystycznych może być, zrealizowany w 1913 roku, gmach Ryskiego Banku Handlowego (obecnie siedziba Radia Łotewskiego), zaprojektowany przez Paulusa Mandelštamsa. Tym razem autor bardziej zbliżył swą koncepcję do form kanonicznych, nawiązując do wątku rzymskiego klasycy-

on its basis the Riga Polytechnic was created in 1918. It might be worth adding, that General Władysław Anders graduated from that school before the World War I. The above mentioned new generation of Latvian architects derived mostly from the middle class, and represented new national identity seeking sources of inspiration in folk culture. Therefore, the national – romantic style was dominated by rustic elements and ethnographic stylisation. Among numerous artists representing this current one could distinguish particularly Konstantīns Pēkšēns i Eižens Laube (fig. 6, 7).

On the tide of the Latvian national revival, intensified by the revolution of 1905, an object of special rank was created both if we consider new aspirations of the Latvian community, and new ambitions of architects coming from this environment. I mean here the monumental building housing the Latvian Society of Riga. It was erected in its basic shape in 1909 (and extended in 1939) *in situ* of the Society seat burnt down in 1908. Eižens Laube and Ernest Pole were commissioned to design the new building. Initially they proposed a concept in the national Romanticism style. However, the diminishing enthusiasm for that style and proliferation of national Romanticism – suffice it to say that several dozens of houses and schools were built in this form – caused the proposal to be rejected, so the authors presented a completely new solution. Not without significance was the new revival of neoclassicism in Europe and maybe that was why the architects chose that solution, at least as far as the general composition of the building was concerned. It was not, however, the modernised or trimmed neo-classicism which, together with the avant-garde, would rule the world architecture after 1918. In the decoration dominating the object we can find strong influence of the Art Nouveau. To sum up, it is undoubtedly one of the best examples of the new form in the architecture of Riga which, at the same time, might be called a specific early – modernist neo-eclecticism. To a certain extent, it can be compared with the building of the Cooperative Societies Bank in Warsaw designed by Jan Heurich (the younger), built between 1912-1917 (fig. 8, 9).

Another example of the return to neo-classicist forms can be the edifice of the Riga Merchant Bank (currently housing the Latvian Radio) built in 1913, designed by Paulus Mandelštams. This time the author made his concept closer to canonical forms, alluding to the theme of Roman classicism. However, he did not escape the influence of the Art Nouveau, though this time not in the decoration but in the object plan. He rejected the axial solution in favour of the free plan which was recom-

zmu. Nie ustrzegł się jednak wpływów secesji, tym razem nie w dekoracji, ale w planie obiektu. Zrezygnował on bowiem z osiowego rozwiązania na rzecz wolnego planu, który zalecali, niekonsekwentnie wprawdzie, ale jednak, secesjoniści. Ten pomysł rozwinie nieco później Le Corbusier. Ta nowa forma klasycyzmu w latach dwudziestych i trzydziestych, a nawet w latach czterdziestych i pięćdziesiątych stanie się czymś w rodzaju 'nowego historyzmu' nie tyle pod względem stylu, ile pod względem treści estetyczno-artystyczno-społecznych<sup>14</sup> (ryc. 10). Do takiego wniosku można dochodzić chociażby na podstawie reasumpcji przeprowadzonej przez Nicolaua Pevsnera, a którą tu cytuję we fragmentach za Piotrem Krakowskim. Otóż klasycyzm pełnił podobną funkcję w XX wieku jak historyzm w XIX, albowiem jak jego ubiegłowieczny poprzednik spełniał pięć naczelných aspektów, bądź lepiej – kryteriów. Były to: „1) konformizm, a więc opieranie się na sprawdzonych, wypróbowanych już wcześniej formach, 2) asocjacionizm i ewokacionizm, co bezpośrednio łączy się z zasadą *architecture parlante* – a zatem przyjęciem tezy, że pewien określony typ architektury z uwagi na odpowiednie skojarzenia jest najbardziej właściwy dla pewnego typu budowli, o pewnym określonym przeznaczeniu, 3) argument estetyczny, polegający na tym, że dawne style i sposoby budowania są dlatego naśladowane, że zostały rozpoznane i sprawdzone pod względem artystycznym; architekt wybierając taki czy inny styl bierze pod uwagę jakości estetyczno-artystyczne, 4) zainteresowania archeologiczne, które w ogóle stanowią kamień węgielny dziewiętnastowiecznego historyzmu i łączą się w ściśle z rozwojem porównawczej historii stylów, 5) romantyczny aspekt historyzmu, zapoczątkowany jeszcze w XVIII w. przede wszystkim w Anglii i Niemczech, a polegający głównie na przeświadczeniu, że naśladownictwo średniowiecza wywołuje szlachetne i wzniosłe uczucia. Stąd kult ruin budowli średniowiecznych”<sup>15</sup>.

Wraz z nadejściem modernizmu zaczyna zanikać artystyczno-estetyczna pamięć historyczna będąca fundamentem klioarchitektury czyli klasycyzmu, historyzmu i dojrzałego zwłaszcza eklektyzmu<sup>16</sup>. Nie oznaczało to wszakże, iż owe memorialne zaszczości miały ulec zagładzie, jak tego pragnęli włoscy futuryści, *crème de la crème* ortodoksyjnej awangardy. Radykalny modernizm w nowoczesnej architekturze łotewskiej nie zapuścił głębszych korzeni, inaczej niż w międzywojennej Polsce, gdzie architektura awangardowa kwitła równoległe z nieawangardową architekturą nowoczesną. Moderniści architekci łotewscy preferowali głównie nową formę, nierzadko sięgając do elementów zaczerpniętych z przeszłości, rzecz jasna stosownie

mended, even if not quite consistently, by the supporters of the Art Nouveau. The idea will be later developed by le Corbusier. During the 1920s and 1930s, and even in the 1940s and 1950s, this new form of classicism will become a kind of 'new historicism' not so much in terms of style as in terms of aesthetic, artistic and social contents (fig. 10). Such a conclusion could be reached, for instance, on the basis of the recapitulation made by Nicolaus Pevsner, fragments of which I quote here after Piotr Krakowski. Classicism performed a similar role in the 20<sup>th</sup> century to that of historicism in the 19<sup>th</sup> century because, like its predecessor, it fulfilled the five main criteria. They were: “1) conformism, so basing on the already acknowledged, reliable forms; 2) associationism and evocationism which were directly connected with the principle of *architecture parlante* – and therefore acceptance of the thesis that a certain, defined type of architecture, because of the suitable associations it evokes, is the most appropriate for a certain type of building with a particular purpose; 3) aesthetic argument stating that old styles and ways of building are imitated because they have been acknowledged and checked with regard to artistic merit; while selecting a given style an architect takes into consideration its aesthetic and artistic values; 4) archaeological interests which, generally, constituted the cornerstone of the 19<sup>th</sup>-century historicism and are closely connected with the development of the comparative history of styles; 5) romantic aspect of historicism, initiated already in the 18<sup>th</sup> century mainly in England and Germany, based on the conviction that imitation of the medieval period evoked noble and solemn emotions. Thus the cult of medieval buildings”.

With the advent of modernism, the artistic and aesthetic historic memory which was the foundation of clio-architecture i.e. classicism, historicism and particularly mature eclecticism, gradually vanishes. However, it did not mean that those historical values were to be destroyed as the Italian futurists, *crème de la crème* of the orthodox avant-garde, desired. Radical modernism in the modern Latvian architecture did not strike deeper roots, otherwise than in the inter-war Poland where avant-garde architecture flourished simultaneously with the non-avant-garde modern architecture. Modernist Latvian architects preferred mainly the new form, frequently using elements taken from the past, naturally suitably simplified according to the spirit of the new epoch. And so the communal apartment block at 3 Ausekļa street, designed by Pāvils Dreijmanis, was completed in 1927 in the style of eclectic modernism. Considering its striking resemblance to the residential building Lieb-

je upraszczając, zgodnie z duchem nowej epoki<sup>17</sup>. Tak zatem w manierze eklektycznego modernizmu ukończony został w 1927 roku komunalny blok mieszkalny przy ul. Ausekļa 3, zaprojektowany przez Pāvilsa Dreijmanisa. Zważywszy na uderzające podobieństwo do bloku mieszkalnego Liebknechthof w tzw. ‘Czerwonym Wiedniu’, zrealizowanym, trzeba trafić, w 1926 roku przez Karla Krista, można powiedzieć, że jest ona modernistyczna w formie i jednocześnie tradycyjna w treści. Ten tradycjonalizm, który w dekadę później przyjmie w ZSSR miano realizmu socjalistycznego, miał o dziwo, socjalne (w przypadku Rygi) lub też socjalistyczne (w przypadku Wiednia) zaplecze ideowe. Gmach w Rydze, jak i kilka mu podobnych, został zbudowany z inicjatywy Rady Miejskiej w Rydze. Analogiczny doń obiekt wiedeński powstał również z inicjatywy, tym razem dla odmiany socjalistycznej, Rady Miejskiej w Wiedniu, stąd też owa nazwa. Uzasadnia ją także skala przedsięwzięcia, bowiem tego rodzaju potężnych budynków wzniesiono w Wiedniu kilkadziesiąt<sup>18</sup>. Nie wdając się w szczegółowe opisy tych obiektów, już na pierwszy rzut oka wyraźnie widać ich stylowe paralele (ryc. 11, 12).

Jānis Krastiņš zwraca uwagę w cytowanej tu jego autorstwa obszernej antologii architektów łotewskich na użycie przez Pāvilsa Dreijmanisa wystroju omawianego obiektu wielu elementów w guście modnej wówczas art déco, szczególnie we wnętrzach budowli. Atoli problem komplikuje się dodatkowo z uwagi na fakt, że podobnych motywów dekoracyjnych, np. zig-zag etc., używali artyści i architekci działający w duchu ekspresjonizmu<sup>19</sup>.

Podobne konotacje związane z wątpliwościami: czy mamy do czynienia, tym razem dla odmiany, z art déco czy ekspresjonizmem, nasuwają się w przypadku budynku mieszkalno-usługowego przy ul. Ģertrūdes 27, zbudowanym w 1934 roku podług koncepcji Teodora Hermanovskiego. Łotewscy znawcy tematu styl tego budynku określają jako ‘ekspresyjny funkcjonalizm’, co jest kolejną próbą stworzenia pojemniejszej formuły pozwalającej na wyjście ze swoistego impasu nomenklaturowego, kiedy to pojęcie ‘nowa forma’ zaczyna nieco zawodzić<sup>20</sup>. Silnie skubizowana, zygzakowata fasada nasuwa oczywiste reminiscencje ekspresjonistyczne, zwłaszcza, jeśli mamy na uwadze północno-niemiecki ekspresjonizm<sup>21</sup>. Ale jednocześnie, jeżeli przywołać na pamięć jeden z najpiękniejszych, choć raczej mniej znanych, przykładów francuskiej art déco, czyli budynku mieszkalno-usługowego Normandie przy 118 Avenue des Champs Élysées w Paryżu, zaprojektowanego przez Jeana Desbouisa w 1929 roku, to uderzająco podobny przykład ryski wywołuje asocjacje związa-

nechthof in the so called “red Vienna” realised, as luck would have it, in 1926 by Karl Krist, one could say that it is modernist in its form and traditional in its content. This traditionalism which, a decade later, will be named socialist realism in the Soviet Union had, surprisingly, social (in the case of Riga) or socialist (in the case of Vienna) ideological background. The edifice in Riga, and several similar ones, were built on the initiative of the Town Council in Riga. An analogical object in Vienna was also built, for a change, on the initiative of the socialist Town Council in Vienna, which explains its name. It was further justified by the scale of enterprise, since several dozens of such huge buildings were erected in Vienna. Even disregarding the detailed descriptions of those objects, their stylistic parallels are clearly visible at first sight (fig. 11, 12).

Jānis Krastiņš, in his already quoted here elaborate anthology of Latvian architects, draws attention to the fact that, for the decoration of the discussed object, Pāvils Dreijmanis used numerous elements in the style of the then fashionable art déco, particularly for interior decoration. However, the problem becomes more complicated because of the fact that similar decorative motifs, e.g. such as zigzags, were used by artists and architects creating in the expressionist style.

Similar connotations associated with doubts whether we are dealing with art deco or expressionism arise in the case of the residential and service building at 27 Ģertrūdes, built in 1934 and designed by Teodors Hermanovski. Latvian specialists define the style of this building as ‘expressive functionalism’, which is yet another attempt at creating a broader formula and thus allowing for resolving a stalemate when the term ‘new form’ seems to fail. Heavily cubist, zigzagged facade evokes obvious expressionist reminiscences, particularly if we take into account the north-German expressionism. Simultaneously, if we recall one of the most beautiful though less well-known examples of the French art deco, namely the housing-utility building Normandie at 118 Avenue des Champs Élysées in Paris designed by Jean Desbouis in 1929, then the striking similarity of its Riga equivalent evokes associations with art déco (fig. 13, 14). Dilemmas of such kind, e.g. whether a given work of architecture was constructivist or functional in its meaning, have been resolved by taking into consideration such factors as e.g. the nationality of the architect, frequently his political sympathies (especially in the 20<sup>th</sup> century), possible connections with various artistic movements, site where the building was erected i.e. geographical or even geo-political location of the object. How-



ne właśnie z art déco<sup>22</sup> (ryc. 13, 14). Tego rodzaju dylematy, np.: czy konkretne dzieło architektoniczne ma wymowę konstruktywistyczną, czy funkcjonalistyczną – próbuje się niejednokrotnie rozstrzygnąć mając na względzie, między innymi, narodowość architekta, często jego sympatie polityczne (w XX wieku zwłaszcza), ewentualne związki z tym czy innym ruchem artystycznym, a także miejsce powstania obiektu, czyli usytuowanie geograficzne, a nawet geopolityczne. Co wszakże uczynić w przypadku architekta, który uznawany jest powszechnie za ekspresjonistę, chociaż sam własnej twórczości tak nie określał. Myślę tu o Erichu Mendelsohnie i jego autorstwa domu towarowym Peterdorff we Wrocławiu, pochodzącym z lat 1926–1927, i wielu innych budynkach użyteczności publicznej oraz mieszkalnych zrealizowanych w duchu ‘ekspresyjnego dynamizmu’. Kiedy jednak E. Mendelsohn wyemigrował z Niemiec i rozpoczął swą działalność w Wielkiej Brytanii, etykieta ekspresjonisty gdzieś się zgubiła, jego Pawilon De La Warr w Bexhill on Sea, zrealizowany wspólnie z Sergem Chermayeffem, powszechnie uznawany jest jako wyraz angielskiej art déco<sup>23</sup>.

Kończąc ów krótki przegląd problematyki nowej formy w architekturze przełomu dziewiętnastego i dwudziestego stulecia w Rydze i nie tylko, stwierdzić można, że ów specyficzny *genre* jest, wolno sądzić, nadal atrakcyjnym polem badawczym. Warto też dodać, że ta architektura jest nie tylko przedmiotem energicznej działalności renowacyjno-konserwatorskiej, ale i też podmiotem intensywnych badań naukowych, albowiem, jak wiadomo, *conservatio sine scientia nihil est*.

ever, what was to be done in the case of an artist who was generally regarded as an expressionist, although he himself never described his art in this way. I mean here Erich Mendelsohn and the Peterdorff department store he designed in Wrocław, built between 1926 and 1927, as well as many other residential and public utility buildings realised in the spirit of ‘expressive dynamism’. When, however, E. Mendelsohn emigrated from Germany to Great Britain he lost his label of an expressionist, and his De La Warr Pavilion in Bexhill-on-Sea, realised together with Serge Chermayeff, is generally regarded to express the English Art Déco.

Finishing this brief review of the issue of new form in the architecture at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century in Riga and other places, one can claim that this specific genre still seems to be an attractive area of research. It is worth mentioning that this architecture is not only the object of energetic restoration and conservation activity, but also the subject of intensive scientific research since, as it is generally known, *conservatio sine scientia nihil est*.

<sup>1</sup> A.K. Olszewski, *Nowa forma w architekturze polskiej 1900–1925. Teoria i praktyka*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967; E. Niemczyk, *Nowa forma w architekturze Wrocławia pierwszego trzydziestolecia XX wieku*, Roczniki Sztuki Śląskiej XV, 1991.  
<sup>2</sup> Z. Tołłoczko, *Architectura perennis. Szkice z historii nieawangardowej architektury nowoczesnej pierwszej połowy XX wieku (ekspresjonizm – art déco – neoklasycyzm)*, Kraków 1999.  
<sup>3</sup> M. Ragon, *Le livre de l’architecture moderne*, Paris 1958, s. 11.  
<sup>4</sup> A.K. Olszewski, op.cit., s. 21.  
<sup>5</sup> Z. i T. Tołłoczko, *In horto latericio. Rozprawy z dziejów architektonicznych szkół amsterdamskiej i hamburskiej*, Kraków 2000; M. Dranka, Z. Tołłoczko, *Zapomniany krakowski przykład ekspresyjnego dekoracjonizmu w architekturze modernistycznej*, Archivolta 4/2004, s. 38, 39.  
<sup>6</sup> S. Morawski, *Teoria estetyczna E. Burke’a* [w:] *Studia z historii myśli estetycznej XVIII i XIX w.*, Warszawa 1961; A.A. Baumann, *Burke, the Founder of Conservatism*, London 1929.  
<sup>7</sup> R. Čaupale, Z. Tołłoczko, *Secesja i modernizm w Rydze. Pół wieku architektury lotewskiej – perłą europejskiego dziedzictwa kulturowego. Część I. U progu uzyskania suwerenności*, Czasopismo Techniczne, z. 13-A/2005, s. 3–25; A. Ancāne,

*Reiterna nama fasādes dekoratīvā plastika un daži aspekti stilistiko analogiju meklējums* [w:] *Refleksijas Rīgas, Latvijas un pasaules kultūras aspekti i krājums*, O. Spārītis (red.), Rīga 2008, s. 77–98.

<sup>8</sup> J. Krastiņš, I. Strautmanis, *Rīga. The Complete Guide to Architecture*, Rīga 2004, s.309; A.Cisis, *VEF – idustriāla objekta saglabāšana un piemērošana jaunai izmantošanai* [w:] *Refleksijas Rīgas, Latvijas un pasaules kultūras aspekti*, S.O. Spārītis, red., Rīga 2008, s. 99–120; *Энциклопедия Рига*, П.П. Еран – главный редактор, Рига 1989, s. 89 i n.  
<sup>9</sup> K. Stefański, *Architektura XIX wieku na ziemiach polskich*, Warszawa 2005, s.184 i n.; Z.Tołłoczko, *Główne nurty historii i eklektyzmu w sztuce XIX wieku*, Tom I – *Architektura*, Podręcznik dla studentów wyższych szkół technicznych, Kraków 2005.  
<sup>10</sup> J. Kucharzewska, *Architektura i urbanistyka Torunia w latach 1871–1920*, Warszawa 2004, s.186 i n.  
<sup>11</sup> S. Grosa, *Art Nouveau in Riga*, Rīga 2003, *passim*; Z.Tołłoczko, *Architektura i film czyli o mniej znanym ojcu słynnego reżysera i teoretyka kina (architekt Michaił Eisenstein, 1867–1920)*, Hybryda, Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART, nr 10/2007, s. 29–34; J. Krastiņš, I. Strautmanis, op.cit., s. 120.

- <sup>12</sup> E. Šmite [w:] *Wznosząc się o własnych skrzydłach. Sztuka początku XX wieku na Łotwie, Taking to the Air. Art in Latvia at the Beginning of the 20th Century*, Ryga – Rīga 2005, s. 10-25; J. Krastiņš, *Rīgas arhitektūras meistari 1850-1940, The Masters of Architecture of Rīga 1850-1940*, Rīga – Riga 2002, s. 174 i n., 194 i n.
- <sup>13</sup> J. Krastiņš, ibidem, s. 236 i n.; J. Krastiņš, I. Strautmanis, op.cit., s. 105.
- <sup>14</sup> Z. Tołłoczko, *Architektura klasycyzmu w XX wieku. Kontynuacja czy neostyl? Część I*, Hybryda, Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia POLART, nr 14/2009, s. 37-45; J. Krastiņš, I. Strautmanis, op.cit., s. 51; J. Krastiņš, op.cit., s. 265 i n.
- <sup>15</sup> N. Pevsner, *Möglichkeiten und Aspekte des Historismus* [w:] *Historismus und bildende Kunst. Vorträge und Diskussion im Oktober 1963 in München und Schloss Anif*, Studien zur Kunst des neunzehnten Jahrhunderts, München 1965, Bd. I, *Forschungsunternehmen der Fritz Thyssen Stiftung*, s. 23, cyt. za: P. Krakowski, *Z zagadnień architektury XIX wieku. Historyzm i eklektyzm* [w:] *Sztuka 2 połowy XIX wieku*, Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Łódź, listopad 1971, Warszawa 1973, s. 30; Z. Tołłoczko, *Główne nurty...*, op.cit., s. 347-369.
- <sup>16</sup> Z. i T. Tołłoczko, *Ku filozofii klioarchitektury. Rozważania o rzeczach dalekich a bliskich w dobie nowych mediów*, TeKa Komisji Urbanistyki i Architektury, Tom XXXII, (2000) 2001, s. 57-73.
- <sup>17</sup> D. Bruģis, *Klasiskā modernisma un jaunreālisma laikmets* [w:] *Latvijas mākslas vēsture*, Rīga 2003, s.281 i n.; R. Čaupale, *Latvijas, Polijas un Čehijas art déco un neavangardiskā modernisma – neoklasicisma – reprezentatīvās celtnes* [w:] *Refleksjas...*, op.cit., s. 121-130.
- <sup>18</sup> J. Krastiņš, op. cit., s. 325-326; J. Krastiņš, I. Strautmanis, op. cit., s. 268; Z. Tołłoczko, *Architektura i społeczeństwo. Przegląd zagadnień budownictwa i urbanistyki w Niemczech od około roku 1850 do około roku 2000. Od późnoromantycznego historyzmu do późnego socjodemokratyzmu*, Kraków 2005, s. 166-173.
- <sup>19</sup> R. Čaupale, Z. Tołłoczko, *Secesja i modernizm w Rydze. Pół wieku architektury łotewskiej – perłą europejskiego dziedzictwa kulturowego. Część II, Niepodległość i nowoczesność. Glossarium do problemów tradycji i awangardy w dwudziestoleciu międzywojennym*, Czasopismo Techniczne, z. 7-A/2008, s. 51-57; Z. Tołłoczko, *Zig-Zag Moderne czyli o estetycznym logo art déco*, Hybryda. Pismo Artystyczno-Literackie Stowarzyszenia Twórczego POLART, nr 13/2009, s. 57-61.
- <sup>20</sup> J. Krastiņš, I. Strautmanis, op.cit., s. 156; J. Krastiņš, op.cit., s. 306-309.
- <sup>21</sup> Z. i T. Tołłoczko, *In horto...*, op.cit., s. 9-18; R. Čaupale, Z. Tołłoczko, *Secesja i modernizm...*, op.cit., Część II, s. 53 i n.
- <sup>22</sup> N. Evenson, *Paris: A Century of Change, 1878-1978*, New Haven-London 1979, s. 164.
- <sup>23</sup> Z. i T. Tołłoczko, *W kręgu architektury konstruktywistycznej, neokonstruktywistycznej i dekonstruktywistycznej*, Kraków 1999, *passim*; D. Sharp, *Modern Architecture and Expressionism*, London 1966, s. 124 i n.; E. Weber, *Art Deco*, New York 1989, s. 54 i n.

## Streszczenie

Tematem niniejszego artykułu jest zagadnienie rozwoju nowej formy w architekturze Rygi na przełomie XIX i XX wieku. Przez nową formę rozumiem tu styl, który nie zerwał jeszcze z tradycją, a jednocześnie nie poddał się zupełnie nowoczesności. Innymi słowy, jest to swoisty kompromis między historycznymi kanonami a nowymi, modernistycznymi regułami.

Na bazie owego swoistego konsensusu lub może lepiej – stylowo-ideowej *cohabitation* wzniesiono w Rydze setki wspaniałych obiektów, których wartość artystyczną doceniono dopiero w latach siedemdziesiątych XX stulecia. Podziw dla sztuki łotewskich architektów wzrasta obecnie dzięki znakomitej restauracji pomników tej architektury, która w latach sowieckiej okupacji była często zaniedbana bądź, co gorsza, lekceważona.

## Abstract

The subject of this article is the issue of the development of the new form in Riga architecture at the turn of the 19<sup>th</sup> and 20<sup>th</sup> century. By the new form I mean here the style which did not completely break up with tradition yet, but at the same time did not fully embrace the modernity. In other words, it was a particular compromise between historic canons and the new modernist principles.

On the basis of that specific consensus, or maybe the stylistic – idealistic *cohabitation* – hundreds of magnificent buildings, whose artistic value was finally appreciated in the 1970s, were erected in Riga. Admiration for the craftsmanship of Latvian architects is currently increasing due to excellent restoration work on monuments of this architecture which, during the years of Soviet occupation, were frequently neglected or, what was even worse, ignored.