

Józef Tarnowski  
Uniwersytet Gdański

## Neobarokowy modernizm? Kilka uwag o kłopotach z pojęciem modernizmu na marginesie książki o sopockim Grand Hotelu

.....  
Marzenna Górską-Karpińską, *Grand Hotel Sopot*, Oficyna Wydawnicza MH, Warszawa 2005, stron 133, ilustracji 145.  
.....

Najbardziej zapewne znany hotel w Polsce – sopocki Grand Hotel (pierwotnie Kasino Hotel) - doczekał się wreszcie książkowej monografii. Książka jest bardzo ładna, starannie zredagowana, dobrze napisana, wydana porządnie, na dobrym papierze, z dobrymi jakościowo i licznymi - w części nieznanymi dotychczas - ilustracjami. Część tekstowa jest nietypowa – można by rzec za Jencksem – podwójnie zakodowana, bowiem przeplatają się w niej fragmenty fachowe z popularnymi, nawet anegdotycznymi, jakich w tekstach naukowych w nie ma, co najwyżej w przypisach, a tu występują w tekście głównym. Z punktu widzenia czytelnika niefachowego jest to niewątpliwą zaletą, ale u czytelnika fachowego może pozostawić uzasadniony niedosyt. W książce przedstawione są w porządku chronologicznym dzieje hotelu, poczynając od konkursu architektonicznego w roku 1922, przez budowę hotelu w latach 1925-27 i jego funkcjonowanie przed wojną, jego losy wojenne i powojenne, aż po współczesną modernizację obiektu. Wielką zasługą Autorki jest ustalenie w oparciu o dokumenty archiwalne autorstwa obiektu - jego projektantem był ponad wszelką wątpliwość Otto Kloeppel, profesor architektury w gdańskiej politechnice (Technische Hochschule) w latach 1918-1938, a także autor prac o historii architektury Gdańska oraz aktywny i wpływowy rzecznik renesansyzacji kamienic gdańskiego Głównego Miasta. Żelbetową konstrukcję hotelu zaprojektował Richard Otto Konke, także profesor tej uczelni, twórca projektów żelbetonowych konstrukcji również innych budowli w Gdańsku, m.in. Kasy Chorych zaprojektowanej przez Adolfa Bielefelda.

Autorka sporządziła bardzo fachowy opis budynku, jednakże nie podjęła próby jego stylowej kwalifikacji. Pozostawiła przy tym bez krytycznego komentarza przytoczoną treść uzasadnienia wniosku o wpisanie obiektu do rejestru zabytków z 1986 roku, wedle którego jest on „unikatowym przykładem kurortowej architektury modernistycznej”. Skontrastowała natomiast kwalifikację zawartą w tym sformułowaniu ze spostrzeżeniem, iż bryła hotelu nawiązuje do barokowych pałaców i wskazała jeden z nich jako możliwy wzór – wiedeński Górny Belweder von Hildebranta. Pomijając ową kuriozalną „kurortowość”, trzeba się zatrzymać nad zakwalifikowaniem formy obiektu do modernizmu. Czy budowla, której bryła wyraźnie nawiązuje do baroku może być zarazem modernistyczna? Wedle jakiego kryterium? Wedle jakiej koncepcji modernizmu? Otóż koncepcję taką zwerbalizował sam Otto Kloeppel w rozprawie polemicznej „Danzig am Scheidewege” (szkoda, że Autorka nie dotarła do tego tekstu). Zwerbalizował, ale jej nie wymyślił, gdyż zaprezentowane przez Kloeppela rozumienie architektury nowoczesnej powstało o pokolenie wcześniej, jako praktyka architektoniczna i program Werkbundu zawarty w książce-manifeście „Kunstgewerbe und Architektur” (1907) napisanej przez założyciela Werkbundu Hermana Muthesiusa. Tezy tam zawarte spopularyzował Adolf Loos w o rok późniejszym Manifestie „Ornament und Verbrechen”. Muthesius poszedł potem w zapomnienie, a Loos dzięki swojej późniejszej „funkcjonalistycznej” twórczości projektowej i uznaniu Le Corbusiera zyskał rangę „ojca” modernistycznej architektury. Oba teksty zawierają bombastyczną, szyderczą krytykę tradycji architektonicznej (historyzmu i secesji) i proklamują nową, nowoczesną właśnie, wolną od dekoracji architekturę. Po ich ogłoszeniu obaj architekci projektowali wszakże dzieła

zakorzenione w tradycji: Loos jeszcze, a Muthesius niemal wyłącznie. Słynny wiedeński Looshaus ma okazały marmurowy tokański portyk wgłębny. „Klasycyzujące formy, znajdziemy w dziełach Petera Behrensa. Inaczej zakorzenione w tradycji są dzieła Muthesiusa i pozostałych założycieli Werkbundu, w szczególności Richarda Riemerschmida i Petera Tessenowa. Ich zasadą estetyczną była redukcyjna parafraza tradycyjnych form, w szczególności - ale nie tylko - tych, które zaetykietowane zostały w niemieckiej historii architektury jako „styl około 1800” (za sprawą książki Paula Mebesa „Um 1800” wydanej w roku 1908). Styl „około 1800” to, ujmując rzecz lakonicznie, klasycyzujący późny barok, o wyraźnej tendencji redukcyjnej. I właśnie uwspółcześiona technologicznie, materiałowo i funkcjonalnie wersja stylu około 1800 stanowiła liczną reprezentację programowej werkbundowskiej nowoczesności, czyli materializację hasła radykalnego zerwania z tradycją. Programowy antytradycjonalizm był więc silnie zakorzeniony w tradycji! Paradoks polega też i na tym, że założyciele Werkbundu tego nie zwerbalizowali, a zwerbalizował to dwadzieścia lat później działający na obrzeżach niemieckiej architektury, bo w Wolnym Mieście Gdańsku, Otto Kloeppel. Natomiast „młodzież” werkbundowska: Walter Gropius, Mies van der Rohe i Le Corbusier wcielili dosłownie do swej praktyki projektowej radykalny program Muthesiusa, aczkolwiek też nie od razu, bowiem ich wczesne projekty cechuje wyraźne nawiązanie do tradycji. Z Werkbundu wyszły więc dwa nurty projektowe, posługujące się tą samą antytradycjonalistyczną ideologią i uważające siebie za nowoczesne. Pierwszy z nich – nazwijmy go roboczo „modernizmem tradycjonalistycznym”- redukcyjnie parafrazował tradycyjne formy, a drugi – nazwijmy go „modernizmem antytradycjonalistycznym”- zrywał z tradycją radykalnie. Oba nurty współwystępowały ze sobą i rywalizowały ze sobą, nie przebijając w środkach perswazyjnych. Do pierwszego nurtu należał w latach dwudziestych Otto Kloeppel, do drugiego ci, których uważamy dzisiaj bezdyskusyjnie za modernistów. Dla Otto Kloeppela prawdziwa nowoczesność polegała na „łączeniu szacunku dla tradycji z nowymi zadaniami, nowymi materiałami i nowymi konstrukcjami”, natomiast modernizm antytradycjonalistyczny, reprezentowany w Gdańsku przez Martina Kiesslinga, wyznawcę estetyki Gropiusowsko-Corbusierowskiej – to dla Kloeppela „kubiczny prymitywizm”. Z punktu widzenia samego Kloeppela jego Kasino Hotel był obiektem modernistycznym, gdyż łączył tradycję z nowoczesną żelbetową konstrukcją i wszelkimi najnowszymi urządzeniami wyposażenia technicznego. Jednak dla modernistów antytradycjonalistycznych taki modernizm, to nie żaden modernizm, tylko nowe wcielenie wyszydzonego jako upadek sztuki i totalnie odrzuconego przez nich tradycjonalizmu. W kilka lat później, po dojściu nazistów do władzy antytradycjonalistyczny modernizm został wyeliminowany z praktyki projektowej, a ów „tradycjonalistyczny modernizm” został wchłonięty przez architekturę III Rzeszy, by po dwunastu latach przepaść wraz z nią. W wolnym świecie w latach trzydziestych elementarystyczny modernizm ustąpił pola synkretyzmowi modernistyczno-neotradycjonalistycznemu o zabarwieniu klasycyzującym (ostatnie monumentalne dzieło w tym nurcie to waszyngtoński Pentagon, wzniesiony w roku 1942). Po wojnie z kolei pozycję monopolistyczną uzyskał w wolnym świecie międzynarodowy modernizm, co w „obozie socjalistycznym” nastąpiło po odrzuceniu socrealizmu. Osobliwe jest to, iż upowszechniło przy tym się u nas nie takie rozumienie pojęcia modernistycznej architektury, jakie ukształtowała generacja Gropiusa i Le Corbusiera w walce z oponentami, lecz pojęcie znacznie szersze, obejmujące i owych oponentów, występujących skądinąd także pod szyldem nowoczesnej architektury, a więc secesję, wszelkie nurty „nowoczesnego” tradycjonalizmu, łącznie z Art Deco. Można sądzić, iż takie właśnie szerokie rozumienie modernizmu przyjęto w uzasadnieniu wniosku o wpisanie Grand Hotelu do rejestru zabytków.

Takie szerokie pojęcie modernizmu prowadzi wszakże do kontradiktorycznych orzeczeń, takich iż dany obiekt może mieć formę nawiązującą do barokowego pałacu, a

równocześnie być uznany za modernistyczny, a więc zgodnie z ideologią modernistyczną – zrywający z tradycją. Innymi słowy: iż antytradycjonalizm może być tradycjonalizmem.

Bez zawężenia pojęcia modernizmu do obszaru właściwego, tj. do koncepcji i praktyki radykalnego zerwania z tradycją, nie wydostaniemy się z zakłętego kręgu takich konfuzji semantycznych.