

Cezary Wąs

 <https://orcid.org/0000-0002-5163-9248>

Uniwersytet Wrocławski

Instytut Historii Sztuki

cezary.was@uwr.edu.pl

TRAKTAT ARCHITEKTONICZNY BOHDANA LACHERTA: SUMMA MITÓW AWANGARDY CZY ZAPIS DOŚWIADCZEŃ?

Abstrakt

Traktat architektoniczny Bohdana Lacherta jest podsumowaniem postaw przejawianych w środowisku architektów nurtu awangardowego modernizmu w Polsce. Architekt należał w okresie przedwojennym do grupy najwybitniejszych inicjatorów nowoczesnej architektury i znawców teorii sztuki nowoczesnej. Swoją twórczość uprawiał, przejawiając silne zaangażowanie emocjonalne, które uważał za decydujący czynnik dzieła architektonicznego. W okresie powojennym napotkał ograniczenia w swej działalności wynikające z doktryny socrealizmu. W końcu lat pięćdziesiątych XX wieku postanowił spisać swoje przekonania, uwzględniając ówczesną historiografię i filozofię. Sporządzony traktat nie odegrał dużej roli w dziejach polskiej architektury ze względu na małą rolę niezależnych postaw architektonicznych w systemie politycznym realnego socjalizmu. Obecna publikacja traktatu pozwala dostrzec w nim nie tylko dokument dwóch minionych epok, lecz także dzieło, które zawiera elementy zbieżne ze współczesnymi trendami intelektualnymi.

Słowa kluczowe

Bohdan Lachert, architektura nowoczesna, traktat architektoniczny, awangardowy modernizm, teoria architektury

WSTĘP

We wrocławskim Muzeum Architektury przechowywane są trzy kopie maszynopisu zawierającego *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej* autorstwa Bohdana Lacherta, jednego z prekursorów awangardowego modernizmu w Polsce¹. Lachert dyplom architekta uzyskał w roku 1926 na podstawie zestawu rysunków prezentujących „Dom architekta na skarpie” nakreślonych pod wyraźnym wpływem architektury Le Corbusiera. Wiele

¹ Bohdan Lachert, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, zbiory biblioteczne, sygn. 13091.

kolejnych projektów stworzonych przed wybuchem II wojny światowej uczyniło z tegoż architekta, działającego w duecie twórczym z Józefem Szanajcą, jednym z najwybitniejszych przedstawicieli nowoczesnej polskiej architektury. Lachert kontynuował swoją twórczość także po wojnie, natomiast w roku 1960 napisał *Rozważania...*, które na czterdziestu stronach maszynopisu, w diagramie (Il. 1) oraz serii grafik, próbowały dokonać podsumowania zasad charakteryzujących proces tworzenia architektury.

Traktat Lacherta zakorzeniony jest w teoriach artystycznych i filozoficznych lat trzydziestych i pięćdziesiątych XX wieku, ale stanowi także zapis osobistych spostrzeżeń twórcy emocjonalnie związanego z wykonywanym zawodem. Lektura *Rozważań...* skłania do postawienia pytań o zbiór głównych wyróżników procesów twórczych, które doświadczonemu mistrzowi wydały się godne zapisania, ale także o charakterystykę etosu artysty wynikającą z własnych przeżyć. Refleksje architekta przynależą do dwóch różnych okresów, przedwojennego i powojennego, ale jednocześnie zawierają próbę absolutyzacji przekonań i ulokowania ich w pozaczasowej wieczystości, której podstawę stanowi specyficznie pojmowana terażniejszość. Wyznawany przez pisarza kult terażniejszości, techniki i nauki przyczynił się do okoliczności, iż wewnętrzne doświadczenia skryte zostały pod przesyconym scjentyzmem słownictwem traktatu.

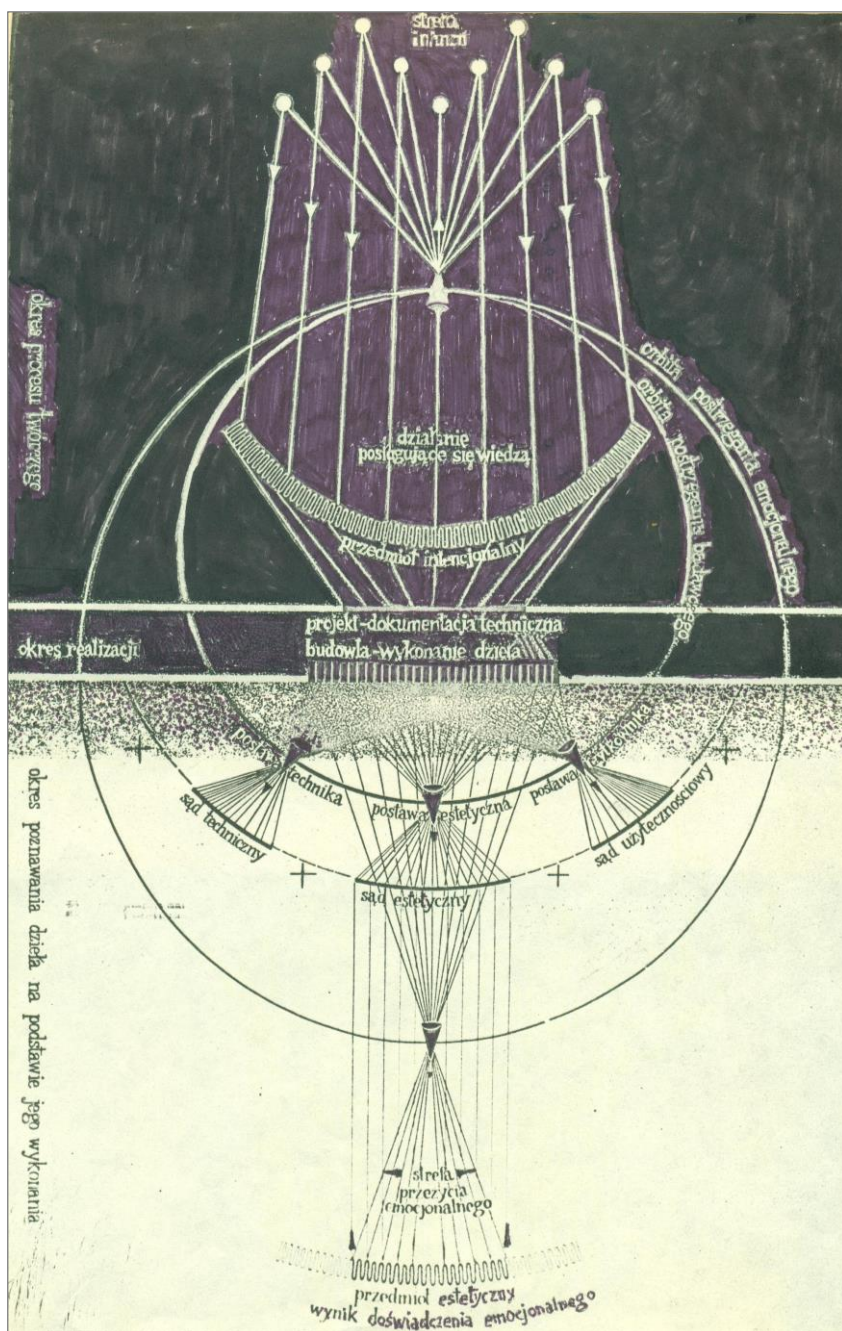
ŹRÓDŁO I JEGO BADANIA

Rozważania... Lacherta we fragmentach ukazały się w czasopiśmie „Architektura” w roku 1963. Znacznie większe jego części opublikowano w tymże periodyku w roku 1983. Pełną jego wersję można było poznać dopiero dzięki publikacjom Katarzyny Uchowicz towarzyszącym wystawie „Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert” w Muzeum Architektury (czynnej od listopada 2017 do kwietnia 2018 roku). W katalogu prac Lacherta i Szanajcy zatytułowanym *Ariergarda modernizmu* zamieszczony został tekst traktatu², natomiast w książce *Awers/rewers* zawarto osobny rozdział zawierający komentarz Uchowicz do refleksji architekta³.

W objaśnieniach autorka zwróciła uwagę na podwójne korzenie traktatu: z jednej strony jego uzależnienie od wypowiedzi artystów i teoretyków lat dwudziestych i trzydziestych XX wieku (Theo van Doesburga, Cornelisa van Eesterena, Henryka Stażewskiego, Lecha Niemojewskiego, Heleny i Szymona Syrkusów oraz Katarzyny Kobro i Władysława Strzemińskiego), zaś z drugiej

² Bohdan Lachert, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, w: Katarzyna Uchowicz, *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017, s. 819–837.

³ Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2018, s. 249–265.



Il. 1. Bohdan Lachert, Model graficzny procesu pracy twórczej, rys. 8 w: idem, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. Mat IIIb-7/R.

strony teoretyków lat czterdziestych i pięćdziesiątych (Éliego Faure, Wolfganga Raudy i Romana Ingardena), a także nie przywoływanych w tekście, lecz snujących wówczas podobne refleksje, Rudolfa Arnheima, Grahama Wallasa, Abrahama Maslowa i Juliusza Żórawskiego. W tym uszeregowaniu nazwisk uwagę zwraca narastanie znaczenia poglądów natury filozoficznej, które dobitnie przejawiało się w licznych odwołaniach do tekstów Ingardena.

Osobnym źródłem pewnych aspektów teorii Lacherta był pozostający w jego posiadaniu rękopis opracowania Maksymiliana Goldberga *Uwagi o teorii i praktyce architektonicznej*, który w roku 1956 opublikowany został staraniem Jana Białostockiego na łamach czasopisma „Architektura”⁴. Z tegoż tekstu architekt zaczerpnął spostrzeżenia dotyczące cech architektury, które Goldberg określał jako pulsacje. Te przytoczone z szacunkiem w traktacie Lacherta odkrycia Goldberga mogą być jednocześnie przykładem ukrytego w dziele zapisu osobistych przeżyć, które stanowią ważny acz niejawni aspekt omawianego dzieła. Goldberg był bowiem Polakiem, który ze względu na swoje żydowskie pochodzenie świadomie zamieszkał na terenie getta i mimo prób nakłonienia go do ukrycia się w pozostałej części Warszawy pozostał tam aż do wywiezienia do obozu w Treblince, gdzie został zamordowany w sierpniu 1942 roku. Małżeństwo Lachertów czyniło zabiegi dla chronienia Goldberga i pozostawało z nim w kontakcie podczas jego pobytu w getcie. Stosunek Lacherta do Goldberga pozostawał w znaczącym kontraście do postępowania środowiska architektów zrzeszonych w SARP (Stowarzyszenie Architektów Polskich), którzy niemal jednogłośnie już w roku 1938 przyjęli zasadę wykluczenia ze stowarzyszenia członków narodowości żydowskiej i w czerwcu 1939 roku wykreślili pięćdziesiąt sześć osób z oddziału warszawskiego swego związku. Stosunek Lacherta do Goldberga może powinien być dokładniej zbadany, ale obecnie można przynajmniej postawić tezę, że zawarcie w obrębie swych refleksji znaczących odwołań do przemysłów Goldberga stanowi nie tylko dowód uznania ich wartości, lecz był także sposobem podtrzymania pamięci o tragicznie zmarłej osobie.

Uchowicz w swoim komentarzu zauważyła także dalsze osobiste podteksty traktatu. Przede wszystkim odnotowała pochodzące z wywiadu przeprowadzonego z Lachertem przez Wojciecha Adamieckiego wypowiedzi architekta głoszące, że jego ustalenia były pewną formą reakcji na brak poprawnej realizacji jego zamierzeń w przypadku Muranowa Południowego, które zniekształcone zostały pod wpływem artystycznych doktryn czasów stalinowskich w Polsce. Sytuacja ta nie naruszyła rdzenia lewicowych przekonań architekta, lecz uczuliła go na możliwe rozbieżności w dążeniach artystów

⁴ Maksymilian Goldberg, *Uwagi o teorii i praktyce architektury. Z pozostawionych rękopisów wybrał i przygotował do druku Jan Białostocki*, „Architektura” 1956, nr 8, s. 244–247, 277; por. Katarzyna Uchowicz, *Ariergarda modernizmu*, s. 831–832.

awangardowych i odbiorców, którzy mogą nie mieć właściwej wiedzy dla zrozumienia intencji twórcy. Uchowicz w tej sprawie wskazała na wypowiedź Ingardena, który zwrócił uwagę na siłę, z jaką w sprawach estetycznych mogą występować ignorancja i barbarzyństwo. Przyjęte równolegle przez filozofa i architekta rozwiązanie konfliktu zakładało rozwinięcie badań nad rozwojem świadomości zarówno po stronie twórcy, jak i odbiorcy. Można zatem uznać, że badania Lacherta nad zmianami, jakie zachodzą w umyśle artysty podczas procesu twórczego, aktywizowanie krytycznego dystansu i okresowe zawieszanie sądu mogą być także wzorem dla kształtowania postaw odbiorców, zwłaszcza do nakłaniania ich do prób zrozumienia intencji artysty i uznania roli wiedzy w procesie odbioru dzieła. Lachert uogólnił własne, historyczne doświadczenia i rozciągnął ich ważność także na sprawy aktów recepcji dokonywanych zarówno przez samego twórcę, jak i potencjalnego, zewnętrznego obserwatora.

Monografistka Lacherta zwróciła także uwagę na podjętą w traktacie próbę adaptacji niektórych pojęć fenomenologii⁵. Architekt przejął z lektur dwóch tomów pism estetycznych Ingardena pojęcia przedmiotu intencjonalnego i przedmiotu estetycznego. Przejawione zainteresowanie procesami myślenia i powstawania określonych wizji ma korzenie w dłuższej tradycji filozofii sięgającej przez Kanta aż do Kartezjusza. Fenomenologia Husserla i jego uczniów wytworzyła jednak największą liczbę pojęć, które okazały się użyteczne do analiz dzieł sztuki i jej recepcji. Należy przy tym zadać pytanie: czy tak ważne również w kontekście teorii Lacherta pojęcia redukcji transcendentalnej i ejdetycznej zostały przejęte ze zbioru propozycji Husserla, czy też należały do pewnej szerszej skłonności, w której awangardowy modernizm brał udział na własnych zasadach? Charakterystyczne dla fenomenologii redukcje prowadzące istniejącą w umyśle rzecz do jej właściwości istotowych przypominają różnorodne zabiegi artystyczne z początków XX wieku oparte na podobnych do Husserlowskiej *epoché* zawieszeniach znaczenia tradycji i poszukiwaniach wartości pierwotnych czy elementarnych. Minimalizowanie czy tylko ograniczanie składników dzieła sztuki i wzmacnianie w ten sposób jego siły wyrazu również ma odpowiedniki w analizach fenomenologicznych.

Szczególnie zaskakujące wśród konstatacji Lacherta jest zwrócenie uwagi na funkcję przerw, pewnych odwróceń kolejności postępowania w procesie tworzenia, momentów krytycznych i innych zaburzeń, które powodują, że całościowa wizja artystyczna winna być przesuwana na końcowe etapy kreacji projektu. Ten aspekt rozmyślań architekta skłania do dodatkowego pytania o bliskość sugerowanych przez niego trybów postępowania do aktów typowych dla filozofii dekonstrukcji, w tym zwłaszcza jej zainteresowania rolą prapierwotnej pustki. Fakt pojawienia się takich pytań może świadczyć, że poglądy

⁵ Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers*, s. 256.

Lacherta być może niesłusznie pozostawały dotąd poza zainteresowaniami badaczy i innych odbiorców, w tym twórców architektury. Wydaje się, że Lachert nie tylko poprawnie zaadaptował ważną grupę postaw i pojęć teoretycznych awangardy a z późniejszych doktryn także pojęć filozoficznych, lecz także przez złączenie elementów przyswojonych z własnymi doświadczeniami stworzył opracowanie, w którym obecnie można znaleźć składniki inspirujące do dalszych analiz. Można zatem stwierdzić, że jakkolwiek komentarz Uchowicz wydobył decydującą liczbę charakterystycznych cech rozumowań Lacherta i wskazał na ich korzenie w pracach innych autorów, to być może warto podjąć próbę dokładniejszej analizy traktatu w poszukiwaniu tych jego właściwości, które wykazują aktualną ważność. Zawarte poniżej przedstawienie koncepcji Lacherta czynione jest więc nie z pozycji historyka, lecz interpretatora poszukującego w nich idei o żywotnym znaczeniu.

ANALIZA TREŚCI

Idee Lacherta analizowane z pozycji współczesnych problemów filozoficznych zwracają uwagę badawczym podejściem do racjonalnych stron pracy architekta, polemicznym stosunkiem do przerostów aspektów funkcjonalnych w architekturze i wzmacnianiem znaczenia nieodkrytych dotąd stron aktywności rozumu. Lachert nie odrzuca wprost racjonalizmu, lecz poszukuje jego nowych możliwości. Postawa tego rodzaju zaznacza się już we wstępie do *Rozważań...*, w którym przy opisie postępowania architekta nie wskazuje na składniki kalkulacji czy rozumowego dochodzenia do celu, lecz upatruje podstawy bytowej powstającego dzieła w stanach emocjonalnych, działaniach intuicji i aktach twórczych. Przeznaczeniem jego rozmyślań było ujawnienie wewnętrznego świata twórcy, w którym główną rolę odgrywają emocje i czynności wyobraźni funkcjonujące jako złuda niepodatna na jej przekład na język i akty mowy. Postawione zadanie dotyczy jednak właśnie takiej sytuacji, w której stany wewnętrzne są uzewnętrzniane, jakkolwiek ze świadomością utraty znacznej części ich osobliwości. Akty tworzenia, które podobnie są niedocieczone, poddawane są próbom uporządkowania dla „bardziej świadomego uprawiania pracy twórczej przez architektów”⁶. Wszelkie czynione obiektywizacje nie zacierają okoliczności, iż wydobywane są z pewnej pierwotności, której siła obniża się w miarę jej porządkowania.

Siła, która odgrywa ważną rolę w tworzeniu dzieła architektonicznego może być zdefiniowana jako czynnik artystyczny, jednak samo już przyjęcie takiego określenia w niewłaściwy sposób zmienia jej charakter. Sztuka jako element twórczości i dzieła nie podlega prostym wyjaśnieniom, lecz wycofuje się do miejsca, które umożliwia jej utrzymanie swej tajemnicy. Lachert przyjmuje,

⁶ Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 819.

że to właśnie czynnik sztuki powinien naznaczać wytwory działalności budowlanej i zmieniać dzieła budownictwa w dzieła architektury. Pierwsze części traktatu bliższe są doktrynom romantycznym czy filozofii sztuki Martina Heideggera niż pospolicie rozumianym postawom awangardowego modernizmu w architekturze. Jednocześnie jednak należy zauważyć, iż owo przeciętne rozumienie awangardowego modernizmu w architekturze podyktowane zostało przez kilku jej specyficznych historiografów i nie było zgodne z kultem sztuki i jej tajemnicy, jaka charakteryzowała takich pionierów modernizmu, jak chociażby Le Corbusier.

Składnik artystyczny dzieła architektury w rozważaniach Lacherta potraktowany został jako narzędzie przemiany przedmiotu utylitarnego w dzieło sztuki architektonicznej. Do przedstawienia tego przekonania architekt wykorzystał opinie Heleny i Szymona Syrkusów, którzy w latach dwudziestych i trzydziestych, pod wpływem fascynacji twórczością Le Corbusiera, polemizowali z dążeniami do sprowadzania architektury awangardowego modernizmu do funkcji użytkowych. Kształtowanie obiektu architektury oparte na cechach sztuki stanowiło rozwinięcie tezy Le Corbusiera, iż „architektura to wyszukana, właściwa i wspaniała gra brył w świetle” [L'architecture est le jeu savant correct et magnifique des volumes assemblés sous la lumière, „Vers une architecture”]. Syrkusowie wprowadzili do tej doktrynalnej myśli modyfikacje prowadzące do zastąpienia określenia „bryła”, nadmiernie zbliżającego architekturę do rzeźby, określeniem „gra poszczególnych elementów, wyrażająca się w kontrastach, zestawieniach i stosunkach części do całości”⁷. Można w tej korekcie upatrywać wpływu Waltera Gropiusa i zespołu budynków Bauhausu w Dessau. Lachert dokonał kolejnej zmiany i pod wpływem neoplastycyzmu Theo van Doesburga i Pieta Mondriana oraz poglądów Władysława Strzemińskiego i Katarzyny Kobro jeszcze dalej odszedł od pojmowania architektury jako bryły na rzecz jej rozbicia na zestaw płaszczyzn o obserwowalnych ekspresjach.

Za Ingardenem Lachert przyjął, że ocena wyniku pracy architekta dotyczyć powinna specyficznej całości, zespolenia wartości funkcjonalnych, ekonomicznych i technicznych z artystycznymi. Owo zespolenie oparte bywa na „pewnym trzecim określonym czynniku”, który całości „nadaje jednolite nadrzędne piętno”⁸. W przedstawionym podejściu zastanawia podobieństwo stwierdzeń Ingardena i Lacherta do koncepcji źródła dzieła sztuki Heideggera. Dokonanie wyjścia z koła hermeneutycznego, w którym źródłem dzieła jest artysta, a źródłem artysty jest dzieło, możliwe było zdaniem Heideggera po przyjęciu, iż ponad składnikami tego związku jest jeszcze sztuka pojmowana jako pewne wydarzenie się prawdy. Dzieło sztuki wyróżniać miał w tej sytuacji fakt prezentacji

⁷ Szymon Syrkus, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 14, za: Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 820.

⁸ Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 820.

pewnej prawdy widoczny w wyrażeniach językowych w rodzaju „to dzieło jest zaskakująco prawdziwe” lub „to jest prawdziwe dzieło sztuki”. Lachert podobnie skłaniał się do uznania, że umiejętne zespolenie przyczyn dzieła prowadzi do jedności, która przekracza zwykłe scalenie części. Ingarden nie znał eseju Heideggera z 1936 roku, ale myśl o niedefiniowalnym czynniku przemieniającym zbiór części w nadzwyczajną całość znana była artystom i teoretykom od kilku stuleci. Problemem pozostaje traktowanie tego czynnika w kategoriach mistycznych (czy transcendentnych) lub tylko jako przejawu ludzkich umiejętności. W zdaniu Le Corbusiera mowa jest o „umiejętności”, co wskazuje na zdolności osiągane przez wiedzę i doświadczenie, ale nie jest możliwe pełne rozstrzygnięcie ostatecznego pochodzenia owych „umiejętności”. Lachert również nie dokonuje rozstrzygnięć. Nie ma w jego poglądach bezpośrednich wpływów chociażby teozofii, która inspirowała Mondriana czy Kandinsky’ego, ale zainteresowanie szczególnym podnieceniem, jakie decyduje o sensie pracy architekta czy przejście od Goldberga i Strzemińskich teorii, które badały „pulsacje” czy „rytmy” skłania do stwierdzenia, że Lachert miał wycucie funkcjonowania w architekturze sił o decydującym znaczeniu, lecz trudnych do określenia. Od pierwszych stron traktat dotknięty jest refleksją nad przechodzeniem od czynników pracy twórczej, które są kluczowe, lecz umykające przedstawianiu do efektów, których jakość pozostaje zależna od owych najbardziej pierwotnych źródeł. Uchowicz trafnie zauważyła, że jakkolwiek dzieło Lacherta ma związek z książką Lecha Niemojewskiego, w której praktykowanie zawodu architekta przybrało cech mistycznych, to jednak postawę twórcy *Rozważań...* cechuje raczej postawa naukowo-badawcza⁹. Problem dotyczy tego, iż zgłębiając podstawy swej pracy nawet przy udziale racjonalnej filozofii Ingardena Lachert docierał do pytań, na które odpowiedzi musiały trafiać w przestrzeń między rozumem a jego niezrozumiałymi źródłami.

Nacisk kładziony przez Lacherta na aktywizację elementu twórczego nieodwołalnie prowadził do wyłaniania formuł artystycznych, które stawiały projektanta w konflikcie z odbiorcą. Konflikt taki był odnotowywany w XX wieku wyjątkowo dobitnie i stał się częścią etosu pracy architekta awangardowego modernizmu. Lachert czuł się zobowiązany do wyjaśnienia adeptom architektury sytuacji, w jakiej działają i oporu, który może mieć charakter polityczny, ale także środowiskowy. Zdaniem architekta kompromisy w relacjach z odbiorcą są konieczne w działalności artystów mniej utalentowanych, natomiast w przypadku konsekwentnego twórcy należy podtrzymywać integralność osiągniętych wyników. Tworzenie jest wyłanianiem nowych bytów, które – jak pojęcia w nowej filozofii – dokonują przewrotu w zastanej sytuacji mentalnej. Byty takie tylko pozornie pozostają w sporze z czasem własnym, podczas gdy właśnie one należycie temu czasowi służą. Lachert na własny

⁹ Katarzyna Uchowicz, *Awers/rewers*, s. 254.

sposób podtrzymywał mit awangardy i związku artysty z bieżącą codziennością, której wytwory artysty winny odbierać charakter zwyczajności i pospolitości. Najściślejszy związek z teraźniejszością, eliminujący wzory z przeszłości, ale także wybieganie w przyszłość, były dziedzictwem myśli teoretycznej członków grupy „Praesens”. Lachert podczas spisywania swych rozważań miał rozległe doświadczenia dotyczące konfliktu, jaki może zaistnieć między twórcą a środowiskiem, w jakim tworzy, ale mógł się też do tego czasu przekonać, jak słuszną jest wytrwałość przy osiągnięciach, do których doprowadziła twórcza intuicja. Podtrzymywał także przekonanie, że sztuka tworzona z udziałem odkryć technicznych również ten aspekt współczesności potrafi zdominować i zhumanizować. Fakt, że twórca architektury jest artystą, zobowiązywał ponadto do uważnego obserwowania innych niż architektura dziedzin sztuki. Zdolność właściwego odzwierciedlenia swej epoki i nadania jej stylu potencjalny architekt może zawdzięczać osiągnięciom artystów malarzy, którzy od czasu kubistów do neoplastycystów dokonywali odkryć w zakresie poszukiwania istotnych składników współczesności. Architektura awangardowa zgodnie z tym poglądem może być definiowana jako odmiana puryzmu czy innej postaci malarskiego elementarizmu.

Opis przebiegu pracy twórczej Lachert rozpoczął od zwrócenia uwagi na szczególną rolę przerw. Ten nietypowy początek wywodu był kontynuowany przez spostrzeżenia dotyczące czasu, w jakim odbywa się proces projektowania. Zdaniem architekta czas trwania projektu nie przebiega liniowo i jest niemierny. Etapy pracy są nierównomierne, a wyniki cząstkowe są negowane, stają się częścią koncepcji myślowych i wizji, których charakter wyprzedza zwykłe myślenie. Opis dokonany przez Lacherta prowadzi do stwierdzenia, że obszarem dokonywania się projektu jest wyobraźnia, której funkcjonowanie nie zostało dotąd należycie scharakteryzowane. Wyobraźnia jest miejscem zaburzonym, wypełnionym kłębieniem się mglistych obrazów, ale też formowania się tożsamości artysty. Zachodzące w wyobraźni zjawiska tworzą najbardziej bezpośrednią lokację chwil życia, są właściwie samym życiem¹⁰. Analizowane konstatacje Lacherta prowadzą do myśli, iż owe „chwile życia” są pierwotną wersją czasu i jednocześnie czymś dojmującym i przejmującym, czystym przejawem samego życia. Przestrzeń, w której zachodzą opisywane zjawiska, jest jednocześnie jakby pusta, dopiero powoływana do istnienia, jest „miejscem niedookreślenia”, które wymaga wyodrębnienia czy artykulacji, by przejść w postać realną¹¹. „Architekt stwarza przestrzeń architektoniczną (...) z chaosu, tzw. architektonicznej próżni”¹². Wywoływane przez artystę miejsca wyobraźni są obszarem, w którym żywotny chaos jest pokonywany, a obrazy, pojęcia czy

¹⁰ Bohdan Lachert, *Rozważania...*, s. 822.

¹¹ Ibidem.

¹² Ibidem, s. 826.

decyzje są zatrzymywane w ich nieskoordynowanym ruchu. W pewnym zakresie powstające wizje są nadal złudami, nieopanowaną przez rozum akcją wyobraźni, jednak częściowa ich koordynacja daje poczucie władzy nad nimi i tworzy świadomość ich nosiciela. Opanowanie „mglistych obrazów” także jest tylko złudą, kolejnym przemijającym obrazem, którego wartość oparta jest na czynniku niepodlegającym władzy formującej się rozumności. Działania artysty winny prowadzić do podtrzymywania występujących sprzeczności i tworzenia z nich całości zdefiniowanych jako „jedność przeciwieństw”. Nie jest możliwe dokładne wskazanie na źródło, z którego Lachert zaczerpnął termin *coincidentia oppositorum*, ponieważ jest ono częścią długiej tradycji filozoficznej, poczynając od Heraklita, przez Mikołaja z Kuzy, aż do wyrażenia należącego do powszechnej kultury. W rozważaniach termin ów złączony został z poglądami Ingardena na temat „jakości zestroju”, odbierając im zbieżność z prosto rozumianymi koncepcjami harmonii. W przyjętym przez Lacherta programie „jakość zestroju” byłaby wytwarzaniem rytmów z elementów kontrastujących. Harmonizowanie sprzeczności, w przeciwieństwie do usuwania, zmniejsza tłumienie występujących w nich sił i umożliwia podtrzymanie związku żywotnym chaosem.

Akceptacja sprzeczności przejawiała się w tezach dotyczących roli wizji w procesie projektowania. Przyjęcie założenia, że wizja jest czynnikiem źródłowym, który ożywia działalność projektową, lecz ma tendencję do zamierania w sytuacji narastania jakości racjonalnych, skłoniło Lacherta do uczynienia wizji zmienną i przesuwającą się ku końcowi zadania twórczego. Przy tym wizja miałaby łączyć przeciwstawne dążenia – przypadkowe i świadome. W każdym z tych składników wizji architekt wykrywał jakości przeciwnego składnika. Tak zatem element przypadkowy nie był pospolicie przypadkowym, lecz był swoistym, niespotykanym wcześniej rozwiązaniem cząstkowego zadania. Taka interpretacja przypadku zawiera się w wyrażeniu „szczególny przypadek”. „Przypadkiem jest każde pojedyncze, nieprzypadkowe rozwiązanie zadania architektonicznego”¹³. W dążeniu do takiego przypadku decydujące było eliminowanie cech przypadkowych, czyli takich, które były zbędne lub z innego powodu niewłaściwe. Z kolei działalność świadoma nie oznaczała wyłącznie silnej organizacji wytwarzania dzieła, lecz świadome zachowywanie swobody i nieprzewidywalności. Racjonalność przejawiała się zatem w docenieniu wartości wolności twórczej i nieuleganiu konwencjom, zwłaszcza konwencjom stylowym. Dzieło winno być precedensem na drodze „powstającego być może nowego stylu”¹⁴. Lachert kierował się wzorcem postępowania artysty awangardowego, ale znajdował nowe argumenty w uzasadnianiu jego założeń. Kult nowatorstwa zyskiwał w jego teorii przesłanki, które zmieniały sens racjonalności i przesuwały go w stronę jego odnawiania.

¹³ Ibidem, s. 823.

¹⁴ Ibidem.

Rozumienie elementów sprzecznych jako nie wyłącznie przeciwnych, lecz także wymiennych, przynależnych do siebie i częściowo identycznych, podobnie jak miało ono miejsce w wielu analizach filozofii dekonstrukcji, umacnia przekonanie, że dekonstrukcja nie jest wyłącznie nową metodą, lecz występowała wszędzie tam, gdzie podważano oczywistość pojęć umownych a traktowanych jak wieczyste. W przypadku traktatu Lacherta naruszanie jednoznaczności sprzeczności wystąpiło w analizach antynomii „tworzywa architektonicznego” i „tworzywa budowlanego”. W myśli Lacherta tworzywo architektoniczne to zasób możliwości formalnych, pewnych domniemywań czy imaginacji, ale także przestrzennych kształtów obiektów budowlanych, w tym ich wartości zmysłowych. Już na tym etapie analiz też Lacherta zwraca uwagę, że wymyślane przestrzenie czy przewidywane kolory nie są zatrzymywane jedynie po stronie tworzywa architektonicznego, lecz są też czymś materialnym – tworzywem budowlanym. Z kolei tworzywo budowlane rozumiane w swych wartościach podstawowych to stosowane materiały i techniki. Również w tym przypadku sprawa nie jest jednoznaczna, ponieważ zdaniem Lacherta każdy element obiektu, jak chociażby ściana, początkowo jest sprowadzony do pewnej abstrakcji i uczyniony przedmiotem umysłowym. W myśl prezentowanej tu doktryny elementy konstrukcji budowli czy rozwiązania utytarne powinny być elementami czystej plastyki. Zadaniem architekta jest nieustanne przekształcanie tworzywa budowlanego w architektoniczne i odwrotnie.

Zgodnie z szerszą doktryną awangardowego modernizmu w architekturze celem powinno być zespolenie techniki ze sztuką. Należy w tym miejscu ponownie przypomnieć o ukierunkowaniu Lacherta na wykorzystanie w architekturze innych sztuk, zwłaszcza nowoczesnego malarstwa. Jeżeli celem twórcy dzieła architektury jest wykrycie nowych form, to winno to następować z udziałem poglądów i praktyk całej sztuki współczesnej. Takie podejście przesunęło architekturę z pozycji odrębności na jej tożsamość z innymi dążeniami artystycznymi tamtych czasów. Ostatecznie prowadziło też do dalszych przesunięć, również poza wymiar sztuki. Sam fakt złączenia twórczości architektonicznej z myślą natury filozoficznej prowadził do przyjmowania definicji zadań budowlanych jako działalności głównie intelektualnej. W myśli Lacherta istnieją też przesłanki do tak dalekiego odsunięcia wartości dzieła od jego treści czysto budowlanych, iż staje się ono pewnym wydarzeniem, czymś, co angażuje egzystencję twórcy i odbiorcy, jest zadaniem intelektualnym, przeżyciem i doświadczeniem.

Powyższe interpretacje zawiesiły analizy zacierania sprzeczności między „tworzywem architektonicznym” i „tworzywem budowlanym”, należy zatem powrócić do dalszych spostrzeżeń dotyczących tego zagadnienia. Lachert tak dalece odchodził od zwykłego rozumienia materialnych składników, że w jego teorii zrozumiałe jest porzucenie traktowania architektury jako kompozycji brył na rzecz ich rozbicia na zestaw płaszczyzn o określonych kolorach. Bryły, nawet

gdyby pojmowane były jako wartości zmysłowe, działałyby przede wszystkim swym ciężarem, podczas gdy rozbite na poszczególne ściany tworzą zestawy abstrakcyjne, są naznaczone intelektualizmem i zarazem czystsza zmysłowością. Konkluzja konceptów Lacherta zawiera się w stwierdzeniach, że dzieło powinno być zespoleniem tworzywa architektonicznego z budowlanym w „jakość istotną” czy całość wyższego rzędu¹⁵. W takim złączeniu wartości formalne (tworzywo architektoniczne) i wartości materialne (tworzywo budowlane) przynależą do siebie i są rozłączne tylko dla potrzeb uświadamiania napięć między nimi. Lachert, kontynuując swoje wywody, przeszedł zatem do analizy owych napięć, których percepcja jest czynnikiem wytworzenia wspólnoty między intencjami artysty a reakcjami odbiorcy. Zgodnie z tą logiką dzieło intencjonalne i twór artystyczny ostatecznie powinny stać się przedmiotem przeżycia estetycznego.

Druga połowa rozprawy Lacherta dotyczy problemów recepcji dzieła, która zgodnie z logiką osłabiania fundamentalnych sprzeczności jest także częścią procesów jego powstawania. Jak zostało to już przedstawione, jednym ze składników dzieła jest tworzywo architektoniczne, czyli – w terminologii traktatu – możliwości formalne. Tworzywo to jest zestawem podziałów wytwarzających przestrzeń. Problem polega na tym, że przestrzeń jest nie czymś wyłącznie widzialnym, lecz jest uwarunkowana założeniami natury transcendentnej i artystycznej. Założenia owe oparte są na rozróżnieniach, przeciwieństwach bądź kontrastach. Przywołane w *Rozważaniach...* prace neokantystów Friedricha Theodora Vischera i Johanna Volketa, ale także teorie Kbro i Strzebińskiego, były wyrazem poszukiwań najbardziej podstawowych kontrastów formalnych oraz przekonania, iż ich źródłem są możliwości poznawcze człowieka. Owe możliwości są formami widzenia, w których nad biernymi fizjologicznymi czy zmysłowymi wrażeniami dominację zachowuje czynna praca intelektu (podmiotu). W czasach powstawania traktatu analizy sztuki (w tym architektury) wskazujące na podstawowe kategorie umożliwiające organizację dzieła i jego odbiór miały długą tradycję, której przykładem były prace Heinricha Wölfflina. Ten szwajcarski badacz w początkach swej twórczości (pod wyraźnym wpływem neokantyzmu Volketa) przedstawił w roku 1886 rozprawę o architekturze pt. *Prolegomena zu einer Psychologie der Architektur*. Kierunek przyjęty w tej pracy był kontynuowany w najbardziej wpływowym dziele Wölfflina, jakim była wydana w roku 1915 książka *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe: Das Problem der Stilentwicklung in der neueren Kunst* prezentująca różnice między renesansem a barokiem za pomocą kontrastów w rodzaju: linearyzm – malarskość, forma zamknięta (tektoniczna) – forma otwarta (atektoniczna), forma płaszczyznowa – forma akcentująca głębię.

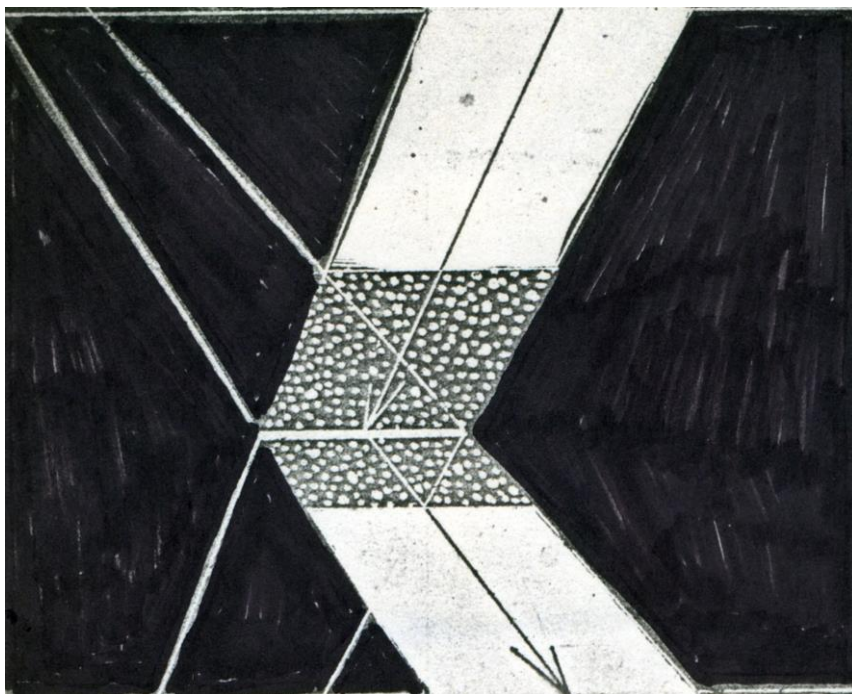
¹⁵ Ibidem, s. 827.

W teorii Lacherta zasada przeciwieństw reprezentowana była w koncepcji napięć kierunkowych, pulsacji czy rytmów. Tworzywo architektoniczne cechować miały zatem napięcia, których źródłem była wyobraźnia artysty, a ich przeznaczeniem był wpływ na wyobraźnię odbiorcy. Spostrzeganie było pobudzane przez zjawisko dynamizmu przestrzennego wywoływanego przez zastosowane kontrasty. Obiekt architektoniczny winien być w projekcie rozbity na płaszczyzny, które pokryte intensywnymi kolorami miały tworzyć kompozycyjne zestroje odbierane w przeżyciach estetycznych. Przy tym przeżycia estetyczne w przypadku twórcy funkcjonowałyby przez cały okres tworzenia dzieła, przerywane postawą badawczą, w przebiegu której artysta uświadamiałby sobie odpowiedniość dokonanych zestrojów. Taki poznawczy etap był także niezbędnym wstępem do zachowań zwykłego odbiorcy, formował przesłankę do przeżyć estetycznych właściwych po uzyskaniu wiedzy o zamierzeniach projektanta. Odbiór estetyczny okazywał się być zjawiskiem złożonym z przeżycia estetycznego i przyjęcia postawy badawczej, ale wymieszanie w nim emocji i racjonalizacji było tylko jednym z przejawów przesunięć w zdecydowanym definiowaniu zwyczajowo przeciwstawnych pojęć. Przyjęcie, że w przypadku twórcy przeżycia estetyczne są częścią całego procesu powstawania dzieła może prowadzić do wniosku, że również dla zwykłego odbiorcy dzieło jest nietrwałym wyobrażeniem, które podlega nigdy niekończącym się modyfikacjom. Przedmiot estetyczny byłby zatem efektem procesu nieustannego powstawania dzieła również dla widza. Dzieło nie miałoby statusu pospolitego przedmiotu, lecz byłoby wydarzeniem, zjawianiem się właściwości również ze świata obserwatora i tworzeniem jego własnej tożsamości.

Podejmowane przez Lacherta próby zdefiniowania podstawowych form funkcjonujących w architekturze skłaniały go zarówno do prowadzenia własnych badań, jak i przejmowania ustaleń innych autorów. W światowej literaturze najbardziej zaawansowanym osiągnięciem w zakresie opisu kształtowania i postrzegania wyrazu sił w architekturze pozostaje zapis wykładów Rudolfa Arnheima opublikowanych w roku 1980 jako *Die Dynamik der architektonischen Form*. W języku polskim podobną rolę odegrała publikacja Juliusza Żurawskiego z roku 1962 pt. *O budowie formy architektonicznej*. Lachert wniósł własne odkrycia, a osobno przedstawił poglądy Goldberga, Strzezińskiego i Raudy. Badania nad formą są jednak przede wszystkim podsumowaniem awangardowej twórczości, w tym zwłaszcza neoplastycystów holenderskich i reakcji na ich pomysły przejawiane w środowisku architektów. Przedstawiony przez Lacherta na serii siedmiu grafik zapis analizy napięć liniowych i kierunkowych prowadzących do zjawiska dynamizmu przestrzennego jest jednak oryginalnym dokonaniem autora.

Białe-czarne grafiki prezentowały podstawową skłonność w postrzeganiu opartą na wyodrębnianiu punktu, przez który przechodzić mogą wiązki linii prostych. Na każdej z nich można wyodrębnić inny punkt, ku któremu pobiegnie

wzrok. Kierunek spojrzenia wzdłuż linii od punktu do punktu wyznacza ruch liniowy. Przestrzeń może też być wyznaczana czy recypowana jako pewna płaszczyzna. Przecięcie dwóch płaszczyzn daje wrażenie ruchu przestrzeni (dynamiki przestrzennej, Il. 2). Wszelkie podobne sytuacje prowadziły Lacherta do wniosku, że przestrzeń nasycona jest przez wyobraźnię napięciami, które znajdują odzwierciedlenie w tworzonych obiektach architektury. Kompozycje stworzone z podziałów przestrzeni działają na odbiorcę jako napięcia czy ruchy. Kontynuacja tych rozważań prowadzona była następnie przez sprawozdanie ustaleń Goldberga.



Il. 2. Bohdan Lachert, Rysunek ilustrujący dwutaktowe napięcia kierunkowe figur płaskich, rys. 5, w: idem, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, sygn. Mat IIIb-7/R.

Goldberg do teorii architektury wprowadził pojęcie pulsacji, które można uznać za synonim takich określeń jak stosowane przez Lacherta pojęcia napięcia przestrzennego czy przestrzennej dynamiki, ale ponadto powiązane było ono z zagadnieniem wpływu podstawowych składników formalnych na odbiorcę czy rytmów czasoprzestrzennych opisywanych w teorii Kobra i Strzemińskiego. Pulsacje (*recte* ruchy czy rytmy) mogły zachodzić między wypukłościami i zagłębieniami faktury budynku czy innymi składnikami ścian. Zrytmizowaniu poddane są zestawy brył składających się na kilkuczłonową budowlę, alternacje

filarów i kolumn w romańskich kościołach, złączenia okien i ścian, ale też relacje między przedmiotem a jego obserwatorem. Architektura jako sztuka kształtowania przestrzeni i reżyserowania odbioru tejeż przez zagadnienie dynamiki czy rytmizowania posiada pewną zbieżność z dziełami muzycznymi. Dla Lacherta była wynikiem osobistych emocji, które pobudzały siły podmiotu i wymagały ekspresji, jednak bieżące tworzenia dzieł czynnych estetycznie obligowały do użycia uświadomionych środków artystycznych. Tym, co zdaniem architekta miało wyróżniać sztukę współczesną było właśnie zagadnienie świadomości. Lachert, kierując się koncepcjami Strzebińskiego stwierdzał, że dzieło obecnie narzuca konieczność większego zaangażowania informacji w proces kreacji, ale także wiedzy po stronie obserwatora. Dla wytworzenia przedmiotu estetycznego jako końcowego wyniku procesów twórczych, niezbędny jest zatem wzrost świadomości postępowania artysty i trybów, na jakich dokonywana jest recepcja jego dzieła. Traktat Lacherta byłby zatem dokumentem zarówno osobistej pasji cechującej architektoniczną działalność autora, jak również narastającego trendu intelektualizacji sztuki współczesnej. Zawieszenie między emocjonalnością i racjonalnością jest decydującą cechą wywodów architekta.

KONKLUZJE

Traktat Lacherta poddany uwspółcześniającej lekturze prezentuje się jako dokument epoki, w której awangardowy modernizm łączył się z namiętnością jakby religijnej natury, a jednocześnie nie był dogmatyczny, lecz wymagał od swych wyznawców zaangażowania w tworzenie jego rozwinięć i uzupełnień. Spisany w roku 1960 był wspomnieniem młodościowych czasów i rewolucyjnych pomysłów lat dwudziestych i trzydziestych, którym po latach próbował nadać znaczenie normatywne. Wyważony ton rozważań doprowadzał jednak do zawieszania sądu pomiędzy radykalnymi przeciwieństwami. Czytany z obecnej perspektywy wzbudza zainteresowanie właśnie powstrzymaniem się od utrwalania radykalnej doktryny i w zamian umiejscawia pewne rozstrzygnięcia w przestrzeni prawd niedocieczonych. Quasi-religijna żarliwość tonowana była w jego przemyśleniach trzeźwością racjonalisty, a zarazem racjonalność próbowała sięgnąć po wiedzę jeszcze nie osiągniętą. Lachert w swoich rozmyśleniach nie poprzestał na intelektualnym *status quo*, ale też nie zaufał wyznawanym przez niektórych modernistów poglądom teozoficznym czy ezoterycznym. Taka postawa skłania do szacunku i to ona umożliwia powiązanie też traktatu ze współczesnymi skłonnościami do podważania oczywistości wielu fundamentalnych założeń.

BIBLIOGRAFIA

- Goldberg Maksymilian, *Uwagi o teorii i praktyce architektury. Z pozostawionych rękopisów wybrał i przygotował do druku Jan Białostocki*, „Architektura” 1956, nr 8, s. 244–247, 277.
- Lachert Bohdan, *Rozważania o niektórych cechach twórczości architektonicznej*, w: Katarzyna Uchowicz, *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017, s. 819–837.
- Syrkus Szymon, *Preliminarz architektury*, „Praesens” 1926, nr 1, s. 6–16.
- Uchowicz Katarzyna, *Ariergarda modernizmu. Katalog projektów i realizacji Bohdana Lacherta i Józefa Szanajcy*, Instytut Sztuki PAN, Warszawa 2017.
- Uchowicz Katarzyna, *Awers/rewers. Architekt Bohdan Lachert*, Muzeum Architektury we Wrocławiu, Wrocław 2018.

BOHDAN LACHERT’S ARCHITECTURAL TREATISE: SUMMA OF AVANT-GARDE MYTHS OR RECORD OF EXPERIENCES?

Bohdan Lachert’s architectural treatise is a summary of the attitudes manifested in the environment of architects of the avant-garde modernist trend in Poland. In the pre-war period, Lachert belonged to the group of the most outstanding initiators of modern architecture and experts in the theory of modern art. He cultivated his creativity by displaying strong emotional commitment, which he considered a decisive factor in architectural work. In the post-war period, he encountered restrictions in his activities resulting from the doctrine of socialist realism. At the end of the 1950s, he decided to write down his beliefs taking into account contemporary historiography and philosophy. The prepared treatise did not play a major role in the history of Polish architecture due to the small role of independent architectural attitudes in the political system of real socialism. The current publication of the treatise makes it possible to see in it not only a document of two past eras, but also a work that contains elements coinciding with contemporary intellectual trends.

Keywords

Bohdan Lachert, modern architecture, avant-garde modernism, theory of architecture, architectural treatise