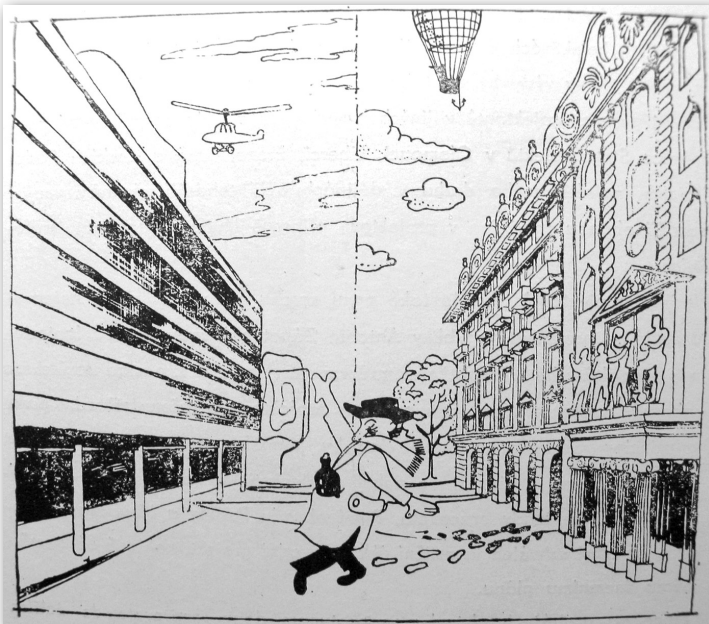


Styl brukselski w Ostrawie i okolicach III. Uwagi na temat architektury lat 50. i 60. z okazji 50. rocznicy EXPO w Brukseli

Przełożyła Kamila Szymańska

Wkrótce po naszym sukcesie na EXPO '58 w Brukseli i eksplozji wzornictwa, sztuk wizualnych i architektury wszystkie czołowe zjawiska mody zaczęły pojawiać się w wersjach *à la „Bruksela”*. Związane z nią formy eksploatowane były do tego stopnia, że „Bruksela” stała się manierą, upowszechniła się, towarzysząc jako znak czasu zarówno ówczesnym wnętrzom, budynkom, czasopismom, książkom, jak i wszechobecnej wówczas agitacji i powszechnemu majsterkowaniu.



Karykatura „1948–1968”, praca zbiorowa ostrawskiego biura projektowego
Stavopjekt, 1968

Każdy Czech z łatwością przypomni sobie, a może nawet gdzieś znajdzie, płyty ze stalowych prętów zespawane w trójkątne kraty, tarasy ogrodowe i ścieżki ułożone we wzór zwany weneckim brukiem, okna na klatkach schodowych z dekoracyjnym

wykorzystaniem kolorowych luksferów, loggie z metalowymi i przeszkłonymi balustradami, okrągłe kajutowe okienka, ukośne aluminiowe uchwyty, faliste sufity, okładziny z tworzywa sztucznego, z papieru (tak zwanego *umakart*) w pastelowych kolorach, wszechobecne domki rodzinne, czyli *šumperáky* itd.

Już na początku lat 60. część ówczesnego środowiska branżowego reagowała na to sprzeciwem. Z jednej strony do przeciwników „Brukseli” należała stara generacja artystów związanych z awangardą międzywojenną. Jej przedstawiciele propagowali nadal poszukiwanie stylu typowo socjalistycznego, lecz w odróżnieniu od początku lat 50. już nie historyzującego, ale zdecydowanie odmiennego od zachodnich stylów artystycznych, architektonicznych czy designerskich. Jednak następne pokolenie interesowało się właśnie sztuką i architekturą zachodnią i za pośrednictwem dostępnych książek oraz czasopism starało się poznać twórczość zachodnioeuropejską, amerykańską czy skandynawską. Krytyczne uwagi z punktu widzenia starszego pokolenia formułował na przykład podczas konferencji na temat krytyki sztuki w lutym 1961 roku architekt Jiří Kroha, konstatując, że: „(...) niestety niektórzy nasi młodzi architekci poniekąd nieodpowiedzialnie i nietwórczo naśladują świat burżuazyjny tam, gdzie powinni pokazać nie tylko swoistą dojrzałość, lecz także nowy rozwijający się gust naszego ludu”.

Wbrew takim poglądom, współgrającym z oficjalną linią partii komunistycznej, styl brukselski szerzył się. Ale wyraźna wstrzeźliwość przeważającej części czeskiej architektury stanowiła zabezpieczenie przed uznaniem takich prac za nazbyt indywidualistyczne, jak jeszcze w drugiej połowie lat 50. w fachowej prasie pisało się o późnych dziełach Le Corbusiera. Sytuacja była jednak bardziej skomplikowana. Część młodej generacji nie zamierzała przyjmować ślepo jakichkolwiek wzorów i podejmowała własne krytyczne rozważania na temat tego, co dzieje się w sferze wzornictwa przemysłowego, aranżacjach wnętrz oraz we współczesnej architekturze. Postawę taką reprezentował na przykład architekt Jaroslav Kadlec, który na łamach czasopisma „Architektura ČSSR” opublikował w 1962 roku artykuł zatytułowany *Architektura czy moda? (Architektura nebo móda?)*. Odnosił się w nim krytycznie do aranżacji ówczesnych wnętrz. Pisał między innymi:

„W zasadzie pozostała jakaś dezorientacja, za którą winę ponosi wulgarne rozumienie metody socrealistycznej w architekturze niedawnego okresu. Również EXPO '58 przyczyniło się do tego. Nasze sukcesy na tej wystawie były bezsporne i dostatecznie już zostały docenione. Wszystko, co nowe, co było odrobinę niezwykle, ale często nie miało nic wspólnego z wartościami artystycznymi, oceniane było jako »Bruksela«. Każda ściana pomalowana na inny kolor była »brukselska«, tak samo jak i urządzenia oświetleniowe z eksportu zawieszane w witrynach sklepów mięsnych. Na wystawach i targach pojawiały się pojmowane w zwulgaryzowany sposób kształty pawilonów lub ich detali z EXPO '58. Wszystko, co rzucało się w oczy, co zwracało na siebie uwagę poprzez swój kształt lub kolor w tekstyliach, szkle, ceramice, urządzeniu wnętrz, wszystko to utożsamiano z tą wystawą, pozostawiając szerokie masy laików w przekonaniu, że naprawdę prezentuje się im te same wartości, które zapewniły nam światowy sukces”.

Ta i inne podobne uwagi krytyczne brały na cel nie tyle samą zasadę międzynarodowego stylu, ile raczej jego rozdrabnianie, niezdecydowanie i twórczą niepewność



Jerzy Jarnuszkiewicz, rzeźba z I Sympozjum Form Przestrzennych w Ostrawie,
1967 (zniszczona)



Rudolf Valenta, Bez tytułu, I Sympozjum Form Przestrzennych
w Ostrawie, 1967

w poszukiwaniu wyrazu w dziełach sztuki i architekturze po erze socrealu. Było to do pewnego stopnia skutkiem zrównywania czeskiego środowiska, dyktatu technologii, obawy przed odważnymi rozwiązaniami oraz starań ograniczenia możliwości twórczych architektury poprzez położenie nacisku jedynie na użytkowe funkcje zabudowy mieszkalnej. Na peryferiach kultury, do których należała Ostrawa i jej okolice, te negatywne tendencje były jeszcze wyraźniejsze.

Jeszcze w 1968 roku w jubileuszowym tomie prac zbiorowych *Štavoprojektu* pojawiła się rysunkowa karykatura, ukazująca architekta drepczącego między dwoma skrajnościami: historyzmem stalinowskiego typu z jednej strony, z drugiej zaś modernizmem à la Le Corbusier z heliportami, o których była mowa w pierwszym akapicie pierwszej części naszej serii na temat stylu brukselskiego. Tymczasem utopijne sny z końca lat 50. w ciągu następnego dziesięciolecia otrzymały dużo realniejszą postać.

W latach 60. scena artystyczna w regionie ostrawskim wyróżniała się między innymi nawiązaniami do modernizmu, w miarę jak część społeczeństwa zaczęła ponownie otwierać się na najróżniejsze prądy myślowe. Dowodem na to było również powstanie



Štefan Belohradský, *Cudowne drzewo (Zázračný strom)*,
I Sympozjum Form Przestrzennych w Ostrawie, 1967

kilku grup twórczych. Jedną z nich stanowiła założona w 1964 roku grupa artystów *Kontrast*, skupiająca autorów zorientowanych modernistycznie. Do jej członków należeli Jiří Babiček, Svatoslav Böhme, Oto Cienčala, Eduard Ovčáček, Miloš Urbásek i inni. Ich program opierał się na próbie uchwycenia kontrastów życia, połączeniu upojenia optymizmem technicznym z wydarzeniami życia codziennego, ponieważ twórcy uświadamiali sobie, że rzeczywistość, jak z pewną przesadą i skrótowo głosili: „Łączy dzień alfabetów z dniem cybernetycznej maszyny, pot oracza z kosmiczną szybkością rakiety”.

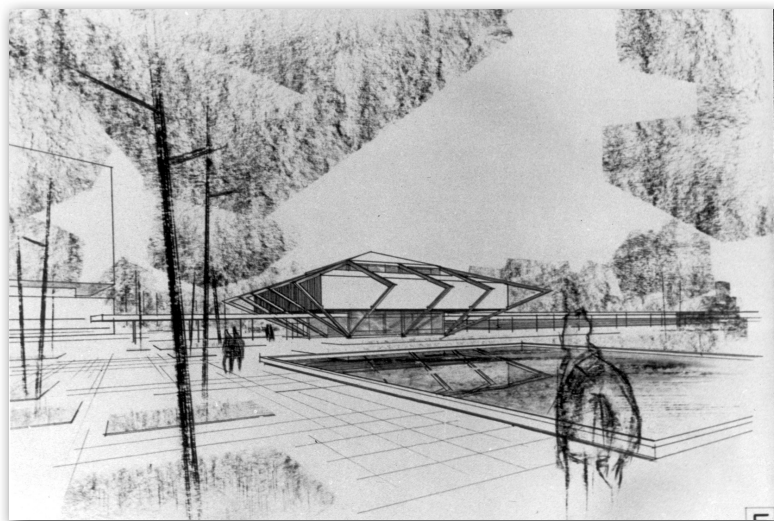
Ruch literacki i myślowy, przemiany w fotografii, typografii oraz grafice odpowiadające stylowi brukselskiemu dobrze odzwierciedla ostrawskie czasopismo literackie „Červený květ”, choć na początku oscylowało ono między stalinizmem a umiarkowanie odrodzonym „realnym socjalizmem”.

Utopia, a wraz z nią obiecane społeczeństwo bez klas i barier społecznych, nadal majaczyła na horyzoncie gdzieś w przyszłości – najczęściej mówiono o 2000 roku. W połowie lat 60. granice ideowych kompromisów były z wolna przetamywane. Z tego powodu wspomniana powyżej karykatura sprawiała wrażenie anachronicznej, to znaczy wyglądała jak wiadomość z przeszłości pomimo tego, że przeważająca część głosicieli stalinowskiego socrealu nadal zajmowała czołowe miejsca w aparacie państwowym i w przedsiębiorstwach. Nawiasem mówiąc, w tym okresie utopijna wiara w technologiczną i społeczną pozytywną przyszłość i wynikająca z niej pogarda dla przeszłości nie uległa zmianie. W efekcie znaczna część siedzib była wyburzana. W Ostrawie można wymienić choćby Śląską Ostrawę (*Slezská Ostrava*) lub Przywóz (*Prívóz*).

O możliwościach późnomodernistycznie zorientowanych sztuk plastycznych tego okresu świadczą aktywność na polu rzeźbiarstwa. W 1967 i 1969 roku odbyły się w Ostrawie dwa roczniki Sympozjum Form Przestrzennych, podczas których rzeźbiarze



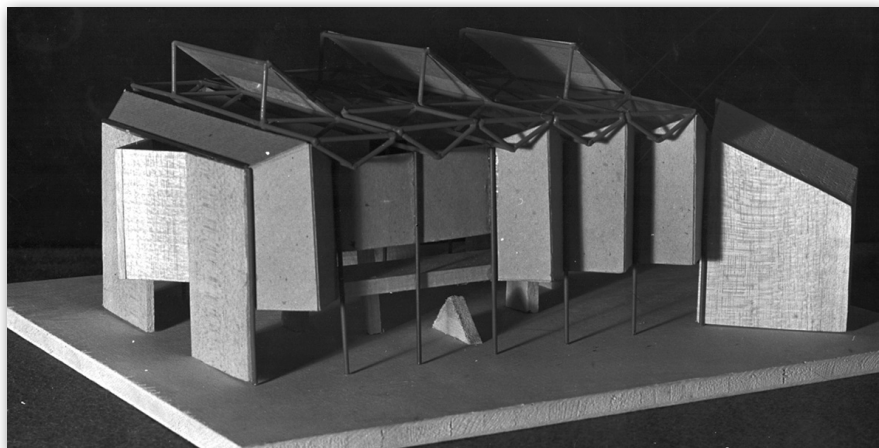
Jo Oda, Bez tytułu, I Sympozjum Form Przestrzennych w Ostrawie, 1967 (zniszczona)



Josef Halek, Jan Palkovský, Projekt Galerii Rzeźby z I Sympozjum Form Przestrzennych w Ostrawie, 1967 (niezrealizowane)

i architekci zaproszeni z kraju i zagranicy tworzyli w halach Huty Witkowice (*Vítkovické železářny*) dzieła plastyczne ze stali i żeliwa. Spotkania te miały przyczynić się do powstania dzieł artystycznych należących do najróżniejszych neoawangardowych linii sztuki późnomodernistycznej, wyraźnie odmiennych od dyrygowanej przez państwo sztuki oficjalnej.

Dzieła rzeźbiarskie, zgodnie z koncepcją opracowaną przez ówczesne Biuro Głównego Architekta (*Útvar hlavního architekta*), umieszczane były w Sadach Komeňského,



Bronislav Firla, Barnabas von Sartory, Projekt Galerii Rzeźby z I Sympozjum Form Przestrzennych w Ostrawie, model, 1967 (niezrealizowane)

w centrum miasta. Celem tej koncepcji było utworzenie parku rzeźb, który, jak planowano, w niedalekiej przyszłości uzupełniony zostałby o budynek galerii. Jeden z projektów takiego budynku powstał w trakcie pierwszego Sympozjum za sprawą architekta Bronislava Firla oraz austriackiego architekta i rzeźbiarza Barnabasa von Sartory. W projekcie zastosowano stalowe konstrukcje, w celu stworzenia struktury o przestrzennej rozczłonkowanej bryle, wykorzystującej elementy stylu brukselskiego w postaci ażurowych ścian działowych, dachu w formie świetlików z trapezowymi kształtami i z całościową wizją budynku jako struktury lewitującej nad ziemią. Również inne projekty, na przykład studium ostrawskiego twórcy Josefa Havlíčka, cechowały się brukselską morfologią, choć miała ona zredukowaną postać.

Także niektóre rzeźby powstałe w czasie sympozjum brały swój początek w środkach wyrazu stylu brukselskiego. Nie bez przyczyny, choć nie bezpośrednio, poddawał to krytyce Ivan M. Jirous w swoim artykule z roku 1970 oceniającym sympozja. Za mniej wartościowe uznał na przykład prace koncentrujące się na geometrycznej grze struktur. Moglibyśmy tu upatrywać podobieństw do stylu brukselskiego, choć autor nie używał tego pojęcia. I tak na przykład dzieła Jerzego Jarnuszkiewicza określił jako pracę zdolnego aranżera, podczas gdy w jego twórczości ważniejszą rolę odgrywała graficzna forma sylwetki obiektu na tle parku i pobliskiego osiedla, natomiast jakości plastyczne ginęły w gmatwaniu linii oraz rozdrobnionych płaszczyzn. Pozytywniej, choć z pewnym dystansem, wyrażał się o dziełach japońskiego rzeźbiarza Jo Ody, który wówczas również koncentrował się na badaniu ściśle geometrycznej rzeźby.



„Bruksela” sanatoryjna: Karlova studánka, Jelení kašna



„Bruksela” komunalna: Opawa, żelbetowa krata nad wejściem do bloku mieszkalnego

Najwyżej oceniał prace przekraczające te ograniczone ramy w kierunku organicznych form obiektu rzeźbionego w twórczości Aleša Veselego i w figuralnej kompozycji Karla Nepraša. Te właśnie dzieła sygnalizowały przejście od brukselskich rozważań nad abstrakcją czy stylizowaną figuratywnością w kierunku postmodernizmu.

Znamienne, że oba roczniki sympozjum odbyły się pod patronatem ówczesnego prezydenta miasta Ostrawy, a w niedalekiej przyszłości jednej z postaci normalizacji Husaka

– Josefa Kapka. Charakterystyczne wydaje się również to, że przez długi czas pozostawały sympozjami ostatnimi. Oznaczały one bowiem niebezpieczeństwo zbyt swobodnej i otwartej wymiany bodźców artystycznych oraz zagrożenie wolnością wyrazu, niezbyt powszechną wtedy w regionie Ostrawy. W zbiurokratyzowanym środowisku w czasie normalizacji ponownie zaczynało się mówić o realizmie socjalistycznym, przy czym sam termin już od dawna nie niósł w sobie żadnej treści.

Normalizacja oznaczała również między innymi koniec stylu brukselskiego stanowiącego czechosłowacką wersję późnego internacjonalnego stylu w sztuce i architekturze. Mimo to projekty odpowiadające definicji stylu brukselskiego pojawiały się nadal. Z ostrawskich przykładów można wymienić choćby budynek Dworca Głównego w Przywozie (*Hlavní nádraží v Přívoze*) autorstwa brneńskich architektów Lubora Laciny i Vlasty



„Brukselska” mała architektura: Krnov, rzeźba żelbetowa
– drabinki



Karel Nepraš, *Rodzina wyjeżdża na wycieczkę (Rodina odchází na výlet)*,
II Sympozjum Form Przestrzennych w Ostrawie, 1969–1970 (zniszczona)

Doušy ukończony dopiero w 1974 roku. Inną egzemplifikacją tego zjawiska jest znajdujący się na dzisiejszej ulicy Nádražní biurowy i mieszkalny budynek biura turystycznego Čedok Ostrava autorstwa ostrawskiego twórcy Josefa Halka. Projekt powstał w drugiej połowie lat 60., ale sama budowa została ukończona dopiero w 1975 roku. Budynek z przeszklonym parterem, pasażem i piętową fasadą części mieszkalnej, składającej się z mieszkań ze skosami, wpisywał się w krajobraz miasta odmiennej ery. Twórczy potencjał stylu wyczerpał się, a jego ciągle słabnące echa były nadal słyszalne tylko dlatego, że zdziesiątkowane środowisko nie było w stanie, a twórcze jednostki w nim zamknięte nie miały zbyt wielu możliwości rozwijać tego, co od pierwszej połowy lat 70. przenikało sztukę i architekturę zachodnich społeczeństw, czyli postmodernizmu. O niej i jej losach w regionie Ostrawy napiszemy więcej w przyszłym roczniku czasopisma „Protimluv”.

Bibliografia:

Architektonická práce 1948–1968. Výběr prací Stavoprojektu v Ostravě u příležitosti 20 let svého trvání, Ostrava 1968.

Architektura v Severomoravském kraji. Krajský projektový ústav, Ostrava 1965.

M. Bartoň, Kov a nové prostorové formy [w:] „Architektura ČSSR“ XXVII, 1968, s. 175–178.

Bichler, Klimeš, Kuba, Výstava architektonických prací tvůrčí skupiny architektů za období 1957–1967. Katalog, Svaz architektů ČSSR v Ostravě a Dům umění v Ostravě, Ostrava 1968.

F. Cubr, J. Hrubý, Z. Pokorný, Československý pavilón a expozice na světové výstavě v Bruselu [w:] „Architektura ČSR“ XVII, 1958, s. 664–670.

I. M. Jirous, Sochy pro budoucí město (1970) [w:] Magorův zápisník, Praha 1997, s. 67–72.

J. Kadlec, Architektura nebo móda? [w:] „Architektura ČSSR“ XXI, 1962, nr 6, s. 362.

J. Klen, O. Pražák, Výstavba Karviné [w:] „Architektura ČSSR“ XXII, 1963, s. 468–481.

J. Kotík, Architektura EXPO 58 [w:] „Výtvarná práce“ VI, 1958, nr 15, s. 12.

D. Kramerom, V. Skálová (red.), Bruselský sen. Československá účast na světové výstavě EXPO 58 v Bruselu a životní styl 1. poloviny 60. let. Katalog výstavy, pod red. D. Kramerom, V. Skálová, Arbor vitae, Praha 2008.

J. Kroha, Společná konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky... [w:] Umění a kritika. Sborník dokumentů z celostátní konference o současných úkolech socialistické umělecké kritiky, Praha 1961, s. 300–305.

U. Kultermann, Současná světová architektura, Praha 1966.

L. Lauerma, Jednotlivé pavilóny [w:] „Architektura ČSR“ XVII, 1958, s. 685–703.

F. Milučký, Expo 58 Brusel. Nástup nových tendencí v architektuře [w:] „Výtvarný život“ IV, 1959, nr 2, s. 63–67.

O. Nový, J. Šetlík, Cubr, Hrubý, Pokorný, Praha 1962.

O. Nový, Č. Vorel, Poruba po deseti letech [w:] „Architektura ČSSR“ XXI, 1962, s. 646–658.

R. Prokop, Havířov – město pozoruhodného vývoje. K 10. výročí nejmladšího hornického města na Ostravsku, Havířov 1966.

M. Řepa, Světové výstavy EXPO. Československo a Česká republika na světových výstavách po roce 1945, Pardubice 2005.

J. Santar, Světová výstava v Bruselu Expo 58, Praha 1961.

O. Ševčík, O. Beneš, Architektura 60. let. „Zlatá šedesátá léta“ v české architektuře 20. století, Praha 2008.

Z. Špaček Z., Výstavba Havířova [w:] „Architektura ČSSR“ XXII, 1963, s. 159–170.

Fotografie pochodzą ze zbiorów: Archiwum miasta Ostrawy (Archiv města Ostravy) (2), Galerii Sztuk Pięknych w Ostrawie (Galerie výtvarného umění v Ostravě) (3, 4, 5, 6, 11) oraz zbiorów autora (8, 9, 10 i reprodukce 1 i 7)



František Kowolowski, Depozit II, Moravská galerie v Brně, instalacja z archiwum Morawskiej galerii w Brnie, 1000x800x300 cm, 2002