

ARCHITEKTURA

ARCHITECTURE

TOMASZ KOZŁOWSKI

Prof. dr hab. inż. arch.

Cracow University of Technology, Faculty of Architecture

email: tkozlow@pk.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4548-9490>**MAREK POCZĄTKO**

Dr inż. arch.

Cracow University of Technology, Faculty of Architecture

email: mpoczatko@pk.edu.pl

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-8907-289X>

O MONUMENTALIZMIE — PROBLEM STYLU I STYLOWOŚCI W ARCHITEKTURZE

ON MONUMENTALISM — THE PROBLEM OF STYLE AND STYLISHNESS IN ARCHITECTURE

STRESZCZENIE

Wydaje się, że architektura jest sposobem zapamiętywania wydarzeń, ludzi, obyczajów, przez co staje się magazynem przeszłości dla przyszłości, elementem kultury. Tradycja architektury wykształciła szereg form odpowiednich dla konkretnej funkcji i lokalizacji. Czy współczesność niesie zagrożenia dla ich estetyki? Praca stanowi rozważania o stylu w architekturze oraz odnosi się do sensu jego istnienia w czasie współczesnych wyzwań. Szczególną uwagę poświęca się monumentom — to one opisują historię i współczesność architektury. Badania mogą doprowadzić do odpowiedzi na pytanie, czy współczesna architektura może być monumentalna, nawet jeśli nie wyraża tradycyjnego języka budownictwa.

Słowa kluczowe: styl, style architektoniczne, styl monumentalny, współczesna architektura monumentalna

ABSTRACT

Architecture seems to be a way of memorizing events, people, customs, thus becoming a storehouse of the past for the future, an element of culture. The architectural tradition has developed a range of forms suitable for a particular function and location. Does modernity pose a threat to their aesthetics? The paper reflects on style in architecture and addresses the sense of its existence in the time of contemporary challenges. It pays special attention to monuments as they describe the history and contemporaneity of architecture. The research may bring an answer to the question of whether contemporary architecture can be monumental, even if it does not express the traditional language of construction.

Keywords: style, architectural styles, monumental style, contemporary monumental architecture

1. WSTĘP

Monumentalizm zawsze związany był z klasycznym podejściem do projektowania. Twórcy starali się naśladować zapamiętane z historii budowle i przekazywać ich harmonię, symetrię i rytm. Badania nad takimi obiektami i ich wpływem na kolejne pokolenia architektów prowadzone są od lat. Takie znaczenie

słowa „klasyczne” pokazuje książka Kazimierza Michałowskiego pt. *Jak Grecy tworzyli sztukę*. Autor przedstawia w niej szereg znaczeń klasyczności. Najlepszym dla rozważań o architekturze wydaje się wytłumaczenie terminu, gdy *utwór ten (lub dzieło) jest z ducha swojego klasyczny, to mamy wówczas na myśli pewne, pozornie apriorycznie ustalone wartości, które odnajdujemy bądź odczuwamy w danym*

utworze. O jakie walory tu chodzi? O pewne kategorie estetyczne, które określamy mianem harmonii, symetrii rytmu, a które muszą być ze sobą tak ściśle związane, że wywołują u nas wrażenia: ładu, równowagi, spokoju, powagi i wzniosłości duchowej. Forma wyrazu i środki ekspresji odgrywają w tym względnie rolę drugorzędną. Decydujący jest efekt przeżycia całości utworu: obrazu, utworu poetyckiego, dzieła sztuki monumentalnej, na których widok odnosimy wrażenie „piękna klasycznego” (Michałowski, 1986, s. 83). To, co jest najważniejsze, to chyba symetria, rytm, piękno. Ale Gottfried Semper, chcąc zerwać z tradycyjną witruiąską triadą, za warunki piękna formalnego uznał symetrię, proporcjonalność i kierunek (Semper, 1974, s. 493). Takie i podobne rozważania dotyczące szerokiego spektrum sztuki — i czasem niezwiązane z architekturą — mogą być w naszych badaniach interesujące. Pozwolą na szersze spojrzenie i ułatwią zrozumienie znaczenia monumentalności w historii i próby przełożenia jej ogólnych założeń na język współczesnej architektury.

Cel pracy

Celem artykułu jest próba analizy monumentu jako jednego z ważnych elementów współczesnej sztuki, jaką powinna być architektura. Badania i kwerenda literatury mogą doprowadzić do odpowiedzi na pytanie: czy architektura współczesna może być monumentalna, kiedy próbuje zerwać z zapamiętanym językiem budowania oraz czy najnowsze wyzwania stanowią dla niej zagrożenie?

Metoda

Problem stylu w architekturze na przestrzeni czasów oddaje analiza tekstów teoretycznych, która pokazuje, że jego istnienie zawsze sprawiało problem praktyczny i badawczy. Ale — choć jest zmienny — nie popadł w niebyt. Tytułowy styl monumentalny jest wciąż ważną częścią teorii i twórczości sztuki i architektury.

Literatura przedmiotu

Temat stylu w sztuce i architekturze nie jest nowy, dlatego zaproponowany przegląd tekstów różnych esejów i manifestów stanowi ogólny przekrój literatury motywu stylu oraz jego pozycji w świecie estetyki architektury. To zagadnienie w bezpośredni lub pośredni sposób dotyczy większości wywodów w dziedzinie. Zatem poszukiwania będą dotyczyć szeroko rozumianej teorii architektury i projektowania, czemu służą historyczne i współczesne opracowania.

Rozważania estetyczne na temat stylu znajdujemy

w następujących pozycjach: Valery, P. (1971), *Estetyka słowa*, Gołaszewska, M. (1986), *Zarys estetyki* czy Taine, H. (2010), *Filozofia sztuki*; natomiast te odnoszące się do architektury — w: Loos, A. (2013), *Architektura*, Krier, L. (2001), *Architektura — wybór czy przeznaczenie* i nowsze: Monestiroli, A. (2009), *Pięć uwag o stylu*, Venturi, R., Scott Brown D., Izenour, S. (2013), *Uczyć się od Las Vegas*, Nicolai, B. (2013), *New Monumentalism in Contemporary Architecture*. Do stanu badań należy zaliczyć również pozycje zawarte w bibliografii artykułu.

2. STYLE

Zdarza się, że autor sam nie potrafi wytłumaczyć założeń powstania dzieła (czasem odnosimy wrażenie, że artyści nie powinni wypowiadać się o swoich dziełach). Nie jest to oczywiście wadą, ale bez wypowiedzi twórcy widz lub obserwator może nie zrozumieć sztuki (szczególnie przy spotkaniu ze sztuką nowoczesną).

Niemiecki poeta doby ekspresjonizmu — Gottfried Benn — naigrawa się w swym wierszu z Chopina, który już nie może się bronić: *Niezbyt wylewny w rozmowie, / poglądy nie były jego mocną stroną, / poglądy omijają istotę rzeczy, / kiedy Delacroix rozwijał swoje teorie / stawał się niespokojny, sam / nie potrafił uzasadnić swoich nokturnów...* (Benn, 1982, s. 57). Przekora Benna jednak nie stwarza w nas potrzeby uzasadnienia teorii powstania dzieł Chopina. Nawet nieobeznany z muzyką słuchacz zauważa w nich geniusz twórcy. I co najważniejsze — brak teoretycznego uzasadnienia autora nie niszczy jego sztuki i nie umniejsza wielkości. Podobny przykład stanowią architekci uznani za wielkich twórców, a nieumiejący stworzyć definicji dla swej architektury, lub może nieodczuwający takiej potrzeby.

Leon Chwistek — teoretyk polskiego ekspresjonizmu-formizmu — nawoływał do zerwania ze wszystkimi regułami i przyzwyczajeniami w architekturze. *Praktyczny cel, do jakiego służą dzieła architektury i materiał, z którego mają być wykonane, stanowią jedyne ograniczenia formy budynku. (...) Kwestia użyteczności pozostała w dalszym ciągu aktualna, ale — trzeba to od razu stwierdzić — nie może odgrywać roli zasadniczej z tego prostego powodu, że postulaty praktyczne nigdy nie mogą wyznaczać w zupełności kształtu budynków. Przeciwnie, jest łatwo sprawdzić, że przy tych samych danych praktycznych, można osiągnąć kształty zasadniczo odmienne. Stąd to bierze się pozorna dowolność, którą każda epoka stara się usunąć przez szereg reguł teoretycznych, objętych nazwą stylu.*

Reguły te wchodzi z czasem w krew architektów, prowadząc do błędnego mniemania jakoby posiadały charakter bezwzględny. W tym punkcie występuje uderzająca analogia architektury z muzyką. Jeśli zechcemy reguły te odrzucić, staniemy natychmiast przed teoretyczną pustką, którą wypełnić może jedynie bezpośrednio narzucenie się takiego a nie innego kształtu (Chwistek, 2004, s. 105).

Brak stylu miał być drogą do tworzenia nowej formy. Podobne hasła pojawiają się w awangardzie włoskiej. Kiedyś Sant'Elia nawoływał językiem rewolucyjnym: *Życie współczesne zatrzymało w architekturze proces konsekwentnej ciągłości stylu. Architektura wyzwoliła się od tradycji. Trzeba nieuchronnie zaczynać od nowa* (Saint'Elia, 1978, s. 308). Jak ciąg dalszy tego manifestu brzmi hasło Paula Valéry'ego: *Najwspanialsze osiągnięcia są wyłącznie wynikiem chwilowego stanu ich autora* (Valéry, 1971, s. 196).

W marcowym numerze czasopisma *Blok* z 1924 roku przedstawiono postulaty Miesa van der Rohe'a dotyczące teorii. Wydaje się, że w kontekście niniejszych rozważań najważniejszym punktem jest ten o tworzeniu nowej formy przy braku stylu (van der Rohe, 1924, s. 1). Postulaty są zgodne z corbusirowską „grą brył w świetle”, wydaje się jednak, że bezstylowość ma dotyczyć zerwania z architekturą historyczną, a nie całkowitego odejścia od modernistycznej powtarzalności, która także stanowi pewien rodzaj „stylu”.

Inny prekursor modernizmu — Adolf Loos — wieścił: *Pod pojęciem stylu rozumieli ornament. Rzekłem wtedy: nie płaczcie. Spójrzcie, to właśnie jest wielkość naszej epoki, która nie jest w stanie stworzyć nowego ornamentu. Pokonaliśmy ornament, osiągnęliśmy brak ornamentu. Spójrzcie, oto nadchodzi czas naszego spełnienia. Wkrótce ulice miast będą lśnić jak białe ściany! Jak Syjon, święte miasto, stolica niebios. Wtedy nadejdzie spełnienie* (Loos, 2013, s. 136). Théophile Gautier posuwa się jeszcze dalej, odrzucając styl całkowicie: *Jak można w obliczu tak poważnych zagadnień zajmować się formą, stylem, rymem? Co nam styl i rym, i forma?* (Gautier, 1958, s. 48). Dla Adolfa Loosa styl jako kontynuacja dawnych działań jest także czymś niewskazany. Architekt wyśmiewa tych, którzy próbują naśladować innych. Píše: *Wielcy mistrzowie architektury chcieli budować jak Rzymianie. Mylili się. Epoka, miejsce, klimat pokrzyżowały ich plany* (Loos, 2013, s. 155). Jednak nawet ten wielki twórca nie zawsze budował domy idealne i najpierw sam musiał stopniowo dochodzić do swych idei, a jego *Looshaus* nie jest jeszcze pozbawiony historycznych naleciałości.

Twórcy, aby ułatwić sobie życie, wymyślili określenie „styl”. Miało to przekonać odbiorców do pewnego „teoretycznego” odczytywania dzieła. Współczesna definicja książkowa jest szalenie nieskomplikowana i mówi, że *jest to w sztuce — zwłaszcza w architekturze, sztukach plastycznych i w muzyce: całokształt cech charakterystycznych dla sztuki danej epoki, danego regionu, dla jakiejś dziedziny twórczości, dla jakiegoś twórcy lub dzieła* (Słownik języka polskiego, 1982, s. 362). Pewne funkcje zostały skojarzone z pewnymi sposobami projektowania. Połączono takie działania z pewnymi — jak sądzono — obiektywnymi założeniami. Jednak *W estetyce trwa odwieczny spór o to, czy istnieją tak zwane obiektywne kryteria estetyczne, czy też odczuwanie czegoś jako pięknego lub pozbawionego walorów estetycznych jest wyłącznie wynikiem subiektywnego odczucia i osądu widza* (Goryński, 2011, s. 10), czyli czy można coś z góry opisać lub wyrazić?

Pojęcie stylu jest zawsze powiązane z pewną systematyką, a jak pisał Nietzsche: *Nie ufam systematykom i ustępuję im z drogi. Pożądanie systemu jest brakiem rzetelności* (Nietzsche, 2011, s. 10). Jednak styl w sztuce zawsze pomagał twórcom stworzyć dzieło dobrze odbierane w danej epoce, był naśladownictwem jednak pomocnym również widzom, ułatwiał poznanie tematu i myśli artysty. Z czasem funkcja budynków była przypisana do konkretnego stylu. Antonio Monestiroli podkreśla wręcz, że: *Styl jest niezbędnym wymogiem, aby dzieło sztuki stało się obietnicą szczęścia. By zamknąć w dziele cały świat, dokończony sam w sobie i rozpoznawalny, konieczne jest osiągnięcie pewnego stylu: formy trwałej, niezmiennej i ogólnie akceptowanej, w której dostrzeżemy lepszy świat, odślonimy znane wszystkim uczucia; formy, w której pojawi się obietnica szczęścia. (...) Jest to powód, dla którego styl w sztuce, przynajmniej w architekturze, powstaje w znaczeniu pozytywnym* (Monestiroli, 2009, s. 107).

Gustave Flaubert — pisarz i teoretyk sztuki — szedł jeszcze dalej twierdząc, iż styl jest ważniejszy od tematu dzieła: *nie ma ładnych ani brzydkich tematów i, przyjmując punkt widzenia czystej sztuki, można by przyjąć jako pewnik, że w ogóle żadnego tematu nie ma, gdyż styl jest sam w sobie doskonałym sposobem widzenia rzeczy* (Reizow, 1961, s. 181). Można podsumować to krótko: nie „co”, ale „jak”. Można także za Hippolytem Tainem doszukiwać się stylu jako ducha epoki niezbędnego do poprawnego odbioru dzieła sztuki. Po rozpatrzeniu istoty dzieła sztuki pozostaje zbadać prawo jego tworzenia. Prawo to, na pierwszy rzut oka, można wyrazić tak: *Dzieło sztuki jest uwarunkowane pewną całością, będącą ogólnym stanem ducha i obyczajów otaczających...* (Reizow, 1961, s. 181).

Współczesność pozbawia nas potrzeby stylu, wtrącając w ciągłe zmieniającą się wojnę mód związaną z komercjalizacją wszelkiej sztuki. Można zastanowić się, czy jest jeszcze w sztuce i architekturze potrzebna jakakolwiek kompozycja, czy nawet proste reguły? Czy styl lub jego brak odnosi się do architektury współczesnej?

Należy przyjąć założenie, że architektura jest sztuką, której można nadać jakiś ogólny zarys. Historia zapisała swój trwały architektoniczny ślad w monumentach. Monumentalizm czy „monumentalny styl” nierozzerwalnie związane są z jej dziejami. Jednak czy architektura monumentalna istnieje i jakie są jej stylistyczne uwarunkowania? Wydaje się, że źródła monumentalizmu nie są „czysto architektoniczne”. Być może zrodził się z pradawnych budowli megalitycznych, które zaliczyć można do pierwszych monumentów. *Wielkie kamienie w architekturze występowały i występują w różnych kulturach świata... Przez megality rozumiem międzyplemienny i międzykulturowy styl architektoniczny, będący wyrazem uniwersalistycznej, goehellicznej religii kultu przodków i Wielkiej Matki, przejawiający się w określonych monumentalnych, prostych i surowych budowlach, głównie grobowych, ale także świątynnych i ceremonialnych, na które składają się charakterystyczne struktury kamiennie i kamienno-ziemne* (Krzak, 1994, s. 11).

Pewnym jest także, że monumentalność nie dotyczy wyłącznie architektury. Mówimy o monumentalnym dziele literackim, monumentalnym utworze muzycznym czy dziele plastycznym. Być może kluczem do rozróżnienia tych kategorii jest kantowska wzniosłość, która stara się wyjaśnić ten problem dość emocjonalnie. Monumentalności możemy przypisać pewne cechy fizyczne, zaś wzniosłości — zbiór odczuć. Wszak symfonie Bacha nie mają realnej formy przestrzennej, pomimo tego określamy je jako pompatyczne, wruszające i wzniosłe. Monumentalna stylizacja architektury to dość łatwa w odczytaniu intencja twórców minionych epok. Współcześnie staje się to rzeczą dość umowną; nie ma stylów w architekturze — nie ma także stylu monumentalnego. Przeszłość w architekturze pozwala bez wątpliwości wytypować archetyp monumentu. Jego forma miała określone cechy fizyczne, które można zdefiniować i opisać. Współcześnie rzecz ma się inaczej — nie ma już jednoznacznej formy monumentu, tak jak nie ma jednego (żadnego) stylu. Jest nieokiełznana potrzeba indywidualizmu twórcy oraz wyjątkowość i oryginalność formy w nieustającym poszukiwaniu nowości. Zapewne styl monumentalny zawierał w sobie głęboką symbolikę — by móc zachowywać i przekazywać pamięć i wartości. Historyczne monumenty w wielkiej skali wykorzystujące kolumny, łuki, kamienne bloki, już nie powstają.

Są za to niezwykle oryginalne rzeźbiarskie budowle, którym prawdopodobnie można przypisać zbiór wspólnych cech. Istnieje pogląd, że współczesne monumenty nie symbolizują niczego, no może poza komercją. Trwają po cichu w swej niezwyklej formie, dowodząc niezwykłości czasów, w których zostały wzniesione.

3. STYL MONUMENTALNY

Styl monumentalny ma swoje źródło w odległej przeszłości, a jego typowanie należy zacząć od starożytnych świątyń, siedzib władców..., choć zdaje się to być zbędne — przecież karty historii architektury w znacznym stopniu wypełniają właśnie te budowle. Osiove wejścia, nawy, wysokie wieże, dzwonnice — to elementy należące do historii. Siedziby władców zawsze przybierały formy budowli o paradnym i wystawnym charakterze. Dawne budowle wznoszono według obowiązujących kanonów piękna. Architektoniczny kostium rozporządzany był wedle prawideł i zasad danej epoki. Czytelność kompozycji oraz jej zwartość i jednoznaczność budowały formy monumentalne. Jednym z najważniejszych ich elementów składowych były fasady — *to one decydowały o wyglądzie budowli, zapewniały izolację od świata zewnętrznego* (Skin. *Architecture & Volume*, 2008). W przeszłości klasyczne elementy architektoniczne, jak kolumny, attyki, tympanony, portale, gzymsy, nadawały odpowiednio poważny, przysadzisty wygląd budowłom. Pomagały w podkreśleniu odpowiednich cech obiektów. Zależnie od epoki elementy te przybierały różne wielkości i proporcje. Architektura monumentalna operowała również specyficznym detalem, uporządkowanym wystrojem fasad. Obowiązywała kompozycja zdyscyplinowana, geometryczna. Często wzmacniana była zapożyczeniami stylowymi z przeszłości. Zaś bogaty detal architektoniczny uzupełniał tę architekturę. Płaskorzeźba, fryz, ornament — dziś odeszły w niepamięć. W przeszłości każda epoka miała własny charakterystyczny styl, tworzyła swój specyficzny detal, który świadczył o wystroju architektonicznym, porządku. Przełom przyniósł ruch nowoczesny. Funkcjonalistyczna maszyna uczyniła go zbędnym. Ornament uznano za zbrodnię. Stylizacja poprzez detal nie miała już sensu.

Gianni Vattimo definiuje monument jako nośnik pamięci bliski Heideggerowskiej koncepcji, która oddzielała ornament od dzieła sztuki. To monument, który od zawsze trwa jako świadek zdarzenia, nie zaś jako dzieło architektury (Vattimo, 2006, s. 88). Dzisiejsza architektura posługuje się głównie językiem formy. Detal, który jej towarzyszy, nie stanowi celu samego w sobie. Został on zredukowany, nie określa już historycznej manieri stylizacji, kunsztu wykonania ornamentu, dzieła sztuki.

Wydaje się, że styl architektury monumentalnej napełniony jest ideologicznymi metaforami. Kompozycja obiektów oparta była w znacznej mierze o zasady projektowe z przeszłości, tradycji, operowała innymi elementami architektonicznymi. To, co dawniej było powszechnie uznawane za kanon kompozycyjny, teraz nie ma znaczenia, bądź celowo jest pomijane. Trudno jest określić, czy jest to związane ze stylami, modą czy konwencją. Bywa również, że mieszanka stylów w architekturze splata się z przepychem i szaleńczym rozmachem. Bez złudzeń możemy nazwać ją architekturą kaprysu. Odnosimy tu wrażenie pewnego przesytu oraz pychy twórcy. Zdarzało się również, że styl istniejącej budowli ulegał przekształceniom w wyniku przebudowy, zmian wystroju i detalu, przystosowaniu do wymagań nowej epoki estetycznej. Zmiany te następowały z różnych pobudek — „aktualizacja” do bardziej nowoczesnego stylu, zużycie wcześniejszych elementów, próba zatarcia przeszłości czy wręcz zwykła chęć zmiany lub przypodobania się nowym gustom.

Czasami bywa, że budowla monumentalna i jej styl paraliżuje widza. Dom Sowietów według projektu Noja Trockiego w Petersburgu to budowla o w pełni określonym stylu, to architektura reżimu i — jak większość tego typu budowli — charakteryzuje się *nadmonumentalnością* (Bass, 2008, s. 15), często popartą zapożyczeniami stylowymi z przeszłości. Bogaty detal, klasyczne elementy architektoniczne: kolumny, gzymsy, attyki, tympanony i portale, pojawiały się w każdej budowli. Nadprzeciętny monumentalizm przybierał nieraz karykaturalne wręcz kształty. *Formy historyczne, zarówno w swej postaci kanonicznej, jak i przetworzone, podlegają tu pewnej reorganizacji w nowym kontekście. Wszystko jest niezwykle: rozmiar, proporcje, podziały, logika podporządkowania, dekoracje* (Bass, 2008, s. 15). Dlaczego budowano takie budowle? Jakie symbole w sobie zawierały?

Piękno w architekturze to m.in. proporcje bryły, kształt, materiał, jego kolor i faktura, światło i cień. Wrażenie, jakie wywiera na odbiorcy, to również określony zbiór odczuć. Monumenty miały wzbudzać podziw, zachwyt, dumę, współczucie, nostalgię, potęgę czy grozę. Część z tych uczuć zawiera się we wzniosłości. Maria Gołaszewska w *Zarysie estetyki* klasyfikuje ją jako wartość estetyczną (Gołaszewska, 1986, s. 365). Występuje ona obok innych wartości sztuki, takich jak wdzięk i piękno (wg Bayera).

Edmund Burke zdaje się znakomicie opisywać oddziaływanie budowli monumentalnych, zwłaszcza w kontekście architektury władzy: *jest to rodzaj grozy sprawiającej zadowolenie, rodzaj spokoju zabarwionego grozą, która, ponieważ związana jest z instynktem samozachowawczym, jest jednym z najsilniejszych*

uczuć. (...) Wzniosłość łączy się nie tyle z pozytywną rozkoszą, co z podziwem, szacunkiem (Gołaszewska, 1986, s. 365). Co ważne, podobnie jak Immanuel Kant oddzielał wzniosłość od piękna. Jednak Kant to ideę nieskończoności uznawał za źródło wzniosłości, której nie łączył z formą przedmiotów, dotyczyła ona jedynie wyobrażenia nieskończoności. Wzniosłość nie leży w przedmiotach, lecz w ideach.

Wzniosłość jest wartością złożoną, opisującą odczucia w kontakcie z naturą lub dziełem sztuki, którą szczególnie można przyporządkować architekturze monumentalnej, uznać za pożądaną synonim współczesnego monumentalnego stylu i piękna. Ale jak do tego odnosiła się nowoczesność? Czy potrzebę stylu monumentalnego zapewniała architektura oparta o rozpoznawalne wzorce formalne z przeszłości, lecz pozbawione — jak chciał Loos — ornamentu? A czy dynamiczna współczesność zagraża klasycznej monumentalności?

4. NOWOCZESNOŚĆ A POTRZEBA STYLU MONUMENTALNEGO

Przeświadczenie o istnieniu kanonów piękna i stylów Sigfried Giedion potwierdza w *The Need for a New Monumentality* (Architecture Culture, 1943–1968, 1993, s. 29), krytykując tu pseudomonumentalizm w architekturze XIX wieku. Walter Gropius odczuwał potrzebę wznoszenia nowoczesnych monumentów i pytał: *czy budynki powinny sprawiać wrażenie „monumentalnych”?* (Gropius, 2014, s. 190). Chodziło bowiem o przyjęcie odpowiedniego stylu architektury, który (...) *Pomijając pseudomonumentalizm nastawiony na imitację eklektyzmu, który, niczym koło zamachowe o dawno wyczerpanej energii mechanicznej powoli zatrzymuje się w miejscu, powszechne rozumienie słowa „monument” oznacza okazałych rozmiarów obiekt upamiętniający coś wartościowego: wiarę, doniosłe wydarzenie, wielkiego człowieka, dokonanie społeczne* (Gropius, 2014, s. 190).

Gropius postulował konieczność nadania nowej formy miejskim monumentom. Nie zalecał powrotu do „statycznych symboli”, lecz do wytworzenia nowego typu budowli, nowego sposobu kształtowania środowiska. Należało zatem od nowa stworzyć typologię, zdefiniować zasady formowania i wznoszenia monumentów, nadając im odpowiedni styl. Zadanie to okazało się trudne.

Leon Krier, negując możliwość kreowania nowego typu architektury, uznawał jedynie rozwój wytworzonego dotychczas archetypu (Krier, 2001, s. 42). Ale przecież pojawiały się nowe formy monumentów. Krier zatem odpowiada: *Utylitarny drapacz*

chmur podobnie jak „drapacz ziemi”, czyli forma pawilonowa, jedynie udaje monumentalność. (...) Budynki miejskie, areny, świątynie, teatry, biblioteki, kościoły, wieże, fontanny, termy, bazyliki, pomniki, dworce i mosty, stanowią prawdziwe elementy symboliczne w mieście. Są one obdarzone przywilejem wyłączności na monumentalność (Krier, 2001, s. 35).

Rem Koolhaas dodaje: *Po przekroczeniu pewnej masy krytycznej każda budowla staje się — przynajmniej może się stać — monumentem, nawet jeśli zakres czy charakter prowadzonych w niej działań nie zasługują na monumentalną oprawę.* Twierdzi wręcz, że: *Taki dwudziestowieczny pomnik to Automonument, a jego najczystsza manifestacją jest Wieżowiec* (Koolhaas, 2013, s. 113).

Christian Norberg-Schulz zwraca uwagę na spójność stylistyczną i podobieństwo celów i środków, jakie charakteryzowały architekturę międzywojnia, a które w kolejnych dziesięcioleciach zostały zmienione w wielostylowość. Określa tę różnorodność wręcz „wizualnym chaosem”, wynikającym m.in. z chęci nadania indywidualnego charakteru budowlom i uwolnienia się od restrykcji funkcjonalizmu (Norberg-Schulz, 1999, s. 204).

Dla Roberta Venturiego współczesny monument nie stanowi wyrazu społecznych aspiracji, lecz jest wynikiem konsumpcyjnego stylu życia. Dlatego zamiast wzniosłej katedry buduje się monumentalne kasyno. Przestrzeń wysoką budowli tradycyjnych zamieniono na przestrzeń rozległą i niską (Venturi, 2013, s. 75).

Zatem zmiana skali budowli spowodowała zatarcie klasycznych wzorców architektonicznych. Wszak współczesne budowle mają nieograniczone możliwości zwiększania swoich rozmiarów.

Nowe podejście wobec anachronicznych tendencji akademickich wyznaczało kierunki architektury XX wieku. Używano betonu do szczególnego wyrazu architektonicznego. (...) *Le Corbusier najważniejsze znaczenie przypisywał prostej formie głównej, ale od samego początku zdradzał większe upodobanie do artykulacji plastycznej niż współcześni mu architekci. W powojennych realizacjach udało mu się stworzyć prawdziwą, nowoczesną monumentalność* (Norberg-Schulz, 1999, s. 204). Louis Kahn w wielu realizacjach osiągał efekt nowej monumentalnej powagi, pomimo że to modernizm wykluczył go prawie całkowicie. Jak podaje — *monumentalne struktury z przeszłości nie mogą już istnieć z tą samą intensywnością i znaczeniem. Wierne duplikowanie jest niemożliwe. Natomiast te budowle uczą nas, na czym polegać ma przyszłość* (Rosa, 2006, s. 8).

Zarówno dawniej, jak i dziś dzieło monumentalne to utwór złożony, wielowarstwowy, którego forma posiada głębokie znaczenie, symbolikę wyra-

żającą konkretne wartości estetyczne i etyczne poprzez swój fizyczny kształt. Jego potrzeba istnienia jest wciąż paliwem dla twórców współczesnych. Czasowe zatarcie jego cech i roli nie powodowało zaniku stylu monumentalnego, lecz raczej jego przekształcenie. A czy współczesne zagrożenia środowiskowe mają na to wpływ? Prawdopodobnie nie — bo jak pokazuje historia architektury — jej brak jest szybko uzupełniany, a zmiany są niewielkie.

5. WNIOSKI

Klasyczne reguły komponowania budowli monumentalnej dziś nie obowiązują. Paradny wystrój, dostojny detal architektoniczny zastępuje zwykle jednorodna gładka powierzchnia brył i szarość betonowych płaszczyzn. Ich potęga jest wyrażona skalą i prestiżowym przeznaczeniem kiedyś nieprzypisywanym do takich budynków. Forma biurowców czy domów mieszkalnych nie pasowała do monumentów i oryginalności. Styl monumentalny, jaki zapamiętaliśmy z przeszłości, dziś już nie istnieje. Być może współczesne monumenty nie są już pomnikami — racjonalny i ekonomiczny wymóg nadawania im funkcji i użyteczności zatracą pierwotne, archetypowe znaczenie architektury monumentalnej. W czasach bez obowiązującego kanonu piękna i stylu monumentów już nie ma. A styl monumentalny? Jest wciąż ważną częścią teorii i twórczości sztuki i architektury. Tkwi na zmiennym, ale trwałym miejscu w architekturze.

6. PODSUMOWANIE

Dzieł, które można współcześnie uznać za architekturę monumentalną, nie da się łatwo zakwalifikować do jednej charakterystycznej kategorii. Czasem podążając klasycznymi regułami, lecz dostosowanymi do ducha nowoczesności, są budowlami o wymownej i prostej geometrii. Ich kształt oparty jest o bryły podstawowe — geometryczne, często wywodzące się z architektury minimalizmu lub się z nią kojarzące. Drugą, przeciwstawną grupę stanowią budynki-ikony, oryginalne i niepowtarzalne ekspresyjne rzeźby architektoniczne. Niezwykłość ich formy i niemożność odkrycia przeznaczenia jest zaskakująca — i dlatego wzbudzają zachwyt nie tylko profesjonalistów. Być może są symbolami nowej architektury, a może symbolami samymi w sobie. Przedstawiają także nowe możliwości, jakie daje im nowa epoka, nowe materiały i oczywiście nowe sposoby projektowania przy pomocy komputerów. Smutną może być także pojawiająca się konstatacja, że nie reprezentują żadnej idei. Ale ich byt zdaje się być niezagrożony.

MONUMENTALISM — THE PROBLEM OF STYLE AND STYLISHNESS IN ARCHITECTURE

1. INTRODUCTION

Monumentalism has always been connected with the classical approach to design. Its creators tried to imitate the buildings remembered from history and convey their harmony, symmetry and rhythm. Studies on such structures and their impact on successive generations of architects have been conducted for years. Such a meaning of the word ‘classical’ is presented in Kazimierz Michałowski’s book *Jak Grecy tworzyli sztukę (How the Greeks Created Art)*. The author presents several meanings of Classicism. The best one when considering architecture seems to be an explanation of the term when *the piece (or work) is classical in spirit, then we mean certain values established seemingly a priori, which we find or feel in a given piece. What qualities are these? Certain aesthetic categories which we define as harmony, the symmetry of rhythm and which must be so closely connected with each other that they give us a sense of order, balance, peace, seriousness and spiritual sublimity. The form and means of expression play a secondary role in this respect. The decisive factor is the effect of experiencing the whole work: a painting, a poem, a work of monumental art whose view gives us the impression of ‘classical beauty’* (Michałowski, 1986, p. 83). What seems to be most important is probably *symmetry, rhythm, beauty*. Wishing to depart from the traditional Vitruvian triad, Gottfried Semper considered *symmetry, proportionality and direction* (Semper, 1974, p. 493) as conditions of formal beauty. Such and similar deliberations on a broad spectrum of art and occasionally unrelated to architecture may be interesting to our research. They will allow us to take a broader view and help us understand the importance of monumentality in history and the attempt to translate its general assumptions into the language of contemporary architecture.

Purpose of the paper

The paper attempts to analyse the monument as one of the important elements of contemporary art, which architecture should be. Research and literature overview may lead to an answer to the question of whether contemporary architecture can be monumental when it strives to abandon the memorable language of construction and whether the latest challenges pose a threat to it?

Method

The analysis of theoretical texts captures the problem of style in architecture over the years. It demonstrates that its existence has always posed a practical and research problem. And yet, despite being changeable, it has not succumbed to oblivion. The titular monumental style remains an important part of the theory and creation of art and architecture.

Subject literature

The theme of style in art and architecture is by no means new. Therefore, the proposed overview of the texts of various essays and manifestos constitutes a general cross-section of the literature on the theme of style and its position in the world of architectural aesthetics. This issue relates directly or indirectly to most of the disquisitions in the field. Thus, the search will focus on the theory of architecture and design in its broadest sense. Both historical and contemporary studies serve this purpose.

Aesthetic considerations on style can be found in: Valery, P. (1971), *Estetyka słowa (The Aesthetics of the Word)* — Polish title of selected essays by Paul Valery), Gołaszewska, M. (1986), *Zarys estetyki (An Outline of Aesthetics)*, or in Taine, H. (2010), *The Philosophy of Art*; and those relating to architecture in: Loos, A. (2013), *Architecture*, Krier, L. (2001), *Architecture: Choice or Fate*; as well as in more recent ones: Monestiroli, A. (2009), *Five notes on style*, Venturi, R., Scott Brown D., Izenour S. (2013), *Learning from Las Vegas*, Nicolai, B. (2013), *New Monumentalism in Contemporary Architecture*. The items included in the bibliography of the paper should also be included in the state of research.

2. STYLES

It does happen that the author is not able to explain the assumptions behind the creation of the work (we sometimes get the impression that artists should not talk about their works). Naturally, this is not a drawback, but a viewer or observer may not understand the art without the artist’s hint (especially when encountering modern art).

In one of his poems, the German poet of the Expressionist era, Gottfried Benn, mocks Chopin who can no longer defend himself: *Not very forthcoming in conversation, / opinions were not his forte, / opinions don’t get to the centre, / when Delacroix*

expounded a theory / he became restive, / he for his part was unable to explicate his *Nocturnes*... (Benn, 1982, p. 57). Benn's contrariness, however, does not create the need for a justification for the theory of the creation of Chopin's works. Even the listener who is not familiar with music notices the genius of the creator in them. Most importantly, the lack of theoretical justification from the author does not destroy his art or diminish its greatness. A similar example is that of architects who are considered great creators but are unable or perhaps do not feel the need to create a definition for their architecture.

Leon Chwistek, a theoretician of Polish Expressionism-Formism, called for the rejection of all the rules and habits of architecture. *The practical purpose which the works of architecture and the material from which they are to be made serve are the only limits to the form of the building. (...) The question of utility has remained relevant, but — it must be stated right away — it cannot play a fundamental role for the simple reason that practical demands can never fully determine the shape of buildings. On the contrary, it is easy to see that with the same practical data, you can achieve shapes that are substantially different. Hence, there is the seeming arbitrariness that every epoch tries to dismiss through several theoretical rules that fall under the name of style. With time these rules get into the architects' blood leading to misconceptions that they have an absolute character. At this point, there is a striking analogy between architecture and music* (Chwistek, 2004, p. 105).

The lack of style was supposed to be the way to create a new form. Similar slogans appear in the Italian avant-garde. Sant'Elia called in a revolutionary language: *In modern life, the process of stylistic development in architecture has been brought to a halt. Architecture now makes a break with tradition. It must perforce make a fresh start* (Saint'Elia, 1978, p. 308). Paul Valéry's words sound like the continuation of this manifesto: *The greatest achievements are solely the result of the momentary state of their author* (Valéry, 1971, p. 196).

In the March issue of the *Blok* magazine from 1924, Mies van der Rohe's postulates concerning theory were presented. It seems that in the context of these considerations for us the most important point is the one about creating a new form in the absence of style (van der Rohe, 1924).

The postulates are in line with Corbusier's 'play of solids in the light', but it seems that the stylelessness is supposed to concern a break with historical architecture rather than a complete departure from modernist repetitiveness, which is also a kind of 'style'.

Another precursor of Modernism, Adolf Loos, heralded: *By style was meant ornament. I said: weep not. Behold! What makes our period so important is that it is incapable of producing new ornament. We have out-grown ornament, we have struggled through to a state without ornament. Behold, the time is at hand, fulfilment awaits us. Soon the streets of the cities will glow like white walls! Like Zion, the Holy City, the capital of heaven. It is then that fulfilment will have come* (Loos, 2013a, p. 136). Théophile Gautier goes even further, rejecting style completely: *How can one deal with form, style, and rhyme in such serious matters? What style and rhyme, and form?* (Gautier, 1958, p. 48). For Adolf Loos, style as a continuation of the old ways is also inadvisable. The architect ridicules those who try to imitate others, writing: *Great masters of architecture wanted to build like the Romans. They were wrong. Epoch, place, climate foiled their plan* (Loos, 2013, p. 155). And even this great artist did not always build ideal houses, first, he had to gradually get to his very own ideas, and his *Looshaus* is not yet devoid of historical traces.

To make life easier for themselves, the creators invented the term 'style'. This was to convince the audience to a certain 'theoretical' reception of the work. The contemporary book definition is extremely uncomplicated and says that it is *in art — especially in architecture, fine arts and music: the entirety of the characteristics of the art of a given epoch, a given region, a certain field of creativity, a certain artist or a work of art* (*Słownik języka polskiego*, 1982, p. 362). Certain functions have been associated with certain design methods. Such actions have been combined with a certain objective, as it has been thought, assumptions. However, *In aesthetics, there is an eternal dispute over whether there are so-called objective aesthetic criteria or whether the perception of something as beautiful or devoid of aesthetic value is merely the result of the subjective feeling and judgment of the viewer* (Goryński, 2011, p. 10), i.e. whether something can be described or expressed in advance?

The concept of style is always linked to certain systematics, and as Nietzsche wrote: *I mistrust all systematisers and avoid them. The will to a system is a lack of integrity* (Nietzsche, 2011, p. 10). However, style in art has always helped artists to create a work well received in a given era, it was an imitation, but it was also helpful to the audience, it made it easier to get to know the theme and the artist's thought. Over time, the function of buildings has been assigned to a specific style. Antonio Monestiroli emphasizes that: *Style is an essential requirement for a work of*

art to become a promise of happiness. To enclose the whole world in the work, which is completed in itself and recognizable, it is necessary to achieve a certain style: a permanent, unchangeable and generally accepted form in which we will see a better world, we will reveal the feelings known to everyone; the form in which the promise of happiness appears. (...) This is the reason why style in art, at least in architecture, is created in a positive sense (Monestiroli, 2009, p. 107).

Gustave Flaubert, a writer and art theoretician, went even further, claiming that style is even more important than the theme of the work: *That is why there are no ugly or beautiful subjects; from the perspective of pure Art, one could almost establish axiomatically that there is no subject at all, the style being itself an absolute way of seeing things (Reizow, 1961, p. 181).* It can be summed up briefly, not ‘what’, but ‘how’. Referring to Hippolyte Taine, one can also perceive style as the spirit of the epoch essential for the correct reception of a work of art. Having investigated the nature of the work of art, there now remains a study of the law of its production. This law, in general terms, may thus be expressed: *A work of art is determined by an aggregate which is the general state of the mind and surrounding circumstances... (Reizow, 1961, p. 181).*

Modernity deprives us of the need for style, meddling in the ever-changing war of fashions connected with the commercialization of all art. One may wonder whether any composition or even simple rules are still needed in art. Does style or lack of it refer to contemporary architecture?

It is necessary to assume the concept of architecture as an art that can be given a general outline. History has written its permanent architectural trace in monuments. Monumentalism or ‘monumental style’ is inseparably connected with its history. But does monumental architecture exist and what is its stylistic conditioning? It seems that the sources of Monumentalism are not ‘purely architectural’. It may have been born of ancient megalithic buildings, which can be counted among the first monuments. *Great stones in architecture have been present in various cultures of the world... By megalithic I mean an intertribal and intercultural architectural style that is an expression of the universalist geohelical worship of ancestors and the Great Mother; manifested in certain monumental, simple and austere structures, mainly sepulchral, but also temples and ceremonial ones, consisting of characteristic stone and earth structures (Krzak, 1994, p. 11).*

It is also certain that monumentality does not only concern architecture. We talk about a monumental

literary work, a monumental musical piece or visual work. Perhaps the key to distinguishing these categories is Kant’s sublimity, which tries to explain this problem quite emotionally. Certain physical characteristics can be attributed to Monumentality, whereas a set of feelings to sublimity. After all, Bach’s symphonies do not have a real spatial form, yet we describe them as pompous, moving and sublime. The monumental stylisation of architecture is the intention of the creators of past epochs that is fairly easy to read. Nowadays, it becomes a rather contractual thing; there are no styles in architecture — there is no monumental style either. The past in architecture allows us to choose the archetype of a monument with no doubt. Its form had specific physical features that can be defined and described. Today, things are different — there is no longer an unambiguous form of a monument, just as there is not a single (any) style. There is an unbridled need for the individualism of the creator and the uniqueness and originality of the form in a constant quest for novelty. The monumental style probably contained a deep symbolism — to preserve and convey memory and values. Historical monuments using columns, arches and stone blocks on a large scale are no longer erected. There are, instead, extremely original sculptural structures, to which a set of common features can probably be attributed. There exists a view that contemporary monuments do not symbolise anything, except for commercialism, perhaps. They quietly persist in their unusual form, proving the uniqueness of the times in which they were erected.

3. MONUMENTAL STYLE

The monumental style has its origin in the distant past, and its designation should start with ancient temples, the seats of rulers..., but it seems unnecessary — after all, the pages of the history of architecture are filled with these buildings to a large extent. Axial entrances, aisles, high towers, bellies — these are elements of history. The seats of the rulers have always taken the form of buildings of a pompous and lavish character. The old buildings were erected according to the existing canons of beauty. The architectural costume was disposed of according to the rules and principles of the period. The legibility, cohesiveness and unambiguity of the composition built monumental forms. One of their most important components were façades — *they determined the appearance of the building and provided isolation from the outside world (Skin. Architecture & Volume, 2008).* In the past, classical architectural elements such as columns, attics,

tympana, portals, cornices gave the buildings a particularly serious and stocky look. They helped to emphasize the appropriate features of the buildings. Depending on the epoch, these elements adopted different sizes and proportions. The monumental architecture also made use of specific detail and an orderly decoration of façades. A disciplined and geometric composition prevailed. It was often reinforced with stylish borrowings from the past. A rich architectural detail complemented this architecture. The bas-relief, frieze, ornament — they all faded into oblivion. In the past, each epoch had its characteristic style, created its specific detail, which reflected the architectural design, order. The breakthrough was brought by the modern movement. The functionalistic machine made it unnecessary. The ornament was deemed a crime. Stylisation through detail no longer made sense.

Gianni Vattimo defines monument as a carrier of memory, closely related to the Heideggerian concept that separated an ornament from a work of art. It is the monument that has always been a witness to an event, not as a work of architecture (Vattimo, 2006, p. 88). According to this idea, this architecture does not have a special form and style, it is only a permanent witness to an event. The present-day architecture uses mainly the language of form. The detail that accompanies it is not an end in itself. It has been reduced, it no longer defines the historical manner of stylisation, the artistry of making an ornament, a work of art.

It seems that the style of monumental architecture is filled with ideological metaphors. The composition of structures was based largely on design principles from the past, tradition, it employs other architectural elements. What used to be commonly regarded as a composition canon is now irrelevant or intentionally ignored. It is difficult to determine whether it is related to styles, fashion or convention. It also happens that the mixture of styles in architecture is intertwined with splendour and frenzied panache. Without any illusions, we can call it a whimsy architecture. We get the impression of a certain exuberance and pride of the creator. It also happened that the style of the existing building was transformed as a result of reconstruction, decor and detail changes and adaptation to the requirements of the new aesthetic epoch. Such changes were made for various reasons — ‘updating’ to a more modern style, wear and tear of previous elements, an attempt to blur the past, or even a simple desire to change or to please new tastes.

Sometimes it happens that a monumental building and its style paralyses the viewer. The House

of Soviets designed by Noi Trotsky in St. Petersburg, is a building of a fully defined style, it is the architecture of the regime and — like most of this type of buildings — it is characterized by *over-monumentality* (Bass, 2008, p. 15), often accompanied by stylistic borrowings from the past. Rich detail, classical architectural elements: columns, cornices, attics, tympana and portals, appeared in every project. Excessive Monumentalism frequently acquired almost caricatured shapes. *Historical forms, both in their canonical and processed form, are subject to a certain reorganization here in a new context. Everything is unusual: size, proportions, divisions, the logic of subordination, decorations* (Bass, 2008, p. 15). Why were such buildings built? What symbols did they contain within themselves?

Beauty in architecture is, among others, the proportions of the body, shape, material, its colour and texture, light and shadow. The impression it makes on the recipient is also a specific set of feelings. Monuments were supposed to arouse admiration, delight, pride, compassion, nostalgia, power or terror. Some of these feelings are contained in sublimity. In her *Zarys estetyki (An Outline of Aesthetics)*, Maria Gołaszewska classifies it as an aesthetic value (Gołaszewska, 1986, p. 365). It exists alongside other values of art, such as grace and beauty (according to Bayer). It seems that Edmund Burke describes the impact of monumental buildings perfectly, especially in the context of the architecture of power: *it is a kind of terror that brings contentment, a kind of peace coloured with fear, which, being related to the self-preservation instinct, is one of the strongest feelings. (...) Sublimity is associated not so much with positive pleasure as with admiration, respect* (Gołaszewska, 1986, p. 365). Remarkably, likewise Immanuel Kant, he separated sublimity from beauty. However, it was the idea of infinity that Kant considered as the source of sublimity, which he did not associate with the form of objects; it only concerned the image of infinity. Sublimity does not consist in objects, but ideas.

Sublimity is, therefore, a complex value, describing feelings in contact with nature or a work of art, which can be especially attributed to monumental architecture, considered a desirable synonym for contemporary monumental style and beauty. But how did modernity relate to this? Was the need for monumental style ensured by the architecture based on recognizable formal patterns from the past, but — as Loos wanted it — devoid of ornament? It may be that dynamic modernity threatens classical monumentality.

4. MODERNITY AND THE NEED FOR MONUMENTAL STYLE

The conviction about the existence of the canons of beauty and styles is confirmed by Sigfried Giedion in *The Need for a New Monumentality* (Architecture Culture, 1943–1968, 1993, p. 29), where he criticizes pseudo-monumentalism in nineteenth-century architecture. Walter Gropius felt the need to erect modern monuments and asked *whether buildings should have a ‘monumental’ expression?* (Gropius, 2014, p. 190). The idea was to adopt an appropriate style of architecture, (...) *Which disregarding the pseudo-monumentalism of imitative eclecticism which is slowly coming to a halt like a flywheel whose motoric force has long since died, the accepted meaning of the word ‘monument’ is a memorial of huge size, symbolizing something worth commemorating: religious faith, an important event, a great man, a social accomplishment* (Gropius, 2014, p. 190).

Gropius postulated the need to give new form to urban monuments. He did not recommend a return to ‘static symbols’, but to the creation of a new type of building, a new way of shaping the environment. It was, therefore, necessary to create typologies anew, to define the principles of forming and erecting monuments, giving them an appropriate style. This task has proved difficult.

Denying the possibility of creating a new type of architecture, Leon Krier acknowledged only the development of the archetype created so far (Krier, 2001, p. 42). Yet, new forms of monuments appeared. Hence, Krier’s response: *The utilitarian skyscraper and ‘land-scrafer’ are fake monuments. (...) Markets, civic and religious palaces, arenas, temples, theatres, shrines, libraries, churches, spires, fountains, thermae, memorials, terminals and bridges are the true symbolic and public elements in a city. They are privileged and exclusive objects of monumental architecture* (Krier, 2001, p. 35).

Rem Koolhaas adds: *Beyond a certain critical mass each structure becomes a monument, or at least raises that expectation through its size alone, even if the sum or the nature of the individual activities it accommodates does not deserve a monumental expression.* He even claims that: *This monument of the twentieth century is the Automonument, and its purest manifestation is the Skyscraper* (Koolhaas, 2013, p. 113).

Christian Norberg-Schulz draws attention to the stylistic consistency and similarity of goals and means that characterised the architecture of

the inter-war period, and which was transformed into eclecticism in the following decades. He describes this diversity as a ‘visual chaos’ resulting from, among other things, the desire to give individual character to buildings and to escape from the restrictions of functionalism (Norberg-Schulz, 1999, p. 204).

For Robert Venturi, the contemporary monument is not an expression of social aspirations, but the result of a consumerist lifestyle. Therefore, instead of a lofty cathedral, a monumental casino is being built. The high space of traditional buildings has been turned into a vast and low space (Venturi, 2013, p. 75).

Thus, the change in the scale of the building has resulted in the loss of classical architectural patterns. After all, contemporary buildings have unlimited possibilities of increasing their size.

A new approach to anachronistic academic trends set the course for the twentieth-century. Concrete was used for a particular architectural expression. (...) *Le Corbusier also gave primary importance to a simple main form, but from the outset, he showed a strong desire for plastic articulation than his contemporaries. In his post-war works he succeeded in creating a true modern monumentality* (Norberg-Schulz, 1999, p. 209). Louis Kahn achieved the effect of a new monumental seriousness in many of his works, even though it was modernism that excluded him almost completely. As he states — *monumental structures of the past cannot live again with the same intensity and meaning. Their faithful duplication is unreconcilable. But we dare not discard the lessons these buildings teach for they have the common characteristics of greatness upon which the buildings of our future must, in one sense or another, rely* (Rosa, 2006, s. 8).

Both in the past and today, a monumental work is a complex, multi-layered work whose form has a deep meaning, a symbolism expressing specific aesthetic and ethical values through its physical shape. The formal language it uses is a specific set of physical features that can be described, juxtaposed and compared and that evoke concrete feelings of the recipient of architecture. Their need to exist is still fuel for contemporary artists. The temporary obliteration of its features and role has not resulted in the disappearance of the monumental style but rather in its transformation. Do contemporary environmental threats have any influence on it? Most likely not, since the history of architecture shows that its absence is quickly remedied and the changes are minor.

5. CONCLUSION

The classic rules of composing a monumental building do not apply today. Pompous décor and noble architectural detail are replaced with a homogeneous smooth surface of solids and grey concrete planes. Their power is expressed by the scale and prestigious purpose once unassigned to such buildings. The form of office buildings or residential houses did not correspond to the monuments and originality. The monumental style as we remember it from the past no longer exists today. Perhaps contemporary monuments are no longer memorials — the rational and economic requirement to assign them functions and usefulness undermines the original, archetypal significance of monumental architecture. In times with no valid canon of beauty and style, there are no more monuments. And the monumental style? It remains an important part of the theory and creation of art and architecture. It holds a changeable but lasting place in architecture.

6. SUMMARY

It is not easy to classify works which can be regarded as monumental architecture into one characteristic category nowadays. Sometimes following classical rules, but adapted to the spirit of modernity, these are buildings with eloquent and simple geometry. Their shape is based on elementary solids — geometric ones, often originating from or being associated with minimalist architecture. The second, opposing group, are the iconic buildings, original and unique expressive architectural sculptures. The uniqueness of their form and the inability to discover their purpose is surprising — and that is why they arouse the admiration among professionals and others. Perhaps they are symbols of new architecture or perhaps symbols in themselves. They also present the new possibilities offered by the new epoch, new materials and naturally new ways of computer-aided design. The fact that they do not represent any idea may also be upsetting. Yet, their existence seems to be unthreatened.

REFERENCES

- Architecture Culture 1943–1968*, ed. Ockman, J. (1993), New York: Rizzoli International Publications.
- Bass, W. (2008), 'Paradoksy socrealizmu', *Autoportret*, nr 1, Kraków: Małopolski Instytut Kultury.
- Benn, G. (1982), 'Chopin' [w:] *Poezje wybrane*, Warszawa: Ludowa Spółdzielnia Wydawnicza.
- Chwistek, L. (1920), 'Zagadnienia współczesnej architektury' [w:] Chwistek, L. (2004), *Wybór pism estetycznych*, Kraków: Universitas.
- Gautier, T. (1958), *Panna de Maupin*, (Foreword by the author), Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Gołaszewska, M. (1986), *Zarys estetyki*, Warszawa: PWN.
- Goryński, J. (1966), *Urbanizacja, urbanistyka i architektura*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Gropius, W. (2014), *Pelnia architektury*, Kraków: Karakter.
- Koolhaas, R. (2013), *Deliryczny Nowy Jork*, Kraków: Karakter.
- Krier, L. (2001), *Architektura — wybór czy przeznaczenie*, Warszawa: Arkady.
- Krzak, Z. (1994), *Megality Europy*, Warszawa: PWN.
- Loos, A. *Ornament i zbrodnia* [w:] Loos, A. (2013a), *Eseje wybrane*, Warszawa: Bęc Zmiana.
- Michałowski, K. (1986), *Jak Grecy tworzyli sztukę*, Warszawa: Wiedza Powszechna.
- Monestiroli, A. (2009), 'Pięć uwag o stylu [w:] *Tryglif i metopa. Dziewięć wykładów o architekturze*, Kraków: Politechnika Krakowska.
- Nietzsche, F. (2011), *Zmierzch bożyszczyli jak filozofuje się młotem*, Kraków: Vis-à-Vis.
- Nicolai, B. (2013), *New Monumentalism in Contemporary Architecture*, De Gruyter, DOI: <https://doi.org/10.1515/anglia-2013-0038>
- Norberg-Schulz, Ch. (1999), *Znaczenie w architekturze Zachodu*, Warszawa: Wydawnictwo Murator.
- Reizow, B. (1961), *Flaubert*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- Rosa, J. (2006), *Louis I. Kahn*, Kolonia: Taschen.
- Rossi, A. (1984), *The Architecture of the City*, Cambridge, Massachusetts.
- Sant'Elia, A. 'Architektura futurystyczna' [w:] Baumgarth, Ch. (1978), *Futuryzm*, Warszawa: Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe.
- Semper, G. 'Styl w sztukach technicznych i tektonicznych, czyli estetyka praktyczna' [w:] Grabska, E., Poprzeczka, M. (1974), *Teoretycy, artyści i krytycy o sztuce 1700–1870*, Warszawa: PWN.
- Skin. Architecture & Volume*, ed. Asensio, P. (2008), Barcelona: Loft Publications.
- Słownik języka polskiego / Dictionary of the Polish language*, red. Szymczak, M. (1982), Vol. III, Warszawa: PWN.
- Taine, H. (2010), *Filozofia sztuki*, Gdańsk: Wydawnictwo Słowo / obraz terytoria.
- Valéry, P. (1971), *Estetyka słowa*, Warszawa: Państwowy Instytut Wydawniczy.
- van der Rohe, L.M. *Blok*, March 1924.
- Vattimo, G. (2006), *Koniec nowoczesności*, tłum. Surma-Gawłowska, M., Kraków: Universitas.
- Venturi, R., Scott Brown, D., Izenour, S. (2013), *Uczyć się od Las Vegas*, Kraków: Karakter.