

BARBARA STEC

# **ASPEKTY SCENOGRAFII W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ**

Wzmocnienie oddziaływania formalnego architektury  
przez wprowadzenie elementów scenograficznych

## **Praca doktorska**

napisana w latach 1994-2000

w ramach Studium Doktoranckiego WA PK

pod kierunkiem dr hab. arch. KRZYSZTOFA LENARTOWICZA, prof. PK

Kraków 2000

## SPIS TREŚCI

<b>I WSTĘP</b> .....	<b>1</b>
1. Przedmiot pracy .....	2
2. Stan badań .....	3
3. Zadanie badawcze .....	5
4. Zakres i ograniczenia .....	5
5. Metoda.....	6
6. Cel .....	7
7. Przewidywane wnioski .....	8
8. Pojęcia podstawowe .....	9
<b>II ANALIZA</b>	
<b>Aspekty scenografii w architekturze jako elementy analizy</b> .....	<b>21</b>
1. Przegląd historyczny .....	21
2. Aspekty scenografii w architekturze .....	40
2.1. Cele stosowania scenografii w architekturze .....	40
2.1.1. Przedstawienie zdarzenia: widowiskowość .....	41
2.1.2. Scenograficzna funkcjonalność .....	74
- Nastrojowość .....	81
- Projekcyjność .....	100

2.2. Sposoby stosowania scenografii w architekturze .....	111
2.2.1. Odgrywanie .....	111
- Iluzje .....	112
- Aluzje .....	117
- Kostiumy .....	126
2.2.2. Organizowanie: kulisy, kadry, sekwencje .....	131
2.2.3. Przekształcanie .....	145
2.2.4. Eksponowanie światłem .....	155
<b>III ANALIZA WYBRANYCH IDEI I REALIZACJI W ARCHITEKTURZE OSTATNICH TRZECH DEKAD XX WIEKU W ASPEKTACH SCENOGRAFII .....</b>	<b>165</b>
1. Idee .....	165
2. Realizacje .....	182
<b>IV SYNTEZA</b>	
Cele i sposoby stosowania scenografii w architekturze .....	202
<b>V WNIOSKI</b>	
Zyski i zagrożenia. Próba krytyki .....	204
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>209</b>
Spis ilustracji i ich źródła .....	218

"Ja architekt, ja - posiadający duszę i ciało. Ja jeden mam moc, aby kamień przemienić w ciszę."

Antoine de Saint Exupery "Twierdza"



## I WSTĘP

Architektura jest „sztuką przemiany kamienia w ciszę”. Kamień stanowi część materii, którą da się zobaczyć i doświadczyć zmysłowo. Ciszy zobaczyć się nie da, można jedynie domyślić się w bezruchu jej obecności. Cisza – stan bezgłośny, początek myśli – jest tym, co ożywia kamień, jego możliwością i pragnieniem. W poetyckim wyrażeniu Exupery’ego cisza to dusza kamienia. Jedno warunkuje drugie w zjawisku architektury. Przemienić kamień w ciszę oznacza wyzwolić z niego to, czym on sam nie jest, ale co w sobie zawiera - zbudować z kształtów materii abstrakcję, rozpoznawalną przez umysł człowieka. Tak rozumiana architektura sytuuje się na krawędzi formy i myśli. Le Corbusier pisał:

„Przywiązujecie mnie do miejsca i moje oczy patrzą. Moje oczy patrzą na coś, co zapowiada myśl. Myśl, która wyjaśnia się bez słów i dźwięków, ale przy pomocy wchodzących ze sobą w relacje brył. Bryły mają formę, którą światło wyraźnie wyszczególnia. Związki te nie są konieczne praktyczne czy opisowe. Stanowią matematyczne dzieło waszego umysłu. Tworzą język architektury.”<sup>1</sup>

Wydaje się, że każdy człowiek ma świadomość istnienia zakorzenionej w materii, a niewidocznej ludzkim okiem siły oddziaływania bez konieczności jej definiowania. Doświadczenie, wiedza i umiejętności, podlegające naukowym metodom, dotyczą zwykle materialnej formy, lecz mogą być rozpatrywane w aspekcie takiego jej kształtowania, by zbudowany rezultat pozwolił zaistnieć „tajemnicy”. Proponowane spojrzenie na architekturę pozwala dostrzec jej podobieństwo do scenografii. Obydwie są sztukami formującymi kształty wnikaające w duchową sferę wyobraźni i umysłu w celu stwarzania określonych sytuacji, których bohaterem jest człowiek.

---

<sup>1</sup> „Vous m'attachez à cette place et mes yeux regardent. Mes yeux regardent quelque chose qui énonce une pensée. Une pensée qui s'éclaire sans mots ni sons, mais uniquement par des prismes qui ont entre eux des rapports. Ces prismes sont tels que la lumière les détaille clairement. Ces rapports n'ont trait à rien de nécessairement pratique ou descriptif. Ils sont une création mathématique de votre esprit. Ils sont langage d'architecture”. Le Corbusier: *Vers une architecture*, (1924) Arthaud, Paris 1977, za: Arnaud François: *La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier*, w: *Cinémathèque* 9, printemps 1996, s. 39-55, s. 45

## 1. Przedmiot pracy

Związki między architekturą i scenografią wyznaczają przedmiot pracy i jej strukturę. W ujęciu semiologicznym Umberto Eco definiuje architekturę jako „wszelkie projektowanie zmian w trójwymiarowej rzeczywistości, służące jakiejś funkcji związanej z życiem zbiorowym”, zawierając w niej „zjawiska scenografii jako służebne wobec innych faz widowiska”<sup>2</sup>. Architektura i scenografia są w tym ujęciu, najogólniej, kreowaniem wizji świata, a zaprojektowana forma ma być znakiem tłumaczącym człowieka i implikującym określone zachowania, wyobrażenia i doznania, zatem pozamaterialny obszar myśli i wzruszeń ludzkich. Obydwie sztuki w swoich teoriach obejmują rozważania dotyczące psychologicznego oddziaływania form, sposobów przekazywania informacji za pomocą znaków formalnych. Forma nie tylko ma wyrazić zadaną treść, ale sama staje się treścią. „Treść i forma w architekturze nie mogą istnieć oddzielnie. Zawsze treść ma formę i forma na treść”<sup>3</sup>. Podobną współzależność treści i formy stwierdzić można w projektowaniu scenograficznym. W teatrze czy filmie, treść jest jednak określona od początku do końca jako poznana i skończona, co pozwala kształtować formę w sposób całościowy i konsekwentny. W architekturze zaprojektowany jest początek, nierzadko tylko początek, natomiast koniec stanowi „dzieło otwarte”. Treść proponowana, prawdopodobna i przewidywana zwykle zakłada element twórczego ryzyka, zwanego przypadkiem. Zdarzają się jednak sytuacje, w których architekt intensywniej i konkretniej bada siatkę zdarzeń, prawdopodobieństw sytuacji, role uczestników swojego dzieła. Wtedy nierzadko posługuje się narzędziami kreowania formy charakterystycznymi dla działań scenograficznych.

O ile architektura jest nieustannym i trwałym procesem stwarzającym środowisko życia człowieka, scenografia jest zdarzeniem krótkotrwałym i zintensyfikowanym w nastroju. Scenografia może być widziana jako specyficzny model architektury, ożywiony ludzkim dramatem, dziejącym się w jej przestrzeni i za sprawą tej przestrzeni. Scenografia jest tworem w całości sztucznym, zaprojektowanym

---

<sup>2</sup>Umberto Eco: *Nieobecna struktura*. Wydawnictwo KR, Warszawa 1996, s. 199.

od początku do końca obrazem pewnych sytuacji i zdarzeń, a funkcją podstawową jej kreacji formalnej jest służyć sytuacji spektaklu. Jeśli cel i funkcja oraz sposoby ich realizowania typowe dla scenografii, mają znaczenie formotwórcze w architekturze, jest to dowód związku między dwoma omawianymi dziedzinami. Przedmiotem pracy jest treść, forma i funkcja w architekturze i w scenografii.

## 2. Stań badań

Rozwinięcie postawionego problemu z dziedziny teorii architektury i metodologii projektowania architektonicznego powinno uzupełnić aktualny brak opracowania tego tematu w Polsce. Dyskusja nad integracją sztuk, szczególnie wzajemnymi wpływami zachodzącymi między architekturą, teatrem i filmem opiera się na doświadczeniach i analizach Europy Zachodniej (Kenneth Frampton *Modern Architecture - a critical history*, Jan Pieper *Das Labyrinthische*, Dietrich Neumann *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*, Donald Albrecht *Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion*, Francois Puaux *Architekture, décor et cinéma* Cinémaction nr 75, Odile Filion *Trans-architectures. Cyber-espace et theories emergentes* A.F.A.A. et A.&P., *Cinema & Architecture – Méliès*, Mallet-Stevens *Multimedia* pod red. Francois Penz i Maureen Thomas). Związki architektury i scenografii znalazły szczególnie przychylny klimat badań w środowisku francuskim, gdzie mają już swoją tradycję i uznanie jako cenny przejaw współzależności dyscyplin przedstawiających.

Związek architektury i scenografii jako sztuk pokrewnych wzbogacających się nawzajem dostrzec można w koncepcji „całościowego (totalnego) dzieła sztuki”, czyli *Gesamtkunstwerku* i różnych próbach jej realizacji. Termin, który umacnia swoją pozycję w historii sztuki, został zaproponowany przez Ryszarda Wagnera (1813-83) „na określenie wydarzenia, jakim miały być jego dramaty muzyczne, bez reszty pochłaniające widza przez połączone środki oddziaływania muzyki instrumentalnej, śpiewu, aktorstwa,

---

<sup>3</sup>Juliusz Żórawski: *O budowie formy architektonicznej*. Arkady, Warszawa 1973.

ruchu scenicznego i scenografii.”<sup>4</sup> Również w Polsce dostrzega się przejawy stosowania aspektów scenografii w architekturze, tak w odległej przeszłości, jak i w ostatnich dekadach XX w. Także znacząca twórczość scenograficzna architektów polskich potwierdza przenikanie się obu dziedzin kultury. Zatem można zakładać istnienie ważnych zależności między kreacją architektoniczną i scenograficzną lub możliwość ich istnienia, podobnie, jak to dzieje się w wielu przykładach architektury światowej. Trudno wskazać w polskiej literaturze opracowania na ten temat, porównywalne do zachodnich.

Próbie badania zależności architektury i scenografii podjęła autorka pracy, usiłująca również we własnej działalności zawodowej łączyć obie dziedziny kultury. Podjęcie tematu zapoczątkował artykuł *Teoria architektury a praktyka scenografii*<sup>5</sup>, przegląd twórczych biografii polskich architektów-scenografów lub scenografów, którzy zdobyli wykształcenie architekta, mocno oddziałujące na ich artystyczną osobowość. Refleksję na temat scenograficznych cech w architekturze współczesnej przynosi artykuł *O scenograficznych aspektach architektury*,<sup>6</sup> w którym zarysowano jedenaście scenograficznych sytuacji architektury. Ostatnie zainteresowania autorki oscylują wokół zagadnienia przenikania się wpływów architektury i filmu, traktowanego głównie pod kątem obrazowania. Uwagi na ten temat znaleźć można w artykule pt. *Film a nowa architektura*.<sup>7</sup> Zagadnienie scenograficzności współczesnej architektury wyłania się również w rozważaniach na temat związków architektury i systemu filozoficznego G.Deleuze'a, wyłożonych w *Uwagach o fałdowaniu w architekturze współczesnej*.<sup>8</sup>

---

<sup>4</sup>Dla wystawienia swoich dramatów muzycznych jako dzieł całościowych Wagner zaprojektował teatr festiwalowy w Bayreuth w Bawarii (1876), w którym odrzucił klasyczne audytorium barokowe, zrezygnował z łóż, z przejścia środkowego. Wachlarzowo uformowana widownia napelniana jest przez przejścia boczne. Największym wynalazkiem Wagnera jest wielka fosa orkiestry („mystyczna otchłań”, będąca ukrytym źródłem dźwięku). Scena wznosząca się ku tyłowi miała zapewnić lepszą widoczność. Dekoracje zmieniano za pomocą wózków za „kurtyną parową”, wytwarzaną przez system kanałów parowych. (za: K.Lenartowicz: *Słownik psychologii*, op. cit. s. 39.).

<sup>5</sup>B.Stec: *Teoria architektury a praktyka scenografii*, w: *Teoria a praktyka w architekturze współczesnej*, Materiały Sympozjum, Rybna 1996, s. 106-115.

<sup>6</sup>B.Stec: *O scenograficznych aspektach architektury*, w: *Sztuka piękna - architektura*, PK. Kraków 1997, s. 208-214.

<sup>7</sup>*Film a nowa architektura* w: K.Lenartowicz i B.Stec: *Architektura - sztuka multimedialna*, w: *Piękno w sieci, estetyka a nowe media*, pod red. K.Wilkoszewskiej, Kraków 1999, s. 211-214.

<sup>8</sup>B.Stec: *O fałdowaniu w architekturze współczesnej*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura*, pod red. E.Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1999.

### 3. Zadanie badawcze

Zamiarem autora jest wskazanie aspektów scenografii teatralnej i filmowej w architekturze, wyodrębnienie ich i scharakteryzowanie na tle historycznym, ze szczególnym uwzględnieniem ostatnich trzech dekad XX w. Istotą pracy jest rozeznanie wzajemnych wpływów kreacji architektonicznej oraz teatralnej i filmowej. Osobne pole badawcze może stanowić twórczość scenograficzna architektów, zarysowana tutaj jedynie w ogólnym tle historycznym.

### 4. Zakres i ograniczenia

Dla pokazania uniwersalności podjętego tematu pożyteczne będzie wyszukanie związków między architekturą a scenografią w obiektach powstałych w odległych od siebie miejscach i okresach - wszędzie tam, gdzie kultura wykształciła dwa zestawiane zjawiska: architekturę i teatr. Dlatego analiza przeprowadzona zostanie na rozległym tle historycznym, jednak bez aspiracji do wyczerpania jego pełnego zakresu. Szczegółowa interpretacja architektonicznych idei i realizacji dotyczy okresu ostatnich trzech dekad XX w. Wybór przykładów podyktowany został opinią współczesnych architektów i krytyków architektury oraz subiektywnym rozeznaniem autorki pracy.

Przyjęty zakres analizowanej architektury wynika ze specyfiki tematu i praktycznych ograniczeń, związanych ze sposobem obcowania z architekturą. Najlepszym byłoby jej osobiste doświadczenie, bo tak, jak scenografia istnieje w pełni tylko w trakcie trwania spektaklu, tak architektura w aspekcie scenografii powinna być opisywana i interpretowana przez kogoś, kto uczestniczył w spektaklu, który ta architektura stwarza. Wybór analizowanych obiektów kierowany był możliwością zanurzenia się autorki w ich przestrzeń. Ta zasada dotyczy większości opisywanych przypadków.

Z obszaru poszukiwania dzieł potwierdzających założone w temacie związki architektury i scenografii, wykluczone zostały budynki i przestrzenie sakralne i teatralne, jako przykłady zbyt oczywiste. Stosowanie elementów scenografii w architekturze jest zabiegiem bardziej lub mniej świadomym i ma różne przyczyny. W obiektach, w których rytuał, obrządek lub spektakl są nadrzędną treścią i funkcją zarazem z założenia i tradycji, aspekty scenograficzne stają się oczywiste i ich współdziałanie w budowaniu formy zwielokrotnione. Do takich zaliczyć trzeba właśnie obiekty sakralne i teatru. Niemniej pojawiają się one w tle historycznym, gdyż zwykle są modelowymi i wybitnymi przykładami obecności aspektów scenografii w architekturze i nie sposób o nich nie wspomnieć, wyjaśniając zarazem sens przyjętych aspektów. Zakres poszukiwań został jednak celowo zmniejszony o ten rozległy i bogaty rozdział architektury. W węższym i łatwiejszym do ogarnięcia niniejszą analizą zakresie historia i współczesność dostarczają również szeregu przykładów takich obiektów, w których funkcje i treści nie są tożsame ze scenograficznymi, jak np. mieszkanie, usługi handlowe, kultura z wykluczeniem teatru, a które również w sposób szczególny prezentują metody kształtowania formy typowe dla działań scenograficznych. Można w nich zauważyć i wyodrębnić kilka cech, charakterystycznych dla scenografii i w teatrze lub kinie znajdujących początek lub pełne rozwinięcie. Wyodrębnione aspekty o tyle są scenograficzne, o ile w scenografii wydają się niezbędne lub nieuniknione, natomiast nie muszą dotyczyć architektury jako konieczne.

## **5. Metoda**

Wyodrębnienie i opis aspektów scenografii w architekturze można traktować jako jedną z metod interpretacji architektury. Metoda ta pozwala stwierdzić, na ile badana teoria lub obiekt prezentuje cele i zadania typowe dla scenografii i czy posługuje się w tym celu sposobami tradycyjnie wykorzystywanymi w budowaniu wizualnej oprawy spektaklu teatralnego, filmowego lub telewizyjnego.

Z architektonicznych zjawisk ostatnich trzech dekad XX wieku wybrane zostały do szczegółowej analizy opracowaną metodą dwie idee i cztery realizacje. Wiarygodne przeprowadzenie analizy aspektów scenograficznych wymaga bezpośredniego kontaktu z architekturą dla indywidualnego "odczucia" oddziaływania jej formy na psychikę i jej zdolności do wzbudzania określonych, intensywnych stanów uczuciowych u widza. Ważne jest też zaobserwowanie zachowania użytkowników-publiczności. Dlatego kryterium wyboru stał się warunek osobistego kontaktu autorki z architekturą i możliwość stwierdzenia, na ile obiekt tworzy sytuację spektaklu poprzez swoje uformowania. Nie można uniknąć subiektywności takich interpretacji, niemniej jednak uzupełnione o opinie krytyków architektury maksymalizują rzetelność obrazu badanego dzieła.

## **6. Cel.**

Celem pracy jest wykazanie istnienia i analiza związków między architekturą a scenografią, ściślej między przestrzenią architektoniczną a teatralną i firmową. Twierdzi się, że w sztuce XX w. scenograficzne aspekty architektury nabierają coraz większego znaczenia oddziałując na jakość formalną obiektów architektonicznych. Podjęcie proponowanego tematu ma podnieść stan wiedzy o współczesnych kierunkach twórczych w architekturze i metodach projektowania, pokazać wpływ na jakość dzieła architektonicznego, który wywiera myśl filozoficzna tłumacząca zjawiska artystyczne w szerszym, interdyscyplinarnym ujęciu. Celem oczekiwanym, choć odległym, ma być rozbudzenie społecznej świadomości i wrażliwości w zakresie zjawisk architektury i wzrost jakości formy architektonicznej w Polsce.

Celem analizy nie ma być udowodnienie wpływu scenografii na architekturę, lecz wykazanie współobecności podobnych zadań ogólnych i środków budowania formy w obu dyscyplinach. Dostrzeżenie ewentualnych wpływów sytuacji scenograficznych na architekturę zostanie jednak w tekście



wyszczególnione jako najbardziej aktywny rodzaj związku między obu dziedzinami kultury i najwięcej obiecujący w formułowaniu programów i metod projektowania architektury.

## 7. Przewidywane wnioski

Przewiduje się, że praca potwierdzi istnienie ważnych związków między architekturą i scenografią. Analiza ma służyć pokazaniu przydatności doświadczeń i metod projektowania scenografii w projektowaniu architektonicznym oraz możliwości traktowania zjawisk scenograficznych jako modelu zjawisk architektonicznych. Jednocześnie zakłada się, iż praca mogłaby być głosem w coraz częściej podejmowanej dyskusji na temat integracji sztuk i interdyscyplinarności w projektowaniu architektonicznym. Słusznie bowiem stwierdza Eco, że „jeśli się mówi o «działalności interdyscyplinarnej» jako o podstawie działania architektonicznego, to właśnie dlatego, że architekt musi wypracować swe oznaczniki na podstawie systemu znaczeń, które nie on kształtuje”<sup>9</sup>.

Podjęcie tematu badawczego powinno ożywić dyskusję nad stanem współczesnej architektury polskiej, zwiększyć społeczne zainteresowanie możliwościami architektury jako sztuki integrującej w sobie inne sztuki, zweryfikować utarte poglądy na temat funkcjonalizmu w architekturze i być może przyczynić się do stworzenia warunków społeczno-kulturowych sprzyjających inwestycjom o ambitnym programie formalnym.

Rezultatem przeprowadzonej analizy o charakterze naukowym miałyby być opracowanie sposobu odczytywania dzieła architektonicznego, który wzbogaciłby dotychczasowe i uczynił obcowanie z architekturą bardziej intensywnym. Pragnieniem autorki jest, aby zaproponowany klucz do poznania rzeczywistości, obejmujący pewien obszar wiedzy, służył w przypadku architektury przede wszystkim

---

<sup>9</sup>U.Eco, op. cit., s. 242 .



temu, co jest największym przywilejem sztuki - „uszlachetniającemu przeżyciu”. Jednym słowem, korzystając ze sformułowania Marcela Prousta, by „widzieć jasno w zachwyceniu”<sup>10</sup>.

## 8. Pojęcia podstawowe.

Temat: „Aspekty scenografii w architekturze” odnosi się bezpośrednio do dwóch pojęć: architektury i scenografii. Obydwa terminy posiadają wiele definicji słownikowych, bogatą historię interpretacji oraz wiele znaczeń potocznych, wydaje się więc słusznym ustosunkowanie do nich i określenie, które staną się bazą kolejnych analiz.

### ARCHITEKTURA

Architekturę tłumaczy wiele definicji, od ściśle technicznych do poetyckich i metaforycznych. Spontaniczna chęć tworzenia nowych określeń i brak satysfakcji z istniejących wynika z fenomenu samej architektury, która czerpiąc z różnych dyscyplin wiedzy, od humanistycznych po techniczne, oraz z artystycznych intuicji, od plastycznych po literackie, nie jest w całości żadną z tych dziedzin i raz bywa nazywana „sztuką”, kiedy indziej ostrożniej „dyscypliną”. Potocznie uważa się, że każdy twórca architektury formułuje autorską jej definicję. Historii architektury towarzyszy więc historia jej pojęcia. Omówienie istoty architektury można znaleźć u Platona, Arystotelesa, Witruwiusza, Villarda de Honnecourt, L.B.Albertiego, G.Vasariego, S.Serlia, A.Palladia oraz teoretyków ostatnich 400 lat. W XIX w. panowały definicje w rodzaju: „architektura nie jest niczym innym, jak ornamentem dodanym do budynku” J.Ruskina lub „architektura w odróżnieniu od zwykłego budownictwa jest dekoracją konstrukcji” G.Scotta, czy „architektura zaczyna się tam, gdzie kończy się funkcja” E.Lutyensa. W XX w. pojawiły się określenia formalistyczne, np. „architektura jest sztuką konstruowania” A.Perreta, czy Le Corbusiera „architektura

---

<sup>10</sup>Marcel Proust: *W poszukiwaniu straconego czasu*.

jest mądrą, skorygowaną grą brył w świetle". W latach pięćdziesiątych kończącego się wieku przyjęło się określenie B.Zeviego, że „architektura jest sztuką kształtowania przestrzeni” w określonych warunkach czasu, przestrzeni i środowiska społecznego.<sup>11</sup> Postmodernizm lat 70. i 80. z kolei przykładał wagę do przekazu znaczeń przez budynki. W *WEP PWN* architektura jest nazwana „dyscypliną organizującą i kształtującą przestrzeń w realnych formach, niezbędnych do zaspakajania materialnych i duchowych potrzeb człowieka.” *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN* określa architekturę jako „sztukę projektowania i wznoszenia budowli, mających oprócz wartości użytkowych także artystyczne.”<sup>12</sup> Przyjmuje się za podstawową w niniejszej pracy definicję ze *Słownika psychologii architektury*, według którego architektura jest to „sztuka i umiejętność kształtowania i organizowania przestrzeni w realnych formach mających na celu zaspokojenie materialnych i duchowych potrzeb człowieka (...) Zależnie od skali i różnorodności zapotrzebowań społecznych i indywidualnego człowieka architektura musi stale dopasowywać się do złożonych form jego życia, do postępu technicznego, rozwoju społecznego i gospodarczego ludzkości oraz psychologicznych tendencji charakterystycznych dla określonej zbiorowości.”<sup>13</sup> Uznając autorytet naukowej definicji niech będzie wolno dołączyć do niej poetyckie echo refleksji Antoine'a de Saint-Exupery'ego, stanowiącej motto tej pracy, - „architektura to sztuka przemiany kamienia w ciszę”.

## SCENOGRAFIA

Pojęciem mniej skomplikowanym, choć również niejednoznacznym, zwłaszcza w opinii powszechnej, jest termin: scenografia. Potoczne interpretacje dotyczą nie tyle definicji słownikowych, co znaczeń kryjących się za podstawowym określeniem.

Uważa się za obowiązujące definicje wyprowadzone z greki i łaciny, według których scenografia jest to: „1) dyscyplina wchodząca w skład sztuk plastycznych, kształtująca przestrzeń sceny i wizualną

---

<sup>11</sup>Wszystkie powyżej przytoczone określenia podano za: *Wielką Encyklopedią Powszechną PWN*, Warszawa 1967.

<sup>12</sup>*Nowa Encyklopedia Powszechna PWN*. PWN, Warszawa 1995-1996.

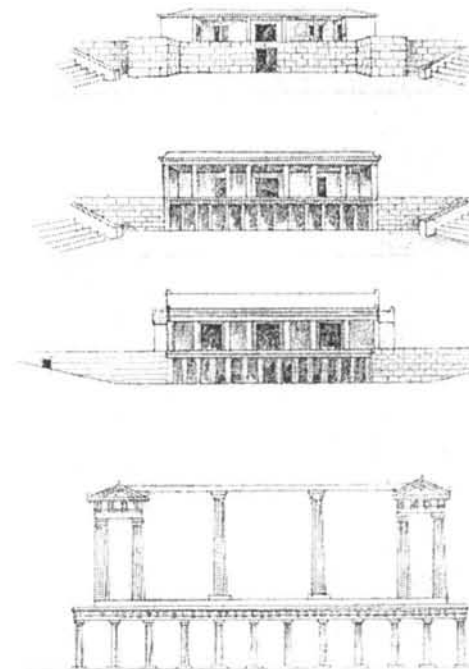
<sup>13</sup>Krzysztof Lenartowicz: *Słownik psychologii architektury dla studiujących architekturę*, skrypt PK, Kraków 1997.

oprawę przedstawienia teatralnego, 2) zespół środków plastyczno-malarskich tworzących tę oprawę i oddziałujących na widza kształtem, barwą oraz efektami świetlnymi.”<sup>14</sup> *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN* rozszerza ten zakres pojęcia. Według niej scenografia jest to „wizualna oprawa widowiska teatralnego, filmowego, telewizyjnego, obejmująca środki plastyczno-malarskie i świetlne oraz kostiumy i rekwizyty”.<sup>15</sup> Charakter scenografii zmieniał się w ciągu jej dziejów zależnie od estetycznych gustów epoki oraz stylów i prądów panujących w innych dziedzinach sztuki. Scenografia symboliczna, iluzjonistyczna, realistyczna, niekiedy w postaci stałej architektury, czasem prowizorycznych dekoracji, zawsze miała kształtować przestrzeń dla widowiska. Ponieważ aspekty scenografii, stanowiące podstawę analizy, wyprowadzone zostały z możliwie najszerszego jej ujęcia, słuszne wydaje się uzupełnienie przyjętych definicji o krótki rys historyczny, pokazujący, jak zmieniały się środki wizualne kształtujące różne przestrzenie sceny oraz czym i w jaki sposób oddziaływały one na widza. W takim kontekście łatwiej odróżnić elementy scenografii, które stanowią wyraz stylu lub konwencji estetycznych od tych, które są pozaestetyczne i dotyczą ogólnych i istotowych właściwości scenografii.

#### Rys historyczny rozwoju scenografii:<sup>16</sup>

##### - STAROŻYTNOŚĆ GRECKO-RZYMSKA

Teatr grecki wyrósł z religijnego kultu boga Dionizosa i początkowo był świątynią teatralną, zorganizowaną wokół ołtarza. Samodzielna przestrzeń teatralna i z nią scenografia ukształtowały się wówczas, gdy obrzęd stawał się coraz bardziej widowiskiem i powstała potrzeba powtarzania go w jednym i tym samym miejscu. Od wykształcenia w teatrze greckim budynku *skene* akcja dramatu zyskała



Typy "skene" w teatrze antycznym

<sup>14</sup>WEP PWN, op. cit.

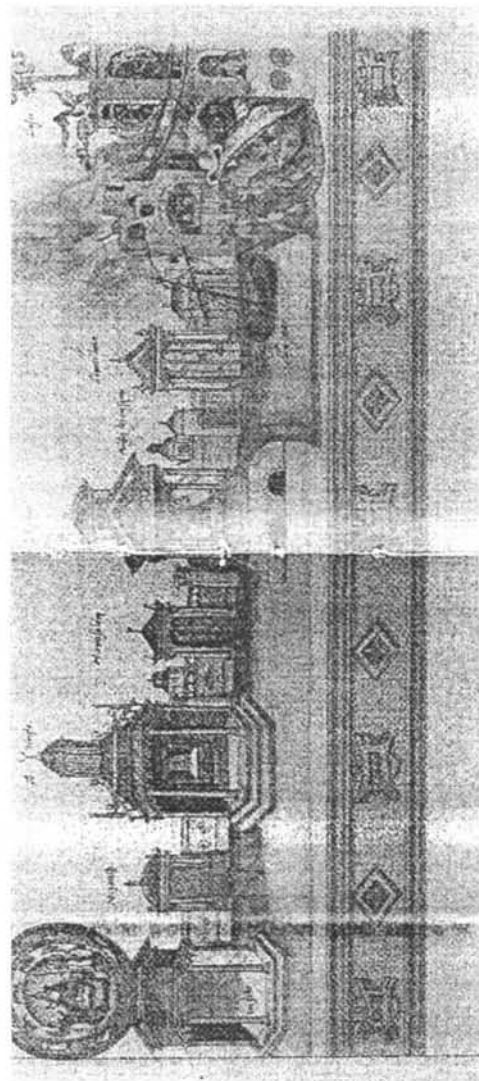
<sup>15</sup>NEP PWN, op. cit.

<sup>16</sup>Szczegółowe omówienie scenografii w rozwoju historycznym i współczesności znaleźć można w książkach Zenobiusza Strzeleckiego: *Konwencje scenograficzne od antyku do współczesności*, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1973, *Polska plastyka teatralna*, t.1-3, Warszawa 1963, *Kierunki scenografii współczesnej*, Warszawa 1970, *Współczesna scenografia polska*, cz. 1-2, Warszawa 1983-1984.

- w miejsce dotychczasowego naturalnego otoczenia – formalne tło, którego rozbudowa i charakter wyznaczały rozwój właściwej sceny. Scena antyczna posługiwała się głównie architektonicznymi, stałymi i symbolicznymi „formami wyrazu”, rzadziej iluzjonistycznymi elementami dekoracji malarskiej, jak np. *pinakes*, wstawione między podpory podium i ścianę proskenionu oraz dekorację rozpiętą na opisywanych przez Witruwiusza ruchomych urządzeniach (*scaena ductilis*, *scaena versilis*). Scenografia była oszczędna, budowana w oparciu o aluzje, a nie dla wzbudzenia iluzji, np. "przeniesienia" widza do innego kraju lub w inny czas. Dla wyobrażenia Olimpu lub miasta wystarczyła aluzyjna scenografia pałacu. Iluzje malarskie nie mogły dobrze funkcjonować na scenie widocznej z trzech stron, gdyż od razu demaskowano ich płaskość.

#### - ŚREDNIOWIECZE

Początkowo teatr średniowieczny i w ślad za nim scenografia były tożsame z architekturą, tj. miejscami kultu. We wnętrzach romańskich i potem gotyckich kościołów ołtarz przedstawiał w inscenizacji dramatów liturgicznych Grób Chrystusa lub miejsce Jego narodzin, galerie empor i tryforiów - odpowiedniki nieba, a wejście do krypty - wrota piekielne, zgodnie z symboliką średniowiecznych form architektury. Z czasem pojawiały się prowizoryczne podia sceniczne z dekoracjami, przeznaczone wyłącznie dla celów widowiskowych, lecz nawet wówczas ich rozmieszczenie inspirowane było symboliką architektury kościoła. Przechodziły ewolucję od form prostych i umownych do bardziej złożonych i dosłownych, często przybierały kształt „domku – mansjonu” w formie pawilonu o jednej lub trzech ażurowych ściankach, ukazujących widzom wnętrze, w którym rozgrywały się poszczególne epizody cyklu scenicznego. Najwięcej inwencji średniowiecznego scenografa wymagało ukształtowanie nieba z tronem Boga Ojca wśród obłoków, raju oraz piekła o kształcie paszczy Lewiatana. Wyobrazenie o wyglądzie dekoracji, detalach i stosowanych barwach dać może średniowieczna architektura, rzeźba oraz malarstwo, natomiast ikonograficzne przekazy odnoszące się do samych widowisk teatralnych są skąpe. Miniatura J.Fouqueta, przedstawiająca wystawienie dramatu o męczeństwie św. Apolonii z ok. 1460 r.



Symultaniczna scena średniowieczna

ukazuje szereg mansjonów ustawionych w kolejności. H.Cailleau utrwalił w misterium w Valenciennes z 1547 r., długi łańcuch struktur pawilonowych (świątynia, pałac Piłata), przegrodzonych bramami z odcinkami murów (Jerozolima, Damaszek, więzienie, morze), oraz raj i piekło na krańcach. Dodatkowe efekty sceniczne miały na ogół charakter malarski (znane są np. malowidła aniołów sfruwających ze sklepienia kościoła autorstwa F.Brunelleschiego).

#### - CZASY NOWOŻYTNE (XVI - XIX w.)

Wśród renesansowych koncepcji scenografii wyodrębniły się dwa odmienne kierunki: architektonicznego symbolizmu i malarskiego iluzjonizmu. Szczególnie drugi zapanował na dłużej w europejskiej scenografii. Nurt architektonicznego symbolizmu objął w XVI w. kilka różnych rozwiązań; tzw. scena terencjuszowska, na wspólnej platformie tworząca z zasłon celki - pawilony, powtarzała właściwie układ średniowiecznej sceny symultanicznej. Odkryty przez archeologię *frons scaenae* odrodził się w pełni pod koniec XVI w. dzięki rekonstrukcjom Palladia (rycina z weneckiego wydania traktatu Witruwiusza z 1567 r.) w prowizorycznych scenach wznoszonych w Vicenzy i Wenecji oraz w zachowanej do dzisiaj stałej budowli *Teatro Olimpico* w Vicenzy (1589). Scena palladiańska miała klasycyzującą formę dwukondygnacyjnych porządków, przetruta była łukami portali, ozdobiona niszami, w których stały posągi oraz rzeźbiarskimi detalami, wykonana z drewna i stiuku, imitującego kamień i marmur, przedstawiała najbardziej antykizowaną formę sceny renesansowej. Architektoniczne potraktowanie stałego tła sceny częste było również na północy Europy, zwłaszcza w Niderlandach (znane ryciny z Gandawy z 1539 r. i z Antwerpii z 1561 r., stała scena teatru miejskiego w Amsterdamie z 1638 r.). Natomiast w wyrastającej z tego samego nurtu scenie angielskiej z XVI w. i pocz. XVII w. architektoniczne rozwiązania uformowane były swobodniej i funkcjonalniej.

Nurt malarskiego iluzjonizmu wiąże się z rozwojem umiejętności perspektywicznego przedstawiania rzeczywistości oraz z usytuowaniem widowni wobec sceny praktycznie tylko z jednej strony. Iluzje malarskie budowane są bowiem dla wąskiego zakresu punktów obserwacji i tylko dla tego



Stala scenografia w *Teatro Olimpico*  
A.Palladia w Vicenzy

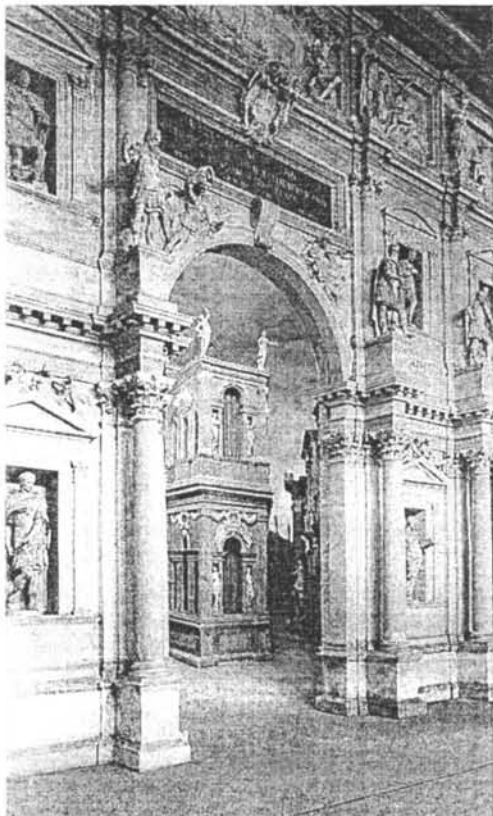


zakresu ludzą wrażeniem przestrzenności. Zastosowanie osiągnięć geometryczno-linearnej oraz kolorystyczno-powietrznej perspektywy rozpowszechniło się z Włoch w całej Europie. Początkowo perspektywiczne wyobrażenia malowane były na płaskim tle (koniec XV w.), później, na tzw. scenie Peruzziego-Serlia (stosowanej w teatrach dworskich do poł. XVI w.) zyskały ukształtowanie przestrzenne. Na podstawie przekazu Witruwiusza o trzech rodzajach malowanych dekoracji w teatrze starożytnym scenografowie nowożytni wyodrębnili trzy rodzaje „tematów scenograficznych”: scenę tragiczną, komediową i satyryczną. Pierwsze dwie miały charakter urbanistyczny i wyobrażały plac - ulicę z budowlami domów malowanych perspektywicznie; temat satyryczny wyobrażał las.

Scenę o stałej scenografii w kręgu florenckim zastąpiła w 2 poł. XVI w. scena o dekoracjach zmiennych. Stworzyła możliwość wprowadzenia podczas jednego przedstawienia różnych scenografii zmienianych na oczach widza. W iluzjonistycznym nurcie scenografii z czasem wykształciły się kolejne „tematy scenograficzne”: dziedziniec pałacowy, ogród z lekką architekturą pawilonów, skalne pustkowia i mariny. Początkowo scenografie te ograniczone były od góry warstwą obłoków. Dopiero ok. XVII w. otworzyły się możliwości ukazywania wewnątrz zamkniętych (sal i komnat pałacowych).

Na scenie wyposażonej w urządzenia periaktowe w 2 poł. XVI w. i 1 poł. XVII w. boki sceny rozpadły się na kilka elementów dekoracyjnych wyobrażających budowle, kolumny, skały, drzewa (projekty B.Buontalenti, G. i A.Parigich, G.L.Berniniego). Po wprowadzeniu płaskich kulis boczne elementy uległy rozbiciu na drobne formy (projekty G.Torellego, Burnacinich, Vigaranych).

Scenografia późnorenesansowa i barokowa charakteryzowała się konsekwentną jednolitością i rygorystyczną symetrią. Od początku XVI do pocz. XVIII w. obowiązywała w tym nurcie scenografii perspektywa centralna o punkcie zbiegu w środku prospektu. Radykalne przemiany przyniosła na początku XVIII w. *scena veduta per angolo* rozpowszechniona przez rodzinę Bibienów. Decentralne usytuowanie wyobrazonego w perspektywie narożnika budowli lub kąta dziedzińca przecinało przestrzeń sceniczną krzyżującymi się liniami diagonalami, co pozwoliło mnożyć galerie i prześwity w teoretycznie nieskończonych widokach. Mimo panowania perspektywy linearnej na początku XVIII w. pojawiły się



Teatro Olimpico A. Palladia

tendencje zrywające ze schematami (rozwijające się po liniach krzywych kompozycje F.Juvary, P.Righiniego, M.Ricciego).

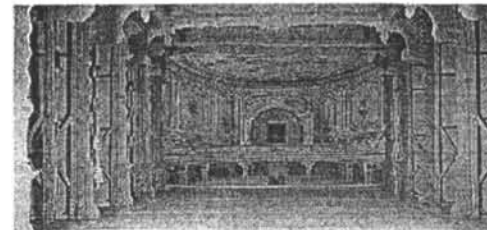
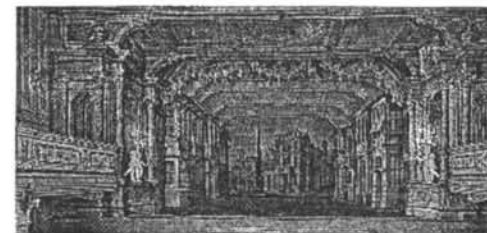
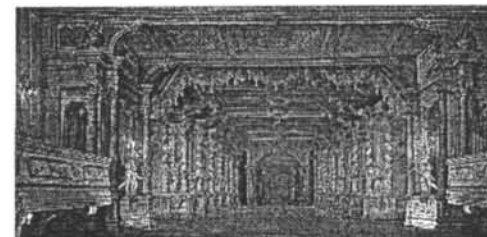
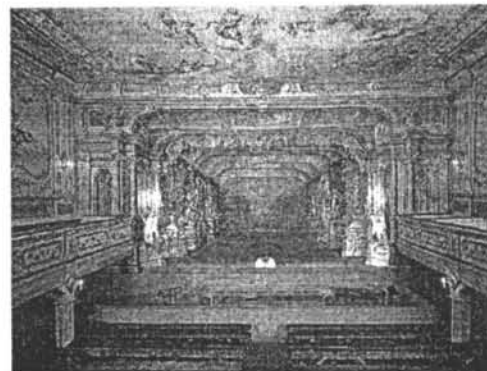
Scenografowie epoki rokoka zrezygnowali z kształtowania iluzji głębi poprzez dekoracje boczne, pozostali przy kadrowaniu sceny dwoma flankującymi elementami bądź rozpiętej na całą jej szerokość ramie lub arkadzie. W tle dominował jeden obraz najczęściej z perspektywicznie rozmalowaną architekturą.

Dokumentami trzechsetletniego rozwoju malarskiego iluzjonizmu scenografii, zwłaszcza włoskiej, są zachowane do dziś projekty i ryciny realizacji scenicznych i nieliczne autentyczne dekoracje (30 zmian późnobarokowych kulis i prospektów, malowanych w okresie 1766-1800 zachowało się w teatrze w Drottningholm w Szwecji).

U schyłku XVII i XIX w. scenografia zaczęła przesiąkać stylami neoklasycyzmu i romantyzmu. Postulat wierności historycznej w miejsce fantazji barokowo-rokokowej wprowadził klasycyzującą architekturę grecko-rzymską (K.F.Schinkel, P.Landriani), a rozpowszechniający się eklektyzm inne style historyczne (romański i gotycki) oraz pozaeuropejskie formy, np. egipskie. Romantyczna nastrojowość wypowiadała się w przedstawianiu ruin, podziemi, pieczar, światłocieniowych kontrastów (Ph.J.De Louthborg, P.L.Ch. Ciceri, Ch.A.Cambon).

- CZASY NAJNOWSZE ( .OD POŁ. XIX W.)

W 2 poł. XIX w. nastąpiła reakcja przeciwko scenografii malarsko-iluzjonistycznej i rozkwit scenografii realistycznej, możliwie perfekcyjnie zbliżonej do rzeczywistości. W scenach pejzażowych praktykable, wymienne w przerwach poza kurtyną fragmenty budowli, drzewa, skały, ustawiano na scenie swobodnie, umieszczając w tle horyzont sugerujący „powietrzną dal”, czyli głębię. Zamknięte wnętrza ograniczano przez trzy realne płaszczyzny ścian po bokach i plafon od góry. Zastosowanie oświetlenia gazowego i elektrycznego pozwoliło na nieosiągalne wcześniej możliwości wywoływania efektów luministycznych (słońce, księżyc i gwiazdy, chmury, śnieg, deszcz). Postulowana w czasach



Teatr barokowy w Czeskim Krumlovie

neoklasycyzmu i romantyzmu wierność historii w 2 poł. XIX w. przybrała charakter pedantycznego antykwaryzmu (ten typ realizmu na scenie realizował angielski reżyser T.Robertson, Meiningerzy w Niemczech, *Théâtre Libre* we Francji, Teatr Mały i Teatr Artystyczny w Moskwie, Teatr Miejski w Krakowie, częściowo *Reduta*). Rzadko powściągliwy, często popadający w werystyczną przesadę, nurt scenografii realistycznej panował do I wojny światowej, jednak już w pocz. XX w. rozwijać się zaczęła antynaturalistyczna reakcja. Do scenografii wtargnęły nowoczesne kierunki malarskie. Scenografie do przedstawień *Les Ballets Russes* S.P.Diagilewa przyciągnęły do teatru największych malarzy francuskich (P.Picasso, H.Matisse, A.Derain, F.Leger, S.Dali), a wraz z nimi przeniknęły w scenografię fowizm, kubizm, futurizm, ekspresjonizm, abstrakcjonizm, surrealizm. Niezależnie od zewnętrznych, odświeżających wpływów, tendencje reformistyczne wyłoniły się wewnątrz teatru już na przełomie XIX i XX w., w związku z tzw. Reformą. Nowe założenia scenograficzne o fundamentalnym po dziś znaczeniu sformułowali, wznecając w całej Europie twórczy ferment, A.Appia i E.G.Craig. Proste formy architektoniczne, zwłaszcza w horyzontalnych układach podestów i schodów, z czasem w formie brył prostopadłościennych czy graniastosłupowych, miały według założeń Appii stwarzać „rytmizowaną przestrzeń, przekształcalną, poetyczną, mogącą zmieniać się dzięki grze”<sup>17</sup>. Ekspresyjna rola światła, zdolnego w nieograniczony sposób przetwarzać wrażenia wizualne, znalazła pełny wyraz w postulatach i realizacjach Craiga, „zmierającego do osiągnięcia tymi odrealnionymi środkami nastroju odpowiedniego dla akcji wystawianego dramatu”<sup>18</sup>. Zastosowanie trójprzestrzennych, ażurowych konstrukcji i ruchomych mechanizmów, czasem zbliżonych do form rzeczywistych (w inscenizacjach E.Piscatora), czasem od nich odległych (biomechanizmy W.E.Meyerholda), wytyczyło linię zupełnie nowych poszukiwań i eksperymentów scenograficznych. W kierunku odmiennym od prób awangardy niemieckiej i rosyjskiej poszły prace francuskie, reprezentujące dużą oszczędność i daleko posuniętą ascezę form malarskich i architektonicznych (prosta i funkcjonalna stała architektura sceny J.Copeau w teatrze *Vieux Colombier*), lub zupełne ich odrzucenie na rzecz kostiumu (pusta przestrzeń otoczona jedynie kotarami w *Théâtre*

---

<sup>17</sup>Tamże.



*National Populaire* J.Vilara). Znamienny dla naszych czasów jest również wybór stałej architektury dla pełnych rozmachu inscenizacji plenerowych (np. dziedzińca pałacu papieskiego w Avignon, fortyfikacji w Carcassonne, wzgórze zamkowego w Edynburgu, Ogrodu Boboli we Florencji). Niezależnie od rodzaju środków wyrazu (bryły, formy trójwymiarowe, dwuwymiarowe malarskie) różne prądy scenografii XX wieku ożywia wspólna tendencja do odcięcia się od opisowego naturalizmu i kopiowania rzeczywistości, dążenie do wypracowania specyficznie teatralnych form odtwarzania rzeczywistości. Toteż nawet przy czystym, programowym powrocie do założeń realistycznych w scenografii zapanowały nowe prawa - nie zdefiniowanego lub fragmentarycznego pojmowania przestrzeni (stosowanie form przemawiających bardziej kształtem i kolorem niż przedstawiające rzeczywiste przedmioty). Te właśnie prawa, nieobce scenografii w długim ciągu jej rozwoju, nowoczesnie przetworzone, zniwelowały ograniczenia właściwe tendencjom iluzjonistycznym i naturalistycznym i otworzyły nowe możliwości eksperymentów.

Dzieje nowoczesnej scenografii polskiej rozpoczął S.Wyspiański (w nie zrealizowanych projektach i w przedstawieniach teatralnych: "Warszawianka" z 1898 r., "Wesele" z 1901 r., "Bolesław Śmiały" z 1903 r., "Legenda" z 1905 r.), pogłębił przestrzeń sceny środkami malarskimi i przestrzennymi. Zdobył Wypiańskiego rozwijali K.Frycz w kierunku wiernego, acz oszczędnego historyzmu ("Irydion" Z.Krasińskiego z 1913 r.) i stylizacji ("Sługa dwóch panów" W.Shakespeare'a), oraz W.Drabik w kierunku malarskiej fantastyki i kolorystyki ("Sen srebrny Salomei" J.Słowackiego z 1926 r.). W oszczędności dekoracji i skrótości elementów celował W.Daszewski ("Burza" W.Shakespeare'a z 1945 r.), funkcjonalność pogłębił A.Pronaszko ("Dziady" A.Mickiewicza z 1934 r.).

Od początku XX wieku w dzieje scenografii wkraczają techniki filmowe i telewizyjne oraz nowe warunki eksploatacji sceny za sprawą jej obserwacji przez "sztuczne oko kamery".

Nawet skrócony rys historyczny scenografii pokazuje, jak bogatą ma ona tradycję i jak często w różnych okresach rozwoju stykała się z architekturą. Uświadamia również, jakim błędem, bo nie tylko uproszczeniem, jest nazywanie scenografii dekoracją ilustrującą widowisko w dosłownych cytatach z

---

<sup>18</sup>Tamże.



rzeczywistości lub w jej fragmentarycznych imitacjach. Jeśli to stwierdzenie chciałoby się uznać za prawdziwe, trzeba by zawęzić historię scenografii do małego jej wycinka, co w dziedzinie np. architektury odpowiadałoby zawężeniu jej pojęcia do stylu eklektycznego. Nikt nie ośmieliłby się na takie ograniczenie, tymczasem potoczne rozumienie scenografii, nawet współcześnie, opiera się na XVIII-wiecznej konwencji dekoracji. Pojęcie scenografii stosowane w pracy wykracza poza obiegowe i ma przywoływać pełny zakres jej istotowych i formalnych aspektów.

Przyjęte w pracy rozumienie scenografii nie uzależnia jej od architektury, zatem, choć obie dyscypliny posługują się środkami wizualnymi, są to dziedziny odrębne i jako takie mogą podlegać zestawianiu i porównaniom. Zarówno definicje scenografii, jak i architektury mówią o kształtowaniu przestrzeni, z tą jednak ważną różnicą, że w architekturze jest to "kształtowanie i organizowanie przestrzeni w realnych formach mających na celu zaspokajanie materialnych i duchowych potrzeb człowieka...", a w scenografii jest to kształtowanie przestrzeni sceny, mające zaspokajać potrzeby przedstawienia teatralnego, filmowego lub telewizyjnego. Wzajemne związki między architekturą i scenografią, prowadzące czasem do utożsamiania jednej z drugą, świadczą o możliwości zaistnienia warunków, w których zostają spełnione równocześnie założenia architektury i scenografii.

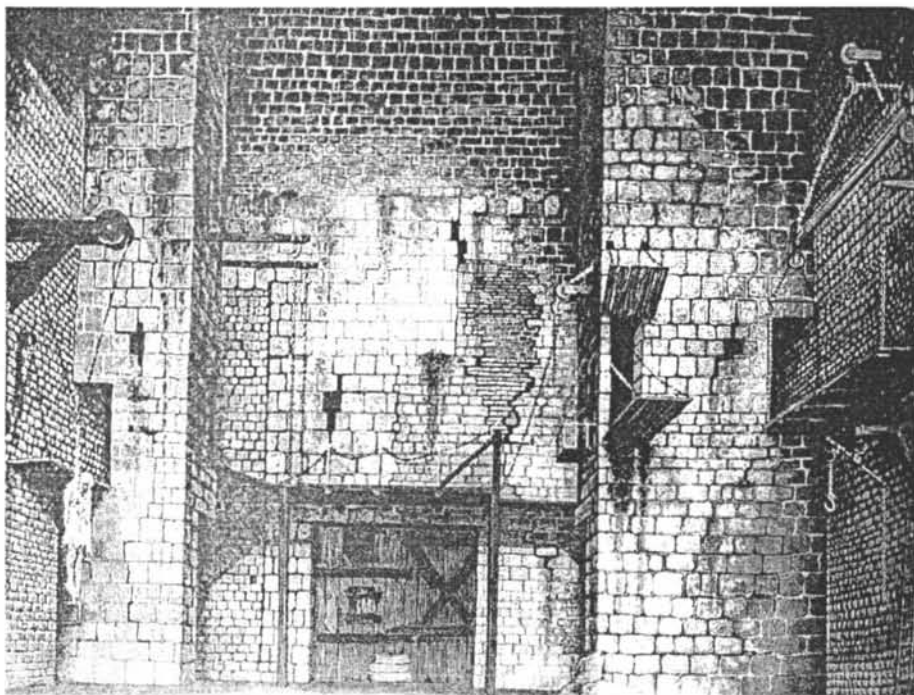
#### ASPEKTY SCENOGRAFICZNE

Kolejnym pojęciem istotnym dla pracy jest termin: aspekt. Jego zastosowanie podyktowały skojarzenia słowotwórcze odnoszące się do podejmowanych w analizie zagadnień. Według *Słownika Wyrazów Obcych* aspekt to: „punkt widzenia, strona sprawy, wzgląd, ujęcie, perspektywa; postać, widok, wygląd, przejaw; (według astrologów - wzajemne położenie gwiazd i planet, na podstawie którego układano horoskopy)”<sup>19</sup>. W łacinie „aspectus” znaczy: spojrzenie, widok i jest wyprowadzony od „aspicere” - spoglądać i „specere” - zobaczyć, widzieć. Zatem aspekt odnosi się do określonej przez stanowisko obserwatora postaci badanego zjawiska. Aspekt scenografii to zamiennie „scenograficzny przejaw” albo

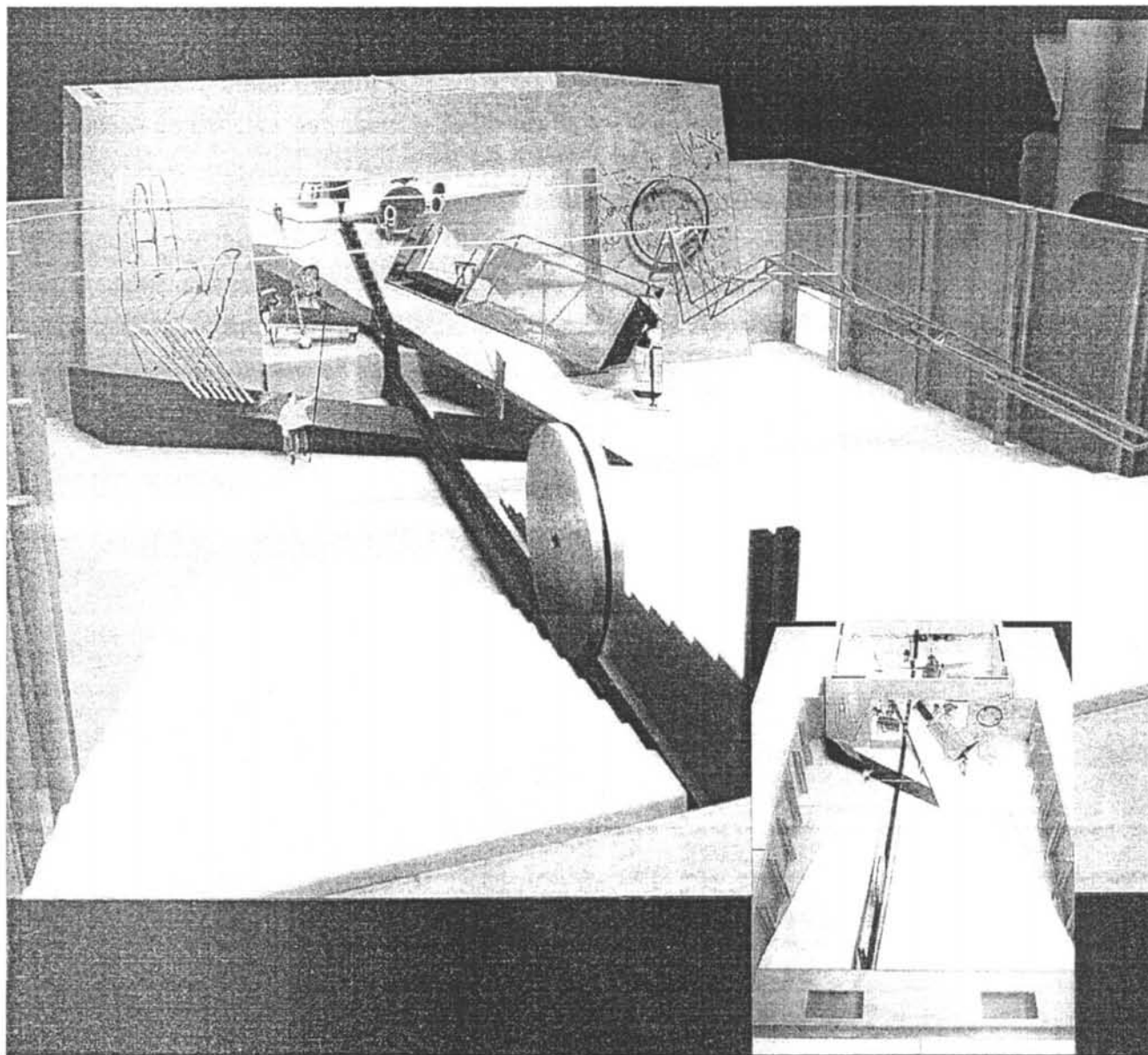
---

<sup>19</sup>W.Kopaliński: *Słownik wyrazów obcych* .... WP, Warszawa 1983.

„ujęcie ze strony scenografii”. Przez podjęty temat: „aspekty scenografii w architekturze” rozumie się scenograficzną stronę architektury, przejawy scenografii w architekturze, scenograficzną postać architektury. Aspekty scenografii wynikają z jej istoty pojęciowej i znaczeniowej. Jeśli uznać scenografię za zespół środków wizualnych, mających oddziaływać na widza, to aspekty scenografii w architekturze stanowią takie względy architektury, w których zostają spełnione warunki oddziaływania na widza i wykorzystane w tym celu środki typowe dla scenografii. Aspekty te zostały podzielone na takie, które dotyczą istoty, czyli celu scenografii oraz takie, które dotyczą sposobów realizowania tych celów. Za cel scenografii uważa się widowiskowość, której scenograficzna funkcjonalność realizuje się najpełniej w nastrojowości i projekcyjności. Działania służące osiągnięciu celu scenografii na scenie zostały podzielone na cztery grupy: 1) odgrywanie: iluzje, aluzje, kostiumy, 2) organizowanie: kulisy, kadry, sekwencje 3) przekształcanie, 4) eksponowanie światłem. Wyodrębnione i scharakteryzowane cel i sposoby scenografii o tyle są scenograficzne, o ile są niezbędne lub typowe dla scenografii, natomiast nie są konieczne dla architektury.



L. i J. Skarżyński, "Diabły z Loudun" K. Pendereckiego, Hamburg 1969.



D. Libeskind: scenografia do *Metamorphosis or The Transformation* F.Kafki, Gladsake Theatre, Kopenhaga (1994)

## II ANALIZA

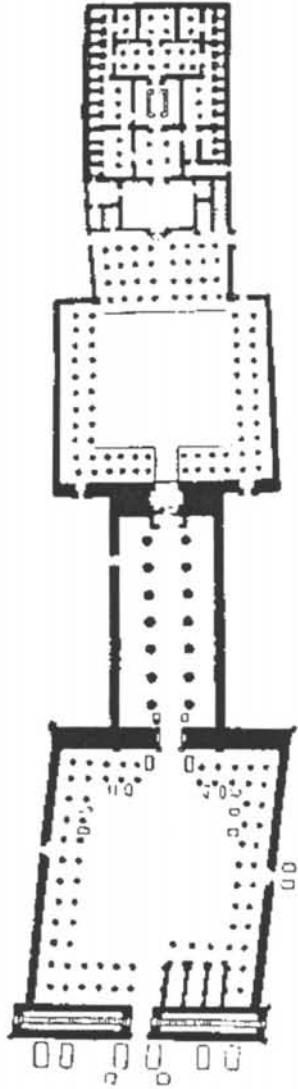
### Aspekty scenografii w architekturze jako elementy analizy

#### 1.Przegląd historyczny

Historia architektury i historia scenografii dostarczają przykładów wielu wzajemnych związków o różnym charakterze. Zwykle się dostrzegać przede wszystkim jednostronny przepływ inspiracji, mianowicie architektury do scenografii. Rzeczywiście, niejednokrotnie bazą kształtowania scenografii jest forma architektoniczna. Uwzględniając potrzeby spektaklu, ostatecznego celu scenografii, baza ta podlega zwykle zabiegom formalnym, które stają się charakterystycznymi narzędziami typowymi dla kształtowania przestrzeni sceny. W historii architektury można jednak dostrzec również wpływy odwrotne. Dzieje się to przede wszystkim wówczas, gdy architektura sama ma być jednocześnie scenografią, czyli oprawą formalną sceny i mającego się na niej odegrać widowiska. Pierwszymi znanymi w historii teatru widowiskami były publicznie sprawowane obrzędy, w związku z tym pierwszymi teatrami stały się przestrzenie wokół ołtarza. Teatr grecki wyrósł z kultu religijnego i był z nim związany bezpośrednio co najmniej przez cztery wieki (VI-III w. p.n.e.) Poza tradycją europejską podobna zależność istnieje w kulturze starożytnego Egiptu, chińskiej, japońskiej, sumeryjskiej. Teatr zrodził się z obrzędowości, która wymagała architektury, stanowiącej oprawę ceremoniału i odpowiednio oddziaływującej na uczestników, tzn. kreującej pożądane reakcje emocjonalne i wartościujące. W zależności od charakteru ceremoniału architektura kultowa organizowała przestrzeń procesji lub sprawowania ofiary. „Jedno jest pewne - pisze K.Braun - początek teatru łączy się z elementami i szczątkami obrzędów ruchomych, procesjonalnych”<sup>20</sup>.

---

<sup>20</sup>K.Braun: *Przestrzeń teatralna*. PWN, Warszawa 1982.



Plan świątyni boga Re w Luksorze połowa II tysiąclecia p.n.e.

Obserwując z punktu widzenia definicji scenografii zespoły świątynne starożytnego Egiptu i Grecji, dostrzec w nich można spełnienie wszystkich założeń scenograficznych. Najwspanialsze świątynie Nowego Państwa w Luksorze i Karnaku to olbrzymie budowle służące uroczystej procesji i kultowi boga Re. W znaczeniu uniwersalnym stanowiły wizerunek świata zgodny z ówczesnym egipskim wyobrażeniem. Sale kolumnowe miały sugerować tajemniczy, skamieniały gaj, pułap był niebem z latającymi ptakami i złotymi gwiazdami, w sacrosanctum, tzw. sali świętej barki, stała kopia łodzi, w której bóg Re przemierzał niebo. Obie świątynie usytuowano tak, by można było oglądać spektakl ostatniego promienia słońca - przenikał on między pylonami i kolumnami, by upaść dokładnie na najświętszym miejscu. Trudno wskazać jakąkolwiek użytkową funkcję tego olbrzymiego i fascynującego założenia, które prowadziło uczestników uroczystej procesji przenoszącej bóstwo z Karnaku do Luksoru przez długą aleję sfinksów lub baranów. „Ogromne, święte zwierzęta ustawione rzędem niczym na płaskim, ściennym fryzie, miały wprowadzać pielgrzymów w odpowiedni nastrój” - pisze Alpatow<sup>21</sup> - uprzedzając działanie sakralnej architektury dwóch potężnych pylonów, często uzupełnianych kolosami, czworokątnego, pierwszego dziedzińca, jeszcze publicznego i wyposażonego w środkowy szereg kolumn podkreślających oś główną. Tutaj zatrzymywał się przeciętny uczestnik procesji, gdyż do sali kolumnowej i sali objawienia dostęp mieli już tylko nieliczni. Zatem droga obserwatora ceremonii była dokładnie zaprojektowana według ustalonych wrażeń. Użytkownik tej architektury właściwie nie doświadczał jej przestrzenności, głębi, materialności - posuwając się wzdłuż wytyczonej osi widział płaskie obrazy, których ciąg układał sekwencję kadrów niczym współczesny film. Ciężar ogromnych kamieni mógł działać jako abstrakcyjny symbol - był zbyt mało materialny, „kolumny i mury traciły wiele ze swej masywności, gdyż ich pokryte płaskorzeźbami powierzchnie nie wyzwalały wewnętrznych sił architektury: kolumny niemal niczego nie podierały, a poruszanie się człowieka po linii prostej sprowadzało się do stapania w miejscu”<sup>22</sup>. Architektonicznym formom nie sposób przypisać ważniejszych funkcji, niż zadanie oddziaływania na uczestników procesji i kreowania warunków spektaklu związanego z panującą religią. „Sens kompozycji

<sup>21</sup>M.W. Alpatow: *Historia sztuki*. t. I. Arkady, Warszawa 1968 s. 89.



architektonicznej polegał na prowadzeniu wiernych długą drogą procesji, drogą, na której budziło się odczucie uczestnictwa w tajemnicy. Uczestnictwo to było źródłem radości, lecz tajemnicę skrywały ciemności sanktuarium i pośród znaków świętego pisma, pośród procesji postaci pokrywających ściany, w nieskończoność ciągnących się wstęgach fryzów, człowiek pozostawał zdany na samego siebie w zamęcie własnych uczuć."<sup>23</sup>

Inny typ architektonicznej oprawy widowiska stanowi Akropol Ateński, na który w czasach Peryklesa wyruszała co 4 lata uroczysta procesja Panatenajska. „Na Akropol wchodziło od strony zachodniej. Tłum Ateńczyków podążał krętą drogą na szczyt wzgórza. Tuż przed wejściem wznosiła się monumentalna budowla - Propyleje, przypominające frontową ścianę jakiejś świątyni. Przed oczami widzów wyrastały potężne kolumny doryckie, uskrzydłone po bokach kolumnami również doryckimi. Z prawej strony na naturalnym występie skalnym znajdowała się mała świątynia Nike. (...) stała nieco ukośnie, a jej kontury zarysowujące się wyraźnie na tle nieba, łatwo można było ogarnąć jednym spojrzeniem. Już ten pierwszy widok Akropolu sprawiał niezwykle głębokie wrażenie” - zauważa Alpatow, właściwie opisując tę architekturę tak, jak opisuje się spektakl. „Widz - kontynuuje on - obejmując spojrzeniem wszystkie ku niemu zwrócone budynki Akropolu, równocześnie z łatwością percypował wygląd każdego z nich z osobna. Mógł także smakować regularne proporcje świątyni Nike, gdy idącemu w procesji prezentowała coraz to inną swą stronę”<sup>24</sup>.

Świątynia egipska i grecki Akropol to dwa różne światy architektoniczne - obydwie jednak zbudowane dla tej samej funkcji rytualnego przejścia uroczystej procesji. Decydująca o wyborach formalnych wydaje się funkcja wzbudzenia pożądanego nastroju u uczestnika procesji. To zadanie oddziaływania na widza, różnego w obu przykładach, bo wynikającego z odmiennego typu religijności, wpłynęło na ukształtowanie całkiem różnych architektur. Ich spektakularność i budowanie określonego nastroju jako podstawowa funkcja to aspekty wyraźnie scenograficzne. Bardziej szczegółowa analiza



Widok Akropolu w Atenach

<sup>22</sup>Tamże, s. 90-91.

<sup>23</sup>Tamże, s. 90.

<sup>24</sup>Tamże, s. 136.

pozwoiliaby dostrzec zastosowanie środków typowych dla scenografii, np. wprowadzanie elementów iluzjonistycznych, scenograficzne operowane światłem, projektowanie ciągu kadrów widokowych związanych z konkretną linią punktów widzenia obserwatorów. Architektura obrzędowa, służąca oprawie rytuałów i kultów religijnych jest w większości przypadków modelową ilustracją scenograficzności architektury. Ponieważ jednak z założenia realizuje definicję scenografii, zgodnie z jej kryteriami może być w sposób oczywisty uważana za scenografię, dlatego została pominięta w analizie podstawowej. Napomknienie o niej w historycznym tle związków między architekturą i scenografią wydaje się pożyteczne ze względu na historię teatru i początki myślenia scenograficznego. Ważnym dla historii omawianych związków jest fakt, że pierwszy styk architektury i sytuacji spektaklu zrodził zamiar wzbudzenia poprzez materialną formę architektoniczną określonych, pożądanych stanów emocjonalnych i reakcji oceniających, zatem chęć wykreowania duchowej abstrakcji na bazie formalnego kształtu - co autorka ma na myśli pisząc za Exuperym o „zamianie kamienia w ciszę”.

Od wspólnego początku w architekturze rytualnej scenografia zaczyna kształtować swoją odrębność i samoistną historię. Pierwszy teatr grecki był jeszcze „świątynią teatralną” z ołtarzem ofiarnym pośrodku, powstała z potrzeby powtarzania obrzędu ku czci boga Dionizosa. Stopniowo teatr organizował nowy, dotąd nieznaną układ przestrzenny, dopasowując architekturę do potrzeb widowiska. Zrodził się świecki gmach teatru i odeonu, a w nich pierwsze tragedie przeznaczone do odgrywania przez aktorów przed publicznością. Obok teatrów i odeonów istniał w Grecji i Rzymie typ komediowego teatru ludowego, posługujący się małymi przenośnymi pomostami.

Zarówno przestrzeń teatralna jak i scenografia zaczynają stanowić samodzielną dziedzinę sztuki i wiedzy, sytuującą się na granicy architektury *sensu stricto*, choć w całej swojej historii z architektury czerpiącą lub odwołującą się do niej (nawet na zasadzie opozycji i demonstrowania swojej „płaskości” i sztuczności). Jeszcze w symultanicznej scenie średniowiecza związki z architekturą były bardzo ścisłe, a przestrzeń teatralna nieraz bezpośrednio wynikała z niezależnej od teatru przestrzeni architektoniczno-urbanistycznej. Już wtedy jednak scenografia zaczyna stawiać formie cele inne, niż tradycyjnie czyniła to

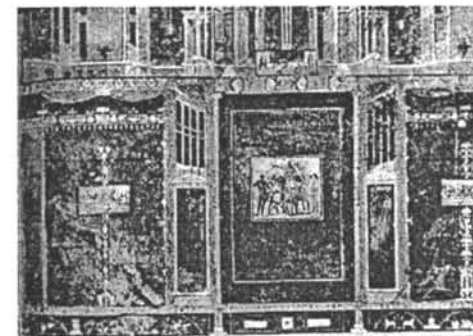


architektura i kształtować własne środki tym celom służące. Nieoczekiwanie z kolei te scenograficzne zadania i środki podejmuje architektura, najczęściej rozbudowując lub zmieniając swoje własne, tj. architektoniczne motywacje. Tak przewija się w historii ciąg wzajemnych inspiracji architektury i scenografii, ich wpływów lub przynajmniej współbrzmień i zaskakujących zgodności w interpretacji formy i w zasadach jej budowania.

Teatr chętnie sięga do prawdy poprzez programową iluzję i wywoływanie różnego rodzaju złudzeń, służących w efekcie wzbudzeniu przeżycia emocjonalnego (*katharsis*) i refleksji intelektualnej u widza, nazwanej dalej projekcyjnością. Budowanie iluzji wyrosło z potrzeb teatru, stając się jego podstawowym narzędziem. Jeśli pojawia się w architekturze, zmieniając jej formalny wyraz, można stwierdzić użycie scenograficznego środka wyrazu w tej architekturze. Malarstwo iluzjonistyczne chętnie stosowali już starożytni architekci w patrycjuszowskich willach. Interesujący przekaz na ten temat pozostawił Witruwiusz w księdze VII swojego dzieła "O architekturze ksiąg dziesięć". Píše on:

„W innych pomieszczeniach, to znaczy w pokojach wiosennych, jesiennych i letnich, a także atriach i perystylach, starożytni odtwarzali wiernie w swych malowidłach wszystkie zjawiska, albowiem obraz jest wiernym odbiciem tego co istotnie jest lub być może, a więc ludzi, budynków, okrętów i innych rzeczy, których wyraźne i określone kształty stanowią wzór naśladowany w malarstwie (...). Na miejscach otwartych, jak w eksedrach, korzystając z wielkich wymiarów ścian malowali dekoracje tragediowe, komediowe lub satyryczne; krużganki natomiast dzięki ich długości, ozdabiali krajobrazami odtwarzającymi charakterystyczne cechy pewnych okolic: malowano porty, przylądki, wybrzeża, rzeki, źródła, cieśniny morskie, świątynie, gaje, góry, bydło, pasterzy (...).”<sup>25</sup>

W dalszym ciągu opisu Witruwiusz atakuje współczesną mu manierystyczną konwencję malarstwa określaną jako dziwaczna.



Fresk na ścianie domu L.M. Frontona w Pompejach (I w.n.e.)

<sup>25</sup>Witruwiusz: *O architekturze ksiąg dziesięć*. PWN, Warszawa 1956, s. 121.

„Zamiast kolumn przedstawia się żłobkowane lodygi o powyginanych liściach i zwojach, zamiast frontonów dowolne ozdoby, jak również kandelabry podtrzymujące świątynki; ponad dachy tych świątyń wyrastają z korzeni wraz z wolutami delikatne kwiaty, a pośród nich bez uzasadnienia rozmieszczone są figurki, jak również pnącza dopelnione półfigurkami o głowach ludzkich lub zwierzęcych. Tego wszystkiego ani nie ma, ani być nie może, ani też nie będzie”<sup>26</sup>.

Ten krótki opis Witruwiusza wskazuje, iż malarstwo ściennie traktował jako kontynuację rzeczywistości lub jej uzupełnienie, które może wywoływać wrażenie prawdopodobieństwa. Zastosowany zabieg malarski, zmieniający percepcję architektury i nie wynikający bezpośrednio z jej organizacji przestrzennej, jest wyrazem teatralizacji tej przestrzeni mieszkaniowej, którą nie sposób tłumaczyć inaczej, jak chęcią wzbudzenia określonego nastroju, skojarzeń, wizji, bodźców uruchamiających teatr wyobraźni.

Starożytność wprowadza w architekturę różnego rodzaju iluzje. Gdy wynikają one z założeń czysto estetycznych, jak np. korekty optyczne świątyń, opisane przez Witruwiusza, nie tłumaczy się ich aspektem scenograficznym. Jeśli jednak ich obecność nie służy głównie lub wyłącznie estetyce, tzn. wzmocnieniu przyjemności obcowania z pięknym kształtem, lecz psychologicznemu oddziaływaniu na emocje i postawy oceniające oglądającego, można traktować ją jako aspekt scenograficzny.

Późno-średniowieczny przykład sytuacji, w której malarstwo stało się ważnym elementem znaczeniowym i formalnym, wrastającym w strukturę mentalną architektury aż do zespolenia z nią w jedną całość, prezentuje bazylika św. Franciszka w Asyżu z freskami Cimabuego i Giotto. Wędrując po kościele otrzymuje się „scenę symultaniczną”, w której kadry z życia świętego i sekwencje biblijne<sup>27</sup> zestawione są niczym mansjony teatru średniowiecznego.

Iluzje, imitacje, złudzenia i różnego rodzaju gry przestrzenne upodobał sobie szczególnie barok. W światowym dorobku architektury barokowej wyróżniają się bogactwem i ekspresją przykłady czeskie i hiszpańskie. Mistrzowskie imitacje marmurów podziwiać można w kościele św. Mikołaja w Pradze,

<sup>26</sup>Tamże.

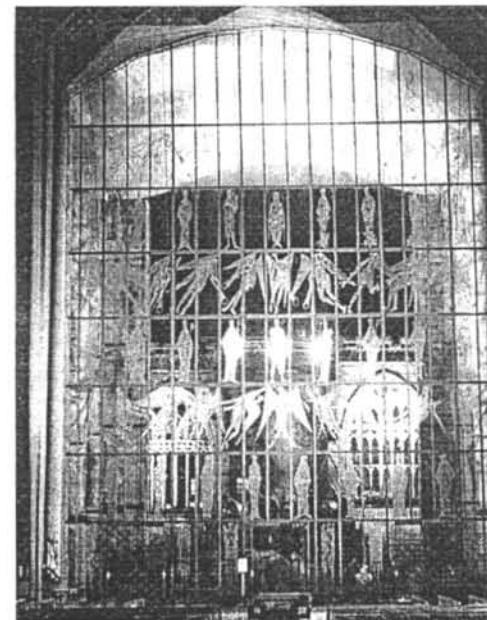
Wnętrze kościoła św. Mikołaja w Pradze

słynnym również z perfekcyjnej i oszłamiającej, iluzjonistycznej dekoracji malarskiej sklepienia, całkowicie odmieniającej artystyczny wyraz architektury. Wybitne przykłady dostarcza również polska architektura barokowa, np. kościół Pijarów i kościół Św. Anny w Krakowie czy kościoły na Śląsku, wśród których szczególną scenograficznością wyróżnia się kościół w Brzegu.

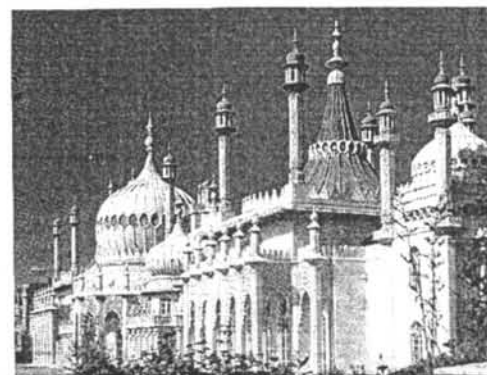
Rozwój technik przedstawieniowych wprowadził nowe możliwości budowania iluzji w architekturze. Bliższym współczesności, poruszającym przykładem jest obraz tworzący się na przeszklonej w całości ścianie frontальной Katedry Przebaczenia w Coventry (1962). W szkło wytrawione zostały w poziomych rzędach postaci świętych i aniołów. Przy odpowiednim oświetleniu na olbrzymiej ścianie nakładają się na siebie trzy różne obrazy (trzy rzeczywistości): odbicie ruiny gotyckiej katedry, zbombardowanej w czasie II wojny światowej, widok wnętrza nowej katedry Basila Spence'a oraz ikony unoszących się pomiędzy nimi, prawie przezroczystych, a jednak dostrzegalnych kształtów postaci aniołów. Ostateczny efekt jest nie mniej zadziwiający niż barokowe sklepienia kościołów.

Iluzje to tylko jeden ze scenograficznych sposobów służenia sytuacji spektaklu w architekturze. Nie mniej znane, a nawet popularne w historii, są inne sposoby odgrywania formalnego, takie, jak aluzje i kostiumy architektoniczne, charakteryzujące się malowniczością i zadziwiające oszłamiającymi nierzadko kopiami stylów orientalnych. Słynne przykłady stanowić mogą: wioska Marii Antoniny w *Petit Trianon* w Wersalu, zamki króla Ludwika Bawarskiego, pawilon królewski Jerzego IV w Brighton czy z nowszej historii i w większej skali - miasto Las Vegas. Odgrywanie i udawanie poprzez formy architektoniczne jest najczęściej zauważanym w tradycji działaniem scenograficznym w architekturze.

Aspekty scenografii w architekturze przybierały w historycznym rozwoju nierzadko wyrafinowane, poetyckie i zachwycające postaci. Przykłady tego typu stanowią dzieła, wykorzystujące w spektakularny, eksponujący sposób światło. Wskazywanie światłem znaczenia i akcentowanie form występuje w sakralnej architekturze starożytnego Egiptu, Grecji, średniowiecznej Europy, jest nieodłącznym



Ściana frontalna Katedry Przebaczenia w Coventry (1962)



Pawilon królewski Jerzego IV w Brighton (koniec XVIII w.)

<sup>27</sup> Patrz: B.Stec: *Polichromie w kościele św. Franciszka w Asyżu*, praca semestralna w Podyplomowym Studium Sztuki Liturgicznej, PAT, Kraków, 1988.



Wioska Marii Antoniny w *Petit Trianon* w Wersalu  
(2 poł. XVIII w.)

elementem architektury baroku, stało się motywem przewodnim „szklanych” pałaców 2 połowy XIX w., określa dzieło Le Corbusiera, by wymienić tylko najbardziej oczywiste skojarzenia.

William Hubbard<sup>28</sup> wyodrębnia styl scenograficzny jako pierwszy model „architektury umowności” czy „architektury stereotypów”. Kolejnym modelem jest według niego zasada gry. Obydwa zjawiska mieszczą się w zakresie aspektów scenografii w architekturze.

Przebieg wzajemnych związków między architekturą i scenografią wzbogaca o nowe doświadczenia rozwój filmu. Jego znaczenie zauważono i dyskutowano już w 1928 roku na Kongresie Architektonicznym *CIAM*, gdzie film określono sposobem, w jaki XX wiek widzi świat. Ówczesny film dokumentalny, zapisujący poczucie wspólnoty programów między środowiskiem architektów i filmowców, jest dziś nie tylko świadectwem wzajemnych fascynacji, ale też źródłem inspiracji dla wielu architektów pierwszej połowy kończącego się wieku. Popularność obrazu filmowego znacznie przekraczająca powszechność spektakli teatralnych sprawia, że znaczenie scenografii w architekturze rośnie i po upływie prawie stu lat od początków kina można wskazać konkretne, poważne przejawy jego wpływu na architekturę.<sup>29</sup> Najistotniejsze dotyczą sposobu organizowania przestrzeni, odwołujące się do kadrowania i sekwencyjności obrazu filmowego i doświadczeń nietypowego postrzegania form.

Podobieństwa i wzajemne inspiracje architektury i scenografii są na tyle mocne, iż wielu architektów czynnie uprawiających zawód podejmuje się projektowania scenografii lub z warsztatem architekta postanawia budować wyłącznie dla sceny. Warto przypomnieć pokrótce scenograficzne epizody w twórczości przynajmniej niektórych, gdyż pokazują one personalne, może najciekawsze, bo indywidualne, odcienie związków architektury i scenografii. Dostrzec je można zarówno w odległej przeszłości, śledząc biografie architektów renesansu czy baroku, jak i we współczesności.

<sup>28</sup>William Hubbard: *Architektur und Konvention. Modelle zum Verhältnis von Entwurf und Erwartung*. F.Vieweg und Sohn, Braunschweig/Wiesbaden 1983.

<sup>29</sup>Patrz: B.Stec: *Film a nowa architektura* w: K.Lenartowicz przy współpracy B.Stec: *Architektura – sztuka multimedialna*, op. cit., s. 211-214.

Dość wczesnym, bo przypadającym na XVIII w., a rzetelnie udokumentowanym przykładem jest twórczy życiorys Szymona Bogumiła Zuga (1733-1807), polskiego architekta, akcentującego w swojej działalności architektonicznej związek ze scenografią. Marek Kwiatkowski<sup>30</sup> sugeruje, że funkcjonuje w obiegu określenie „styl Zuga”, które oznacza „z jednej strony to wszystko, co stanowi podskórny a przewodni nurt jego twórczości, a z drugiej – zespół stosowanych przez niego form, inaczej mówiąc – kostium jego architektury.”<sup>31</sup> Poważną rolę w kształtowaniu własnego stylu odegrała działalność scenograficzno–teatralna Zuga. Był on bowiem nie tylko jednym z najbardziej aktywnych architektów czasów saskich, ale także stałym dostawcą projektów dekoracji teatralnych i widowisk. Według zachowanej opinii o działalności Zuga, był to „nie tylko dobry architekt, lecz również zręczny maszynista i rysownik, który kieruje osobiście całą pracą maszyn we wzniesionych w Warszawie operach. On sam wynalazł również i własną ręką wyrysował liczne urządzenia.”<sup>32</sup> Zug związany był z teatrem za panowania Sasów jako główny budowniczy teatralny. Skłonności do teatralnych aranżacji dostrzec można w dekoracji Rynku Staromiejskiego w Warszawie w 1764 r. i w architekturze ogrodowej. Kwiatkowski pisze, że „jego pasja wyładowywała się przede wszystkim w architekturze teatralnej, która dostarczała najwięcej emocji ze względu na częstą zmienność dekoracji i konieczność udoskonaleń technicznych. Praca w teatrze odegrała, śmiem sądzić, kolosalną rolę w późniejszej twórczości Zuga...”<sup>33</sup> Atmosfera teatru umożliwiała śmielsze niż w architekturze urzeczywistnianie wizji na pół fantastycznych czy na pół realnych. Scenograficzne prace Zuga, udokumentowane archiwalnie w okresie sasko–warszawskim, musiały być ważnym elementem inspiracji, skoro widać wyraźne ich ślady w „teatralizacji” układów przestrzennych ogrodów. „Ruiny na Solcu czy magiczna perspektywa znajdującej się vis-à-vis grotty, a także wiele innych przykładów – noszą wyraźnie klimat rozwiązań teatralnych. Sam zresztą ceremoniał zwiedzania ogrodu (np. Arkadii, co tak plastycznie przedstawia w swym przewodniku Helena

<sup>30</sup>M. Kwiatkowski: *Szymon Bogumił Zug - architekt polskiego oświecenia*. Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1971.

<sup>31</sup>Tamże, s. 339.

<sup>32</sup>Tamże, s. 28.

<sup>33</sup>Tamże.



Radziwiłłowa, a podobnie musiało być i gdzie indziej) był teatrem odgrywanym wobec siebie i gości – był zabawą traktowaną poważnie, ale przecież ze świadomością fikcji. (...)”<sup>34</sup> Według Kwiatkowskiego cechą dekoracji teatralnej jest syntetyzowanie tematu. Na małej przestrzeni trzeba wiele wyrazić, wzbogacić akcję formami plastycznymi. Zazwyczaj wówczas przywoływano znaczące, nastrojowe formy architektury i pejzażu. Te dwa elementy stają się tematem formalnym, tworząc przeniesioną w inną sytuację dekorację teatralną – tak jest np. w opracowaniu sal pałaców w Szadowie i Falentach czy w maneżu pałacu Prymasowskiego. „Malowane dekoracje powtarzają to samo, co dzieje się wówczas w ogrodach, są ich odbiciem, przeniesieniem ich atmosfery, przykładem wtargnięcia ogrodu do wnętrza architektonicznego.”<sup>35</sup>

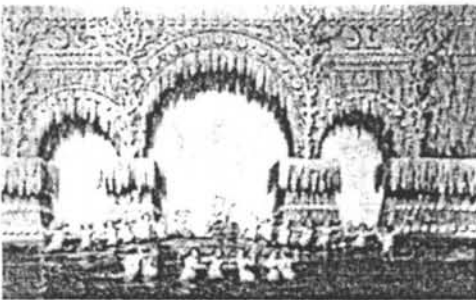
Poza Polską znane i cenione w świecie są prace dla sceny Karla Friedricha Schinkla, Hansa Poelziga, Hannesa Meyera, Fredericka Kieslera, Le Corbusiera.

Schinkel (1781-1841) już ok. 1800 r. projektował scenografie, np. do *Ifigenii w Aulis*, pokazaną w 1802 r. na wystawie w Berlińskiej Akademii i wychwalaną w pamiętnikach Schadowa. Kierowany pasją wynalazczości i eksperymentowania z kształtem poświęcił całe lata technice ulepszenia panoramy i dioramy. Możliwości sterowania optyką i widzeniem w tych obrazach przypominały scenografie wielkiej sceny pudełkowej i zaprowadziły go bezpośrednio do teatru. Pragnął zdobyć wpływ na przekształcenie sceny. Współpracował z E.T.A.Hoffmanem, który właśnie wówczas formułował swoje reformatorskie myśli, żeby następnie je opublikować w swoim *Pokrewieństwie sztuki* i *Niezwykłych cierpieniach dyrektora teatru*.

To, co istotne w propozycji Schinkla dla teatru, dotyczyło uproszczenia scenografii. U młodych klasycystów barokowa, głęboka scena pudełkowa z jej wielością przestrzennych kulis musiała budzić odrazę. Schinkel domagał się płaskiej sceny pochodzenia antycznego. Chciał zbudować pojedynczy obraz tłowy, przed którym aktorzy jawią się na kształt reliefu. Dopiero po śmierci zachowawczego intendentów teatrów królewskich w 1815 r. i zastąpieniu go przez grafa Karola von Bruehla, Schinkel miał

---

<sup>34</sup>Tamże, s. 339, 340.



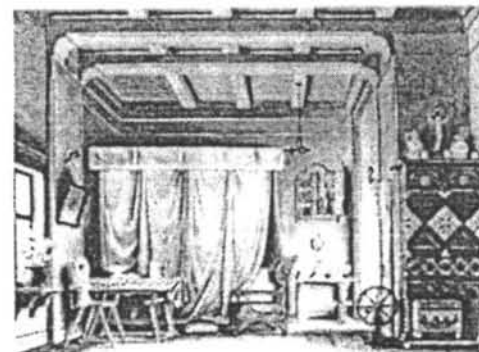
K.F.Schinkel: scenografia do "Udine" (1816),  
Staatliche Museum w Berlinie

szczęście urzeczywistnić swoje idee. Bruehl sam uczestniczył w projektowaniu planów nowego teatru po pożarze starego Teatru Narodowego w 1817 r., ale projektowanie scenografii zaproponował Schinklowi. Niektóre z nowych wykonań stały się prawdziwymi sensacjami i zapełniały co wieczór kasy teatralne.

Wybitną schinklowską scenografią stały się dekoracje do *Zaczarowanego fletu* Mozarta. 18 stycznia 1816 r. spektakl wszedł na scenę, spotykając się z nieopisanym uznaniem. Na podstawie małych, barwnych projektów Schinkla zostały sporządzone przez malarzy teatralnych tła pełnej wielkości sceny, odpowiadające dzisiejszym prospektom lub horyzontom. Dzięki zachowaniu się tych malowideł, także dziś jest możliwe partycypowanie w zaczarowanym nastroju schinklowskiej scenerii.<sup>36</sup> Niezapomniane jest na przykład sklepienie nieba Królowej Nocy: głęboki błękit z rytmicznie uporządkowanymi pasmami gwiazd – choć tak proste w koncepcji, na trwałe weszło do historii scenografii. W całości należy zanotować dla samego tylko *Zaczarowanego fletu* 12 różnych dekoracji, w których Schinkel z głębokim wyczuciem potrafił przekazać egipskie nastroje, znane mu przecież tylko z obrazów. Z wielkim rozmachem opracował plastycznie również *Undinę* E.T.A.Hoffmana. Sam poeta przyznał wówczas, że była to w swoim rodzaju najgenialniejsza scenografia, jaką kiedykolwiek widział.

Przestrzenność i jednorodność formalna tych scenografii pozostaje i dziś do podziwiania. Należy docenić również wysiłki Schinkla w poszukiwaniu różnorodności i skłonność do śmiałych eksperymentów. Dla repertuaru, w którym znalazły się opery Glucka, Rossiniego, Spontiniego, sztuki Shakespeare'a, Goethego, Schillera, Kleista, Kotzebuego, Uechtritza i wielu innych, Schinkel łącznie opracował 42 scenografie.<sup>37</sup>

Przykład Hansa Poelziga (1869-1936) pokazuje, że architektoniczna pasja organizowania formalnego całości i zdominowanie twórczego myślenia sprawami formy nie zawsze znajdują zrozumienie u odbiorców sztuki w teatrze, gdzie scenografia jest tylko jednym z elementów spektaklu. Propozycja



K.F.Schinkel: scenografia do "Fausta" (1820  
Staatliche Museum w Berlinie

<sup>35</sup>Tamże, s. 340.

<sup>36</sup>Ostatnio w Niemieckiej Operze w Berlinie wystawiono *Zaczarowany flet* z dekoracjami Schinkla w 1939 r.

<sup>37</sup>Opracowano na podstawie: Paul Ortwin Rave: *Karl Friedrich Schinke*,. Bearbeitet von Eva Boersch-Supan, Deutscher Kunstverlag, Muenchen 1981, s. 27-28.

Poelziga do *Don Juana* z 1922 roku nie wzbudziła zachwyty recenzenta, Karla Schefflera, który napisał, że: „U Poelziga widzi się same tylko dekoracje; one połykają ludzi, grę i muzykę.”<sup>38</sup> Ta nieprzychylna opinia dobrze jednak charakteryzuje siłę formalnego oddziaływania stylu Poelziga na publiczność. Warto w tym miejscu zauważyć, że architekci-scenografowie często wyróżniają się w środowisku teatralnym odwagą twórczą, skłonnością do eksperymentowania, (np. z materiałami), wprowadzania nowości, czy wręcz awangardowych pomysłów, które dziś cenione i lubiane, nieraz musiały szokować w minionych czasach sztywnych konwencji.

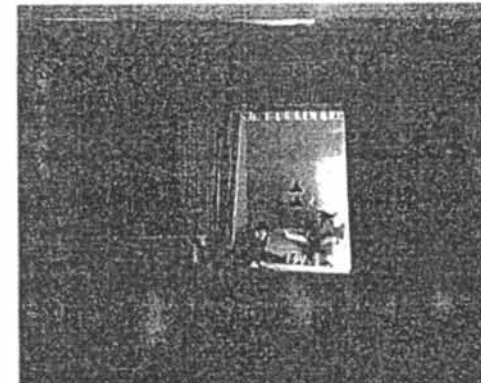
Wybitnym architektem i scenografem zarazem był Hannes Meyer (1889-1954). Dyplom architekta uzyskał w Szkole Bauhausu (1927-28), której był przez krótki okres dyrektorem. Jego poglądy na architekturę mocno korespondują ze scenograficzną interpretacją formy jako służebnej wobec przedstawianego dramatu. W programie nauczania Bauhausu wprowadził przedmiot „Człowiek”, w tym elementy psychologii, socjologii oraz psychotechniki. Podkreślanie „wiedzy o duszy” (*Seelenkunde*) wskazuje na skłonności Meyera do psychologicznej analizy i traktowania formy jako biologicznego aparatu odpowiadającego na potrzeby duchowe i cielesne człowieka. Doświadczenia te mógł jako scenograf eksperymentować w teatrze propagandowym *Theater Co-op* w Bazylei. Współpracował tu z Ehepaarem Jean-Bardem przy realizacji pantomim. Dokumentacje scenografii do pantomim *Die Arbeit Co-op* i *Die Kleidung Co-op* z 1924 r. pozwalają wyodrębnić cechy stylu Meyera. Powściągliwe i „miękkie” scenografie znakomicie odpowiadają potrzebom widowiska – bez estetyzowania, którego Meyer był wrogiem, delikatnie spowijają problemy sztuki, kładąc się na nich jak szata na aktorze.<sup>39</sup>

Scenograficzną działalność prowadził wszechstronny artysta i wizjoner XX w. Frederick Kiesler (1890-1965). Uprawiał i mieszał ze sobą różne dyscypliny sztuki, zapisując się w historii kultury jako autor dzieła całkowitego (*oeuvre d'art totale*), nawiązującego do Wagnerowskiej koncepcji *Gesamtkunstwerku*. Projekty Kieslera, często zmiennokształtne i nieklasyfikowalne, nie były konkretyzacją tego, co w bliższej lub dalszej przyszłości dałoby się zrealizować, lecz z założenia zapisem „nierealizowalnego” (*irrealisable*)

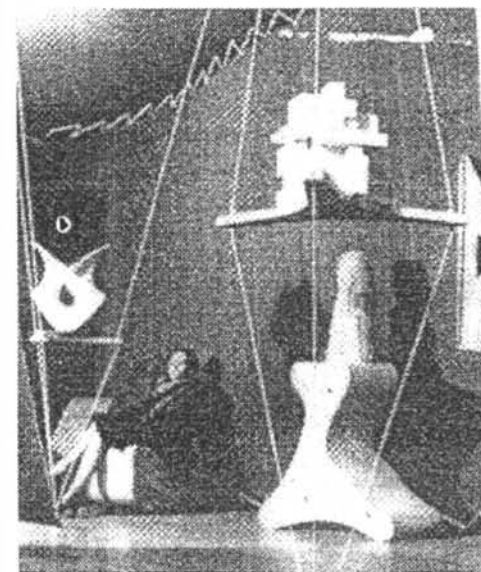
<sup>38</sup>Hans Poelzig: *Gesammelte Schriften und Werke*. Herausgegeben von Julius Posener. Gebr. Mann Verlag, Berlin b.r., s. 162.



w żadnym czasie. Nieposkromiona wynalazczość i eksperymentatorstwo pozwala kwalifikować je jako scenograficzne, filmowe, architektoniczne, rzeźbiarskie, środowiskowe, wywołujące poczucie wrażenia „bez końca” (*sans fin, endless*). Swoją postawę twórczą formował w dwóch ważnych ośrodkach modernizmu: Wiedniu, gdzie studiował w latach 1908–1912 i w Berlinie, gdzie przedstawił publicznie w 1924 r. swoje pierwsze dzieło – scenografię do sztuki Karola Čapka *R.U.R.*, opowiadającej dramat pewnego robota. Okres fascynacji konstruktywizmem i neo-plastyką był w twórczości Kieslera najbardziej aktywny – zrealizował scenografię do *Imperatora* Eugena O’Neilla (Berlin, 1924), wystawił dzieło *Scène-espace* na międzynarodowej ekspozycji nowej techniki teatralnej w Wiedniu, *City in space* na Międzynarodowej Ekspozycji Sztuki Dekoracyjnej i Przemysłowej w Paryżu w 1925 r., szkicował projekty „horyzontalnego wieżowca”, magazynu-spirali i słynnego *Endless Théâtre* (1925-1926). Integrując w tych projektach scenografię i architekturę, wyznaczył trzy wspólne dla obu dyscyplin osie poszukiwań, tj. przestrzeń, interakcję między ciałami i środowiskiem oraz optyczną zdolność przekształcania widzenia. W tym ujęciu scenografia do *R.U.R.* stanowiła „inteligentną” maszynę elektromagnetyczną, którą można nazwać multimedialną, łączącą w sobie maszynę z aparatem optycznym, akustycznym, kinematograficznym, w środku której umieszczeni zostali aktorzy. Jego triada „przestrzeń/ciało/obraz” nie miała być ukończona i nie miała posiadać innej funkcji poza pokazaniem na scenie pojęcia „bez końca” (*sans fin*). Anty-funkcjonalizm *sans fin* nie był też poszukiwaniem matematycznej ani topologicznej nieskończoności, lecz produkowaniem niekończących się interakcji między przestrzenią, ciałem i widokiem w eksperymentach fizycznych i mentalnych. Doprowadziły one do sformułowania znanego stwierdzenia Kieslera, że forma nie podąża za funkcją, ale funkcja podąża za widzeniem, a widzenie za realnością. Po wyjeździe na stałe do Nowego Yorku w 1926 r. oddalał się od historycznej awangardy europejskiej na rzecz ćwiczenia swoich idei nazwanych przez niego „biotechniką”, a dotyczących wzajemnych związków między organizmami, stworzonymi przez naturę, a tymi, które tworzy człowiek. Ta koncepcja „witalności form”, wyjaśniona w tekście Kieslera *Manifeste du*

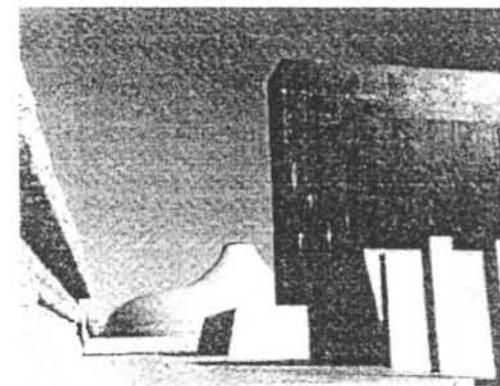


H.Meyer: scenografia do pantomimy „Die Kleidung Co-op” Teatr Co-op w Bazylei (1924)



F.Kiesler: detal systemu multifunkcjonalnego, Muzeum Peggy Gugenheim w Nowym Jorku (1924)

<sup>39</sup>Hannes Meyer Architekt Urbanist Lehrer, Ernst & Sohn, Berlin 1989.



F. Kiesler: Sanktuarium Książki w Jerozolimie  
(1965)

*Correalisme, ou les états-unis de l'art plastique* (1939), została przypomniana w latach 90. przy okazji dyskusji na temat fałdowania w architekturze. Wielu architektów z kręgu fałdujących odwołuje się do projektów i biotechnicznej teorii Kieslera, widząc w nim pioniera współczesnego nurtu architektonicznego. Jednym z bardziej znaczących projektów amerykańskich Kieslera była sala kinowa *Film Guild Cinéma* (1928-1929), w której zastosował *Project-o-scope* wyświetlający obrazy na ścianach i suficie, całą przestrzeń traktując jak urządzenie kamerowe. Wywoływało to w oku widza natychmiastowe wrażenie psychologiczne i psychiczne i było wyrazem ukończonych w 1930 r. prac Kieslera nad „psycho-funkcją” (*psycho-fonction*) form. Ideę tę ilustruje *Space House* (1933), koncepcja przestrzeni mieszkaniowej, mobilizującej zmysły człowieka w najszerszym zakresie poprzez „pulsowanie” zgodnie z naturą organizmu ludzkiego i reagowanie na nią wręcz „instynktowne”. Według Kieslera dom ma być przestrzenią do kontemplacji i doświadczeń, „echem ciała”, które z kolei udziela odpowiedzi miejscu, przekształcając je poprzez ten dialog w mały teatr i mieszkańca w aktora. Kiesler wciąż korespondował z publicznością wystawiając na ekspozycjach swoje dzieła, dlatego badał techniki oddziaływania na postrzeganie u widza – reklamę, kino, teatr, park atrakcji, centra komercyjne, salony samochodowe – analizując stopień satysfakcji widza/aktora i prowokując do niekonwencjonalnych sposobów patrzenia. Z tego okresu twórczości pochodzą jego *Vision Machines* (1937). Kontynuując scenograficzną i projektową działalność rozpoczął w latach 1947-48 serię *Galaxies*, dzieł z pogranicza rzeźby, architektury i malarstwa, których organizacja pozwalała umieszczać widza w środku formy i otoczyć go jej środowiskiem. Jeszcze wyraźniej łączył środowisko z kształtem w *Sculptures environnementales*, mocno nawiązujących do scenografii teatralnych, w makiecie *Endless House* (1950-59), w projekcie *Théâtre universel* (1960-61) i w swojej ostatniej konstrukcji architektonicznej *Le Sanctuaire du Livre*, otwartej w Jerozolimie w 1965 r. Wielka wystawa autorska, zorganizowana w 1996 r. w Centre Pompidou w Paryżu, przypomniła twórczość Kieslera jako fenomen „dzieła całkowitego”, nawiązującego do współczesnych zjawisk w sztukach i w kulturze w ogóle.

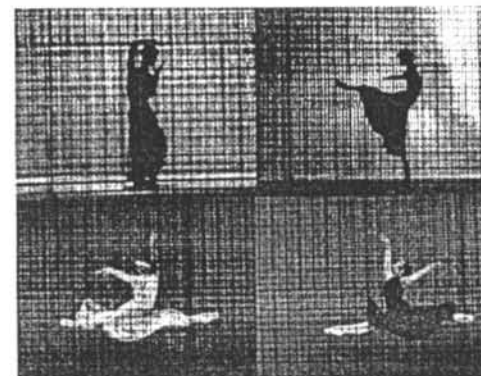
W drugiej połowie XX wieku architektami światowej sławy tworzącymi także scenografie są: Jean Nouvel, Aldo Rossi, a nawet Frank O.Ghery.

Warto również odnotować, że wśród wybitnych scenografów polskich wielu ukształtowało swoją artystyczną osobowość w szkołach architektury.<sup>40</sup> Należą do nich m.in: Adam Łukasz Burnat, Władysław Daszewski, Anna Franta, Karol Frycz, Jerzy Gurawski, Zofia de Ines-Lewczuk, Adam Kilian, Anna Sekuła, Lidia Mintycz-Skarżyńska, Jerzy Skarżyński, Xymena Zaniewska-Chwedczuk. Wielu studiowało architekturę wewnątrz, m.in: Jan Banucha, Marek Braun, Marcin Jarnuszkiewicz, Krzysztof Kelm, Jerzy Juk Kowarski, Mikołaj Malesza, Teresa Ponińska, Jadwiga Pożakowska, Kazimierz Wiśniak.

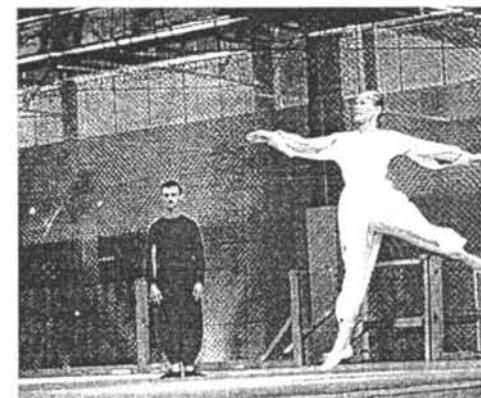
Nestor scenografii, Karol Frycz (1877-1963), pedagog na Wydziale Scenografii Krakowskiej ASP od 1927 r., studiował na Wydziale Architektury Politechniki Monachijskiej w latach 1896-1898. Ten „pierwszy scenograf w dzisiejszym tego słowa znaczeniu” - według określenia Z.Strzeleckiego<sup>41</sup>, przełamał w polskim teatrze konfekcyjną dekoracyjność na rzecz myślenia ekspresyjnego, obejmującego interpretację treści koncepcją wizji plastycznej.

Wybitnym polskim scenografem-architektem z okresu międzywojennego był Władysław Daszewski (1902-1971); studiował na Wydziale Architektury PW w latach 1920-1922. Artysta obdarzony wielkim poczuciem komedii, potrafił nawet banalne zadania przestrzenne, wnętrza mieszczańskie w tzw. „sztukach aktorskich”, zrealizować w zaskakującej oryginalnością konstrukcji plastycznej. Zastąpił jako twórca tzw. „wesołej architektury”, dowcipnej w rysunku, lekkiej i precyzyjnej.

Z najświetniejszą kartą polskiej scenografii łączy się osoby Lidii i Jerzego Skarżyńskich. (Lidia Mintycz-Skarżyńska (1920-1994) otrzymała dyplom na Wydziale Architektury PK w 1949 r. Jerzy Skarżyński (1924-), również studiował na Wydziale Architektury PK. Zarówno w scenografiach dramatycznych, jak i operowych oraz filmowych Lidia i Jerzy Skarżyńscy wykorzystują ogromne bogactwo środków surrealistycznych, m.in. przez wyraźne określenie formy, „bryłowości” przedmiotów,



J.Nouvel, scenografia do baletu *Die Moldau*  
B.Smetany (1995)



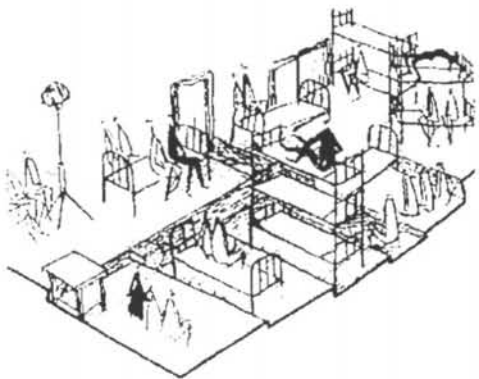
F.O.Ghery, scenografia do baletu *Available Light*  
L.Childs, Museum of Contemporary, Los Angeles (1983)

<sup>40</sup>Patrz: B.Stec *Teoria architektury a praktyka scenografii*, w: *Nurty i tendencje rozwojowe w architekturze drugiej połowy XX wieku. Teoria a praktyka w architekturze współczesnej*. Materiały Sympozjum, Rybna 1996.

<sup>41</sup>Z.Strzelecki: *Współczesna scenografia polska*. Arkady, Warszawa 1984, s.9.



L. i J. Skarżyńscy: "Indy" S. Mrożka, Teatr Stary, Kraków (1961)



J. Gurawski: "Kordian" według J. Słowackiego, Teatr 13 Rzędów, Opole, (1962)

stosowanie iluzji malarskich i sztucznej perspektywy. Surrealizm Skarżyńskich, bardzo precyzyjny, poetycki i elegancki, pełen intelektualnych znaczeń, przenośni i wieloznaczności, zawsze pozostaje wierny założeniom reżyserskim i treści sztuki. Elementy zaczerpnięte z różnych konwencji i kultur przetransponowane zostają w duchu surrealistycznym. W ten sposób powstają np. schody z puszczeli, zakończone gotycką brama, podesty o liniach sinusoidalnych, zdeformowana architektura mansjonów. „Ten zabieg doskonale przystaje do sztuk współczesnych: w *Indyku* Mrożka (1961) stoły karczmy rozmnożyły się, są w różnej skali, funkcjonalne i malowane na horyzoncie. W *Procesie* Kafki (1973) świat kafkowski ukazany jest z nadmiernym kontrastem: przerażająco długie korytarze, które są również sieniami czy uliczkami, wysokie domy z wejściem umieszczonym w samej górze; a w tej architekturze, jakby labiryntie współczesnego miasta, łóżko, stół, krzesła, które, choć codzienne i potraktowane realistycznie, w tym kontekście nabierają szczególnego wyrazu (...). W każdym wypadku, zarówno dekoracjach jak i kostiumach, panuje rygor kompozycyjny, czystość koncepcji, porządek form i barw”.<sup>42</sup>

Wybitny scenograf-architekt, Jerzy Gurawski (1935-) otrzymał dyplom ukończenia Wydziału Architektury PK w 1960 r.). Jako scenograf związał się z Teatrem Laboratorium Jerzego Grotowskiego. Jego scenografie nazywane często architekturą przestrzeni sceny, mają za zadanie „organizowanie więzi międzyludzkiej wokół motywu przewodniego”.<sup>43</sup> Przenika je wewnętrzny autentyzm: tworzą przestrzeń nie realistyczną, ale realną, nie naśladują innej przestrzeni, jak zwykle w teatrze, lecz są samoistną rzeczywistością.<sup>44</sup>

Rówieśnikiem J. Gurawskiego jest Adam Łukasz Burnat, absolwent Wydziału Architektury PW, gdzie uzyskał dyplom w 1963 r. Zastąpił jako przedstawiciel „nadanaturalizmu” na scenie, zwłaszcza w

<sup>42</sup>Tamże, s. 33.

<sup>43</sup>L. Flaszen według Z. Strzelecki: *Współczesna scenografia polska*, Arkady, Warszawa 1984, s. 26.

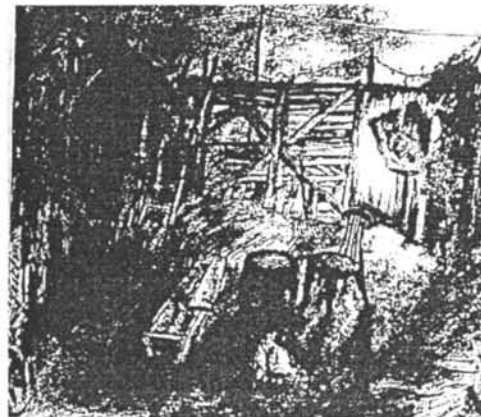
<sup>44</sup>Realność podkreśla np. faktura: prawdziwe deski, bez malarskiego „postarzenia”, prawdziwe rury blaszane, prawdziwe łóżka. Widz ma wrażenie, że znajduje się w specjalnym świecie inscenizowanej sztuki, lecz wszystko dokoła sugeruje, że jest to świat rzeczywisty.



latach siedemdziesiątych.<sup>45</sup> Jego scenograficzny styl jest świadomą karykaturalizacją formy, traktowaniem przedmiotu jako litery lub całego wyrazu w treści spektaklu.

Uznaną polską scenografką jest Zofia de Ines Lewczuk (1948-), która ukończyła Wydział Architektury PK w 1975 r. „Jedni widzieli w niej znakomitą kolorystkę, drudzy zaś - architektka sceny” - stwierdza Barbara Osterloff.<sup>46</sup> Artystka operuje często skrótem formalnym, układem czystych płaszczyzn, zdecydowanym pomysłem konstrukcyjnym ogarniającym całą przestrzeń sceny.<sup>47</sup> Scenografie jej wyróżnia elastyczność, wykorzystywanie całej przestrzeni sceny, współuczestniczenie jej w akcji poprzez towarzyszenie bohaterowi w jego emocjach i przemianach, skłonność do syntezy formy, operowanie jednolitą, monumentalną płaszczyzną, używanie poziomu, pionu, pochyłości jako znaku subiektywnej sytuacji bohatera.

Scenografem-architektem, czynnie uprawiającym dwa zawody jest Anna Franta (1954-), która uzyskała dyplom na Wydziale Architektury PK w 1978 r. Scenografie artystki stanowią grę przestrzenią jako elementem akcji, stają się partnerem dla aktorów, pomagają rozwiązywać problemy ruchowe, potęgują wyrazistość roli. Jednocześnie ważny staje się czas - przestrzeń opowiada historię, posługując



Ł. Burnat: "Jan Karol Maciej Wścieklica"  
S.I.Witkiewicza, Koszalin (1969)

<sup>45</sup>Budował wnętrza naturalistyczne, np. pokój w trzema ścianami i sufitem, lecz ów banalny układ przestrzenny był tak przetworzony i wyposażony, że stawał się niepokojący czy agresywny. Tak działo się w *Szewcach* S.Witkacego, gdzie zbudował prawdziwy warsztat szewski, wyposażony nawet w kran z prawdziwą wodą, choć obecne są przede wszystkim buty, olbrzymia góra butów, jak pisze Z.Strzelecki. We *Wścieklicy* S.Witkacego przestrzeń jest określona autentycznymi ścianami z desek, nie tworzącymi jednak konkretnego wnętrza domu czy stodoły.

<sup>46</sup>*Polska plastyka teatralna. Ostatnia dekada*, IS PAN, Warszawa 1991, s. 26.

<sup>47</sup>Zwykle w prostych scenografiach artystki poruszają się dopracowane do ostatniego szczegółu kostiumy-rzeźby. Przykładem tak konstruowanej propozycji może być *Irydion* Z.Kraśnińskiego, gdzie postaci o malarskich kostiumach, pełnych symboli z rozmaitych stylów, poruszają się na niemal pustym podeście, uciekającym w głąb sceny i stanowiącym abstrakcyjną transpozycję Rzymu cesarów. Wynikiem architektonicznego rozumienia i odczuwania przestrzeni jest scenografia do *Samobójcy* N.Erdmana, gdzie bohaterowie stłoczeni są w ciasnym mieszkaniu zajęтым przez kilka rodzin. O tej scenicznej architekturze Barbara Osterloff pisze: "W takim mieszkaniu nikt nie ma szans na samotność czy też intymność, wszyscy widzą i słyszą, czy chcą tego, czy też nie. I ten właśnie fakt stał się jednym z głównych założeń interpretacyjnych w konstrukcji przestrzeni spektaklu. Unikając wszelkiej opisowości, Zofia de Ines stworzyła jakby prowizoryczny układ ścian i drzwi, który przywołał na myśl labirynt. W miarę osaczania głównego bohatera przez ludzi i zdarzenia, odległości pomiędzy ścianami pomieszczenia były zmniejszane, a ścieśniona w ten sposób konstrukcja - przesuwana ku widowni."

się językiem zmieniających się sekwencji.<sup>48</sup> Scenografie te charakteryzuje wielka prostota, używanie przedmiotów funkcjonalnie niezbędnych. Nie ma w nich opisowości ani dekoracji jako tła - jest logika uzasadnionego, przestrzennego znaku, pozostającego w ścisłym związku z językiem sztuki i postaciami, generująca nieraz zaistnienie napięć, budujących dramaty, np. przez symultaniczność akcji, kiedy w głębokości sceny rozgrywają się różne plany, której przez nałożenie się na siebie tworzą nową, dodatkową wartość.<sup>49</sup>

Scenografem wykorzystującym wiedzę architektoniczną jest Paweł Dobrzycki (1954-), który ukończył Wydział Architektury PK w 1980 r. Stosując kamień, drewno, żelazo, podkreśla fizyczny ciężar użytych materiałów. Tadeusz Nyczek nazywa te scenografie architekturą sceniczną, ponieważ rzeczywistość na scenie jest pochodną architektury - w formie spękanego muru, starożytnych ruin, kamiennego okrętu, wioski-atrapy, fragmentu nastrojowej architektury, zniekształconej przez czas i ludzi.<sup>50</sup>

Grupa scenografów-architektów jest liczna i obejmuje wybitnych artystów, znaczących w historii polskiej sceny. W ich dorobku scenograficznym zauważalne jest echo architektonicznych doświadczeń postrzegania przestrzeni, co podkreślają krytycy teatralni stosując wobec wymienionych twórców i ich dzieł określenia: „architekt sceny”, „architektura sceny”. W płaszczyźnie najbardziej bezpośredniej wpływ wiedzy architektonicznej wyraża się częstym i umiejętnym cytowaniem i przetwarzaniem elementów architektury. Wspólną cechą jest akcentowanie "prawdy" o materiałach budujących scenę lub imitacji tam, gdzie użycie surowca jest wyraźnie grą, niechęć do butaforki, atrap, płaskich, malowanych horyzontów. Ta autentyczność, daleka jednak od realizmu, wydaje się wynikiem przemyśleń na temat prawdy

---

<sup>48</sup>Znakomitym przykładem jest inscenizacja sztuki *Król umiera, czyli ceremonie* dla Teatru Telewizji, gdzie ściany i elementy portali wykonane z masy zużytych gazet, początkowo konstrukcyjnie sztywne i konkretne, powoli tracą twardość, kurczą się, rozmiękają, podobnie jak kondycja psychiczna głównego bohatera.

<sup>49</sup>Taki sposób kreowania napięć obejrzeć można było w *Iwonie, księżniczce Burgunda* W.Gombrowicza w Teatrze Śląskim. Przy okazji głębi warto zwrócić uwagę, że A.Franta stara się nie tylko ogarnąć całą przestrzeń sceny, ale często iluzyjnie ją powiększa, wykorzystując złudzenia perspektywiczne i projekcje.

<sup>50</sup>W scenografii do *Mefista* T.Manna, *Zorzy* B.Schaeffera, *Cmentarzy* M.Hłaski, *Dziewictwa* W.Gombrowicza, i do wielu innych sztuk S.Witkiewicza, wykorzystując rzeczywistą głębię sceny tworzy szereg iluzji i deformacji.



architektury w sensie strukturalnym i semantycznym. Szczerłość tę wzmacnia logika i funkcjonalność konstrukcji scenicznych oraz ich zmienność w czasie wraz z sytuacją bohaterów.

Podsumowując ten krótki rys historyczny analizowanego tematu można zauważyć, że związki architektury i scenografii istnieją od początku pojawienia się teatru i mają różny charakter, od osobowych, widocznych w drogach twórczych architektów-scenografów oraz w architektonicznym wykształceniu wybitnych scenografów, przez czysto formalne, dotyczące zapożyczeń i cytatów po fenomenologiczne, sięgające istoty obu dziedzin kultury. Tym samym widoczna jest w dziejach architektury obecność wyodrębnionych we wstępie aspektów scenografii. Aspektem celu, określającym zamiary przedstawienia zdarzeń w architekturze, czyli widowiskowości, przez scenograficzną funkcjonalność: nastrojowość i projekcyjność, towarzyszą aspekty sposobu ich realizowania, zwłaszcza odgrywania: iluzji i aluzji oraz eksponowania światłem. Ich aktywność zależała od charakteru epoki i upodobań architektów lub ich zleceniodawców. W historii wyróżniają się zarówno idee twórcze, zakładające stosowanie aspektów scenografii w architekturze, np. w manieryzmie, baroku, sentymentalizmie, jak i realizacje - pojedyncze przypadki architektury wyraźnie prezentujące scenograficzność. Zdarzając się w różnych czasach i miejscach, stanowią raczej wyjątek - marginalną, choć najczęściej wybitną część architektury danej epoki lub stylu w ogóle. Trudno je objąć wspólną ramą jednego stylu - choć W.Hubbard wyodrębnił "styl scenograficzny" jako jeden z modeli architektury, charakteryzującej się szczególną malowniczością, stosowaniem cytatów z historii, imitacji i nawiązań do odległych kultur. "Styl scenograficzny" według Hubbarda dotyczy przede wszystkim sposobu stosowania scenografii w architekturze, zwłaszcza odgrywania i nie może stanowić wyczerpującego zakresu historycznych związków scenografii i architektury w ujęciu przyjętych w pracy aspektów scenografii.

## 2. Aspekty scenografii w architekturze.

Wyodrębnione aspekty scenografii są uszeregowane w hierarchii – od nadrzędnych, ogólnych i podstawowych, do wynikowych i szczegółowych. Aspekty nadrzędne to idee, myśli, abstrakty, które określają cele, funkcje i zadania scenografii. Podporządkowane im sposoby to materie, zabiegi scenograficzne, czyli konkretne działania formalne, służące realizacji celów. Wracając do refleksji Exupery'ego, stanowiącej motto pracy, aspekty celu wyznaczają „obszar ciszy”, natomiast aspekty sposobu – „obszar kamienia”.

### 2.1. Cele

Scenograficzne ujęcie formy dyktuje zwykle dążenie do osiągnięcia podstawowego celu scenografii, który wymyka się już materii i dotyczy duchowej sfery pojęć i doznań. Najogólniej celem scenografii jest zamiana formy materialnej w jakość duchową, „przemiana kamienia w ciszę”. Aspekty scenografii wynikające z istoty jej zadań mieszczą się jeszcze w kategoriach abstrakcyjnych, wyznaczają idee i pragnienia co do przyszłego kształtu. Zakres poszukiwań określa spektakl.

#### 2.1.1. *Przedstawienie zdarzenia: widowiskowość*

„Nie mamy możliwości wglądać bezpośrednio w głąb tajemnicy osoby. Możemy się jej tylko domyślać, patrząc w dramat, który jest odbiciem tej tajemnicy.”<sup>51</sup>

Podstawowym zadaniem scenografii jest służenie sytuacji spektaklu. Scenografia jest wizualną oprawą widowiska teatralnego, filmowego lub telewizyjnego, które decyduje o jej formalnym kształcie. Polskie słowo „widowisko”, pochodzące od czasownika „widzieć”, ma to samo znaczenie, co łacińskiego

pochodzenia „spektakl” łac. *spectaculum* - widowisko od *spectare* - przyglądać się, (fr. *spectacle* - widok), nazywa każdorazowe publiczne wykonanie przedstawienia<sup>52</sup>. Rodzaj widowiska zależy od typu przedstawienia, które stanowi zdarzenie, bo „zdarzenie jest tym, co jest wtedy, kiedy jest i gdzie jest”, jak pisał na początku naszego wieku Alfred North Whitehead<sup>53</sup>. W tradycji teatru wyrosło przedstawienie i rozwijało się jako pokazanie dramatu. W języku greckim *drama* to działanie, akcja. W historii literatury dramat oparty na akcji i dialogu jest obok epiki i liryki trzecim głównym rodzajem literackim. Obejmuje on zarówno tragedię jak i komedię. Arystoteles przyporządkował tragedii kategorię *mimesis* – twórczego naśladowania, a wśród jej cech charakterystycznych wymienił wystawę sceniczną, „czyli odróżnił dramat ze względu na pewne środki, jakimi realizuje swój cel. Uwypuklenie roli wystawy sceniczej jako naturalnej konsekwencji „naśladowczego przedstawienia za pomocą działających osób” zwracało uwagę na naoczność, bezpośrednią dostępność świata przedstawionego tragedii, a tym samym wskazywało, iż dla konstrukcji dramatycznej zasadniczą sprawą jest jej związek z teatrem. Fakt ten potwierdzają nieodmiennie dzieje dramatu.”<sup>54</sup> Zatem przedstawienie dramatu dotyczy zdarzenia, a dramatyzacja - przystosowania do wystawienia na scenie. Tradycyjnie i powszechnie zjawisko dramatu łączy się z egzystencją człowieka i ludzkim działaniem, najczęściej międzyludzkim konfliktem. Ks. Józef Tischner nazywa człowieka „istotą dramatyczną”. W *Filozofii dramatu* pisze: „być istotą dramatyczną znaczy: przeżywać dany czas, mając wokół siebie innych ludzi i ziemię jako scenę pod stopami. Człowiek nie byłby egzystencją dramatyczną, gdyby nie te trzy czynniki: otwarcie na innego człowieka, otwarcie na scenę dramatu i na przepływający czas”<sup>55</sup>. Widowisko jest zatem najczęściej przedstawieniem ludzkiego dramatu, lecz pojęcie to obejmuje również te rodzaje dramatyczności, które polegają na działaniu, akcji i dialogu innych „uczestników” zdarzenia. Jest to wciąż widowisko oparte na dramatyczności, czyli

---

<sup>51</sup>Ks. Józef Tischner: *Spór o istnienie człowieka*. Znak, Kraków 1997.

<sup>52</sup>W. Kopaliński: *Słownik Wyrazów Obcych*, op. cit.

<sup>53</sup>Podaję za: E. Rewers: *Zdarzenie. Od „teatru” ulicznego do „teatru” filozoficznego*. w: *Studia Kulturoznawcze* nr 11: *Teatr w miejscach nieteatralnych*. Wydawnictwo Fundacji *Humaniora*, Poznań 1998, s. 67-77.

<sup>54</sup>E. Miodońska-Brookes, A. Kulawik, M. Tatar: *Zarys Poetyki*, PWN Warszawa 1980, s.60.

<sup>55</sup>Ks. Józef Tischner: *Filozofia dramatu*. Znak, Kraków 1999, s. 7-8.

przedstawieniu działania i akcji, zatem związane ze zmianą i ruchem. Widowiskiem trzeba nazwać również, odwołując się do definicji, każdy inny rodzaj reprezentacji wizualnej zdarzenia, który na tyle zaciekawia, że gromadzi publiczność. Nie musi zmieniać się ani poruszać, może zaś tylko trwać, jeśli tym trwaniem zasłuży na uwagę widza. Sytuacja taka bliska jest koncepcji Paula Ricoeura, który szukał w zdarzeniu trwałej struktury. Wystarczające warunki zaistnienia spektaklu zostają wówczas spełnione. Ten rodzaj widowiska można nazwać wystawą lub ekspozycją, w odróżnieniu od pierwszego - dramatu. Ponieważ współcześnie termin „dramat” w powszechnym użyciu zwykło kojarzyć się z „ciężkim przeżyciem moralnym lub z uczuciowym, trudnym konfliktem życiowym” (przenośne znaczenie według *Słownika Wyrazów Obcych*), pierwszy rodzaj spektaklu lepiej jest określić przedstawieniem działania. Takie uporządkowanie pojęć ma uściślić i wyeksponować cele i zadania scenografii. Aspekt widowiskowości dotyczy pierwszej i najważniejszej oceny scenograficzności formy i wyraźnie przywołuje kryteria jej interpretacji: wygląd i siłę przyciągnięcia widza.

W architekturze ostatnich trzech dekad XX w. można wskazać co najmniej kilka znaczących przykładów świadomego odwoływania się architektów do sytuacji widowiska. W projektowaniu architektonicznym, podobnie jak w sztuce współczesnej, dominującą rolę zaczyna odgrywać zdarzenie, najczęściej dramat ludzkich sytuacji. Ewa Rewers zauważa, że

„skupienie uwagi na zdarzeniach (...) nie jest (...) ani kaprysem dwudziestowiecznego artysty, poszukującego nowości, ani tym bardziej autonomicznym problemem współczesnej sztuki. Zainteresowanie zdarzeniami należy do pewnej charakterystycznej dla współczesności wizji świata koncepcji rzeczywistości we wszelkich jej przejawach. Zdarzenia, do jakich odwołują się lub jakie konstytuują realizacje artystyczne, mają związek z wszelkiego rodzaju wydarzeniami, wypadkami i działaniami, z którymi spotykamy się w przestrzeni życia. Ruch ciał (taniec, sport, wojna itd.) wprowadza do każdej przestrzeni, nie tylko teatralnej, sekwencje zdarzeń, którym w projektach artystycznych muszą odpowiadać również przeformułowania koncepcji przestrzeni związane z jej transgresją i/lub transformacją. (...) Wszystkie wspomniane zdarzenia – łącznie – tworzą, wraz z występującymi między nimi relacjami to, co nazywamy doświadczeniem świata. Zdarzenie, jako elementarna jednostka naszej rzeczywistości, jest jednak nie tylko powiązane z przeżyciem czy doświadczeniem, lecz także z programowaniem, strukturalizowaniem i użyciem. (...) Zdarzenie, jako kategoria, doskonale przystaje do słownika sztuki awangardowej. Zarówno

futuryści, jak i surrealiści i dadaiści eksperymentowali z prowokacyjnymi postawami przestrzennymi, którym nadawali formę aktualnych zdarzeń na długo przed tym, nim takie postawy przekształciły się w ruchy artystyczne drugiej połowy XX w."<sup>56</sup>

Spektakl tradycyjny realizuje społeczną umowę podziału uczestników zdarzenia na przedstawiających - aktorów i oglądających - publiczność. O ile jednak obecność aktorów w spektaklu nie jest konieczna - o tyle spektakl nie istnieje bez publiczności. Podobnie scenografia przeznaczona jest do oglądania i nie ma sensu bez „widowni” i bez percypowania przez publiczność. W przestrzeni to uwarunkowanie ma swój odpowiednik w podziale terenu objętego granicami spektaklu na scenę i widownię. Konfiguracje architektoniczne tego układu, zmieniające się w rozmaitych konwencjach teatralnych i kinowych decydowały o charakterze scenografii.

Przegląd związków między przestrzenią sceny i widowni w tradycji teatru od czasów starożytnych po lata 70. XX w. zawarł w książce *Przestrzeń teatralna* Kazimierz Braun. W historii układu: teren gry i teren obserwacji wyróżnia on cztery podstawowe cykle: antyczny, średniowieczny, renesansowy teatru angielskiego i włoskiego teatru barokowego.

Cykl antyczny trwał niezmiennie przez osiem wieków i ukształtował tradycyjny układ koncentryczny i amfiteatralny teatru klasycznego greckiego i rzymskiego oraz odeonu i cyrku. Cykl drugi, średniowieczny, o przestrzeni rozczłonkowanej, ruchomej, prowizorycznej rozwijał się przez siedem wieków bez stałej architektury i bez budynku teatralnego. Opierał się na trzech podstawowych elementach przestrzeni: 1) terenach gry, które były osobne i istniejące obok siebie w tym samym czasie, czyli symultaniczne, 2) terenach obserwacji, różnie sytuowanych wobec terenów gry, okalająco lub przeciwnie, wewnątrz terenów gry, oraz 3) drogach pomiędzy poszczególnymi terenami gry, zarówno dla aktorów jak i dla widzów. Tereny gry, czyli sceny, były to mansjony lub olbrzymie dwupiętrowe wozy. Braun podaje sześć różnych typów organizacji przestrzeni w teatrze średniowiecznym: 1) podłużny pomost z mansjonami i publicznością z jednej, przeciwnej strony, 2) krąg utworzony przez mansjony dla

---

<sup>56</sup>E.Rewers, op. cit., s. 71.

aktorów i mansjony dla widzów z centralnym, wspólnym terenem gry w środku, 3) krąg utworzony przez mansjony - teren gry, 4) prostokątny pomost stanowiący teren gry, na którym ustawiano mansjony dla aktorów; publiczność rozmieszczona była z dwóch stron na trybunach, 5) mansjony ustawione na miejskim placu i publiczność otaczająca i przenikająca cały teren gry, 6) sala *de Trinité* w Paryżu, w której na prostokątnym pomoście sali ustawiano kilka mansjonów.

Cykl trzeci to układ teatru elżbietańskiego. Wolno stojący gmach wznoszono na planie wieloboku foremego. Teren gry był dwuelementowy i obejmował wysunięty na środek wolnego wnętrza budynku prostokąt sceny oraz umieszczony za nim drugi element jedno- lub dwukondygnacyjny. Widzowie stojąc otaczali teren gry z trzech stron lub obserwowali widowisko z balkonów. Renesans wprowadził ograniczenie przestrzeni, ukierunkowanie widowiska, dominującą rolą pomostu odpowiadającego umownemu terenowi gry. Ważne stały się eksperymenty architektoniczne, które ułatwiały manipulowanie maszynerią i lepsze eksponowanie dekoracji.

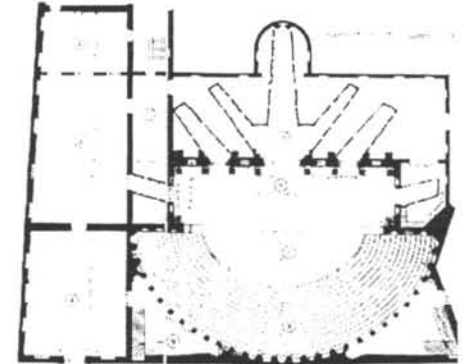
Cykl czwarty, włoskiego teatru barokowego, jest przestrzenną formacją, która przetrwała aż do końca XX w. Powstała z rozwinięcia koncepcji renesansowego budynku teatralnego *à l'antiquité*. W Vicenzy powstała w 1556 r. Akademia Olimpijska, na życzenie której A.Palladio zaprojektował słynny *Teatro Olimpico*. Miał on kształt elipsy wpisanej w prostokąt bocznych murów i był nakryty dachem. Stał się pierwszym trwałym budynkiem teatralnym w Europie i wzorem dla wielu nowych teatrów. Jeżeli chodzi o konfigurację scena-widownia Palladio odrzucił antyczny plan koła na rzecz prostokąta sceny. Teren obserwacji o planie półelipsy usytuowany był na amfiteatralnie wznoszących się ławach i czasem obejmował też orchesterę. Pierwszym włoskim teatrem z ramą sceniczną i radykalnym rozdzieleniem terenu gry i obserwacji stał się dopiero *Teatro Farnese* w Parmie, zbudowany w latach 1618-1620. Wolno stojący budynek barokowy ze sceną pudełkową odtąd zdominował formę przestrzennej organizacji teatru. Widownia barokowa była jednostronna, zyskiwała jedynie rozmaite kształty geometryczne (na planie litery V, podkowy, prostokąta, wycinka koła, itd.).



Wiek XX z punktu widzenia przestrzeni teatralnej Braun porównuje do okresu renesansu. Uprawiane bowiem były i są różne rodzaje teatru i konwencji przestrzennych. W atmosferze Pierwszej i Drugiej Reformy Teatru odrzucono „pudełkowe” ograniczenia i eksperymentowano nietypowe konfiguracje scena-widownia. W konsekwencji powstał typ zmienny organizacji terenu gry i obserwacji, sala-studio, aranżowana inaczej dla każdego spektaklu, zapewniająca bliski kontakt widzów i aktorów zebranych na jednym terenie, o dobrej akustyce i widoczności, sprzyjająca koncentracji. Przestrzeń ta była radykalnie odcięta od otoczenia, natury, codzienności, stając się laboratoryjną i technologiczną. Z drugiej strony zrodziła się przeciwna tendencja artykułowania jako miejsc teatralnych przestrzeni przypadkowych, cyrków, ruin, przestrzeni naturalnych, otwartych. Kazimierz Braun stawia otwarte pytanie o współczesny kształt przestrzeni teatralnej. Stwierdza jedynie, iż jest ona różnorodna i bez względu na kształt zawsze służy ze szczególną intensywnością relacji człowiek - dramat.

W historii teatru istniały tendencje do radykalnego rozdzielenia przestrzeni sceny i widowni i zarazem widza od aktora oraz tendencje do zacierania różnic między nimi i znoszenia granic ich terytoriów. Obie wynikają z ludzkiej tęsknoty do transformacji. Szczegółowe i obszerne opracowanie tego tematu znaleźć można w pracy doktorskiej A.Franty<sup>57</sup>, zwłaszcza w rozdziale II pt.: *Człowiek jako aktor i widz teatru życia codziennego*, w którym autorka analizuje zagadnienie interakcji jednostek w społeczeństwie, znaczenie odgrywania i dystansu, wpływ obecności innych na stan psychiczny i zachowania. Również rozdział V pt. *Przestrzeń urbanistyczno-architektoniczna a „proces dramatyczny” życia człowieka* rozwija problem tworzenia sytuacji spektaklu w środowisku człowieka, czyli dotyczy podstawowego aspektu scenograficznej widowiskowości.

Zakres pojęciowy widowiska poszerza w dwudziestym wieku zjawisko filmu i telewizji, których scenografia również dotyczy. Przyglądając się im z punktu widzenia podstawowego celu, czyli przedstawienia dramatu lub jakiegokolwiek wizualizacji ekspozycyjnej na tyle interesująco, by przyciągnąć widzów, kino i telewizja kontynuują istotę zadań tradycyjnego spektaklu teatralnego. Odmienne są tu



Rzut Teatro Olimpico A.Palladia w Vicenzy

środki prezentowania przedstawienia poszerzające możliwości dramatyzujące. Podział przestrzeni na teren gry i obserwacji zostaje w obiektywnej relacji płaskiego ekranu i widowni uproszczony do układu naprzeciwległego, jednak istotniejszym dla spektaklu jest wprowadzenie drugiego, iluzorycznego terenu obserwacji, związanego z punktem widzenia „oka kamery”. W trakcie oglądania spektaklu staje się on ważniejszy od realnego i „wirtualnie przenosi” widza w różne, czasem trudne, a nawet niemożliwe pozycje obserwowania akcji. Priorytetem scenografii filmowej i telewizyjnej jest wciąż służenie sytuacji spektaklu.

Scenograficzną widowiskowość architektury wykorzystuje nierzadko film, traktując architekturę jako gotowe scenografie dla reżyserowanych opowieści. Zjawisko to nasuwa dwojakiego rodzaju refleksje. Uświadamia inspirującą, dramaturgiczną stronę określonych obiektów lub zespołów architektonicznych i po drugie, poprzez ujęcia kamerowe, montaż, techniczne przetworzenia realistycznego doświadczenia wzrokowego w płaski, filmowy obraz stwarza iluzje percepcyjne, podświadomie kreujące nowe oczekiwanie wobec architektury (odbiorca kina jest nowym odbiorcą architektury i nowym klientem). Istotny wpływ sztuki i estetyki filmu na architekturę jest nowością. Ma charakter już nie tylko popularny jako zjawisko obyczajowe, ale staje się przedmiotem badania naukowego, co potwierdza zorganizowane w Cambridge w 1995 sympozjum na temat „*Cinema and Architecture*”<sup>58</sup> Najbardziej nowatorskie referaty dotyczyły refleksji nad tym, jak reprezentacja architektury na ekranie wpływa na praktykę architektoniczną, bowiem zauważono, że „sztuki i nauki architektoniczna i filmowa przenikają się wzajemnie”, a ich związek ma już swoją tradycję w historycznym postępie. Pozornie wydawać by się mogło, że wpływ jest jednostronny - że architektura, stała i konkretna, kształtuje ulotny, iluzoryczny obraz. Coraz częściej zauważa się jednak fakt, że obraz filmowy tworzy nową jakość „architektury w filmie”, fikcję lub półprawdę, która definiuje możliwe historie i geografie i która, zaczynając być samodzielną wartością, ma przy masowości filmu niezwykłą siłę, bo kształtuje oczekiwania i nowe

---

<sup>57</sup>Anna Franta: *Otoczenie przestrzenne a psychika człowieka. Systematyka uwarunkowań oddziaływania*”, maszynopis, Politechnika Krakowska, Kraków 1990.

<sup>58</sup>Pierwsza publikacja w 1997 roku w *British Film Institute*, 21 Stephen Street, London WIP 2LN, wydane przez Francois Penz i Maureen Thomas, 1997r.

motywacje dla realnej architektury. W tym momencie zaczyna się punkt zwrotny - oddziaływanie architektury filmowej na architekturę realną, zarówno poprzez wpływ na widza i użytkownika, jak i przede wszystkim na twórców nowej architektury.

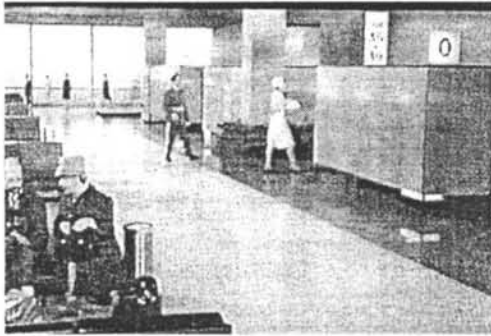
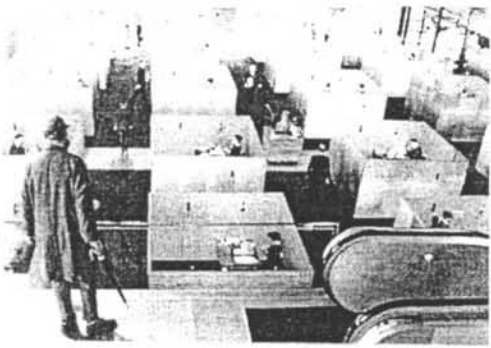
Początki kina i dzieje klasyki filmowej łączą się z wydarzeniami architektonicznymi. Poczucie zbieżności programów w środowisku architektów i filmowców zaowocowało w czasie Kongresu Architektów CIAM w 1928 r. wiarą w „uniwersalny język” obu, o którym pisał Hans Richter. Filmy: *Jak mieszkać zdrowo i gospodarnie* W. Gropiusa, czy *Die neue Wohnung* H.Richtera stały się mistrzowskimi obrazami, których bohaterem była czysta forma architektoniczna. Film zrealizowany w 1928 r. w willi de Noailles Malleta-Stevensa stanowi kinowe przedstawienie architektury w nowy w stosunku do ustalonego programu, surrealistyczny sposób<sup>59</sup>. W 1929 r. Wiertow nakręcił słynnego *Człowieka z kamerą*, w 1927 r. Gutman stworzył *Symfonię wielkiego miasta*. Obydwa obrazy zgodne w kategoriach rzeczowości, bardzo dalekie są od dydaktyki. Widać w nich narracyjną dramaturgię, wysiłek „opowiadania symfonii”, a nie tylko obiektywnej prezentacji. Większy ładunek emocji, efektyzm i ironiczną obserwację, niosą filmy Alberta Cavalcantiego *Rien, que les heurs* (1923) i R.Claira *Paris, qui dort* (1923). Szczególnie drugi, w którym wieża Eiffla staje się ostoją realności w mieście uśpionym przez szalonego uczonego. Przekonanie, że można stworzyć uniwersalny, filmowy język o jakości architektury eksploduje kolejnymi eksperymentami. Okres lat 1900-1930 przynosi rozwój gatunku „filmu o mieście”. Zaczęto dostrzegać olbrzymią potencję dramaturgiczną, tkwiącą w architektonicznej i urbanistycznej grze przestrzeni. W filmie M.Herbier *L'Inhumaine* przestrzeń architektoniczna wypełniona ruchem nie tylko współdziała w interakcji z estetycznym doświadczeniem, ale i angażuje dramatyzm i napięcie. Film pozbawiony dialogów nie skłania do kontemplowania imitacji życia, ale do poruszania się poza codziennym „młynem” doświadczeń w odmiennej zintensyfikowanej sytuacji dramatycznej.

Architektura spotyka się z filmem przede wszystkim w fenomenie miasta. W historii współczesnego kina jest kilka wybitnych przykładów wykorzystania architektury miasta jako gotowej



R.Clair, kadry z filmu *Paris, qui dort* (1923)

<sup>59</sup>Por. Nicolas Bullock: *Introduction* do rozdz. *Early Image of the City*. w: F.Penz and M.Thomas: *Cinéma & Architecture*, s. 6.



J.Tati, kadry z filmu *Playtime* (1967)

scenografii kinowych opowieści. Przykładem klasycznym są filmy Jacquesa Tatiego. Gavin Hogben<sup>60</sup> pisze, że architektura w tych filmach nie tylko jest aktorem, ale wręcz reżyserem, „ustala choreografię, akcję, tempo, interpretację, np. delikatny ton autoironii (...). Komedia nie jest grana 'w' albo 'przed' architekturą, ale sama architektura staje się okazją i prowokacją dla dowcipów i sytuacji komicznych”. Hogben pisze nawet o „komicznej sile architektury”. Refleksją na temat doktrynalnego funkcjonalizmu jest film Tatiego *Playtime*. Bohater, poczciwy Hulot, nie potrafi właściwie używać współczesnej mu nowej architektury, obsesyjnie zredukowanej do funkcji. Architektura w cytowanych filmach Tatiego jest już nie tylko sceniczną oprawą wizualną przedstawienia, lecz jednocześnie jego głównym reżyserem i aktorem. Podobną rolę, jak Paryż w filmach Tatiego, odgrywa Nowy Jork w filmach Woody'ego Alena i Martina Scorsese. Gavin Hogben stwierdza, iż w filmach tych reżyserów architektura przejmuje część narracyjną filmu, gra równoprawnie z obsadą aktorską.

Patricia Kruth<sup>61</sup> analizuje nie tylko kreatywne zdolności obu reżyserów do czerpania z architektury, ale i właściwości inspirujące i dramatotwórcze samej architektury. Zestawienie tabelaryczne miejsc i *neighborhoods* Nowego Jorku wykorzystywanych w filmach Allena i Scorsese wskazują scenograficzną jakość tych miejsc i ich dramaturgiczną potencję.

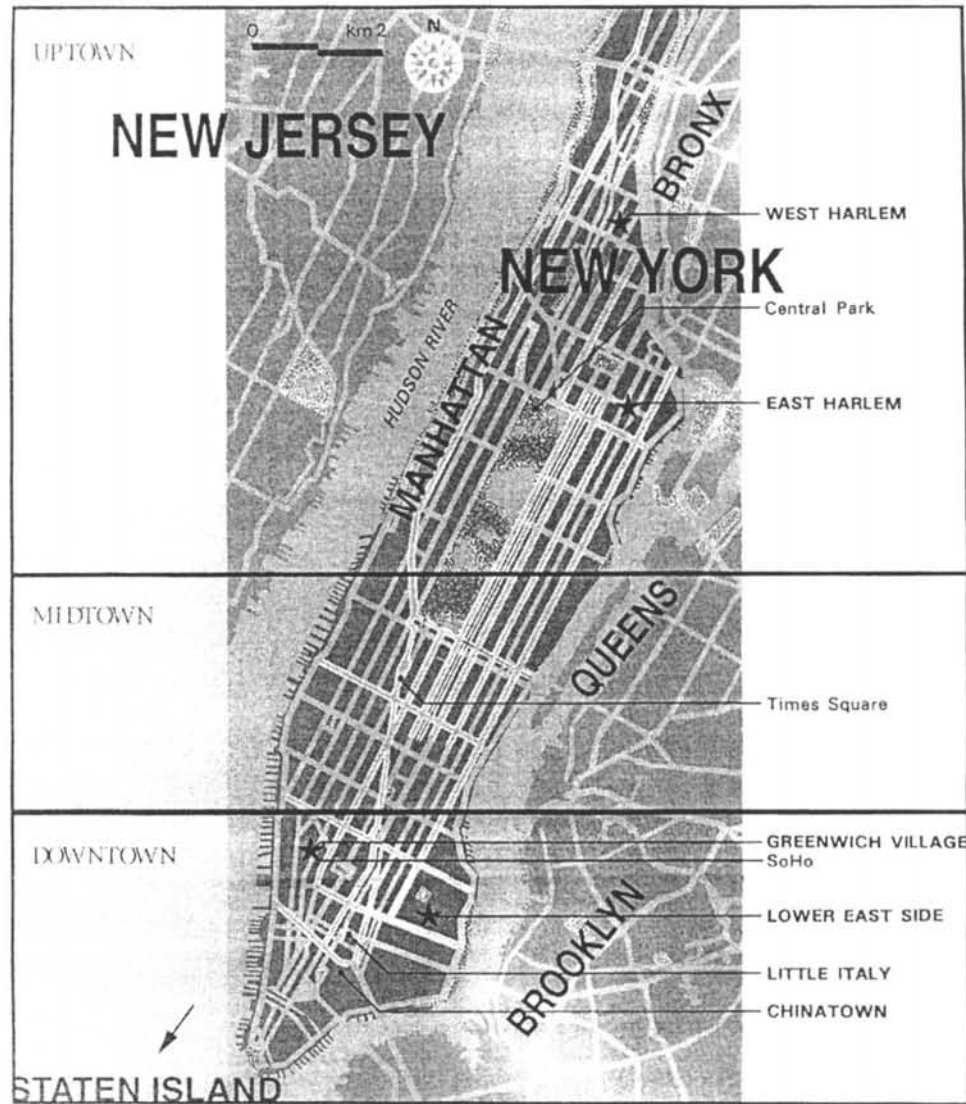
<sup>60</sup>Gavin Hogben: 'Introduction' do rozdz. 'The Modern City I: London/Paris/New York/Rome', w: F.Penz and M.Thomas (red.): *Cinéma & Architecture*, s. 50.

<sup>61</sup>Patricia Kruth: 'The Color of New York Places and Spaces in the Films of Martin Scorsese and Woody Allen', w: F.Penz and M.Thomas (red.): *Cinéma & Architecture*, s. 70.

# PLACES AND NEIGHBORHOODS OF NEW YORK

	UPTOWN	CENTRAL PARK	MIDTOWN	TIMES SQUARE · BROADWAY · 42nd STREET	LITTLE ITALY	GREENWICH VILLAGE	SOHO	LOWER EAST SIDE · TRIBECA · LOWER MANHATTAN	CHINATOWN	HARLEM	BROOKLYN	THE BRONX	QUEENS	STATEN ISLAND
Who's That Knocking at My Door?	▲													
Mean Streets														
Italianamerican														
Taxi Driver														
New York, New York														
Raging Bull														
The King of Comedy														
After Hours														
Life Lessons														
GoodFellas														
The Age of Innocence														
Take the Money and Run														
Bananas														
Annie Hall														
Interiors														
Manhattan														
Stardust Memories														
Zelig														
Broadway Danny Rose														
Hannah and her Sisters														
Radio Days														
Another Woman														
Oedipus Wrecks														
Crimes and Misdemeanors														
Alice														
Husbands and Wives														
Manhattan Murder Mystery														
Bullets over Broadway														
Mighty Aphrodite														
	MARTIN SCORSESE							WOODY ALLEN						

- ▲ ● several sequences
- △ ○ 1 shot to 1 sequence
- □ setting of fiction = place of shooting
- ▲ △ setting of fiction (≠ place of shooting [sets, other neighborhood or town])
- ○ place of shooting (≠ setting of fiction)
- ▲ ▲ □ composite space
- (a) (b) (a) mostly shot on location
- (b) mostly studio or one place standing for another
- blurred area





Wielu architektów przywołuje „architektury” Michelangelo Antonioniego. Jest bowiem w jego kinie wybór miejsc, który tworzy z tych filmów prawdziwą antologię architektury. Nadawanie jej tak wyjątkowego znaczenia jest bardziej rezultatem odtworzenia architektonicznego środowiska jako aktywnego elementu dramatu niż rezultatem gustu. Sam Antonioni podkreśla dramaturgiczną rolę architektury w swoich filmach.

*„Ce qui m'a intéressé, c'était de mettre les personnages en contact avec les choses, les objets, la matière.[...] La femme fait quelques pas. Elle s'aperçoit que la direction qu'elle a prise a mène a une petite table près de la fenêtre et elle accélère, elle allume une lampe sous un abat-jour. Un cône de lumière violente inonde le noir de la table. Maintenant le group – table, fauteuil, abat-jour, femme – se reflète clairement dans la vitre. Le reste du bureau est dans l'ombre. La femme se leve et disparaît dans cette ombre, vers sa table de travail. De là elle commence à allumer les lumières du plafond. Ce sont des lumières qui circonscrivent des secteurs précis. En les allumant, chaque secteur est projeté sur la vitre et au-dela de la vitre, à l'exterieur. C'est comme si la femme jétait, morceau par morceau, le bureau par la fenêtre. Elle y compris.”<sup>62</sup>*

Pokazywana architektura, obiekty urbanistyczne lub fragmenty natury stają się równoprawne z bohaterami filmu. Nie ma tu neutralności, obojętności scenografii; drugi plan mówi i gra rolę aktywną, nie ograniczoną ekspresją kontekstu. Scenografia jest opracowywana wizualnie i plastycznie modelowana tak jak głos i gest aktorów.

W tworzywo architektoniczne Antonioni włącza osoby i ostatecznie przenika dramatem wszystko, od przestrzeni po aktorów. Wpływy tego dramatu na architekturę nie dotyczą tylko prostej idei projekcji widoków widza-przechodnia-użytkownika scenografii. „Uwalniające się w następujących kolejno po sobie obrazach *La Notte* linie sił opierają się tyleż na pozycji osoby, co na narożniku konstrukcji, zarysie

<sup>62</sup> „To, co mnie interesowało, to umieszczanie ludzi w kontakcie z rzeczami, obiektami, materią. Kobieta robi parę kroków. Zauważyła, że kierunek podjęty prowadzi ją do małego stołu obok okna. Przyspiesza, zapala lampę z abażurem. Stożek świetlny gwałtownie zalewa czerni stołu. Teraz grupa – stół, fotel, abażur, kobieta – odbijają się wyraźnie w szybie. Reszta biura zostaje w cieniu. Kobieta zrywa się, znika w tym cieniu, w pobliżu stołu do pracy. Stąd zaczyna zapalać lampy przy suficie. Są to światła, które ściśle opisują obszar. Zapalając je, każdy sektor jest wyświetlany na szybie i poza nią na zewnątrz. To tak, jakby kobieta wyrzucała, kawałek po kawałku, biuro przez okno. I siebie razem z nim.” M. Antonioni, za: „Séquence 6 Profession cinéaste, CE”, Cahier du CCI, No 1, *Architecture: recits, figures, fictions*. Editions du Centre Pompidou, Paris 1988.

krawężnika trotuaru. Z planów wyłania się więc architektura, która scala ze sobą ślady ruchu w rozwijającej się przestrzeni.”<sup>63</sup>

O scenograficznym myśleniu w projektowaniu architektonicznym można mówić w momencie, gdy architekt świadomie wzmacnia sytuację zdarzenia poprzez formę. Może to czynić przez potęgowanie dramaturgii spotkań, wywołującej napięcia i zaskoczenia, przez generowanie, kombinowanie, obmyślanie działań w przestrzeni, przez eksponowanie architektury jako zdarzenia. Są to zabiegi o tyle scenograficzne, o ile teatr nie istnieje bez zdarzenia, dramatu i napięcia, w przeciwieństwie do architektury, tradycyjnie wyrosłej z harmonii, fizycznych praw konstrukcji, szczeroci funkcji i treści.

Aspekt scenograficzny architektury pojawia się zatem w przypadkach, gdy jest ona projektowana jako spektakl zdarzeń lub ekspozycji. W obydwu przypadkach implikuje sytuacje widowiska organizując przestrzeń na zasadzie układu scena-widownia. „Obecność innych ludzi przekształca każdą ludzką działalność w występ” – pisał Edward Hall w *Bezgłosnym języku*.<sup>64</sup> Podział projektowanej rzeczywistości na obserwowaną i obserwującą i tym samym użytkowników na „aktorów” i „widzów” prowadzi do podporządkowania formy budowaniu miejsc obserwacji i miejsc wystawy, wystąpień. Układ scena-widownia albo stwarza sytuacje dramatu albo wystawy, zawsze zaś społecznej umowy i zgody na proponowaną grę. Formalnie nawiązuje do scenograficznych typów przestrzeni teatralnej wyróżnionych przez Brauna.

„Spektakl nie jest zbiorem obrazów, ale społecznym stosunkiem między ludźmi, nawiązywanym za pośrednictwem obrazów” - pisze Guy Debord<sup>65</sup> w swojej rewolucyjnej książce *Spoleczeństwo spektaklu*, która po raz pierwszy ukazała się w Paryżu w 1967 r. Twierdzi on, że spektakl zdecydowanie opuścił ramy tradycyjnego teatru i jako zjawisko ogarnął całe społeczeństwo. Ten socjologiczny fakt musi mieć oddźwięk w architekturze - jej postrzeganiu i tworzeniu.

---

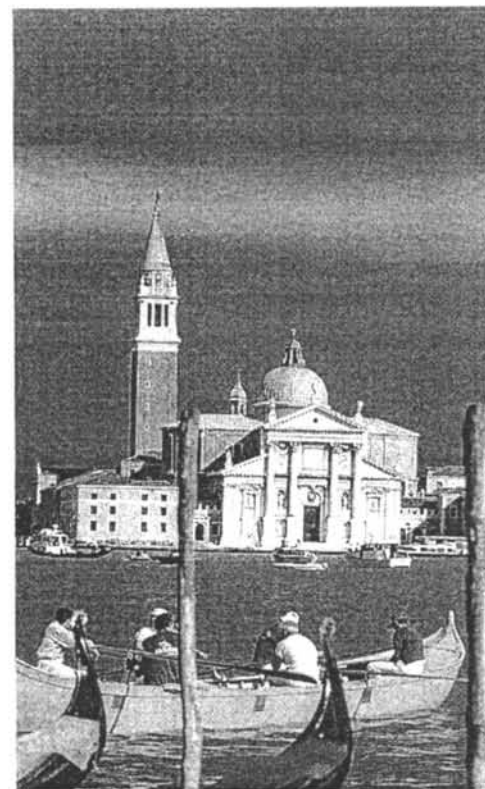
<sup>63</sup>„Soi en degageant, dans les images successives de „la Notte”, des lignes de forces qui reposent tout autant sur l’attitude d’un personnage que sur l’angle d’une construction, le trait d’une bordure de trottoir. En revelant donc une architecture dans les plans, qui integre la trace de mouvement a l’espace de son deroulement.”. Séquence 6 Profession cinéaste, CE.

<sup>64</sup>E.T.Hall: *Bezgłosny język*, PIW, Warszawa 1987.

<sup>65</sup>G.Debord: *Spoleczeństwo spektaklu*, (pierwsze wydanie Paryż 1967, wyd. Buchet-Chastel), Słowo/Obraz/Teoria, Gdańsk 1998, s.12.

Podział grupy ludzi na publiczność i aktorów w historii architektury i urbanistyki przybierał tak samo różne przestrzenne konfiguracje jak w historii teatru. Za najprostszą scenę uważać można plac-agorę, forum, rynek, na którym publiczność otacza występującego i obserwuje go. Ta forma przestrzenna niejednokrotnie wykorzystywana przez teatry wprost nawiązuje do cyklu 2) w klasyfikacji Brauna. W większej skali za scenę i widownię równocześnie można traktować całe miasto. Socjolog E.Goffman w książce pt. *Człowiek w teatrze życia codziennego*<sup>66</sup> podkreśla istotne związki między strukturą przestrzeni, przypisaną teatrowi a strukturą miasta. Problem ten podjęła i rozwinęła z punktu widzenia architekta A.Franta w swojej pracy doktorskiej. Podział przestrzeni na widownię i scenę może w najszerszym ujęciu dotyczyć całego środowiska życia zbiorowego ludzi, jednak o teatralizacji, a co za tym idzie – scenograficzności, można mówić dopiero w sytuacji intensyfikacji oddziaływania tego podziału form przestrzennych na użytkowników. Nie każde bowiem miasto i nawet nie każdy plac, choć urbanistycznie poprawny, stwarza warunki dramatyczności typowe dla widowiska i zachęcające do jego zaistnienia. Planistycznej relacji towarzyszyć musi zbiorowa świadomość i metoda projektowania architektury z podobnego punktu widzenia, co scenografii. Jeśli architektura miasta powstawała nie tylko jako obiekty do używania, ale również, a czasem przede wszystkim, do oglądania lub, ostatnio coraz częściej – do występowania, można mówić o jej scenograficzności. Przegląd dzieł architektonicznych i urbanistycznych w powyższym ujęciu podpowiada wiele przykładów.

Miastem-teatrem w kulturze światowej jest Wenecja. Jej fenomen polega m.in. na tym, że stwarza warunki dla spektaklu i sama staje się widowiskiem samym z siebie. Pod kątem relacji przestrzeni sceny i widowni rozpatrywać można przykład Kanału *Grande* i ciągów pałaców przylegających do niego z dwóch stron. Architektura pałaców, pomijając w tym miejscu stylowe i estetyczne wartości, jest w swojej organizacji podporządkowana czynności obserwowania sceny, którą jest Wielki Kanał ze spektaklem tak natury, jak i kultury, świetlnych refleksów na wodzie i parady ozdobnych gondoli, niczym rzeźby wolno płynących przed oczami widzów. Prezentuje czwarty rodzaj układu średniowiecznej sceny symultanicznej. O tym, jak ważna i determinująca była w świadomości twórców Wenecji widowiskowość przekonać się można dziś w święto *Regata Storica*, wciąż odbywające się co roku w pierwszą niedzielę września. Przez Kanał *Grande* płyną wtedy



Widok San Giovanni Maggiore w Wenecji

<sup>66</sup>E.Goffman: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, PIW, Warszawa 1981, podają za: A.Franta: *Otoczenie przestrzenne...*,

najokazalsze zabytkowe gondole dożów i innych znakomitości weneckich. Kanał ożywa, ruch bogato zdobionych „rzeźb” jest na tyle powolny, by jak najwięcej ludzi mogło podziwiać spektakl. W tym dniu, kiedy każdy szuka odpowiedniego miejsca do obserwacji regat, zauważyć można wyraźniej znakomite dostosowanie do tego celu przestrzennej organizacji elewacji pałaców przylegających do Kanału. To nie tylko wielkie okna *piano nobile*, ale również setki loggi, tarasów, wykuszów, balkoników, mostków zawieszonych między kamienicami, odpowiednio zaaranżowanych dachów. Architekturę kształtował spektakl: nie tylko odświętna uroczystość, ale i widowisko codziennego dnia, tak spektakularne w żywiołowym, ruchliwym, ekstrawertycznym zachowaniu Wenecjan.

Jest też wenecka architektura widowiskiem samym w sobie. Labirynt wąskich uliczek z niespodziewanymi otwarciami widokowymi i mostków dających wglądy w zacienione perspektywy kanałów skonstruowany jest z pełną światła przestrzenią *Bacino San Marco*, wystudiowanymi pozami „dostojnych architektur” kościołów *San Giovanni Maggiore*, *Santa Maria della Salute*, panoramą *Giudekki*. Scenograficzny charakter miasta wpływa na percepcję i motywacje użytkowania jej architektury. Do Wenecji przybywa się po to, by ją zobaczyć i doświadczyć całej gamy emocji i napięć, mogących się zdarzyć tylko w tej scenerii. Użytkowanie architektury staje się wyjątkowo scenograficzne np. w sytuacji przejażdżki gondolą przez kanały, nie wyposażone w przejścia dla pieszych. Architektura wydaje się istnieć po to, by być oglądaną - nie można w nią wejść, ogrzać się w niej, nasycić, wyspać ani wypocząć, a jednak staje się celem podróży tysięcy przybyszów, skłonnych znosić szereg niewygód funkcjonalnych starzejącego się, zawilgoconego miasta. „Przemysł turystyczny” rozwijający się w Wenecji świadczy o ogromnej wadze tego zjawiska. Wenecjanie twierdzą, że ich miasto jest po to, by móc marzyć, a siłą jego architektury jest właśnie to, co nazywa się tu scenograficznością - możliwość generowania nieskończenie wielu spektakli, łatwość inspirowania wyobraźni, sugerowania, podpowiadania, oczarowywania. Człowiek przybywający tu, by pobyć parę chwil w imponującej scenerii i przeżyć swój prywatny film z sobą w roli głównej, to bardziej *flâneur*<sup>67</sup> niż turysta.

Wenecja jest przykładem architektury realizującej cel widowiskowości w podwójnym aspekcie: jako organizacja przestrzeni dramatu oraz jako „bohater” spektaklu, ekspozycja. Z tego powodu jest coraz bardziej

---

op.cit.

sztucznym tworem miejskim, w którym życie codzienne staje się uciążliwe i w którym liczba stałych mieszkańców wciąż się zmniejsza. Zwyczajem stało się odwiedzanie Wenecji i pozostawanie tu przez krótki czas, jak to czynią zamożni właściciele większości domów. Takie „używanie” miasta jest nie tylko nietypowe i groźne dla jego rozwoju, tożsamości i witalności, ale także przywołuje sposób uczestniczenia w teatrze czy kinie, gdzie widzowie przebywają dla obejrzenia spektaklu. Widowisko przez swoją intensywność i sztuczność trwa krótko, zwykle parę godzin; odbierane w dłuższym czasie mogłoby stać się nie do zniesienia. Tymczasem życie w mieście powinno się toczyć bez przerwy, a organizacja działań i intensyfikacja odbioru mają mieć taki przebieg, by to umożliwić. Widowisko jest częścią miasta i wydaje się, że nie powinno wykraczać w skali poza ramy fragmentu. Naruszenie wyważonych proporcji między widowiskowością i autentycznym realizowaniem życiowych potrzeb mieszkańców może okazać się niebezpieczne, tak dla miasta, jak i architektury.<sup>68</sup>

Według teorii Lewisa Mumforda współczesne miasto jest zbyt duże, by ludzie mogli się nawzajem dobrze poznać, więc często grają role tych, którymi chcieliby być, a nie są. W tym socjologicznym ujęciu przestrzenna organizacja miasta tworzy „teatr społeczny”.<sup>69</sup>

Kenneth Frampton w książce *Modern Architecture, a critical history* poddaje analizie miejsce, produkcję i scenografię w międzynarodowej teorii i praktyce architektonicznej po 1962 roku. Scenograficzność architektury w ostatnim czasie staje się jego zdaniem coraz bardziej symptomatyczna, stawiana na równi obok miejsca i produkcji, tradycyjnie oddziaływujących na ukształtowanie formy.

Służeniem sytuacji widowiska można nazwać postmodernistyczne działania w strukturze miasta. Tendencja neotradycjonalizmu i neosentymentalizmu, obecna również w środowisku polskim, nakazywała powrót do dawnych nastrojów układu miejskiego, miejsc spotkań na ulicach czy placach, wprowadzania elementów wyposażenia miejskiego w skali i formie sprzyjającej międzyludzkim więzom.<sup>70</sup> „Tradycją są także zdarzenia związane z przestrzenią miejską, a więc jarmarki, odpusty czy wesela ludowe, odbywające się



Wenecja

<sup>67</sup> W. Benjamin: *Gesammelte Schriften*, w: *Aber ein Sturm weht vom Paradiese her. Texte zu Walter Benjamin*, Lipsk 1992.

<sup>68</sup> Autorka miała okazję przebywać w Wenecji w okresie 1. VI - 1. VIII 1997 r. dzięki wymianie w ramach programu *Tempus* i Studium Doktoranckiego.

<sup>69</sup> L. Mumford: *The City in History*, Londyn - Nowy Jork, 1961.

<sup>70</sup> E. Węclawowicz-Gyurkovich: *Postmodernizm w polskiej architekturze*, Kraków 1998.



cyklicznie z określonym rytuałem(...) – pisze E.Węclawowicz-Gyurkovich - Nie tylko obiektem plastycznym, ale także zdarzeniem społecznym jest niemalże każda ingerencja architekta w przestrzeń już ukształtowaną.”<sup>71</sup>

Inaczej interpretuje problem widowiska w mieście Augustyn Bańka. Również jego zdaniem miasto postmodernistyczne<sup>72</sup> staje się coraz bardziej scenograficzne, jednak nie zawsze w neotradycyjnym ujęciu. Przedkładając peryferyzm nad hierarchię oraz opowiadając się za sprzecznościami, prowokacjami i paradoksami architektura postmodernistycznego miasta wydaje się uciekać od stabilności i fizyczności w kierunku doznań i fenomenów psychicznych. Postmodernizm wciąż bazuje na bodźcach i na reprezentacji przedstawienia, co było dotąd domeną sytuacji spektaklu. Zdaniem Bańki, aby scenografia zaistniała w jakimś miejscu, nie musi w nim powstawać. Architektura postmodernistyczna podobnie zaszczerpia w mieście obce jego tradycji formy urządzeń, przeniesione z innego obszaru skojarzeń i doznań. Jej scenograficzność wyraża się zarówno w aspekcie podstawowego celu scenografii, jak i scenograficznych sposobów realizacji tego celu.

W skali architektonicznej najlepiej realizują cel widowiskowości obiekty sakralne. W nich przedstawienie obrządku jest z założenia przedstawieniem określonych zdarzeń, dotyczących dogmatów wiary i duchowej sfery uczestników obrzędu. Obok kościołów intensyfikują dramat ludzkiej egzystencji również klasztory, łączące strefę sakralną ze świecką – mieszkaniową, dydaktyczną, nawet rozrywkową. Dzięki temu, jak również z powodu odizolowania i zamknięcia, przestrzenie klasztorów stanowią szczególnie bogaty rodzaj przedstawienia dziejących się w nich zdarzeń, zwłaszcza duchowych, w materialnej formie architektonicznej.<sup>73</sup> Ta niezwykła spektakularność klasztorów, na którą składa się wyjątkowa nastrojowość i projekcyjność, realizowana nierzadko scenograficznymi sposobami oddziaływania na widza, jest powszechnie zauważana i często współcześnie wykorzystywana do wystawiania spektakli teatralnych. Jako obiekty sakralne zostały w tej pracy wyłączone z analizy. Na pograniczu strefy *sacrum* i *profanum* sytuuje się również seminarium duchowne, które jest szkołą, jednak zdecydowanie i z założenia podporządkowaną sferze religijnej jej studentów. Należałoby je zatem konsekwentnie także wykluczyć z omówienia, jednak doświadczenie codzienne sugeruje

---

<sup>71</sup>E.Węclawowicz-Gyurkovich, op. cit. s. 59.

<sup>72</sup>A.Bańka: *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Gemini, Poznań 1997.

<sup>73</sup>Patrz: B.Stec *Wspólnota chrześcijańska a przestrzeń – współczesność wobec tradycji*. Praca dyplomowa wykonana w Studium Podyplomowym Sztuki Liturgicznej, PAT w Krakowie, pod kierunkiem ks. dr Mariana Zielnioka, 1990.



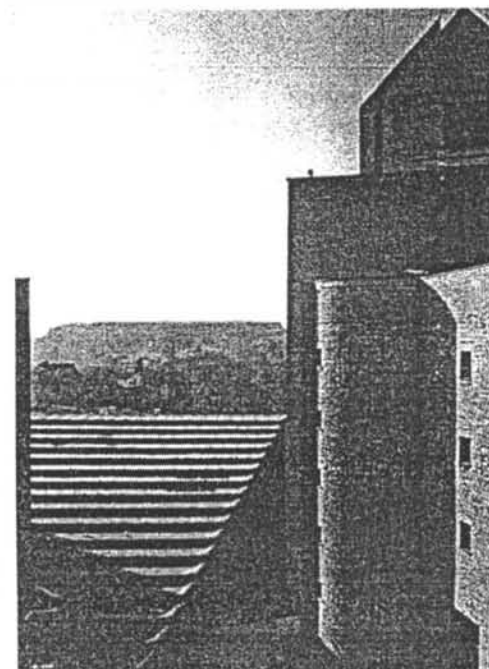
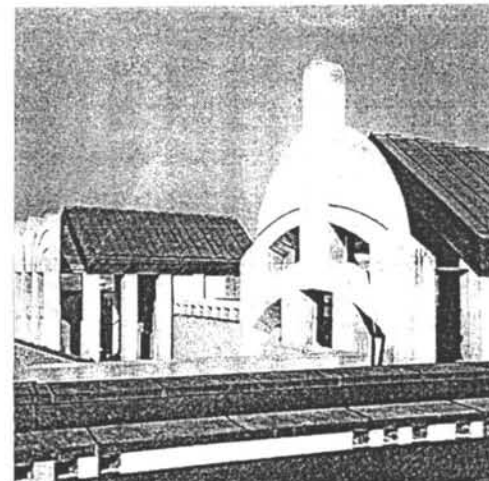
dokonanie tu subtelnego odstępstwa. Większość seminariów nie przedstawia specyfiki i złożoności dziejących się w nich zdarzeń, związanych z edukacją młodych księży. Są to po prostu uczelnie wyższe. Dlatego fakt, iż na tym tle wyróżnia się widowiskowością i odbija wyjątkową gęstością formalnych zdarzeń Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia Księża Zmartwychwstańców (uk. 1993) w Krakowie autorstwa Dariusza Kozłowskiego domaga się wyjątku w przyjętych ograniczeniach pracy.

Z punktu widzenia spektaklu i służącej mu scenograficzności wartością jest już wydarzenie, jakim stał się projekt i powolna jego realizacja. „Wszystko zapowiadało, że projekt ten będzie wydarzeniem architektonicznym: od nagrody zdobytej na I Biennale w Krakowie w 1985 roku, przez relacje publicystyczne i telewizyjne, aż do podejmowanych przez wielu architektów 'pielgrzymek' na miejsce budowy.”<sup>74</sup> Tak się też stało. Fakt, iż obiekt seminarium gromadzi publiczność, chętną je zobaczyć i poddać się działaniu jego formy, jest transpozycją sytuacji spektaklu – widzowie przychodzą obejrzeć dzieło. Zaproponowana forma w swoim bogactwie, wieloznaczności, wirtuozerii daleko wykracza poza funkcje szkoły dla księży – wydaje się być adresowana do znacznie szerszej publiczności, która tę prowokację podejmuje. Jest to dość wyjątkowy przykład polskiej architektury niehistorycznej i nie zabytkowej, odwiedzanej przez 'publiczność'. Pociągające staje się uczestnictwo w spektaklu, tworzonej przez przestrzeń, zdarzenia rozwijających się sytuacji, napięcia między formami i znaczeniami. „Droga Czterech Bram początek metaforycznej Drogi Ducha park różnorodność drzew wielość wyborów i kształtów”<sup>75</sup> to precyzyjnie i sugestywnie wyreżyserowany przez Kozłowskiego świat teatru, w którym działa prawo antycznego *katharsis*.

Do grupy obiektów eksponujących jakość dramatyczną nazywaną tu „widowiskowością” zaliczyć należałoby z istoty funkcji muzea. Są one „oprawą wizualną” zdarzeń artystycznych, które zawierają w postaci eksponatów. Dla scenografii istotnym jest jednak fakt, że bez jej udziału nie mógłby rozegrać się dramat, dla którego została ona zbudowana. Odczytanie literackiej formy dramatu nie jest jeszcze przedstawieniem (słuchowisko radiowe nie jest spektaklem). Rozpatrując architekturę muzeów w tym aspekcie scenografii można zauważyć, że nie zawsze, a nawet bardzo rzadko, muzeum jest niezbędne dla zaistnienia dzieła w nim

<sup>74</sup>Konrad Kucza-Kuczyński: *Seminarium Księża Zmartwychwstańców w Krakowie*, w: *ARCHITEKTURA* 3(95), s. 12-19.

<sup>75</sup>Dariusz Kozłowski: *Projekty i budynki 1982-1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*. Katedra Architektury Mieszkania, Instytut Projektowania Architektury, WA PK, Kraków 1992, za: *ARCHITEKTURA* 3(95).



D.Kozłowski, Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia Księża Zmartwychwstańców (uk. 1993) w Krakowie

przedstawianego. Najczęściej stwarza funkcjonalną, neutralną ekspozycję, nie spełniając przy tym warunków dramatyzujących przestrzeń. Jeśli jednak architektura muzeum sama stwarza dzieło, które bez niej w ogóle nie istnieje albo traci wartość, zachodzi typowa dla scenografii sytuacja przedstawienia zdarzenia.

Diane Ghirardo, używając wprost określenia "muzeum jako widowisko", pisze:

"Kurt Foster wyodrębnił nowszy, choć niezbyt powszechny typ muzeum, w którym od zwiedzających oczekuje się, że będą odczuwać przeżycia estetyczne, oglądając samą architekturę - przykładami są Kunstbwerbemuseum we Frankfurcie (1986) projektu Richarda Meiera, Muzeum Sztuki Współczesnej w Los Angeles (1986) Araty Isozakiego oraz Centrum Wexnera w Columbus w stanie Ohio (1990) projektu Petera Eisenmana. Trudno patrzeć na ten typ inaczej aniżeli jak na połączenie sanktuarium i mallu. Jest to jednak kombinacja planowana w ten sposób od samego początku, nie zaś osiągnięta przez transformację starszych budynków".<sup>76</sup>

Taki aspekt scenograficznej ekspozycji dostrzec można w założeniu muzealnym na wyspie Hombroich, położonej około 20 km na południowy wschód od Duesseldorfu. „Muzeum na wyspie”, zrealizowane w 1986 r. i stanowiące pierwszą fazę większego projektu, zaprojektował uczeń Josepha Beuysa, Erwin Heerich. Zbudował on na wyspie jedenaście ceglanych pawilonów, wkomponowując je w park, zaprojektowany przez architekta krajobrazu Bernharda Korte. Pawilony wraz z parkiem tworzą całość przestrzeni muzealnej. Krytycy stawiają obiekt na granicy między rzeźbą a architekturą. Są to wielkie, „zamieszkałe rzeźby”, proponujące „lekturę przestrzeni architektonicznej”<sup>77</sup>.

Podobną widowiskowość prezentuje Muzeum Sztuki Nowoczesnej Hansa Holleina we Frankfurcie nad Menem (1991). Odwiedzane przez architektów jak swoista „galeria architektonicznej sztuki oświetleniowej”, nie stanowi neutralnego pojemnika na prezentowane w nim przedmioty, lecz jest autonomicznym dziełem samym w sobie. Barokowa wręcz różnorodność wnętrz, z których każde posiada inny system oświetlenia, zadziwia bogactwem efektów wizualnych i przez swoją architektoniczną skalę dominuje nad umieszczonymi w nich eksponatami. W istocie najważniejsze staje się wydarzenie tworzone przez architekturę.

<sup>76</sup> D.Ghirardo: *Architektura po modernizmie*, Wydawnictwo VIA Toruń-Wrocław 1999, s. 90-92.

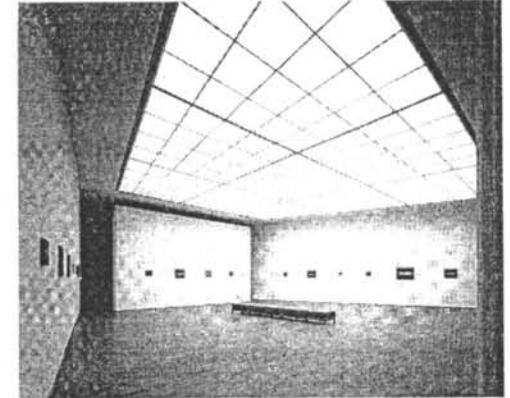
<sup>77</sup> *L'ARCHITECTURE D'AU JOURD'HUI*, 1998.

Modelowym przykładem muzeum, wystawiającym swoją architektoniczną przestrzeń jako zdarzenie, jest Dział Żydowski Muzeum Miasta Berlina projektu Daniela Libeskinda w Berlinie, obecnie na ukończeniu (1999). Jak na tak ogromny budynek, ma ono demonstrować niewiele eksponatów, natomiast samo w sobie staje się ekspozycją. Architektura jest tak kształtowana, że na drodze jej zdobywania generowuje całą serię zdarzeń – sugestywnych i prowokujących, przywołujących skojarzenia i wywołując doznania, od czysto fizycznych po intelektualne. Ponieważ Muzeum Libeskinda prezentuje wiele aspektów scenograficznych, zostało wyodrębnione do szczegółowej analizy w III rozdziale niniejszej analizy.

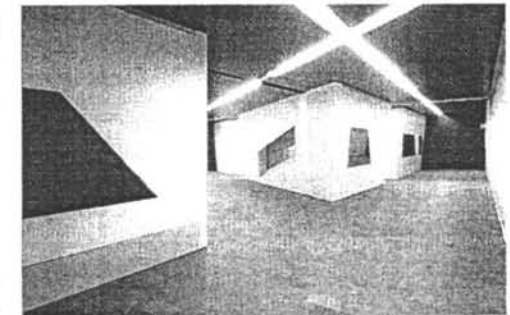
Berlin w okresie ostatnich dwudziestu lat XX w. staje się swoistym spektaklem architektonicznym, gdzie każda niemal nowa realizacja ma ambicję bycia wydarzeniem (poczynając od IBA - Międzynarodowej Wystawy Budownictwa 1984-87). Przedstawieniu tego zdarzenia służą różne zabiegi techniczne, formalne i materiałowe. *Potsdamer Platz* jest architektonicznym wydarzeniem na wielu płaszczyznach znaczeniowych. Sam zamiar zbudowania całkiem nowego centrum na miejscu o tak bogatej historii i legendzie jest deklaracją, publiczną wypowiedzią o historycznym ciężarze.

*"Potsdamer Platz - how many anecdotes, how many nostalgic transfigurations are there - in brief: how many myths do we still associate with this place that used to be the centre of Berlin! The myth is a kind of jigsaw, made up of great names like "Haus Fatherland" or "Pschorr-Bräu". The great and the good from all over the world used to eat in the "Hotel Esplanade" and "Café Josty, and important politicians, writers and artists would meet there."*<sup>78</sup>

Od 1989 roku *Potsdamer Platz* stał się wielkim placem budowy i równocześnie sceną, która gromadzi wciąż pełną widownię. Odpowiednia reklama sprzyja atmosferze niecodzienności. Pięć zespołów architektów o nazwiskach światowej sławy, pod kierownictwem Renzo Piano, wznosiło tu swoje dzieła - można rzec, spektakl wybitnego reżysera z samymi gwiazdami w obsadzie! Wizualizacje komputerowe nie schodziły z ekranów

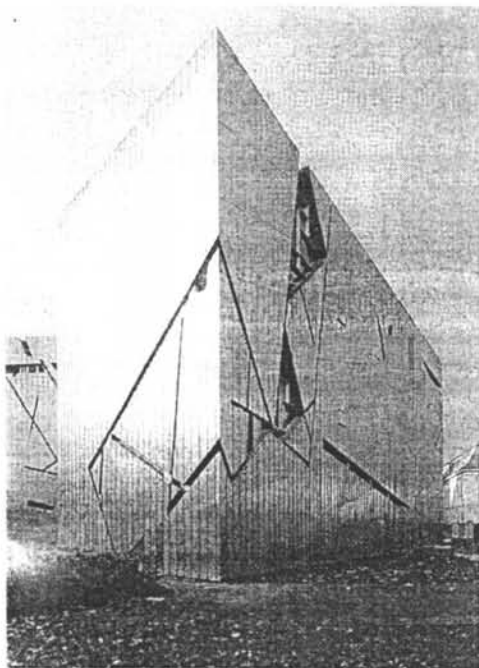


H.Hollein: wnętrze Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurcie nad Menem (1991)



D.Libeskind, "Dział Żydowski Muzeum Miasta Berlina" w Berlinie (w uk. 2000)

<sup>78</sup>"Potsdamer Platz - jak wiele tu jest anegdot, jak wiele nostalgicznych transfiguracji - krótko mówiąc: jak wiele mitów ciągle kojarzymy z tym miejscem, przyzwyczajeni traktować je jako centrum Berlina. Mit jest pewnego rodzaju piłeczką, wycinającą ozdoby, makijażem wielkich ulubionych nazw »Ojczysty Dom« lub »Pschorr-Bräu«. Wielkość i dobroć ponad wszystko w świecie, służyło tu dawniej konsumpcji w hotelu »Esplanade« i kawiarni »Josty« i chcieliby się tu spotykać wielcy politycy, pisarze i artyści". Katalog *INFO BOX*, Berlin 1996, s. 6.



D.Libeskind, "Dział Żydowski Muzeum Miasta Berlina" w Berlinie (w uk. 2000)

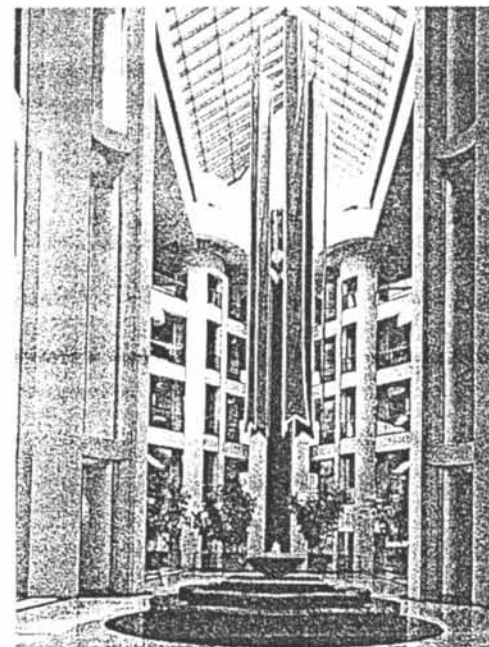
INFO BOXU przez parę lat, niczym popularne filmy. Wycieczki z całego świata przybywają tu, by zobaczyć prawdziwe widowisko architektoniczne. Teraz, gdy realizacja zbliża się do końca, *Potsdamer Platz* wciąż funkcjonuje jak spektakl - "publiczność" gromadzi się tu na krótki czas, typowy dla percepcji spektaklu, po czym odchodzi w "normalną" architekturę, tak jak wychodzi się z teatru lub kina.

Pokazanie, czym architektura kończącego się tysiąclecia dysponuje i jak dalece może przekraczać tradycyjne granice, staje się decydującym nakazem formalnym. Gdy Nicholas Grimshaw wiesza stropy ośmiu kondygnacji gmachu Giełdy Handlowo-Przemysłowej (Ludwig-Erhard Haus) na parabolicznych łukach, nie tylko uzyskuje wolny od podpór parter, ale przede wszystkim demonstruje konstrukcyjne wyrefinowanie i niesamowitość. Natomiast Santiago Calatrava pokazuje swoją nonszalancję i sztukę z przesadą dekorując swoje berlińskie konstrukcje organicznymi formami, wyciętymi laserem ze stali. Prawdziwym świętem architektonicznym staje się zwiedzanie nowej kopuły Reichstagu Normana Fostera. „Foster otwiera swój budynek dla publiczności - pisze K.Lenartowicz - oferując jej wiele przyjemności. Nie rezygnuje jednak z wysokiego poziomu narracji i elitarnego, modernistycznego języka. Oprócz podstawowej funkcji parlamentarnej, która wciąga także rozpolitykowaną publiczność, Reichstag zaspokaja także potrzeby baumanowskiego turysty, czy benjaminowskiego flâneura...<sup>79</sup> Zwiedzający, który osiągnie dach kopuły, ma „przed sobą przezroczysty cud techniki – rodzaj ula, wewnątrz którego poruszają się ludzie. Jak wiadomo, nic nie daje człowiekowi większej przyjemności niż obserwowanie innych. Zwłaszcza gdy są w ruchu, wspinają się i schodzą po helikalnych, wzajem zaplecionych spiralach ramp.”<sup>80</sup> W przestrzeni tej wciąż tworzą się napięcia między widownią i sceną lub oglądającym i oglądanym, nawet jeśli tym drugim jest lustrzane odbicie pierwszego. Można by pokusić się o wskazanie tu tradycyjnych modeli podziału przestrzeni teatralnej, wyszczególnionych przez Brauna, nie wyczerpią one jednak wszystkich możliwości wzajemnego oglądania się ludzi i podziwiania architektury niczym scenicznego bohatera spektaklu. Rodzaj zdarzeń, organizowanych i tworzących się dzięki kopule Fostera, spowodował pojawienie się swoistego rodzaju publiczności, która odwiedza nową siedzibę parlamentu bynajmniej nie w związku ze sprawami urzędowymi, lecz oczekiwaniami i motywacjami zwykle towarzyszącymi odwiedzaniu teatru czy kina – by uczestniczyć w spektaklu. Cel

<sup>79</sup>K.Lenartowicz: *Nowa forma kopuły Reichstagu według Fostera. Przyjemność patrzenia*, w: *ARCHIVOLTA* 4 (4) 1999, s. 18.

widowiskowości Foster osiąga poprzez różne sposoby organizowania i budowania formy oraz oddziaływania na widza, które odpowiadają scenograficznym środkom realizowania celu przedstawienia stanowiącym przedmiot następnego rozdziału pracy. Wskazać tu można przede wszystkim elementy odgrywania: iluzji, aluzji i kostiumu oraz organizowania drogi widza.

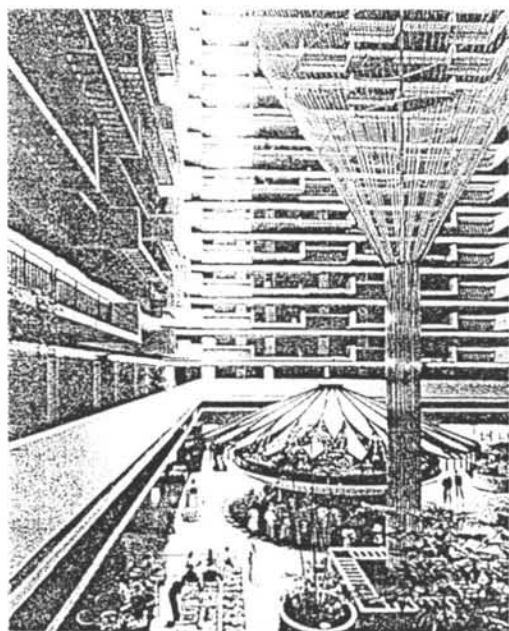
Mistrzem napięć i świadomej widowiskowości w architekturze pod względem jej struktury jest John Portman. Świadczą o tym jego realizacje w Atlancie: *Atlanta Apparel Mart* (1979), *Inforum* (1989), *Atlanta Gift Mart* (1992), *Hyatt Regency Atlanta Hotel* (*Regency Hyatt House Hotel*) z 1967 roku, *Atlanta Marriott Marquis Hotel* (1985), *Marquis One and Marquis Two Towers* (1985, 1989). Wielkie magazyny handlowe oraz hotele Portmana zrealizowane w Atlancie są zorganizowanymi dookoła centrum ogromnymi „teatrami”, gdzie układ galerii, balkonów, loggi, schodów, przeszklonych dźwigów służy zwielokrotnieniu spektakularności sytuacji i nieustannie proponuje możliwość wzajemnej obserwacji. Formalnie bliski jest renesansowemu układowi w zestawieniu Brauna. Centrum „sceny” Portman przeznaczają zwykle na dekorację „quasi scenograficzną” - umieszczając tu np. rodzaj świątynki nawiązującej do kontemplacyjnych przestrzeni architektury greckiej. Restauracja może być interpretowana jako rodzaj audytorium czy sali kinowej, w której goście mogą (muszą) obserwować zmieniające się wraz ze światłem odbicia budynku w olbrzymiej ścianie szkła, przypominającej w takim układzie organizacyjnym przestrzeni ekran kinowy i sytuację oglądania filmu. Formalne napięcia o scenograficznym charakterze prezentuje *R.Howard Dobbs University Center* z 1986 roku, szczególnie wewnątrz *Alumni Memorial Hall*. Prawie dosłownie cytatem „teatru” jest spotkanie dwóch form architektonicznych – pseudorenesansowego, klasycznego budynku teatru, odrestaurowanego przez architektów: Iveya i Crooka w 1949 r. i zaprojektowanej przez Portmana przestrzeni galerii i łoży. Trzy rzędy amfiteatralne obejmują „wchłonięty” przez Portmana budynek, tworząc dramatyczny „styk” dwóch światów kulturowych i przypominając rzymski teatr ze stałą dekoracją na scenie (pierwszy cykl według Brauna). Rozbudowane i wielkoprzestrzenne realizacje Portmana nie są budowane dla działań teatralnych, lecz stwarzają niecodzienne sytuacje zdarzeń, organizując użytkowników na zasadzie widzów i aktorów oraz miejsca tak, że stają się sceną albo widownią.



J.Portman Atlanta Apparel Mar (1989)

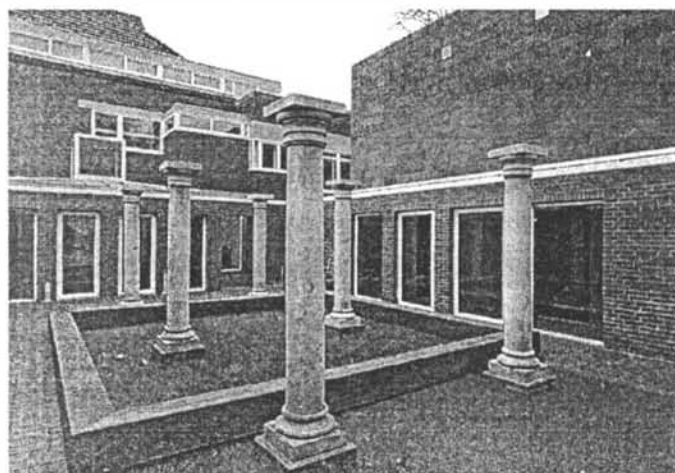
<sup>80</sup>Tamże.





J. Portman, *Hyatt Regency Atlanta Hotel* (1982)

Aspekt scenograficznej widowiskowości prezentuje w ogromnej większości architektura postmodernistyczna, zarówno w teoretycznych założeniach, jak i praktyce. Ma ona być zdarzeniem, przeciwieństwem nudy, prowokacją, wydarzeniem, a służyć sytuacji spektaklu zdaje się być najważniejszym motorem formotwórczym. „Pomyśl tylko o wielkim wydarzeniu architektonicznym – pisał P. Portoghesi - w którym rozdzielono ściany i pojawiły się kolumny. Było to tak szczęśliwe wydarzenie i tak intelektualnie olśniewające, że z tego wywodzi się całe nasze intelektualne istnienie (...) Kolumna, gdy się ją zastosuje, powinna zawsze stanowić wielkie wydarzenie w tworzeniu przestrzeni. Zbyt często pojawia się tylko jako filar lub podpora”.<sup>81</sup> Ten opis wskazuje sytuację, w której zdarzeniem nie jest dramat międzyludzki, lecz układ form w przestrzeni. Postmodernistyczne traktowanie architektury zakładało jednocześnie wielopłaszczyznowy jej dialog z publicznością, której obecność, upodobania, reakcje i oczekiwania wyraźnie wpływały na kształt formy. Wśród obiektów zaliczanych do postmodernistycznych szczególną widowiskowością wyróżniają się realizacje klasyka tego kierunku, Charlesa Moore'a. Jego *Piazza d'Italia* (1979) w Nowym Orleanie jest dosłownie scenografią zdarzenia, którego treść wyznaczają spotkania międzyludzkie (wyraźny podział miejsc na sceny i widownie) oraz zderzenia dwóch odległych kultur.



O. M. Ungers, *Księgarnia architekoniczna w domu architektów w Kolonii* (1990)

<sup>81</sup>P. Portoghesi: *After Modern Architecture*. New York 1982, s. 59, za: E. Węclawowicz-Gyurkovich, op. cit.



O eksperymentowaniu na zdarzeniach w projektowaniu architektury często pisze i mówi Bernard Tschumi. Symptomatyczne jest, że E. Rewers pisząc o zdarzeniach we współczesnym teatrze, przytacza właśnie Tschumiego definicję zdarzenia, która brzmi:

„Zdarzenie: zajście, wydarzenie, określony punkt programu. Zdarzenia mogą obejmować określone zastosowania, pojedyncze funkcje lub izolowane działania. Zawierają chwile napiętności, akty miłości, gwałtowność śmierci. Zdarzenia są bytami niezależnymi. Rzadko stanowią jedynie konsekwencję swego otoczenia. W literaturze należą do kategorii opowiadania (w opozycji do opisu).”<sup>80</sup>

E. Rewers zauważa, że widać niezwykłą zbieżność między poglądem Tschumiego a „teatrem okrucieństwa” Antoina Artauda, który chciał przywrócić „teatrowi pojęcie życia napiętnego i pełnego drżenia”. Stwierdza też, że:

„Whitehead, Tschumi i Ricoeur nie mówią oczywiście o zdarzeniu jednym głosem. Whitehead przypisze zdarzeniu rozciągłość jako cechę konstytutywną, Tschumi powiąże zdarzenie z przestrzenią i ruchem w nierozzerwalny układ, Ricoeur będzie szukał struktury w zdarzeniu i aktu w systemie. Zdarzenia w naturze, sztuce czy języku różnią się także między sobą, chociaż nie zawsze można je od siebie oddzielić. Łączy je zdolność do kreowania własnej przestrzeni: czterowymiarowej, dynamicznej, otwartej na nieprzewidywalne.”<sup>81</sup>

W artykule *Architecture et limites II* Tschumi stwierdza, że w przeciwieństwie do innych dyscyplin architektura rzadko uobecnia spójny ciąg koncepcji jako skończoną definicję, lecz zwykle rozwija swoje cele i poszerza granice działania i oddziaływania. W *Questions of Space* pisze, że „aktualne, życiowe działania były zawsze środkami, jakimi dysponowała awangarda po to, by poszukiwać najodleglejszych

---

<sup>80</sup>B. Tschumi, *Questions of Space*, London 1990, s. 99. za: E. Rewers, op. cit. s. 69.

<sup>81</sup>E. Rewers, op. cit. s. 70-71.

granic zajmowanego przez siebie obszaru. Pozwalały one na sondowanie relacji między ludźmi, pojęciami i podświadomością w danym czasie i przestrzeni."<sup>82</sup>

Tschumi uważa, że relacja między abstrakcją myśli i substancją przestrzeni - platońskie rozróżnienie między teorią i praktyką - jest wciąż przywoływana i aktualna. „*Percevoir l'espace architectural d'un edifice est percevoir quelque-chose-qui-a-été-concu*” - pisze.<sup>83</sup> Odwołuje się do typów ideowych i programowej organizacji w projektowaniu oraz interpretuje utrzymującą się wciąż, jak twierdzi, zasadę Witruwiańską - *venustas, firmitas, utilitas* - jako „*apparence attractive, stabilité structurelle, arrangement spatial approprié*”<sup>84</sup>. Akcentowane przez Tschumiego cechy architektury nadają jej charakter spektaklu i skłaniają do scenograficznych odniesień. Takie zestawienie uzasadnia wypowiedź Tschumiego na temat przestrzeni, która nie jest dla niego trójwymiarową projekcją mentalnego wyobrażenia, lecz jest czymś, co się słyszy i w czym się działa. Rezultatem projektu ma być „przestrzeń poruszania się: korytarzy, schodów, ramp, przejść; to tu właśnie rozpoczyna się artykulacja między przestrzenią zmysłów i przestrzenią społeczności, tańcami i gestami, które układają przedstawienie przestrzeni i przestrzenie tego przedstawienia (...) Wydarzenia, rysunki, teksty likwidują granice socjalnie uzasadnionych konstrukcji”<sup>85</sup> - konkluduje Tschumi. Jeśli autor parku *La Villette* odwołuje się tak często w wypowiedziach do spektaklu filmowego, to przede wszystkim dlatego, iż w kinie znajduje modelowe realizacje kombinacji dużej liczby możliwych zdarzeń. Tworzyć architekturę nie znaczy dla Tschumiego komponować lub sumować elementy, lecz kombinować, permutować i umieszczać w związkach manifestowanych lub sekretnych. „Gra architektury jest zespołem możliwych kombinacji i permutacji

---

<sup>82</sup>B.Tschumi, *Space of Performance*. w: *Questions of Space*. London 1990, op. cit. s. 67. Za: E.Rewers, op. cit., s. 71.

<sup>83</sup>„Dostrzegać przestrzeń architektoniczną budowli znaczy dostrzegać coś-co-zostało-pojęte”.B.Tschumi: *Architecture et limites II (extraits)*, 1991, s. 139.

<sup>84</sup>„- atrakcyjny wygląd, strukturalna stabilność, odpowiednia organizacja przestrzeni.”

<sup>85</sup>„*L'espace n'est pas simplement la projection tridimensionnelle d'une représentation mentale, mais est quelque chose qui est entendu et sur lequel on agit... Espaces de mouvement – couloirs, escaliers, rampes, passages, seuils: c'est ici que commence l'articulation entre l'espace des sens et l'espace de la société, les danses et les gestes qui combinent la représentation de l'espace et l'espace de la représentation.(...) Des événements, des dessins, des textes étendent les limites des constructions justifiables socialement.*” Tamże.

między różnymi kategoriami analizy: przestrzenią, ruchem, zdarzeniem, techniką, symbolem, itd."<sup>86</sup>. Pięć lat pracy teoretycznej doprowadziło Tschumiego do wykoncypowania systemu *notation* - integrującego zapisu, w którym sposób przedstawienia zdarzeń, przestrzeni i ruchu byłby podobny do tego na ekranie, np. do ekspresjonistycznego kina niemieckiego. Szczególny wpływ na system projektowania Tschumiego miały filmy Antonioniego i jego idea przestrzeni.

*«Un espace est toujours pour moi indéfini, ce qui le définit c'est l'événement. Dans une pièce complètement vide, l'espace est mon état d'âme. Il y a toujours un lien entre ce qui arrive dans un lieu et le lieu lui-même, et c'est ce rapport qui le détermine (...). Le choix des lieux est une chose instinctive. Quand on écrit le script, des images viennent à l'esprit: des vides, des pleins, des lignes, des matières... Une fois qu'on a trouvé le lieu où la scène aura son propre espace, on doit encore trouver le plan dans lequel l'acteur pourra se déplacer. (...) Il y a toujours un élément extérieur, concret. Ni un concept, ni une thèse. Il y a aussi un peu de confusion. Le film naît probablement de cette confusion. La difficulté consiste précisément à mettre de l'ordre.»*<sup>87</sup>

*Notation* Tschumiego przenosi te zadania na dziedzinę projektowania architektonicznego, uznając za priorytetowe i formotwórcze konfrontacje między zdarzeniami w funkcji czasu i przestrzeni.<sup>88</sup> W tym kontekście architektura Tschumiego ma spełniać warunek służenia sytuacji spektaklu, i według założeń, być przystosowana do przedstawienia zdarzeń, czyli do dramatyzacji. W tym celu, z definicji scenograficznym, Tschumi wykorzystuje również zabiegi typowe dla budowania scenografii filmowej.

---

<sup>86</sup> „Le jeu de l'architecture est l'ensemble des combinaisons et permutations possibles entre différentes catégories d'analyse: espace, mouvement, événement, technique, symbole, etc.” Katalog: Bernard Tschumi, *des Transcripts à la Villette*: za: *Séquence 6 Profession cinéaste*.

<sup>87</sup> „Przestrzeń dla mnie jest zawsze niezdefiniowana, to, co ją definiuje, to zdarzenie. W pomieszczeniu absolutnie pustym przestrzeń jest stanem mojej duszy. Istnieje zawsze związek między tym, co przychodzi do miejsca i miejscem samym w sobie i ten właśnie stosunek to miejsce definiuje (...). Wybór miejsc jest instynktowny. Kiedy pisze się scenariusz, obrazy konstruuje w umyśle pustki, wypełnienia, linie, tworzywa. Czasem, gdy już znajdzie się miejsce lub architekturę, które reprezentują odpowiednią przestrzeń, trzeba jeszcze znaleźć plan, w którym aktor mógłby się przemieszczać(...). zawsze istnieje konkretny element zewnętrzny. Nie jest to koncepcja ani twierdzenie. Istnieje także trochę nieładu. Film rodzi prawdopodobnie to zamieszanie. Trudność polega na precyzyjnym umieszczeniu wszystkiego w porządku.” Tamże.

<sup>88</sup> B.Tschumi: w: *Séquence 6 Profession cinéaste*, CE w: Cahier du CCI, No 1, *Architecture: récits, figures, fictions*. Editions du Centre Pompidou, Paris 1988.



R. Koolhaas, rysunek z książki *Delirious New York* (1978)

Wypowiedzi autora Narodowego Centrum Sztuki Współczesnej w Le Fresnoy lat potwierdzają i rozwijają jego koncepcję architektury-zdarzenia. Komentując projekt Centrum pisze:

*„We decided to play the site's inherent complexity through contemporary concepts: into a site for the unexpected, where unprogrammed events may occur, events that are not part of the 'curriculum'. This is a space of residues, leftovers, gaps, and margins. (...) Concert and film screenings will take place in that unbelievable landscape of residual space. The new event is produced not through collage, but through crossprogramming and transprogramming. This is the architecture of the event.”<sup>89</sup>*

Do takiego priorytetu projektowego przyznaje się jeden z wybitniejszych architektów końca XX w., Rem Koolhaas. W wywiadzie udzielonym Olivierowi Boissière i Dominikowi Lyon<sup>90</sup>, wyjaśniając swój manifest architektoniczny twierdzi, że wykorzystuje w projektach środki typowe dla postępowania uruchamiającego film, czyli scenariusze rozpisane na sekwencje obrazów, oraz że tworzy rodzaj „mitologii architektury”, jak nazywa historie prawdopodobnych zdarzeń mogących zaistnieć w danym miejscu. „Słowa zawsze były dla nas ważniejsze niż obraz, który jest w końcu tylko ilustracją - pisze Koolhaas, będący przed rozpoczęciem kariery architektonicznej scenarzystą filmowym i dziennikarzem - to, co jest interesujące, to stojący na początku projektu rodzaj mitu (...)”<sup>91</sup>

Koolhaas wymyśla historie odnośnie każdego projektowanego budynku. Dodaje, że brak myślenia o całym kształcie i bogactwie życia bardzo przeszkadzał w typowym przygotowaniu architektów w oficjalnych, hermetycznych środowiskach architektonicznych. „Byłem w Instytucie (*Architectural Association School*) i przeżywałem rodzaj klaustrofobii architektonicznej. Nikt nie wykorzystuje później tej

<sup>89</sup> „Zdecydowaliśmy się wygrać tkwiącą w terenie opracowania złożoność poprzez współczesne pomysły: otworzyć działkę na to co nieoczekiwane, gdzie mogą mieć miejsce nieprzewidziane wydarzenia, wydarzenia, które nie są częścią 'obowiązującego programu'. Jest to przestrzeń pełna resztek, pozostałości, luk i marginesów. (...) W tym niewiarygodnym krajobrazie przestrzeni resztkowych znajdują miejsce koncerty i pokazy filmowe. Nowe wydarzenie powstaje nie poprzez kolaż, ale przez krzyżowanie programów i wykraczanie poza program. To jest architektura wydarzenia.” *ARCH+* nr.138, 1997, s. 44. (tłum. Krzysztof Lenartowicz).

<sup>90</sup> O.Boissière et D.Lyon: *Entretien avec Rem Koolhaas*, w: *Cahier du CCI, No 1, Architecture: récits, figures, fictions*. Editions du Centre Pompidou, Paris 1988.

<sup>91</sup> „Les mots ont toujours eu pour nous plus d'importance que l'image qui n'est en fait que l'illustration.” Tamże.

ułomnej architektury<sup>92</sup> stwierdza Koolhaas podkreślając, jak ważną rzeczą jest stworzenie związków i połączeń z zewnątrz architektury. Komentując związki swojej architektury ze współczesną kondycją kina twierdzi, że aktualnie studiuje rolę video nie tylko w procesie projektowania, ale i w procesie komunikacji architektonicznej. Video to możliwość o fantastycznej, zdaniem Koolhaasa, wielostronności, pozwalająca osiągnąć „rezultat przez rozwijanie reżyserii, które daje wrażenie ogarnięcia wszystkich zdarzeń, mogących tu zaistnieć, zatem reżyserii nie budynku, ale życia wewnątrz budynku”.<sup>93</sup>

W aspekcie scenografii ważnym jest, że projektując architekturę Koolhaas kształtuje formę zgodnie z historią - treścią dramatu, obojętne, czy wymyślonego, prawdopodobnego, jednoznacznie określonego czy mającego wiele alternatyw, zwykle rozpoczyna projekt od historii, którą należy „wizualnie oprawić”. Teoretyczne rozważania Koolhaasa, zawarte głównie w dziele *Delirious New York* z 1978 r., potwierdzają jego projekty. Przykładem realizującym wyjątkowo silnie aspekty scenograficzne jest *Kunsthal* w Rotterdamie (1993). Aspekt widowiskowości w omawianym znaczeniu prezentuje też *Patio Villa* w Rotterdamie (1984-1988), *Netherlands Dance Theater* w Hadze (1984-1987), projekt *Centre for Art and Media Technology* w Karlsruhe (1990), ogólna koncepcja *Euralille* we Francji.

Dostrzeżenie, analizowanie i śledzenie wzajemnych wpływów między architekturą i scenografią, zwłaszcza zaś obrazowaniem filmowym, jest szczególnie charakterystyczne dla francuskiego środowiska architektonicznego. We Francji działania te mają nie tylko tradycję, ale i organizację. Od 1982 r. odbywa się w Bordeaux *Festival International du film d'architecture d'urbanisme et d'environnement urbain*. Wiele czasopism dotyczących kina wydaje specjalne numery poświęcone związkom architektury i filmu, np. *Cinémaction: architecture, décor et cinéma*, *Cahier du CCI: Architecture: récits, figures, fictions*. Wpływ filmu i doświadczeń filmowania na architekturę badała Françoise Puaux w wywiadach z czterema

---

<sup>92</sup> „J'étais à l'institut (Institute for Architecture and Urban Studies) et j'avais une espèce d'horreur de cette claustrophobie architectural. Personne ne profite de cette architecture de serre. Je pense que la seule chose importante c'est d'établir des liens avec l'extérieur de l'architecture.” Tamże.

<sup>93</sup> „Q: Qu'est-ce que vous avez l'intention de montrer au public par ce médium: le processus, ou les résultats?  
R.C: Le résultat. Par une espèce de mise en scène qui donne une impression de tous les événements qui peuvent s'y passer, pas du bâtiment mais de la vie à l'intérieur du bâtiment.” Tamże.

wybitnymi architektami francuskimi. Paul Chemetov, Ricardo Porro, Roland Castro i Jean Nouvel odpowiadali na pytania o pierwsze kontakty z filmem, wzajemne wpływy kina i architektury, o to, na ile architekt, podobnie jak filmowiec, jest zainteresowany fabrykowaniem obrazów, czy architektura niesie część marzeń i wyobrażeń, które filmowiec ma zamiar wyrazić i przekazać i czy kino wpłynęło na ich konkretne architektury.

Roland Castro, profesor architektury w Paris – La Vilette potwierdza wpływ filmu na swoją architekturę w aspekcie spektaklu i przedstawienia ludzkiego dramatu: „Kiedy budynek podoba mi się – stwierdza on – zwykle mówię, że coś się w nim zaraz zdarzy. Jest to po części coś, czego szukam. Oczywiście nie przeceniam roli architektury, lecz interesuje mnie to, że pokazuje ona całkiem poważnie, iż życie jest teatrem, że pozwala człowiekowi zostać uniesionym przez fale wyobraźni, dramatu.”<sup>94</sup>

Służenie sytuacji zdarzeń i przedstawieniu ludzkiego dramatu zbliża tę architekturę do scenografii w pryncypialnym zadaniu i zobowiązaniu. Castro przeciwstawia się dyktaturze obrazu w projektowaniu architektury. Przyznaje, że jego marzeniem jest architektura literacka.

*„En ce qui me concerne, je suis en guerre contre la dictature de l'image. Dans le texte le plus sincère que j'ai écrit sur mon travail, j'ai rêvé que l'architecture devienne littéraire (...). Quand je pense qu'un lieu va être habité, c'est plutôt à une histoire d'amour ou de deuil à laquelle je songe, où se retrouvent domesticité et plaisir de vivre. Je lis beaucoup de poésie et de romans et la vision que j'ai des choses est très romanesque. Je viens de terminer le projet du Grand Stade de Saint-Denis; c'est à mon avis un lieu magique. Je travaille beaucoup sur la poésie des lieux, et suis plus ouvert à la naïveté d'un apaisement poétique qu'à l'apologie de la dureté de notre époque que le cinéma a représentée. Le regard porte sur les banlieues, sur l'agressivité des tours et des barres est trop immédiat. J'ai beaucoup aimé un film de Bertucelli qui n'a pas eu de succès du tout. "Interdit au mois de 13 ans", dont le regard était différent, très poétique. Je préfère Queneau et Doisneau qui font l'éloge des urbanités mineures à la simulation trop évidente de violence, et je crois qu'au fond, je me suis plus intéressé à la ville qu'à l'architecture et c'est là que le cinéma m'apporte le plus. En tant qu'architecte, je suis obsédé par la fabrication d'un morceau de ville et pas du tout par l'objet*

---

<sup>94</sup> „Quand un bâtiment me plaît – stwierdza on – j'ai l'habitude de dire qu'il va s'y passer quelque chose. C'est un peu cela que, je recherche. Évidemment, je ne survalorise pas le rôle de l'architecture mais cela m'intéresse qu'elle prenne au sérieux le fait que la vie est un théâtre, qu'elle puisse être le support imaginaire de la dérive, du drame...” Rolanda Castro w wywiadzie dla F.Puau: *Parolles d'architectures* w: *Cinémaction: architecture, décor et cinéma*, nr. 75 2 trimestre 1995, s.101.



*en tant que tel. Je travaille actuellement sur 200 logements, 17 types de façades; j'effectue des collages, je rajoute, j'enlève... Dans mon travail aussi, je suis en guerre contre mon époque, qui ne met en lumière que la dureté des choses, leur aspect brillant, clinquant, en bref violent*<sup>95</sup>.

Scenograficzne cechy architektury wskazują sami architekci, zwłaszcza wówczas, gdy przypisują szczególną rolę w projektowaniu dramatyzacji i konstruowaniu zdarzeń. W opinii R.Castro istnieją budynki wyjątkowo wyraziście „teatralizujące życie” - stają się wtedy gotowymi scenografiami. Jego zdaniem „istnieją budynki mające ścisły związek z teatralizacją życia; w *Ostatnim tangu w Paryżu* jest jeden moment, kiedy tory kolejowe wpadają jak bomba w dzielnicę Passy, w której widać wielkie, haussmanowskie budynki; uważam, że trafia to w samo sedno opowieści. W każdym razie, kiedy miejsce jest dobrze zrobione, zawiera w sobie jakąś całościową, wewnętrzną dramaturgię”.<sup>96</sup>

Spośród współczesnych architektów jednym z najsmielej realizującym widowiskowość w swojej architekturze jest Jean Nouvel. Ten aspekt budynków Nouvela jest powszechnie uznawany, o czym świadczyć może interpretacja jego twórczości, dokonana przez Oliviera Boissière. W książce poświęconej autorowi *Institut du Monde Arabe* jeden z rozdziałów zatytułował on *Le goût du spectacle. L'avenir de l'architecture n'est plus architectural* („Smak spektaklu. Przyszłość architektury nie będzie architektoniczna”). Píše w nim:

---

<sup>95</sup> „Jeśli chodzi o mnie, jestem przeciwny dyktaturze obrazu. W najbardziej szczerym tekście, który napisałem o mojej pracy, marzę, że architektura staje się literacka. Kiedy myślę, że jakieś miejsce ma być zamieszkałe, to przychodzi mi do głowy bardziej historia miłosna lub historia cierpienia, w której żyją domownicy i tkwi jakaś rozkosz życia. Czytam dużo poezji oraz powieści i moje widzenie rzeczy jest bardzo powieściowe. Właśnie kończę projekt Grand Stade de Saint Denis; jest to moim zdaniem miejsce magiczne. Pracuję wiele nad poezją miejsc i bardziej jestem otwarty na prostotę poetyckiej zawartości niż na apologię obowiązującego w naszych czasach rygoru reprezentacji kinowej. Spojrzenie na przedmięcia natychmiast atakuje agresywność des tours i barów. Bardzo lubię filmy Bertucellego, które wcale nie odniosły sukcesu. Dozwolone od 13 lat, pokazują odmienne, bardzo poetyckie spojrzenie. Preferuję Queneau i Doisneau, którzy pochwalają nieliczne rozwiązania urbanistyczne niż zbyt ewidentną symulację przemocy i sądzę, że w głębi duszy bardziej jestem zainteresowany miastem, niż architekturą i do niego właśnie prowadzi mnie kino. Chociaż jestem architektem, fascynuje mnie tworzenie kawałka miasta i to nie przez pojedynczy obiekt. Projektuję aktualnie 200 mieszkań, 17 rodzajów elewacji, wykonuję collage, ponownie dodaję, odejmuję. W mojej pracy również sprzeciwiam się swojej epoce, która popiera jedynie rzeczy błyszczące, świecące, jednym słowem agresywne.” R.Castro, tamże.

<sup>96</sup> „Il y a des bâtiments qui sont bien en rapport avec la théâtralité de la vie; dans le «*Dernier tango a Paris*», c'est au moment ou le chemin de fer entre en trombe dans la commune de Passy, que l'on voit les grands immeubles haussmanniens, je trouve qu'on est au cœur du sujet. De toute façon, quand un lieu est bien réalisé, il contient toute une dramaturgie intrinsèque”. Tamże.

„Avec Jacques Le Marquet (...) il découvre le monde du théâtre, son aptitude à susciter des sensations profondes et directes, ses truks et ses tours d'illusionniste aussi. La scénographie selon Le Marquet n'est pas limitée à la scène: elle comprend tout ce qui tend à mettre le spectateur dans l'état propice à l'attention, voire au ravissement. C'est Le Marquet aussi qui avec sa drôle d'erudition le pousse à se servir de la fiction comme détonateur et élaborer les histoires (les scénarii) qui dotent les projet d'un fil conducteur. Dans le domaine plus étroitement architectural, l'implosion s'est produite avec Robert Venturi et son manifeste doux pour une architecture complexe et contradictoire. Tout en dénonçant l'alibi qu'il fournit aux nostalgiques et historicistes de tout poil, Nouvel y reconnaît la liberté retrouvée de l'architecture et l'échappée de son champ clos. Pour lui, l'architecture ne sera plus jamais une discipline autonome. Elle se trouve soudain en droit d'annexer le désordre et la vitalité de la culture populaire, le monde de l'automobile et ses signes bariolés, celui du show-biz et sa vulgarité éclatante. Les temps ne sont plus à l'architecture mais aux architectures. Nouvel avouera être prêt à en aimer beaucoup. „Des pures et des impures... Des spontanées et des sophistiquées, des pros et des bourgeoises. Pourvu qu'elles soient vivantes.”<sup>97</sup>

Nouvel określa architekturę jako *une chose mental* („rzecz umysłu”)<sup>98</sup>, tworzoną w wyniku analizy, diagnozowania, nazywania koncepcji, napędzanej przez idee, nadające projektowi sens. Stąd widowiskowość jego architektury wynika nie tylko z bezpośrednich odniesień do sytuacji teatru i scenograficznych sposobów epatowania widza, ale również z częstego porównywania pozycji architekta do profesji reżysera, lub scenografa-reżysera czy też inscenizatora, gdyż odwołuje się on wyłącznie do reżyserów-wizjonerów o nieprzeciętnej wrażliwości na problemy przestrzeni i obrazu. Już w notatkach

<sup>97</sup> „Razem z Jacquesem Le Marquet odkrył świat teatru, jego zdolność wzbudzania głębokich i bezpośrednich wrażeń, a także jego sztuczki i gry iluzji. Scenografia według Le Marqueta nie jest ograniczona sceną: obejmuje wszystko, co stwarza pozycję widza i wprawia widza w stan sprzyjający uwadze, patrzeniu lub zachwytowi. Także Marquet ze swoją szczególną wiedzą pchnął ją do służenia fikcji niczym detonator i wypracowywania historii (scenariuszy), które obdarowują projekt nicią przewodnią. W węższej dziedzinie architektonicznej taką implozję wprowadza Robert Venturi ze swoim manifestem architektury złożonej i sprzecznej. Posiadając alibi, które Venturi stworzył dla różnego pokroju nostalgii i historyczności, Nouvel odnalazł tu swobodę wymyślenia architektury i wymknienia się z zakresu jej zamkniętego obszaru. Dla niego architektura nie będzie już nigdy niezależną, pojedynczą dyscypliną. Znajduje się na drodze przyłączania do siebie nieporządku i żywiołowości kultury masowej, świata samochodów i jego pstrokatych znaków, schow-biznesu i jego jaskrawej pospolitości. Nie ma już czasów jednej architektury, lecz czasy wielu architektur. Nouvel przyznaje, że staje się gotowym, by się nimi fascynować. <Czystości i zanieczyszczenia...Spontanizacji i sofistyki, proletariatu i mieszczaństwa. Oby tylko były żyjące.>” O.Boissière: Jean Nouvel, Finest S.A. /Edition Pierre Terrail, Paris 1996, s.19, 20.

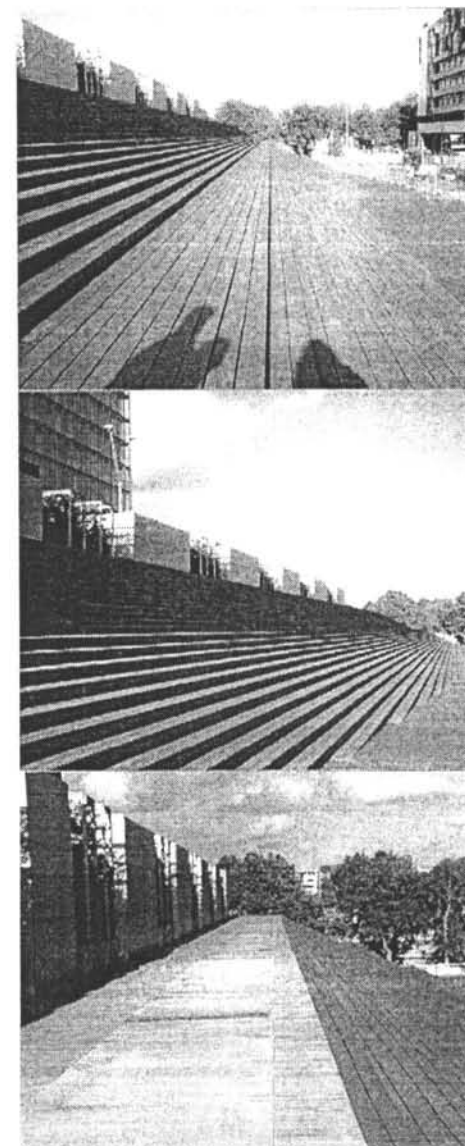
<sup>98</sup>Tamże, s. 67.



J. Perrault, Francuska Biblioteka Narodowa w Paryżu (1989-1996)

młodego Nouvela pojawiają się uwagi na temat tych podobieństw – zarówno architekt, jak i reżyser sterują zespołem specjalistów: od projektantów światła, dźwięku, kostiumów, poprzez techników aż do aktorów. Tworzenie formy jako *une chose mental* jest dla niego coraz bardziej reżyserskim zarządzaniem tworzenia formy, organizowaniem nowej całości z olbrzymiej ilości informacji, wysyłanych przez współczesny świat. Śledząc architekturę Nouvela widać, iż poprzez formę zabiega on zawsze o przedstawienie aktualnie fascynującej go idei, zakorzenionej w pozaarchitektonicznym świecie jego obsesji, skojarzeń, poglądów filozoficznych. Architekt świadomie konstruuje specjalny kontakt z publicznością, obficie czerpiąc z równoległych, innych kultur przedstawieniowych, szczególnie ze świata filmu. Ta „przedstawieniowość” jego realizacji jest odczytywana przez otoczenie i stała się cechą rozpoznawczą stylu Nouvela. Wydaje się decydującą motywacją formalną w *Institut du monde arabe* (1981-1987), *INIST (Institut de l'information scientifique et technique)* w Meurthe et Moselle (1985-1987), *Centre de congres Vinci* w Tours (1989-1993), *Centre de culture et de congres (KKL – Kultur-und Kongresszentrum Luzern)* w Lucernie (projekt: 1993, realizacja: 1995-1999).

Zdarzeniami architektonicznymi o rozległym znaczeniu, wykraczającym daleko poza architekturę, są w kulturze francuskiej projekty, realizowane w Paryżu w ramach *Grand Travaux* prezydenta Mitteranda. Modelowym przykładem może być Francuska Biblioteka Narodowa, zaprojektowana przez Dominique'a Perrault (1989-1996). Dzieło wyraźnie przeznaczone jest do oglądania przez publiczność, ma być wydarzeniem polityczno-społecznym, zdarzeniem aktywizującym życie dzielnicy Paryża, przedstawieniem spektaklu o potęgze książki. Nadrzędność takich celów jest wyraźnie czytelna w organizacji przestrzennej całości: cztery wieże wypełnione książkami wznoszą się na monumentalnym cokole jak na scenie. Bohaterami spektaklu są bowiem książki – one zdają się unosić nad ziemią w przestrzeni dostępnej tylko uskrzydłonym, pozostawiając człowieka onieśmiałego ich potęgą u podnóża wież lub w środku cokołu. Aspekt widowiskowości jest tu ideą i myślą przewodnią całości, z których wynikają kolejne, omawiane później, scenograficzne przejawy tej architektury.



O tworzeniu architektury-zdarzenia w miejsce architektury-objektu pisze w komentarzach do swoich projektów Peter Eisenman.<sup>99</sup> Tłumacząc główne założenia projektu osiedla *Rebstock Park* pod Frankfurtem przyznaje się do fascynacji ideą ciągłej wariacji zdarzeń w sytuacjach architektonicznych, formalnych przebiegów. Idea ta jego zdaniem proponuje dyskusję na temat pojedynczości i czasu w odniesieniu do architektury.

W przypadku Eisenmana architektoniczne działania na zdarzeniach są wyrazem określonych decyzji czy eksperymentów teoretycznych. Generowanie zdarzeń w formie i poprzez nią może rodzić się również bardziej z artystycznych intuicji i wrażliwości niż fascynacji ideowych czy systemowych. Tak budowane są zdarzenia w architekturze cmentarza rodziny Brion autorstwa Carla Scarpy (1978). Subtelna, lecz przejmująca i sugestywna widowiskowość tej przestrzeni usianej architektonicznymi epizodami wydaje się wynikać z naturalnych fenomenów wykorzystanej materii. Użyte tworzywa i kształty są tak zaprojektowane, że na niewielkiej przestrzeni jej uczestnik porywany jest w dramat zaskakujących, choć naturalnych zestawień formalnych i własnych zamyśleń. Scarpa dosłownie zamienia tu kamienie w ciszę.

Przejawem scenograficznej widowiskowości w architekturze jest jej aspekt wystawienniczy. Alain Guiheux, architekt i konserwator Centrum Pompidou w Paryżu, twierdzi, że wzbudzająca wielkie wrażenie „tradycja architektury wystawienniczej - Frederic Kiesler dla Peggy Guggenheim lub 'Miasta w przestrzeni', Le Corbusiera w jego różnych pawilonach, El Lissitzky w 'Filmie i fotografii', długa seria Triennale w Mediolanie, ogół prac Hansa Holleina - nie pozwala myśleć o tym, że można oddzielać architekturę od wystawy”<sup>100</sup>.

---

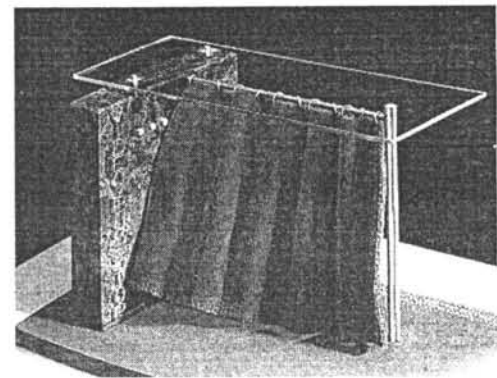
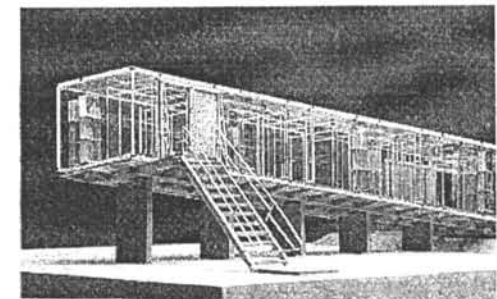
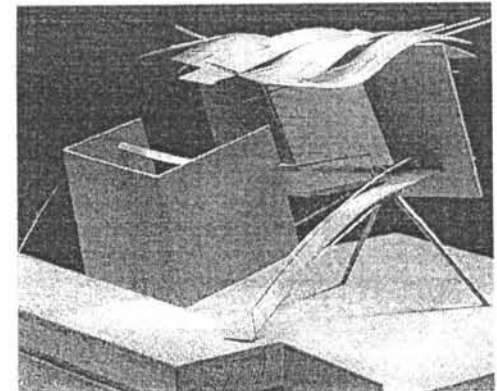
<sup>99</sup>P.Eisenman: *Folding in Time. The Singularity of Rebstock*, w: *Folding in Architecture, Architectural Design Profile No 102 AD*, London 1993, s. 23-25.

<sup>100</sup>„La tradition très impressionnante de l'architecture d'exposition – Frederick Kiesler pour Peggy Guggenheim ou pour «La Cité dans l'espace», Le Corbusier pour ses différents pavillons, El Lissitzky pour "Film und Foto", la longue série des Triennales de Milan, ou l'ensemble des travaux d'Hans Hollein – ne conduit pas à penser qu'il y aurait à séparer l'architecture et l'exposition.” A.Guiheux: *L'architecture est une exposition*, w: *Archithese 3.96*, s. 22

Zdaniem Guiheux kultura architektoniczna nie dotyczy jedynie skończonego efektu - dzieła, ale też deklaracji, manifestów i teorii. Architektura eksponowana uświadamia i uzasadnia problemy dotyczące architektury - ekspozycji jako realnej formy. Stąd program i typologia wystawy architektonicznej odsłaniają podstawowe zadania i formalne wskaźniki architektury obiektów muzealnych, sklepów, supermarketów, stoisk wystawowych. Guiheux bezpośrednio nawiązuje do scenografii jako efektywnego modelu tych architektur, porównując krótkotrwałość obu dziedzin. Krótkotrwałe używanie scenografii nie pozwala doczekać momentu, w którym realizowane dzieło staje się częścią pejzażu, konkretem. Guiheux podkreśla, że architektura wystawowa to forma intelektualna architektury w ogóle. Przy każdym projekcie architektonicznym stawia sobie pytania: co wystawiać? czy architektura jest iluzją? „Wystawiać architekturę to znaczy proponować i rozwijać jej doktrynę.”<sup>101</sup>

Symptomatyczny jest fakt, że podczas światowych wystaw architektury często usiłuje się wzmocnić oddziaływanie na publiczność dodatkowymi, niecodziennymi efektami, np. wprowadzając w ruch tereny widowni i sceny, czyli obserwacji i ekspozycji. Takie doświadczenia miały miejsce podczas wystawy w 1889 r., kiedy wykorzystano jako widownię tzw. „ruchome dywany”, na ekspozycji w Nowym Jorku w 1939 r., gdzie transportowano widzów do pawilonów wystawowych *General Motors* na 600 poruszających się krzesłach ponad wielką makietą projektu, czy na wystawie z tego samego roku, kiedy urządzono symulację skoków spadochronowych widzów nad przestrzenią wystawianej architektury. Architektura wystawiennicza lub wystawiana jest bowiem znakomitym polem eksperymentowania nowych możliwości wzbudzania zainteresowania widza architekturą. Celem jest przyciągnięcie uwagi publiczności przez wzmocnienie atrakcyjności prezentowanych form, a zatem widowiskowość. Architektura ta przeznaczona jest przede wszystkim do oglądania, nie zaś do używania w tradycyjnym sensie.

Widowiskowość wielu ważnych dla współczesności obiektów architektury podkreśla ich atrakcyjność jako eksponatów wystawienniczych. W 1990 r. w Groningen zorganizowano wystawę pt.



Makiety pawilonów: Coop Himmelblau, B.Tschumiego i R.Koolhaasa, Groningen (1990)

<sup>101</sup> „Par ailleurs, comme pour tout projet d'architecture, l'interrogation de ses propres utilisations est constante: qu'est-ce qu'exposer, qu'en est-il de l'absence supposée de ce que l'on expose, l'architecture est-elle illusionniste etc.? Exposer l'architecture et développer sa propre doctrine.”. Tamże, s.22.



"What a Wonderful World! Music Videos in Architecture". Obejmowała ona pawilony dla prezentacji filmów video projektów Coop Himmelblau, Zaha Hadid, B.Tschumiego, R.Koolhaasa.

### 2.1.2. Scenograficzna funkcjonalność

Aspektem scenografii w architekturze jest dostosowanie funkcji do sytuacji spektaklu. Ze względu na charakterystyczne cechy widowiska, głównie krótki czas jego trwania i intensyfikację oddziaływania na widza poprzez wszystkie elementy składowe, funkcję tę można określić jako scenograficzną w odróżnieniu od funkcji w architekturze. Według *Słownika psychologii architektury* funkcja to „w architekturze: sposób zaspokajania potrzeb człowieka (życiowych, społecznych, także technologicznych) w warunkach świadomie ukształtowanej przestrzeni fizycznej środowiska. Funkcjonalność tradycyjnie odnoszona jest do potrzeb podstawowych człowieka, ale można też odnosić pojęcie funkcjonalności do potrzeb wyższych (społecznych), w tym także estetycznych”<sup>102</sup>.

W scenografii natomiast funkcja jest sposobem zaspokajania potrzeb spektaklu - i poprzez tenże, potrzeb wszystkich jego uczestników (aktorów, reżyserów, widzów, itd.) w warunkach świadomie ukształtowanej przestrzeni fizycznej środowiska. Zatem nie ma tu bezpośredniości zaspokajania potrzeb człowieka - między funkcją scenografii i człowiekiem znajduje się bowiem trzeci element - spektakl. Zadaniem formy scenograficznej jest więc bardziej sposób przedstawienia tematu (idei, powieści, dramatu) widowiska, niż zaspokojenie potrzeb publiczności, tak życiowych i technologicznych, jak i estetycznych, bo scenografia z założenia nie ma być „piękną”, lecz „dobrą” w sensie: adekwatną do treści spektaklu (może być nawet obrzydliwa, jeśli spektakl ma wzbudzać obrzydzenie). Zatem między scenograficznym i architektonicznym traktowaniem funkcji rysuje się rozbieżność. Funkcja scenografii najodleglejsza jest od funkcji w architekturze w tradycyjnym jej pojmowaniu, tj. odnoszącym się do potrzeb podstawowych człowieka. Tym potrzebom funkcjonalność scenograficzna nierzadko wręcz

---

<sup>102</sup>K.Lenartowicz: *Słownik psychologii architektury dla studiujących architekturę*, Politechnika Krakowska, Kraków 1997, s.36.



przeczy, zmuszając czasem aktorów i widzów do niewygód, za cenę zaspokojenia nadrzędnej potrzeby spektaklu. Wyraźniej dostrzega się tu znaczenie krótkotrwałości spektaklu - przez odpowiednio krótki okres uczestnicy spektaklu zgadzają się nawet na rezygnację z zaspokajania tzw. potrzeb podstawowych (oczywiście w skrajnych przypadkach). Wspólne dla obu interpretacji funkcji jest zaspokojenie potrzeb społecznych - gdyż widowisko, zakładając obecność widza, stwarza zawsze określoną sytuację umowy społecznej. O ile jednak funkcja „psychologiczna” w architekturze tradycyjnie dotyczy ludzkich zachowań, w scenografii dotyczy ona ludzkich doznań (uczuć i ocen wartościujących). Odpowiednikiem funkcji scenograficznej mogłaby być „funkcja psychologiczna”, bazująca na psychicznych potrzebach człowieka i zaspokajająca te potrzeby, o ile przewiduje je spektakl.

K.Lenartowicz podkreśla, że projektowanie architektury to projektowanie zachowań, a tym samym sposobu życia poprzez formy fizyczne. Zachowania te mają charakter przede wszystkim „zewnątrzny” (jak i któreśdy chodzić, gdzie wsiąść, czy łatwo znaleźć drogę, czy kontakt z innymi jest ułatwiony, czy nie, gdzie jeść, gdzie spać), w drugiej natomiast kolejności dotyczą sfery „wewnętrznych” myśli.

Jeśli w architekturze funkcja scenograficzna ma wpływ decydujący na formę, można mówić o aspekcie scenografii w tej architekturze. Wprawdzie Edwin Lutyens powiedział, że „architektura zaczyna się tam, gdzie kończy się funkcja”, to jednak określenie to weszło do historii architektury raczej jako ekstrawagancja. Scenograf mógłby dokończyć frazę: tam gdzie kończy się funkcja architektury, często zaczyna się funkcja scenografii. Jeżeli zarzuca się obiektowi architektury afunkcjonalność, gdyż nie rozwiązuje on pierwszorzędnie potrzeb tzw. „fizjologicznych”, lecz w zamian generuje określone, intensywne doznania psychiczne, to w aspekcie scenografii jest on obiektem funkcjonalnym.

W historii architektury wskazać można wiele wybitnych dzieł, w których zaspokajanie potrzeb potraktowane zostało bardziej scenograficznie niż architektonicznie. Do takich należy willa *Rotonda* A.Palladia w Vicenzy. Zamknięta i sztuczna w naturalnym pejzażu włoskim ignoruje naturę. Wojciech Leśnikowski podkreśla, że jako dom mieszkalny przeczy funkcjonalnej organizacji codziennych czynności,

związanych z zaspokajaniem potrzeb życiowych mieszkańców<sup>103</sup>. Kuchnia i funkcje gospodarcze stłoczone są w cokole, na którym wznosi się olbrzymia, idealnie wystudiowana, centralna, osiowo symetryczna forma. Układ pokoiów sypialnych i gabinetów podporządkowany jest wewnętrznej, mrocznej przestrzeni środka. To centrum o planie koła dominuje nad całą formą willi, choć nie spełnia w sensie mieszkaniowym żadnej konkretnej funkcji: jest za duże i zbyt mroczne na funkcjonalne rozwiązanie wewnętrznej komunikacji, również chłodne, gdyż otwarcia na osiach symetrii regularnej formy nie są wyposażone w drzwi. Tymczasem ów mistyczny środek willi zyskał sławę w historii architektury i wciąż wzbudza zachwyty zwiedzających.

Funkcjonalność rozumianą bardziej w ujęciu scenograficznym niż architektonicznym można wskazać w rewolucyjnej architekturze francuskiej końca XVIII w. „Prymitywizm” Claude’a-Nicolasa Ledoux czy Etienne’a-Louisa Boullée’go, proponujący formy platońskie, regularne, podporządkowujące swojej zwartej, matematycznej równowadze pozostałe elementy architektury, jest bardziej zapisem idei, niż wygodną przestrzenią użytkową. Przykładem projektu obiektu nieprzydatnego w codziennym użytkowaniu jest Dom Robotników Leśnych C.-N. Ledoux, który zrealizowano około dwieście lat później w postaci *Géode* w Paryżu (1975), o bardzo scenograficznej w założeniu programowym funkcji (kino sferyczne).

Wyrazistym przykładem afunkcjonalności w tradycyjnym sensie architektonicznym i funkcjonalności scenograficznej jest w skali urbanistycznej fenomen Nowego Jorku, zwłaszcza w analizie Rema Koolhaasa. „Architektura Manhattanu jest paradygmatem wykorzystania stłoczenia”<sup>104</sup> - pisze autor *Derilious New York*. Stłoczenie, przeczące prawidłowemu funkcjonowaniu zorganizowanej grupy ludzi staje się w przypadku Nowego Jorku świadomie projektowaną strategią. „Pragmatyzm tak zniekształcony staje się poezją - pisze Koolhaas. Stłoczenie staje się tajemniczo pozytywne. Metropolitalny archipelag 2028 wysp”<sup>105</sup>.

---

<sup>103</sup>Wykład dla studentów architektury Politechniki Krakowskiej, 1997 r.

<sup>104</sup>K.Lenartowicz, „Rem Koolhaas - dwa dzieła”. *Sprawozdania z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddziału w Krakowie*, Kraków 1997, s. 77.

<sup>105</sup>Tamże, s.13.

Przejawem scenograficznej funkcjonalności jest postmodernistyczne traktowanie formy. E.Węclawowicz-Gyurkovich pisze, że działania postmodernizmu „znamionujące chęć tworzenia nowych utopii i fantastyki, poszukiwały wyjścia z dotychczasowego, bardzo już skostniałego kryterium funkcjonalności”.<sup>106</sup> W architekturze ostatnich trzech dekad XX wieku zauważyć można tendencję do wzmacniania funkcji scenograficznej, towarzyszącej tradycyjnym zadaniom architektonicznym. Pomijając według wstępnych ograniczeń obiekty teatralne i ściśle sakralne, w których potrzeby widowiska tożsame są z potrzebami architektury, funkcje scenograficzne realizują nierzadko obiekty, których ściśle określony program funkcjonalny organizacji raczej sugerowałyby ograniczone pole manewru dla fantazji twórcy, takie jak wybitne muzea, banki, szkoły, sklepy, cmentarze, a nawet całe fragmenty miast.

Przyglądając się formie Towarzystwa Ubezpieczeniowego *Lloydsa* (1979-1986) Richarda Rogersa w Londynie, czy *Shanghai Bank* sir Normana Fostera w Hongkongu (1979-1986) trudno oprzeć się wrażeniu, że wynika ona bardziej z chęci zademonstrowania publiczności czegoś więcej, niż tylko zaspokojenia prawidłowości operacji finansowych. Funkcja scenograficzna współgra z podstawowymi zadaniami architektury w nowym budynku *L'Ecole d'architecture* Livio Vachchiniego w Nancy (1994), czy w większym jeszcze natężeniu, w zespole Wyższego Seminarium Księży Zmartwychwstańców Dariusza Kozłowskiego w Krakowie (1985-1993), a także w jednym z ważniejszych obiektów współczesnego Paryża i *Grand Travaux* prezydenta Mitteranda – Francuskiej Bibliotece Narodowej (1989-1996) projektu Dominique'a Perrault.

W tym ostatnim cztery przeszklone wieże, stojące na monumentalnym cokole, mają wiele metaforycznych znaczeń, które okazały się ważniejsze od ich użytkowej funkcji. Wieże są bowiem magazynami książek – ale w intencji architekta również pomnikami książki, gigantycznymi półkami z niepoliczalną ilością książek, które mają być publicznie i spektakularnie zademonstrowane. Stąd idea przezroczystości ścian osłonowych, dających wizualną dostępność do zgromadzonego za nimi księgozbioru. Takie potraktowanie ścian przeczy potrzebom funkcjonalnym bibliotecznego magazynu,



R.Rogers, budynek Towarzystwa Ubezpieczeniowego Lloydsa w Londynie (1986)

<sup>106</sup>E.Węclawowicz-Gyurkovich: *Postmodernizm w polskiej architekturze*, PK, Kraków 1998, s.6.

gdyż przepuszczają one do wnętrza nadmiar światła i utrudniają utrzymanie właściwej temperatury i wilgotności powietrza. Zastosowane w związku z tym wertykalne żaluzje z drewnianych paneli osłaniają nieco księżogzbiór przed promieniami słońca, lecz nie zmieniają faktu, iż w głównym założeniu projektu biblioteki magazyny, dotąd zwykle spychane do podziemia, zostały umieszczone w wieżowcach na cokole, w którym z kolei zaprojektowano czytelnie. Odwrócenie tradycyjnego rozwiązania zrodziło wiele problemów z architektoniczną funkcją, lecz doskonale służy potrzebie spektaklu, którego bohaterem jest książka.

Modelowym przykładem scenograficzności funkcji jest rozwiązanie budynku Działu Żydowskiego Muzeum Libeskinda w Berlinie (2000). Obiekt generuje w umyśle zwiedzającego tak intensywne, niecodzienne i złożone doznania, od wzruszeń i przejmujących nawiązań do Holocaustu, po zaskoczenia postrzegania przestrzeni i bycie przez nią stopniowo i całkowicie zagarnianym, że w metaforycznym sensie doznania te stają się najważniejszym „eksponatem” muzealnym. Funkcją architektury jest tu służyć sytuacji spektaklu o tradycji narodu żydowskiego.

Berlin w ostatnim dziesięcioleciu jest niezwykle w skali terenem eksperymentów i architektonicznych demonstracji. Obok Muzeum Żydowskiego Libeskinda, scenograficzność funkcji dominuje nad tradycyjnymi zadaniami architektury w równie czytelnym wyrazie we wnętrzu budynku *Galleries Lafayette* Jeana Nouvela (1992). W skali urbanistycznej miejscem słynącym już mimo trwających jeszcze prac budowlanych jest *Potsdamer Platz*, zadziwiający nagromadzeniem efektów formalnych służących sytuacji oszałamiającego widowiska. Architektura *Potsdamer Platz* przypomina futurystyczną scenografię filmu *science fiction*. Funkcjonalność scenograficzna tego miejsca jest powszechnie odczytywana - widzi się tu nieustannie fotografujących, którzy wędrując po tych szalonych przestrzeniach poszukują formalnych niespodzianek. Intensywność i dominacja tej architektury jest jednak zbyt mocna, by przyjemność pierwszego oszołomienia mogła przerodzić się w długotrwałą kontemplację.

Funkcje scenograficzne nie muszą prowadzić do tak populistycznych demonstracji, jak w przypadku *Potsdamer Platz*, lecz mogą realizować się w znacznie powściągliwszej i skromniejszej formie, osiągając wyraz subtelny i poetycki. Taki przypadek zaobserwować można spacerując po ogrodzie cmentarza Brion C. Scarpy w S. Vito di Altivole (1978). Podobna funkcjonalność charakteryzuje Wyższe Seminarium Duchowne D. Kozłowskiego – formy Czterech Bram wprowadzają widza w świat metaforycznych znaczeń, bardziej spełniając potrzeby poetyckiego spektaklu niż typowe funkcje szkoły, nawet jeśli przeznaczona jest ona dla przyszłych duchownych.

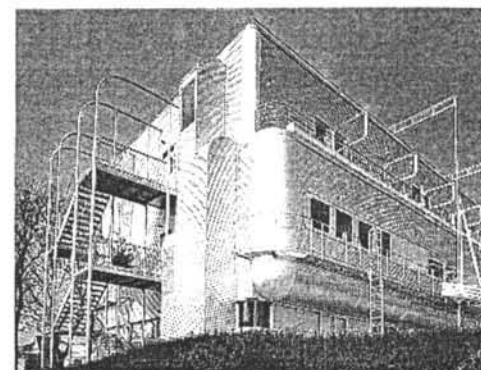
D. Kozłowski określając współczesną dobę "postfunkcjonalną", nazywa "Pochwałą bezużyteczności" wspomnianą już Wyspę Hombroich. Jest to przypadek funkcji scenograficznej architektury, gdyż budynki, tworzące muzeum, nie służą niczemu innemu, jak przedstawieniu fenomenu samej architektury - nie odpowiadają bowiem potrzebom mieszkańca czy innego użytkownika architektury w tradycyjnym sensie, lecz spełniają potrzeby spektaklu o architekturze. W takim ujęciu z punktu widzenia celu scenografii są jak najbardziej funkcjonalne. D. Kozłowski pisze:

"Są to budowle niewielkie, (...) - ceglane, o prostej, kubicznej formie i rozmiarach przeciętnej wielkości domu jednorodzinnego, pozbawionego jakichkolwiek widocznych otworów okiennych, których spodziewaliśmy się próbując rozeznaczyć kształt rzeczy. Do środka prowadzi jednak mały otwór z drzwiami. Wnętrze dostarcza kolejnego zdziwienia: półmrok pustej, całkowicie obywatelskiej się bez wyposażenia przestrzeni rozjaśnia światło, płynące skądś z góry, nakazujące domyślać się tam właśnie ukrytych okien, których brakowało na elewacjach.(...); odczuwamy »przyjemny kształt« budowli i próbujemy brać udział w zabawie - do czego ona służy, jakie jest jej przeznaczenie?"<sup>107</sup>

Realizowanie potrzeb spektaklu w architekturze charakteryzuje twórczość J. Nouvela. Wyjątkowy przykład stanowi jego klinika zrealizowana w Bezons we Francji (1976-1979). Forma wydaje się wynikać bardziej z funkcji scenograficznych, niż architektonicznych. Nouvel potraktował pobyt w szpitalu jak wczasy lub krótką podróż, proponując formę służącą skojarzeniom z wyglądem pociągu i statkiem podwodnym. Podobną funkcję prezentują także obiekty przemysłowe Nouvela, np. *INIST* w Meurthe-et-



Wizualizacja komputerowa projektu  
*Potsdamer Platz* (1998)



J. Nouvel, Klinika w Bezons (1979)



Moselle we Francji (1985-1989), *Siege social et usine Poulain* w Blois we Francji (1989-1991), *Usine Cartier* w Saint-Imier w Szwajcarii (1990-1993), *KKL* w Lucernie. Funkcję scenograficzną podkreśla stosunek Nouvela do techniki i konstrukcji. Nie lekceważąc ich roli w architekturze, daleki jest od odkrywania i eksponowania surowej konstrukcji, typowej np. dla brytyjskiej architektury *high tech*. Boissière podkreśla, że „w budynkach Nouvela funkcjonowanie techniki jest troskliwie zatajane, ku wielkiemu utrapieniu inżynierów, których Nouvel musi przekonywać, iż to ma tylko wzmocnić tajemniczość budynku i uczestniczyć w estetyce cudu (jak to się trzyma?).”<sup>108</sup> Tego rodzaju wrażenie towarzyszy np. oglądającym wydłużony i zawieszony wspornikowo bez żadnej podpory dach Centrum Kulturalno-Kongresowego w Lucernie. Zabieg formalno-techniczny, nazwany przez K.Głazewską „atletycznym wysiłkiem konstruktorów” nie ma ważniejszej funkcji, niż podkreślenie „wizualnej podróży od gór do starego mostu” według określenia samego autora projektu, dynamizację spojrzenia widza i kadrowanie widoku krajobrazu.<sup>109</sup>

Polskim przykładem konkretnego odejścia od architektonicznej funkcji na rzecz scenograficznych efektów jest seria domów zaprojektowanych przez Konrada Chmielewskiego. W 18 wariantach rozwiązań rzutów ani jeden nie spełnia zasady wydzielenia strefy dziennej i nocnej lub oddzielnych wejść do każdego pokoju. W zamian za to przestrzeń proponuje wiele atrakcji scenograficznych: aluzje do słynnych domów innych architektów, Voyseya, Lutyensa, Mackintosha, cytaty z form historycznych, malownicze zakamarki, niekonwencjonalne, złożone wglądy widokowe, sugestywne nastroje.

Funkcje scenograficzne najogólniej zaspakajane są przez:

- nastrojowość;
- projekcyjność.

---

<sup>107</sup>D.Kozłowski: *Projekty i budynki 1982 -1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, op.cit. s.9.

<sup>108</sup>„Dans les édifices de Nouvel, l'exploit technique sera soigneusement dissimulé, au grand dam des ingénieurs qu'il lui faudra convaincre que cela ne fait qu'en renforcer le mystère et participer d'une esthétique du miracle (comment ça tient?)”. O.Boissière, op. cit. s. 43:

<sup>109</sup>K.Głazewska: *KKL – muzyczny statek Nouvela*, w: *Architektura & Biznes*, nr 4(81) kwiecień 1999, s. 12-14.



## NASTROJOWOŚĆ

Podstawową funkcją scenografii jest generowanie poprzez formę pożądanego nastroju. Nastrojowość jako rodzaj funkcji scenograficznej jest kolejnym aspektem scenografii badanym w architekturze.

W scenografii wzbudzenie nastroju odpowiadającego treści spektaklu ma dominującą, formotwórczą rolę. Nastrój jest tu ważniejszy niż wygoda i łatwość, a nawet logika używania form. Zdarzają się więc w świecie scenografii nierzadko schody do nikąd albo takie, po których bardzo trudno wyjść, krzesła, na których nie można usiąść, pochyłe ściany pomieszczeń, formy budowane wyłącznie ze światła, wzbudzające wyjątkowo intensywny nastrój bez żadnej możliwości fizycznego ich „użycia”, itd. Nastrojowość jest do tego stopnia wiodącym zadaniem scenografii, że w potocznym obiegu istnieje robocza definicja scenografii rozumianej jako kreacji poprzez formy wizualne odpowiedniego nastroju. Zwykle sam nastrój rozumie się w sposób typowy, oczywisty, bez konieczności definiowania. Josef Svoboda, wybitny scenograf o międzynarodowej sławie, często powtarza, że scenografia to nie kulisy, ale nastrój i geometria. Jeśli nie funkcjonuje, jest niedobra, a funkcjonuje wtedy, kiedy stwarza potrzebną atmosferę. Definicja nastroju rzadko występuje w encyklopediach i słownikach. Za zgodną z intencją pracy przyjmuje się definicję z *Ilustrowanej Encyklopedii Powszechnej*<sup>112</sup>. Według niej nastrój to: „stan uczuciowy przyjemny lub przykry, o natężeniu słabszym i o przebiegu mniej gwałtownym, niż wzruszenie, lecz dłuższym trwaniu. Często wzruszenie, trwające na ogół krótko, przemijając, przechodzi w nastrój, trwający dość długo; nastrój nie zawsze musi być dalszym ciągiem wzruszenia. Niekiedy nastrój może prędko przeminąć. Jako przykłady nastroju służyć mogą: wesołość, pogoda, smutek, tęsknota, itp.”.

Wzruszenie natomiast według tejże Encyklopedii należy rozumieć jako: „stan uczuciowy przyjemny lub przykry, którego cechami głównymi są: 1) nagłość, z jaką występuje, co się często zaznacza tym, że posiada charakter pewnego wstrząsu, wytrącenia z równowagi, 2) silne natężenie, którym odróżnia się od słabszych od niego nastrojów (np. zadowolenie, wesołość, troska, itp.) i tzw. uczuć

<sup>112</sup>*Ilustrowana Encyklopedia Powszechna* Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1935.

wyższych, np. uczucia estetyczne, moralne, religijne, itp.; 3) względna krótkotrwałość w porównaniu z nastrojami; osiąga szybko maksymalne natężenie, które szybko opada, po czym przemija, przechodząc nierzadko w nastrój, który może trwać dłuższy przebieg czasu...."<sup>113</sup>

Zatem definicja nastroju odnosi się do stanu uczuciowego człowieka. Termin uczucia jest często zamiennie używany z nazwami różnych reakcji i form ustosunkowań (afekty, postawy). Według *Encyklopedii Psychologii*<sup>114</sup> scharakteryzowanie i wyodrębnienie uczucia wśród innych zjawisk wymaga odwołania się do kilku podstawowych kategorii analizy, różnicujących 1) istotne atrybuty zjawisk emocjonalnych: przeżyciowe - nieświadome, doznania - ustosunkowania, doraźne - trwałe, osobiste - podmiotowe, oraz 2) ich źródła: pojawiające się automatycznie afekty, bądź oparte na świadomych refleksjach oceny.

W tym kontekście uczuciami określa się względnie trwałe i złożone ustosunkowania wobec rzeczywistości. Istotę uczuć stanowi odczuwanie osobistego stosunku do określonego (rozpoznanego) przedmiotu, we względnie stały sposób (utrzymujący się pomimo różnorodnych reakcji na doraźne zdarzenia związane z danym przedmiotem).

O różnorodności i właściwościach stanów uczuciowych decydują głównie dwie komponenty: 1) afektywna, pochodna od automatycznych reakcji czuciowych na bodźce, niezależnych od poznawczego wglądu, oraz: 2) poznawczo-emocjonalna, pochodna od interpretacji i ocen poznawczych, pozostających pod wpływem: a) tychże afektów, bądź b) względnie od nich niezależnych, pojęciowych kryteriów wartościowania, wywołujących emocje wtórne.

Komponenta afektywna odnosi się głównie do emocji pierwotnych (w toku dziejów powstawały rozmaite listy emocji pierwotnych, np. Kartezjusz wylicza ich sześć, a Spinoza tylko trzy). R.Plutchik proponuje model składający się z czterech elementarnych par stanów emocjonalnych - są to: oczekiwanie-zdziwienie, radość-smutek, pociąg-wstręt, strach-gniew. Różnym stopniom intensywności reakcji towarzyszą różne odcienie uczuć: od zaciekawienia do antycypowania czegoś, od niepewności

---

<sup>113</sup>Tamże.

po zaskoczenie czy osłupienie, od zadowolenia po uniesienie czy ekstazę, od przygnębienia po głęboki żal, od akceptacji czy tolerancji po sympatię i miłość, od znudzenia czy antypatii po odrazę, od niepokoju po przerażenie czy panikę, od rozdrażnienia po wściekłość. Z połączeń jakości podstawowych powstają nowe jakości. Tak, na przykład, z połączenia antycypacji i radości bierze się optymizm, radości i strachu - poczucie winy, antycypacji i strachu - obawa, strachu i zdziwienia - panika, zdziwienia i smutku - rozczarowanie, zaskoczenia i złości - obraza, wstrętu i złości - nienawiść, strachu i wstrętu - wstyd, strachu i akceptacji - pokora. Emocje podstawowe obywają się bez pośrednictwa świadomych analiz. Ich postaci powstają z udziałem elementarnego choćby rozpoznania zdarzeń przez przedmiot. Jakości pierwotne mają charakter reakcji odruchowych, niezależnych od poznawczych (świadomych) interpretacji zdarzeń. S.Ossowskiego (1897-1963) podział wartości na odczuwane i uznawane ma oparcie w wiedzy o znaczeniu intelektu i analiz pojęciowych w ocenianiu i przeżywaniu świata.

Wartościowanie emocjonalne, oparte na afekcie, różni się od wartościowania pojęciowego. „Na pierwszy rzut oka wydaje się, - pisze Jean Piaget - że życie afektywne ma charakter często intuicyjny, i że jego spontaniczność wyklucza wszystko, co przypominałoby operowanie inteligencją. W rzeczywistości jednak, ta romantyczna teza jest prawdziwa jedynie dla okresu wczesnego dzieciństwa. Uczuciowość jest niczym bez inteligencji, która podsuwa jej środki i rozjaśnia cele”.<sup>115</sup>

Z pojęciowych analiz i rozpoznania wartości przedmiotu oraz emocjonalnego (wtórnego) nań zareagowania, biorą się nowe jakości uczuć. Pozytywne - jak podziw, fascynacja, zachwyty, zaufanie, duma, radość tworzenia, uczucie oczyszczenia (katharsis), wybaczenia. Negatywne - wstyd, wyrzuty sumienia, pogarda, rezygnacja, uczucie pustki, bezsensu, bezradności. Gdy bogate przesłanki wartościowania pojęciowego, prowadzące do wzniosłych przeżyć pozostają w harmonii z afektem, dochodzić może do uniesień nazwanych przez A.H.Maslowa (1908-1970) „doznaniem szczytowym”.

Powstają też jakości bardziej złożone, nie dające się poklasyfikować czy opisać, takie jak: zainteresowanie, zakłopotanie, poczucie niejasności, czy skrucha. Są wśród nich uczucia związane ze

---

<sup>114</sup>E P, Fundacja Innowacja, Warszawa 1998.

zdolnością do formułowania przewidywań, jak rezerwa, sceptycyzm, czy nadzieje dotyczące losów świata. Są także uczucia powiązane z wartościami nadrzędnymi - jak poczucie pokory, godności, wolności, wdzięczności, przyjaźni, patriotyzmu, wzniosłości, uduchownienia, lojalności, odpowiedzialności. Nowe jakości uczuć pojawiają się w wyniku transgresji pochodnej od zdolności ogarniania umysłem i koordynowania różnych kategorii poznania i kryteriów wartościowania. Zdolności takie umożliwiają rozumienie odmienności, tzw. empatię poznawczą, która pozwala rozpoznać potrzeby i cele innych nie na zasadzie zgadywania i dobrych chęci, lecz na zasadzie decentracji i zdolności wniknięcia w sprawy drugiego człowieka.<sup>116</sup>

Forma scenograficzna ma wzbudzać ukierunkowane wartościowanie zarówno emocjonalne, jak i pojęciowe. Subiektywność odczuwania określonych nastrojów utrudnia i ogranicza ich mierzalność i badanie przebiegu. Wymaga kompleksowych analiz, które stanowią przedmiot badań współczesnej psychologii. Scenografowie często sięgają do wyników ekspertyz psychologicznych lub bazują na wielostronnych i bogatych, również psychologicznych, analizach tekstu, dokonywanych w czasie kolejnych prób spektaklu. Pod uwagę bierze się także wywiady środowiskowe, statystyki, obserwacje reakcji publiczności, porównania, itp. Ze względu na wyrazistość tematu widowiska stosunkowo łatwo scharakteryzować pożądany nastrój, wyodrębnić i nazwać stany uczuciowe, które spektakl - więc zarazem scenografia - mają wzbudzić. O ile ten etap realizacji spektaklu należy przede wszystkim do reżysera, scenograf musi przełożyć abstrakcyjny język pojęć na uformowania wizualne. W pierwszym etapie posługuje się zwykle intuicją własną, na której jednak zwykle nigdy nie poprzestaje. Scenograf konfrontuje pomysł z wszystkimi twórcami spektaklu, w trakcie prób i kolejnych doświadczeń realizacyjnych weryfikuje skuteczność wzbudzania poprzez nią „zadanego nastroju”. Josef Svoboda

---

<sup>115</sup>Za *Encyklopedią Psychologii*, op. cit..

<sup>116</sup>Omówienie pojęcia: *uczucia* został opracowany w oparciu o następujące pozycje:

J.K.Wojtyła "Miłość i odpowiedzialność", Lublin 1986.

R.B.Zajonc "Uczucia a myślenie, nie trzeba się domyślać, by wiedzieć, co się woli", "Przegląd Psychologiczny 1", 1985.

J.Reykowski, "Eksperymentalna psychologia emocji", Warszawa 1968.

nazywa nawet scenografię „psychoplastyką”, podkreślając konieczność znajomości podstawowych zasad i osiągnięć psychologii.

Podobnie w architekturze znaczenie psychologii jest dziś niepodważalne. K.Lenartowicz w książce „O psychologii architektury” analizuje historyczne i współczesne związki między systemem architektury i psychologii. „Od zarania ludzkości - pisze Lenartowicz - architektura zajmuje się kształtowaniem przestrzeni dla człowieka, odpowiadającej potrzebom ludzkich zachowań. W sposób naturalny wkracza więc na pole psychologii, która jest nauką o człowieku i jego zachowaniu”<sup>117</sup>. „Architektura wyznacza nie tylko kondycję fizyczną człowieka, ale także jego sytuację psychologiczną, co pozwala na analizowanie formy architektonicznej w kategoriach psychologicznych”. Sytuacja psychologiczna, o której pisze Lenartowicz, w ujęciu dotychczasowych badań psychologii architektury dotyczy głównie zachowań ludzkich, w ujęciu scenograficznym natomiast stanów uczuciowych (zachowanie publiczności jest zwykle ograniczone do przybrania wygodnej pozycji obserwacji spektaklu). Badanie nastroju wzbudzanego przez projektowaną formę pozostaje więc na razie wciąż bardziej domeną projektowania scenografii niż architektury, przede wszystkim ze względu na konieczność sprostania funkcjonalności scenograficznej. Pojawia się jednak również w analizach architektonicznych, zajmujących się ogólniej „badaniem roli percepcji w ludzkiej reakcji na otoczenie fizyczne”<sup>118</sup>. Można spodziewać się, że w rozwijającej się intensywnie dyscyplinie naukowej, jaką jest psychologia architektury, znajdą miejsce także badania stanów uczuciowych, wchodzących w skład „sytuacji psychologicznej” człowieka podobnie, jak jego zachowania.

Nastrojowość bowiem, jako priorytet projektowy, można wskazać również w obiektach architektonicznych, tak w odleglejszej historii architektury, jak i w ostatnich trzech dekadach XX w. Temat ten podjął Steen Eiler Rasmussen w książce „Odczuwanie architektury”. Każdy budynek wywołuje zawsze jakiś nastrój, ale nie każdy nastrój jest świadomie projektowany przez architekta i spełnia

---

<sup>117</sup>K.Lenartowicz: *Słownik Psychologii architektury dla studiujących architekturę*, skrypt dla studentów wyższych szkół technicznych, PK, Kraków 1997, s. 114..

<sup>118</sup>Tamże, s. 119.

decydującą formotwórczą rolę. Jeśli nastrojowość jako rodzaj scenograficznej funkcyjności jest zasadą organizacji przestrzennej architektury, można określić ją jako architekturę scenograficzną.

W historii rysują się okresy preferujące tego typu architekturę. Do takich należy np. manieryzm, podkreślający w sztuce osobistą ekspresję twórcy. „Sztuka stała się bardziej subiektywna i osobista, - pisze Lenartowicz - artyści zmierzali do uwydatnienia pierwiastków psychicznych, do większego uduchowienia. W historii architektury jest to jeden z niewielu okresów, kiedy świadomość procesów psychologicznych stała się podstawą działań przestrzennych mających na celu jedynie oddziaływanie na psychiczną stronę człowieka”<sup>119</sup>.

Architektura miała nie tylko generować takie, a nie inne zachowania, ale również wprowadzać w określone stany emocjonalne, czyli nastroj. Ten priorytet projektowy dotyczył również koncepcji ogrodu manierystycznego.

„Nowy stosunek do przyrody spowodowany był tym, że w przyrodzie odkrył cechy, które odzwierciedlały cechy jego własnej psyche. Manierystyczne podkreślenie wymiaru psychologicznego wyprowadziło na plan pierwszy charakter naturalny. W samym ogrodzie statyczna idea średniowiecznego *hortus conclusus*, kontynuowana jeszcze przez wczesny renesans, została zastąpiona przez ideę fantastycznego i tajemniczego świata składającego się z różnorodnych miejsc. Idea regularnej, uporządkowanej Natury została zastąpiona przez Naturę kapryśną, pełną «inwencji» i rzeczy niespodziewanych (...) Uwaga zwiedzających była skupiona na efektach dekoracyjnych, które wydają się nieoczekiwane, niemożliwe. Gość ogrodu ma się czuć jak widz w teatrze, gdzie ogląda się kolejno rozmaite «cuda». Z tą różnicą, że w ogrodzie te cuda zazwyczaj były nieruchome, a obserwator musiał się wśród nich poruszać”<sup>120</sup>.

Nastrojowość staje się prawdziwym „bohaterem” architektonicznego spektaklu w okresie baroku. Nadbudowania formalne, zaciemniające lub komplikujące funkcję architektoniczną, odpowiadały scenograficznym sposobom zaspakajania potrzeb widowiska. Kondensacją emocjonalnych bodźców są barokowe kościoły - oszłamiające, rozłupujące statyczne rozwiązania, by wprowadzić w stan wyzwolenia

---

<sup>119</sup>K.Lenartowicz, *Rem Koolhaas - dwa dzieła*, op. cit., Kraków, 1997, s. 3.

<sup>120</sup>Tamże, s. 4, za Shearinanem.



umysłu, zaskoczenia, osłupienia, uniesienia, ekstazy, zachwytu, wzniosłości, uduchowienia. Funkcję generowania szczególnie „gęstej” nastrojowości prezentują też obiekty świeckie. Za reprezentatywne przykłady posłużyć mogą dwa dzieła architektoniczne: barokowa biblioteka uniwersytecka w Pradze i pałac królewski w Wersalu.

W polskiej architekturze scenograficzna nastrojowość w ujęciu neotradycyjnym charakteryzuje architekturę Jana Karola Sasa Zubrzyckiego (1860-1935), architekta i teoretyka architektury. Jego obiekty sakralne, gmachy publiczne czy nawet kamienice i wille prywatne,<sup>121</sup> kojarzone zwykle z walką o styl narodowy, przenika głównie atmosfera nostalgii i sentymentalizmu, ale również dziwności i uduchowienia. W dziele pt. *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka* (1894) pisał, że zamierza określić pewne reguły oddziaływania formy „a to na podstawie i psychologii i praktycznego zastosowania”.<sup>122</sup> Architektura była dla Zubrzyckiego „wyrazem ducha, czyli materializacją idei”.<sup>123</sup>

W czasach nowszych dobrym przykładem obiektu, w którym scenograficzna funkcja wzbudzania u widza-użytkownika określonych stanów uczuciowych (afektów i interpretacji krytycznych) miała być wiodąca i formotwórcza, jest niezrealizowane *Danteum* (1938) Giuseppe Terragniego (1904-1942). Obiekt ten siłą rzeczy miał być rodzajem scenografii, gdyż programowo był służebny wobec *Boskiej Komedii* Dantego - jej treści, znaczeń, artystycznego oddziaływania. Przykładem funkcji scenograficznej *Danteum* jest organizacja wejścia do budynku, która odpowiadać ma „dantejskiemu uzasadnieniu: nie wiem, w jaki sposób wszedłem”<sup>124</sup>. Wejście skromne, wręcz niezauważalne, przeczy konwencjonalnej metodzie rozwiązywania wejścia do budynku muzealnego. *Danteum* według Schumachera najlepiej odczytywać jako kombinację grobu i katedry, w którym wejście odbywałoby się między dwiema równoległymi ścianami. Idea odrzucenia wejścia frontального jest przenośnią trudności życia. Musi się przejść długą i zawiłą drogę, a nie po prostu wejść na pierwsze schody. Terragni stara się przedstawić w

---

<sup>121</sup>Patrz: B.Stec *Próba analizy charakteru zabytkowej willi w Zabierzowie w: Czasopismo techniczne*, Kraków 1996, zeszyt 4.

<sup>122</sup>J.K.Sas Zubrzycki: *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków 1894, s.22.

<sup>123</sup>W. Balus: *Teoria sztuki Jana Sasa Zubrzyckiego*, Kraków 1989, s.17.

<sup>124</sup>Tamże, s. 23.

przestrzeni zależność między abstrakcją literacką i przedstawieniem. Cały obiekt pomyślany jest tak, by stymulować nie tylko zachowania zwiedzających, ale i bogactwo uczuć towarzyszące czytaniu literackiego dzieła. Jak twierdzi Terragni: „duchowe odniesienie i bezpośrednia zależność od pierwszej pieśni Poematu musi być wyrażone przy pomocy niemożliwych do pomylenia znaków poprzez atmosferę, która wpływa na odwiedzającego i wydaje się fizycznie obciążać jego śmiertelną osobę, tak, że jest on poruszony doświadczeniem drogi, którą odbył Dante”.<sup>125</sup>

#### Na przykład przestrzeń między Czyścem i Rajem według Schumachera

„przechodzi największą dekompozycję ze wszystkich trzech, ponieważ materialność jest tutaj najmniej ważna (...). Terragni tworzy efekt raczej przez dekonstrukcję materialnej formy architektonicznej niż przez brak takiej formy. Od przedsionka jest widoczna struktura Raju: 33 kolumny szklane podtrzymujące przezroczystą ramę otwartą do nieba, otoczoną ścianami, które są dalej dekomponowane wzdłuż tej samej siatki, ze szkleniem między blokami podtrzymywanymi przez kolumny poniżej; cała przestrzeń płynie. Geometria i ikonografia nie łatwo współpracują ze sobą i architekci, dla uzyskania wymaganych 33 kolumn, byli zmuszeni umieścić dodatkową kolumnę tam, gdzie formalnie powinna pojawić się ściana”.<sup>126</sup>

Tak pomyślane wnętrze i odejście od konwencjonalnych rozwiązań konstrukcyjnych i materiałowych miał stwarzać ukierunkowany, intensywny nastrój, w którym lekkość, uniesienie, zachwyty, poczucie wolności, optymizm są tylko niektórymi składowymi.

Pojęcie nastrojowości wprowadza i wciela w formę architektura postmodernistyczna. Sam termin: postmodernizm, zastosowany z początkiem lat pięćdziesiątych w *Study of History* przez Arnolda J. Tonybee'go został użyty dla scharakteryzowania lat 70. i 80. XIX w., „kiedy zrywano z racjonalistycznym widzeniem świata na rzecz badania zjawisk w oparciu o rozwój nauk psychologicznych, poezję i uczucia.”<sup>127</sup> Joseph Hudnut w publikowanym w latach 40. artykule pt. *Post-Modern House* twierdził, że oprócz elementów materialnych, charakteryzujących jego zdaniem modernistyczny świat

<sup>125</sup>Według Schumachera, 1991 s. 200.

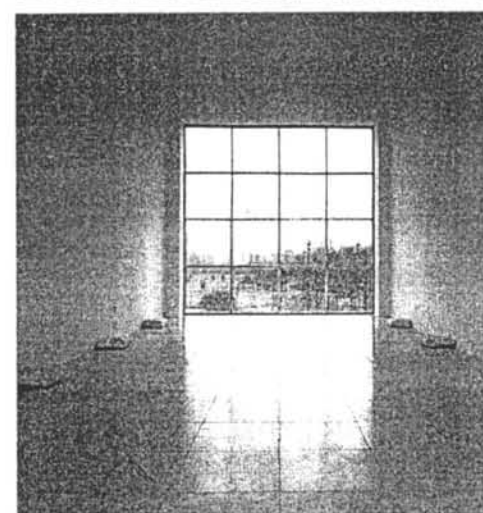
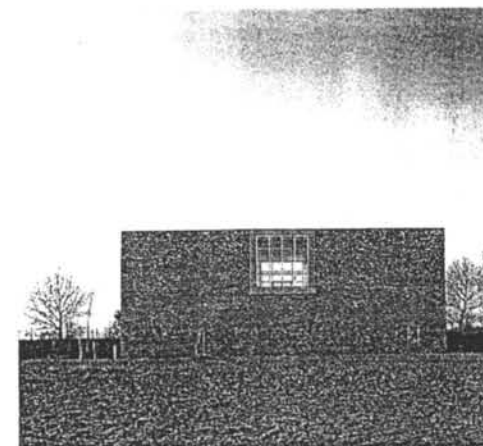
<sup>126</sup>Schumacher, 1991, s. 202-3, za: K.Lenartowicz: *Rem Koolhaas – dwa dzieła*, op. cit.

R.Castro, podkreślając rolę historii ludzkich, prawdziwych lub zmyślonych zdarzeń związanych z projektowaną przestrzenią, szczególnie akcentuje możliwość generowania sugestywnego nastroju poprzez architekturę.

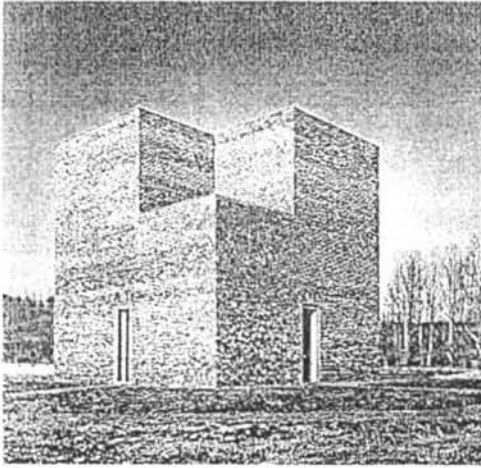
*„Mon projet, c'est de l'émotion, et cette émotion, c'est certainement de l'imaginaire. Je sais Rohmer a tourné dans mes logements de Marne-la-Vallée «Les nuits de la pleine lune»; il les avait choisis pour cela. Il voulait montrer dans ce film la ville nouvelle par rapport à la ville ancienne, et ce n'était pas au bénéfice de la ville nouvelle... Mais en même temps, il avait choisi ce qui lui plaisait le plus, parce qu'il y avait quand même une poésie dans ces lieux-là; j'ai trouvé que c'était une des meilleures choses qui soient arrivées à un de mes projets; j'ai pris cela pour un bon signe. Je sais que je rêve d'un meurtre dans ma «maison de la bande dessinée». J'imagine ce film assez bien...”<sup>137</sup>*

Scenograficzna nastrojowość buduje architektoniczny spektakl w „Muzeum na wyspie” w Hombroich. Przedstawienie architektonicznego zdarzenia jest tu podstawowym celem form przestrzennych, co zostało wspomniane przy omawianiu widowiskowości jako najbardziej ogólnego i nadrzędnego aspektu scenograficznego. Cel ten wyznacza w muzeum jakość scenograficznych potrzeb, zaspokajanych przez zagęszczenie nastrojowości zaprojektowanych form. Akcentowany tutaj nastrój jest rodzajem scenograficznej funkcji, wynikającej z przyjęcia scenograficznego celu założenia przestrzennego. Każdy pawilon stanowi architektoniczny zapis określonej emocji, ma wzbudzać w uczestniku serie określonych doznań, zwłaszcza doświadczenia niecodziennego sposobu postrzegania architektury w przestrzeni krajobrazu. Muzeum proponuje wycieczkę po wyspie. Każdy pawilon ma inną formę, która ma powodować odmienną emocję związaną z przeżywaniem przestrzeni naturalnej i sztucznej, stymulowaną przez zmienne i bardzo teatralne wyposażenie: światło, kolor, dźwięk. Według

<sup>137</sup> „Mój projekt rodzi się z uczucia, a uczucie bez wątplenia powstaje z wyobraźni. Wiem, że Rohmer kręcił w moich budynkach w Marne-La Valle film *Noce w pełni księżyca*. W tym filmie chciał pokazać zestawienie miasta nowego i starego, i to nie z korzyścią dla tego pierwszego. Ale równocześnie szukał miasta, które by mu się podobało, ponieważ mimo wszystko jest w tych miejscach poezja. Uważam, że była to najlepsza rzecz, która zdarzyła się w zaprojektowanej przeze mnie architekturze. Wziąłem to za dobry znak. Marzę o morderstwie w moim domu z komiksu”. Wyobrażam sobie ten film dosyć dobrze.” R.Castro wywiad dla F.Pueux: *Paroles d'architecture*, op. cit., s. 101.



E.Heerich, "Muzeum na wyspie" w Hombroich (1986)



Heerich, "Muzeum na wyspie" w Hombroich  
(1986)

założeń twórców przestrzeń ta ma wzbudzać przede wszystkim przyjemności estetyczne, jest wyreżyserowaną kompozycją zdarzeń, w którą trzeba wejść i uruchomić programem własnej spostrzegawczości i refleksji.

Uprzywilejowanie nastroju w projektowaniu architektury można dostrzec również w zjawisku architektonicznym, które Ch.Jencks nazywa „tradycją intuicji”. Ten nurt, wywodzący się z ekspresjonizmu i zdecydowanie podporządkowujący formę indywidualnym poglądom twórców na wszystkie dziedziny życia, był reprezentowany m. in. przez E.Mendelsohna, H.Häringa, H.Poelziga, B.Tauta, R.Steiner. Dziś jest kontynuowany w różnych przejawach ekspresji idei i formy: w poszukiwaniach Santiago Calatravy, grupy *Archizoom*, w sztuce *pop-artu*, architekturze „wybuchającej”, czy japońskim metabolizmie. Winskowski łączy ten nurt architektury ze współczesną scenografią koncertów rockowych, cyrku Soetersa, akcjami Christo.

Dzięki nastrojowości osiągnięta jest szczególna widowiskowość architektury Nouvela. Kolejne jego realizacje przyjmowane są jak wydarzenia z pogranicza świata filmu i architektury i przyciągają publiczność niczym spektakl kinowy. Nouvel chce wywoływać emocje porównywalne do tych, które wzbudzają jego ulubione filmy *science fiction*. Poddający się tej atmosferze Boissière pisze:

*„Dans les lieux délaissés par génie, l'architecte fera, en desespoir de cause, atterrir un vaisseau étrange, Alien, un objet muet et celibataire se refusant à exhiber le moindre rouage intime pour ne se révéler que progressivement. Hors d'échelle, froid et lisse, il arborera, hautain, la couleur du secret et du deuil: noir, c'est noir. Des artistes contemporains que Nouvel connaît bien comme Pierre Soulages ou Ad Reinhardt nous ont opportunément rappelé que le noir est une couleur riche de sa capacité à absorber et restituer toutes les lumières et les reflets. L'OVNI nouvelien associe souvent le noir à l'or, au rouge ou au bleu électrique pour des effets théâtraux sourds et déroutants, des leurs de rencontre du troisième type. Vaisseau spatial sans autre ascendance que dans la fiction, impromptu, incongru même, il provoquera d'abord l'étonnement, voire la méfiance. Il suscitera dans ses entrailles quelques-unes des frayeurs héritées de l'enfance, un rien de claustrophobie, un léger vertige, un frisson ne de l'obscurité, vite réprimés: c'était pour de rire. Peu à peu, il prendra place dans la communauté des hommes. Il sera adopté.”<sup>138</sup>*

<sup>138</sup> „W miejscach opuszczonych przez ducha, w beznadziejności rzeczy, architektura będzie lądować niczym dziwaczny pojemnik. Obcy, milczący i samotny obiekt, broniący się przed odkryciem najmniejszej, intymnej czerwień, tak, aby odkrywać się

Architektura Nouvela rzadko pozostawia widza obojętnym. Jest przyjmowana z entuzjazmem lub odrzucana jako np. zbyt ostentacyjna. O tym, jak żywe i mocne wzbudza ona emocje wśród oglądających, świadczyć może ilość i charakter opisów wrażeń krytyków architektury i zwiedzających, nie tylko w publikacjach francuskich. K.Głazewska rozpoczyna swój artykuł, poświęcony KKL w Lucernie stwierdzeniem:

„Kto był ostatnio w Lucernie i miał okazję stanąć pod gigantycznym, zawieszonym pomiędzy niebem, konturem gór i jeziorem dachem nowego Centrum Kultury i Kongresu (...) nie może narzekać na brak architektonicznych wrażeń. Mnie ogarnął entuzjazm!”<sup>139</sup>

Warto przytoczyć w tym miejscu opis wrażeń autorki cytowanego tekstu, towarzyszących postrzeganiu przeobrażeń sali muzycznej podczas koncertu:

„Tak diametralnej zmianie towarzyszy uczucie zaskoczenia i niekłamanego zachwyty wśród publiczności. Oto z martwej, wręcz klinicznej, sala przeistacza się w nastrojową, jakby skąpaną w blasku świateł, muzyczną przestrzeń, mającą w sobie coś z teatralnych dekoracji. Bynajmniej nie przez przypadek...Jean Nouvel współpracował z Jeaquesem de Marquetem – scenografem przedstawień Jeana Vilara. Atmosfera jest więc niecodzienna: ma w sobie coś poetycznego, tajemniczego, choć jednocześnie pozostaje pełna klasycznej elegancji i wstrzemięźliwości.”<sup>140</sup>

---

stopniowo. Poza skalą, zimny i śliski, wystawia na pokaz nieprzystępny, kolor sekretu i bólu, czern, tylko czern. Współcześni artyści, których Nouvel zna dobrze, jak Pierre Soulages czy Ad Reihardt przypominają, że czern uważana jest za barwę zdolną absorbować i restytuować całkowicie światło i odbicia. W nouvelowskim UFO czerni towarzyszy często złoto, czerwień lub elektryczny niebieski, aby wywołać teatralne efekty przytłumienia, skrytości, zbijania z tropu, zaskoczenia, wrażenie spotkania trzeciego stopnia. Ten przestrzenny statek o pochodzeniu wyłącznie fikcyjnym, zaimprovizowany, niestosowny nawet, prowokuje najpierw do zadziwienia, nieufności wobec zmysłu wzroku, wywołuje w swojej zmysłowości odczucia, podobne do dziedzicznych z dzieciństwa lęków, pustkę klaustrofobii, lekkość zawrotu głowy, dreszcze w ciemności, szybko jednak powstrzymane: to tylko dla śmiechu. Obiekt stopniowo zdobędzie miejsce w społeczności ludzi. Zostanie zaadoptowany.” O.Boissière: op. cit. s.69.

<sup>139</sup>K.Głazewska: „KKL – muzyczny statek Nouvela”, op. cit. s. 12.

<sup>140</sup>Tamże.



J.Nouvel, Centrum Kulturalno-Kongresowe,  
Lucerna (1995-99)

*La Fondation Cartier* przy bulwarze Raspail w Paryżu jest propozycją przestrzeni wystawienniczej sztuki nowoczesnej, ukończoną w 1994 r.

„Chodziło o stworzenie architektury lekkości, przeszklenia delikatnych, stalowych ram. Architektury, której gra polega na zacieraniu granic namacalnych, dotykalnych budynku i zastąpienia nadmiernej lektury solidnej bryły w poetyczność niewyraźnej, zwiewnej, nieostrej, zatartej i stopniowo znikającej, zacierającej się architektury, która ofiarowuje dzielnicę radość pięknego ogrodu długo niedostępnego spojrzeniu”<sup>141</sup>.

Tak opisuje obiekt autor. Przezroczystość i przenikanie wnętrza z zewnątrz stwarza wyjątkowe wrażenie ulotności, lekkości, obcowania z efemerydą, ale też wieloznaczności, względności, pustości. Taki właśnie nastrój nieostrości, stopniowego zacierania się granic i przenikania światów emanuje ze scenografii filmu Antonioniego i komponuje artystyczny wyraz tego filmu.

Nastrojowość architektury niejednokrotnie jest wykorzystywana przez sztukę filmową. Jej aspekt scenograficzny może być wieloraki. Niekiedy przestrzeń architektoniczna tworzy szczególnego rodzaju sytuację napięcia lub wyjątkowo dobrą relację między terenem gry i obserwacji. W tych przypadkach reżyserzy wykorzystują dramaturgiczną potencję tych przestrzeni. Częściej zdarza się, że architektura wchodzi w obraz filmowy bardziej ze względu na rodzaj nastroju, w który wprowadza. Trudno obiektywnie mierzyć nastrój, jednak można oceniać jego stopień obserwując ludzkie reakcje i sondując opinie. Jeśli dany obiekt architektoniczny staje się gotowym tłem scenograficznym filmowej opowieści i reżyser rezygnuje z przywileju budowania scenografii dokładnie pod dyktando swoich zamierzeń i wyobrażeń, a decyduje się adaptować realną architekturę, świadczy to o wyjątkowych wartościach scenograficznych tej architektury i pozwala formułować wnioski dotyczące siły jej oddziaływania na stan emocjonalny oglądającego.

---

<sup>141</sup> „Il s'agit d'une architecture toute de légèreté de vitrage et d'acier finement tramé. Une architecture dont le jeu consiste à estomper les limites tangibles du bâtiment et d'en rendre superflue la lecture d'un volume solide dans une poésie du flou et de l'évanescente. Une architecture qui donne au quartier la jouissance d'un beau jardin longtemps dérobé à son regard.” J. Nouvel w: *Fondation Cartier pour l'art. contemporain*, informator, La Fondation Cartier, 1995:



Ostatecznie widz zaproszony zostaje poprzez architekturę ogladaną na ekranie do wejścia w stan wyższej świadomości, podobnie jak to czynił teatr grecki. J.Wiblin<sup>142</sup> tłumaczy, w jaki sposób ta kombinacja myśli i uczucia jest nie tylko końcowym rezultatem sztuki operatora, ale też integralną częścią jego inspiracji - architektury. Poprzez swą reakcję na wyludnione miasto - sama nieobecność ludzi implikuje fabułę - Wiblin bada sposób, w jaki wielcy twórcy filmu, szczególnie M.Antonioni, konstruują sceny o niezwyklej emocji poprzez pustą architekturę. Wiblin widzi zależność między ludźmi i przestrzeniami architektonicznymi, które zajmują lub opuścili jako decydujący czynnik w wywoływaniu reakcji emocjonalnej u widza.

Tim Benton<sup>143</sup> interpretuje zagadnienie przeciwne: pokazuje, jak współczesne techniki dokumentacyjne wzbogacają możliwości percepcyjne u widza i w jaki sposób trójwymiarowa architektura na ekranie stwarza iluzję głębi. Benton przedstawia różne metody wywołania u patrzącego doświadczenia odczuwania przestrzeni maksymalnie zbliżonego do tego, jakie przeżywał sam jej twórca. Dotyczyć to ma miejsc, ludzi, idei, historii, przede wszystkim jednak nastroju. Swoje spostrzeżenia opiera na architekturze Le Corbusiera, z sukcesem dokumentowanej przez ruchomy obraz.

Nastrój jest stanem uczuć o intensywnym charakterze i mimo, iż wymyka się naukowym metodom analizy, trudno nie zauważyć i nie docenić jego obecności w "odbiorze" dzieła architektury. Dla celów niniejszej pracy wystarczającym jest potwierdzenie powszechnego odczucia występowania nastroju, nie zaś analizowanie go w psychologicznym aspekcie.

Jakość nastroju willi *Rotonda* Palladia musiała pobudzić wyobraźnię Loseya, skoro zdecydował uczynić jej architekturę gotową scenografią słynnej adaptacji *Don Giovanniego* Mozarta. Nastrojowość wydaje się podstawową, scenograficzną funkcją willi, gdyż ona właśnie wyznacza zakres i rodzaj użytkowania tej architektury. Willa jest w otaczającym krajobrazie tak samo sztuczna i „wystudiowana”,



A.Palladio Willa Rotonda w Vicenzy

<sup>142</sup>Ian Wiblin: *'The Space Between: Photography, Architecture and the Presence of Absence'*, w: F.Penz and M.Thomas (red.): *Cinéma & Architecture*, s. 104.

<sup>143</sup>Tim Benton: *'Representing Le Corbusier: Film, Exhibition, Multimedia'*, w: F.Penz and M.Thomas (red.): *Cinéma & Architecture*, op. cit. s. 114.

jak sztuczną jest opera pośród gatunków dramatycznych. Otwarcia na cztery strony świata, symetryczne i wskazujące wciąż to samo centrum, są perfekcyjnym odbiciem sytuacji głównego bohatera opery. Podejście delikatną pochylnią od bramy wejściowej pod willę odczuwać trzeba jak zbliżanie się do dramatu w „nastrojowym tunelu” sztywnej i wyważonej perspektywy, aż „zakleszczającej” przybysza. Nastrój potęgi ludzkiej namiętności jest tu zapieczętowany w powściągliwej, precyzyjnie skomponowanej formie. Przypomina się teatralna zasada pokazywania cierpienia na scenie: by pokazać cierpienie, nie wolno cierpieć naprawdę, trzeba cierpienie przeżyć, ale potem wyjąć je z siebie, postawić obok i z dystansu nadać mu formę. Nastrój architektury ujarzmiającej otaczającą naturę wypełnia przestrzeń czterech portyków: opasłe kolumny nie pozwalają uwolnić wzroku od budowli, wcinają się w każdy kadr; architektoniczne otwory są ramami widoków. Odczuwa się wrażenie, że willa skonstruowana z otoczeniem jest jednocześnie jego generatorem, stymuluje obecność krajobrazu. Nie bez powodu w opinii mieszkańców została nazwana „Królową”. Jej panowanie nad królestwem krajobrazu niczym nad żywiołowością natury jest mocnym, rejestrowalnym wrażeniem, odgrywającym w filmowej operze Loseya rolę współtworzącą opowieść.

Oryginalną interpretację nastrojowości w filmie prezentował Le Corbusier. Jego zdaniem obraz filmowy uczy kontaktu z "nastrojem obiektywnym", w przeciwieństwie do powszechnego odczuwania "nastroju subiektywnego". Film ukazuje nieskończony odcień życia w nas, przedstawia radość, gnębiący niepokój, ogarniającą trwogę - bez ich wyrażania i ekspresjonizmu, dlatego właśnie, że są filmowane.

„Chciałbym, aby obiektyw ukazał nam siłę ludzkiej świadomości za pośrednictwem fenomenów wizualnych o tak subtelnym i szybkim charakterze. Nie zebraliśmy się, aby je zarejestrować, nie możemy ich zachowywać, odczuwamy po prostu ich oddziaływanie. Mówię więc, że obiektyw, nie posiadający nerwów ani duszy, jest zdumiewającym podglądaczem, objawicielem, proklamatozem. I poprzez niego będziemy mogli dotrzeć do prawdy ludzkiej świadomości. Ludzki dramat stoi przed nami otworem”<sup>144</sup>.

---

<sup>144</sup> *„Mais je voudrais, ici, que l'objectif nous révélât l'intensité de la conscience humaine par le ruichement des phénomènes visuels qui sont de nature si subtile et si rapide. Nous ne sommes pas organisés pour les enregistrer; nous ne pouvons pas les observer, nous en ressentons simplement les rayonnements. Je dis lors que l'objectif sans nerfs ni âme, est un voyeur prodigieux, un*

Le Corbusier nie chciał uczestniczyć w tworzeniu filmów jako dekorator.<sup>145</sup> Nie rozumiał architektury jako dekoracji. Niemniej jednak, albo wręcz przeciwnie, obraz filmowy był odpowiedni do uchwycenia przeżywanej atmosfery.<sup>146</sup> Le Corbusier miał szczególną wizję obrazu, którego podstawą miała być wewnętrzna ekspresja - ukazywanie promieniowania człowieka pozostającego w kontakcie ze swoim bliskim otoczeniem. Twierdził, że film pokazuje miejsce w całości jego fenomenu. Refleksja Le Corbusiera na temat kina istotnie wpływała na jego stosunek do formy, pozwoliła mu sprecyzować cel, który pragnął osiągnąć poprzez układ brył w grze światła. Nastrojowość, do której zmierzał, nie miała być narzucona formie z zewnątrz, np. przez sytuację emocjonalną widza lecz wydobyta z samej formy, jej istoty. Podzielał opinię intelektualistów swojej epoki (Favre'a i Delluca), którzy chcieli przyporządkować obrazowi filmowemu odbicie poetyckiego oddziaływania życia. Od 1918 r. opisywał swemu przyjacielowi Ritterowi sposób, w jaki wzruszały go filmy: „Poszedłem do kina, gdzie fantastyczne amerykańskie filmy zabierały w daleką podróż naszą myśl, całe nasze jestestwo”<sup>147</sup>. Można przeciwstawić jego stanowisko poglądom L.Moholy-Nagy'a, który jako eksperymentator i teoretyk (bliski Gropiusowi, wykładający w Bauhausie od 1923 do 1938 r.) szukał w fotografii i kinie odzwierciedleń przestrzeni i czasu po to, by tworzyć estetykę. Le Corbusier daleki był również od poglądów Mallet-Stevensa, uważającego kino za najlepszy sposób ukazywania człowieka w otoczeniu dekoracji, wpływających na tego człowieka przez swą atmosferę.

---

*découvreur, un révélateur, un proclamateur. Et par lui, nous pourrions enterer dans la vérité de la conscience humaine. Le drame humain nous est ouvert.*” Le Corbusier: *Esprit de vérité*, artykuł w czasopiśmie *Mouvement1*, Paris, 1933, za: Arnaud Francois: *La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier*, w: *Cinéma theque* 9, Printemps 1996, s. 43.

<sup>145</sup>Odmówił w 1935r. współpracy z F.Legerem przy scenografii *Things to Come*, projekcie producenta A.Korda.

<sup>146</sup>W 1935 r. wziął udział jako operator w filmie kręconym w Kasbach w Algierze, aby uchwycić nastrój tego miejsca.

<sup>147</sup>”Znajdowanie się ponownie na trotuarze codziennego, banalnego życia, gdzie nic się nie dzieje, zagrażało nudą i pustką. Pisał: »Odwroćcie się plecami do ekranu wychodząc jest rozpaczliwe. Pozostaje tylko papieros, aby wypełnić tę lukę i przetrwać to zerwanie«. Le Corbusier: *Lettre a Ritter du 22 aout 1918, R3 19 251*, za: A.Francois: *La cinématographie*, op. cit. s. 43.

Le Corbusier wpisywał „ożywione postrzeganie”, które można nazwać „promieniowaniem”, w strukturę swojej architektury stanowiącej ciągłą jedność wokół patrzącego człowieka. Plastyka staje się odczuciem fizjologicznym, wrażeniem.

„Emocja pochodzi od tego, co jest widoczne dla oczu, od tego, co ciało odbiera dzięki wrażeniom lub naciskom ścian na nie i wreszcie od tego, co daje oświetlenie, całkowicie lub częściowo zależne od miejsca, w którym się ono pokazuje”<sup>148</sup>.

A.François twierdzi, że Le Corbusier nie mógłby sformułować swojego słynnego określenia formy bez udziału obrazu filmowego, prowadzącego spojrzenie od wyobrażenia po akt widzenia.<sup>149</sup>

Przykładami współczesnej architektury wykorzystanej w filmie ze względu na swą szczególną nastrojowość są: architektura osiedli Marne-la-Valée Ricardo Bofilla w filmie *Brazil* Terry'ego Gilliana z 1985 r., *Fondation Cartier* Nouvela w filmie *Po tamtej stronie chmur* Antonioniego z 1996 r.

Podsumowując, trzeba stwierdzić, że w architekturze ostatnich trzech dekad XX w. dostrzec można świadome wzmocnianie przez architektów nastrojowości jako konsekwencji tworzenia sytuacji spektaklu i realizowania funkcji scenograficznych. Nastrojowość staje się dominującym elementem oddziaływania formalnego wielu architektur, których celem ma być przedstawienie zdarzenia. Jest ważną, scenograficzną funkcją modelowych dla omawianego zagadnienia obiektów, przywoływanych w analizie różnych aspektów scenograficznych architektury. Widowiskowość Cementarza Brion Carla Scarpy, Muzeum Żydowskiego D.Libeskinda, Wyższego Seminarium Księży Zmartwychwstańców D.Kozłowskiego, krematorium R.Loeglera w Krakowie i wielu innych, wybitnych architektur omawianego okresu jest realizowana poprzez świadome zagęszczanie w nich nastroju.

---

<sup>148</sup> «L'emotion vient de ce que l'yeux voient, c'est-à-dire les volumes, de ce que le corps reçoit par impressions ou pression des murs sur soi-même et ensuite de ce que l'éclairage vous donne soit en intensité, soit en douceur selon l'endroit où il se produit ». Le Corbusier: *La Charte d'Athenes*, Les Editions de Minuit, Paris, 1941, s. 37.



J.Nouvel, Centrum Kulturalno-Kongresowe, Lucerna (1995-99)

<sup>149</sup>A.Francois: *La Cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier*, w: *Cinéma* 9, printemps 96, s. 39-55.

## PROJEKCYJNOŚĆ

Aspektem scenografii w architekturze jest priorytet generowania projekcji. Scenografia służąc widowisku, wywołuje poprzez swoje uformowania świat abstrakcyjnych (psychicznych) doznań, poprzedzony najczęściej wyobrażeniem pozoru prawdy, obrazu w wyobraźni, który można tu nazwać projekcyjnym. Scenografią określa się roboczo w środowisku teatralnym kreowanie określonego (zadanego w spektaklu) świata, który jednak nie stanowi realnej rzeczywistości, lecz jej pozór, przez Deborda nazywany fałszem. W warunkach programowego widowiska fałsz ten jest rozpoznany i świadomie zaakceptowany przez publiczność, która podejmuje grę wyobraźni, spodziewając się dzięki pozorowi rzeczywistości dotrzeć do prawdy o rzeczywistości realnej. Teatr czy kino (nazywane również „iluzjonem”) w większości wypadków posługuje się iluzją w celu zaprezentowania realnego problemu. Iluzyjny według *Słownika Wyrzów Obcych* znaczy tyle samo, co pozorny, złudny, nierealny, zwodniczy, fikcyjny.<sup>150</sup> Wywołanie iluzyjności zatem jest w scenografii najczęstszym sposobem służenia spektaklowi – dotyczy bowiem psychicznego procesu wyobrażenia i uznania za prawdę fikcji. Jest to jeden z rodzajów uruchomienia projekcyjności. Projekcja bowiem to według *Słownika Wyrzów Obcych* „wyświetlenie” czegoś przestrzennego na płaskiej płaszczyźnie. Proponuje się wykorzystanie tego terminu w rozszerzonym znaczeniu dla określenia „wyświetlania” obrazu w wyobraźni widza za pośrednictwem zobaczonych, fizycznych form. Projekcyjność poprzedza i generuje wyobrażenie, tj. stanowi rodzaj urządzenia, które uruchomione powoduje wyobrażenie, jest pojęciem szerszym od pojęcia iluzyjności, dotyczy bowiem ogólnie procesu uruchamiania wyobraźni widza pod wpływem bodźca wizualnego. Projekcyjność nie musi się posługiwać pozorem ani złudzeniem, by „wyświetlić” odpowiedni obraz w umyśle patrzącego na daną formę. Pojęcie to jest bliskie „narracyjności”, które jednak odsyłałoby zbyt mocno do ciągłej i fabularnej opowieści, przekładalnej na język werbalny. W takim kontekście określenie „projekcyjność” wydaje się bardziej ściśle i sytuuje się w hierarchii aspektów scenografii między celem i sposobem, podobnie, jak nastrojowość.

<sup>150</sup>W.Kopaliński: *Słownik Wyrzów Obcych*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1983, s. 183.



zaprojektowanymi, opierającymi się na grze wszystkich składowych, w tym i scenografii. Zarówno gra aktora jak i gra przestrzeni służą przekazaniu informacji, wywołaniu napięć i doznań realnych, które jednak wymagają iluzji i metafory, by zostać wyobrażonymi lub znaleźć pole magnetyczne dla zaistnienia. Wszystko zmierzać ma do „iluminacji”, określenia, poznania, wzruszenia, przeżycia swoistego „katharsis” (gr. 'oczyszczenie' – oczyszczenie, rozładowanie uczuć, wzruszeń, jak np. litość i strach, pod wpływem sztuki, zwłaszcza tragedii scenicznej)<sup>152</sup>. Projekcyjność jako sposób służenia spektaklowi wynika z definicji scenografii i stanowi jeden z jej podstawowych aspektów. Jeśli jest wpisana w dzieło architektury i jeśli projekcja określonego obrazu wyobrażonego lub fikcji historycznej albo fantastycznej ma być sposobem jego użytkowania, można stwierdzić, że architektura ta prezentuje aspekt scenografii. Dzieje się tak zwykle wówczas, gdy dany obiekt zakłada podobne do scenograficznego zadanie służenia sytuacji spektaklu.

W historii modelowymi architekturami przejrzystości obrazującymi ten problem są obiekty sakralne. Forma służebna wobec obrzędu religijnego, który musi mieć odniesienia transcendentalne, uruchamia z reguły proces myślowy polegający na wyobrażeniu nieznanego, a uznawanego zgodnie z wiarą za prawdziwą rzeczywistość. Iluzja w tym wypadku jest konstytuowanym w umyśle widza stopniem pośrednim między fizyczną formą produkującą złudzenie i nieznaną oraz niewyobrażalną prawdą świata duchowego.

Zgodnie z założeniem pracy pomija się w analizie architekturę sakralną jako zbyt oczywisty przypadek związków ze scenografią. Dzieje architektury dostarczają również przykłady obiektów świeckich, których forma nie tylko umożliwia, ale nawet narzuca ukierunkowaną sferę wyobrażeń.

Problem projekcyjności architektury unaocznia jej ekspozycja, czyli „przedstawienie przedstawienia”. Guiheux, opisując znaczenie wystawy architektonicznej podkreśla, że „wystawa uwypukla niejako sztuczny charakter samej architektury. Narracja, instalacja, fikcja - wszystko to daje do zrozumienia, że architektura jest artefaktem, tym rodzajem sztuczności, który przetworzony staje się

---

projekcji, w których ekran neutralny (lub nie) przechwytyje i zatrzymuje krótkotrwały (lub nie) promień.” D.Paini: „*Faut-il en finir avec la projection?*” s. 163, 164.

<sup>152</sup>W.Kopaliński: *Słownik Wyrazów Obcych*, op. cit., s.213.

nową rzeczywistością. Architektura powstaje jako fikcja, sprzedaje się jak obietnica, istnieje zaś jako rzeczywistość<sup>153</sup>. Komentując ekspozycję *Miasto* pisze: „Chmury zastąpiły przestrzeń, tworząc scenografie zamieniające mgłę w stałą formę”<sup>154</sup>. Wystawa uświadamia współcześnie akcentowaną, architektoniczną tendencję do odstępowania od pracy nad powierzchnią na rzecz tworzenia środowiska, które byłoby nie tylko „rzeźbione”, lecz kreowało „architektoniczny mikroklimat.” Termin: środowisko, Guiheux uważa za najodpowiedniejsze do określenia wspólnej natury Cristal Palace i modulatora Espace-Lumiere Moholy-Nagy oraz projektów Uniwersytetu w Berlinie Shadrac Woods, chmur malowanych na barokowych kopułach, makiety Johna Cage'a *Not wanting to say anything about Marcel* (1969), planu *No Stop City* Archizoomu. Oddziaływanie tej architektury porównać można do tworzenia wirtualnych przestrzeni, stymulujących w miarę możliwości wszystkie zmysły człowieka w niej przebywającego.

Formy oglądane na wystawach architektonicznych uruchamiają wielostronny aparat i proces postrzegania oraz system wartościowania architektury. „Architektura wystawowa jest objawiającym się światem zewnętrznym, «stającym się» przed oczami widza pomiędzy okiem a powierzchniami kodowanymi, wertykalnymi bądź horyzontalnymi lub pochylonymi”<sup>155</sup>. Guinhex twierdzi, że architektura została niejako zmuszona do wykorzystywania środków typowych dla scenografii, zwłaszcza filmowej, aby móc sprostać warunkom i nowym oczekiwaniom klienta. *La maison de la publicite* Oscara Nitzschkego czy Pawilon *Philipsa* Le Corbusiera wprowadziły do architektury nowe w stosunku do wcześniejszych znaczenia i obrazy, prezentując cechy typowe dla przedstawień filmowych i video. Współczesne wystawy polegają coraz częściej na projekcjach - ściany ekspozycji na całej powierzchni

---

<sup>153</sup> „L'exposition met en évidence le caractère d'artifice de l'architecture. Narration, installation, fiction, dispositif spectaculaire, elle donne à comprendre que l'architecture est artefact, ce caractère d'artificialité que la fabrication transforme en nouvelle réalité. L'architecture se conçoit comme fiction, se vend comme promesse, et existe comme réalité.” Archithese, nr 3/96, s. 22.

<sup>154</sup> „Les nuages ont remplacé l'espace, donnant lieu à des scénographies qui solidifient une ouate, ainsi dans la longue galerie de l'exposition «La ville».” Tamże, s. 23.

<sup>155</sup> „L'architecture, celle de l'exposition, mais cela est juste pour toutes les autres, est le visible devant, ce qui est vu de plus ou moins près, loin, la distance entre un oeil et des surfaces codées ou non, verticales ou horizontales, parfois inclinées”. Tamże, s. 22.

„zbudowane” są z ruchomych obrazów. Ta nowa jakość proponowanej przestrzeni lub jej iluzji nie pozostaje bez wpływu na pracę architektów, zwłaszcza manipulowanie objętością i powierzchnią. W architekturze ostatnich lat znaczenie projekcyjności architektury wzrasta i zyskuje aprobatę architektów. R.Porro mówi:

*„L'architecture exprime-t-elle par son extérieur sa propre fonction, essaye-t-elle de démontrer quelque chose, est-elle en continuité avec la tradition d'un pays? (...) Evidemment (...) l'architecture doit avoir ce côté inventif, ce côté onirique. Dans mon bâtiment de La Havane, l'onirisme est évident. C'est un bâtiment qui devient femme, et quelle drôle de femme, parce que c'est une ville. C'est comme le corps d'une ville et en même temps ce sont des seins de femme qui sortent de la ville et c'est un sexe féminin qui est là, véritable manifestation de l'onirisme.*

*J'aime beaucoup une phrase de Saint-Albert Le Magne qui dit: «L'homme peut être tout autre chose». Une oeuvre d'art doit dépasser son rôle de représentation, elle doit s'envoler. Je crois, comme disait Van Gogh, que pour pouvoir s'envoler, il faut avoir les pieds ancrés sur terre. C'est l'onirisme qui lui permet de s'envoler, que cela soit en architecture ou au cinéma ...*

*Quand j'ai vu «Fanny et Alexandre», de Bergman, j'ai réalisé que dans un film on peut représenter la totalité du monde. Il y a tout dans ce film comme dans Shakespeare. J'ai passé ma vie à essayer de réaliser un bâtiment qui soit le monde entier, je n'ai pas encore réussi mais j'espère.”<sup>156</sup>*

Postmodernizm traktował fantazję i narracyjność jako elementy wzbogacające możliwości oddziaływania architektury. Wykorzystywanie metaforyczności w kształtowaniu form stawia niektóre dzieła postmodernistyczne na równi z przekazem poetyckim, jednak nie tym zapisanym w książce, lecz

---

<sup>156</sup>”Czy architektura przez swą zewnętrżność spełnia swoją właściwą funkcję, czy próbuje coś demonstrować, czy kontynuuje tradycję regionu? Oczywiście (...) ponieważ architektura musi mieć swoją własną inwencję, swoją stronę snu i marzenia. W moim budynku w Hawanie atmosfera sennego marzenia jest wyraźna. Jest to budynek, który stał się kobietą i to śmieszną, bo ta kobieta jest jednocześnie miastem. Budynek jest jakby ciałem miasta i jednocześnie piersiami kobiety, która wychodzi z miasta i ta kobiecość to prawdziwa manifestacja marzeń sennych. Bardzo lubię zdanie Saint-Albert Le Magne, które brzmi: «Człowiek może być wszystkim innym». Dzieło sztuki musi przekraczać swoją rolę reprezentatywną, musi się wznosić. Wierzę, że jak mówił Van Gogh, aby móc się wznieść, trzeba mieć stopy oparte mocno na ziemi. To marzenie senne pozwala go unieść, czy to w architekturze, czy w filmie... Myślę, że moja odpowiedź na poprzednie pytania przekonuje, że tak. Kiedy obejrzałem *Fanny i Alexander* Bergmana, zrozumiałem, że w filmie można przedstawić cały świat. Jest w tym filmie wszystko, jak u Shakespeare'a. Poświęcam życie próbując zrealizować budynek, który byłby całym światem, co mi się jeszcze nie udało, ale mam wciąż nadzieję.” R.Porro: op. cit.

tym wygłaszanych na scenie, gdyż budynek z istoty, jeśli ma coś do powiedzenia, to zwraca się do publiczności. „Domy chcą i muszą mówić” – pisali w 1974 r. Charles Moore, Gerald Allen i Donlyn London w książce pt. *The Place of Houses* - i powinny nadawać się do zamieszkania nie tylko przez ciała, ale i przez myśli człowieka, np. przywołując wspomnienia. Metafora w architekturze jest najbardziej poetyckim wyrazem projekcyjności.

Dziełem zbudowanym z metafor jest wspomniane już Seminarium Zgromadzenia Księża Zmartwychwstańców D.Kozłowskiego. Metafora przejścia, stanowiąca skrót przemian, mających się dokonać w osobowości wstępującego tu młodego człowieka, jest misternie konstruowana z materialnych form i przestrzeni. Są one sugestywne, na tyle jednak niedopowiedziane, że każdy przechodzień może wywoływać w swoim umyśle własny „film”, pobudzony i prowokowany przez architekturę. To wyzwolenie myśli dzięki formie staje się „przemianą kamienia w ciszę”.

Przykładem architektonicznego obiektu, w którym zadania projekcyjności determinują rozwiązania formalne, jest również omawiana już przy okazji widowiskowości i scenograficznej funkcji, Francuska Biblioteka Narodowa w Paryżu projektu D.Perrault (1996). Stała się ona wielką, metaforyczną apoteozą książki, spektaklem, wywoływanym w zainspirowanej do tworzenia skojarzeń wyobraźni widza. Cztery wieże wyniesione na cokole niczym na monumentalnej scenie, mają przedstawiać potęgę i bogactwo świata książki, a nawet jego przytłaczający ogrom, wymykający się ludzkiej kontroli, uciekający w chmury i zdający się tworzyć jakiś nieosiągalny, autonomiczny labirynt - świat napisany przez człowieka, lecz uwolniony spod jego władzy i kierujący się swymi własnymi prawami.

Prowokacją dla wyobraźni są zwykle realizacje Nouvela. Projekcyjność jest głównym składnikiem widowiskowości tej architektury, w której fetysze i przedstawienie <sup>obsesji</sup> architekta chcą grać istotową rolę. Analizując twórczość Nouvela i Christiana de Portzamparca Odile Fillon zauważyła świadome wpływy obrazu filmowego na tych architektów i równie świadome wykorzystanie tego wpływu w ich twórczości. Sam Nouvel mówi o „kradzieży” obrazów dla swojej architektury. Z całego szeregu źródeł najbardziej zdecydowany wpływ wywarł na niego Wim Wenders. Bezpośrednim odniesieniem do kina w architekturze

Nouvela jest bar w teatrze Belford (1983). Nouvel pomyślał go jako kopię sceny Wendersa z mokrym asfaltem, czerwonym światłem neonowym, kontuarem ze stali nierdzewnej i skrzynkami coca - coli. Wejście do baru miało wywoływać to samo odczucie, co wejście na plan filmowy. Również projekt klubu nocnego w Nogent-sur-Marne (1987) „kradnie” obrazy Wendersa z *Der Stand der Dinge* (1982). Inspirujące Nouvela kadry pokazują asfaltową nawierzchnię, przemysłowe otoczenie, wielkie, mocne światła, wraki samochodowe i olbrzymie ekrany. Nouvel wciąż powtarza, że scenografie filmowe były źródłem wzbogacającym jego pracę. Inspirowały go również technologie stojące za wizjami filmowymi. Marzeniem Nouvela jest rozwinięcie konceptu „nie-materialności” w architekturze, np. przez włączenie w architekturę wielkich ekranów jako rzeczywistych jej składników. Idee te zawarł w projekcie konkursowym na *Grand Stade* w Paryżu (1995). W 1989 roku Nouvel spotkał osobiście Wendersa. Poprosił go o zrobienie filmu na temat *La tour sans fin*, sławnej 400-metrowej wieży, która miała być zbudowana w dzielnicy La Defense w Paryżu. Pomysł Nouvela można zobaczyć w obrazie Wendersa *Until the End of the World* (1991), gdzie włączył on tę „wieżę bez końca” w swoją wizję Paryża w roku 2000. Równoległe z inspiracją filmami Wendersa, Nouvel świadomie zapożycza obrazy z innych filmów, takich jak Stanleya Kubricka *2001. Odyseja kosmiczna* (1968), Ridleya Scota *Obcy* (1979) i *Blade Runner* (1982), czy Terry'ego Gilliana *Brazil* (1985).

Znaczenie kina jako wielkiego projektora iluzji zauważył już Le Corbusier, bardziej jednak przestrzegając przed nim, niż ulegając fascynacji. „«To poważne, bulwersujące, patetyczne.» Film staje się rywalem architektury i urbanistyki”<sup>157</sup>. Le Corbusier dostrzegał podwójny wpływ kina na architekturę (w 1958 r. w czasie inauguracji pawilonu *Philipsa*, wyświetlając swą instalację foto-kinową «Poemat elektroniczny», mówił, że kino rządziło światem najlepszym i najgorszym). Według niego zadaniem filmu nie powinna być ucieczka od rzeczywistości, lecz jej zgłębienie. Le Corbusier nie myślał o obrazie filmowym w kategoriach estetycznych, jak w przypadku fotografii, gdy wykazywał formalizację zrealizowanych

---

<sup>157</sup> „«c'est sérieux, bouleversant, pathétique» le film, devient ici le rival de l'architecture et de l'urbanisme”, cytowane fragmenty wypowiedzi Le Corbusiera z: Le Corbusier: *Sur les quatre routes*, Daniel Gonthier, Paris 1939, s. 171, za: A.Francois: *La cinématographie...*, op. cit., s. 42.

efektów. Jego zdaniem 90% produkcji filmowej jest kłamstwem - kino tworzy dzięki montażowi intensywne relacje nowego rodzaju przekształcając rzeczywistość, najczęściej upiększając ją lub czyniąc bardziej dziwną. Tymczasem najistotniejsze według niego ma być odkrywanie życia we wszystkim, co istnieje. Trudność stanowi ograniczenie widzenia właśnie bez możliwości wyobrażenia sobie. Taki pogląd na „iluzyjność” kina czyni z Le Corbusiera przeciwnika scenograficznej „projekcyjności”, choć dostrzegał wyraźnie jej olbrzymią siłę oddziaływania na widza, przyciągania go i oczarowywania. Trzeba przypomnieć, jak wielkie wrażenie robiło nieme kino na początku wieku i w jaką przestrzeń widzowie dawali się być przenoszeni. Stanowiło ono miejsce, gdzie siły witalne świata istniały w sposób widoczny, jak pisał Francois. Le Corbusier traktował je jako ogromną możliwość i pułapkę zarazem.

Projekcyjność w architekturze w dosłownym sensie prezentują obiekty, w których technologie elektroniczne i medialne, przenoszące widza w odległe, pozaarchitektoniczne światy, stają się funkcją dominującą. Jest to wtedy projekcyjność w pewnym sensie gotowa i narzucona wyobraźni widza. Przykładem takiego dzieła, eksponującego wszechobecność mediów, jest „maszyna”, pomnik i obiekt architektoniczny zarazem – *Egg of Winds* (1989) projektu Toyo Ito w Yokohamie.

#### Czas w projekcyjności

Jednym z podstawowych przejawów projekcyjności spektaklu jest fikcyjny czas. Scenografia jest elementem widowiska najwyraźniej informującym widza o upływie czasu w spektaklu, różniącego się najczęściej od czasu trwania spektaklu, mierzonego zegarkiem. Według *Nowej Encyklopedii Powszechnej* (1995-1996) czas jest w filozofii miarą zmiany wyrażaną za pomocą określeń „wcześniej” i „później”, formą bytu materii, atrybutem materii. Termin czasu jest zwykle rozumiany jak: 1) chwila, punkt czasowy, 2) okres, odcinek, czas, interwał czasowy, 3) trwanie, długość okresu czasu, 4) wszechogarniające trwanie rzeczywistości.

Starożytna filozofia grecka przeciwstawiała świat stający się światu w sobie (ponadczasowemu i niezmiennemu). Dla Arystotelesa czas jest właściwością bytu i stanowi jedną z kategorii przypadłości, w



tomizmie materia istnieje w czasie, byty duchowe w wierności, a Bóg, identyczny ze swą istotą, zwie się wiekuistością. Dla I.Kanta czas jest czystą formą naoczności, warunkuje spostrzeganie zjawisk; od Kanta przez J.Fichtego, G.W.F.Hegla po U.Heideggera filozofia refleksyjnie łączy czas z podmiotowym doświadczeniem, tj. świadomością człowieka. Według Heideggera „bycie czasuje”, tj. wypływa z czasu. W historii nauki i filozofii znany jest spór o charakter czasu: absolutny, bez względu na jakikolwiek układ odniesienia i niezależny od przebiegu zjawisk (I.Newton) czy względny, zależny od układu odniesienia, przy czym zjawiska pozostają ze sobą w różnych stosunkach czasoprzestrzennych (G.W.Leibniz, E.Mach, H.Poincaré, A.Einstein). U podstaw określenia czasu leży pojęcie stosunku równości trwania procesów lub okresów czasu. Współcześnie odrzuca się stanowisko absolutystyczne i mówi się o czasie względem jakiegoś układu odniesienia<sup>158</sup>.

Scenografia jako zaprojektowany od początku do końca znak pewnej rzeczywistości dowolnie interpretuje czas i czyni to w sposób na tyle sugestywny i przekonujący, że świadomość percypującego widza nie rozpoznaje fałszu jako błędu i akceptuje grę poddając się złudzeniu. U źródeł teatru stoi typ dramatu greckiego, charakteryzującego się jednością akcji, miejsca i czasu, co oznaczało umowne zamknięcie przedstawianej historii w 24 godzinach. Niemniej w strukturze teatru czy filmu właściwie zawsze następuje transpozycja czasu realnego na umowny. Formalnie służą temu różne zabiegi, dające się wyprowadzić z chińskiej definicji: „czas to zmiana”, dlatego temat czasu powróci przy omawianiu aspektu sposobu przekształcania. Sposób znaczenia zmian odbywa się poprzez ruch, rozwój, nakładanie się nowego na stare, powrót do tego, co było poprzez uaktywnianie pamięci metodą np. skojarzeń i śladów czyli przez uruchamianie projekcyjności.

W architekturze problem czasu jest wzbogacony w stosunku do scenografii o dodatkowy akt doświadczenia teraźniejszości w wymiarze rzeczywistym. Odczytywanie architektury odbywa się już jednak na wielu poziomach świadomych i podświadomych operacji myślowych i jako takie jest spójne z

---

<sup>158</sup>Z. Augustynek: *Własność czasu*, Warszawa 1970, tenże: *Natura czasu*, Warszawa 1975.

percypowaniem obrazów teatralnych i filmowych. Projektowanie czasu jako szczególny przejaw wpływu obrazów filmowych na architekturę sugeruje Jean Nouvel.

Problem nowego traktowania czasu pojawił się w projektowaniu architektury jako wydarzenia. Dyskusję na ten temat podejmują P.Eisenman i B.Tschumi. Eisenman pisze:

*„Event proposes a different kind of time which is outside of narrative time or dialectical time. This other time, this outside of time begins to condition the idea of event as well as the idea of singularity. (...) Place and time when no longer defined by the grid but rather by the fold, will still exist, but not as place and time in its former context, that is, as static, figural space. This other definition of time and place will involve both the simulacrum of time and place as well as the former reality of time and place. Narrative time is consequently altered. From here to there in space involves real time; only in mediated time, that is, the time of film or video, can time be speeded up or collapsed. Today the architecture of the event must deal with both times: its former time and future time of before and after and the media time, the time of the present which must contain the before and the after.”*<sup>159</sup>

---

<sup>159</sup> „Wydarzenie oferuje inny rodzaj czasu, który jest różny i pozostaje poza czasem narracji, czy czasem dialektycznym. Ten inny czas, ten poza-czas zaczyna warunkować ideę wydarzenia jak i ideę pojedynczości. (...) Miejsce i czas, określane już nie przez współrzędne, ale raczej przez fałdę, dalej będą istniały, ale nie jako miejsce i czas w ich poprzednim kontekście, tj. jako przestrzeń statyczna, przedstawiająca. Ta inna definicja czasu i miejsca obejmie zarówno wyobrażenie czasu i miejsca, jak i poprzednią rzeczywistość czasu i miejsca. W rezultacie czas narracyjny zostaje zmieniony. „Od – do” w przestrzeni wiąże czas rzeczywisty; tylko w czasie pośrednim, tzn. w czasie filmowym lub video, czas może być przyspieszony lub zatrzymany. Dzisiaj architektura wydarzenia musi mieć do czynienia z oboma rodzajami czasu: jego czasem poprzednim i czasem przyszłym przed i po, oraz czasem medialnym, czasem teraźniejszości, który musi obejmować to co przed i to co potem.” P.Eisenman: *Folding in time. The Singularity of Rebstock*, w: *Folding in architecture...*, op. cit., s. 24, 25. (tłum. K.Lenartowicz)



J.Nouvel, projekt *Tour sans Fins* (1989)

## 2.2. Sposoby stosowania scenografii w architekturze

Scenograficzne aspekty architektury, skoncentrowane na przedstawianiu zdarzenia i co za tym idzie, scenograficznej funkcji: nastrojowości i projekcyjności, znajdują konkretyzację w rozwiązaniach formalnych, w których nierzadko również widać scenograficzne sposoby kształtowania wizji. Dotyczą one stosowania środków i narzędzi realizowania głównych zadań spektaklu należących do tradycyjnego warsztatu teatru, filmu i TV, i są sposobami przekładania abstrakcyjnych pojęć i zamiarów na język form i obrazów. Może się zdarzyć, że w aspekcie widowiskowości architektura spełnia zadania posługując się metodami wyłącznymi dla swojej dziedziny. Najczęściej jednak dostrzec można w tej architekturze współbrzmienie ze scenografią w zasadach konstruowania przestrzeni architektonicznej i scenograficznej.

Wracając do definicji scenografii trzeba dodać, że sposoby kształtowania scenografii są zawsze uzasadnione potrzebą spektaklu: jeśli wywołują nastrój, to jest on pożądanym dla przeżycia widowiska, jeśli są to skojarzenia, to konkretnie korespondujące z przedstawianym zdarzeniem. Scenograficzne sposoby nie mogą rozpraszać ani dekoncentrować uwagi widza, lecz mają ją skupiać na głównym wątku spektaklu. Sytuację tę dobrze tłumaczy norwidowskie zdanie o szacie, wyrzeźbionej przez Michała Anioła, mówiące, że każda fałda jednemu skinieniu służy.

### 2.2.1. *Odgrywanie*

Scenografia służąc spektaklowi wizualnym kreowaniem określonego świata, z reguły jest traktowana tak, jak każdy inny element gry. Formy „grają” podobnie jak aktorzy, udając to, czym nie są, lub „nadając” wystudiowaną postać temu, czym są. W scenografii "odgrywanie form" w znaczeniu udawania czegoś, czym się nie jest, najczęściej sprowadza się do trzech podstawowych zabiegów kształtowania przestrzeni: budowania iluzji, aluzji i kostiumów. Tym trzema kategoriami można przyporządkować stosowane w scenografii sposoby odgrywania, które w konsekwencji mają służyć wzbudzeniu projekcyjności lub, rzadziej, nastrojowości, w przedstawianym zdarzeniu. Rodzajem iluzji są

typowe dla scenografii naśladownictwa, czyli imitowanie w miarę możliwości najdokładniej realnego modelu. Imitacje dotyczą najczęściej materiałów lub fragmentów architektury. Odgrywanie nie musi jednak opierać się na złudzeniach, by wywołać określony efekt - może mieć charakter bardziej intelektualny, wyrafinowany, sformalizowany, opierający się na skojarzeniach, które można nazwać aluzjami. Są one szczególnie skutecznym sposobem uruchamiania projekcyjności. Trzecim, wyodrębnionym rodzajem scenograficznych środków służących odgrywaniu, jest kostium.

Formalna nieszczerłość scenografii jest najczęściej przeciwstawiana „autentyczności” architektury. Tymczasem programowa „sztuczność” dawno porzuciła miejsca teatralne i od czasów starożytnych można ją zaobserwować w niektórych obiektach architektonicznych (patrz: rozdział II 1.).

#### ILUZJE

Najczęściej występującym w architekturze rodzajem odgrywania są iluzje. Według *Słownika Wyrazów Obcych...* iluzja to złudzenie; urojenie, złuda, można byłoby więc używać tych dwóch określeń zamiennie jako tożsamy. Wydaje się jednak, że termin "iluzja" bardziej dotyczy ukształtowania formy, natomiast "złudzenie" odnosi się do reakcji psychicznej wywołanej iluzją. W dalszym omówieniu będą używane oba terminy, z uwzględnieniem tego delikatnego rozróżnienia między nimi.

Stosowane już w starożytnej Grecji, o czym przekonuje Witruwiusz, rozbudzające wyobraźnię wiernych w kościołach średniowiecza, w renesansie harmonijnie uzupełniające architekturę, szczególnie ulubione w baroku, kiedy „rozsadzały strukturę architektury” - iluzje optyczne są zabiegiem podejmowanym także w architekturze współczesnej. W historycznym przeglądzie dostrzec można różne ich postaci, zależnie od celu, któremu miały służyć oraz możliwości technicznych. Najogólniej cele zastosowania złudzeń w architekturze tkwiły w abstrakcyjnym świecie idei, dotyczyły albo jakości estetycznych, związanych z określonym w danym czasie kanonem piękna, albo wartości dramaturgicznych widowiska, stwarzanego dzięki przedstawieniu zdarzenia, lub jednych i drugich równocześnie. Przykładem wykorzystania złudzeń dla potrzeb estetycznych są korekty perspektywiczne,

regulujące postrzeganie proporcji lub kształtów form architektonicznych zgodnie z prawami optyki ludzkiego oka. Ten rodzaj złudzeń nie jest scenograficzny, ponieważ nie służy sytuacji spektaklu, co z definicji stanowi zadanie scenografii. Szczególnie scenograficzny natomiast jest typ iluzji, mających generować przedstawienie jakiegoś zdarzenia. Do tej grupy zaliczyć można malarstwo iluzjonistyczne, projekcje filmowe, hologramy. Rodzajem iluzji, tyle, że zwykle dotyczących materiałów, a nie widoku perspektywicznego, są imitacje. Mają zarówno podnosić jakość estetyczną w myśl panujących wyobrażeń, jak i przedstawiać nieprawdziwą sytuację, np. sugerując zamożność lub wyszukany smak właściciela, uzyskać zaskoczenie, dowcipne skojarzenia itp. Historycznym przykładem naśladownictwa materiałowego jest słynna barokowa imitacja marmurów w kościele św. Mikołaja w Pradze. Współczesnym rodzajem przekornie zastosowanej imitacji jest rozwiązanie materiałowe fasady *Kunsthal* Koolhaasa. To, co wydaje się sztuczną okleiną, w istocie okazuje się cienkimi plastrami prawdziwego kamienia.

Iluzje mają dziś nierzadko wyrafinowany charakter, nie ograniczając się do malarstwa iluzjonistycznego, lecz proponując bardziej złożoną grę z powierzchnią i przestrzenią albo między nimi. Środki prowadzące do iluzji perspektywicznych należą do postmodernistycznego repertuaru odgrywania, mającego zwiększać projekcyjność i będącego wyrazem scenograficznej funkcji. Polskie przykłady współczesnego zastosowania takich zabiegów znaleźć można w rozbudowanej Kaplicy Rektorskiej według projektu T.Turczynowicza, A.Bieleckiej i P.Walkowiaka w Warszawie oraz w realizacji Urzędu Pocztowego w Izabelinie tych samych autorów.

Rodzajem współczesnej iluzji jest przestrzeń wirtualna, która z definicji nie istnieje w przestrzeni realnej, lecz, jak stwierdza A.Bańka, w systemie neuronowym mózgu człowieka. Stanowi złudzenie w interakcji między informacją i reakcją, co wydaje się charakteryzować zjawisko iluzyjności w ogóle. Jednak w przypadku przestrzeni wirtualnej perfekcyjna jakość iluzji oraz wypreparowanie z realnego kontekstu, prowadzą do utraty zdolności rozpoznania prawdy i fałszu, potęgując odczuwane doznania w porównaniu z reakcją na tradycyjną iluzję, np. malarską.

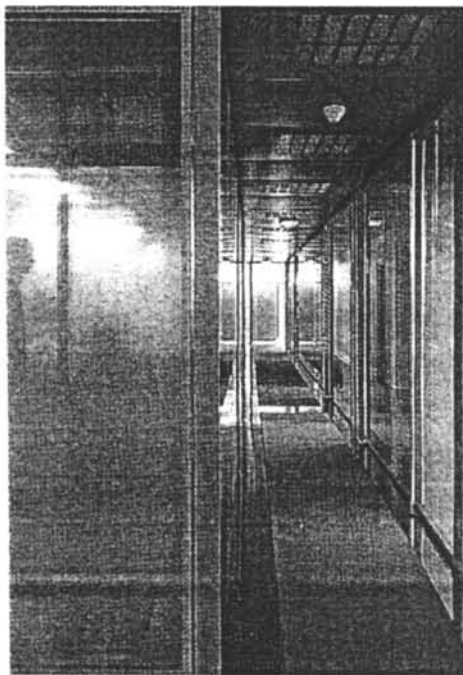


Wirtualne obrazy czasoprzestrzenne w architekturze nierzadko dominują nad formą lub unieważniają ją, gdyż jest traktowana ona przez odbiorców zaledwie jako „oprawa” lub tło wyświetlanych projekcji. Zrealizowanym projektem tego typu jest *Egg of Winds* (1989) Toyo Ito w Yokohamie, wykorzystana w filmie R.Scott'a *Blade Runner* (*Łowca androidów* - 1982), nakręconego na podstawie książki Philipa Dicka *Do Androids Dream of Electric Ships?* (1968). Fantastyczna wizja przyszłości została częściowo umieszczona w architekturze centrum Tokyo.

Przeciwnikiem iluzji w architekturze był Le Corbusier, o czym wspomniano w analizie projekcyjności. Fascynacja kinem i filmowaniem doprowadziły go do odmiennych, niż typowe, refleksji, dotyczących istoty obiektywności ukazywanej formy i możliwości uchwycenia jej promieniowania. Jego zdaniem spektakl filmowy, dostępny ogółowi populacji, wymaga od reżysera etyki i uczciwości: kino może stać się niebezpieczne społecznie redukując bogactwo rzeczywistości do błahych pozorów.

Według Koolhaasa iluzje generowały powstanie i rozwój Manhattanu, o czym pisze w swym książkowym dziele *Delirious New York*. Zapytany o wpływ filmu na swoją twórczość architektoniczną podkreśla przede wszystkim znaczenie projekcyjności i kinowe sposoby kreowania iluzji. „Fascynował mnie Disneyland - twierdzi - ponieważ pokazuje on, że sztuczność może być lepsza, bardziej skomplikowana i skuteczna niż realność; że jest to również jedyny sposób odpowiedzi na wymagania mas. W *Delirious New York* usiłowałem wyłożyć, co można by dzisiaj zrobić dla wielkiej grupy ludzi w dużej skali z architekturą publiczną. Chciałem przenieść na oficjalny plan nieświadomione przemieszczenia, serię rozwijających się prób, które nie mają oficjalnego statusu...”<sup>160</sup>.

Iluzyjność jest często konsekwencją przezroczystości, chętnie eksponowanej we współczesnej architekturze. Staje się prawdziwym tworzywem widowiskowości w najnowszych realizacjach Nouvela, który dematerializację nazywa „ostatnim kuszeniem architektury”. Różne rodzaje przezroczystych powierzchni stosowane przez niego w *Institut du Monde Arabe*, czy w Centrum Kongresowym *Vinci* osiągają szczególną perfekcję i gęstość w *Fondation Cartier*, gdzie uruchamiają niecodzienny spektakl

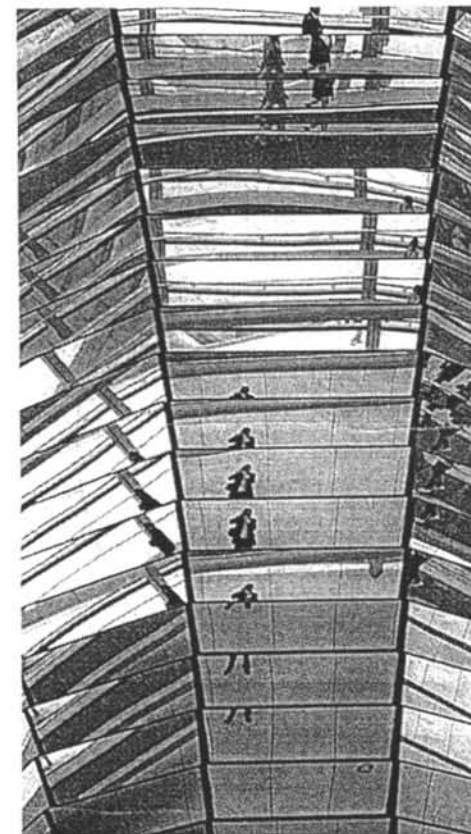


Wnętrze *Fondation Cartier* projektu  
J.Nouvela w Paryżu (1994)

złudzeń i wrażeń. Roślinność parku i bulwar *Raspail* odbijają się w ścianach jak w trzech wielkich ekranach, które zatrzymując refleksy na swych powierzchniach i pogrążając je jednocześnie w kolejnych, głębszych odbiciach tworzą grę obrazów, ich fragmentów i nałożeń. Zdaniem Boissiera ściany z piaskowanego szkła dodają miejscu nierealności, w której: „dematerializacja i zacieranie granic między trzema szklanymi ekranami, obraz rzeczywisty i jego odbicia krzyżują się i przenikają w grze czystej iluzji”<sup>161</sup>. Ta wizja na granicy zawrotu głowy nasila się w widoku od strony wnętrza, w biurach, dzielonych półprzezroczystymi ścianami, poprzez które ludzie i rzeczy ukazują się w konturach niewyraźnych, rozmiękczonego mlecznym światłem. Element iluzji występuje także w Centrum Kulturalno-Kongresowym w Lucernie (1999), gdzie gładka, aluminiowa powierzchnia charakterystycznego, olbrzymiego dachu odbija każdy refleks światła na wodzie poniżej. „Skoro nie mogę zbliżyć się do wody, to woda zbliży się do mnie” – tłumaczy Nouvel sens powstających odbić.<sup>162</sup>

Iluzje składają się również na spektakularny charakter kopuły Reichstagu (1999) Foster. Po wejściu do jej wnętrza widz staje przed centralnym trzonem całości, obrazowo porównanej przez Lenartowicza do ogryzka jabłka. Tę formę odwróconego stożka pokrywają schodkowo ustawione lustra, odbijające lub nie, w zależności od zajmowanego miejsca, przebywających wokół ludzi. „Powstaje kalejdoskopowo zwielokrotniony obraz – jeśli się odpowiednio stanie, można się oglądać po kawałku w kilkunastu odcinkach – 'zabawa na sto dwa'.”<sup>163</sup> – pisze Lenartowicz.

Efekt złudzeń optycznych widać również w rozwiązaniu elewacji wież magazynów książkowych we Francuskiej Bibliotece Narodowej (1989-1996) D.Perrault. Zastosowane tu proporcje i podziały sugerują zakłócenia skali. 80 metrowej wysokości biblioteczka wypełniona 3 metrowymi książkami jest na tyle mocnym skojarzeniem, że graniczy z optycznym złudzeniem i relatywizuje skalę. Przeszkłone wieże, połączone ze sobą pod kątem prostym w kształt kątownika, odbijają się jedna w drugiej, potęgując w

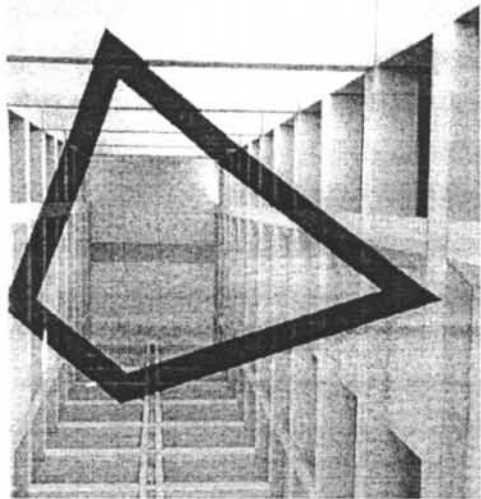


Seria lustrzanych odbić we wnętrzu kopuły Reichstagu projektu N.Fostera (1999)

<sup>160</sup>O.Boissière et D. Lyon: *'Entretien avec Rem Koolhaas'*. w: Cahiers du CCI, nr 1 *Architecture: récits, figures, fictions*. Editions du Centre Pompidou, Paris 1988.

<sup>161</sup>O.Boissière: *J.Nouvel*, op. cit., s.139.

<sup>162</sup>K.Głażewska: „*KKL – muzyczny statek Nouvela*”, op. cit. s. 13.



„Trapèze désaxé autour du rectangle  
F.Variniego (1996) w Szkole  
Architektury w Nancy

iluzorycznym obrazie wrażenie nieskończoności imponującego księgozbioru, obejmującego **na prawdę** ok. 12 milionów woluminów.

Znakomitym przykładem zastosowania złudzenia perspektywicznego jako pomysłu na „czytanie” przestrzeni jest „Trapèze désaxé autour du rectangle Felice Variniego (1996) we wnętrzu Szkoły Architektury w Nancy projektu Livia Vacchiniego z 1995 r. Cały budynek można oglądać jak spektakl. Trzeba zanurzyć się w przestrzeń i poddać proponowanym przez architekturę subtelnym bodźcom naprowadzającym na kierunek zwiedzania czy też - poznawania wnętrza. Trzy kondygnacje o mocnym kodzie kolorystycznym: czerwona, żółta, niebieska, zamykają wewnątrz przestrzeń właściwie afunkcjonalną, rodzaj dziedzińca o niewielkiej funkcji użytkowej. Optycznie taka dziura w mięszu architektonicznym pozwala na wizualną komunikację między kondygnacjami i sugeruje dalszy ciąg przedstawienia, jak w typowej scenie symultanicznej. Już na parterze widz-uczestnik jest zaskakiwany abstrakcyjnym i na pierwszy rzut oka całkowicie chaotycznym malarstwem - serią ultramarynowych pasków, które jak zygzaki rozsiane są na belkach i słupach otaczających pustkę dziedzińca. Ten nieuporządkowany obraz towarzyszy obserwatorowi prawie przez cały czas poruszania się po wnętrzu, zmieniając swój układ i jak w zepsutym kalejdoskopie nie dając regularnej formy. Trzeba bowiem osiągnąć jeden i tylko jeden punkt obserwacji, by chaotyczne paski ułożyły się w perfekcyjnie do siebie dopasowane części całości, jak hologram materializując kształt nieskazitelnego rombu w pustej przestrzeni. Iluzja jest o tyle bardziej kunsztowna, że nie tyle rozsadza formę, co wydaje się zawieszona w powietrzu niczym „dusza”. Ten parascenograficzny pomysł Variniego jest w szkole Vacchiniego bardzo spójnym uzupełnieniem architektury, pokazując fenomen przestrzeni jako funkcji czasu i miejsca. Jest sposobem oprowadzania obserwatora po wnętrzu w poszukiwaniu „niematerialnej”, ale wynikającej z materii i tą materią uwarunkowanej idei.

<sup>163</sup>K.Lenartowicz: *Nowa forma kopuły Reichstagu według Fostera. Przyjemność patrzenia.w: ARCHIVOLTA 4(4) 1999, s. 18.*

## ALUZJE

Innym rodzajem odgrywania w architekturze jest świadome nawiązywanie autora projektu do określonych form lub myśli poprzez budowanie skojarzeń i aluzji. Nie jest to dosłowne naśladownictwo modelu (jakim może być kostium) ani złudzenie jego obecności, lecz takie uformowanie kształtu, które przywołuje w umyśle patrzącego pożądany obszar pojęciowy.

Aluzja należy do najpowszechniej wykorzystywanego w scenografii sposobu uruchamiania wyobraźni widza poprzez formę. Dotyczy bowiem znaczenia tworzonego na scenie obrazu, w całości i poszczególnych jego fragmentach, znaczenie zaś jest istotą przekazania treści. We wszystkich rodzajach scenografii pojawia się element aluzyjności, gdyż na scenie każda forma musi coś znaczyć albo nie ma prawa bytu. Aluzyjność zaś jest podstawowym sposobem zaspokajania scenograficznej funkcji, jaką jest projekcyjność, czyli wywoływanie w wyobraźni i umyśle widza określonych obrazów i myśli.

W architekturze aluzje historyczne są typowe dla okresów nawołujących do powrotów w przeszłość. Już w czasie odrodzenia pojawiają się cytaty form antycznych, mające przywoływać ducha epoki Peryklesa. Znane w historii są nawiązania do kultur orientalnych, np. do sztuki egipskiej w stylu empire, co łączyło się mocno ze zdobyczami i ambicjami Napoleona. Liczne aluzje zamierzchłych czasów lub wyobrażeń o nich przenikają architekturę sentymentalną i romantyczną, mającą wywoływać nastroj nostalgii, wspomnienia, fantazje. Najbardziej chyba jednak przyłgnęły do eklektyzmu i wszelkich neo-stylów, próbujących odtwarzać formy wieków minionych.

W ostatnim stuleciu aluzje upodobał sobie szczególnie postmodernizm, ale spotkać je można było także w dziełach modernistycznych. W latach pięćdziesiątych i sześćdziesiątych Le Corbusier wykorzystał w Chandigarh w formie łuków zasadę znaną z term rzymskich, co można uznać za architektoniczną aluzję historyczną. Podobnie Gropius zastosował kolumny i pseudoorientalne łuki w projekcie audytorium Uniwersytetu w Bagdadzie (1958) oraz wyraźne odniesienia do greckiego Partenonu w projekcie ambasady amerykańskiej w Atenach (1961). Rodzajem bardzo konkretnej aluzji jest wrightowski cytat Sullivana w fasadzie sklepu jubilerskiego w San Francisco, a także Wrighta kapitale kostkowe kolumn w

projekcie meczetu w Bagdadzie. Projekt laboratorium fabryki farmaceutycznej Paula Rudolpha traktuje się często jako aluzję do szkockiego zamku nad Tweedem. Swobodniejszym nawiązaniem do przeszłości jest wprowadzenie romantycznej zabudowy przez Eero Saarineną w College'u Uniwersytetu w Yale.

Postmodernizm zakładał odnowę roli znaczenia w architekturze przez wprowadzenie konwencjonalnych elementów stylowych i formalnych, często w postaci cytatów i przewrotnych interpretacji tradycji. O odczuwamy potrzeby symbolizmu w architekturze, większego udziału historii pisał Philip Johnson, proponując używanie w architekturze drobnych rekwizytów, jak np. kolumnad i portyków, a nawet sklepień baldachimowych, co wprost nawiązuje do jednego z elementów scenografii. Aluzje oparte na archetypach geometrycznych form elementarnych wprowadzał Louis Kahn. Do stosowania aluzji, zwłaszcza poprzez nawiązania do kultur manieryzmu i baroku, zachęcał Robert Venturi. „Uważał, że obowiązkiem jest stosowanie architektury zrozumiałej dla odbiorców; dzieło powinno zawierać elementy «znane» użytkownikom i wywołujące oczekiwane skojarzenia”<sup>164</sup>. W książce, napisanej z Dennise Scott-Brown i Stevenem Izenourem, pt. *Learning from Las Vegas*<sup>165</sup>, miasto to zostało zanalizowane jako symbol monstrualnego kiczu i pospolitości kultury amerykańskiej. Obcowanie z rzeczywistością nie ma polegać tu na obcowaniu z przedmiotem, ale z jej przedstawianym wizerunkiem.

Charles Jencks w książce *Bizarre Architecture* (1979) daje lekcję bogatego kojarzenia pojęć w niekonwencjonalnych obiektach, „przemawiających do widza z wyraźnie zwiększoną mocą, wywołując niesłychane napięcie i emocje”.<sup>166</sup> Zatem aluzje mają być sposobem wzbudzania scenograficznej nastrojowości. W klasyfikacji postmodernizmu Jencksa kilka cech tego architektonicznego ruchu jest rodzajem aluzji: stosowanie historycznych motywów formalnych, wykorzystywanie metaforyczności w tworzeniu nowych wartości, stosowanie eklektyzmu jako metody twórczej, polegającej na wyborze ze „słownika form”.<sup>167</sup> Również trzy zasady postmodernizmu, wyszczególnione przez amerykańskiego

---

<sup>164</sup>E. Węclawowicz-Gyurkovich, *Postmodernizm...*, op. cit. s. 10.

<sup>165</sup>New York 1977.

<sup>166</sup>E. Węclawowicz-Gyurkovich, op. cit. s. 11.

<sup>167</sup>Tamże, s. 10.



krytyka Roberta Sterna, autora książki *Directions in American Architecture*, wyraźnie odpowiadają omawianemu aspekt scenografii. Obok kontekstualizmu wymienia on „aluzjonizm”, czyli wprowadzanie do nowych kompozycji zapamiętanych symboli historycznych, mających wywoływać założone wcześniej skojarzenia. Uważa on, że architektura jest opowiadaniem historii albo sztuką komunikatywną.

Przykład „malowniczego postmodernizmu” stanowi elewacja Studia Nizzoli pod Mediolanem. Jej biały kolor oraz rytmiczne rozmieszczenie elementów dekoracji, sugerujących głowice jońskie, jest czytelną aluzją do sześciokolumnowego portyku greckiej świątyni w Assos.<sup>168</sup> Scenograficzną aluzją antropomorficzną w architekturze jest „Dom-Twarz” Kazumasa Yamashity w Kioto (1974), „Dom Nirwany” Takefumiego Aidy w Fujisawa (1972), czy usta „Domu Alchemików” D.Kozłowskiego albo „dom lornetka” (1991) F.O.Ghery'ego. Rodzajem architektury-aluzji jest budynek Muzeum Johna Getty'ego w Malibu w Kalifornii, zaproponowany przez S.Garreta jako kopia Willi Papyri z Herculanium.

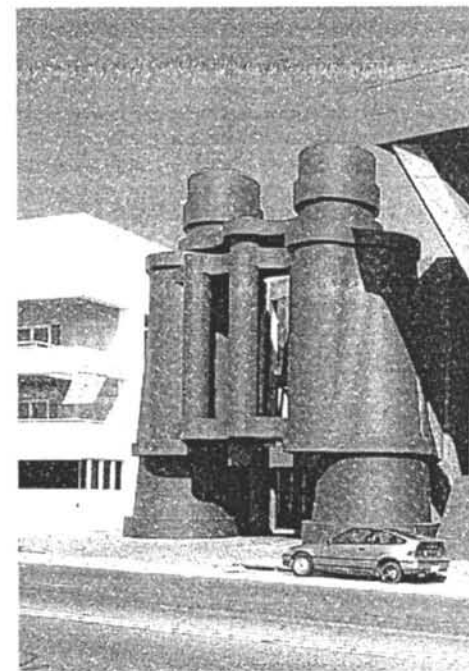
Wyrazem stosowania aluzji w architekturze jest historyzująca twórczość T.Turczynowicza czy K.Chmielewskiego. Ten ostatni zastosował w budynku fermy na Mazurach dachy, mające przypominać „...stare wzory dachów architektury Dalekiego Wschodu, a drewniane kraty przeciwsłoneczne miały być trochę takie, jak w kolonialnych, angielskich budynkach w Indiach czy Hongkongu”<sup>169</sup>. Sam autor przyznaje, że chętnie wprowadza w swoich obiektach aluzje do znanych wzorów angielskich, francuskich, włoskich, indyjskich. Konkretnym nawiązaniem jest też przywoływanie skojarzeń domu Venturiego z Colorado w willi nad Zalewem Zegrzyńskim tego samego autora.

O transpozycji pewnych pojęć w formie architektonicznej jako przejawie scenografii filmowej w architekturze mówi R.Porro w wywiadzie z F.Puau<sup>170</sup>.

*„Enfin, en plus de l'image superposée (qui peut s'avérer symbolique), existe l'image figurative que j'ai employée, par exemple, dans la construction de l'École des Beaux-Arts de la Havane. Je voulais que le bâtiment soit une ville, qu'il ne soit pas isolé au milieu d'un jardin. J'ai voulu également jouer avec l'image de la féminité et j'ai joué avec l'image des seins de la femme: au milieu*

<sup>168</sup>Tamże, s. 51.

<sup>169</sup>K.Chmielewski, M.Kusztra, *Projekt 1985 r.*, w: *Architektura*, nr 4-5, 1986, s. 51.



F.O.Ghery, *Chiat/day* w Venice, Kalifornia (1991)



de la place, j'ai conçu une sculpture représentant le sexe qui devient Éros, parce que, pour moi, c'est l'Éros qui comptait et c'est l'image que j'ai voulu donner au bâtiment (...) Le collège de Saint-Denis que nous avons construit, Renaud de la Noue et moi, a été conçu comme une colombe...

C'est en jouant avec des images figuratives que j'ai pu obtenir cela, mais je ne suis pas le seul. L'église de Saint-Pierre de Rome, de Michel-Ange et du Bernin, participe de la même idée. La façade a été conçue comme un torse, la coupole comme une tête, enfin les deux ailes représentent la Sainte Mère l'Église qui reçoit ses fidèles et qui ouvre ses bras à une échelle gigantesque. C'est une façon de jouer avec l'image figurative, qui, en fait, est quelque chose de très ancien.<sup>171</sup>

Aluzja jest częstym sposobem osiagania projekcyjności w architekturze Nouvela. Mają tu uzyskać konkretyzację fetysze i ikony zadomowione w głowie architekta. Boissière zauważyła, że dla Nouvela są to:

...les objets et appareils issus des avancées technologiques ainsi que toute l'imagerie réelle ou fictive qui les accompagne. Parmi eux, une prédilection pour les voitures de Formule 1, les dragsters, les motos de compétition, et les choppers, les jets de chasse, et tout les objets au „design” compact, tendu, capote et lisse. Leur réplique fictive, Nouvel la trouve au cinéma. Des films culte: «Alien» et «Blade Runner», les Spielberg de «La guerre des étoiles», «le 2001 Odyssée de l'espace» de Stanley Kubrick. De ces fictions ambiguës qui célèbrent la science, la technique et le désarroi de l'homme devant leurs oeuvres, Nouvel s'attache aux aspects formels et symboliques: la deglingue techno, le masque sombre de Dark Vader – la science dans sa version démoniaque - , l'inceste de la modernité et du quart monde, le monolithe chu de nulle part, boîte de Pandore recelant – qui sait? – les mystères de l'esprit humain, se mue en obsessions que Nouvel enfourche comme des chimères, en thèmes formels qu'il développe en projets quand le réel traque se dérobe sous ses pas.<sup>172</sup>

<sup>170</sup>F.Puaux: 'Paroles d'architectes'. w: Cinémaction: Architecture, décor et cinéma. No 75, 2eme trimestre 1995, s. 91-105.

<sup>171</sup>„W końcu, obok ułożonego obrazu (który może stać się symboliczny), istnieje obraz figuratywny, który wykorzystałem np. w projekcie Szkoły Sztuk Pięknych w Hawanie. Chciałem, żeby budynek był jak miasto, żeby nie był odizolowany na środku ogrodu. Chciałem również zagrać na obrazie kobiety i bawiłem się obrazem piersi kobiety: na środku placu ustawiłem rzeźbę, przedstawiającą płeć jako Erosa, ponieważ dla mnie liczył się właśnie Eros i ten obraz chciałem dać budynekowi. Liceum Saint-Denis, które zaprojektowaliśmy, de la R.Noue i ja, było pomyślane jako gołąb.

Próbowałem utrzymać tę grę obrazami figuratywnymi, ale nie jestem w tym jedyny. Kościół św. Piotra w Rzymie, Michała Anioła i Berniniego w Rzymie, uczestniczy w podobnej grze. Fasada była pomyślana jako tors, kopuła jako głowa, w końcu dwa skrzydła przedstawiają Świętą Matkę Kościoła, która gromadzi swych wiernych i otwiera swoje ramiona na gigantyczną skalę. To też sposób gry obrazem figuratywnym, która jest przeciwieństwem rzeczą bardzo starą.” R.Porro: op. cit.

<sup>172</sup>...przedmioty i urządzenia pochodzące z nowinek technologicznych, jak również cały zestaw obrazów realnych i fikcyjnych, który im towarzyszy. Między innymi słabość do samochodów Formuły 1, zawodów motocyklowych, potyczek, odrzutowców myśliwskich, i wszystkich przedmiotów z kategorii design, szczelnych, zwartych, naprężonych, okrywanych pokrowcami i

Przykładem Nouvelowskiej aluzyjności jest architektura Centrum Kulturalno-Kongresowego w Lucernie, w którym „jezioro wpływa głęboko pomiędzy trzy (...) bryły nowego obiektu. To jakby trzy, zacumowane jeden obok drugiego, statki. (Nawiasem mówiąc, w tym właśnie miejscu była kiedyś niewielka stocznia...)”<sup>173</sup> W interpretacji Głazewskiej statek pierwszy to kryjąca się za elewacją wschodnią sala muzyczna, statek drugi, otwarty, zakotwiczony w środku wodnego kanału, stanowi przestrzeń o zmiennych funkcjach, trzeci natomiast, kongresowo-muzealny, jest wąskim prostopadłościanem przeznaczonym na wystawy. „Ponadto na ostatnim poziomie znajdują się dwa 'bocianie gniazda' – punkty widokowe, które obejmują 250 stopni wspaniałej panoramy” – rozwija porównanie Głazewska.

Aluzja jest głównym sposobem przedstawienia spektaklu i scenograficznej projekcyjności w opisywanej już Francuskiej Bibliotece Narodowej D.Perrault. Gęstość metafor jest tu wręcz imponująca. Ogólny układ i kompozycja brył nawiązują do przestrzennej organizacji sceny, na której wznoszą się bohaterowie spektaklu – cztery wieże – magazyny książek, kojarzące się w odległym widoku (na przykład z samolotu) z olbrzymimi, otwartymi księgami, w bliższym ujęciu natomiast przypominające gigantyczne regały, załadowane książkami. Wieże są cztery, co przez przywołanie czterech stron świata oznaczać może: obejmują całą kulę ziemską, dotyczą wszystkich kultur, łączą najodleglejsze zakątki poprzez niezwykle wynalazek, jakim jest książka. Aluzją do stylobatu jest monumentalny cokół, na którym wznoszą się wieże – dzięki temu skojarzeniu całość przywołuje na myśl świątynię grecką, w której nawa wraz z kolumnadą umieszczana była właśnie na stylobacie. W takim odczytaniu biblioteka staje się świątynią książki. Aluzyjny jest również dziedziniec-ogród, wykrojony w cokole, stanowiący w intencji

---

gładkich. Ich fikcyjne odbicie znajduje Nouvel w kinie. W kultowych filmach: *Alien* i *Blade Runner*, Spielberga *Gwiezdnymi wojnami*, *Odyseja 2001* Stanley'a Kubricka. Z tą fikcyjną dwuznacznością, która celebrowała z jednej strony naukę i technikę, a z drugiej zaniepokojenie i popłoch człowieka wobec swoich dzieł, Nouvel wiąże się w aspektach formalnych i symbolicznych, takich jak: uderzenia techno, ciemna maska Darka Vadora – nauka w wersji demonicznej -, kazirodztwo nowoczesności z trzecim światem, monolit spadający z nikąd, puszka Pandory skrywająca – kto wie? – tajemnice ludzkiego umysłu, obsesyjnie milcząca, którą Nouvel dosiadł niczym Chimery i rozwija w formach projektów, gdy osaczona rzeczywistość osuwa się spod nóg.” O.Boissere: op. cit.

<sup>173</sup>K.Głazewska: „KKL – muzyczny statek Nouvela”, op. cit. s. 13,14.

projektanta nawiązanie do archetypu Edenu, podobnie, jak klasztorne wirydarze otoczone krużgankami. Ten (biblio)teczny raj obudowany jest przeszklonymi ścianami czyteln i innych, ogólnodostępnych pomieszczeń. P.Winskowski pisze:

„Metafora raju – w odniesieniu do świeckiej biblioteki, zwłaszcza we francuskiej tradycji intelektualnej – niesie z sobą nie tylko obraz pierwotnej harmonii i pokoju, ale i grzechu i pychy, żądzy wiedzy i poznania, które kiedyś doprowadziły człowieka do ich utraty”<sup>174</sup>

Również proporcje i podziały ścian, omówione w poprzednim rozdziale jako przykład zastosowania iluzji, poprzez nawiązania do różnych porządków, miar i skal, są wykorzystane przez Perrault dla architektonicznego *rapport sur le savoir* końca XX w. Metaforą nieobliczalności i nieograniczonego świata książek jest „rozpływanie się” konturów wież w przestworzach nieba, osiągnięte dzięki prześwietleniu narożników. Z takim ujęciem form współgra detal ściany osłonowej, wyraz kompromisu ze strony architekta, poszerzający jednak jeszcze bardziej krąg skojarzeń. Układ pionowych żaluzji, zajmujących na wysokość całą „półkę-kondygnację,” wzmacnia jeszcze odczyt wieżowca jako gigantycznej biblioteczki, w której pojedyncza żaluzja-drewniana płyta sugeruje grzbiet 3-metrowej „książki”, co przez skojarzenie materiałowe (drewno / papier) wydaje się wyrafinowaną, poetycką przenośnią.

Szereg aluzji wzbudza powszechnie również inny, słynny, francuski projekt z serii *Grand Travaux* – modernizacja Luwru, przeprowadzana przez Leoh Minga Peia od 1989 r. Wybór formy piramidy w architekturze nie może pozostać bez skojarzeń – tym bardziej w miejscu, które samo, architektonicznie, stanowi pomnikowy zestaw stylów i gromadzi dzieła sztuki z całego świata, także z Egiptu. Nawiązanie do formy, powszechnie przywołującej na myśl początki sztuki budowlanej, niepodważalne dzieło najwyższej klasy i jednocześnie wciąż nie do końca wytłumaczoną zagadkę, zyskuje w konfrontacji z monumentem francuskiej architektury specjalne znaczenie. Potraktowanie jej zaś całkiem odmiennie materiałowo,

programowo, funkcjonalnie, konstrukcyjnie, mnoży przez zaskakujący kontrast skojarzenia, stwarzając nieoczekiwany dialog końca XX w. z odległą przeszłością, pełen napięcia i semantycznych sprzeczności. Historyczna piramida utożsamiana z doskonałą masywnością, ciężarem, właściwie pozbawiona wnętrza, zamknięta dla najmniejszego promienia światła – we współczesnej wersji Peia jest apoteozą lekkości, ulotności, przezroczystości, cienką powłoką, wydając się przywołanym z kosmosu „duchem” piramidy egipskiej.

Aluzja w architekturze służy też czasem demonstracji społeczno-politycznej. Tak rozumieć można przezroczystość ścian osłonowych w salach obrad władz przedstawicielskich, gdzie sugerują one otwartość i jawność sprawowanej władzy. Stanowią wizualny wyraz demokratycznych metod rządzenia. P.Winskowski odczytuje tu jeszcze inną aluzję – mianowicie do „kruchości” demokracji, wymuszającej ostrożność w obchodzeniu się z nią.

Tego typu dobre, demokratyczne konotacje budzi przezroczysta i perfekcyjnie czysta kopuła Reichstagu N.Fostera w Berlinie. Czyszczenie jej jest włączone w całość projektu jako symboliczne działanie, odbywające się za pomocą stałego urządzenia o formie żebra kopuły, objeżdżającego ją dookoła. K.Lenartowicz zwraca uwagę na tradycję architektury parlamentarnej, towarzyszącej idei konstruowania demokracji w powojennych Niemczech. Pisze:

„Ideę patrzenia na ręce przedstawicielom władzy ustawodawczej klarownie zapoczątkował prostym budynkiem Bundestagu w Bonn Gunter Benisch & Partner (1992). Właśnie tam sala obrad po raz pierwszy uzyskała przezroczystość. Ta nośna idea powtórzona została przez Petera Kulkę w siedzibie saksońskiego Landestagu w Dreźnie (1994). Przezroczysta sala obrad plenarnych została tam jeszcze lepiej wyeksponowana i jest widoczna na przestrzał z publicznego bulwaru nad Łabą. W Reichstagu w Berlinie zadanie było o tyle trudne, że zachowano masywną «skorupę» z zeszłego wieku, przez co przezroczystość siłą rzeczy została ograniczona. Mimo to i w tym względzie uzyskano symboliczny «postęp» przez wprowadzenie publiczności na dach i zapewnienie jej, zarówno z galerii, jak i z poziomu tarasu dachu pod kopułą, wglądu w dół. Tu już nie tylko widzimy, co



Przezroczysta kopuła Reichstagu projektu N.Fostera (1999)

<sup>174</sup>P.Winskowski: *Inspiracje techniką...*Praca doktorska w Politechnice Krakowskiej, Kraków 1997, s. 166.

robią parlamentarzyści, nie tylko patrzymy im na ręce, ale jesteśmy powyżej, symbolicznie i przestrzennie dominując nad wybranymi przedstawicielami narodu.”<sup>175</sup>

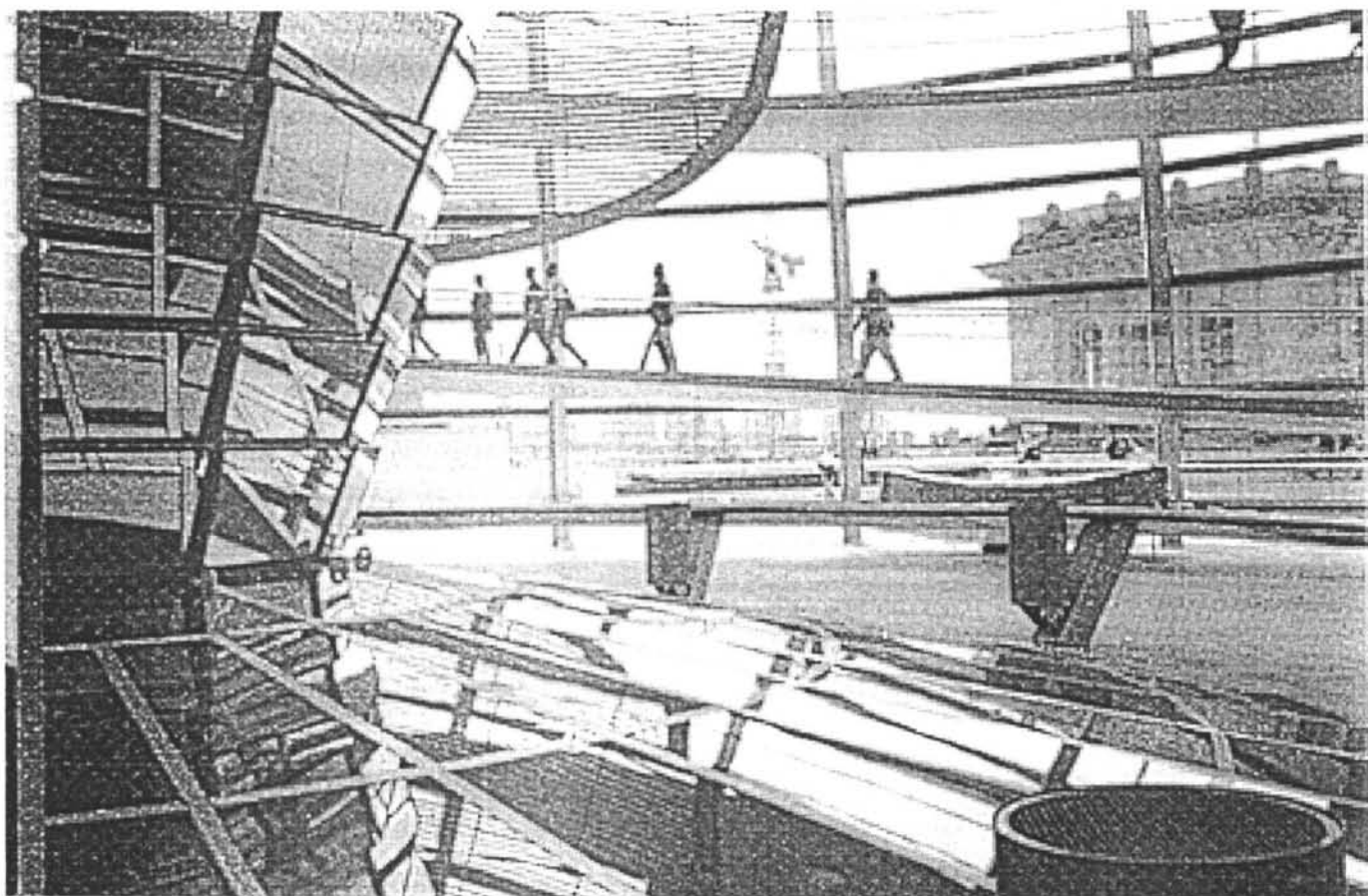
Obok poważnych, politycznych i społecznych odniesień i skojarzeń kopuła Fostera przywodzi na myśl również lżejsze gatunkowo, formalne aluzje. Wyraźnie koresponduje z klasyczną architekturą Rzymian, gdyż w środku kopuły jest otwarta i posiada opajon, kojarzący się powszechnie z rzymskim Panteonem. Aluzję do słynnej architektury z historii narzuca również rozwiązanie komunikacji wewnątrz kopuły za pomocą dwóch równoległych ramp, zawieszonych jedna nad drugą, z których jedna jest do wchodzenia, a druga do schodzenia, jak to już uczyniono w zamku w Chambord. Kopuła Reichstagu może też inspirować bardziej wyrafinowane, indywidualne skojarzenia. Lenartowiczowi np. przypomina dworski kostium, kojarząc się z „nastroszoną rokokową krynoliną albo z angielską *cape* z secesyjnych rysunków Beardsleya”.<sup>176</sup> Aluzja ta wydaje się szczególnie scenograficzna.

Aluzja jest lubianym sposobem osiągania scenograficznej projekcyjności w architekturze ostatnich trzech dekad XX wieku. Zasada wywoływania w wyobraźni użytkownika określonych skojarzeń dzięki ukształtowaniu formy daje się odczytać m.in. w architekturze Cmentarza Brion Scarpy, Muzeum Żydowskiego Libeskinda, *Kunsthal* Koolhaasa, wybranych do szczegółowej analizy.

---

<sup>175</sup>K.Lenartowicz: *Nowa forma kopuły Reichstagu. Przyjemność patrzenia*, op. cit. s. 16.

<sup>176</sup>Tamże, s. 18.



Wnętrze nowej kopuły Reichstagu (1999)



## KOSTIUMY

Kostium, będący elementem scenografii według definicji, może dotyczyć również architektury. Według określenia A. Bańki najprostszą formą architektury jest ubranie, rozumiane jako środek kontroli warunków środowiskowych. Skoro więc kostium można traktować jak architekturę, kusząca jest próba odwrócenia relacji, by zobaczyć architekturę jako kostium. Stanowi wtedy jeden z najbardziej efektownych sposobów organizowania sytuacji spektaklu z budynkiem jako „bohaterem w roli głównej”. Kostium w architekturze przybiera różne formy i znaczenia. W barokowo–oświeceniowym „stylu Zuga” kostiumem architektury M. Kwiatkowski nazywa malowniczość, zmienność, bogactwo, umiejętność zaskakiwania. Postmodernizm traktował najczęściej kostium architektury jak dowcip. Może on także mieć swój odpowiednik w architektonicznym zjawisku określonym przez Rema Koolhaasa w *Delirious New York* lobotomią. Polega ona na przyoblekaniu funkcji i programu sztywną formą zewnętrzną nie mającą bezpośredniego związku z tym, co się dzieje we wnętrzu. O sztywnym kostiumie architektury w tym znaczeniu pisze przy okazji krytyki dekonstrukcjonizmu w architekturze Joachim Krausse<sup>177</sup>. Forma architektoniczna w przytoczonych przypadkach wydaje się „grać” z widzem, sugerując odmienne niż prawdziwe przeznaczenie lub organizację wnętrza. Jest to zabieg formalny unaoczniający, w jak dużym stopniu architekt świadomie kreuje sytuację spektaklu, narzuca obserwującemu rolę widza, wzbudza w nim doznanie ciekawości i określa pozycję zainteresowania, skłaniającą do aktywnego zdobywania tej architektury.

Przykładem realizacji takiego zabiegu jest koolhaasowska *Kunsthal* w Rotterdamie. Architektura nie jest budowana na programie przestrzennym i ani złożoność przestrzennej organizacji, ani struktura konstrukcji nośnej nie odzwierciedla się w bryle i fasadzie. Manierystyczna przestrzeń hali staje się „pojemnikiem”, neutralnym opakowaniem wnętrza, uniwersalną, obiektywną skorupą.

Podobny zabieg zastosował J. Portman w hotelu *Atlanta Marriott Marquis Hotel* w Atlancie już w 1985 r. Zewnętrzna bryła wieżowca niczym nie sugeruje „neobarokowego” wręcz wnętrza o

---

<sup>177</sup> Joachim Krausse: *InFormation. Faltung in der Architektur*. w: *ARCH+*, nr 131, April 1996, s. 12.

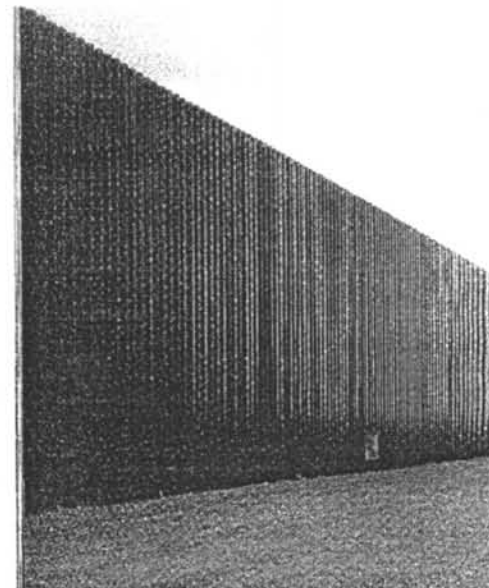
zaskakujących perspektywach form opartych na rzucie koła. Kostiumem architektonicznym należałoby określić również niektóre efekty postmodernistycznych działań formalnych, opartych na grze i naśladownictwie. Spalarnia śmieci zaprojektowana przez Hundertwassera w Wiedniu to już nie metaforyczna aluzja, lecz dosłownie kostium, rozumiany jako przebranie budynku za coś, czym on na prawdę nie jest.

Efekt taki wzbudza także *Chocolaterie* J.Nouvela, zbudowana w Blois we Francji (1989-1991). Obiekt jest rozciągniętą w krajobrazie doliny Loary gigantyczną „sztabką czarnej czekolady”, według Brassiera wywołującej wrażenie napierania na pejzaż poprzez wibrujący w oczach rytm pionowych wcięć perforowanej fasady. Neutralne opakowanie jest "przebraniem" fabryki w kostium mający dodatkowo znaczenie aluzyjne.

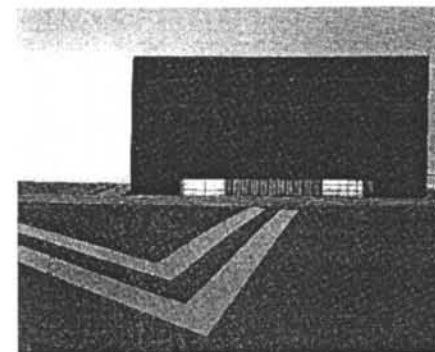
W kosmiczny kostium Nouvel przyoblekł *Centre culturel ONYX* (1987-1988) w Loire-Atlantique na peryferiach Saint-Herblain, satelity Nantes. Boissière nazywa obiekt „Puszką Pandory porzuconą na wielkim parkingu” i opisuje olbrzymie wrażenie, jakie musi wzbudzać w patrzącym ta wielka, obca wszystkiemu, „enigmatyczna obecność, preparująca magię spektaklu”.

*„Encerclé de grandes surfaces, de supermarchés du sport et de pizzerias bretonnes, un milieu à haut risque où sombra déjà corps et biens un bâtiment de Richard Rogers, posé aux confins d'une vaste esplanade d'asphalte sombre et striée de rouge – un parking - ,Onyx se tient à bonne distance, tourné vers le large et se dédoublant dans le petit étang qui le borde. L'édifice assume l'expression la plus littérale du monolithe de «2001 Odysee de l'espace»: parallélépipède parfait et bardé de caillebotis noir sur béton noir, Onyx laisse à peine transparâître au travers deux baies, comme voilées de leurs grilles sombres, des leurs pâles et fugitives et clignote faiblement de ses balises rouges dans la nuit, comme pour tenter de contenir les assauts de la trivialité bigarrée qui l'entourne.”<sup>178</sup>*

<sup>178</sup> „Otoczony wielką przestrzenią, wypełnioną supermarketami i bretońskimi pizzeriami, niedaleko od miejsca, gdzie czernieje forma i wspaniałość budynku Richarda Rogersa, położony przy granicy czarnej, asfaltowej esplanady, znakowanej czerwienią – parking - Onyx utrzymuje spory dystans od otaczających zabudowań, rozwija się szeroko i podwaja dzięki odbiciu w przylegającym doń małym stawie. Budynek wyraża najbardziej dosłowną z możliwych ekspresję monolitu z *Odysei 2000*: doskonały prostopadłościan cięży czarnym rusztem na czarnym betonie. Onyx zaledwie ujawnia na przecięciu dwóch zatok smętne i nikiące żagle swoich ciemnych rusztów, błyskających w nocy słabymi, czerwonymi światłami, jakby usiłując powstrzymać natarcie pstrokatej trywialności, która ją otacza.” O.Boissière: op. cit. s.75.

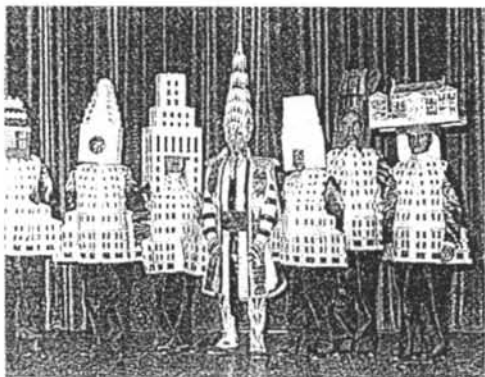


*Chocolaterie* Jeana Nouvela w Blois we Francji (1991)



*Centre culturel ONYX* w Loire-Atlantique (1988)

Przykładem opakowania istniejącej formy architektonicznej nową formą, niezależną od wcześniejszej, jest renowacja biura Acom Bena van Berkela w Amersfoort w Holandii (1989-1993). Zbudowany w latach 60. budynek Berkel opakował przezroczystym materiałem, tworząc nową elewację. Zabieg ten wprost przypomina czynność ubierania, ponieważ kostium wkłada się zawsze na coś już istniejącego. Przezroczystość obudowy uwidoczniła, że nowym elementem budynku jest wyłącznie zewnętrzna skorupa, ochraniająca starą tkankę. Rozwiązanie to przywodzi na myśl modne w latach 90. ubrania z przezroczystych lub półprzezroczystych materiałów, zasłaniające i jednocześnie pokazujące znajdujące się pod spodem inne elementy ubioru lub ciała. Ekspozycja przezroczystości to przykład częstych współbrzmień między modnymi materiałami w kostiumie i w architekturze. Berkelowski kostium wykonany jest z pleksiglasu koloru jasnobłękitnego, przez który prześwieca stara ściana budynku. Nowy materiał jest osadzony w stalowych ramach i przykręcony śrubami. Uwidocznienie konstrukcji i techniki mocowania nowej części biura, nieco kojarzące się z szyciem, podkreśla jej „rozbieralność”, wymienialność, niezależność – to wszystko, co tradycyjnie charakteryzuje kostium. Okna nowej struktury zasłaniają się przed nadmiarem promieni słonecznych poziomymi, drewnianymi panelami, tworzącymi rozmaite warianty funkcjonowania i wyglądu całości, co w swobodnym skojarzeniu może przywodzić na myśl zapinanie i rozpinanie kostiumu. Podobnie Steven Hall rozwiązuje ścianę zewnętrzną z ruchomych paneli w galerii "Storefront" (1993) znajdującej się w parterze istniejącego budynku w Nowym Jorku.



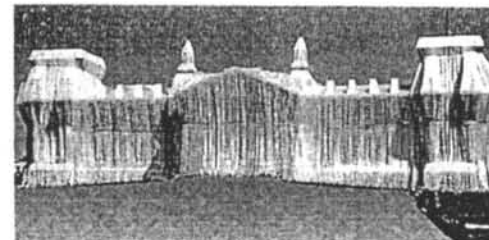
Bal architektów w Nowym Jorku (1931)

Dosłownie architekturę-kostium zaprezentowano w dowcipnym ujęciu na słynnym balu architektów w Nowym Jorku w 1931 r. Każdy uczestniczący w nim architekt miał na sobie kostium w postaci swojego budynku. I tak A.Stewart Walker wystąpił jako *Fuller Building*, Leonard Schultze jako *Waldorf-Astoria*, Ely Jacques Kahn w formie *Squibb Building*, William Van Allen zaprezentował się jako *Chrysler Building*, Ralph Walker jako *One Wall Street*, D. E.Ward w postaci *Metropolitan Tower*, a Joseph H.Freedlander jako *Museum of the City of New York*<sup>179</sup>. Zabawa nie tylko potwierdza fantazję i poczucie humoru, zwykle charakteryzujące środowisko architektów, ale możliwość i żywotność kojarzenia architektury z kostiumem.

<sup>179</sup>R.Koolhaas: *Delirious New York*, 1978.

Innym, również dosłownym sposobem realizacji kostiumu w architekturze, czy raczej architektury w kostiumie, jest opakowanie budynków tkaniną<sup>180</sup>, jak to czynią z wybranymi dziełami architektonicznymi Christo i Jeanne-Claude. Rezultat ich akcji przypomina kostium tym bardziej, że materiał jest starannie drapowany i upinany na „ciele” budowli niczym rzymska toga na ciele patrycjusza, czego przykład stanowi opakowanie *Reichstagu* w Berlinie (1995). Działania Christo i Jeanne-Claude, choć nie polegają na budowaniu architektury, mają z nią jednak wiele wspólnego – zamieniają obiekt architektoniczny w rzeźbę i tym samym, jak w dobrze skrojonym kostiumie, podkreślają piękno jej kształtu lub nawet, w pewnym sensie, na nowo go stwarzają, zakrywając po to, by „odślonić”. Różne bowiem bywają kostiumy: codzienne i odświętne, historyzujące i fantastyczne, deformujące sylwetkę lub eksponujące ją – tak, jak różne są role do odgrywania.

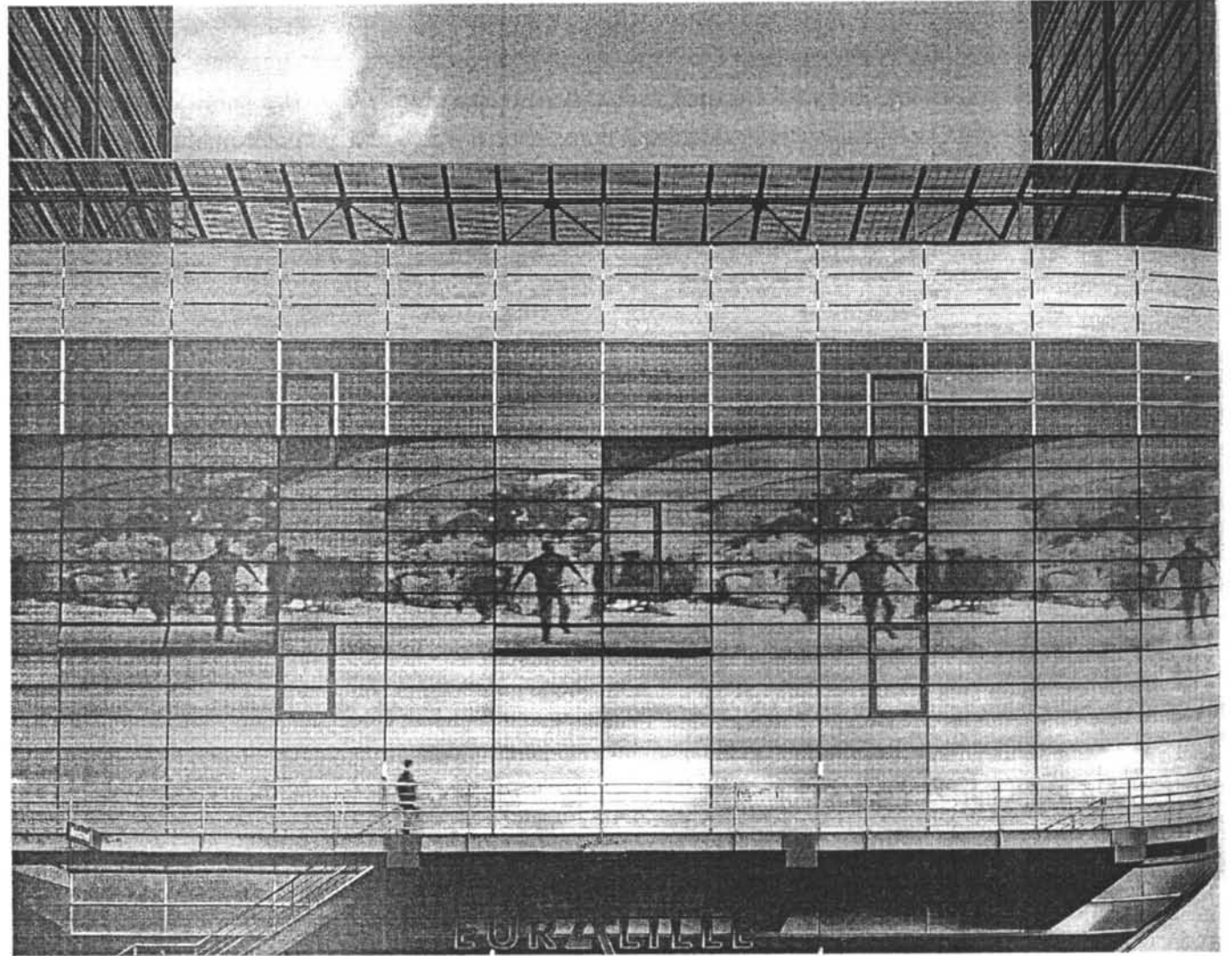
Omawiając zjawisko architektury-kostiumu wspomnieć należy również o „architektonicznym makijażu”<sup>181</sup>, jak Piotr Winkowski nazywa ukrywanie architektury za ekranem *tele-bimu*, którego obraz deformuje architektoniczną formę, unieważnia jej proporcje i kształt na rzecz efemerycznego znaku. Metaforyczne porównanie Winkowskiego oddaje istotę scenograficzności opisywanych przez niego zabiegów, gdyż makijaż jest w scenografii elementem kostiumu, najprostszym, tradycyjnym sposobem odgrywania kogoś, kim się poza widowiskiem być przestaje. Łatwo go zmyć, tak samo, jak łatwo zmienić projekcję filmową na ścianie budynku. Podążając tropem makijażu trzeba ostatecznie zatrzymać uwagę na skórze, skrajnym przypadku kostiumu. Choć do niedawna skóra traktowana była jako szczere odbicie konkretnej osobowości, teraz przecież bywa krojona, uzupełniana, przerabiana, naciągana - jednym słowem, szyta niczym ubranie. Skóra staje się coraz częściej jednym z elementów odgrywania. W tym kontekście jako scenograficzne trzeba potraktować działania fałdujących architektów lat 90. Starają się oni tak kształtować formę, by jak skóra na żywym organizmie, inteligentnie i aktywnie reagowała na wewnętrzne i środowiskowe wpływy. Ten problem zostanie rozwinięty przy szczegółowym omawianiu fałdowania, jako idei architektonicznej widzianej w aspekcie scenografii.



Christo i Jeanne-Claude, opakowanie *Reichstagu* w Berlinie (1995)

<sup>180</sup>Jest to technika chętnie stosowana w teatrze przez Tadeusza Kantora, zwana przez niego *emballage*.

<sup>181</sup>P. Winkowski: *Inspiracje techniką w rozwiązaniach formalnych architektury najnowszej*, op. cit., s. 16, 17.



J.Nouvel: *Euralille*



### 2.2.2. Organizowanie

KULISY

KADRY

SEKWENCJE

Scenografia, będąc wizualną oprawą widowiska teatralnego, filmowego lub telewizyjnego, budowana jest według określonych zasad organizujących wizję. Organizacja ta, ściśle związana z sytuacją widza i jego warunkami widzenia, zmienia się w zależności od rodzaju przestrzeni spektaklu i techniki scenografii. Określenie „oprawa widowiska” nawiązuje bezpośrednio do zasady formalnej, organizującej pole dobrego widzenia obserwatora. Zrezygnowano tu z pojęcia »kompozycja«, ponieważ sugeruje ono odniesienia estetyczne, tymczasem w scenografii budowanie widoku ma na celu odpowiednie oddziaływanie na widza, czyli posiada odniesienia społeczne i psychologiczne, lepiej kojarzone z pojęciem »organizacja«. Ogólne zasady komponowania widoków w tradycji scenografii od początku jej rozwoju do czasu filmu i komputerów, można zestawić w trzy podstawowe grupy: kulisy, kadry, sekwencje.

W historii i współcześnie ramowanie miało ograniczać zasięg przedstawienia i skupiać wzrok na centrum. Wyodrębnienie pola dobrego widzenia przez ograniczenie kulisą lub ramą wzmacnia koncentrację i uwagę obserwatora oraz oddziela świat realny od świata odgrywanego. Potężne ściany *skene* antycznej, architektura średniowiecznych mansjonów, kurtyny sceny terencjuszowskiej i w szczególności barokowa scena pudełkowa z systemem kulis i palludamentów, potwierdzają powszechność stosowania ramy jako „oprawy” widowiska. Jej sformalizowanie i precyzja konstrukcji zgodnej z zasadami perspektywy rosła w miarę usztywnienia pozycji obserwatora wobec sceny, np. w teatrze pudełkowym. Stosowanie kulis nie tylko ograniczało zasięg widzenia, ale stanowiło także punkt



odniesienia dla „środka” w zakresie proporcji i skali, np. zmniejszające się, namalowane na kolejnych kulisach kolumny wywoływały poczucie głębi.

Organizacja widoku osiągnęła maksymalizację w filmie i telewizji. Poprzez zastosowanie „sztucznego oka” kamery, widz ma podany gotowy obraz z narzuconym punktem widzenia, ostrością i głębią - jednym słowem kadr, który nie pozostawia żadnej innej możliwości sposobu obserwowania akcji. Przedstawienie odbywa się dzięki zmianom w ramach kadrów oraz zmianom całych kadrów w odpowiedniej kolejności, co tworzy sekwencje obrazów. Taki ciąg kolejności widoków następujących po sobie i rozwijających się w czasie, jest zasadą obrazowania filmowego.

Wnikliwą analizę tego tematu przedstawił Gilles Deleuze w książce pt. *L'image-mouvement. Cinéma 1*<sup>182</sup>. Wychodząc od komentarza do twierdzeń H. Bergsona, jako filozof i krytyk kultury analizuje istotę i funkcję kadru, cięcia, montażu w postrzeganiu. W fenomenie związku między obrazem i ruchem oraz obrazem i światłem Deleuze wyróżnia trzy odmiany: *image-perception*, *image-action*, *image-affection*. Bada również zjawisko transformacji form w obrazie pod wpływem ruchu. Deleuze, analizując *Materię i pamięć* Bergsona, wskazuje, że kwalifikacje Bergsona były zbyt pospieszne, bowiem kina nie można sprowadzić do „nieruchomych przekrojów ruchu”. Rozwój kinematografii, w wyniku którego pojawiło się zmienne ustawienie kamery, ruchome ujęcie, montaż, wykształca obraz-ruch sam w sobie, który już nie jest statyczny i który Deleuze określa „ruchomym przekrojem trwania”. Na jego podstawie wyodrębnia obraz-zmianę, obraz-trwanie, obraz-relację, odsyłając do kategorii całości jako rzeczywistości duchowej. Według Deleuza kino nie może być pojmowane jako rejestracja świata, ponieważ świat nie jest dany, jest ciągłym stawaniem się, nieskończonym trwaniem zmiany. Można natomiast powiedzieć odwrotnie: „Kino z samego świata czyni coś irrealnego, czyli opowieść: wraz z kinem świat staje się swym własnym obrazem, a nie obraz światem”<sup>183</sup>. Echo tych rozważań widać w wielu współczesnych, architektonicznych eksperymentach z formą, budowaną już nie jako obiekt, lecz zmienność zdarzeń.

---

<sup>182</sup>G. Deleuze: *L'image – mouvement. Cinéma 1*. Les Editions de Minuit, Paris, 1983.

<sup>183</sup>Tamże, s. 5.

Bardziej powszechnym do nich odniesieniem w architekturze jest także organizowanie przestrzeni podporządkowane wynikowej sekwencji widoków jako funkcji obrazu i ruchu.

W architekturze organizowanie przestrzeni według układu widoków uważa się za aspekt scenograficzny jej uformowań. Wyróżnić tu można przykłady stosowania zarówno kulis kompozycyjnych i mocno zawężonych kadrów widokowych, jak również sekwencji ciągów widokowych. Kulisowanie i kadrowanie dotyczy tych sytuacji percepcyjnych, w których użytkownik architektury - widz jest unieruchomiony w konkretnym punkcie i ma niezmienną pozycję obserwacji. Dla tego jednego punktu widzenia organizowana jest architektoniczna kulisa lub, jeśli mocniej ogranicza się widzowi swobodę obserwacji i granice wyboru postrzegania - architektoniczny kadr. Sekwencje dotyczą sytuacji postrzegania, w których użytkownik architektury przemieszcza się i ogląda przestrzeń z kolejnych punktów widzenia jako zaprojektowany przez architekta układ widoków. Ponieważ architekturę postrzega się przede wszystkim w ruchu, powszechniejsze jest stosowanie w budowie jej formy metody filmowej, czyli traktowanie architektury jako sekwencji widoków przeznaczonych do oglądania w ustalonej kolejności. Oprowadzanie użytkownika-widza po obiekcie architektonicznym przypomina wyreżyserowany „film” o zaprojektowanej kompozycji ramowej, dopuszczającej określony procent przypadkowości, która nie naruszałaby jednak ogólnej jej struktury.

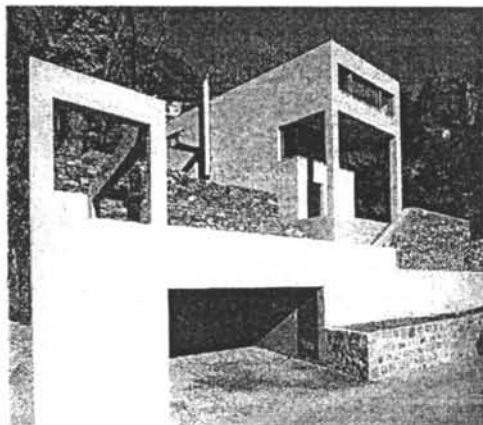
Projektowanie architektury na zasadzie drogi i ciągu widoków ma w historii długą tradycję. Jeszcze raz wspomnieć tu należy architekturę świątyń egipskich i starannie wyreżyserowaną drogę po linii prostej uczestnika procesji. Jest to przykład sztywno zaprogramowanego ciągu widoków. Swobodniejsza, choć również wyreżyserowana jest droga przejścia przez grecki Akropol (patrz II.1). Kulisy, ramy, kadry i sekwencje widoków szczególnie chętnie i często stosowano w architekturze sakralnej, gdzie oprawa obrzędu religijnego wymagała szczególnego opracowania. Podłużna oś kościoła gotyckiego powodowała postrzeganie dystansu między profanum i sacrum oraz umożliwiała powolne zbliżanie się do świętości poprzez nanizane po obu stronach osi nastawy ołtarzowe naw bocznych. W kościele barokowym kulisy często podkreślają istnienie tajemnicy. Budowano architektoniczne „kurtyny” częściowo tylko odsłonięte,

by widz mógł, na zasadzie uzupełnienia, ukonstytuować w umyśle obecność tego, co niewidoczne dla oka. Organizacja przestrzeni w architektonicznych kulisach jest tu scenograficznym sposobem osiągnięcia projekcyjności i nastrojowości w architekturze. Taką aranżację proponuje np. kościół Pijarów w Krakowie.

W architekturze kadrem jest precyzyjnie zaprojektowany widok z okna, a kulisą są często słupy lub ściany. Jeśli elementy architektury budowane są jako oprawa "sceny" i eksponują widok, organizują przestrzeń w aspekcie scenografii. Tak traktował otwory architektoniczne Le Corbusier. "Dla nas, architektów okno to kadr, który stanowi wybór w danym miejscu tego, co się pokaże i tego, co się zakryje - mówi J.Nouvel - Le Corbusier dał nam piękną lekcję w tym przedmiocie: mały otwór, okno podłużne i pionowe."<sup>184</sup> Zainteresowanie fotografią zaprowadziło Le Corbusiera do rozważań nad siłą kompozycji kadru i różnicami między spojrzeniem a odbiciem fotograficznym. Zauważył on na przykład, że na kliszy elementy dekoracyjne są wynaturzone lub gubią się w całości. Korespondencja Le Corbusiera wskazuje, że od 1908 r. jego definicja estetyki sprowadzała się do fenomenów wizualnych. Spostrzegł, że w kadrze widoku harmonia form architektonicznych wypływa z zestawienia brył, światła i cieni w jednolitym tonie i ich zgodności z otoczeniem. Jak wielką wagę przywiązywał do ścisłej i wyrafinowanej organizacji kadru świadczyć może fakt, że kiedy w latach dwudziestych sam porzucił praktykę fotograficzną, zwracał się do fotografów zawodowców z prośbą, by fotografowali jego dzieła.

Przykładem zdyscyplinowanych kadrów architektonicznych jest organizacja widoków w domu w Ronco (1989) Luigi Snozziego.

Wykluczając z rozważań architekturę sakralną, trudno wskazać w historii, przed pojawieniem się filmu, przykłady projektowania obiektu architektonicznego na zasadzie kompozycji widoków. Często precyzyjnie konstruowano drogi dochodzenia do obiektu, by zakomponować pożądane osie lub całe ujęcia widokowe architektury. Projektowanie natomiast samego obiektu jako sekwencji widoków i



L.Snozzi, dom w Ronco, Szwajcaria (1989)

<sup>184</sup>"*Pour nous, une fenêtre est un cadrage. C'est le choix dans un site donné de ce que l'on va monter, de ce que l'on va cacher. Le Corbusier nous a donné de belles leçons à ce sujet: le petit trou, la fenêtre en long, la verticale.*" J.Nouvel w: F.Pueux: *Paroles ...* op. cit.

podporządkowanie konstrukcji i wygody funkcjonalnej dzieła organizacji kadrów i doświadczeniom percepcyjnym stało się symptomatyczne dopiero dla architektury XX w. i wydaje się mieć ścisły związek z powstaniem filmu i jego konsekwencjami.

Historia znów przywołuje w tym miejscu osobę Le Corbusiera, który jako pierwszy architekt wykorzystywał poważnie doświadczenia filmowania w swojej praktyce zawodowej.<sup>185</sup> Sukcesywne następowanie po sobie klisz, przedstawiających jedno miejsce, stanowiło jego zdaniem rodzaj architektonicznej przechadzki. Twierdził, że architektura wewnętrzna i zewnętrzna, z definicji statyczna, staje się aktywną, gdy dotyczy „postaci”. Proces projektowania utożsamiał z umiejętnością prowadzenia spojrzenia widza poprzez układy brył, tworzących obrazy.<sup>186</sup> We wszystkich projektach usiłował kształtować przestrzeń dostępną dla zwiedzającego w pewnej poetyckiej, irracjonalnej organizacji. Idea wycieczki i odkrycie architektonicznego ciągu widoków miały charakteryzować dzieło artysty, harmonizować z przesuwanymi się klatkami filmowymi.

Zdaniem A.Francois oryginalność dzieła Le Corbusiera polega na obiektywizacji postrzegania, której modelowym przejawem jest rejestrowanie rzeczywistości „okiem kamery”. Według Le Corbusiera sztuka widzenia nie jest łatwo dostępna dla gołego oka, ponieważ rozsądek ogranicza intensywność widzenia. Aby przekroczyć granice stawiane przez rozum panujący nad naszą percepcją, należy wykorzystać obiektyw kamery: to oko widzące inaczej, niż nasze. Tenże obiektyw pozwala wejść w inny, wymykający się zmysłom i rozumowi wymiar. Kino oswobadza wzrok z ociężałej świadomości,

---

<sup>185</sup>A.Francois: *'La cinématographie de l'oeuvre de Le Corbusier'*. w: *Cinéma* 9, Printemps 1996, s. 39-55. A.Francois prezentuje filmografię i kinematograficzną aktywność autora Willi Savoye oraz idee Corbusiera dotyczące kina, (wyrażone m. in. w *Vers une architecture* z 1924 r. i w *Le théâtre Spontane* z 1948 r.), wśród których szereg dotyczy jego poglądów na temat organizacji postrzegania architektury w kadrze i sekwencji filmowej.

<sup>186</sup>Le Corbusier w 1936 r. wyruszył z przenośną kamerą w podróż po Ameryce Łacińskiej. Przez całe życie filmował po amatorsku, nigdy nie realizując filmu. Filmy, które zrealizowano na temat jego dzieła, z jego udziałem, przekonują o doskonałej organizacji kadrów w płynnym ruchu kamery i stanowią dowód praktycznego wykorzystania kinowych sposobów budowania obrazów w poetyckiej, corbusierowskiej architekturze. Rodzaj wpływu kina na architekturę Le Corbusiera ilustrują także filmy, które go interesowały, zwłaszcza jego fascynacja filmem dokumentalnym. Filmy dokumentalne tworzone przez samego Le Corbusiera dotyczące konstrukcji, miały dwa cele: z jednej strony dokumentację dzieła, z drugiej zaś ukazanie wędrującego spojrzenia, rozwinięcie wizji budującej architekturę.



Le Corbusier, Villa Savoy w Poissy (1931)

napastowanej przez życie, obciążonej wydarzeniami, zmęczeniem albo rozrywkami. Za pomocą obiektywnej wizji doprowadza do wewnętrznego nasilenia ludzkiej świadomości, co w rzeczywistości przebiega niepostrzeżenie, jest możliwe do odczucia tylko przez oddziaływanie. François przytacza wypowiedź Le Corbusiera, komentując ją:

„... aby zapoznać się z tą przestrzenią, należy wyzwolić się od wszelkiej myśli i zamienić się we wzrok, aby zaistnieć w królestwie życia. «Kwiat, roślina, góra istnieją w pewnym środowisku. Jeśli zwracają uwagę postawą wszechwładną i budzącą zaufanie, to dlatego, że wyróżniająca je postawa wywołuje określone promieniowanie, rezonans. Zatrzymujemy się, wrażliwi na tak wiele naturalnych powiązań. Patrzymy, wzruszeni zgodnością organizowanej z rozmachem przestrzeni; oceniamy wtedy oddziaływanie tego, na co patrzymy».”<sup>187</sup>

Widać tu ideę wzajemnego oddziaływania rzeczy w organizowaniu przestrzeni ożywionej, wyrażoną już wcześniej w artykule na temat kina z 1933 r.<sup>188</sup>. W „*Manière de penser l'urbanisme*”<sup>189</sup> jeszcze raz powtórzył, że fotografia statyczna lub ruchoma jest źródłem wiedzy mającym nieograniczoną siłę dla architektów. Ze zjawiska kina wybierał jedynie sposób organizowania widoków w zdyscyplinowanych ciągach, efektywność kadrów i sekwencji oraz montaż widoków w intensywną, zagęszczoną jakością poetycką. Największa trudność polegała na ograniczeniu pola widzenia do tego tylko, co ma być widoczne: przedmiotowości spojrzenia przenikającej do centrum przestrzeni ożywionej.

<sup>187</sup> „il s'agit de se libérer de pensée pour devenir tout entier œil ouvert et voir dans le règne du vivant. Il note: «La fleur, la plante, la montagne sont debout, vivant dans un milieu, s'ils attirent un jour l'attention par une attitude véritablement rassurante et souveraine, c'est qu'ils apparaissent détachés dans leur contenu mais provoquant des résonances tout autour. Nous nous arrêtons, sensibles à tant de liaisons naturelles; et nous regardons. Émus par tant de concordance orchestrant tant d'espace; et nous mesurons alors que ce que nous regardons irradie.»” Le Corbusier: *L'espace indicible*, (1933), artykuł dla: *Mouvement 1*, przypomniany w numerze specjalnym Art. w: *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, 1946.

<sup>188</sup> Tamże. Dla Le Corbusiera czwartym wymiarem przestrzeni nie jest czas, lecz wewnętrzne promieniowanie na żywą istotę. W artykule z 1946 r. scalił definitywnie widzenie kinematograficzne, które staje się jego naturalną wizją wyposażoną w tzw. „wrażenie przestrzeni”, z widzeniem architektonicznym. Architektura musi według niego poddać obróbce promieniującą przestrzeń. „Perspektywy wykreślane sposobem włoskim nie tłumaczą całości; dzieje się tu coś innego. Tę rzecz nazwano czwartym wymiarem, ponieważ jest on subiektywny, z natury bezsporny, nie dający się zdefiniować, nieeuklideski; jest odkryciem, które przekreśli twierdzenia wcześniejsze i powierzchniowe”.

<sup>189</sup> Le Corbusier: *Manière de penser l'urbanisme*, za: A.Francois: *La cinématographie...*, op. cit., s. 44..



Na myśl nasuwa się tu współczesny film W. Wendersa pt. *Lisbon-story*, w którym jeden z głównych bohaterów – reżyser – próbuje uwolnić kamerę od własnej obecności, która zawsze narzuca obrazowi subiektywność. W tym celu na przykład przywiązuje kamerę na plecach, by nawet podświadomie nie wybierać i nie ustawiać kadru według osobistego stanu emocjonalnego. Podobnie Le Corbusier widział w "oku kamery" możliwość uchwycenia obiektywnego fenomenu świata, bez obciążania własną osobowością.

Wykorzystując sekwencyjność w budowaniu architektury Le Corbusier wykroczył poza formalną kompozycję opartą na trzech wymiarach przestrzeni. Jego budowle kształtują postrzeganie przez samo rozmieszczenie wnętrz i ich otwarcia; to postrzeganie samo w sobie staje się przedmiotem kształtowania.<sup>190</sup> Architektura ożywiona ruchem przechodzącego człowieka porządkuje pole widzenia według określonego planu: zwiedzający patrzy idąc i rejestruje pojawiające się jeden za drugim przypadki architektoniczne. Architektura jest zatem według Le Corbusiera ożywiona lub nieożywiona, zależnie od tego, czy reguła postępu została zachowana, czy nie. Kinematograficzny charakter architektury staje się w tym ujęciu bardziej czytelny. Aby zaznaczyć, że odcina się od globalnego rozważania przestrzeni przy pomocy wszechobecnego oka, często stosuje metafory rejestrowania filmowego i przesuwania taśmy. Mają one również wskazywać na obalenie świadomego udziału w budowaniu jakości sekwencji obrazów przez samego zwiedzającego, gdyż jest on natychmiast i podświadomie porwany przez to, na co spojrzy.

Spojrzenie kinematograficzne rozciąga się również na urbanistykę Le Corbusiera, o czym pisał w „*Lé space indicible*”. Stwierdzał wielokrotnie, że nie można namalować wrażenia przestrzenności, nie można go też sfotografować, ponieważ ramy fotografii ograniczają doświadczenia ogromu całości. Trzeba sztucznie

---

<sup>190</sup> Postrzeganie nie jest tylko środkiem koniecznym do odkrywania proporcji, gdyż one same w swej plastyczności otwierają się i przedstawiają w akcie postrzegania. W roku 1930 pisał w *Precisions*: „*Je n'existe dans la vie qu'a condition de voir*”, „Istnieję w życiu tylko dzięki widzeniu” Od tej chwili nie rozpatrywał obiektu architektonicznego jako wystawionego tylko do jednostronnego pokazania, ale poddawał go obróbce architektonicznej za pomocą postrzegania osoby zwiedzającej i nakazywał zdobywanie go w czasie. Architektura przestała być sprawą fasady, a stała się sprawą podróży w przestrzeń, wnikania w postrzeganie. Dlatego autor willi *Savoye* często przypominał, że tworzy dla człowieka, którego oko umieszczone jest na wysokości 1 metra i 60 cm od ziemi i że architektura jest „mądrą, poprawną i wspianą grą brył w świetle”. Le Corbusier: s. 45. za A.François.: *La cinématographie de l'œuvre de Le Corbusier*, op. cit.



ustanowić granice spojrzenia, by ukazać elementy pejzażu. Wnętrza Le Corbusiera są pomyślane całkowicie jako konsekwencja spojrzenia; ich otwory drzwiowe i okienne stanowią pierwsze ograniczniki przestrzeni, tak, jak kadr fotograficzny czy filmowy. Dom staje się granicą, która nas otacza i zarazem oddziela od zewnętrznego środowiska. Le Corbusier był być może jedynym, który tak daleko zaszedł w rozumieniu spojrzenia filmowego, wykroczył poza „piękności iluzoryczne”, aby oprzeć swe budowle na fenomenie „czystego postrzegania” przestrzeni.

Przeprowadzenie użytkownika przez architekturę niczym widza w spektaklu proponuje James Stirling w *Staatsgalerie* w Stuttgarcie (1984). Kierunek zwiedzania jest tu precyzyjnie zaprojektowany i prowadzi przez korytarze, rampy, galerie, tworzące zorganizowaną serię widoków. Przejście przez architekturę jak przez drogę podkreśla sytuacja urbanistyczna, bowiem chcąc przedostać się z jednej ulicy na drugą, do niej równoległą, najlepiej iść na skróty przecinając właśnie *Staatsgalerie*.

Projektowanie architektury na zasadzie sekwencji widoków jest często sposobem organizacji przestrzeni i zdarzeń Rema Koolhaasa. Szczególnym przykładem projektowania architektury jako drogi przejścia jest *Kunsthal* Koolhaasa w Rotterdamie (patrz: rozdział II 3.2. rozwinięcie szczegółowe). K.Lenartowicz podkreśla, że manierystyczna przestrzeń hali zdobywana jest przez aktywne zachowanie użytkownika – spacerowicza, gdyż jej organizacja opiera się na sekwencji wzajemnie zależnych od siebie sekwencji widoków. Wewnętrzne drogi są tak prowadzone, by dawać różne możliwości użytkowania pomieszczeń. Ciągłość przestrzeni jest według Lenartowicza zapewniona przez wprowadzenie ramp jako podstawowego motywu, dzięki któremu widz zostaje prowadzony ku górze, na otwarty dach o użytkowej powierzchni.

Architektem świadomie sięgającym po doświadczenia sekwencyjności kadrów i realizacji filmowej w projektowaniu architektury zdarzeń jest B.Tschumi. Ze szczególnym upodobaniem nawiązuje on do organizowania scenografii w filmach Antonionego. Tschumi podkreśla, że projektowanie traktuje nie jako komponowanie lub robienie syntezy przeciwności, lecz jak kombinowanie, permutowanie i umieszczanie w związkach i stosunkach w sposób bardziej czytelny lub sekretny. Gra architektury ma być zespołem możliwych układów i relacji między różnymi elementami analizy: przestrzenią, ruchem, zdarzeniami,

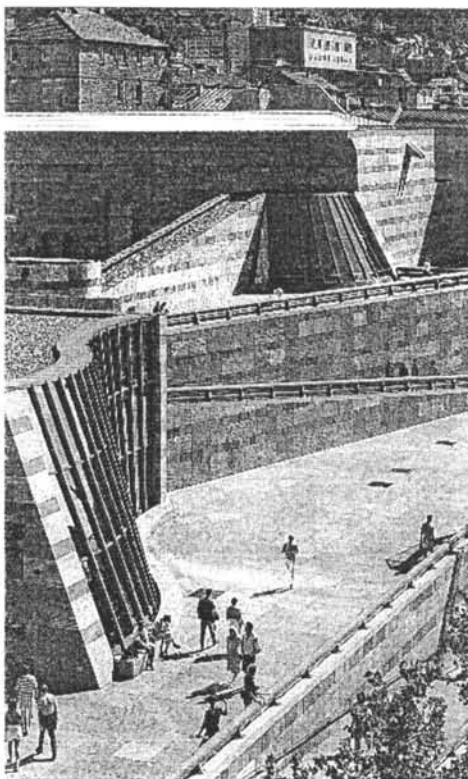
techniką, symbolem, itd.<sup>191</sup> W jego systemie „zapisu” projekt rodzi się przez wprowadzenie reguł i środków specyficznych dla kina, gdzie tworzy się konfrontacje zdarzeń, organizuje przestrzeń i czas w kadry, niosące przez swą kolejność i następstwa rezultat emocjonalny, przetwarza się je w zabiegach montażowych przez zagęszczanie, zaciąganie, spowolnienie, nakładanie. Plan za planem, sekwencja za sekwencją, wynajduje się tu system lub przedstawienie, figurę organizacji, która byłaby śladem przyszłej budowli. Projektowanie dla Tschumiego polega głównie na tworzeniu sekwencji zdarzeń, która tworzy rodzaj gramatyki generującej formalny zapis architektoniczny. Te właśnie czynności nawiązywać mają według Tschumiego do cięć i montażu w realizacji filmu, jednak nie w dosłowności rezultatów, lecz w formalnych decyzjach i nie w absolutnym dyktacie kamery i pozycji reżyserskiej, lecz w takim urządzaniu form, które skłaniałoby do podjęcia określonych dróg i do prowadzenia spojrzeń w określonych kierunkach i kolejnościach. Tschumi wielokrotnie pisząc i mówiąc na temat sekwencji widoków podkreśla, że przeniesienie metody filmowania w architekturę ma charakter złożony i inspirujący, oraz że musi korespondować ze sposobami udziału użytkowników-widzów-spacerowiczów w postrzeganiu. Z punktu widzenia realizacji filmowej jest to kompromis, jednak z punktu widzenia spektaklu i opowieści jest to zysk wzbogacający jeszcze ilość kombinacji i permutacji zdarzeń. Teoretyczne koncepcje Tschumiego osiągają formalny, architektoniczny wyraz w konkretnych realizacjach. Modelowymi przykładami są: *Park de la Villete* w Paryżu w dużej skali i Centrum Sztuki *Le Fresnoy* w skali zespołu architektonicznego.

P.Chemetov twierdzi, że „kino mówiące językiem kultury wnosi do architektury nowe spojrzenie, ponieważ architektura również posiłkuje się spojrzeniami i odnawia się (odżywa) poprzez spojrzenie, widzenie i wizualne szacowanie form”<sup>192</sup>. Ważną lekcję architektury otrzymał Chemetov od reżysera Erika Rohmera, który fascynuje się architekturą i często ją filmuje.

---

<sup>191</sup> Katalog: *Bernard Tschumi, des Transcripts à la Villete*.

<sup>192</sup> „... Le cinéma culturellement parlant apporte à l'architecture un nouveau regard, parce que l'architecture aussi se nourrit de regards et se renouvelle par le regard, la connaissance et l'appréciation visuelle des choses.” P.Chemetov w: F.Pueux: *Paroles d'architectes*, w: *Cinémaction: Architecture, décor et cinéma*, No 75, 2eme trimestre 1995, s. 91-105.



Staatsgalerie w Stuttgarcie  
projektu J. Stirlinga (1984).

„Rohmer m'a apporté une leçon d'architecture. On allait dans des cafés sordides de banlieue, et il me disait: «Au fond, qu'est-ce qu'on devrait garder, qu'est-ce qu'on devrait ôter?» et il me montrait qu'on ne devait pas ôter grand-chose et que la question essentielle serait où placer la caméra. Et je crois que cette leçon sur le placement de la caméra est aussi une leçon d'architecture, c'est la leçon du parcours possible de l'œil et c'est une leçon qui est extrêmement décapante envers tout le décor activiste, le décor de carrosserie actuelle.»<sup>193</sup>

Rohmer zwraca uwagę na "pojemność rzeczy", labirynt istniejący w architekturach «przypadkowych». Chemetov w filmach przedstawiających architekturę widzi ćwiczenia architektoniczne, dotyczące obrazów i ich interpretacji, szczególnie konstrukcji widoków powstających z elementów budowanych makiet. Zastrzega jednak, że zachodzi tu zawsze zniekształcenie prawdy, takie samo, jak zniekształcenia w każdej scenografii filmowej. Twierdzi, że zapomina się, iż „klapsy” kinowe nie są mrugnięciami oka i że niektóre perspektywy są «oszukane». Te filmowe, perspektywiczne sztuczki mają według Chemetova odbicie w architekturze w chętnym stosowaniu pochyłych podłóg. Jest to strona teatralizacji, scenograficzności filmu, która się narzuca architekturze i ma tu konsekwencje poważniejsze, niż w kinie.

Wyjątkowo chętnie i wyraźnie realizuje aspekt widowiskowości w architekturze J.Nouvel. W zakresie organizowania przestrzeni przejmuje z realizacji filmu głównie zasadę sekwencyjności widoków. Wprowadzając pojęcie ruchu Nouvel przestał traktować przestrzeń architektoniczną jako pojedynczą kubaturę lub organizację obrazów, a zaczął rozważać ją jako serię sekwencji. Warto przytoczyć obszerną wypowiedź autora *Fondation Cartier*, gdyż w całości dotyczy analizowanego sposobu organizowania widzenia architektury:

„La fabrication d'un film ressemble sensiblement à la fabrication de l'architecture. Sa composition à travers une série de séquences temporelles a également été appliquée en architecture; c'est dire que maintenant au lieu de composer les projets de façon fixe par rapport à des lieux qu'on considère de façon intrinsèque, on compose de l'architecture en disant : «Je rentre par là, je passe tant de temps là, je passe de l'ombre à la lumière puis là je vais avoir telle vue» etc. Il y a linéarité dans l'esprit même de la composition qui

<sup>193</sup> „Rohmer dał mi lekcję architektury. Pokazał mi, że nie trzeba omijać dużej rzeczy, bo istota leży w tym, gdzie postawić kamerę. Uważam, że ta lekcja o usytuowaniu kamery jest także lekcją architektury, jest lekcją punktu widzenia, lekcją możliwej drogi przebiegu spojrzenia i jest lekcją maksymalnie uczulającą na całą scenografię ludzkiej aktywności, jej bieżącą, aktualną «karoserią». P.Chemetov, tamże.

*devient cinématographique, et ceci aussi bien pour une architecture au sens strict du terme que dans une ville où elle essaye de privilégier les séquences dont certaines sont densifiées, entrent en opposition, en transition avec d'autres. Je dirai que cette relation du temps à l'image dans un parcours nous vient directement du cinéma. [...]*

*Quand je dis que l'architecture doit beaucoup au cinéma, je m'en suis expliqué en parlant du montage ou de la succession des séquences; il est bien évident que j'applique là une culture qui m'est venue du cinéma. Mais je dirais que ce n'est pas la seule notion. La notion de cadrage est claire. On voit que l'exercice de Peter Greenaway, actuellement à Genève, correspond uniquement à poser le cadre quelque part, à cadrer les choses.(...) Le cadrage semble le propre de l'architecte: et finalement, quand Greenaway l'expérimente à travers la ville, c'est pour mieux nous rappeler que le cadre appartient aux deux cultures. Il y un autre élément sur lequel je joue beaucoup: la profondeur de champ; c'est-à-dire jusqu'à quand et jusqu'ou je vais voir nettement quelque chose et programmer cette profondeur. Si je me sers beaucoup du verre par exemple, c'est parce que c'est le matériau qui permet de programmer ce que l'on va voir derrière en fonction de la lumière. Je vois donc avoir plus ou moins de profondeur de champ en fonction du fait que j'éclaire quelque chose très loin ou que je place un filtre devant ou que je crée au contraire son absence: alors sur le même bâtiment, sur la même façade, sur la même module, je vais avoir dix, vingt lectures possibles. Le verre n'est intéressant que dans la mesure où il révèle par sa transparence des compositions mystérieuses à partir de la profondeur de champ et la netteté de la lecture. Je crois que les apports les plus clairs sont ces rapports de l'image au temps, c'est cela l'essentiel de la composition architecturale aujourd'hui: mais tous ces éléments vont de pair. On peut dire que ce sont deux cultures totalement liées. Je crois aussi que le mode de production du cinéma influence beaucoup l'architecture aujourd'hui, comme quand elle essaie d'aller vers une division du travail ou chacun est responsable d'une partie gérée en liaison avec l'autre: l'architecte est de plus en plus dans une position homologue à celle du réalisateur."<sup>194</sup>*

---

<sup>194</sup>"Kompozycja architektury oparta na serii sekwencji okresowych została zaaplikowana w stosunku do architektury, tzn., że obecnie w miejsce komponowania projektów jako stałych stosunków do miejsc, które uważa się za istotne, komponuje się architekturę mówiąc: 'wchodzę tędy, przechodzę w tym czasie tam, idę przez cień w światło, potem tam zobaczę taki widok', etc. Jest liniowa ciągłość obrazów w duchu tej kompozycji, która staje się firmowana, i to dobrze tak dla architektury, jak i dla miasta, gdzie także próbuje ona uprzywilejować sekwencje widoków, czasem niektóre zagęszczając, układając w opozycji lub w zgodzie z innymi. Twierdzę, że ten związek czasu i obrazu w architekturze przyjmujemy bezpośrednio z kina [...]. Jeśli mówię, że architektura wiele zawdzięcza kinu, mam na myśli montaż i spuściznę sekwencji i jest oczywistym, że wprowadzam do architektury kulturę, którą otrzymałem w kinie. Lecz sądzę, że nie jest to jedyne pojęcie przejęte z kina. Zjawisko kadrażu jest znane. Eksperymenty Petera Greenaway'a dokonywane w Genewie dotyczą właśnie ustawienia kadru i kadrowania rzeczy. Kadr określa architekt i ostatecznie, gdy Greenaway eksperymentuje przechodząc z kamerą przez miasto, przypomina nam, że istota kadru należy do dwóch kultur. Obok kadrażu jest jeszcze jeden element filmu, który wykorzystuję i nad którym pracuję: głębokość pola widzenia, tzn. dokąd i gdzie będę widział czytelnie jakąś rzecz i programował tę głębię (ostrości). Jeśli np. stosuję dużo szkła, to właśnie dlatego, że materiał ten pozwala programować to, co się za nim zobaczy, przy odpowiednim funkcjonowaniu światła. Otrzymam więc bardziej lub mniej głębokie pole widzenia w zależności od tego, czy zaświecę coś bardzo daleko, czy umieszcę filtr przed lub czy, przeciwnie, założę jego nieobecność, zatem w tym samym budynku, w tej samej fasadzie, w tym samym module, mogę czytać dziesięć, dwadzieścia możliwych opowieści. Szkło jest interesujące w stopniu, w jakim wzbudza przez swą przezroczystość tajemniczą kompozycję dzięki głębi pola widzenia i dzięki wyrazistości lektury. Sądzę, że związki bardziej oczywiste to związki obrazu i czasu, które stanowią dziś esencję kompozycji architektonicznej; lecz wszystkie te

Organizacja przestrzeni na zasadzie sekwencji widoków jest sposobem osiągnięcia scenograficznej nastrojowości w architekturze R.Castro.<sup>195</sup> Twierdzi on, że kino pozwala zobaczyć miasto lepiej w jego konsystencji, odkrywać w nim różne typy architektury, tworzyć z nich *collage*, nakładać jedne architektury na drugie w kulisowym układzie. Poruszająca się kamera służy projektantowi, wizualizując jego założenia. Oczywisty jest wpływ architektury na film: Eisenstein na przykład był architektem-scenografem i rysował wszystkie swoje plany. Castro wspomina pracę nad fragmentem *La Notte* Antonioniego, specyficzną lekturę Frontu Sekwany Paryża przez filmowców, miast amerykańskich w filmach Scorsese czy Allena. „Sądzę, że najważniejszy związek między kinem i architekturą to myśl o wchodzeniu w głąb, przenikaniu, a nie o płaskim widoku elewacji”<sup>196</sup>. Pomaga to zwalczać architektoniczny akademizm i zrozumieć nieskończone bogactwo miasta, przeciwstawione architekturze usztywnionej projektem. Wychodząc z sekwencji obrazów Castro twierdzi, że zaczyna myśleć tak, jak scenograf.

*„A partir des séquences d'images, je pense faire travail de scénographe. Je me déplace dans mes projets. Je me mets en marche, pour après faire un arrêt sur image. Mais je ne suis pas pour produire des images, comme ces clips qui ces sont appuyés sur les projets de Ricardo Bofill. Je trouve que très souvent, le cinéma et surtout la publicité présentent des bâtiments, des murs où l'architecture, n'est traitée que comme un décor. En général, le cinéma décrit des situations invivables, comme dans certaines architectures de Bofill, qui a vu ses réalisations servir de décor à des films terrorisants ou des films publicitaires. Il est vrai que j'ai réalisé le Centre national de la bande dessinée, où je me suis regale de l'image, du trajet... Mais je suis beaucoup*

---

elementy idą w parze. Można powiedzieć, że są to dwie kultury całkowicie powiązane. Sądzę też, że sposób produkcji kinowej oddziałuje dziś mocno na architekturę, np. wówczas, gdy w architekturze próbuje się realizować podział pracy, rozdzielać odpowiedzialność za poszczególne części i czuwać nad odpowiednim połączeniem ich w całość, architekt coraz bardziej przyjmuje pozycję realizatora filmu”. Wypowiedź J.Nouvela, tamże.

<sup>195</sup> „J'étais fou des films que l'on passait à la cinémathèque, c'était un véritable plongée dans le cinéma .. En realite, les films qui m'ont marque sont ceux du neorealisme italien, Le voleur de bicyclete de Vittorio de Sica, Renoir ...”. Tamże, wypowiedź Ronalda Castro. „Zwariowałem zupełnie na punkcie pokazywanych filmów, było to prawdziwe zanurzenie się w kinie...Ostatecznie filmy, które utkwily mi w pamięci, to należące do neorealizmu włoskiego: Le voleur de bicyclete Vittoria de Sica, Renoir.

<sup>196</sup> „...je crois que l'apport le plus important du cinéma a l'architecture, c'est une pensée de la diffraction, et non une pensée du frontal.” R.Castro, tamże.



*plus pour le lieu que pour l'objet, je ne fonctionne pas principalement sur des formes. J'aime le cinéma, quand ça bouge; je ne suis pas pour que l'architecture soit présentée comme de simples images. On est arrivé aujourd'hui à une architecture médiatique, «clipée», vite consommable; je me méfie beaucoup de cela, je ne suis pas du tout pour le «vite visible», mais pour le lent.»<sup>197</sup>*

Sposób wykorzystania doświadczeń filmu w architekturze Castro dotyczy subtelnej i poetyckiej strony filmu - połączenia obrazu i czasu w sekwencji powolnych, wyważonych widoków form w przestrzeni.

R.Porro twierdzi, że kino ma wiele do zaoferowania architekturze, ponieważ "jest sztuką, w której przestrzeń - czas, pojęcia trójwymiarowości i równoczesności są ważne. Sądzę, że jest to jeden z fundamentalnych tematów XX wieku. Poza tym, jest to odkrywanie struktury człowieka poprzez jego fizjologię (Zygmunt Freud i Jung). To tu tkwi, sądzą, kwintesencja wpływu kina."<sup>198</sup>

Porro przywołuje nazwisko Franka Lloyda Wrighta, wskazując na bezpośredni związek jego architektury z doświadczeniem kina. W „Domu nad wodospadem” znajduje serię symultanicznych cyrkulacji: ruch „komina”, który się wznosi, ruch „balkonów”, które wychodzą, ruch zwiedzających, którzy krążą po domu. Ruch „komina” przeciwny jest ruchowi wodospadu, czyli ruchowi wody, oraz ruchowi zwiedzających wokół domu, gdzie wewnątrz i zewnątrz łączą się i oddalają. Porro twierdzi, że równoległość wątków i sposób ich mieszania w kolejności ujęć tworzy tu sekwencje, które są istotą

---

<sup>197</sup> „Myślę, że wychodząc z sekwencji obrazów zaczynam pracować jak scenograf. Przemieszczam się w moich projektach. Ustawiam się, aby zaraz zatrzymać widoczny stąd kadr. Ale nie jestem za produkowaniem takich obrazów, jak te klipy powstałe na bazie architektury Ricardo Bofila. Sądzę, że bardzo często kino i szczególnie reklama przedstawiają obiekty, ściany lub architekturę, traktując je jako dekorację. Generalnie, kino opisuje sytuacje niezyciowe, jak w niektórych architekturach Bofila, który widział swoje realizacje, służące jako dekoracje w filmach terrorystycznych lub publicystycznych. Prawdą jest, że zrealizowałem narodowe Centrum komiksu, gdzie delektowałem się obrazem, podróżą...

Lecz bardziej jestem zwolennikiem miejsca, niż obiektu, nie pracuję wyłącznie nad formami. Lubię kino, kiedy się porusza; nie jestem za tym, by architektura była przedstawiana po prostu jako jeden obraz. Dziś wkraczamy w architekturę medialną, 'klipowaną', szybko konsumowaną; nie mam do niej zaufania, absolutnie nie jestem zwolennikiem "widocznej szybkości", lecz powolności." R.Castro, tamże.

<sup>198</sup> „est un art ou l'espace-temps, les notions de quatrième dimension et de simultanéité sont importantes. Je trouve que c'est un des thèmes fondamentaux du XX-e siècle. L'autre, c'est la découverte de la structure de l'homme apportée par la physiologie (Sigmund Freud et Jung). C'est là, je crois, quintessence l'influence du cinéma. Wypowiedź R.Porro, tamże.



opowieści filmowej i w żadnej innej sztuce nie bywają artykułowane tak wyraźnie. Sam też próbuje przełożyć ten filmowy zabieg na język architektury. Pisze:

*„Nous avons projet, Renaud de la Noue et moi, pour un bâtiment de bureaux où se pose ce problème de la simultanéité. Il se pose également dans le cinéma, par exemple dans la séquence du film de Bergmam, «Fanny et Alexandre», où la femme donne un somnifère à son mari pour qu'elle puisse s'échapper avec ses enfants. Parallèlement, on voit la tante devenir de plus en plus malade. Et en même temps, l'enfant, aidé du mage, jette un sort pour faire mourir son beau-père; il prend peur mais doit continuer. Il y a, à ce moment, deux plans qui se chevauchent de plus en plus rapidement: l'incendie et la mort de l'homme. On peut trouver cette notion de simultanéité chez bien des architectes du XX siècle. Je prends l'exemple de Frank Lloyd Wright ou mon propre exemple, parce que c'est de la bonne architecture. Dans beaucoup de mes bâtiments, cette notion existe(...) Je crois que dans mon architecture, par exemple dans mon projet pour l'école de danse de Nanterre, il y a cette même notion de simultanéité. Et j'avoue que la notion de dynamique de l'espace est pour moi essentielle: l'espace bouge, accompagne le spectateur dans son cheminement. Le cinéma est un art du mouvement et mon architecture est une architecture de mouvement.»<sup>199</sup>*

---

<sup>199</sup> „Renaud de Noue i ja mamy jeden projekt biurowca, gdzie postawiliśmy problem symultaniczności (równoczesności). Ten sam problem stawia kino, na przykład w sekwencji filmu Bergmana *Fanny i Alexander*, w której kobieta podaje swojemu mężowi środek nasenny, żeby móc wymknąć się ze swoimi dziećmi. Równocześnie widzi się ciotkę coraz bardziej chorą. I w tym samym czasie dziecko, będące pomocnikiem czarownika, rzuca środek, od którego ma umrzeć jego ojczym; boi się, lecz musi kontynuować. Są tu w tym momencie dwa nachodzące na siebie plany, prowadzące do pożaru i śmierci człowieka. To pojęcie symultaniczności znaleźć można u wielu architektów XX w. biorę przykład Franka Lloyd Wrighta lub mój własny, ponieważ jest to dobra architektura. W wielu moich budynkach to pojęcie istnieje(...)Sądzę, że w mojej architekturze, na przykład w szkole tańca w Nanterre, jest taka właśnie symultaniczność. Zauważyłem, że pojęcie dynamiczności przestrzeni jest dla mnie najistotniejsze: przestrzeń porusza się, towarzyszy widzowi na jego drodze. Kino jest sztuką poruszania się i moja architektura jest architekturą poruszania się.” R.Porro, tamże.

Cytowana wypowiedź Porro dowodzi, że problem sekwencyjności w architekturze dotyczy nie tylko jej „rezultatów” w użytkowaniu, ale również procesu jej tworzenia. Jeśli architekt podczas projektowania organizuje formy w przestrzeni posługując się sposobem sekwencji widoków (najlepiej pokazywanym w obrazowaniu filmowym), jest to aspekt scenografii projektowanej architektury. Efekty takiego postępowania mogą być różne, podobnie, jak różne są scenografie filmowe, zawsze jednak potwierdzają związek między architekturą i scenografią.

Można wskazać również przykłady realizacji, w których sekwencyjność jako organizacja formy jest czytelna i nawet narzuca się zwiedzającemu bez względu na intencje architekta. Taką sekwencję widoków proponuje Muzeum Żydowskie D.Libeskinda, przez które „przechodzi się”, bo przestrzeń i proporcje pomieszczeń są tak zorganizowane, że wchodzący ma wrażenie zagłębiania się w układ kadrów o filmowej ekspresji i „dziwności” perspektywicznej. Wyraźnie odczuwa się podobną organizację formy w *Kunsthal* Koolhaasa i w Cmentarzu *Brion Scarpy*, analizowanych szczegółowo w rozdziale III.

### 2.2.3. Przekształcanie

Zmienność formy poprzez jej przekształcanie, które wynika z jej „elastyczności”, jest aspektem scenografii w architekturze, łączącym się z powyżej omawianą organizacją przestrzeni w sekwencje. Zmienność jest rezultatem przekształcania i stanowi pojęcie bardziej ogólne, gdyż nie zawsze zmiana musi być wynikiem przekształcenia formy (na przykład: może być efektem zastąpienia jednej formy drugą). W pracy używa się obydwu terminów, w zależności od tego, czy opisywany jest sposób osiągnięcia zmienności, czy sama zmienność.

Przekształcanie stanowi jeden z najwcześniej stosowanych zabiegów scenograficznych, ponieważ jest sprzężona z działaniem i krótkotrwałością spektaklu. W scenografii, służącej widowisku dramatycznemu, czyli przedstawieniu zdarzeń, zmienność form staje się oczywista. Jest konsekwencją akcji, unaocznia tę akcję, bądź wpływa na nią, reprezentując rzeczywistość czasu. Zmiana w scenografii

najczęściej jest wizualnym sposobem pokazania czasu, który w spektaklu w ogromnej większości jest fikcyjny. Zgodnie z chińską definicją czasu, mówiącą, że czas to zmiana, jakość zmian, a nie obiektywny zegar, definiuje czas w rzeczywistości spektaklu.

Jeśli przekształcalność stanowiąca zmienność potencjalną, jest zaprojektowana, czyli przewidziana w architekturze, można mówić o scenograficznym aspekcie tej architektury. Zmienność formy nie przeczy trwałości architektury, choć każde przekształcenie choćby jej fragmentu musi wpływać na jakość całości. Architektura zawsze rejestruje współczesne jej tempo przemian wszelkiego rodzaju - instytucjonalnych, programowych, estetycznych - nie zawsze jednak jest projektowana z myślą o przewidywanych zmianach, by zgodnie z analizą aktualnych i przyszłych potrzeb, podobnie jak scenografia, dostosowywać rozwiązania formalne do ewentualnych nowych sytuacji. Tego typu działanie jest typowe i znacznie łatwiejsze w scenografii, gdzie spektakl jest znany jako całość skończona, a zmienność form może być zaprojektowana i bez ryzyka sprzężona z kolejnymi wydarzeniami. Spektakl w architekturze jest zawsze dziełem otwartym i projektowanie jego zmienności, mimo, że często wynika z programowej wielofunkcyjności, pociąga za sobą ryzyko chybienia. Takie zagrożenie istnieje zwykle wówczas, gdy zmienność architektoniczna dotyczy sfery socjologiczno-psychologicznej, nie zaś przyrodniczej, np. klimatycznej, dużo łatwiej przewidywalnej.

Tendencję do projektowania obiektu architektonicznego jako struktury zmiennej, dostosowującej się do rytmu przemian różnego rodzaju, od programowych po klimatyczne czy dosłownie spektakularne, przypisać można szczególnie architekturze ostatnich kilkudziesięciu lat XX w. Elastyczność form była już w latach 60. przedmiotem badań Tadeusza Gawłowskiego, m. in. w jego pracy doktorskiej *O elastyczności architektonicznych układów przestrzennych*.<sup>200</sup>

Przekształcalność to jeden ze sposobów realizowania scenograficznego przedstawienia zdarzeń w architekturze, zwłaszcza przez projekcyjność.

---

<sup>200</sup>T. Gawłowski: *O elastyczności architektonicznych układów przestrzennych*, praca doktorska WA. PK., mpis, Kraków 1964.

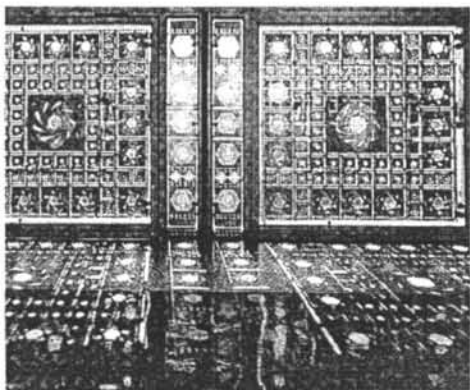
Przykładem zmienności w architekturze jest tzw. „inteligentna fasada”, przekształcająca wyświetlany obraz według zmieniających się parametrów środowiska. Już w 1986 r. Toyo Ito postawił w Yokohamie „Wieżę wiatrów” (*Tower of Winds*), zmieniającą swoje oświetlenie zgodnie z kierunkiem i nasileniem wiatrów. Również w Yokohamie podziwiać można późniejsze dzieło tego samego autora – wspomniany już obiekt - *Egg of Winds* (1989). Zewnętrzna powierzchnia tej kilkunastometrowej elipsoidy wyłożona jest ekranami telewizyjnymi, wyposażona w głośniki i aparaturę komputerową, wybierającą losowo stacje i częstotliwości fal przechodzących przez nie i przekazującą obraz na fragmenty elipsoidalnego *telebimu*. Na wybór obrazu mają wpływ parametry elektromagnetyczne, zależne także od podmuchów wiatru. „Przedstawia to ludzkim zmysłom tę gęstwinę obrazów, dźwięków, sensów, prawd i fałszów, niesionych w eterze i na co dzień, bezwiednie odbieranych jako szum informacyjny, tu przekształcony również w szum wizualny, akustyczny i przestrzenny...”<sup>201</sup>. Pomysł wprowadzenia w architekturę zmienności za pomocą ekranów zrealizował również Jacques Herzog i Pierre de Meuron w projekcie konkursowym na *Bibliothèque Jussieu* w Paryżu (1993) czy Takahide Nozawa w projekcie *Another Glass House*.

Rozpowszechnienie ekranów, *telebimów*, wyposażenia teatrów oraz przestrzeni wystawowych zwiększyło przekształcalność architektury. Winskowski zauważa, że obok możliwości szybkich i ukrytych przed widownią zmian dekoracji teatralnych, istnieją w scenografii tendencje do dokonywania zmian na oczach widza, przy częściowej rezygnacji ze środków iluzji.<sup>202</sup> Przekształcalność staje się wówczas eksponowanym elementem przedstawienia, podnoszącym jego atrakcyjność, wzbogacającym je o dodatkowe znaczenia. Tego typu przekształcalność scenografii jest według Winskowskiego szczególnie bliska zmianom w architekturze.

Swoisty spektakl stanowi pełne uruchomienie mechanizmów sali koncertowej Centrum Kultury i Kongresu w Lucernie Nouvela. Wyjątkową nastrojowość, o której pisała Głazewska, osiąga Nouvel głównie dzięki przekształcalności wnętrza. Jest to sposób realizowania widowiskowości architektury.

<sup>201</sup>P. Winskowski: *Inspiracje techniką...*, praca doktorska WA. PK., op. cit., s. 232.

<sup>202</sup>Tamże, s. 107.



Institut du Monde Arabe projektu  
J.Nouvela, detal (1987)

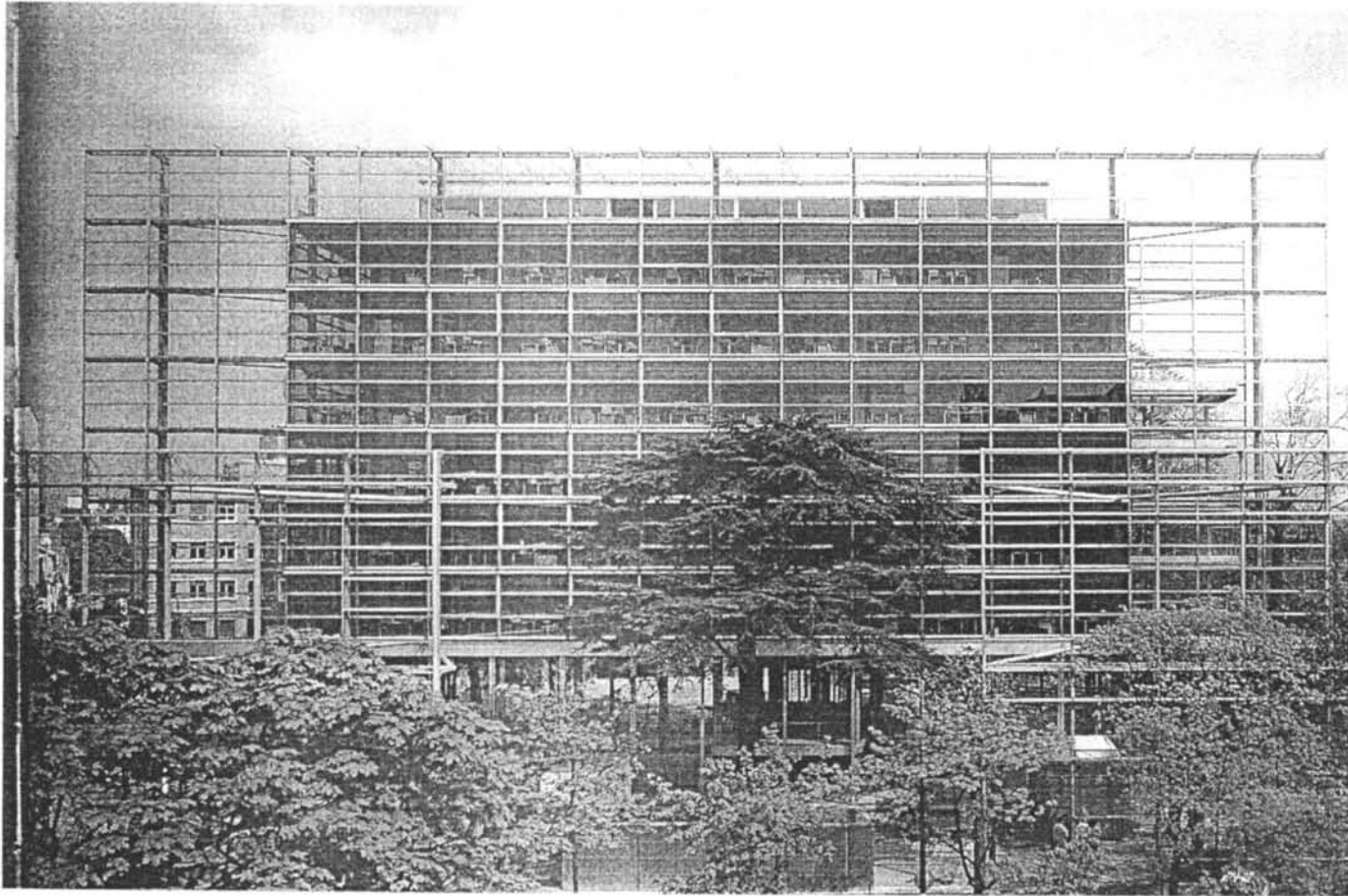
„W spoczynku sala jest spokojna, jakby uśpiona – pisze Głażewska. - Białe, obracające się ścianki, ani drgną. Komory pogłosowe są zamknięte, a oświetlenie... zwykle. Miejsca puste...Nagle, kiedy audytorium budzi się do życia, wszystko zaczyna się zmieniać, poruszać i już po pierwszych kilku taktach staje się imponującym perfekcyjnie zorganizowanym instrumentem, wrażliwym na każdą nutę, każdy ton.”<sup>203</sup>

Ten rodzaj zmienności, uruchamiany skomplikowaną maszyną i siecią komputerową, wynika z zaprojektowanej przekształcalności wnętrza i służy podniesieniu jakości akustycznej. Podczas występów chóralnych przy akompaniamencie organów otwierają się obok galerii specjalne komory akustyczne, dzięki którym objętość sali zwiększa się z 18000 metrów sześciennych do ponad 25000, co wydłuża czas pogłosu o 2-3 sekundy. Sposobem zmienności zaspokajania jest tu funkcja koncertu.

„Inteligentnie” reaguje na zmiany natężenia padającego na nią światła fasada *Institut du Monde Arabe*. Południowa ściana budynku, nazwana przez O.Boissière *mechanismes d'horologe de grand-merè* („mechanizm zegarowy babci”) tworzy konstrukcję złożoną z kwadratowych w kształcie mechanizmów przenoszących w architekturę zasadę działania ludzkiej żrenicy poprzez układ fotokomórek.

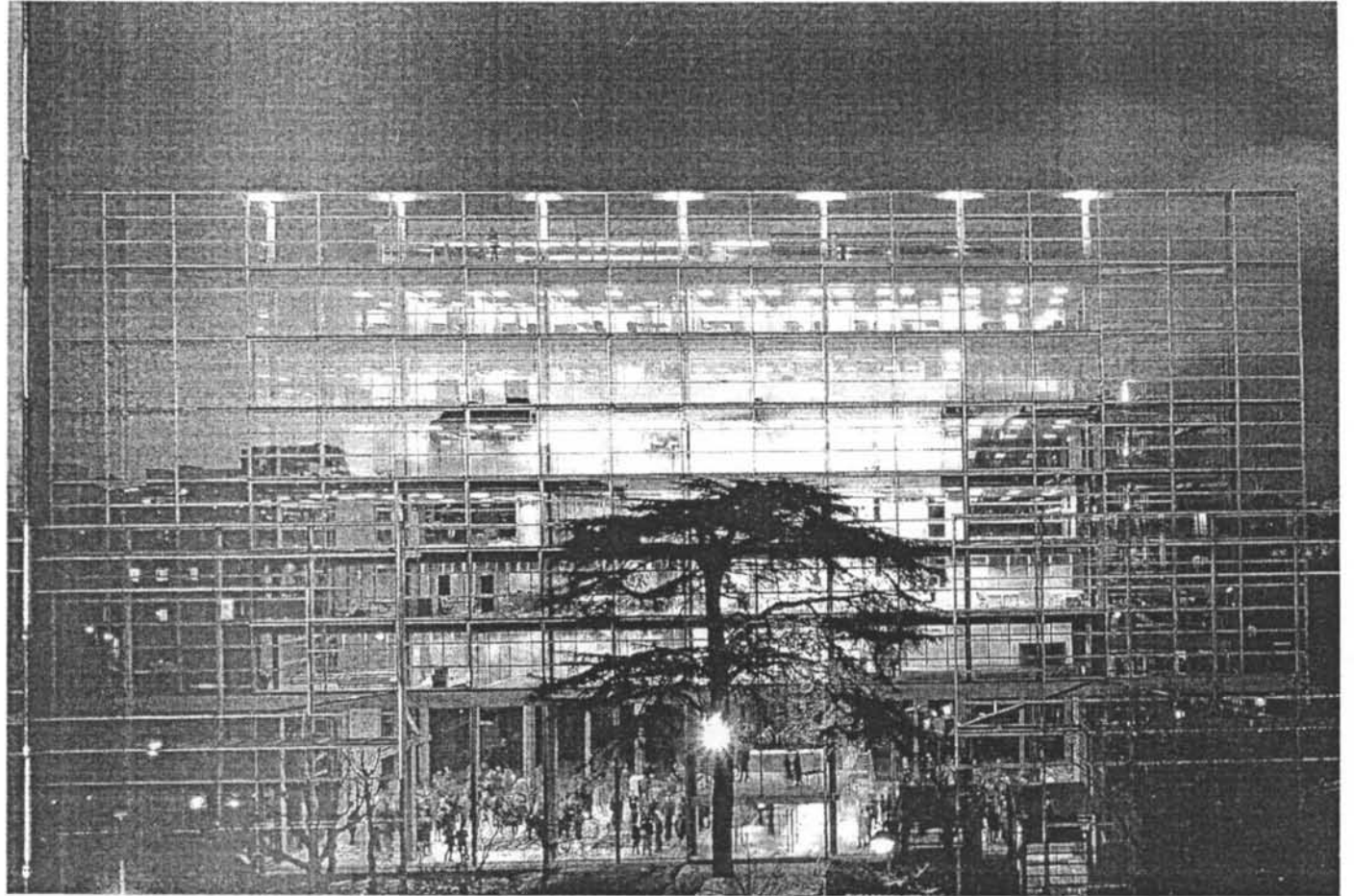
O zmienności można mówić również przy okazji tych realizacji Nouvela, które wykorzystując przezroczystość lub projekcyjność ścian-ekranów zmieniają obraz architektury w zależności od środowiska lub wyświetlanych filmów. Przykładem jest wspomniany już budynek *Fondation Cartier*, który znika w bezustannie zmieniającym się krajobrazie absorbując i restytuując kolory pór roku, godzin dnia i nocy. Zmienność obrazu tej architektury wynika z potrzeby rejestrowania zmian upływu czasu. *Fondation Cartier* zupełnie inaczej prezentuje się nocą, gdy sztuczne światło wewnątrz przenika na zewnątrz w systemie różnych odbić i filtracji, inaczej w dzień, gdy zmienność wynika nie tylko z klimatycznych parametrów otoczenia, ale również z charakteru i formy ludzkiej aktywności wewnątrz, widocznej dzięki przezroczystości. Zmienność ogólnego wyrazu tej architektury wynika również z aranżacji tymczasowych wystaw wewnątrz budynku, ponieważ wzajemne przenikanie wnętrza i zewnątrz nie pozwala traktować wystawy jako tylko „meblowania środka”.

<sup>203</sup>K.Głażewska: „KKL – muzyczny statek Nouvela”, op. cit. s. 14.



J.Nouvel, *Fondation Cartier* (1994)





J.Nouvel, *Fondation Cartier* (1994)

Zmienność w architekturze Nouvela wynika często z wykorzystywania projekcji filmowych na ścianach-ekranach. Konstrukcyjnie i materiałowo niezmienny „ekran” postrzegany jest dzięki sugestywnym obrazom filmowym jako zmienny, wibrujący i zdematerializowany. Potraktowanie płaszczyzn ścian jak ekranów, na których wyświetla się filmy, widać przede wszystkim w *Centre Eurallille*. Film, mimo, że skonstruowany z impulsów świetlnych, staje się tu tworzywem formotwórczym, bo zmienia całkowicie obraz elementów architektonicznych i staje się równorzędnym ich partnerem w budowaniu oddziaływania formalnego.

Zmienność w architekturze bardziej przypomina tę filmową niż tradycyjną teatralną. W filmie scenografia zmienia się „łatwiej”, niż w teatrze, ponieważ dzięki wędrówce sztucznego oka kamery „łatwo” zmienia się pozycja obserwatora i wtórnie widziany obraz. Podobnie w architekturze widok zmienia się w miarę przemieszczania się użytkownika. Jeśli droga użytkownika-widza jest zaprojektowanym ciągiem elementów, które generują w umyśle patrzącego poczucie fikcyjnego czasu zgodnie z intencją architekta, można mówić o projekcyjności czasu w tej architekturze, (co zostało omówione przy okazji scenograficznej funkcjonalności w rozdziale II 2.1.2.). Również sposób organizacji architektury na zasadzie sekwencji wiąże się ściśle z problemem czasu, a ten z przekształcalnością. Droga i czas są w psychologicznym ujęciu sprzężone właśnie w zjawisku przekształcania. Ludzie częstokroć mierzą odległość czasem, mówiąc np. o „10 minutach drogi”, nie zaś o 500 metrach odległości. Przy takim określaniu dystansu pojawia się natychmiast problem relatywizmu, ponieważ „10 minut drogi” kolejką podziemną znaczy inną odległość niż „10 minut drogi pieszo”. Zatem droga przebyta w tym samym czasie może być różna, w zależności od układu odniesienia. Ten aspekt zmienności nie pozostaje bez wpływu na architekturę. Nouvel podkreśla, że pojęcie podróży jest nowym sposobem organizowania architektury (patrz sekwencje, II 2.2.2.). Kino - według Nouvela - pozwoliło zobaczyć obrazy w odniesieniu do czasu, a projektowanie „podróży w architekturze” lub „poprzez architekturę” jest projektowaniem zmian jej obrazu.

Gilles Deleuze<sup>204</sup> analizuje związek obrazu i czasu w trzecim i czwartym komentarzu do Bergsona. Opierając się na konkretnych filmach zauważa, że M.Carné czy J.Mankiewicz tak konstruują sekwencje obrazów w czasie, że działają one jak „obrazy-wspomnienia” i są zapisem pamiętania, odmiennie, niż np. u R.Claira i L.Buñuela, gdzie optyczny obraz wywołuje „obraz-marzenie”, „obraz-sen”, „obraz-halucynację”. Najważniejszą możliwością filmu jest współistnienie obrazów przeszłych, teraźniejszych i przyszłych oraz burzenie ich naturalnej kolejności. Tego typu operacje z czasem jako fizycznym, ale relatywnym wymiarem, coraz chętniej podejmują architekci, nierzadko wprost powołując się na doświadczenia filmu. Te doświadczenia pozwalają również niekonwencjonalnie odczytywać słynne w dziejach architektury obiekty. Interpretację powikłanych splotów obrazów i momentów ich postrzegania w „Domu nad wodospadem” Wrighta proponował np. cytowany już R.Porro. „Mówię o Franku Lloydzie Wrightie dlatego właśnie, ponieważ podjął temat przestrzeni-czasu – pisze Porro - podkreślając znaczenie sekwencji widokowych w architekturze<sup>205</sup>.”

Problem dotyczy również szerzej rozumianych, formalnych oddziaływań na człowieka poruszającego się w zaprojektowanej przestrzeni. A.Guiheux w swojej charakterystyce architektury wystawowej zauważa, że aranżacja wystawy architektonicznej nieraz proponuje publiczności formę tzw. „opóźnionej wizyty”. Zwiedzający ogląda wystawę dopiero po przebyciu dłuższej, niż by to było funkcjonalnie konieczne, drogi. Tak pomyślano zwiedzanie wystaw: *Pomiar czasu* i architektury Pierre'a Careau w Centrum Pompidou. „Architektura ponownie weryfikuje swe pierwotne charakterystyki, konstrukcję otwierającą, zamykającą, łączącą, zbliżającą”<sup>206</sup>.

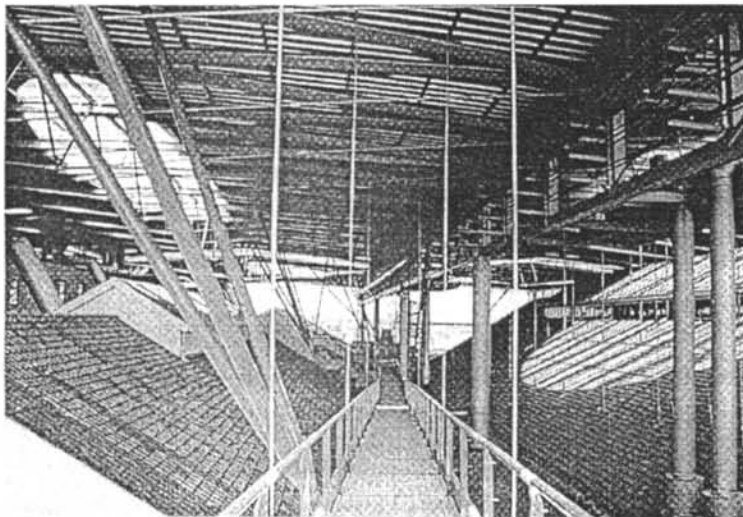
Innego typu zmienność w architekturze proponuje B.Tschumi w Centrum Kultury *Le Fresnoy* (1997). Nazywa swój projekt *in-between*, ponieważ ilekroć się wchodzi w ten kompleks, widzi się cząstkowe, rozłączone widoki kilku stref od wnętrza na zewnątrz w tym samym czasie. Projekt obejmował

---

<sup>204</sup>G.Deleuze: *L'image-temps*. Les Editions de Minuit Paris 1985.

<sup>205</sup>F.Pueux: *Paroles d'architectes*, w: op. cit., „Si je parle de Frank Lloyd Wright, c'est qu'il a travaillé aussi sur le thème de l'espace-temps” s. 97.

wiele istniejących struktur w złym stanie. Tschumi nakrył cały kompleks wspólnym, częściowo zamkniętym dachem, reorganizując i na nowo określając każdy zastany element przestrzeni, wpisany teraz w pustą, monolityczną całość. Następnie „zsył” wynikowe przestrzenie przy pomocy systemu kładek i schodów, wzbogacając ich widok wycięciami okien i efektami świetlnymi. Tschumi podkreśla, że priorytetem formotwórczym było dostosowanie architektury do zmienności programu.<sup>207</sup> Uaktywnia wszystkie przestrzenie wynikowe, nawet dach starego budynku traktując jako poziom użytkowy. Tam, gdzie programowanie nie jest możliwe bezpośrednio w przestrzeni wnętrza, odbywa się w materiałach. Na dźwigarach konstrukcyjnych nowego dachu, aby zaktywizować „resztkowe” przestrzenie przez wydarzenia, wyświetla się filmy video działające jak tworzywo architektoniczne.<sup>208</sup>

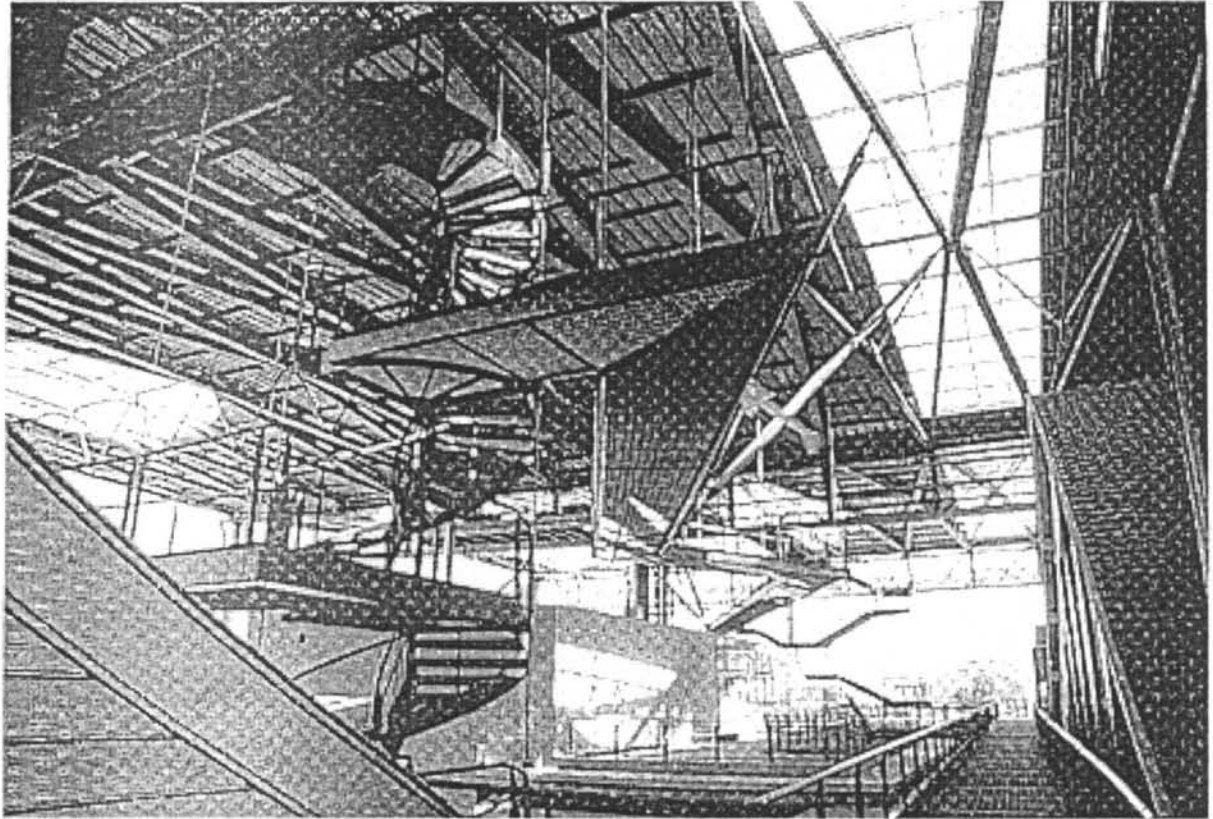


B.Tschumi, Centrum Kultury *Le Fresnoy* (1997)

<sup>206</sup>A.Guiheux: *L'architecture est une exposition*. w: op. cit. s.22, „L'architecture réévalue ses caractéristiques premières, celle d'une machinerie qui ouvre, cache, ferme, relie, rapproche, ininterdit, déplace.”

<sup>207</sup>B.Tschumi: 'The strategy of the in-between'. w: ARCH+, nr 138, 1997, s.44.

<sup>208</sup>Tamże, „Le Fresnoy, we were not dealing with coherent, well-defined disciplines, but with the disparate multiplicity of performance art, cinéma, video and film production, sound studios, a school, a restaurant, several exhibition areas and multimediaproduction studios.”



B. Tschumi, Centrum Kultury *Le Fresnoy* (1997)

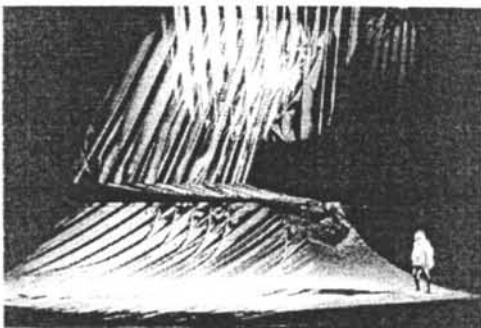
#### 2.2.4. Eksponowanie światłem.

Aspektem scenografii w architekturze jest ekspozycyjny sposób operowania światłem. Jeśli dominującą rolą światła w architekturze jest słuzenie spektaklowi - czy to przez kreację pożądanego nastroju, czy też przez wywoływanie iluzyjności - można mówić o istnieniu aspektu scenografii w tej architekturze. W spektaklu światło "ogrywa rolę" podobnie jak każdy inny jego element. Ze względu na wizualny charakter światła jest ono składową scenografii i stanowi niezbędny element formotwórczy. Ten najprostszy sposób kreacji plastycznej sięga tradycją do otwartej przestrzeni teatru greckiego, gdzie czas trwania spektaklu był dokładnie wpisany w naturalny spektakl zachodu słońca. W warunkach rozwijającej się techniki światło na scenie ma jednak przede wszystkim charakter sztuczny i jest jednym z podstawowych środków budowania nastroju oraz wskazywania znaczeń w przedstawieniu zdarzeń.

W teatrze średniowiecznym, renesansowym i barokowym oświetlano przestrzeń sceny świecami w odpowiednio dużej ilości. W barokowym teatrze w Czeskim Krumlovie do dziś podziwiać można konstrukcję metalowych świeczników ustawioną na skraju proscenium. Drgająca linia światła miała oddzielać świat fikcji od świata realnego. Dodatkowe oświetlenie operowało na dekoracjach podobnie jak współczesne reflektory - na zakończeniu kilkumetrowego kija umieszczano świecę i podczas spektaklu obsługujący scenę technicy poruszali odpowiednio drągiem oświetlając potrzebny fragment dekoracji. Migotliwe światło potęgowało ekspresję rozmalowanych obrazów, wywołując iluzję ruchu, np. poruszania się liści drzew namalowanych na kulisach.

Od wynalezienia elektryczności techniki oświetleniowe w teatrze rozwijały się w galopującym tempie, czyniąc z oświetlenia jeden z najważniejszych elementów scenografii. Maszyneria świetlna, teraz sterowana coraz częściej komputerowo, umożliwia realizowanie efektów iluzjonistycznych w sposób wcześniej niespotykany. Przykładem scenograficznego eksponowania przedstawienia światłem jest twórczość wybitnego mistrza światła na scenie - Josefa Svobody. Znane są jego scenografie w całości "zbudowane" ze światła. "Kurtyna świetlna", będąca jednym z bardziej rewolucyjnych wynalazków





J.Svoboda: scenografia do "Die Frau Ohne Schatten" R.Straussa, Teatr Wielki w Genewie (1978)

scenicznych Svobody, pozwala tworzyć ściany, a nawet całe pomieszczenia wyłącznie ze światła. Równie cenne w najnowszej historii scenografii są eksperymenty Svobody z odbiciem. Lustro i promień świetlny odpowiednio usytuowane względem siebie pozwoliły autorowi scenografii do *Carmen* G.Bizeta (*Metropolitan Opera*, New York, 1972), *Traviaty* G.Verdiego (*Opera*, Macerata, 1992), czy *Fausta I i II* W.Goethego (Teatr Narodowy, Praga 1997), osiągać na scenie efekty bliskie kinowym czy komputerowym sztuczkom.

Techniki filmowe i telewizyjne to najpoważniejsze dziedziny eksperymentów i osiągnięć scenograficznego oświetlenia. W kreacji filmowej światło i jego rola w obrazie są całkowicie zaprojektowane, tworząc sztuczny, zintensyfikowany w nastroju i znaczeniu obraz. W filmach Antoniego, Bertolucciego, Greenawaya, Jarmusha, Lyncha, Wendersa i wielu innych wybitnych reżyserów, światło odgrywa artystyczną rolę składając się na poetycki rezultat końcowy.

Eksponowanie światłem w scenografii odpowiada "minimalizmowi" w architekturze, w którym wędrówka światła naturalnego lub sztucznego stanowi o widowiskowości obrazów i wprowadza obserwatora w swoisty spektakl umożliwiającą odczytanie formy w sposób nowy, złożony, nieoczywisty.

O ważnym wpływie światła na odbiór emocjonalny przestrzeni pisze A.Franta w cytowanej już pracy doktorskiej:

"...światło to istotny czynnik zmieniający otoczenie człowieka. Może ono zarówno ujawniać jak i kamuflować różne elementy przestrzeni i jej wyposażenia a co najważniejsze, pozwala uzyskiwać różne efekty wizualne i emocjonalne tej samej przestrzeni bez ingerencji w jej strukturę materialną. Szczególna wrażliwość oka ludzkiego na natężenie światła reakcją mocniejszą niż na barwę tj. jasność widzialnych obrazów sprawia, że właśnie "jasność" oglądanej przestrzeni jest wrażeniem nadrzędnym i decyduje o jej obrazie".<sup>209</sup>

Rolę światła w emocjonalnym odbiorze przestrzeni dostrzegano i wykorzystywano od zarania architektonicznej sztuki. Nie sposób nie nawiązać w tym miejscu po raz kolejny do architektonicznego

<sup>209</sup>A.Franta: *Otoczenie przestrzenne a psychika człowieka – systematyka uwarunkowań oddziaływania*, op. cit.

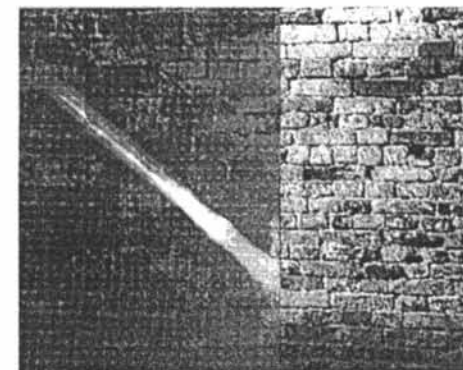
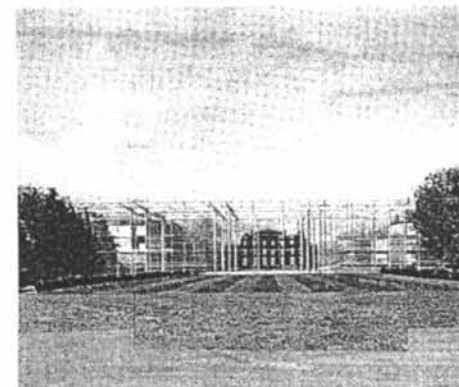
wzorca w stosowaniu scenograficznych aspektów - architektury sakralnej. Gra światła i cienia, dramatyczne kontrasty i wskazująca rola promienia w określonym czasie i miejscu to przykłady modelowe eksponowania światłem architektury w celu budowania nastrojowości i iluzyjności. Dostrzec je trzeba zarówno w świątyni boga Amona w Karnaku, w greckim Partenonie, średniowiecznych katedrach w Chartres czy Amiens, barokowym kościele w Vierzehnheiligen.

Współczesnym architektem przypisującym wyjątkową rolę światłu w architekturze był Le Corbusier, który zaproponował definicję architektury jako gry brył w świetle. W jego projektach światło intensyfikuje nastrój, buduje obraz i według zamierzeń twórcy komponuje efekt końcowy – promieniowanie formy.

Również J.Nouvel świadomie podporządkowuje formę świetlnej grze. Tak mocne akcentowanie roli światła we współczesnych realizacjach przypisuje on wpływowi filmów i filmowych efektów świetlnych, epatujących dzisiejszego widza i wciągających go w świat niezwykłych, ekscytujących wrażeń. O.Boissière pisze:

*"Dès l'aube des années 80. Nouvel se collétait avec une modernité revue et corrigée par ses soins, dont il entendait qu'elle prît en compte les grands phénomènes émergents de l'époque, et tout particulièrement le foisonnement des images diffusées par les médias, le cinéma, la télévision, la vidéo..."<sup>210</sup>*

Nouvel zaszczenia architekturze dwuwymiarowość, grając na efekcie końcowego obrazu, konstytuującego się w spojrzeniu widza. Oznacza to równocześnie wymykanie się nieuniknionej "ciężkości optycznej i materialności konstrukcji". Tłumaczy, że dla niego przezroczystość jest swoistą grą ze światłem, jako sposób "nasączania" architektury miejscem, w którym ona tkwi oraz "faworyzowania"



<sup>210</sup> „Od początku lat 80. Nouvel utożsamiał się z nowoczesnością zlustrowaną i skorygowaną przez jego starania, . A którą rozumiał jako biorącą pod uwagę wielkie zjawiska, wyłaniające się w naszej epoce, w szczególności obfitość i pęcznienie obrazów propagowanych przez media, kino, telewizję, video.” O.Boissière: *Jean Nouvel*, op. cit. s. 127,;

przenikania się potrzeb i konieczności konstrukcyjnych z możliwościami materiałowymi, integracji elementów architektury i środowiska w jednej kompozycji przestrzennej.<sup>211</sup>

Konkurs na *Tête Defense*, Centrum Kulturalne *Jouy-en-Josas*, projekt trybunału w Hamburgu pokazują, jak Nouvel organizuje budynek między szerokimi powierzchniami szkła, oferującymi rozedrganą w refleksjach i odbiciach, cienką do granic możliwości barierę ochronną. Na podobnej zasadzie budował swoje wille kalifornijskie Richard Neutra, pozwalając wkraczać roślinności i pustyni otoczenia do wnętrza domów. Nouvel czyni przezroczystość bardziej złożonym elementem formalnym budynku. W jego projektach fasada staje się ekranem, który równocześnie odsłania i zakrywa swoją płaską powierzchnię i głębokość całego budynku.

*"On peut évoquer à ce propos la peinture flamande (et le miroir qui renvoie au spectateur). C'est plus probablement vers le tube cathodique que tend l'architecture de Nouvel: elle en revendique la platitude au premier regard, mais aussi la profondeur de champ qui va jusqu'au bout du monde et jusqu' à ses extrémités micro-et macroscopiques"*<sup>212</sup>

pisze Boissière i podkreśla, że stosowany przez Nouvela sposób wykorzystywania światła jako zjawiska fizycznego umożliwiającego widzenie przedmiotów, graniczy z filmową metodą "wyświetlania" i ze sposobem osiągnięcia scenograficznej projekcyjności.

*"Elle en adopte modes opératoires et les trucs efficaces: fondus-enchaînés, zooms et déséquilibres, répétitions, dédoublements et incrustations, holographies et mixages, superposition des trames... Au passage, elle s'adapte la figure et la représentation en intégrant la photographie et l'image animée. Une architecture qui s'essaie à la synthèse du réel revisité à la lueur frémissante du tube cathodique."*<sup>213</sup>

---

<sup>211</sup>"Elle implique par nature de composer avec la variation de ce milieu, variation de lumière et couleur..." - konkluduje Nouvel, s. 127. Tamże.

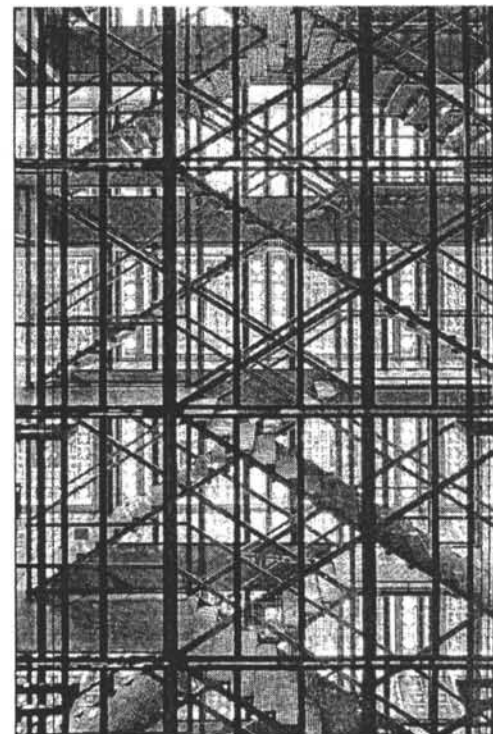
<sup>212</sup>"Można przywołać przy tej okazji malarstwo flamandzkie (i lustro zwrócone w stronę widza). Architektura Nouvela zmierza przypuszczalnie w kierunku katodycznej tuby: ona domaga się dla siebie płaskości w pierwszym spojrzeniu, lecz równocześnie głębi pola widzenia, która prowadzi aż do końca świata i po krańce mikro- i makrokosmosu." Tamże, s. 128.

<sup>213</sup>Adoptuje ona (architektura – B.Stec) środki techniki operatorskiej i skuteczne sztuczki montażowe: zamazywanie – wyostanie, zoom (najazd, oddalenie – B.Stec) i rozchwianie równowagi, powtórzenia, podwojenia i inkrustacje, holografie i

Światło odgrywa dominującą rolę w architekturze *Institut du Monde Arabe* Nouvela w Paryżu,<sup>214</sup> szczególnie na południowej fasadzie budynku, znakomicie eksponowanej dzięki dziedzińcowi.

*"Nouvel en a retenu les signes distinctifs: l'association de la géométrie et la lumière et des ombres portées et changeantes selon les heures, l'ambiguïté du caché/révéle (le coup du moucharabieh), la multiplication des motifs, l'abstraction... Le parcours où alterment espaces dilatés et espaces confinés s'effectue dans l'ambiance irréelle crée par les filtres successifs des façades, par les ombres en contre-jour des minces escaliers, croisés par le déluge des motifs géométriques-carrés, cercles, hexagones - réfléchis, réfractés, diffractés, projetés sur les parois, les plafonds dans un kaléidoscope mouvant, comme une pluie d'étoiles filantes."*<sup>215</sup>

W innym miejscu swojego komentarza Boissière podkreśla, że gra odbić i nakładania się na siebie planów perspektywicznych w jeden obraz ma działanie zaskakujące, zbijające z tropu i rozprasające. Niewątpliwie krytyk jest wielkim admiratorem tej architektury, gdzie, jak pisze "światło przeredzone, mgliste, przytłumione, filtrowane jest w miriady świetlnych punktów."<sup>216</sup> Innym projektem Nouvela budowanym na zasadzie gry i przezroczystości jest *Fondation Cartier*. Światło jest głównym elementem w projekcie. Nouvel "projektuje światłem" organizując jego przebieg, ustala głębię percypowanych wglądów, określa sferę obrazów pojawiających się jako odbicia, proponuje rodzaj światła, podobnie jak

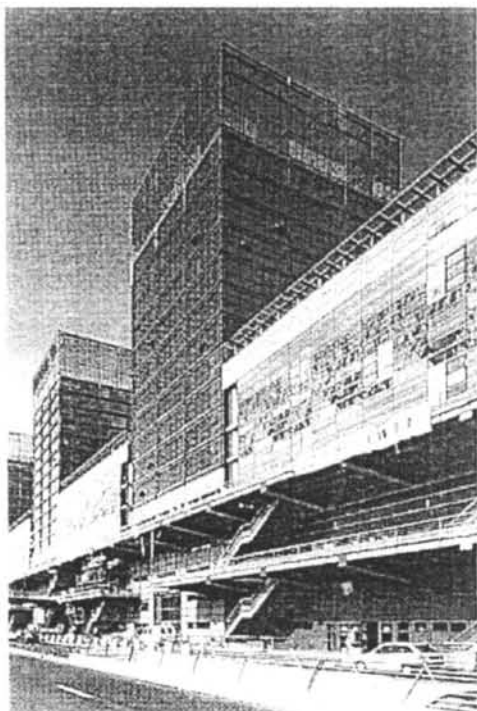


*Institut du Monde Arabe* projektu J.Nouvela, detal (1987)

miksy, nakładanie się kadrów... Tak budowana architektura przyznaje sobie postać i prezentację integrując fotografię i obraz animowany. Architektura, która próbuje swoich sił w syntezie ponownie odkrywanej rzeczywistości i drżącym błysku katodycznej tuby." Tamże, s. 128.

<sup>214</sup>Budynek usytuowany na skrzyżowaniu wpływów dzielnicy Saint Germain i Uniwersytetu Jussieu realizuje echa tradycyjnej tkanki Paryża i nowoczesnej, surowej zabudowy miasteczka studenckiego. Dwa człony budynku, rozdzielone głębokim uskokiem zawierającym dziedziniec z widokowym otwarciem na wieżę Katedry *Notre-Dame* nawiązują każdy do innego kontekstu; budynek północny ma formę wydłużonego zgodnie z biegiem Sekwany prostopadłościanu, natomiast wschodni, odleglejszy od Uniwersytetu, wyznacza rozległy dziedziniec (gest "uprzejmości urbanistycznej" wyznaczonej przez Sir Normana Fostera).

<sup>215</sup>"Nouvel podtrzymuje tu różnorodne, znamienne znaczenia: powiązanie geometrii ze światłem i cieniami wejść i ich zmiany według upływu godzin, dwuznaczność zakrywania / odkrywania (muszarabijja), zwielokrotnienie motywów i abstrakcji... Ich przebieg, na którym zmieniają się na przemian przestrzenie rozpierające się i przestrzenie ograniczone, dokonuje się w nierealnej atmosferze, tworzonej przez kolejne filtry fasady, cienie ustawionych pod światło wąskich schodów, przecinanych przez zalew motywów geometrycznych, opartych na kwadratach, kółkach, sześciokątach – odbijanych, załamywanych, uginanych, rzucanych na ściany i sufity w poruszającym się kalejdoskopie i sprawiających wrażenie deszczu spadających gwiazd." O.Boissière: *Jean Nouvel*, op. cit., s. 54.



Centre Euralille we Francji projekt ogólny  
R. Koolhaas

oświetleniowiec na planie filmowym, stosując blendy, powierzchnie rozpraszające lub skupiające promienie świetlne, zmieniając fakturę płaszczyzn tak, aby odbicia stawały się wyraziste lub "rozmiękczone" i ledwo zarysowane. Znowu demonstruje sprzeczność pojęcia projekcyjności i zarazem głębi "ekranu", który na przemian lub równocześnie ujawnia i zataja różne aspekty rzeczywistości. Płaskość i głębia wydobyta dzięki przezroczystości i efektom świetlnym, tworzą przewrotną grę iluzji i rzeczywistości.

Efekt holograficzny i wykorzystanie gigantycznych obrazów świetlnych prezentuje *Centre Euralille*.<sup>217</sup> "Punktowanie materii i światła i skala kolorów prowadzą do gry przestrzeni i formy".<sup>218</sup> Według Boissière'a realizacja ta pozwoliła Nouvelowi zilustrować w skali urbanistycznej swoje przekonanie, że światło i materia są dziś bardziej istotne w architekturze, niż tradycyjnie rozumiana forma i przestrzeń. Nouvel nie podziela nieufności większości architektów wobec znaków i szyldów reklamowych, a nawet komercyjnych: przeciwnie, dostrzega w nich wartość informacyjną i symboliczną oraz rodzaj siły i żywotności. Na fasadzie Centrum i otaczających budynków architekt zastosował szare, neutralne tło, na którym "wyświetla" serie holograficznego znakowania. Serigrafia wielkich obrazów na powierzchniach ścian towarzyszy reklamom Centrum i je uzupełnia. Również budynek mieszkaniowy i hotel demonstrują swoje pstrokate fasady przez grę kolorowych filmów, wyświetlanych na ekranach. Wibracyjność ścian wzmacniają ruchliwe refleksy światła i cienie chmur zmiennego, północnego nieba nad Lille.

Ekspozycja światłem staje się sposobem realizacji scenograficznej widowiskowości zdarzeń w budynku Nouvela *Galerias Lafayette* przy *Friedrichstrasse* w Berlinie. Nouvel zaproponował wpisanie się w rekonstruowaną ulicę, nadając architekturze formę zbliżoną do tradycyjnej, XIX-wiecznej. Według niego budynek nie powinien być ekstremalnie nowoczesny, jak to zaproponowali Pei czy Ungers, lecz ma "rozświetlać dzielnicę" i "zabłyszczyć w okolicy", stając się symbolem nowej ery Berlina. Nouvel nazwał

<sup>216</sup> J. Nouvel, katalog wystawowy *Centrum Cartier*, 1995.

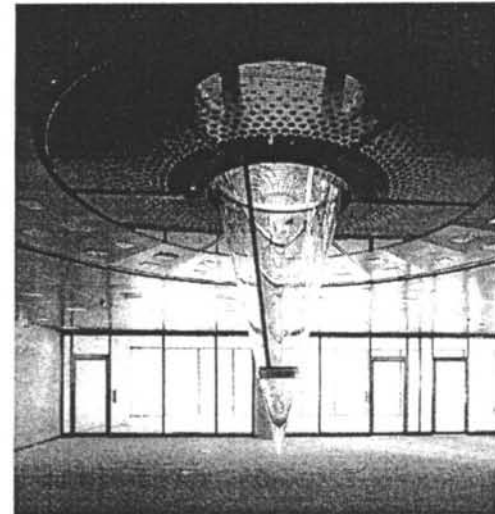
<sup>217</sup> Stacja TGV w Lille łączy Londyn z kontynentem i początkuje narodziny nowej dzielnicy miasta. Plan generalny założenia zaprojektował Rem Koolhaas /OMA, który powierzył architekturę budynku mieszkalnego i hotelu Nouvelowi.



go "budynkiem-wydarzeniem", którego program realizować ma szklana ściana, fasada naśladująca wielki ekran, który "wyświetla" ruchliwy obraz odbić wśród realnych świetlnych reklam i zarazem głęboką perspektywę budynku, czyli spektakl jego żywotnej aktywności. Biura usytuowane na obrzeżach formy są oświetlane przez niewielkie, szklane stożki. Dla Galerii *Lafayette*, zajmującej serce przestrzeni, Nouvel zaadoptował i przeinterpretował typową organizację wielkiego magazynu XIX-wiecznego. Zastosował układ dwóch wielkich, szklanych stożków stykających się podstawami tak, że tworzą olbrzymią pustkę centralną, pozwalającą znajdującym się w niej objąć jednym spojrzeniem całą przestrzeń sprzedaży. Ten rozległy i realny widok Nouvel zmącił jednak i powikłał przez odważną projekcję anamorficzną na powierzchni stożka centralnego, zwijającej się spirali usianej wielokolorowymi punktami świetlnymi. Boissière nazywa ten budynek "architekturą emocji i doznań". Podkreślając wyjątkowe znaczenie światła dla wzbudzania tych emocji pisze:

*"Une façade sombre et chatoyante de ses stores de métal filtrant et projetant dans les espaces de travail une lumière pointilliste. Les percées coniques décomposent et recomposent la lumière et la géométrie dans les espaces de bureau: un nouvel Art Nouveau?"*<sup>219</sup>

Przezroczystość i gra świetlnych efektów w architekturze Nouvela nie wyczerpują współczesnych przykładów podporządkowania formy efektem świetlnym. Prawdziwą grą brył w świetle jest Muzeum Antropologiczne Bena van Berkela i Carolin Bos w Genewie (1996 r.), które van Berkel nazwał "Piramidą Światła". Olbrzymie ściany nachylone pod różnymi kątami tworzą we wnętrzu odrealnioną, pustą przestrzeń, w której tylko światło wydobywa kształt formy i przez odbicia tworzy iluzje.

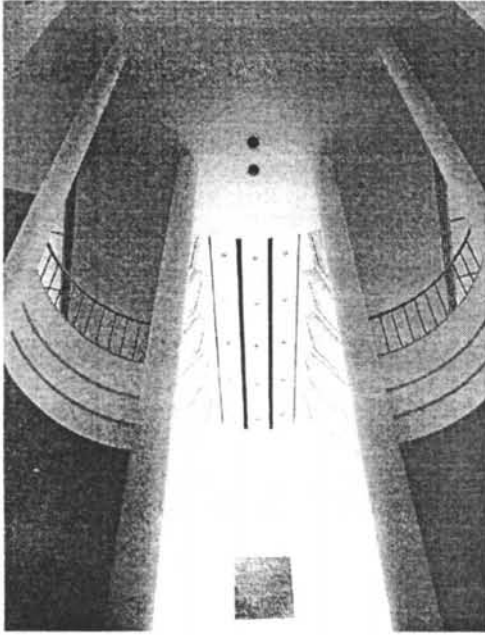


*Galerias Lafayette* w Berlinie projektu J.Nouvela (1998)

<sup>218</sup>"*Matière et lumière sous forme de ponctuations et d'échelles colorées prennent le pas sur l'espace et la forme*". O.Boissière: *J.Nouvel*, op. cit.

<sup>219</sup>"Ta ciemna i mieniąca się fasada zbudowana jest z metalowych zasłon, filtrujących i rzucających pointylistyczne światło w biurową przestrzeń pracy. Stożkowe otwory rekonstruują i dekonstruują światło i geometrię przestrzeni biura: nowe *Art Nouveau*?" O.Boissière, op. cit. s.148.

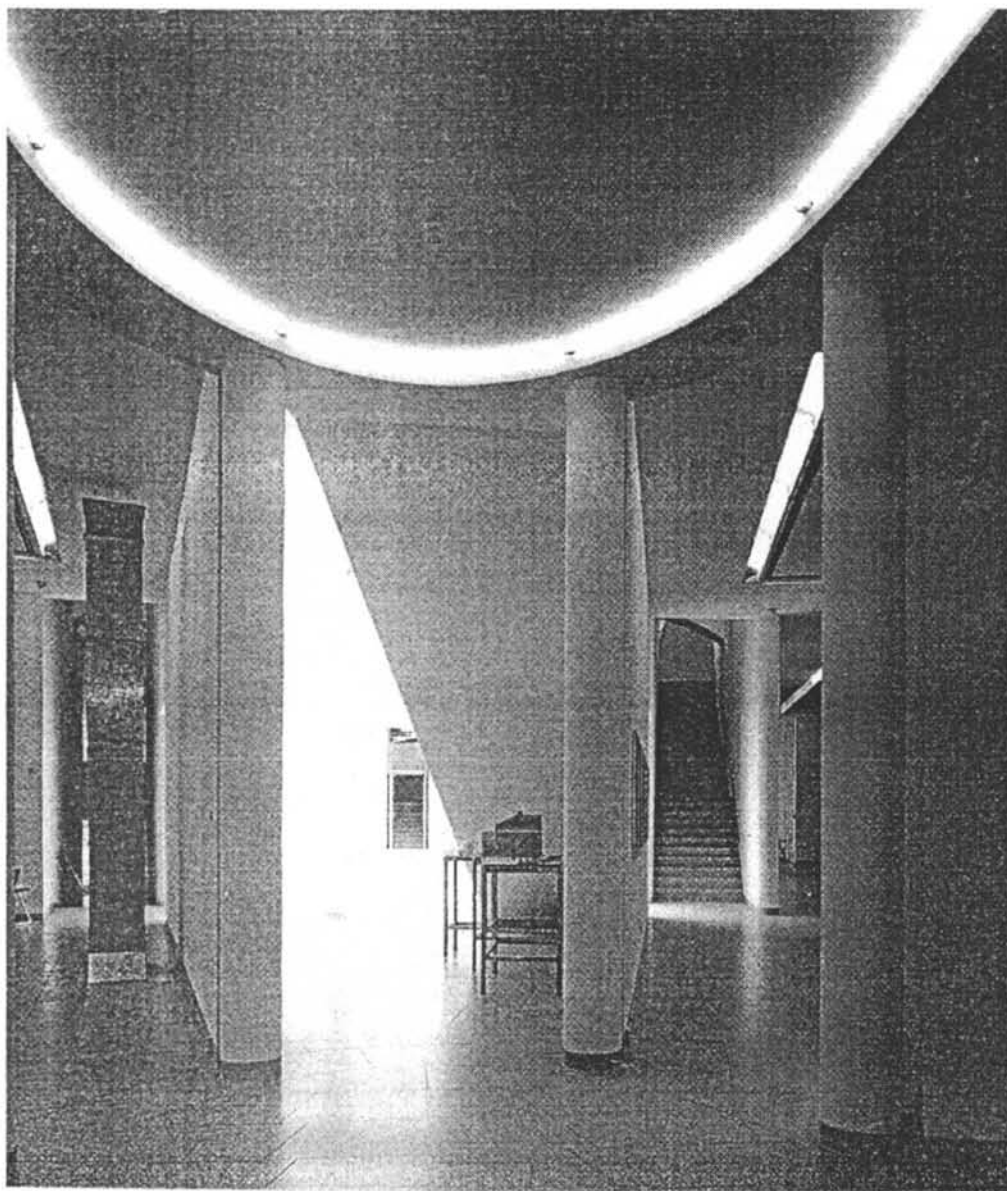




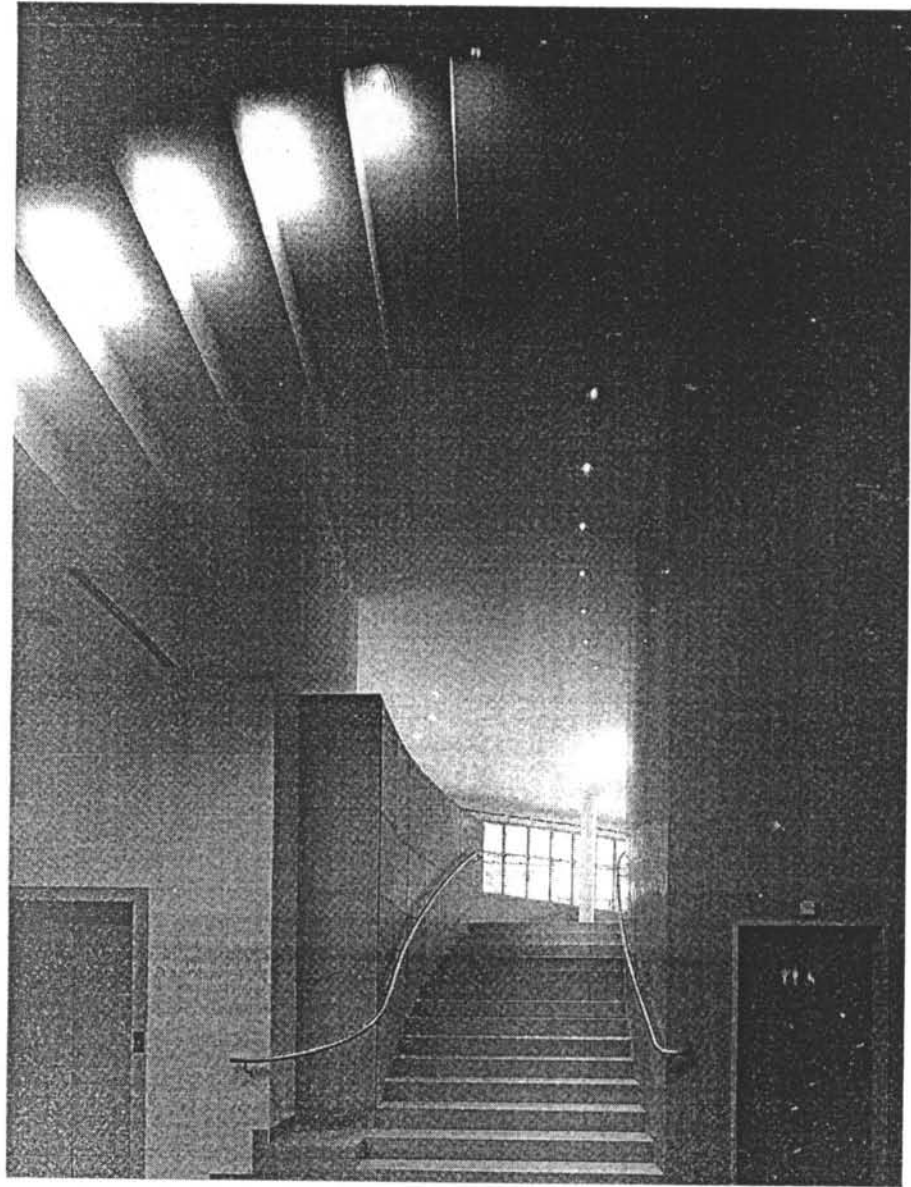
Światło jest sposobem budowania nastrojowości i przedstawienia architektonicznych zdarzeń w Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurcie nad Menem H.Holleina(1991). Wydaje się, że Holein stara się tu zadziwić widza pomysłowością i każde pomieszczenie oświetla inaczej. Światło naturalne i sztuczne jest tak przeprowadzane między architektonicznymi "blendami", że najczęściej nie widać jego źródła lub jest ono przysłonięte. W efekcie światło uzyskuje kształt, współtworzony przez rysunek bryły. Podobnie, jak w scenografii, światło służy tu eksponowaniu przedstawienia - w tym przypadku, przedstawienia architektonicznej feerii form.

Podobne zabiegi stosuje L.Vachchini w Gimnazjum w Lozannie (1996), Coop Himmelblau w *Funder Factory Works 3* w St. Veit/Glan, w Karyntii (1989) i wielu wybitnych architektów ostatnich dekad XX wieku.





H.Hollein, wnętrza w Muzeum Sztuki  
Nowoczesnej we Frankfurcie nad  
Menem (1991)



### III ANALIZA WYBRANYCH IDEI I REALIZACJI ARCHITEKTURY OSTATNICH TRZECH DEKAD XX WIEKU W ASPEKTACH SCENOGRAFII

#### 1. Idee

Aspekty scenografii często wskazać można w intencjach architektów, programach twórczych i prądach intelektualnych, które łącznie określają teoretyczny zakres idei, przyświecających projektom i ich realizacji. Ponieważ idee te stanowią nieodłączną i ważną część architektury jako całościowego zjawiska kulturowego, słusznym wydaje się zbadanie również w nich obecności cech scenografii, tym bardziej, że idee dotyczą procesu powstawania dzieła, który w scenografii i architekturze może być podobny.

Scenograficzność wykazują dwie awangardowe tendencje architektoniczne końca XX w. - dekonstrukcja i fałdowanie. Obydwa, choć w wielu założeniach przeciwstawne, realizują w obszernym zakresie aspekty scenografii wyszczególnione w analizie. Wcześniejsza dekonstrukcja dotyczy lat osiemdziesiątych, fałdowanie natomiast ostatniej dekady XX w. Prądy te obejmują projekty sporządzonych przez różnych architektów w różnych warunkach oraz rozległą krytykę architektoniczną, pozwalającą mimo niewielkiego dystansu do zjawisk wyróżnić ich zasady i programy działań. Rysują się one bardzo konkretnie głównie dlatego, że wyrastają z ogólnokulturowych, zwłaszcza filozoficznych nurtów współczesnych i bezpośrednio na nie się powołują, kierując do konkretnych myślicieli lub dzieł filozoficznych. W ten sposób, na bazie zjawisk kulturowych, zrodziły się w środowisku architektonicznym umysłowe prądy, ożywające dyskusję nad obrazem i powinnościami współczesnej architektury, artykułujące się w tekstach i spektakularnych projektach. Dekonstrukcja i fałdowanie w architekturze, choć odwołują się do dekonstrukcji i fałdowania w filozofii, nie stanowią prostego przełożenia zagadnień filozoficznych na praktykę architektoniczną i nie można ich rozumieć jak "filozofii stosowanej". Istotne jest, iż czerpiąc inspiracje z określonych założeń, poszukiwań i sformułowań tych prądów budują systemy pojęć i logiki, kierujące się prawami świata architektury.

W przeprowadzonej analizie dekonstrukcja i fałdowanie brane są pod uwagę jako idee teoretyczne wyrażone w tekstach i komentarzach do realizacji i projektów. O ile w rozdziale następnym będą badane realizacje, zwłaszcza pod kątem efektów, czyli oddziaływania na widza - użytkownika, w niniejszej analizie idei architektonicznych główny nacisk kładziony jest na procesy projektowania, mniejszy natomiast na ich rezultaty.

#### DEKONSTRUKCJONIZM

Dekonstrukcjonizm w architekturze, analizowany w aspekcie scenografii, prezentuje się jako nurt wyraźnie scenograficzny. Szczególnie mocno zaznaczają się w nim nadrzędne i ideowe aspekty celu: przedstawienie zdarzeń, określone widowiskowością, scenograficzna funkcjonalność, zaspokajana głównie projekcyjnością. Sposoby dochodzenia do tych celów nie są ściśle narzucone w samej idei, choć widać upodobanie w niektórych aspektach odgrywania, przekształcaności i organizowania.

Wykazanie prawdziwości powyższych stwierdzeń wymaga krótkiej prezentacji stosunkowo młodej idei architektonicznej. Nawiązuje ona do filozoficznej "dekonstrukcji"<sup>220</sup> Jacquesa Derridy, francuskiego filozofa, który rozpowszechnił w potocznym użyciu słowo "dekonstrukcja". Liczne prace Derridy<sup>221</sup> "przekraczają granice tradycyjnej filozofii i sytuują się na pograniczu filozofii, literatury, antropologii, lingwistyki, psychoanalizy, teorii sztuki, pedagogiki, a także polityki", jak stwierdza Andrzej Miś.<sup>222</sup> O "dekonstrukcji" w architekturze pisali pod koniec lat 80. Andrew Benjamin<sup>223</sup>, Charles Jencks<sup>224</sup> oraz architekci komentujący swoje projekty jako "dekonstrukcyjne": B.Tschumi, Zaha Hadid, Emilio Ambasz, P.Eisenman, F.O.Gehry, Elias Zenghelis i inni. W wypowiedziach tych widać nawiązywanie nie tyle do

---

<sup>220</sup>W wywiadzie z *Le Monde* (1.Philosophie, Paris 1984,s.84) stwierdził on, że "dekonstrukcja - jako taka nie redukuje się ani do metody (redukcja do czegoś prostszego), ani do analizy; wychodzi poza krytykę, nawet poza samą intencję krytyki. Dlatego nie jest negatywna, choć często, mimo tylu zastrzeżeń, tak się ją przedstawia".

<sup>221</sup>*L'Écriture et la différence* (1967), *Marges de la philosophie* (1972), *La Dissemination* (1972), *Glas* (1974), *La Verité en peinture* (1978), *La Carte postale* (1980).

<sup>222</sup>*Filozofia współczesna. Główne nurty* Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR W-wa 1996, s. 219.

<sup>223</sup>A.Benjamin: *Derrida, Architecture and Philosophy*, w: *Architectural Design*, (1988),

<sup>224</sup>Ch.Jencks: *Deconstruction: The Pleasures of Absence*.

ontologicznych wywodów Derridy, ile do jego koncepcji nierefencjonalności języka. Filozofia jest według Derridy rodzajem pisarstwa, a teksty filozoficzne odnoszą się nie do rzeczywistości, lecz do innych tekstów.<sup>225</sup> W idei dekonstrukcjonizmu chodzić ma także o dekonstrukcję istniejących konstrukcji oraz o ewentualne złożenie uzyskanych w ten sposób elementów na oczyszczonym terenie w nową całość.

W aspekcie scenografii architektura dekonstrukcjonizmu jest wyjątkowo wyrazistym przykładem generowania sytuacji spektaklu, którego "bohaterem" staje się ona sama. Zaistnienie budynku dekonstrukcyjnego w środowisku z założenia ma być równoznaczne z produkowaniem zdarzenia, które w dodatku wnosi w kontekst programową dramatyczność. Dekonstrukcjonizm w samej istocie architektury jest scenograficzny, ponieważ zakłada dramat, czyli działanie na elementach architektonicznych, oraz grę ich fikcyjnych, konstrukcyjnych, znaczeniowych, instytucjonalnych, ekonomicznych, programowych, kulturowych postaci, więc produkowanie spektaklu demontowania i umieszczania w nowych związkach. Sytuację widowiska potęguje wzmacnianie rozdziału między "terenem spektaklu" i otoczeniem: działka zostaje upodobniona do terytorium sceny, które kieruje się własnymi i typowymi dla dekonstrukcji prawami urządzania przestrzeni i jej organizowania. Kontrast między "przestrzenią wydarzeń" i otoczeniem sprawia, że architektura dekonstrukcjonistyczna w przenośnym sensie "wystawia się na pokaz" i nie może zostać niezauważona, zamieniając uczestników swojego otoczenia na "publiczność", której narzuca własną obecność i dekonstrukcjonistyczny spektakl. Czyniąc z działki niejako "scenę", obiekt dekonstruktywistyczny odgrywa dominującą rolę w otoczeniu nie na zasadzie tradycyjnej dominanty, wskazującej poprzez architekturę znaczenie transcendentne i symboliczne, najczęściej ideowe, lecz na zasadzie wskazującej poprzez architekturę siebie samą. O charakterze dekonstruktywistycznego konfliktu pisze G.Lynn: "od «Złożoności i sprzeczności w architekturze» Roberta Venturiego i «*Collage City*» Colina Rowe i Freda Koettera, przez «Architekturę dekonstruktywistyczną» Marka Wigleya i Philipa Johnsona, architekci zajmowali się przede wszystkim produkcją niejednorodnych,

---

<sup>225</sup>Słowo "dekonstrukcja" nie zostało wymyślone przez Derridę, lecz przejęte z lingwistyki. "Dekonstrukcją nazywają lingwiści czynność przemieszczania słów w jakimś zdaniu napisanym w jednym języku, - pisze A. Miś - aby je ułożyć w takim porządku, jak jest właściwy dla jakiegoś innego języka - a to po to, by łatwiej wytłumaczyć sens owego zdania".



rozkawałkowanych i pozostających w konflikcie, skłóconych systemów formalnych. Te praktyki usiłowały ucieleśnić różnice w ramach i pomiędzy różnymi fizycznymi, kulturowymi i społecznymi kontekstami, które pozostają w konfliktach formalnych."<sup>226</sup>

Również według Tschumiego dekonstrukcjonizm polega na zaprzeczeniu tradycyjnego związku między formą i znaczeniem, strukturą i funkcją. Praktyki oparte na kompozycji i syntezie stawałyby się wyobcowane ze współczesnego kontekstu kulturowego. "Dzisiejsze warunki sygnalizują odrzucenie historii kontekstualnych - pisał w Tschumi w 1988 r. - być może należałoby poniechać starych pojęć na korzyść kultury posthumanistycznej... Ważne, by myśleć (...) w kategoriach kwestionowania struktur związanych z jakimkolwiek dziełem architektury".<sup>227</sup> Spełniony zostaje podstawowy warunek scenograficzności w architekturze - słuzenie sytuacji spektaklu, w tym przypadku dramatycznego, związanego z "działaniem na zdarzeniach" implikowanych i generowanych architekturą.

Również w aspekcie funkcji widać tu wyraźnie cechy scenograficzności, czasem programowo mającej zaprzeczać uznanej i tradycyjnej funkcji architektonicznej. Projekt dekonstrukcyjny powinien oddalać się od formalizmu na rzecz motywacji znaku, kładąc nacisk na przypadkowość tego znaku, jego zmienność i elastyczność bardziej niż na wartość historyczną. Projekt tak prowadzony ma w bieżącym czasie (według Tschumiego) konfrontować różnicę między znaczącym i znaczącym lub w kategoriach

---

<sup>226</sup>G.Lynn: *Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple*, w: *ARCHITECTURAL DESIGN, Folding in Architecture*, 1993. Zarówno Venturi, jak i Wigley opowiadają się za rozwinięciem nieciągłych, rozwałkowanych, niejednorodnych i przekątniowych formalnych strategii, opartych na niespójnościach zestawienia i przeciwstawieniach w ramach konkretnych działek i programów. Te rozłączności wynikają z logiki, która dąży do określenia potencjalnych sprzeczności między niepodobnymi do siebie elementami. Przekątniowy dialog między budynkiem i jego kontekstem stał się emblematem - symbolem sprzeczności we współczesnej kulturze. Według Lynna konteksty były przekopywane od skali urbanistycznej po detal w poszukiwaniu sprzecznych geometrii, materiałów, stylów, historii i programów, które przedstawiono w architekturze jako wewnętrzne sprzeczności. Przykładami dekonstruktywistycznego konfliktu są: Skrzydło *Sainsbury* w Galerii Narodowej w Londynie R.Venturiego, *Centrum Wexenera* PEisenmana, park *La Villette* B.Tschumiego, dom własny Gehry'ego - wszystkie "inwestujące w architektoniczne przedstawienie sprzeczności" w gwałtownych konfliktach formalnych.

<sup>227</sup>B.Tschumi: *Parc de La Villette*, w: *Deconstruction in Architecture, Architectural Design Profile nr 72, Architectural Design*, London 1988.

architektonicznych, między przestrzenią i działaniem, formą i funkcją, rozumianą również bardziej w sensie scenograficznym, niż w tradycyjnym sensie architektonicznym. Tschumi pisze o znikaniu "teorii funkcjonalistycznych" w dotychczasowym pojęciu przy jednoczesnym akcentowaniu normatywnej funkcji samej architektury, która wykraczać ma poza "fizjologiczną". Przeciwnie, projektowana komplikacja zakłada pewną trudność użycia i nietypowe operacje myślowe, zwracające uwagę na wtórne znaczenia zastosowanych form, podobnie, jak to się często dzieje w scenografii.

Dekonstrukcjonizm posługuje się również sposobami budowania formy, charakterystycznymi dla scenografii i obrazowania filmowego. Akcentowanym aspektem scenografii w architekturze dekonstrukcjonistycznej jest scenograficzne organizowanie form w przestrzeni przez nawiązanie do metod filmowania oraz technik związanych z tworzeniem obrazu filmowego. Tschumi podkreśla konieczność kwestionowania pojęcia jedności i całości przy jednoczesnym aprobowaniu pojęcia "operacji" składających się z powtórzeń, zniekształceń, nakładania się na siebie. Ten rodzaj projektowania autor Parku *de La Villette* dostrzega w technice montażu filmowego i sekwencyjności kadrów. Stosowana i opisywana przez Tschumiego strategia rozłączania przybiera formy systematycznego badania jednego lub więcej tematów: np. kadrów i sekwencji w przypadku *Transkryptów* oraz nakładania i powtarzania w *La Villette*. "Te eksploracje nigdy nie mogą być przeprowadzane w abstrakcji i z niczego; pracujemy w dyscyplinie architektury chociaż ze świadomością innych pól: literatury, filozofii, a nawet teorii filmu"<sup>228</sup> - pisze Tschumi. Uwaga przykładana do dekonstrukcji Derridy uwidacznia zainteresowanie pracą "na granicy": analizą pojęć w sposób krańcowo rygorystyczny, wewnątrz-architektoniczny i zarazem ich analizą "z zewnątrz" w celu zakwestionowania tego, co te pojęcia i ich historia ukrywają (poprzez udawanie lub spychanie w zapomnienie). Zatem demontowanie form, i tym samym znaczeń, ma wiele wspólnego z "projekcyjnością" scenografii jako zadaniem generowania, przywoływania, wzbudzanie określonych skojarzeń, obrazów, odniesień. W przypadku dekonstrukcji projekcyjność stosuje się po to, by "rozmontować" elementy formy, skonfrontować z innymi elementami, rozłączyć formę z jej znaczeniem

---

<sup>228</sup>B.Tschumi, tamże.

przez fragmentaryzację i nowy kontekst. Nie chodzi tu o zaprzeczanie pierwotnym znaczeniom, lecz o rozcinięcie i zestawianie bez komponowania czegokolwiek, bez początku i końca, w operacjach, które mają rozrastać się na zasadzie "deleuzjańskiego kłącza". Specyficznym przykładem "dowodu przez demonstrację" - jak pisze A.Miś - jest książka U.Eco "Imię róży".<sup>229</sup> Tekst literacki pokazuje, jak bardzo "architektoniczny" jest dekonstrukcjonizm i jak chętnie tłumaczy się językiem elementów i działań architektonicznych.

"Co do metody nacisk powinien być położony na kawałkowanie, nakładanie i kombinacje, które wyzwalały siły rozłączania, które z kolei rozciągają się na cały system architektoniczny, rozsadzając jego granice... (...) Bo jeśli granice między różnymi dziedzinami myśli znikły stopniowo w ostatnich dwudziestu latach, to samo zjawisko odnosi się do architektury, która obecnie podtrzymuje relacje z kinem, filozofią, psychoanalizą".<sup>230</sup>

Nakładanie różnych autonomicznych struktur na siebie i zestawianie obok przedstawiać ma podważenie ich statusu jako maszyn porządkujących. Nigdy wynikiem takich operacji nie będzie "superspójna megastruktura", ale coś niezdecydowanego, co jest przeciwieństwem całości. Ten sposób organizowania form w przestrzeni był wykorzystywany przez Tschumiego od 1976 r. w *Manhattan*

---

<sup>229</sup>Rada Iweković w artykule "«Słownik Chazarski» i «Imię róży» czyli o zastosowaniu encyklopedii" pisze: "Są książki otwarte i nieskończone albo książki-labirynty, które tylko pozornie lub do pewnego stopnia, niekiedy porządkują chaos(...). Takim labiryntem jest również *Imię róży*, książka mówiąca o pewnym labiryncie: różne płaszczyzny lektury powieści (powieść historyczna; powieść kryminalna; powieść polityczna; metafora współczesnej sytuacji społeczno-politycznej we Włoszech; książka o książce; dzieje kultury Zachodu; tekst o auto referencyjności jako takiej, i tak dalej), łączą się wzajemnie w najbardziej nieoczekiwanych miejscach poprzecznymi przekrojami, wcięciami w sens, które w okamgnieniu mogą przerzucić czytelnika z jednej płaszczyzny na inną. (...) Jak do każdego nieskończonego szeregu lub do struktury cyklicznej bądź spiralnej (...), tak i do labiryntu można dodawać nowe odcinki, włączać listy, suplementy, wbudowywać urywki, dobudowywać fragmenty, podbudowywać je opowiadaniem, w sposób niezobowiązujący scalonymi ramową opowieścią albo zupełnie autonomicznymi". W: *Literatura na Świecie* 1988, nr.1, s.116-117.

<sup>230</sup>B.Tschumi: *Parc de La Villette*, w: *Deconstruction in Architecture*, nr 72, London 1988. Ten koncept nie ma prowadzić do "antystruktury", lecz implikować mechaniczne operacje w przestrzeni i w czasie, gdzie "element architektoniczny funkcjonuje tylko przez kolizję z elementem programowym, z ruchem ciał lub czymkolwiek innym. (...) Dekonstruowanie architektury - kontynuuje Tschumi - obejmowało demontowanie jej koncepcji wyprowadzonych zarówno z architektury jak i skądinąd - z kina, krytyki literackiej i innych dyscyplin."

*Transfers*, "gdzie nakładanie się abstrakcyjnych i figuratywnych elementów (...) zbiegało się z ogólniejszą eksploracją idei programu, scenariusza i sekwencji".<sup>231</sup>

Podsumowując, dekonstrukcjonizm w architekturze jest ideą o wyraźnych aspektach scenografii. Są w niej zarówno aspekty celu: widowiskowość, scenograficzna funkcjonalność, uzyskiwana zwłaszcza przez projekcyjność oraz aspekt sposobu: organizowanie form w przestrzeni na zasadzie sekwencji.

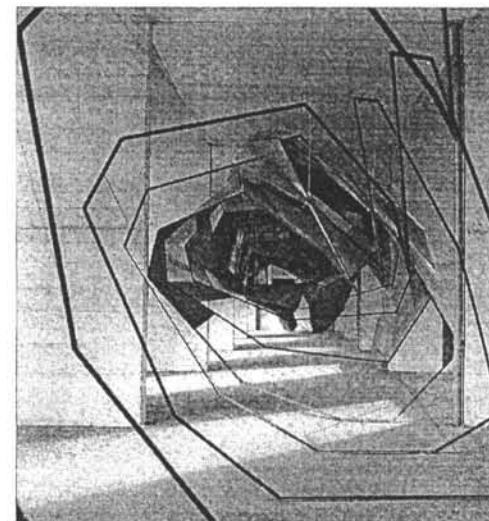
#### FALDOWANIE

Aspekty scenografii obecne są także w założeniach drugiej ważnej tendencji najnowszej architektury - faldowania. Widać w nim przedstawienie zdarzeń, przekształcanie, sposób budowania formy na zasadzie specyficznego "kostiumu". Podobnie, jak w dekonstrukcjonizmie, łączonym z poglądami J.Derridy, także w przypadku faldowania wpływ filozofii jest konkretny i akcentowany przez autorów projektów.<sup>232</sup>

Faldowanie w architekturze ma swój praktyczny i teoretyczny wyraz.<sup>233</sup> Modelowymi architekturami - konkretnymi przykładami nowego ruchu są: P.Eisenmana *Convention Center* w Columbus, osiedle *Rebstockpark* pod Frankfurtem i *Alteka Tower*, Bahrama Shirdela *Nara Convention Hall*; B.Tschumiego Narodowe Centrum Sztuki *Le Fresnoy*; realizacje Bena van Berkela. Specyfika procesów powstawania tych projektów oraz ich autorskich opisów pozwala zestawić je ze sobą i zaliczyć do jednej kategorii, mimo formalnych różnic między nimi. Kluczowymi zasadami tej kategorii są: 1) traktowanie początku

<sup>231</sup>Tamże.

<sup>232</sup>Określenie: faldowanie bezpośrednio kieruje do dzieła Gillesa Deleuze'a *Le Pli. Leibniz et le baroque* oraz poglądów filozoficznych Deleuze'a i Guattariego wyłożonych m.in. w *Mille Plateaux*. Jeszcze mocniej niż w dekonstruktywizmie nacisk kładzie się tu nie na cechy formalne, lecz na proces powstawania projektu, nazwany właśnie faldowaniem. *Le Pli* Deleuze'a, niejednokrotnie cytowana przez komentatorów faldowania w architekturze, uaktualnia i rozwija Leibniza teorię faldy, odnosząc ją do współczesnej nauki, zwłaszcza matematyki i biologii. Z wielu wątków pracy grupa architektów wydobywa te, które dotyczą struktury materii, charakteru powiązań między ciałami, nowej logiki wchodzenia w związki i tworzenia kształtów, zatem przejmuje fundamentalne pojęcia Deleuze'a, takie jak: faldy jako zasada nieskończoności, płynność materii, giętkość ciała, wewnętrzny i zewnętrzny mechanizm procesu faldowania, afiliacyjność związków.



J.Kipnis we współpracy z Ph.Johnsonem, *Brie Intervention*

projektu jako wprowadzenie na istniejącej działce obcego szczepu, tworzącego nowy kontekst odniesień, 2) traktowanie procesu projektowania jako procesu fałdowania danych poprzez stopniowe wchodzenie w związki afiliacyjne, które stają się możliwe dzięki działaniom wygładzającym, giętkości form i zgodzie na naruszanie klasycznej spójności między masami i przekrojami; 3) podkreślanie płynności struktury poprzez pozbawianie jej hierarchii i zwracaniu dużej uwagi na przestrzenie resztkowe. Charakterystyczną, wynikową, acz nie zawsze obecną cechą tej architektury jest krzywoliniowość posiłkująca się metodami morfującymi, elementami geometrii niedokładnej i powierzchni nierozwijalnych.<sup>234</sup>

Fałdowanie, nazywane również "posprzecznościową koncepcją projektowania" i będące na terenie architektury reakcją na dekonstrukcjonizm, opowiada się za logiką ugody, ciągłości, spójności i negocjacji w ramach działań i programów. Lynn w swoim tekście o fałdowaniu pod znaczącym tytułem "odkręcając od dekonstruktywizmu" pisze, że, o ile według logiki dekonstruktywizmu działkę widziano jako zbiór różnic, które architektura miała przedstawić w formie, to według logiki fałdowania trzeba zmiękczyć sprzeczności w celu pełniejszego wyeksploatowania całego, specyficznego kontekstu miejskiego i

---

<sup>233</sup>Komentatorami fałdowania w architekturze są: Greg Lynn, John Rajchman, Jeffrey Kipnis, Sanfort Kwinter, Jennifer Bloomer, Robert Somol, Joachim Krausse i inni. Ich poglądy wyprowadzone z konkretnych projektów lub realizacji towarzyszą opisom projektów sporządzonym przez ich autorów.

<sup>234</sup>Szersze omówienie tematu fałdowania w architekturze znaleźć można w pracy B. Stec *Uwagi o fałdowaniu w architekturze współczesnej*, w: *Przestrzeń, filozofia i architektura*, pod red. E. Rewers, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań, 1999. Słowem-kluczem wspólnym dla myśli Deleuze'a i omawianej architektury jest *le pli*, które staje się punktem wyjścia dla grupy architektów, gdyż nie będąc ani czystą figurą, ani czystą organizacją, łączy je obie. J. Krausse podkreśla, że fałda to nie pojedyncza zmarszczka na powierzchni, ani pomarszczona powierzchnia, lecz poruszająca się "powierzchnia-krawędź". Kipnis zauważa, że zagadnienie fałdy pojawiło się w architekturze już wcześniej, "wielu architektom wydało się, że fałda jako figura i fałdowanie jako proces transformacyjny zapewniają wiele korzyści na długo przed tym, zanim ktokolwiek z nich usłyszał o *Le Pli*". Dopiero jednak w kontekście dzieła Deleuze'a o tym tytule fałda stała się podstawą nowej idei projektowej. Wydaje się, że całościowy charakter i wielorakie odniesienia rozważań deleuzjańskich pozwoliły skonstruować pewien system i logikę, której szukali architekci. Pomaga ona zestawić różnice kontekstów z ekonomiczną, programową i konstrukcyjną spójnością. "Wielka Liczba słów (pochodzenia łacińskiego – przyp. autorki) opartych na *pli* - sfaldowany, giętki, fleksybilny, spleciony, zapleciony, zbijający się, skoltuniony, uległy, współczujący, złożony, skomplikowany i wielokrotny, żeby wymienić kilka, może być przywołana dla opisanego tej wyłaniającej się miejskiej wrażliwości na intensywne połączenia" - pisze Lynn



kulturowego.<sup>235</sup> Tam, gdzie złożoność wyrastała uprzednio z kontekstualnych konfliktów, obecnie są czynione próby gładkiego sfaldowania różnych lokacji, materiałów i programów w architekturę przy zachowaniu ich indywidualnej tożsamości.

Może zaskakiwać fakt, iż mimo wyraźnych antynomii w założeniach dekonstrukcjonizmu i faldowania, obydwie architektoniczne idee prezentują dostrzegalne aspekty scenografii. Różnice dotyczą bowiem bardziej jakości procesu generującego projekt, niż obowiązującego uprzywilejowania samego procesu jako działania na zdarzeniach. Wydaje się, że w niektórych stwierdzeniach teoria faldowania rozwija założenia dekonstrukcjonistyczne np. w przypadku nadrzędnej w obu nurtach zamianie obiektu na zdarzenie. To fundamentalne stwierdzenie zarazem wyjątkowo mocno koresponduje z podstawowym aspektem scenografii - służeniem sytuacji spektaklu i przedstawieniu zdarzeń.

W faldowaniu przedmiot już nie jest definiowalny w swojej esencjonalnej formie, bo staje się "przedmiotem-wydarzeniem". Tę ideę "obektu-wydarzenia" objaśnia Eisenman w komentarzach do swojego projektu osiedla *Rebstockpark we Frankfurcie*, nawiązując do deleuzjańskiej "ciągłej wariacji" i ciągłego rozwoju form.<sup>236</sup> Scenograficzna z istoty jest deleuzjańska koncepcja kontynuowania materii w "nie-materii". Labirynt ciągłości w materii koresponduje u Leibniza i Deleuze'a z labiryntem ciągłości w duszy. Dwa piętra: materia i dusza, komunikują się, ponieważ "ciągłość materii wznosi się w duszę". Poziom wyższy to ciemny gabinet bez okien, wyposażony w napiętą kurtynę. Poziom niższy posiada okna na zewnątrz. Na napiętej błonie między poziomami konstytuują się fałdy jak skóra na ciele. Jest to w interpretacji Deleuze'a wielki montaż barokowy, "który Leibniz tworzy między niższym poziomem zawierającym okna, a wyższym, ślepy i zamknięty, ale w zamian za to rozumny, jak salon

---

<sup>235</sup> Charakterystycznym jest, że pierwszymi autorami projektów prezentujących faldowanie są ci sami architekci, którzy w latach osiemdziesiątych zajmowali się sprzecznościową architekturą dekonstrukcji (P.Eisenman, F.O.Ghery, B.Tschumi).

<sup>236</sup> Dla Deleuze'a *pli* jest zasadą budowy świata, prowadzącą bezpośrednio do pojęć "ciągłości", "ciągłej wariacji" i "kontynuacji wariacji". Ciągłość wynika z definicji *pli* i rozumiana jest nie jako prostoliniowość, lecz przeciwnie, krzywoliniowy labirynt kontynuacji. Zakłada nie istnienie przerwy, złamania, rozdarcia w świecie materii, a na poziomie niematerialnym oznacza brak konfliktu i sprzeczności.



muzyczny, który tłumaczy dźwiękiem ruch widoczny niżej”.<sup>237</sup> Ciągłość sprawia, że “fałda” określonej formy prowadzi poprzez swój nieprzerwany przebieg w rzeczywistość niematerialnych doznań i stanów psychicznych. Koresponduje to wyraźnie z aspektem scenograficznej funkcjonalności formy. Analizę fenomenu fałdy w sztuce przeprowadza Deleuze na przykładzie baroku. Referując skrótowo tę bardzo scenograficzną interpretację idei budowania form w przestrzeni, Deleuze dostrzega ciągły przebieg “fałdy” w sztukach baroku: malarstwo rozsadza płaskość i ramę kadru prowadząc bezpośrednio do rzeźby, która z kolei poprzez swój dynamizm i ekspresję ruchu, “tęskniąc” niejako do uwolnienia, prowadzi do architektury, która z kolei “wyrwijając” się ku nieskończoności realizuje się w urbanistyce, która porywa jeszcze dalej w pełną przestrzeń i świat abstrakcji. Deleuze pisze o “uniwersalnym teatrze świata”, w którym ekstensywny związek sztuk prowadzi do niematerialnych uniesień. Zatem traktuje formy sztuki, głównie zaś architekturę, jako “scenografię uniwersalnego spektaklu”, która prowadząc przez wizualny fragment fałdy ma wyzwalać uczestników spektaklu wynosząc ich w niekończącej się kontynuacji na “wyższe poziomy” świadomości. Deleuze pisze:

*“On a remarqué que le Baroque restreignait souvent la peinture et la cantonnait dans les rétables, mais c'est plutôt parce que la peinture sort de son cadre et se réalise dans la sculpture de marbre polychrome; et la sculpture se dépasse et se réalise dans l'architecture; et l'architecture à son tour trouve dans la façade un cadre, mais ce cadre décolle lui-même de l'intérieur, et se met en rapport avec les alentours de manière à réaliser l'architecture dans l'urbanisme. Aux deux bouts de la chaîne, le peintre est devenu urbaniste, et l'on assiste au prodigieux développement d'une continuité des arts, en largeur ou en extension: un emboîtement de cadres dont chacun se trouve dépassé par une matière qui passe au travers. Cette unité extensive des arts forme un théâtre universel qui porte l'air et la terre, et même le feu et l'eau. Les sculptures y sont de véritables personnages, et la ville, un décor, dont les spectateurs sont eux-mêmes des images peintes ou des sculptures. L'art tout entier devient Socius, espace social public, peuplé de danseurs baroques. Peut-être retrouve-t-on dans l'informel moderne ce goût de s'installer «entre» deux arts, entre peinture et sculpture, entre sculpture et architecture, pour atteindre à une unité des arts comme «performance», et prendre le spectateur dans cette performance même (l'art minimal est bien nommé d'après une loi d'extremum). Plier-déplier, envelopper-développer sont les constantes de cette opération, aujourd'hui comme dans le Baroque.*

---

<sup>237</sup>G. Deleuze: *Le Pli...*, op. cit. s. 6.

*Ce théâtre des arts est la machine vivante du «Système nouveau», telle que Leibniz la décrit, machine infinie dont toutes les pièces sont des machines, «pliées différemment et plus on mois développées»<sup>238</sup>.*

W powyższym opisie i w idei fałdowania widać wyraźniej jeszcze, niż w dekonstruktywizmie, scenograficzny charakter przedstawienia formalnego, także architektonicznego. Aspekt scenografii w fałdowaniu w architekturze tkwi więc już w podstawowym celu służenia sytuacji spektaklu. Kontynuacja wariacji, czytelna w Deleuze'a interpretacji sztuki baroku, jest dziś inspiracją grupy architektów zafascynowanych ideą fałdowania. O zastępowaniu "architektury-objektu" "architekturą-zdarzeniem" pisze zarówno P.Eisenman, jak i B.Tschumi (przy okazji omówienia Narodowego Centrum Sztuki Współczesnej w *Le Fresnoy*). Temat podjęty przez autora *Parku La Villette* już wcześniej w ujęciu dekonstrukcjonistycznym, teraz skonfrontowany zostaje z teorią fałdowania. Tschumi konsekwentnie podkreśla, że w *Le Fresnoy* wielofunkcyjna przestrzeń przeznaczona jest do "oprawy" wydarzeń (spotkań, koncertów, wystaw, pokazów, wydarzeń sportowych) i że "jest to bardziej »architektura-zdarzenie« niż »architektura-objekt«. Zaś to, co »pomiędzy« ma być miejscem dla fantazji i eksperymentów (filmowania i innych akcji w przestrzeni i czasie)".<sup>239</sup> Można więc spodziewać, że skoro fałdowanie w architekturze

---

<sup>238</sup>"Zauważa się często, że Barok ograniczał malarstwo i zamykał je w ramach, tymczasem malarstwo wychodzi ze swoich kadrów i realizuje się w polichromowanej rzeźbie z marmuru; a rzeźba przekracza siebie samą i realizuje się w architekturze; a architektura w kolejności znajduje kadr w fasadzie, lecz ten kadr odkleja się od wnętrza i ustawia w zależności z otoczeniem, tym samym realizując architekturę w urbanistyce. Po dwóch krańcach tego łańcucha, malarstwo staje się urbanistyką, towarzyszy w zdumiewającym rozwoju kontynuacji sztuk, szeroko lub ekstensywnie: w zamykaniu kadrów jeden w drugim (emboitement), z których każdy staje się przekroczony przez materię, która przez nią przechodzi dalej. To ekstensywne połączenie sztuk formuje uniwersalny teatr, który obejmuje powietrze i ziemię, a nawet ogień i wodę. Rzeźby są tu prawdziwymi osobami, a miasto scenografią, w której sami widzowie są namalowanymi obrazami lub rzeźbami. Sztuka w całości staje się społeczna, przestrzeń - społeczna i publiczna, ludzie - tancerzami barokowymi. Być może odnaleźć można także w nowoczesnej abstrakcji to upodobanie do umieszczania się 'między' dwoma sztukami, między malarstwem i rzeźbą, między rzeźbą i architekturą, żeby osiągnąć połączenie sztuk jako 'performance', i ogarnąć nawet widzów tego spektaklu (sztuka *minimal* jest dobrze nazwana na podstawie prawa ekstremum). Fałdować - rozfałdowywać, zwijać - rozwijać to są stałe wartości tej operacji, tak samo dziś, jak i w baroku. Ten teatr sztuk jest żyjącą maszyną 'Nowego Systemu', opisaną przez Leibniza, nieskończoną, maszyną, której wszystkie części są też maszynami, 'różnorodnie sfaldowanymi i bardziej lub mniej rozwiniętymi.'" G.Deleuze: *Le Pli. Leibniz et le baroque*, op. cit. s.168, 169.

<sup>239</sup>B.Tschumi: "is more an 'architecture event' than 'architecture object'. The 'in-between' will become a site for fantasy and experiments (filming and other works on space and time).

zakłada pryncypialność zdarzeń i słuzenie "uniwersalnemu spektaklowi", co definiuje scenografia, również sposoby realizacji tych zadań w architekturze będą tożsame ze scenograficznymi.

Scenograficznym sposobem działania w fałdowaniu jest projektowanie przekształcalności form. Przekształcalność wynika z twierdzenia o płynności materii i elastyczności ciała jako konsekwencja ciągłości fałdy. Według Deleuze'a najmniejszym elementem labiryntu nie jest punkt, ale fałda.<sup>240</sup>

Płynność materii w obrazowy sposób tłumaczy Lynn pisząc o kleistości i lepkości formy, a nawet o "spójnej logice lepkości". Giętkość i elastyczność ciał oraz kleistość materii pozwala tworzyć złożoność przez fleksybilność. Lynn pisze, że systemy giętkie są zdolne do kreowania nieprzewidywalnych połączeń z kontekstualnymi, kulturowymi, programowymi, konstrukcyjnymi i ekonomicznymi przypadkami, zgodnie ze zmiennym szczęściem kolei rzeczy.<sup>241</sup> Lepka przestrzeń i giętka forma podlegają działaniu bodźców wewnętrznych i zewnętrznych. Charakter materii i bodźców jako mechanizmów przekształcających sprawia, że zachodzący proces ma szczególny przebieg, właściwości i konsekwencje. Ponieważ jest to proces fałdotwórczy, został określony fałdowaniem.<sup>242</sup> Przekształcanie form przez siły wewnętrzne i zewnętrzne, czyli "ciągłą wariację" i "ciągły rozwój formy" G. Deleuze i F. Guattari nazywali w *Mille Plateaux* wygładzaniem. Charakteryzuje ono związek między początkiem projektu, tzw. "szczepem", a kontekstem działki, jest rodzajem połączenia, zamianą sprzeczności na negocjację. Wygładzenie nie usuwa różnic, ale uwzględniają przez taktykę mieszania i łączenia.

Przekształcalność w fałdowaniu jest scenograficzna tym bardziej, że generują ją podobne czynniki. Bodźce wewnętrzne to w scenografii założenia wstępne i podstawowe organizatorów: teatru, dyrektora, najczęściej reżysera; siły zewnętrzne to wpływy środowiska, oczekiwania społeczne, warunki ekonomiczne, nieprzewidywalne przypadki, związki personalne itd. "Szczepem" jest tekst dramatu, lub

---

<sup>240</sup>"Międzyfałda nie jest więc przeciwieństwem fałdy, lecz prowadzi fałdę aż do następnej fałdy (...). Plisowanie trwale 'geografii naturalnej' odsyła najpierw do działania ognia, później wód i powietrza na ziemi, w systemie interakcji kompleksowej, a żyły kopalniane są podobne do krzywizn stożkowych, kończą się okręgami lub elipsami lub ciągną się wzdłuż hiperboli lub paraboli. Nauka o materii ma za model 'origami' według filozofii japońskiej lub sztukę fałdowania papieru." G. Deleuze: *Le Pli...*, op. cit.

<sup>241</sup>G. Lynn, op. cit.

ogólniej, tekst spektaklu (scenariusz zdarzeń), natomiast kontekst działki pozostaje kontekstem dosłownie tekstu, czyli obejmuje "con-text" (łac. *cum* ⇒ *con* - wł. "z"), wszystko, co przylega do tekstu. Wygładzenie w ujęciu fałdowania znane jest w tradycji scenografii jako "docieranie" projektu scenograficznego do sytuacji spektaklu na kolejnych próbach i pokazach widowiska. To, co sugeruje Deleuze w systemie uniwersalnym, a architekci fałdujący starają się uwzględnić w projektowaniu, jest tradycyjną metodą konstruowania scenografii, tyle, że w mniejszej skali, uproszczonej i mniej kompleksowej wersji. Sam proces wygładzania jest jednak ten sam. Odpowiada on zgodności idei fałdowania w architekturze oraz scenografii w aspekcie przekształcania.

Możliwy w procesie fałdowania fenomen bycia spójnym oznacza równocześnie bycie gładkim i niejednorodnym. Jest to sposób morfowania organizmu lub organizacji dzięki giętkości, płynności i charakterystyce bodźców w celu osiągnięcia optymalnej ugody, bez wchodzenia jednak w związki trwałe, które naruszyłyby w znacznym stopniu indywidualizm formy. Wygładzanie jest tworzone dzięki specyficznym, nietrwałym związkom zwanym afiliacjami.<sup>243</sup>

Przekształcanie wyrażające się w fałdowaniu jako elastyczność, giętkość, zmienność, gładkość materii, scenografia realizuje przede wszystkim w filmie i telewizji, szczególnie w gatunkach *science fiction*. G.Lynn stwierdza, że efekty morfowania we współczesnej reklamie i przemyśle filmowym mają wiele wspólnego z ostatnimi działaniami w architekturze, wpływając na przestrzeń, formę, politykę i kulturę. Za przykład podaje on fizyczne morfowanie ciała Michaela Jacksona w teledysku, wliczając w to jego transformacje przez liczne operacje oraz rozjaśnienie skóry. Te fizyczne efekty i ich wpływ na

---

<sup>242</sup>Fałdowanie nie jest przeciwieństwem rozfałdowywania, jest to w terminologii Deleuze'a: naciąganie-rozciąganie, ściskanie-rozluźnianie, skupianie-eksplozowanie...

<sup>243</sup>Są to prowizoryczne połączenia czynione z drugorzędnymi stycznymi wzmacniające podporządkowane, mniejsze organizacje. W architekturze afiliacje różnią się od tradycyjnych relacji z działką, ponieważ nie są pierwotnymi zależnościami wbudowanymi następnie w projekt, lecz efektami płynącymi ze skomplikowanego topologicznego i instytucjonalnego morfowania charakteru projektu. Afiliacje wzmacniają słabsze odniesienia bez ich hierarchizacji w ten sposób, że powodują one uginanie, a nie łamanie i przekształcają kontekst do nowej spójności. Kolejność afiliacji stwarza logikę krzywoliniowości, która znajduje oddźwięk w dyskusji dotyczącej przestrzeni biologicznej i epigenezy. Fałdowanie, wygładzanie, krzywoliniowość to pojęcia objaśniające ten sam proces pod różnym kątem.

definicję rodzaju i rasy zostały przedstawione w video pt. *Black and white*, w którym wiele gatunków ras i typów etnicznych jest zmieszanych w ciągłą sekwencję dzięki cyfrowemu morfingowi obrazów video.<sup>244</sup>

Podobne porównanie Lynn czyni między człowiekiem z płynnej rtęci w filmie *Terminator 2* i domem Petera Lewisa zaprojektowanym przez F.O.Gehry'ego i Ph.Johnsona. Sekwencje hollywoodzkich efektów specjalnych pozwalają aktorowi zarówno przybierać dowolną formę, jak i znikać. "Horror tego filmu wynika nie z ultra-gwałtu, ale ze zdolności antagonisty do przechodzenia przez i zajmowania pól posadzki, krat więziennych i innych postaci" - pisze Lynn<sup>245</sup>. Technika komputerowa jest zdolna do konstruowania obrazów pośrednich między dowolnymi dwoma punktami, prowadząc w wyniku do gładkiej transformacji. Te gładkie efekty uzmysławiają prawdopodobieństwo istnienia figur pośrednich między ustalonymi figurami, a proces przekształcania jest na tyle elastyczny, że umożliwia bardzo liczne stany pośrednie. Podobnie obiekt architektoniczny ma być tworzony przez wiele form fleksybilnych, których geometria jest giętka i może akomodować gładkie, krzywoliniowe deformacje wzdłuż swojego przebiegu. Formy te nie tylko mają mieć zdolność do "uginania się" do zagadnień programowych, konstrukcyjnych i środowiskowych, ale również do rysunku działki. Deformacja jest możliwa dzięki fleksybilnej geometrii topologicznej, o reagującej na zewnętrzne wydarzenia w sposób intensywny i ciągły. Krzywoliniowa logika Thompsona sugeruje deformację w reakcji na nieprzewidywalne wydarzenia zewnętrzne przedmiotu. Formy gięcia, skręcania lub fałdowania nie są wynikiem zbędnego komplikowania, lecz logiki krzywoliniowej, która stara się uwzględnić w formie siły kulturowe i kontekstualne. W ten sposób wydarzenia stają się "wciągnięte" w konkretne formy, które mają być przez nie deformowane. Morfowanie jest więc rodzajem przekształcania, które dotyczy procesu tworzenia scenografii, zwłaszcza filmowej i telewizyjnej oraz formy architektonicznej w idei fałdowania.

Aspektem scenografii w idei fałdowania i zarazem konsekwencją i rodzajem przekształcania jest znikanie. W scenografii zjawisko pojawiania się i znikania jest jednym z podstawowych środków tworzenia

---

<sup>244</sup>Symptomatyczne jest, że Jackson nie jest czarny albo biały, ale czarny i biały, nie jest mężczyzną albo kobietą, ale mężczyzną i kobietą. Jego symultaniczne różnice wyrażają dążenie do "gładkości"; stania się niejednorodnym, ale ciągłym.

<sup>245</sup>G.Lynn, op. cit.

iluzji i projekcyjności. Efekty te zostały rozwinięte przez film i telewizję, wykorzystujące techniki fotograficzne i komputerowe. Znikanie może stać się również cechą fałdowania w architekturze. "W ostatnich filmach *Predator* i *Predator II* obcy jest zdolny do znikania zarówno w środowisku miasta, jak i w dżungli (...) przez odbijanie i łamanie swojego otoczenia jak ośmiornica lub kameleon. Kontury między przedmiotem i jego kontekstem są zaćmiewane przez formy, które stają się przezroczyste, odbijające i rozszczepiające. Obcy przyobleka się niejako w 'sfaldowaną powierzchnię znikania. Podobnie fałdowanie rozprasza całą powierzchnię przez migocące odbicie 'przyległych i stycznych lokalnych cech szczególnych'. Strategia ta używa tajemniczości dla uniknięcia wykrycia" - pisze Lynn.<sup>246</sup> Henry Coob w *Taśmach z Charlottesville* i w *Uwagach na temat fałdowania* podkreśla konieczność "dematerializowania" kubatury i różnicowania masywnych, jednorodnych form dyktowanego rozwojem sytuacji. Ma to wytworzyć ścisłą zależność między architekturą i środowiskiem.

Przewrotnie scenograficznym aspektem fałdowania jest przejście od koncepcji "architektury-kostiumu" do koncepcji "architektury-skóry", według określenia Kraussego. Krausse tłumaczy fałdę jako "coś więcej niż powierzchnię", ponieważ fałda posiada potencjał energetyczny i jak skóra na ciele reaguje na wewnętrzne bodźce organizmu i zewnętrzne wpływy środowiska. Podobnie jak w opisie fałdy Leibniza i Deleuze'a, architektura może być rozumiana jako "skóra materialna" napięta na organizmie wewnętrznych wydarzeń programowych, ekonomicznych, instytucjonalnych i przez "okna na zewnątrz", (rozumiane jako styczności z zewnątrz), reagująca na środowisko. Sztywność "architektury – kostiumu" ma być w fałdowaniu zastąpiona przez elastyczność i giętkość "architektury – skóry".

W scenograficznym aspekcie najbardziej interesującą cechą fałdy jest jej zdolność kształtowania siebie samej przez siły wewnętrzne i zewnętrzne, jak skóra, która odbija na sobie fenomen konkretnego

---

<sup>246</sup>"Fasada *John Hancock Tower* jest wygladzona w ciągłą powierzchnię tak, że budynek znika w kontekście bardziej poprzez odbicie niż przez naśladownictwo. Również wieża *Allied Bank* staje się ciągłą powierzchnią znikania, która rozszczepia i odbija kontekst przez złożone manipulacje fałdowania, np. równoczesne gięcie szkła i metalu. "Tutaj przebiegła tajemniczość" - kontynuuje Lynn - jest stosowana jako sposób wciągnięcia sił kontekstualnych poprzez manipulowanie powierzchnią. Podobieństwo sfaldowanej architektury do "tajemniczego bombowca" wynika nie z podobieństwa technologii lub intencji militarnych, ale raczej z taktyki zniknięcia kubatury przez manipulowanie powierzchnią". G.Lynn, op. cit.



życia, tzn. dzięki swoim właściwościom staje się zapisem wpływów, nie tylko nośnikiem informacji, ale samą informacją. Ta koncepcja architektury jest nie mniej scenograficzna niż dekonstrukcjonistyczny kostium. Skóra bowiem w powyższym ujęciu traktowana jest właśnie jak kostium, tyle że przyoblekający żywy organizm i sam żyjący: oddychający, fizjologiczny, perfekcyjnie wynikający z wewnętrznych mechanizmów i bodźców zewnętrznych. Obnażenie architektury z wszelkich odniesień symbolicznych, semiotycznych jest tożsame z obnażeniem aktora na scenie - pozbawiony jakichkolwiek atrybutów staje się po prostu człowiekiem, częścią życia, świadomością przyobleczoną w biologię. Zabieg rozbierania stosowany w teatrze często, np. w *Operetce* Gombrowicza, jest w efekcie scenograficzną odpowiedzią na pytanie o wizualny sposób pokazania aktora na scenie. Traktowanie "architektury jako skóry" staje się tak samo scenograficznym zabiegiem, jak traktowanie jej jako kostiumu. Jako "skórę obudowy" funkcji traktował architekturę już na początku XX wieku Hugo Haering, projektując oborę w Gut Garkau (1929). Współcześni architekci fałdujący starają się unikać kompromisów. Krzywoliniowe figury dachowych konstrukcji Shoei Yoha, choć wydają się ekspresjonistyczną formą, są przeciwieństwem dekoracji i znakomitym przykładem "architektury-kostiumu". Giętkie struktury dachowe Yoha w sposób ciągły różnicują formy zgodnie ze "stycznymi wpływami", które obejmują m.in. wymagania rozpiętości konstrukcyjnych, wysokości belek, oświetlenia, poziomych obciążeń, wysokości stropu i kątów patrzenia. Zamiast uśredniać te wymagania, są one precyzyjnie artykułowane i utrzymywane przez "niedokładną", ale ścisłą geometrię, którą opisuje Edmund Husserl<sup>247</sup>. Do odniesień kostiumologicznych skłania również wybór niektórych "szczepów". Modelowy dla fałdowania projekt B.Shirdela i Zago nagrodzony w konkursie na Bibliotekę w Aleksandrii został rozwinięty z komputerowej obróbki obrazu sfałdowanej szaty namalowanej przez Michała Anioła. Kipnis podkreśla, że "choć ostateczna forma nie wykazuje

---

<sup>247</sup>Edmund Husserl *Pochodzenie geometrii, Edmunda Husserla pochodzenie geometrii: wprowadzenie przez J. Derridę*, Lincoln: University of Nebraska Press, 1989.

widocznych śladów pierwotnego malowidła, zależności między powierzchnią, formą i przestrzenią są uchwycone w architekturze.”<sup>248</sup>

Sposób projektowania zakładany w fałdowaniu jest procesem dostosowywania formy do sytuacji spektaklu zdarzeń i tym samym realizuje podstawowy cel scenografii. W środkach służących temu celowi również dostrzega się tożsame z tradycyjnymi zabiegami scenograficznymi. Rodzaj funkcji jest tu bardziej scenograficzny niż tradycyjny architektoniczny. Widać to szczególnie w stosunku do zjawisk estetycznych. Wspólny jest estetyzm. Traktowanie estetyki nie jako pierwszej zasady formotwórczej współbrzmi z traktowaniem estetyki w scenografii, gdzie jest ona podporządkowana treści sztuki, czyli sytuacji spektaklu, najczęściej zdarzenia. Tym, czym dla projektu scenografii jest tekst, dla projektu architektury staje się w fałdowaniu “szczep”.

Podobny do scenograficznego jest proces budowania formy na zasadzie negocjacji, uzgadniania, dostosowywania, “wygładzania”. Środkami służącymi tym działaniem są: scenograficzny aspekt zmienności i przekształcalności form, aspekt filmowania, aspekt “kostiumu- skóry”.

---

<sup>248</sup>J.Kipnis: *Toward New Architecture*, w: *Folding in Architecture Architectural Design Profile No 102*, Architectural Design, London 1993.

## 2.Realizacje

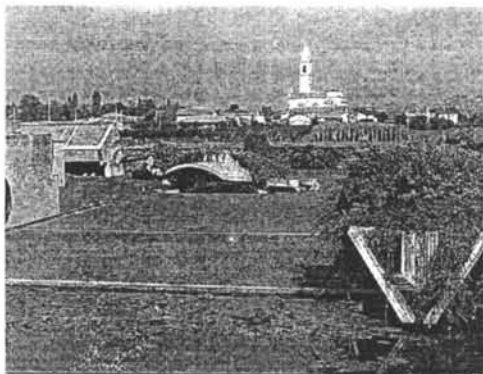
Obserwacja obiektów ważnych dla architektury ostatnich trzech dekad XX w. pozwala niejednokrotnie dostrzec w nich obecność aspektów scenografii - fragmentarycznie lub w całości, raz analogicznych bardziej do scenografii teatralnych, to znów do obrazowania filmowego. Z bogatego i zróżnicowanego dorobku tej architektury zostały wybrane do szczegółowej analizy opracowaną metodą cztery obiekty różnych autorów i o różnym przeznaczeniu, które zyskały uznanie w krytyce współczesnej architektury i uważane są za dzieła wybitne i ważne. Wykazanie w nich obecności aspektów scenografii w stopniu na tyle wysokim, że oddziaływującym na formotwórczą ich jakość może pokazać, że aspekty te są chętnie stosowane i nawet symptomatyczne w architekturze końca XX w.

Do szczegółowej analizy wybrane zostały:

- Cmentarz rodziny Brion Carla Scarpy w S. Vito Di Altivole (1978 r.)
- *Park de la Villette* Bernarda Tschumiego w Paryżu ( 1987 r.)
- *Kunsthal* Rema Koolhaasa w Rotterdamie (1993 r.)
- Muzeum Żydowskie Daniela Libeskinda w Berlinie (2000r.)

- Cmentarz rodziny Brion Carla Scarpy w S.Vito Di Altivole (1978)

Cmentarz Brion C.Scarpy jest dziełem sztuki potwierdzającym obecność aspektów scenografii w architekturze i wzmocnienie jej oddziaływania przez zastosowanie elementów scenograficznych. Projekt nie został ukończony, przerwany śmiercią architekta w 1978 r. Budowanie intensywnej nastrojowości i scenograficzna funkcja wielu rozwiązań formalnych składają się tu na wyjątkową widowiskowość całości. Cmentarz nie jest sam w sobie ze swej istoty miejscem ekspozycji ani widowiska w dosłownym znaczeniu - o ile nie uważa się za takie ceremoniału pogrzebu, lecz, jak na to wskazuje propozycja Scarpy, jego forma może stać się sugestywną i mocną oprawą wizualną doznań emocjonalnych zwiedzającego. Realizuje wówczas aspekt widowiskowości. Sytuacja spektaklu staje się dominująca w powszechnym

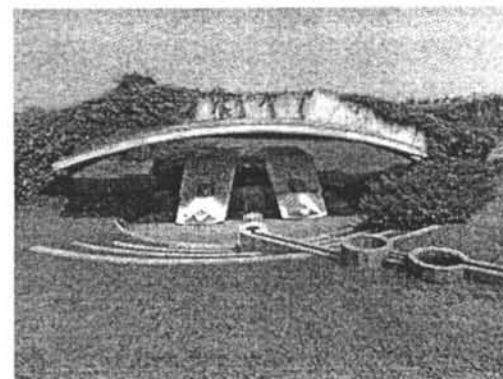
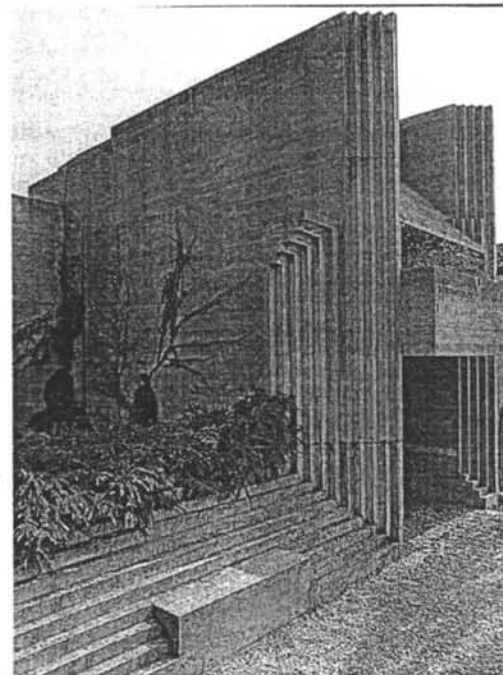


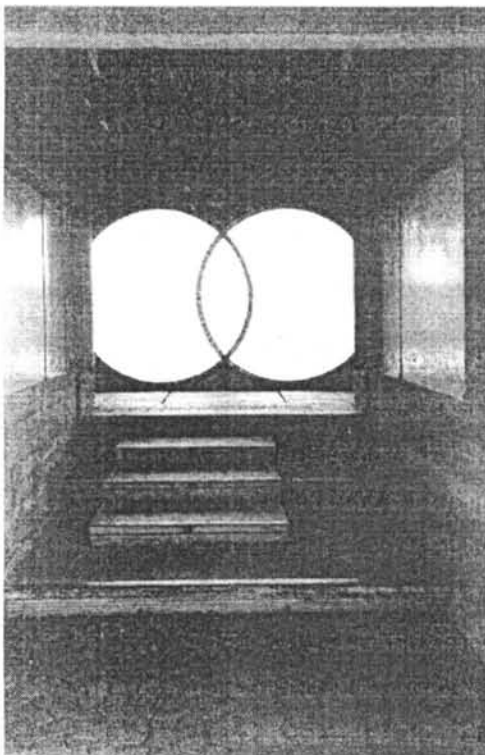
odbiorze cmentarza Brion w S.Vito Di Altivole, który odwiedzany jest chętnie przez ludzi nie szukających tu grobów krewnych ani znajomych. Zatem dzieło Scarpy funkcjonuje jako wydarzenie architektoniczne, przyciągające publiczność, bo oferujące niecodzienne przedstawienie formalne. Jego funkcja staje się scenograficzna, ponieważ nie tylko spełnia wymagania pochówku, obowiązujące w kulturze włoskiej, lecz znacznie poza nie wykracza, stając się własnością publiczną, miejscem zamyśleń, spektaklem o życiu i śmierci. W jedynym pobliskim barze właścicielka prowadzi księgę wpisów odwiedzających cmentarz. Przeglądając krótkie refleksje ludzi z całego świata rzucają się w oczy podziękowania za tak wymowny "kształt ciszy".

Cyprysowa aleja wprowadza przybysza na mały, kwadratowy cmentarzyk, mauzoleum ufundowane przez Onorinę Brion dla Giuseppe Brion i jego rodziny. Jest to rodzaj ogrodu, w którym wzdłuż urywających się ścieżek wzniesiono różne "wydarzenia architektoniczne", powiązane wspólną tkanką symboliczną, formalną, znaczeniową - składającą się na rozwijanie i modulowanie jednego intensywnego wątku przedstawienia. Celowi widowiskowości odpowiada scenograficzna funkcjonalność, zaspokajana przez nastrojowość i projekcyjność. Cmentarz ma wprowadzać odwiedzającego w nastrój zadumy, spokoju, smutku i skłaniać do oczyszczającego dystansu, refleksji nad porządkiem natury i jej pierwotnymi prawami, ale też uruchamiać w wyobraźni projekcje skojarzeń i porywać w swoją opowieść.

Cel widowiskowości i zadania nastrojowości oraz projekcyjności są tu realizowane przez scenograficzne sposoby budowania formy: odgrywania, organizowania, eksponowania światłem. Szczególnie powtarzającym się środkiem formalnym jest budowanie aluzji oraz organizowanie form w przestrzeni na zasadzie sekwencji widoków.

Całość pomyślana jest jako precyzyjny układ kadrów na wąskich ścieżkach. Dopiero wędrując po cmentarzu zrozumieć można fakt, że Scarpa projektował to ostatnie swoje dzieło z wyjątkową pieczołowitością przez kilkanaście lat aż do śmierci. Przejście przez cmentarz z kamerą złożyłoby się na kunsztowny obraz filmowy. Cyprysowa aleja wprowadza zgodnie z tradycją włoską w nastrój przejścia, opuszczenia jednej rzeczywistości dla drugiej i podprowadza do bramy, rozpoczynającej dzieło Scarpy,





nazwanej z grecka *propylei* i przywołującej skojarzenie z architekturą bramy greckiego Akropolu. Ogród otoczony jest nachylnym murem, którego forma "skłania do skupienia"<sup>249</sup>, jak również kadruje widok wzgórz asolańskich, zasłaniając niczym cokol drobnią architekturę wokół cmentarza i stanowiąc poziome odniesienie dla naturalnych skłonów wzgórz. Za propylejami przestrzeń oferuje typ ogrodu, miejsce postoju, odpoczynku, wytchnienia,<sup>250</sup> przez który przybysz przechodzi nie kierowany bezpośrednio do urn z prochami umarłych.

O wejściu do mauzoleum przez propyleje Scarpa pisze: "Rozpoczyna się tutaj: te dwoje oczu to widok. (...) Ze środka można widzieć zewnątrz, z zewnątrz nie widać środka"<sup>251</sup>. Od bramy prowadzą drogi w głąb ogrodu wznosząc się do poziomu pokrywy grobów. Obok aluzyjnego znaczenia propyleje posiadają mocny aspekt scenograficznego kadru i działają jak wyciemnienie sali przed rozpoczęciem spektaklu albo czerń ekranu przed prezentacją filmu. Wchodzi się w ciemność i chłód - nie jest to mrok złowrogi, wzbudzający odczucia strachu, lecz "ciężki", statyczny, orzeźwiający, wzniosły - betonowy układ konstrukcji bramy oddziałuje swoim ciężarem i prostotą generując sugestywny nastrój powagi i wtajemniczenia. Propyleje architektonicznie rzecz biorąc, to nie tylko element wejścia, ale cały, poprzeczny w stosunku do alei i kierunku wzroku betonowy korytarz - kurtyna oddzielająca mauzoleum od reszty cmentarza. Dwa wycięte w ścianie na wprost wejścia przecinające się koła to, jak chce Scarpa, "oczy", pola widzenia ograniczone jak w lornetce, precyzyjny kadr, wzmacniający nastrój poprzez wzbudzanie odczucia podglądania. Tradycyjne okno o mniejszych nawet rozmiarach nie stwarza takiego poczucia. O odczuwanym doznaniu decyduje wyszukana przez Scarpę forma otworu. W tym miejscu zaczyna się milknąć, delikatnie stąpać i przyjmować zachowanie człowieka dopuszczonego do cudzej prywatności. Obok intuicyjnych doznań afektywnych, decydujących o nastrojowości, zwiedzający dokonuje też wartościowania pojęciowego, opartego na wiedzy o znaczeniu i refleksji intelektualnej.

<sup>249</sup>"... *indurre al raccoglimento...*" - takie sformułowanie znajduje się w przewodniku po cmentarzu, *Invito a visitare la tomba monumentale Brion*, Tipolitografia G.S.Stampa, 1997, s 18.

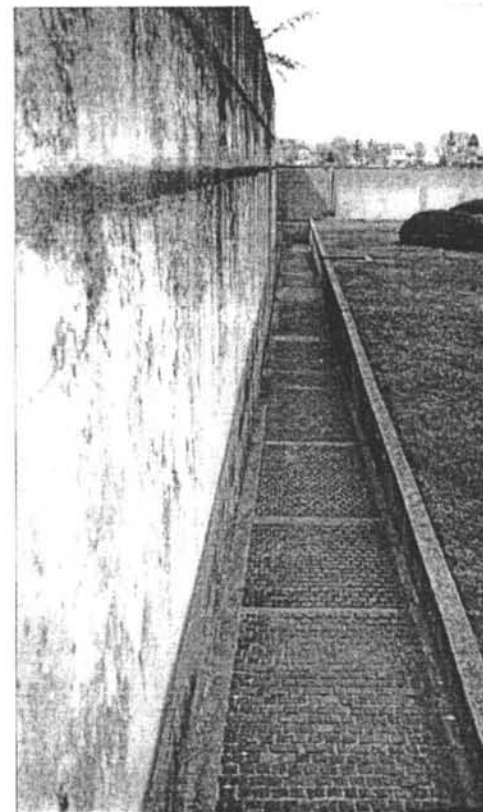
<sup>250</sup>C. Scarpa w: *Invito a visitare la tomba monumentale Brion*, op. cit.

<sup>251</sup>Tamże.



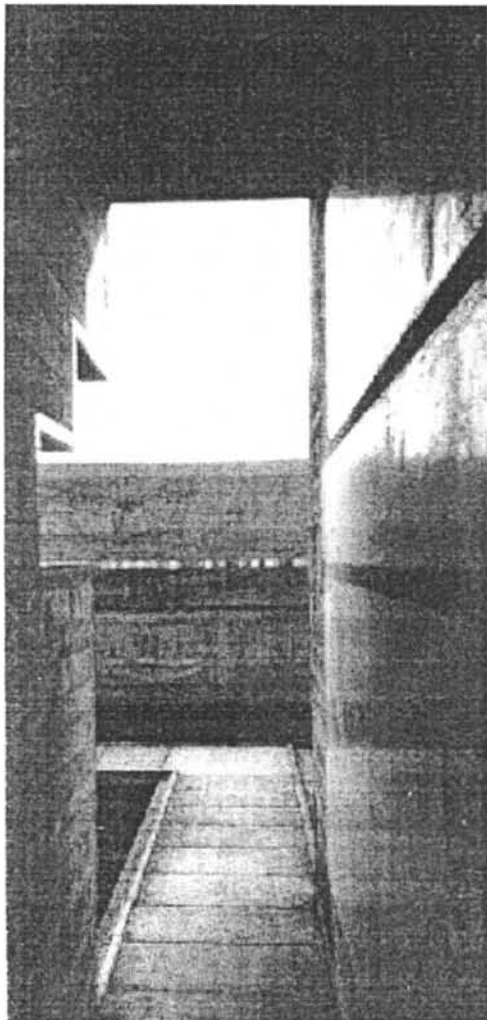
Tworzy on aspekt projekcyjności formy wejścia, osiągnięty sposobem aluzji. Migdałowy kształt, powstały wskutek przecięcia dwóch okręgów nawiązuje do *mandorli*, nazywanej również *vesica piscis* – jednej z figur "świętej geometrii" w ikonografii średniowiecznej. W zarysie *mandorli* często umieszczano przedstawienie Chrystusa lub Najświętszej Panny.

Z propylejów można skierować się w prawo lub lewo na dwie ścieżki proponujące różne sekwencje starannie zaprojektowanych widoków. Wybierając kierunek na lewo natrafia się na *Arcosalio*, przekrywające zagłębienie z marmurowymi urnami. "Człowiek umierający chce być blisko ziemi, bo urodził się w tym kraju. Więc pomyślałem – pisze Scarpa - żeby stworzyć mały łuk, który nazywałby się *arcosolium*."<sup>252</sup> Ten łaciński termin ma według Scarpy aluzyjnie przywoływać echo pierwszych chrześcijan: w katakumbach osoby ważne i męczennicy byli grzebani w bardziej wyszukanej formie grobu, nazywanej *arcosolium*, co znaczy po prostu: łuk. Jego forma miękko rysująca się nad pomnikami, wydaje się łagodnie obejmować prochy zmarłych i chronić je jak w architektonicznej dłoni. Jest to konstrukcja łukowa uzasadniona tu wyłącznie funkcją scenograficzną – ma "utrzymywać" odpowiedni nastrój i "przeprowadzać" w projekcje skojarzeń. Architektonicznie łuk wydaje się zbędny. Ukryte pod nim dwie urny "skłaniają się ku sobie. Pięknym jest, kiedy dwie osoby, które kochały się za życia, nachylają się jedna do drugiej, żeby się pozdrowiać po śmierci. Nie mogły pozostać wyprostowane, bo to jest postawa żołnierzy"<sup>253</sup> - pisze Scarpa, tłumacząc tą aluzją do historii pochowanych ludzi, dlaczego dwa marmurowe pomniki chylą się w swoją stronę w refleksach światła i dlaczego łuk stał się mostem. Nastrojowość i projekcyjność osiągnana jest tu nie tylko przez aluzje, ale też komponowanie światłem. Most zwykle przerzucony nad wodą odbija na swym "podniebieniu" refleksy światła na wodzie - co zobaczyć można w niedalekiej Wenecji. Scarpa "podniebienie" swojego mostu wyłożył złotą mozaiką, osiągając podobny efekt wizualny, jak w realnym moście nad wodą. Jednocześnie zbliżający się do urn zaskoczony zostaje niespodziewanym widokiem cennej dekoracji i fenomenem odbłasków w cieniu. "Pod *arcosolium* powstaje zjawisko efektów szczególnej iluminacji dzięki mozaikowej dekoracji pokrywającej



<sup>252</sup>Tamże.





jego wnętrze, która odbija tonację otaczającej go łąki<sup>254</sup>. Takie zaprojektowanie światła, wywołujące delikatną iluzję, ma szczególnie eksponującą moc scenograficzną.

Śledząc dalej sekwencję architektonicznych zdarzeń i kierując się rampą propylejów na prawo, wąskim przejściem o proporcjach korytarza przybysz dochodzi do szklanych drzwi, które otwiera wsuwając je w ziemię. Przekracza próg fundowany w wodzie, by dostać się na otwartą ścieżkę wcinającą się w rozległą powierzchnię wody i stanowiącą kolejny element organizacji widoków. W centrum wodnego basenu "*sorge un padiglione*" ("wytryskuje pawilonik") o prostopadłościennym kształcie zawieszony na czterech cienkich metalowych podporach. Ocieńcza on małą "wyspę" pod nim, oferującą wyjątkowy widok na miejsca sepulkralne i na otaczający mur oraz aluzyjnie przywołującą atmosferę japońskiego ogrodu. Pawilon medytacyjny posiada elementy aluzji potwierdzających znaczenie wody: np. kamień o formie krzyża, który wydaje się położony na "skórze" wody ("*sul pelo dell'acqua*"). Można odczytywać tu odniesienia orientalne, według których kamień skąpany w wodzie wyraża źródło tajemnicy życia.

Sekwencję widoków zaczyna spinać strużka wody. Płyne ona w stronę basenu cienką, betonową rynną, wytryskując na wierzchu w tym samym miejscu, w którym opiera się łuk *Arcosolium*. Tu można odczytać aluzję powiązania obrazu śmierci i życia: woda jest elementem łączącym te dwa momenty egzystencji człowieka. "Woda wytryskuje z kamienia i w swojej przezroczystości wydaje się pokazywać światło, którym przenika".<sup>255</sup> Scarpa podkreśla, że chciał w wodzie powierzyć opiekę nad fundatorami mauzoleum, realizując scenograficzną funkcjonalność w poetycki sposób.

Inaczej układa się sekwencja kadrów, jeśli na początku zwiedzania wybierze się drugie wejście, dostawione przez architekta obok już wcześniej istniejącego. Ciężka, betonowa płyta na rolkach w płynnym ruchu otwiera i zamyka przestrzeń cmentarza. Unikanie drzwi w tradycyjnej formie ma w projekcie konsekwencje w aspekcie projekcyjności i nastrojowości. Tradycyjne drzwi stosuje się wszędzie tam, gdzie pojawia się nie tylko ruch wchodzenia, ale i wychodzenia. Powszechnie drzwi służą

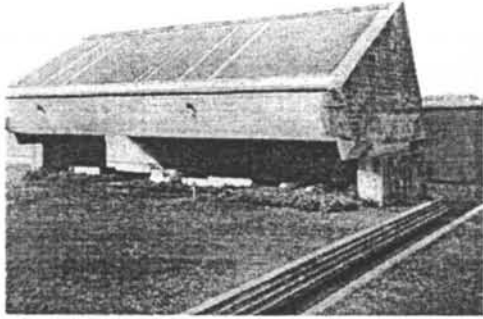
<sup>253</sup>Tamże.

<sup>254</sup>Tamże.

<sup>255</sup>Tamże.

sprężonej czynności zamykania i otwierania. Wejście Scarpy nie ma formy tradycyjnych drzwi, lecz kształt pełnej ściany, szczelnego muru. Przypomina raczej nagrobna płytę zasuwającą się ostatecznie nad grobem, z którego się już nie wychodzi. W sytuacji modelowej pierwszą reakcją każdego, za kim zasunie się ciężka, betonowa ściana, jest panika wynikająca z bycia odciętych od świata i zwykle chęć wydostania się z zamknięcia. Na cmentarzu Brion odczucia te nie występują aż tak intensywnie, ze względu na utrzymanie wzrokowego kontaktu z otaczającą przestrzenią, jednak stanowią mocną składową wzbudzanego nastroju całości. Jest to jeden ze sposobów wzmacniania oddziaływania formalnego, dzięki któremu typowe rozwiązanie wejścia zamienia się w generator nastroju i stymuluje odczucia wchodzących. Tak wyraźne projektowanie nastroju jest charakterystyczne dla funkcjonowania scenografii.

Za wejściem ścieżka z delikatnych, betonowych tafli prowadzi do ciasnego *narteksu*, skąd otwiera się przestrzeń małej świątynki. Dekoracja w formie ząbkowanej ramy rozwija się tu jako przewodnia nić całego założenia. Zwięzłość i zarazem bogactwo detalu są splotem wynikającym z eksponującego oświetlenia tej ograniczonej przestrzeni, bowiem światło umieszczone w ścianach narożnika otaczającego ołtarz wzbogaca skromny ornament kontrastową grą refleksów. Forma wnętrza, będąca rezultatem głębokich studiów Scarpy, o czym świadczą pozostawione szkice, onieśmiela dostojnością i skromnością, frapując jednocześnie wyrefinowaną złożonością, która potrafi zestawić elementy i działania w jedność prostoty. Nastrój surowej kaplicy, mistycznej dzięki oświetleniu, przemienia się pod wpływem ołtarza. Jest on kulminacją tej przestrzeni, wydarzeniem najbardziej złożonym na zaprojektowanej drodze doznań. Ołtarz stanowi prostopadłościenna bryła, powściągliwa, surowa i oschła w swej geometrii, wykonana z wypolerowanego metalu. Gra światła rzucanego z otworu w ścianach przy podłodze i przede wszystkim z piramidalnego świetlika umieszczonego nad ołtarzem w narożniku świątyni czyni z ołtarza klejnot wnętrza. Dwie ściany marmurowe, flankujące wejście, aluzyjnie przywołują nastrój wenecki, przechwytyjąc refleksy światła na wodzie otaczającej świątynię. Kontrast między pustką i wypełnieniem, masywnością betonu i chromatycznością marmuru oraz przezroczystość wody tworzy serię napięć,



podnosząc widowiskową dramatyczność i intensyfikując nastrój podniosłości, wyjątkowości, perfekcyjności i uroczystości.

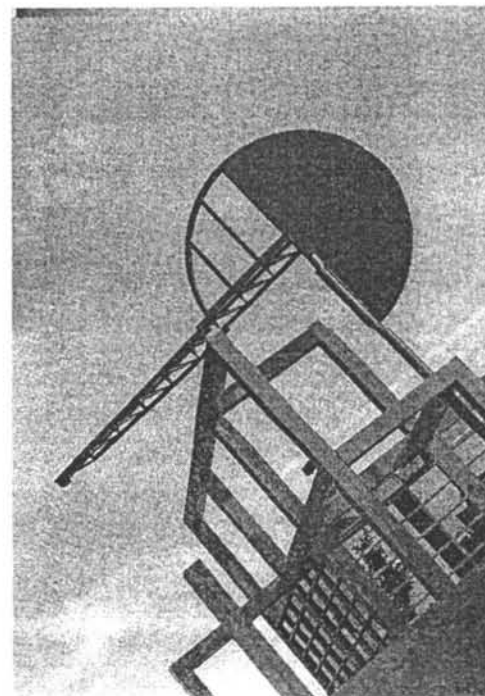
Ze świątyni można wyjść drzwiami, umieszczonymi w stosunku do pierwszych po przekątnej. Omija się wtedy zwierciadło wody, które odbija "rufę" konstrukcji, by przeprowadzić przez "metaforyczny most" równoległych bloków betonowych, "współzatopionych" w wodzie. To wyjście jest przykładem zastosowanej kolejnej aluzji w tworzeniu nastrojowości. Ze względu na swoją organizację i formę przywołuje skojarzenia kamieni nagrobnych ogrodu japońskiego. Droga prowadzi do zacienionej cyprysami wyspy, skąd można ogarnąć rozległy widok ogrodu w kulisach opasłego ogrodzenia. Szczególna jego forma nie pozostaje bez wpływu na percepcje całego mauzoleum: ogrodzenie jest modelowym przykładem funkcji scenograficznej: sztucznie pogrubione, masywne, zbudowane z bloków betonowych przypominających płyty nagrobne ma bardziej generować nastrój niż obwarowywać cmentarz. Celem ogrodzenia jest raczej nastrojowość i projekcyjność miejsca oraz produkowanie szczególnych efektów światłocieniowych, niż zabezpieczenie wnętrza. W opasłym murze Scarpa wyciął pęknięcia-szczeliny, wąskie na grubość palca, przez które trzeba spojrzeć, bo wzbudzają ciekawość i przyciągają wzrok jak dziurka od klucza w zamkniętych drzwiach frapującego wnętrza. Szczeliny są precyzyjnie skomponowane z otaczającym cmentarz krajobrazem i "wycelowane" na konkretne widoki - najczęściej wieże pobliskich kościołów. Aluzyjne jest też nachylenie muru - piramidalne od zewnątrz, nadwieszony od wnętrza. Czyni to z muru rodzaj betonowej skarpy, trudnej do pokonania, niedostępnej, nawet niedotykalnej od zewnątrz - od wnętrza natomiast podkreśla wrażenie bycia zagłębionym, wciskany w ziemię. Tym bardziej, że obchodząc cmentarz wzdłuż muru, posuwając się w suchej fosie-zagłębieniu na poziomie terenu otoczenia i mając przed oczyma wzniesiony poziom łąki ogrodu trzeba wykonać ukłon w stronę ziemi - nienaturalnie wygiąć ciało, patrząc na świat z ukosa. Skradając się tak wzdłuż ogrodzenia można dojść w końcu do ostatniego epizodu architektonicznego - *Tenda Caverna* - rodzaju grotty, chroniącej groby rodziny Brion. Uczestnik tej architektury staje się więc porywany przez jej spektakularność. Trudno znaleźć inne wytłumaczenie popularności dzieła Scarpy, nie jest przecież

miejszem spoczynku znanej powszechnie osobistości, ani zabytkiem, który należy zwiedzić, ani galerią, ani parkiem – jest to cmentarz, zaprojektowany jednak tak, jak najlepsza scenografia. Prezentuje aspekty celu - widowiskowość, funkcję scenograficzną, zaspokajaną przez nastrojowość i projekcyjność oraz aspekty sposobu realizacji scenografii, głównie aspekty odgrywania: aluzji, w mniejszym zakresie iluzji, aspekt organizacji założenia na zasadzie kadrów i sekwencji, aspekt eksponowania światłem.

- *Park de la Villette* Bernarda Tschumiego w Paryżu (1986-1987).

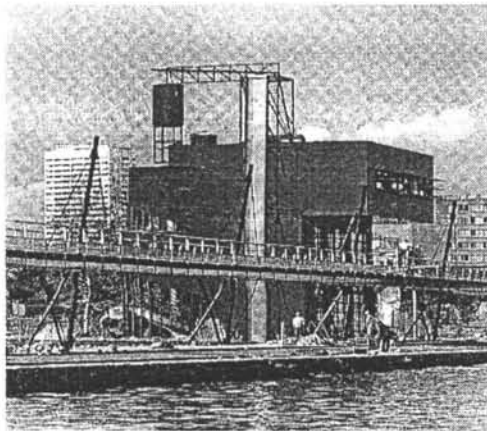
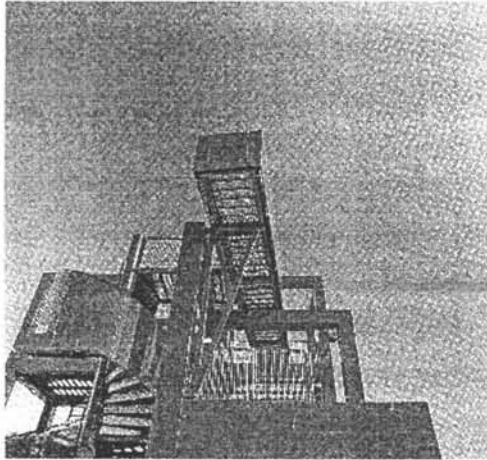
“Czy park *de La Villette* jest zbudowaną teorią czy teoretycznym budynkiem?”<sup>256</sup> - zapytuje sam siebie B.Tschumi i tym samym wywołuje w architekturze problem zbieżny z fundamentalnymi założeniami scenografii. Tschumi sugeruje, że jego park można lub nawet należy “czytać” jak formalne przedstawienie teorii. Scenografia jest formalnym przedstawieniem tekstu. “*La Villette* to zbudowane rozwinięcie porównywalnej metody, napędzane chęcią przejścia od czystej matematyki do matematyki stosowanej.”<sup>257</sup> Takie sformułowanie architektonicznego celu realizowanego w parku przez Tschumiego przywodzi na myśl podstawowe zadanie scenografii, którym jest służenie sytuacji spektaklu, czyli przedstawiania zdarzeń. W tym projekcie jest to przedstawienie zdarzeń w architekturze, nazwanych dekonstrukcjonizmem, którego program stał się treścią spektaklu i generatorem formy.

Dekonstrukcjonizm, jako nurt współczesnej architektury wcielający kilka aspektów scenograficznych (na tle dziejów koncepcji architektury jest to jedna z najbardziej “scenograficznych”), został poddany analizie pod kątem scenograficzności w poprzednim rozdziale. Projekt parku *La Villette* jako dekonstrukcjonistyczny prezentuje, podobnie jak sama architektoniczna idea dekonstruktywizmu, aspekt widowiskowości: przedstawienia zdarzeń, aspekt scenograficznej funkcjonalności, zwłaszcza przez projekcyjność. Przy okazji tego projektu Tschumi podejmuje jednak bardziej wielostronną dyskusję na temat kondycji współczesnej architektury (m.in. dotyczącą granic architektury) i realizuje więcej



<sup>256</sup>B.Tschumi: *Parc de La Villette, Paris*, w: *Deconstruction, ARCHITECTURAL DESIGN*, 1988, s. 35.

<sup>257</sup>B.Tschumi, op. cit. s. 36.



odniesień do scenografii niż zawiera się w omówionych cechach dekonstruktywizmu. Wynikają one z przyjętej przez architekta filozofii, ale się w niej nie zawierają.

Scenograficzną zasadę ekspozycji, należąca do aspektu widowiskowości, prezentuje dekonstrukcjonistyczny antykontekstualizm parku, który "nie ma żadnego odniesienia do swojego otoczenia, jego plan odrzuca samo pojęcie granic, od którego zależy kontekst."<sup>258</sup> Takie traktowanie działki wyodrębnia w przestrzeni miejsce jako scenę, na której zaistnieje "architektoniczny spektakl dekonstrukcji".

Według założeń autora funkcją zastosowanych form architektonicznych miało być "przemieszczenie tradycyjnych opozycji między programem i architekturą i osiągnięcie innych, architektonicznych konwencji przez operacje nakładania, permutacji i podmieniania w celu uzyskania odwrócenia klasycznych opozycji i ogólnego przemieszczenia systemu"<sup>259</sup>. Tymi słowami Tschumi opisał spektakl architektonicznych elementów, grę przestrzennych zdarzeń. Tak sformułowana funkcja wydaje się daleko bardziej zaspakajać potrzeby architektonicznego zdarzenia niż potrzeby użytkownika i tym samym jest ona bardziej scenograficzna niż architektoniczna. "Jak to pisał Derrida - objaśnia Tschumi - projekt nade wszystko skierowany jest przeciw zależności przyczyny i skutku, albo formy i funkcji, konstrukcji i ekonomii lub formy i programu, zastępując te opozycje conceptami przylegania i nakładania."<sup>260</sup> W powyższym kontekście wynika jednoznacznie, że dokonstruowane są zależności między formą i tradycyjnie rozumianą funkcją architektury.

Można się zastanawiać, czy rozmontowywanie konwencjonalnych składników architektury i montowanie z nich nowych zależności ma prowokować widzów do określonych skojarzeń tychże zaprzeczanych tradycji. Wydaje się, że tak, bo w przeciwnym razie trudne byłoby pokazanie zdarzenia demontowania, a zdekonstruować można tylko coś, co jest skonstruowane. Zatem używane wtórnie przez

---

<sup>258</sup>Tamże.

<sup>259</sup>Tamże.

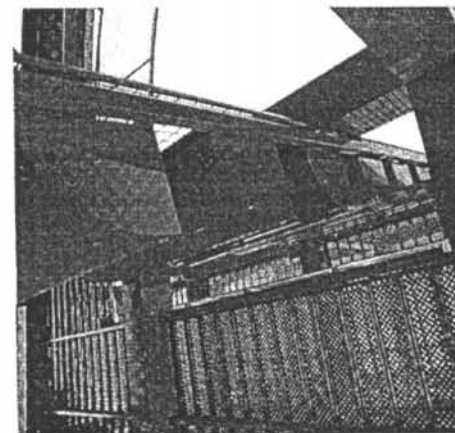
<sup>260</sup>Tamże, s. 34.



Tschumiego zdekonstruowane elementy architektury powinny wzbudzać skojarzenia konstrukcji, czyli mają zadanie projekcyjności scenograficznej.

Tak zarysowane cele i funkcje parku nie mogą być realizowane tradycyjnymi metodami kompozycji architektonicznej, lecz w operacjach, składających się z powtórzeń, zniekształceń, nałożeń. Ten sposób realizacji projektu bezpośrednio odnosi się do filmowej organizacji form w przestrzeni. Sam Tschumi chętnie odwołuje się do doświadczeń kina i podkreśla ich przydatność we współczesnym projektowaniu. Aspekt obrazowania filmowego stał się metodą projektową *La Villette*. Miał on "specyficzny cel: wykazać, że możliwe jest skonstruowanie złożonej organizacji architektonicznej bez uciekania się do tradycyjnych zasad kompozycji, hierarchii i porządku."<sup>261</sup> Zasada nakładania trzech autonomicznych systemów punktów, linii i powierzchni przypomina zabieg nakładania kadrów filmowych. Efekt scenograficzny jest podobny do uzyskanego tu przez Tschumiego. "Nakładanie trzech różnych struktur nigdy nie da wyniku super spójnej megastruktury, ale coś niezdecydowanego, coś, co jest przeciwieństwem całości. To narzędzie (...) zbiegło się z bardziej ogólną eksploracją idei programu, scenariusza i sekwencji."<sup>262</sup>

Do scenopisu i sekwencyjności scenografii filmowej nawiązuje wprost system zapisu *Notation* Tschumiego - rodzaj "gramatyki generującej", która mogłaby być wykorzystywana dla architektonicznych danych programowych. Ma on na celu "uchwycenie dziedzin, które, aczkolwiek zwykle wyłączone z większości teorii architektury, są niezbędne do pracy na marginesach lub granicach architektury. Choć żaden system notacji (...) nie może przełożyć pełnej złożoności zjawiska architektonicznego, postęp w architektonicznej notacji jest związany zarówno z odnową architektury, jak i towarzyszących jej koncepcji kultury"<sup>263</sup>, co właśnie Tschumi chciał uczynić w urządzaniu parku *La Villette*. Tschumi organizuje projekt na zasadzie przechadzki, która od *folie* do *folie* umożliwia rozwijanie wątku opowiadania, organizuje kadry



---

<sup>261</sup>Tamże.

<sup>262</sup>Tamże.

<sup>263</sup>Tamże.



architektoniczne (ogrodu i budynków) realizowane przez różne zabiegi, których porządek następstw, kolejność i połączenia tworzą zaprojektowaną sekwencję.

Aplikacja metody filmowania jest tu wyraźna, aczkolwiek bardziej złożona niż w filmie i pozostaje w kompromisie z udziałem samych widzów w budowaniu obrazów i ich sekwencji (czego nie ma w kinie). Tschumi wypowiadając się na temat związku swojego projektu z obrazowaniem filmowym podkreśla, że park jest sekwencją zdarzeń o maksymalnie zaprojektowanych przebiegach. Wydarzeniami - punktami węzłowymi są tu *folies*, ruchami określającymi "bieg zdarzeń" są drogi, osie, ścieżki. "Przestrzeń jest zespołem form tworzących się w układzie stosunków do programu i miejsca..."<sup>264</sup>. Tschumi określa swoją pracę jako reżyserską, choć w istocie odpowiada ona pracy scenografa, gdyż architekt posługuje się wizualnym tworzywem i za nie bierze odpowiedzialność.

Architekt podkreśla, że przeniesienie teoretycznej koncepcji "architektury-filmu" w realia, nie może być dosłowną adaptacją, ale architektonicznym odpowiednikiem działań filmowych. Tak, jak cięcie i montaż przewidziane w scenariuszu determinują obraz filmowy i wybór scenografii, koncepcja kadrowania w architekturze zdeterminowana jest decyzjami o formie połączeń. Tschumi akcentuje, że dla niego jest kwestią pewną, iż stosunek między opowieścią a urządzeniami przestrzennymi jest problemem wywodzącym się ze scenografii filmowej, gdzie też może być eksperymentowany. Koncepcja *folies*, realizująca elementy opowieści, to "akcje" sprawiające powstanie wątków opowiadania i generujące ich istnienie. Tschumi wyjaśnia, że opierając się na logice pochodzącej z opracowywania tekstu, nawiązuje do operacji znanych z powieści typu *oulipien* (Georges Perec, Italo Calvino): sposobu produkcji *à la* przygotowanie propozycji scenografii. Tschumi czyni odniesienia do przedostatniego planu filmu Antonioniego *Zawód Reporter*, który pokazuje zasadę budowania związku między sposobem obrazowania (filmowania) i zdarzeniem. "Jest tu ruch kamery sprzeczny z opowiadaniem filmu" - pisze autor parku *La Villette*. W czasopiśmie *Camera/Style* poświęconym kinu, Kimball Lockhardt zauważa, że prawie we wszystkich filmach Antonioniego odnajduje się plany, w których natarczywość emocjonalna

---

<sup>264</sup>Tamże.

oparta na obrazie pracuje przeciw narracyjnemu biegowi filmu. Jest to precyzyjnie wyważona, nieustępliwa i narzucająca się różnica, odchylenie lub zasada opozycji między techniką i opowiadaniem, do której Antonioni dochodzi nie tylko poprzez wymyślanie opowieści, ale też "fikcjonalizowanie" samej techniki.<sup>265</sup> W parku *de la Villette* tak samo mocne formalnie jest akcentowanie *l'écart* - odstępu, różnicy, odchylenia, oddalenia między emocją produkowaną w każdym "szaleństwie" (*folies*), a regularną, niezależną i racjonalną siatką organizacji rzutu. Obraz (forma, wizualność) nie ma żadnej formalnej ekspresji programu, przeciwnie, opowiada fabułę, której słowami kluczowymi są *folies*, w sposób podlegający zewnętrznej dyscyplinie. Sam pomysł opowieści i jednocześnie wymyślenia *quasi* filmowej techniki w projektowaniu Tschumi nazywa *Promenade cinématique*. Czyni tak, by spróbować zbudować - co być może jest niemożliwe, jak sam zastrzega - "film-architekturę".

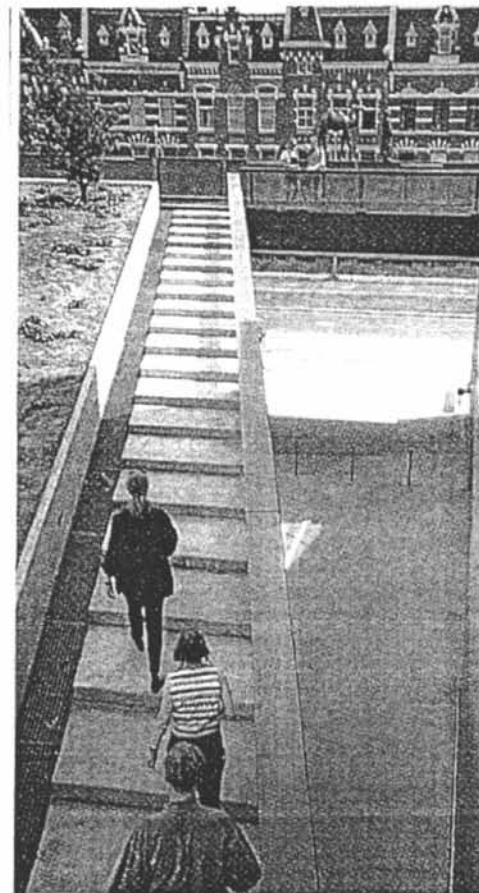
Jest to przykład nowego rodzaju zależności między filmem i architekturą. Tschumi podkreśla, że kino nie tylko inspirowa architektów, ale że wpływ pracy realizatorów filmu na architekturę nie kończy się przy okazji pierwszych związków, lecz jest wciąż eksperymentowany i coraz bardziej uzasadniony.

*Park de la Villette*, określany mianem "najdłuższego budynku świata", jest uznanym dziełem współczesnej architektury i prezentuje kilka wyrazistych aspektów scenografii. Widać w nim związane z programowymi założeniami aspekty celu: widowiskowość i wynikającą z niej scenograficzną funkcjonalność, zaspokajaną głównie przez projekcyjność, oraz związane z realizacją aspekty sposobu: odgrywanie poprzez aluzje i organizowanie form w przestrzeni na zasadzie sekwencji kadrów.

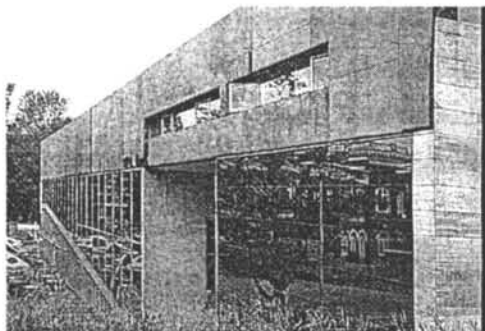
- *Kunsthal* Rema Koolhaasa w Rotterdamie (1993 r.)

*Kunsthal* jest halą wystaw położoną na zamknięciu *Museumspark*, którego autorami są Rem Koolhaas i Yves Brumier. Sytuację spektaklu tworzy już sam program obiektu i jego kontekst:

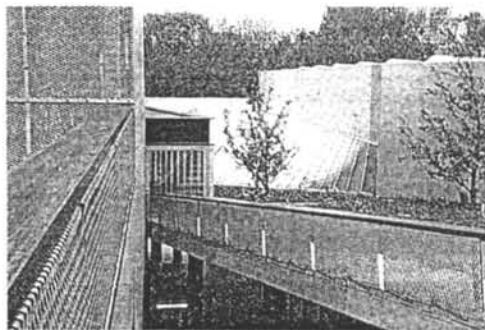
<sup>265</sup>"To, co *Zawód Reporter* proponuje, to opracowanie całkowicie wizualnego systemu przetworzenia tradycyjnego związku między formą i treścią i jest oczywistym, że opowiadanie ryzykuje, że stanie się niezrozumiałe. (...) Ten plan jest jednym z przykładów frapującego u Antonioniego wysiłku, by przeszkodzić filmowaniu wyłącznie na zasadzie efektu identyfikacji i naśladownictwa" *Séquence 6 profession cineaste*.



"wyodrębnione miejsce w mieście"<sup>266</sup>, czyli położony o 5 m poniżej ulicy Park Muzeów, którego kompozycję porównać można do średniowiecznego układu mansjonów porzrzucanych na przemierzonym terenie gry i obserwacji (piąty cykl przestrzeni teatralnej średniowiecznej według klasyfikacji K. Brauna (patrz II 1.). Obiekty architektoniczne w tak pomyślanej aranżacji stanowią nie tylko "schronienie" eksponatów, ale same są eksponatami, "proponującymi" użytkownikom, stającym się tu publicznością, sytuację gry.



Aspekt widowiskowości *Kunsthal* daje się wyraźnie odczuć i zaobserwować już w pierwszym kontakcie z dziełem podczas zbliżania się do wejścia od strony parku. Zanim widz stanie na obszernym placu, wyłożonym glazurowymi "brukowcami" z betonu, zostanie wprowadzony w świat niecodziennych doznań poprzez mostek, którego łuk rozpięty jest nad terenem parku, nie zaś nad żadną przeszkodą. To odgrywanie, czyniące aluzję do mostku, jest "dosłowną" grą z architekturą i w ujęciu przeprowadzanej analizy prezentuje szereg aspektów scenograficznych. Szczególna jest tu funkcjonalność scenograficzna, gdyż mostek nie posiada żadnego architektonicznego uzasadnienia, co więcej, również konstrukcyjnego, ponieważ samowystarczalna forma łuku jest przez Koolhaasa podparta cienkimi podporami przypominającymi *coctail-sticks* lub bierki. Ten konstrukcyjnie zbędny element tłumaczy się w ujęciu scenografii. W sensie scenograficznym mostek służy sytuacji spektaklu, uzasadniając funkcję zastosowanych form jako generujących określone zadania: projekcyjność i nastrojowość. Środkiem osiągnięcia tych efektów jest udawanie poprzez aluzje.



W parku "idea średniowiecznego *hortus conclusus* zostaje manierystycznie zastąpiona przez ideę fantastycznego i tajemniczego świata składającego się z różnorodnych miejsc. Park ten jest wyraźnie bardziej dziełem człowieka niż natury. Złożony z sekwencji sztucznych elementów (mur lustrzany, most), w sposób wyraźny i kunsztowny pokazuje działania człowieka współczesnego względem przyrody"<sup>267</sup>. Określenie "sztuczny" jest użyte w znaczeniu *artifizioso* - kunsztowny i jest najczęściej praktykowanym

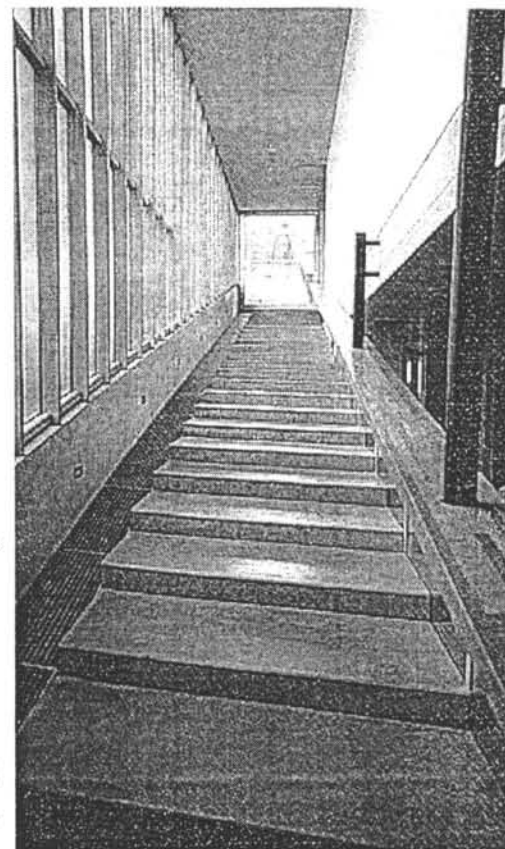
<sup>266</sup>K. Lenartowicz: *Rem Koolhaas – dwa dzieła*, referat wygłoszony na posiedzeniu Sekcji Teorii Architektury Komisji Urbanistyki i Architektury O/PAN w Krakowie w dniu 8 czerwca 1995.

<sup>267</sup>Tamże.

rodzajem udawania w scenografii. Na przykład celem zastosowanej przez Koolhaasa formy mostku nie jest przeprowadzenie użytkownika na drugą stronę przeszkody, lecz przedstawienie konkretnych tematów, przez K.Lenartowicza nazwanych "działaniami człowieka współczesnego względem przyrody". Bardzo mocno odczuwana jest "projekcyjność" użytej formy, gdyż wzbudzając stan oczekiwania i zaskoczenia uruchamia bogaty system skojarzeń, tym samym wywołując w wyobraźni obrazy odniesień.

Kontynuacją tak rozpoczętego "spektaklu" jest hala wystawowa. Prosta forma zamkniętego pudełka mogłaby się wydawać obca w każdym innym parku, ale nie w tym, tak pełnym manierystycznych tajemnic i sztuczności. Tutaj obiekt tylko rozwija ciąg zaskoczeń i napięć - oczekiwanie widza, które już samo stwarza sytuację spektaklu. Zewnętrzna forma hali przywołuje na myśl obiekty przemysłowe i produkcyjne, które obudowują neutralnym i prostym kształtem skomplikowane technologie wnętrza. Jednocześnie sytuacja parku każe spodziewać się czegoś innego. Projekcyjność tworzy więc dodatkowe napięcia w doznaniach widza, a jest osiągnięta przez sposób odpowiadający scenograficznemu aspektowi udawania, szczególnie aluzji i kostiumu. Konsekwentnie podtrzymuje go zbliżenie się do obiektu - południowa ściana wyłożona jest cienkimi jak sztuczna okleina płytkami prawdziwego kamienia, które działają jak iluzjonistyczna przekora - wywołują złudzenie sztucznej okładziny, tymczasem są warstwą naturalnego tworzywa, o czym już wspomniano przy okazji omawiania iluzji.

Wejście do hali odbywa się "niezauważalnie" wąskim przesmykiem przejścia obok kasy biletowej, co bardziej odpowiada scenograficznej funkcji "wydłużonej drogi", niż łatwemu sposobowi wejścia od obiektu muzealnego (z reguły jest ono czytelne, zachęcające, obszerne, zdolne przyjąć ruch wchodzących, wychodzących, przystających tu w celu znalezienia informacji, itd.). Po wkroczeniu wąskim przesmykiem do wnętrza hali rozpoczyna się zwiedzanie, które w scenograficznym ujęciu można by metaforycznie nazwać "projekcją filmu". Całość zorganizowana jest na zasadzie "zataczającej kręgi trasy, na której pokonujemy przy pomocy ramp drogę z dołu ku górze, z przyziemia do sal górnych (...) i wreszcie na sam dach, który też jest pomyślany jako przestrzeń ekspozycyjna"<sup>268</sup>. Scenograficzny aspekt



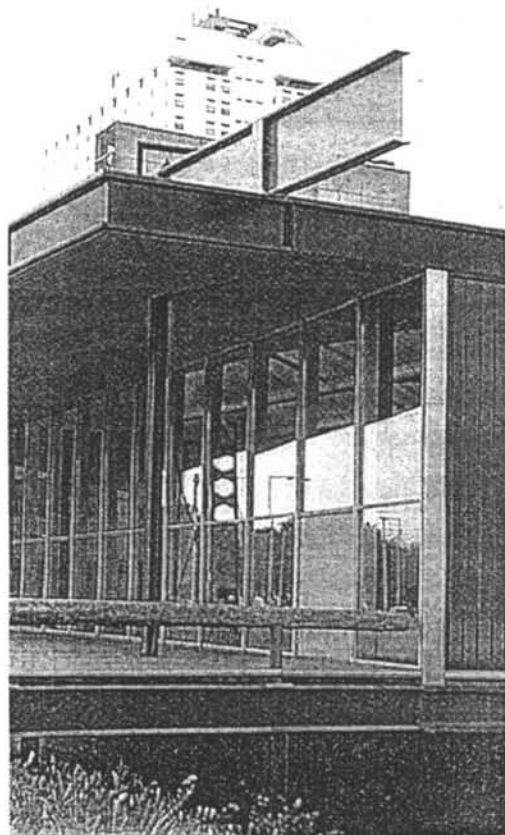
<sup>268</sup>Tamże.

formy jest konsekwencją ciągu działań: podporządkowania organizacji przestrzennej wnętrza drodze użytkownika-widza, której przebieg wynika z jakości i kolejności widoków składających się na sekwencję obrazów. Widz jest "atakowany" niecodziennymi wrażeniami. Dzięki przemieszczaniu się po pochyłej drodze wzrok może rejestrować widoki z różnych punktów widzenia, również nietypowych dla pionowej pozycji człowieka, a bliskich rejestracji rzeczywistości okiem kamery. Jednocześnie wglądy w głębokie perspektywy o nakładających się kulisowo planach zachęcają do "operowania" wzrokiem tak, jak to czyni operator filmowy kamerą. W ten sposób widz tworzy gęstą sekwencję obrazów, układającą z tej architektury kompozycję kunsztownego filmu. Funkcja komunikacyjna jest więc wyraźnie scenograficzna, gdyż poprzez rozciągnięcie i sztuczne wydłużenie ciągu komunikacyjnego umożliwia i tworzy sytuację spektaklu - projekcyjność i nastrojowość.

Krótkimi, acz gęstymi filmami w filmie są wglądy w poszczególne sale hali. Widz przechodzący rampą zewnętrzną do "zygzaka" wejścia i mijający kasę biletową, znajdzie się niespodziewanie w sali nazwanej: hall wejściowy/audytorium. Połączenie tych funkcji zwykle rezerwowanych wyłącznie dla zamkniętych wydarzeń w jednej, akcentuje jej aspekt ekspozycyjności i przekształcalności. Stanowiąc istotny "obraz" w sekwencji widoków całości audytorium jest "nanizane" na drogę obserwacji. Szczególnym aspektem scenograficznym tego pomieszczenia jest jego zmienność osiągnięta przez zabieg praktykowany w studiach filmowych. Na szynie w suficie sali umocowany jest rozwijany "horyzont", którym można zasłonić przeszkloną ścianę i odseparować fragment wnętrza jako zamkniętą, niewielką przestrzeń, umożliwiającą koncentrację i skupienie.

Spacerujący po hali widz posuwa się dalej w głąb "labiryntu". Z rampy dostrzega dużą salę restauracji przyziemia, wyposażoną w skośne słupy, prostopadłe do stropu audytorium. Jest to projekcja "zdarzeń geometrycznych" wnętrza, ale też igranie (i-granie) z odczuciami kinestetycznymi widza, co wzmacnia nastrojowość.

Powtarzającym się zabiegiem formalnym służącym organizowaniu sekwencji widoków o zwielokrotnionej głębi, jest stosowanie przezroczystych podłóg. Metalowa krata, wystarczająca dla





utrzymania ciężaru użytkowników, okazuje się wątpliwa jako podłoga zapewniająca psychiczne oparcie i poczucie równowagi. Odczucie niepokoju, ale też równocześnie graniczącego z iluzją wrażenia uniesienia i lekkości, przypominającego filmowe sztuczki wirtualne, dominuje nad poczuciem realnego bezpieczeństwa i grawitacji. Ten zabieg odpowiada scenograficznej funkcjonalności, zaspokajanej w aspekcie nastrojowości sposobem iluzji i organizowania form według sekwencji widokowych.

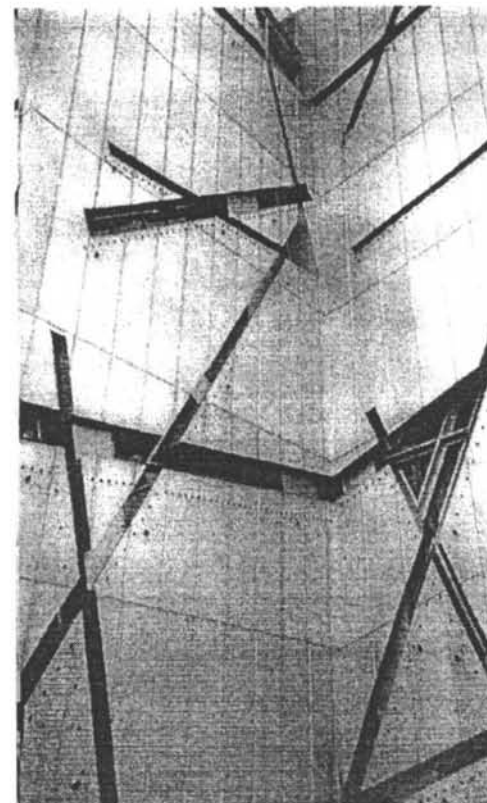
Scenograficzną projekcyjność widać w różnych wariantach słupów konstrukcyjnych. Poprzez szereg aluzji formalnych rozwijają one jak "film w filmie" - opowieść o historii i znaczeniu kolumny, jej architektonicznych postaciach jako elementu budowli i symbolicznych, wielorakich odniesieniach. Ten "serial" przewija się w "odcinkach" w czasie zwiedzania całej hali, obejmuje odchodzącą od obrysu budynku "sieć głównych słupów nośnych - "egipskich" kolumn w przejściu centralną rampą, dalej po wschodniej stronie w systemie podpór o konstrukcji stalowej na dolnej kondygnacji - pięć słupów-drzew, na górnej natomiast - blisko dwadzieścia słupów usztywnionych pomarańczowym dźwigarem."<sup>269</sup>

Całość wnętrza jest sekwencją zależnych od siebie przestrzeni o różnym charakterze. Prowadzenie dróg wewnętrznych umożliwia łączne i rozłączne użytkowanie poszczególnych pomieszczeń, czyli "przekształcalność" formalnego oddziaływania hali.

Obiekt prezentuje nadrzędny aspekt widowiskowości: przedstawienia zdarzeń, aspekt scenograficznej funkcjonalności, zaspokajanej przez nastrojowość i projekcyjność, oraz aspekty sposobu: odgrywania, organizacji, przekształcania.

- Muzeum Żydowskie Daniela Libeskinda w Berlinie (1999)

Obiektem muzealnym prezentującym w najwyższym artystycznym wykonaniu scenograficzność jest Muzeum Żydowskie Daniela Libeskinda. Jako przykład modelowy było już wielokrotnie wspomniane w analizie poszczególnych aspektów scenografii w architekturze. Powstało w starej części Berlina przy Lindenstrasse i słynnych barokowych założeniach Wilhelmstrasse i Friedrichstrasse. Oficjalna nazwa



<sup>269</sup>Tamże.



projektu brzmi: Dział Muzeum Berlińskiego z Departamentem Muzeum Żydowskiego, a sam autor określa go w języku geometrii jako architekturę "między liniami".

Budynek stał się słynny i znaczący jeszcze przed ukończeniem. Zorganizowane wycieczki mogą zwiedzać w wybrane dni powstającą realizację i przyglądać się niezwyklej i kontrowersyjnej formie. Muzeum Żydowskie Libeskinda prowokuje interpretacje w różnych aspektach. W ujęciu scenograficznym stanowi modelowy przykład architektury-spektaklu. Libeskind poprzez architekturę przedstawia historię i związane z nią emocje, dokument, echo rozpaczy, wizualizację ciągłej wędrówki narodu żydowskiego. Tę skomplikowaną i bogatą treść opowiada jedynie formą swojego dzieła. Muzeum nie służy właściwie żadnym eksponatom, posiada ich bardzo niewiele – samą przestrzenią produkuje wyjątkowo intensywnie sytuację dramatu. Jest to może pierwsze w historii muzeum, w którym sama architektura jest wystarczającym elementem do jego funkcjonowania, a nieliczne eksponaty są tylko dodatkiem. To architektura bowiem porwya widza i od wejścia zaczyna opanowywać go w całości: jego ciało, wyobraźnię, umysł. Jest on tak prowadzony przez ekscytujący zygzak przestrzeni "między liniami", by doświadczać serii doznań i napięć wynikających z odczuwania, postrzegania i koncyptowania zaprojektowanych form.

Ta wyjątkowa widowiskowość sprawia, że dzieło Libeskinda nie ma właściwie funkcji architektonicznej w tradycyjnym sensie muzeum – nie służy prezentowanym tu eksponatom, albo służy w minimalnym stopniu. Jego funkcja jest natomiast w pełni scenograficzna – forma spełnia potrzebę spektaklu, stanowi jego wizualizację formalną.

Scenograficzna funkcjonalność jest realizowana zarówno przez nastrojowość, jak i przez projekcyjność. Zabiegi formalne Libeskinda dramatyzują przestrzeń, to znaczy tak ją organizują, by wzbudzić u widza odpowiednie stany uczuciowe. O nastrojowości decydują afekty, pochodzące z automatycznych reakcji czuciowych na bodźce, niezależnie od poznania. Odnoszą się one do emocji pierwotnych, spontanicznych, nieuświadomionych. Libeskind osiąga tu przynajmniej trzy z czterech elementarnych stanów emocjonalnych, wymienionych przez Plutchika: oczekiwanie–zdziwienie, radość-



smutek, strach-gniew. Intensywność reakcji wzrasta, pojawiają się więc różne odcienie uczuć, np. zaniepokojenie, niepewność, niepokój, zaskoczenie, zadowolenie, uniesienie. Zaniepokojenie wzbudza już bryła zewnętrzna – metaliczna, chłodna, ostra, lśniąca w świetle i pocięta wąskimi szparami okien. Towarzyszy mu niepewność, związana z brakiem odniesienia do innego muzeum już widzianego, zachwianiem pionów i poziomów, nagromadzeniem kątów ostrych, co może doprowadzać nawet do rozdrażnienia. Oczekiwanie, powodowane patrzeniem na muzeum z dystansu, wyzwala w patrzącym napięcie emocjonalne, z którym wchodzi do wnętrza. Ostrożnie rozpoczyna on wędrówkę. Już pierwsze pomieszczenie zaskakuje proporcjami olbrzymiego korytarza, którego architektura zakłócona została dynamicznymi liniami skośnych kierunków. Wycięcia w surowych płaszczyznach ścian atakują poczucie równowagi, są agresją w logice porządku. Wydłużony kształt przestrzeni każe powoli przesuwać się w głąb muzeum. Pierwsze emocje zostają poddane krytyce intelektualnej. Dzięki tak złożonej przestrzeni Libeskind zmusza widza do refleksji. Projekcyjność muzeum polega na sterowaniu sytuacją poznawczo-emocjonalną, pochodzącą od interpretacji form i ocen poznawczych. Projekcyjności służy aktywizowanie pamięci, przywoływanie wspomnień, system świadomych ocen. Obydwie te komponenty scenograficznej funkcjonalności: nastrojowość i projekcyjność, współdziałają ze sobą i wzajemnie się uruchamiają. Ich związek przypomina myśl Piageta o inteligencji emocjonalnej lub uczuciowości intelektualnej (patrz: nastrojowość, s. 83). Emocja afektywna czerpie bezpośrednio z wartościowania pojęciowego, które podsuwa jej środki i wyjaśnia przyczyny powziętych decyzji formalnych. Nastrojowość i projekcyjność osiągnięta jest w Muzeum przede wszystkim scenograficznym sposobem odgrywania, zwłaszcza przez aluzyjność form i stosowanie dyskretnych iluzji przestrzennych. Przechodząc przez pierwszy korytarz w następny i kolejny, załamujący się w stosunku do poprzedniego pod ostrym albo rozwartym kątem, widz musi czuć się wciągany w tajemniczość i prowokowany do zrozumienia przyczyn tej formalnej gry. Odczuwa się tu wyraźnie zasadność prowadzących kierunków, choć widzowi, który nie zna "treści" dramatu trudno odgadnąć ich genezę, nawiązującą do kształtu żydowskiej gwiazdy. Znacznie łatwiej zrozumieć i wytłumaczyć znaczenie zamkniętej i sterylnie odseparowanej, absolutnie niedostępnej pustki,



przecinającej korytarze. Struktura muzeum jest przecięta prostą "linią" wzdłuż głównej osi: pustą przestrzenią, sięgającą od przyziemia do dachu. Szczelnie odizolowana od pozostałej przestrzeni budynku, ta "pustka", według określenia Libeskinda, jest widoczna, lecz odcięta i niedotykalna dla widza – można ją tylko zobaczyć. Przechodząc przez całą strukturę widz przekracza ponad 30 mostków nad "pustką", mogąc ją z nich kontemplować. Terytorium sceny i widowni jest tu wyraźnie zaprojektowane, oddzielone jak w tradycyjnym teatrze lub nawet kinie. W swoim przebiegu pustka staje się "kręgosłupem" budynku, wyposażając jego sfaldowane łamańce w główną oś. Przez swoją niedostępność posiada ona wyjątkową moc projekcyjności, wskazuje na to, co jest nieobecne, ale co wciąż musi być czynione obecnym, ucieleśnia architektonicznie coś, co jest kwintesencją niemiecko – żydowskiej historii i kultury. Jej obecność jest ciszą tej przestrzeni, jej oddechem i tajemnicą.

Przyziemie budynku ma trzy zasadnicze osie: główna zapewnia dostęp do poziomu wystaw, druga prowadzi do ogrodu E.T.A.Hoffmana, trzecia jest ślepym zaułkiem, kierującym do Wieży Holokaustu. Schody w wieży niosą widza ku wciąż otwartej przyszłości, czyniąc z muzeum ostatecznie symbol nadziei.

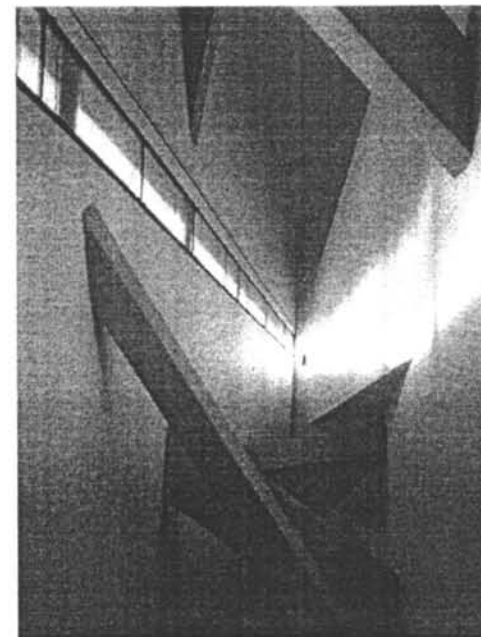
Szczególnie mocno oddziałuje na zmysły odbiorcy tzw. Ogród E.T.A.Hoffmana, zaprojektowany jako poetyckie przedstawienie historii wygnania i emigracji Żydów z Niemiec. Kwadratowa płaszczyzna o nawierzchni kamienistej nachylona jest w stosunku do poziomej o około 10-12' stopni. Prostopadle do tej płaszczyzny umieszczono na niej na regularnej siatce "architektoniczne drzewa" - betonowe, białe prostopadłościanny o wysokości około 4 metrów. Ogród jest obniżony w stosunku do poziomu otoczenia i wchodzi się do niego rampą z budynku w niższej jego części. Górna krawędź muru ograniczającego całość kontynuuje kierunek nachylenia płaszczyzny posadzki. Wchodzący percypuje całość jako tradycyjny układ pionów i poziomów, bo do tego skłania go przyzwyczajenie i konsekwencja wszystkich składowych elementów kompozycji. Wchodząc na kamienistą nawierzchnię zaczyna odczuwać niepokojący brak równowagi. Ciało wyraźnie ciąży w jedną stronę, tymczasem logika nie tłumaczy zmysłowego doznania. Rodzi się zdziwienie, niepewność, lęk. Chwiejące się ciała zwiedzających znajdują



oparcie w betonowych "słupach", zdezorientowany umysł szuka pomocy w kontekście. I tu czeka go najdziwniejsze doświadczenie: wynurzający się zza krawędzi białego muru okalającego ogród świat odległych budynków wali się - ściany straciły swój pion i poziom i wydają się "zanurzać w ziemię", powoli grzęznąć w niej niczym tonący okręt.

Pierwsze doznanie jest najmocniejsze, niemniej nawet gdy znana jest zasada działania opisanej przestrzeni - każdorazowe w niej uczestniczenie wzbudza wciąż podobne napięcia i dosłownie wyprowadza z równowagi.

Muzeum Żydowskie D.Libeskinda w Berlinie prezentuje prawie wszystkie postaci scenografii, wyodrębnione w przyjętej metodzie, wzmacniając oddziaływanie formy na uczestnika tej architektury. Aspekty scenografii, takie jak: cel formy – przedstawienie zdarzeń, dyktujące scenograficzną funkcjonalność, zaspokajaną przez nastrojowość i projekcyjność, sposoby kształtowania formy oparte na odgrywaniu, zwłaszcza na aluzji i iluzji, organizacji przestrzeni na zasadzie kadrów i sekwencji oraz eksponowaniu światłem – dotyczą tych elementów muzeum, które świadczą o jego wybitności. W tym przypadku scenograficzność podnosi jakość i wartość dzieła architektury.



## IV SYNTEZA

### CELE I SPOSOBY SCENOGRAFII W ARCHITEKTURZE

Przeprowadzona analiza potwierdza istnienie związków między architekturą i scenografią. Pokazuje przydatność doświadczeń i narzędzi projektowania scenografii w architekturze. Aspekty scenografii w architekturze dotyczą celu i sposobów kształtowania formy. Obejmują: cel - przedstawienie zdarzeń: widowiskowość, scenograficzną funkcję, nastrojowość, projekcyjność, sposoby: odgrywanie: iluzje, aluzje, kostiumy, organizowanie: kulisy, kadry, sekwencje, przekształcalność, eksponowanie światłem. Zwykle tworzą one hierarchię ustaloną związkami przyczynowo-skutkowymi, aczkolwiek podporządkowanie celowi sposobu jego realizacji nie musi być regułą.

Aspekty scenografii przewijają się w architekturze wielu stylów i konwencji w różnych czasach, kulturach i obszarach geograficznych. Można je wskazać w kierunkach architektonicznych przeciwstawnych, stojących w opozycjach ideowych lub formalnych, na przykład w obiektach modernistycznych i postmodernistycznych, albo w dekonstruktywizmie i fałdowaniu. Świadczy to o tym, że zjawisko zależności między scenografią i architekturą, wzajemnych współbrzmień lub wpływów, są niezależne od koncepcji stylowych i mogą zaistnieć w każdym rodzaju architektury. Dzieje się tak głównie dlatego, że aspekty scenograficzne są estetyczne i nie wnikają w założenia stylowe, mają natomiast bardziej charakter organizacyjno-programowy i społeczno-psychologiczny, i jako takie zdarzają się w różnych stylach, czasach i kulturach.

Można jednak wyróżnić w historii i współczesności architektury epoki i ruchy, w których aspekty scenografii realizowane są nie tylko w pojedynczych sporadycznych przypadkach, ale stają się charakterystyczne dla całego nurtu architektonicznego. W odległej historii taką epoką twórczą był manieryzm i barok, potem oświeceniowy sentymentalizm i eklektyzm, głównie z architekturą romantyzmu. W czasach bliższych nam wzmocnienie związków architektury i scenografii daje się zauważyć jako

rosnące w architekturze trzech ostatnich dekad XX w. Nagromadzenie aspektów scenografii występuje w postmodernizmie. Dotyczą one zarówno ideowego celu, funkcji scenograficznej, projekcyjności i nastrojowości, jak i sposobu realizacji: odgrywania poprzez aluzje i kostiumy. Mocno nasycone aspektami scenografii są młode ruchy architektoniczne lat 80. i 90., tj. dekonstrukcjonizm i fałdowanie. Akcentują one inne niż postmodernizm istotowe cechy scenografii, takie jak: służenie sytuacji spektaklu poprzez działanie na zdarzeniach, przekształcalność form, organizowanie widzenia na zasadzie sekwencji kadrów.

Niezależnie od tych kierunków i ruchów, istnieją architektury trudne do klasyfikacji stylowej lub programowej i także prezentujące aspekty scenografii w wielu ich wyodrębnionych postaciach. Przykłady takich dzieł architektury współczesnej, wybrane według subiektywnych kryteriów autorki, zostały szczegółowo zanalizowane według zaproponowanej metody interpretacji architektury.

Analiza potwierdza istnienie związków architektury i scenografii, zwłaszcza współcześnie. Istotne jest, że zarówno na zarysowanym tylko tle historycznym, jak i w ostatnich dekadach XX w. aspekty scenografii stosowane w architekturze przyczyniają się do wzmocnienia jej oddziaływania formalnego na użytkownika. Jednak ich obecność, dotycząc pozaestetycznych postaci architektury, nie jest równoznaczna z podniesieniem jakości tej architektury. Aspekty scenografii można wskazać w obiektach pięknych i brzydkich, mogą wyrażać się one w subtelnej poetyckiej formie, lub krzykliwej, gruboskórnej i efekciarskiej. Podobnie scenografie, bywają zachwycające, przenikliwe, wymowne lub przegadane, zbyt dosadne, pozbawione wdzięku. Jedno można niewątpliwie stwierdzić – umiejętne stosowanie scenograficznych elementów w architekturze wzmocnia jej oddziaływanie. W tym tkwi siła i wartość tych aspektów, ale też niebezpieczeństwa. Wydaje się, że sprawa zamieniania architektury w spektakl sytuuje się w obszarze zawodowej etyki architekta i jego odpowiedzialności społecznej oraz artystycznej wrażliwości. Jest to możliwość i narzędzie w rękach artysty, od którego zależy dopiero, czy przyczyni się do stworzenia formy wyrafinowanej, eleganckiej i szlachetnej, czy pretensjonalnej lub wulgarnej. Nadzieję budzi fakt, że aspekty scenografii inspirują wybitnych twórców i często osiągają w ich dziełach artystyczną jakość.



## V WNIOSKI

### ZYSKI I ZAGROŻENIA - PRÓBA KRYTYKI

Analiza aspektów scenograficznych w architekturze współczesnej na tle historycznym pozwala dostrzec ich intensyfikację w okresie trzech ostatnich dekad XX w. W historii zwykle jednak działania te dotyczyły obiektów sakralnych i sytuacji obrzędu, a tylko sporadycznie zdarzały się w architekturze z kategorii *profanum*, czyniąc ją wtedy bardziej spektakularną (np. *Villa Rotonda* Palladia). Czasy współczesne naruszyły dotychczasowe, tradycyjne proporcje. Przegląd znaczących dzieł ostatnich lat i ważniejszych tendencji architektonicznych każe zauważyć ich szczególną scenograficzność oraz podporządkowanie formy sytuacji spektaklu (najczęściej najbardziej dziś spopularyzowanemu - spektaklowi filmowemu). Scenograficzność i dramatyzowanie architektury ze zjawiska marginesowego staje się wiodącym, a jako że architektura według większości definicji encyklopedycznych i słownikowych jest odbiciem sytuacji społecznej i kultury społeczeństwa, jest też zjawiskiem symptomatycznym, pozwalającym wyprowadzić wnioski natury socjologicznej. Wydaje się, iż żyjemy w okresie i sytuacji wielkiego spektaklu. Coraz częściej nie mówi się o społeczeństwie, ale o publiczności i „gwiazdach”. Podział ludzi na oglądanych lub podglądanych i publiczność proponuje telewizja, czyniąc seriale z fragmentów cudzej prywatności (skandalizujące, wścibskie lub dobrowolne). Banalne gry telewizyjne pozwalają każdej odważnej osobie stać się bohaterem i wystąpić przed publicznością. O problemie zagrożenia ludzkiej prywatności w artystyczny sposób opowiedział Peter Weir w znakomitym filmie *Truman show*,<sup>270</sup> którego bohater, przeciętny urzędnik, nieświadomy jest, iż żyje w gigantycznym studio filmowym, gdzie tysiące kamer rejestruje jego życie i podaje zachłannej publiczności w seryjnych odcinkach. Podglądanie z jednej strony i kreowanie własnych przeżyć lub rzeczywistości na zasadzie sztucznie wypreparowanej wirtualizacji z drugiej, to dwie skrajne sytuacje, które zaczynają zagarniać

---

<sup>270</sup> P.Weir: *Truman show*, 1996.

społeczeństwo końca XX w. P.Weir karykaturalnie stwierdza, że istnieją tylko te dwie możliwości: stać się widzem lub aktorem, a architektura współczesna wydaje się tę opinię potwierdzać. Symptomatyczny jest również fakt, iż obiekty o scenograficznych aspektach są modne, robią szybkie kariery w środowisku architektów i szerzej w społeczeństwie nie tyle bulwersując, co zachwycając i przebijając do powszechnej świadomości. Architektura, po pierwsze, coraz częściej organizuje przestrzeń na zasadzie podziału na teren dla publiczności i aktorów, ale też, po drugie, staje się świadomie wyrafinowaną oprawą spektaklu, który sama proponuje, narzuca, uruchamia i generuje, a funkcja ta decyduje o jej formie.

Rozwój TV, technik filmowych, powolne zacieranie granic między tym, co kinowe i telewizyjne, a tym, co realne oraz coraz łatwiejszy dostęp w świecie mediów do strefy technicznej produkcji, dawniej hermetycznej, sprawia, że popularne stają się dziś kina domowe, prywatne filmowanie z ramienia kamerą video, utożsamianie się z sytuacjami sugestywnych filmów, podejmowanie wirtualnych wycieczek w salonach gier komputerowych. Architektura zaś, jeśli ma się podobać, powinna umożliwiać nakręcanie indywidualnego filmu mentalnego w umyśle obserwatora-użytkownika-widza-aktora, ma proponować sekwencje takich widoków, które pozwolą przeżywać ekscytujące sytuacje, pobudzać, szokować, zadziwiać. Nie bez powodu mówić się zaczyna o „architekturze zmysłów”, mającej generować, stymulować doznania człowieka w sposób zaprojektowany, intensywniejszy niż tradycyjne.

Muzeum Żydowskie Libeskinda, sławne i popularne zanim zostało ukończzone, przyciąga nie tylko architektów, stwarza bowiem poprzez swoje uformowanie niepowtarzalną sekwencję widoków, jest przejściem niemalże przez niezwykle „studio filmowe”, wirtualną grą z przestrzenią proponując odmienne od codziennych doświadczenia percepcyjne i stany emocjonalne. Z punktu widzenia istoty architektury ten efekt jest podstawowym elementem formotwórczym i decyduje o kształcie.

Podobnie budowane jako oprawy wizualne spektaklu generowanego w umyśle użytkownika są: *Muzeum na wyspie* w Hombroich, *Kunsthal* w Rotterdamie, większość obiektów J.Nouvela, P.Eisenmana, F.O.Ghery'ego, B.Tschumiego. Architektura o aspektach scenograficznych stała się symptomatyczna dla końca XX w. i istnieje obawa, iż w ogólnej sytuacji architektury może zacząć przekraczać właściwą sobie

pozycję architektury marginalnej i wyjątkowej. Wydaje się, że społeczeństwo, w którym każdy coraz częściej chce żyć jak w filmie i stać się sławnym przez własne 15 minut, co proroczo przewidział Andy Warhol, pragnie produkować budynki niezwykle, wyjątkowe, poruszające i ekscytujące, bohatersko wyniosłe lub przebiegle osaczające swoją poddańczą elastycznością. Niejednokrotnie architekci świadomie bądź intuicyjnie przejmują z teatru i kina sposoby przyciągania publiczności, bo to warunkuje powodzenie, sukces i sławę dla budynku oraz dla ich autorów. Teatr i film, a w nich scenografie, wypracowywały od początku swej długiej tradycji sposoby epatowania widza, ale też sytuacja spektaklu w teatrze i kinie była i jest jasno określona, skonstrastowana z rzeczywistością realną i wciąż jeszcze odświętna. W architekturze sytuacjami spektakularnymi i odświętymi czyni się dziś np. potoczną czynność kupowania w wielkim magazynie handlowym, przyciągając klienta tak, jak to robi np. scenografia filmów *science fiction*. Podobnie projektuje się bary i restauracje - wysoka konsumpcja zapewnia sukces właścicielowi, architekturze, architektowi, zatem celem podstawowym jest przyciągnięcie klienta takim uformowaniem, które generuje wyjątkowe doznania.

Analiza aspektów scenografii współczesnej architektury ma na celu prezentację zjawiska i stworzenie obiektywnej bazy ewentualnym opiniom. Podjęta próba krytycznego spojrzenia narzuca się jako wniosek pracy i ma zachęcić do dyskusji na temat kondycji współczesnej architektury na szerszym tle kulturowym.

W 1967 r. Guy Debord w Paryżu wydał „mityczną książkę paryskiego maja” - *Spoleczeństwo Spektaklu*. Dokonana w niej krytyka współczesnej cywilizacji, nazwanej „cywilizacją spektaklu”, wprowadza profetyczne analizy społeczeństwa *mass mediów*. „Całe życie społeczeństw - pisze Debord - w którym królują nowoczesne warunki produkcji, zapowiada się jako gigantyczne nagromadzenie spektakli. Wszystko, co było dotąd przeżywane bezpośrednio, oddaliło się w przedstawienie”.<sup>271</sup> Nawiązując do tej profetycznej książki, Jean-Pierre Le Dantec w 1995 r. pisze *“Le spectacle*

---

<sup>271</sup>G. Debord: *Spoleczeństwo Spektaklu*, op. cit. s. 11.

*continue...*",<sup>272</sup> artykuł, w którym zauważa w architekturze ostatnich czasów ponure i zadziwiające spełnienie przewidywań Deborda. Powagi sytuacji dodaje fakt, że fabrykację błyskotliwych makijaży, powierzchniowych wrażeń i pozorów podejmują najwybitniejsi architekci w sposób formalnie wyrafinowany i kunsztowny.

Spektakularny charakter obecnej cywilizacji: odrealnienie, zastąpienie rzeczywistości obrazem, a bycia - reprezentacją, relatywizacja prawdy na wszelkich poziomach i jej permanentna wymiennosc z kłamstwem, zanik pamięci i idąca za nim destrukcja historii, odosobnienie, alienacja, pasywnosc, nieokielznana konsumpcja, wszelka dzialalnosc ludzka jako towar - te i wiele innych cech spolecznstwa spektaklu koncentruje Debord w aspekcie nadrzednym konkretnej perspektywy smierci spolecznstwa, ktore zastepuje zycie jego pozorem.<sup>273</sup>

"Nie bardzo wiadomo co jest (...) prawdą - kłamstwo zyskało nową barwę. - pisze D.Kozłowski. - Poruszamy się w obrębie estetyki, która epatuje swoją kategorią fikcyjności. Dotychczas istnienie jej nie było nigdy tak eksponowane."<sup>274</sup>

Wracając do sformułowanego w założeniu pracy zamiaru autora, by architekturę „widzieć jasno w zachwyceniu” - można to zdanie Marcela Prousta odnieść również do percepcji przestrzeni architektonicznej wypełnionej pułapkami i wirtualnymi gramami, wciągającymi użytkownika w swój formalny spektakl. Zatem „widzieć jasno w zachwyceniu” to dostrzegać w pełni świadomie realną sytuację i zachwycać się mimo wszystko, lub zachwycać się tym bardziej.

Optyzm początku pracy uległ jednak w jej trakcie osłabieniu. Analiza architektury w aspekcie scenografii pozwoliła dostrzec, że scenograficzność formy nie zawsze jest zamianą materii w szlachetność abstrakcji. Opisane przykłady potwierdziły założenie, że architektura coraz częściej służy spektaklowi, ale i zrodziły wątpliwość co do jakości samego spektaklu. Nieoczekiwanie przestraszył mnie ten wielki przywilej architekta, który "ma moc przemienić kamień w ciszę".

<sup>272</sup> J.P.Le Dantec: *Le spectacle continue...*, w: *Techniques & Architecture*, marzec 1995, s. 6-7.

<sup>273</sup> Anka Ptazkowska, posłowie do polskiego wydania książki Guy Debora: *Spolecznstwo Spektaklu*, op. cit.

<sup>274</sup> D.Kozłowski: *Projekty i budynki...*, op. cit. s. 26.





## BIBLIOGRAFIA

- Alexander, Cristopher, Ishikawa, S., Silverstein M., Jacobson M., Firksdahl-King I., Angel S.: *A Pattern Language*, Oxford University Press, New York 1977.
- Albrecht, Donald: *Architektur im Film. Die Moderne als grosse Illusion*, Birkhauser Verlag, Basel – Boston – Berlin, 1990.
- Ałpatow, Michał W.: *Historia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1968.
- Amsoneit, Wolfgang: *Contemporary European Architects Volume 1*, Benedikt Taschen Kolonia 1994.
- Ando, Tadao: Shinkenchiku Residential Competition 1991, Another Glass House, Comments, JA The Japan Architects, nr 5 1992/1.
- ARCH+ *Information. Faltung in der Architektur*, nr 131, April 1996.
- ARCH+ *Mehr ist anders*, nr 138, Oktober 1997.
- ARCHITEKTURA nr 3, 4, 5, 1984, 85, 86.
- ARCHITEKTURA&BIZNES, nr 4(81) kwiecień 1999.
- L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI, 1987.
- Architecture & Film. ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 112, Architectural Design, London 1994.
- ARCHITHESE nr 3, 1996.
- ARCHIVOLTA nr 2, 1999.
- ARCHIVOLTA nr 4, 1999.
- Augustynek, Z.: *Własność czasu*, Warszawa 1970.



Augustynek, Z.: *Natura czasu*, Warszawa 1975.

Balus, W.: *Teoria sztuki Jana Sasa Zubrzyckiego*, Kraków 1989.

Banach, Andrzej: *Wybór maski, 11 teatrów klasycznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.

Bańka, Augustyn: *Architektura psychologicznej przestrzeni życia. Behawioralne podstawy projektowania*, Gemini, Poznań 1997.

Baranowska, Małgorzata: *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Czytelnik, Warszawa 1984.

Basista, A.: *Opowieści budynków: architektura czterech kultur*, PWN, Warszawa 1995.

*Ben van Berkel, 1990-1995, El Croquis nr 72 (1), 1995/II.*

Białostocki J.: *Sztuka cenniejsza niż złoto: opowieść o sztuce europejskiej naszej ery*, wyd. V, PWN, Warszawa 1991.

Boissière, Olivier: *Jean Nouvel*, Terrail/Finest S. A., Paris 1996.

Bonenberg, W. *Budynek inteligentny – integracja techniki i sztuki*, Biuletyn Politechniki Poznańskiej nr 8/1997..

Braun, Kazimierz: *Przestrzeń teatralna*, PWN, Warszawa 1982.

Cahier du CCI, No 1, *Architecture: récits, figures, fictions*, Editions du Centre Pompidou, Paris 1988. *La Cathedrale de Coventry*, Guide Pitkinn de la Cathedrale, Pitkin Pictorials 1994.

*The Castle Theatre in Cesky Krumlov*, Fundation of the Baroque Theatre at the Castle in Cesky Krumlov, 1997.

*CinémAction: architecture, décor et cinéma*, nr 75, 2 trimestre 1995.

Cobb, Henry: *Taśmy z Charlottesville*, za: G. Lynn: *Architectural Curvilinearity. The Folded, the Pliant and the Supple*, w: *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 102, *Folding in Architecture*, Architectural Design, Londyn 1993.

Cobb, H: *A Note on the architectonics of Folding*, w: *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 102, *Folding in Architecture*, Architectural Design, Londyn 1993.

*Le Corbusier, Oeuvre complete 1946-1952*, Les Edition d'architecture Erlenbach, Zurich 1953.

*CZASOPISMO TECHNICZNE*, nr 4, Kraków 1996.

Le Corbusier: *Vers une architecture*, Arthaud, Paris 1977.

Debord, Guy: *Spółczesność Spektaklu. Słowo/obraz terytoria*, Gdańsk 1998.

*Dekonstruktion in Architecture*, *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 72, Architectural Design, London 1988.

*Deconstruction III*, *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE*, Architectural Design, London 1990.

Deleuze, Gilles: *Le Pli. Leibniz et le baroque*, Les Editions de Minuit, Paris 1988.

Deleuze, G.: *L'image – mouvement. Cinema 1*, Les Editions de Minuit, Paris 1983.

Deleuze, G.: *L'image – temps. Cinema 2*, Les Editions de Minuit, Paris 1985.

Durand, G.: *Wyobraźnia symboliczna*, PWN, Warszawa 1986.

Dürschke, G.: *Całościowe dzieło sztuki pięknej architektury (Gesamtkunstwerk)* w: *Sztuka piękna - architektura*, materiały sesji naukowej z okazji jubileuszu Prof. J.T.Gawłowskiego, WA PK i KUiA O/PAN w Krakowie, Kraków 1997.

Eco, Umberto: *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.

Eco, Umberto: *Nieobecna struktura*, Wydawnictwo KR, Warszawa 1996.

EP, Fundacja Innowacja, Warszawa 1998.

Exupery, Antoine de Saint: *Twierdza*, Instytut Wydawniczy PAX, Warszawa 1990.

*Folding in Architecture. ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 102, Architectural Design, London 1993.

*Frederick Kiessler, artiste-architecte*. Katalog wystawy w Centre Georges Pompidou, 3 juillet – 21 octobre 1996.

Franta, Anna: *Politechnika Otoczenie przestrzenne a psychika człowieka. Systematyka uwarunkowań oddziaływania*, Krakowska, Kraków 1990.

Frampton, Kenneth: *Modern Architecture - a critical history*. Thames and Hudson Ltd, London 1980, 1985, 1992.

*GA DOCUMENT* 31, A.D.A.Edita Tokyo Co., Ltd.1991.

Gawłowski, Tadeusz: *O elastyczności architektonicznych układów przestrzennych*, Praca doktorska w Politechnice Krakowskiej, Kraków 1964.

Ghirardo, Diane: *Architektura po modernizmie*, Wydawnictwo VIA, Toruń, Wrocław 1999.

Giżycki, M.: *Kłopoty z postmodernizmem. Przyczynek do języka polskiej krytyki artystycznej w: Sztuka polska po 1945 roku*. Materiały Sesji Stowarzyszenia Historyków Sztuki, Warszawa 1987.

*Gehry talks, architecture + process*, F.O.Ghery and Associates, Rizzoli 1999..

Goffman, Erving: *Człowiek w teatrze życia codziennego*, PIW, Warszawa 1981.

Gutowski Maciej: *Postmodernizm w: Dom*, nr 1-2 1987.

Hall, E. T.: *Bezgłośny język*, PIW, Warszawa 1987.

Hannes Meyer: *Architekt, Urbanist, Lehrer*, Ernst & Sohn, Berlin 1989.

Hubbard, William: *Architektur und Konvention. Modelle zum Verhältnis von Entwurf Erwartung*, F. Vieweg und Sohn, Braunschweig/Wiesbaden, 1983.

*Ilustrowana Encyklopedia Powszechna*, Trzaska, Evert i Michalski, Warszawa 1935.

*In around Brighton&Hove*, Unichrome 1997.

*Info-Box: The Catalogue*, Verlag Dirk Nishen 1996.

Iweković, R.: 'Słownik Chazarski' i 'Imię róży', czyli o zastosowaniu encyklopedii, w: *Literatura na Świecie*, nr1, 1988.

Jencks, Charles: *Bizarre Architecture*, Nowy Jork 1979.

Jencks, Charles: *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.

*Josef Svoboda – Scenographer*, pod red. Giorgio Ursini Ursic, Union of the Theatres of Europe, b.d.

- Karl Friedrich Schinkel, Rave, Paul Otwin, Bearbeitet von Ewa Boersch-Supan. Deutscher Kunstverlag, München, 1981.
- Kluszczyński, Ryszard W.: *Film - wideo – multimedia. Sztuka ruchomego obrazu w erze elektronicznej*, Instytut Kultury, Warszawa 1999.
- Koolhaas, Rem: *Delirious New York*, New York 1978.
- Kopaliński, Władysław: *Słownik Wyrazów Obcych*, WP, Warszawa 1983.
- Kozłowski, Dariusz: *Projekty i budynki 1982-1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Katedra Architektury Mieszkaniowej, Instytut Projektowania Architektonicznego, WA, PK, Kraków 1992.
- Kwiatkowski, Marek: *Szymon Bogumil Zug – architekt polskiego oświecenia*, PWN, Warszawa 1971.
- Lenartowicz, Krzysztof: *O psychologii architektury*, PK, Kraków 1992,
- Lenartowicz, K.: *Słownik psychologii architektury dla studiujących architekturę*, skrypt PK, Kraków 1997.
- Lenartowicz, K.: *Rem Koolhaas – dwa dzieła. Sprawozdanie z posiedzeń Komisji Naukowych PAN Oddziału w Krakowie*, Kraków 1997.
- Lenartowicz, K. i Stec, B.: *Architektura - sztuka multimedialna*, w: *Piękno w sieci, estetyka a nowe media*, pod red. K. Wilkoszewskiej, Universitas, Kraków 1999.
- Miodońska-Brookes, E., Kulawik A., Tatara M.: *Zarys poetyki*, PWN, Warszawa 1980.
- Miś, Andrzej: *Filozofia współczesna. Główne nurty*, Wydawnictwo Naukowe SCHOLAR, Warszawa 1996.
- Moore, Ch., Allen, G., London, D.: *The Place of Houses*, 1974.

Mumford, L.: *The City in History*, Londyn – Nowy Jork 1961.

Neumann, Dietrich: *Film Architecture. From Metropolis to Blade Runner*, Dietrich Neumann, Monachium – Nowy Jork, 1991.

Penz, Francois and Thomas, Maureen (red.): *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. British Film Institute, London, 1997.

Pieper, Jan: *Das Labyrinthische*, Friedr. Vieweg & Sohn, Braunschweig/Wiesbaden, 1987.

Poelzig, Hans: *Gesammelte und Werke*, Herausgegeben von Julius Posener. Mann Verlag, Berlin b.r.

Portoghesi, P.: *After Modern Architecture*, New York 1982.

Proust, Marcel: *W poszukiwaniu straconego czasu.*, PIW, Warszawa 1992.

Rasmussen, Steen, Eiler: *Odczuwanie architektury*, Wydawnictwo Murator, Warszawa 1999.

Rewers, Ewa: *Zdarzenie – od „teatru” ulicznego do „teatru” filozoficznego w: Studia Kulturoznawcze, nr 11: Teatr w miejscach nieteatralnych*, Wydawnictwo Fundacji Humaniora, Poznań 1998.

Ricoeur, P.: *Metafora i symbol*, w: *Literatura na świecie*, nr 8/9, 1988.

Sas Zubrzycki, Jan Karol: *Filozofia architektury. Jej teoria i estetyka*, Kraków 1894.

Schiavo, Remo: *Guida al Teatro Olimpico*, Accademia Olimpica, Vicenza 1980.



- Séquence 6 Profession cinéaste, CE, w: CAHIER DU CCI, Architecture: récits, figures, fictions, Editions du Centre Pompidou, Paris 1988.*
- Shearman, J.: *Manieryzm*, Warszawa 1970.
- Stec, Barbara: *Teoria architektury a praktyka scenografii w: Teoria a praktyka w architekturze współczesnej, Materiały Sympozjum, Rybna 1996.*
- Stec, B.: *O scenograficznych aspektach architektury, w: Sztuka piękna-architektura, PK., Kraków 1997.*
- Stec, B.: *O fałdowaniu w architekturze współczesnej, w: Studia Kulturoznawcze, pod red. E. Rewers, Wydawnictwo fundacji Humaniora, Poznań 1999.*
- Stec B.: *Polichromie w kościele Św. Franciszka w Asyżu, praca semestralna w Podyplomowym Studium Sztuki Liturgicznej, PAT, Kraków 1988.*
- Strzelecki, Zenobiusz: *Konwencje scenograficzne od antyku do współczesności, Centralny Ośrodek Metodyki Upowszechniania Kultury, Warszawa 1973.*
- Strzelecki, Z.: *Polska plastyka teatralna, t.1-3, Warszawa 1963.*
- Strzelecki, Z.: *Kierunki scenografii współczesnej, Warszawa 1970.*
- Strzelecki, Z.: *Współczesna scenografia polska, cz. 1-2, Warszawa 1983-84.*
- Tischner, Józef: *Spór o istnienie człowieka, Znak, Kraków 1997.*
- Tischner, J.: *Filozofia dramatu, Znak, Kraków, 1999.*
- Tschumi, Bernard: *Questions of Space, London 1990.*
- Tschumi, B: *Architecture et limites II (extraits), 1991.*
- Bernard Tschumi, des Transcripts a la Villette, katalog, b.r.*

Węclawowicz-Gyurkowicz, Ewa: *Postmodernizm w polskiej architekturze*. Politechnika Krakowska, Kraków 1998.

Winskowski, Piotr: *Inspiracje techniką w rozwiązaniach formalnych architektury najnowszej*, Praca doktorska w Politechnice Krakowskiej, Kraków 1997.

Witruwiusz: *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa 1956.

Venturi, R.: *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York, 1966.

*Versailles*, guide promenade, Editions d'art Lys 1984.

Zeidler-Janiszewska A.: *Oblicza eksperymentowania. O awangardowych impulsach w kulturze współczesnej*, w: *Czy jeszcze estetyka? Sztuka współczesna a tradycja estetyczna*, materiały XXII Ogólnopolskiej Konferencji Estetycznej, Wyd. UJ i Instytut Kultury, Kraków 1994.

Żórawski, Juliusz: *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1962.

## Spis ilustracji i ich źródła

- (s.11) Typy *scene* w teatrze antycznym (rys. B.Stec), na podstawie: K.Braun: *Przestrzeń teatralna*, PWN, Warszawa 1982.
- (s.12) Symultaniczna scena średniowieczna, A.Banach: *Wybór maski, 11 teatrów klasycznych*, Wydawnictwo Literackie, Kraków – Wrocław 1984.
- (s.13) Stała scenografia w *Teatro Olimpico* A.Palladia w Vicenzy, R.Schiavo: *Guida al Teatro Olimpico*, Academia Olimpica, Vicenza 1980.
- (s.14) *Teatro Olimpico* A.Palladia, R.Schiavo: *Guida...*, op. cit.
- (s.15) Teatr barokowy w Czeskim Krumlovie, *The Castle Theatre in Cesky Krumlov*, Fundation of the Baroque Theatre at the Castle in Cesky Krumlov, 1997.
- (s.19) L.i J.Skarżyńscy, „Diabły z Loudun” K.Pendereckiego, Hamburg 1969, Z.Strzelecki: *Współczesna scenografia polska*, cz. 1-2, Warszawa 1983-84.
- (s.20) D.Libeskind, scenografia do *Metamorphosis or The Transformation* F.Kafki, Gladsake Theatre, Kopenhaga, 1994, *Architecture & Film. ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 112, Architectural Design, London 1994.
- (s.22) Plan świątyni boga Re w Luksorze, połowa II tysiąclecia p.n.e., M.W.Ałpatow: *Historia sztuki*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1968.
- (s.23) Widok Akropolu w Atenach, Witruwiusz: *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa 1956.
- (s.25) Fresk na ścianie domu L.M.Frontona w Pompejach, Witruwiusz: *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa 1956.
- (s.26) Wnętrze kościoła św. Mikołaja w Pradze, 1,2, fotografie: M.Kincl, Kinc &Hauner nr1399.

- (s.27 górna) Ściana frontalna Katedry Przebaczenia w Coventry (1962), *La Cathedrale de Coventry*, Guide Pitkin de la Cathedrale, Pitkin Pictorials 1994.
- (s.27 dolna) Pawilon królewski króla Jerzego IV w Brighton, (koniec VIII w.), *In around Brighton&Hove*, Unichrome 1997.
- (s.28.) Wioska Marii Antoniny w *Petit Trianon* w Wersalu, *Versailles, guide promenade*, Editions d'art Lys 1984.
- (s.30) K.F.Schinkel: scenografia do „*Undine*” (1816), *Staatliche Museum* w Berlinie, M.Kwiatkowski: *Szymon Bogumił Zug – architekt polskiego oświecenia*, PWN, Warszawa 1971.
- (s.31) K.F.Schinkel: scenografia do „*Fausta*” J.W.Goethego (1820), *Staatliche Museum* w Berlinie, M.Kwiatkowski: *Szymon Bogumił Zug – architekt polskiego oświecenia*, PWN, Warszawa 1971.
- (s.32) H.Meyer: scenografia do pantomimy „*Die Arbeit Co-op*”(1924), Teatr Co-op w Bazylei, *Hannes Meyer: Architekt, Urbanist, Lehrer*, Ernst & Sohn, Berlin 1989.
- (s.33 górna) H.Meyer: scenografia do pantomimy „*Die Kleidung*” (1924), Teatr Co-op w Bazylei, *Hannes Meyer: Architekt, Urbanist, Lehrer*, Ernst & Sohn, Berlin 1989.
- (s.33 dolna) F. Kiesler: detal systemu multifunkcjonalnego, Muzeum Peggy Gugenheim w Nowym Jorku (1942), *Frederick Kiessler, artiste-architecte*. Katalog wystawy w Centre Georges Pompidou, 3 juillet – 21 octobre 1996.
- (s.34) F.Kiesler: Sanktuarium książki w Jerozolimie (1965), *Frederick Kiessler, artiste-architecte*. Katalog wystawy w Centre Georges Pompidou, 3 juillet – 21 octobre 1996.
- (s.35 górna) J.Nouvel: scenografia do baletu „*Die Moldau*” B.Smetany, Opera w Zurychu (1995), *ARCH+ Information. Faltung in Architektur*, nr 138, April 1997.
- (s.35 dolna) F.O.Ghery: scenografia do baletu „*Avilable Light*” z choreografią L.Childs, Muzeum of Contemporary, Los Angeles (1983), *Gehry talks, architecture + process*, F.O.Ghery and Associates, Rizzoli 1999.

- (s.36 górna) L. i J.Skarżyńscy: scenografia do „Indyka” S.Mrożka, Teatr Stary, Kraków (1961), Z.Strzelecki: *Współczesna scenografia polska*, cz. 1-2, Warszawa 1983-84.
- (s.36 dolna) J.Gurawski: scenografia do „Kordiana” według J.Słowackiego, Teatr 13 Rzędów, Opole (1962), Z.Strzelecki: *Współczesna scenografia polska*, cz. 1-2, Warszawa 1983-84.
- (s.37) A.Ł.Burnat: „Jan Karol Maciej Wścieklica” S.I.Witkiewicza, Koszalin (1969), Z.Strzelecki: *Współczesna scenografia polska*, cz. 1-2, Warszawa 1983-84.
- (s.45) Rzut *Teatro Olimpico* A.Palladia w Vicenzy, R.Schiavo: *Guida al Teatro Olimpico*, Academia Olimpica, Vicenza 1980.
- (s.47) R.Claire, kadry z filmu *Paris, qui dort* (1923), F.Penz, T.Maureen (red.): *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. British Film Institute, London, 1997.
- (s.48) J.Tati, kadry z filmu *Playtime* (1967), ), F.Penz, T.Maureen (red.): *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*. British Film Institute, London, 1997.
- (s.49) Miejsca i okolice Nowego Jorku w filmach Martina Scorsese i Woody Allena, F.Penz, T.Maureen (red.): *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, op.cit.
- (s.50) Mapa miejsc i okolic Nowego Jorku, wykorzystanych w filmach M.Scorsese i W.Allena, F.Penz, T.Maureen (red.): *Cinema & Architecture. Méliès, Mallet-Stevens, Multimedia*, op.cit.
- (s.52) Widok *San Giovanni Maggiore* w Wenecji, zdjęcia autorki.
- (s.53) *Canale Grande* w Wenecji, zdjęcia autorki.
- (s.54) Wenecja, zdjęcia autorki.
- (s.56) D.Kozłowski, Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców w Krakowie (1993), *ARCHITEKTURA* 1993.
- (s.58 górna) H.Hollein, Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurcie nad Menem (1991), *GA DOCUMENT* 31, A.D.A.Edita Tokyo Co.,Ltd.1991

- (s.58 dolna) D.Libeskind, „Dział Żydowski Muzeum Miasta Berlina” w Berlinie (w uk. 2000), folder, b.r.
- (s.58) D.Libeskind, „Dział Żydowski Muzeum Miasta Berlina” w Berlinie (w uk. 2000), folder, b.r.s
- (s.60) J.Portman, *Atlanta Apparel Mar* (1989),
- (s.61 górna) J.Portman, *Hyatt Regency Atlanta Hotel* (1982),
- (s.61 dolna) O.M.Ungers, Księgarnia architektoniczna w domu architektów w Kolonii (1990), W.Amsoneit: *Contemporary European Architects Volume 1*, Benedikt Taschen Kolonia 1994.
- (s.66) R.Koolhaas, rysunek z książki *Delirious New York* (1978), R.Koolhaas: *Delirious New York* (1978),
- (s.70) D.Perrault, Francuska Biblioteka Narodowa w Paryżu (1989-1996), zdjęcie autorki.
- (s.71) D.Perrault, Francuska Biblioteka Narodowa w Paryżu (1989-1996), zdjęcie autorki.
- (s.73) Makiety pawilonów: Coop Himmelblau, B.Tschumiego i R.Koolhaasa, Groningen (1990), W.Amsoneit: *Contemporary European Architects Volume 1*, Benedikt Taschen Kolonia 1994.
- (s.77) R.Rogers, Towarzystwo Ubezpieczeniowe Lloydsa w Londynie (1986), W.Amsoneit: *Contemporary European Architects Volume 1*, Benedikt Taschen, Kolonia 1994.
- (s.79 górna) Wizualizacja komputerowa projektu *Potsdamer Platz* (1998), *Info-Box: The Catalogue*, Verlag Dirk Nishen, 1996.
- (s.79 dolna) J.Nouvel, klinika w Besons (1979), O.Boissière: *Jean Nouvel*, Terrail/Finest S. A., Paris 1996.
- (s.91) E.Heerich „Muzeum na wyspie”, Hombroich (1986), *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, 1987.
- (s.92) E.Heerich „Muzeum na wyspie”, Hombroich (1986), *L'ARCHITECTURE D'AUJOURD'HUI*, 1987.
- (s.93) J.Nouvel, Centrum Kultury i Kongresu w Lucernie (1995-99), K.Głazewska w: *ARCHITEKTURA & BIZNES*, nr 4(81) kwiecień 1999.
- (s.95) A.Palladio, willa *Rotonda* w Vicenzy, zdjęcie autorki 1997.



- (s.99) J.Nouvel, Centrum Kultury i Kongresu w Lucernie (1995-99), K.Głazewska w: *ARCHITEKTURA& BIZNES*, nr 4(81) kwiecień 1999.
- (s.110) J.Nouvel, projekt *Tour sans Fins* (1989), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.114) J.Nouvel, wnętrze *Fondation Cartier* w Paryżu (1994), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.115) Seria lustrzanych odbić we wnętrzu kopuły Reichstagu projektu N.Fostera (1999), K.Lenartowicz w: *ARCHIVOLTA* nr 4, 1999.
- (s.116) "*Trapeze desaxe autour du rectangle*" F.Variniego (1996) w Szkole Architektury w Nancy, zdjęcia autorki.
- (s.119) F.O.Ghery, *Chiat/day* w Venice, Kalifornia (1991), *Gehry talks, architecture + process*, F.O.Ghery and Associates, Rizzoli 1999.
- (s.123) Przezroczysta kopuła Reichstagu projektu N.Fostera (1999), K.Lenartowicz w: *ARCHIVOLTA* nr 4, 1999.
- (s.125) Wnętrze nowej kopuły Reichstagu (1999), K.Lenartowicz w: *ARCHIVOLTA* nr 4, 1999.
- (s.127 górna) *Chocolaterie* J.Nouvela w Blois we Francji (1991), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.127 dolna) *Centre Culturel ONYX* w Loire-Atlantique (1988), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.128) Bal architektów w Nowym Jorku (1931), R.Koolhaas; *Delirious New York*, 1978.
- (s.129) Christo i Jeanne-Claude, opakowanie *Reichstagu* w Berlinie (1995), K.Lenartowicz: *Architektura społeczeństwa obywatelskiego*, w: *Zachowanie, środowisko, architektura*, Psychology and Architecture, 1998 (1).
- (s.130) J.Nouvel, *Euralille*, ), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.134) L.Snozzi, dom w Ronco, Szwajcaria (1989), W.Amsoneit: *Contemporary European Architects* Volume 1, op.cit.

- (s.136) Le Corbusier, *Villa Savoy w Poissy* (1931), F.Penz,T.Maureen (red.): *Cinema & Architecture. Melies, Mallet-Stevens, Multimedia*.op.cit.
- (s.140) *Staatsgalerie w Stuttgarcie* projektu J.Stirlinga (1984), W.Amsoneit: *Contemporary European Architects* Volume 1,op.cit.
- (s.148) *Institut du Monde Arabe* projektu J. Nouvela, detal (1987), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.149,150) J.Nouvel, *Fondation Cartier* (1994), dzień, noc, O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.153) B.Tschumi, Centrum Kultury *Le Fresnoy* (1997), *ARCH+ Information. Faltung in Architektur*, nr 138, April 1997.
- (s.154) B.Tschumi, Centrum Kultury *Le Fresnoy* (1997), *ARCH+ Information. Faltung in Architektur*, nr 138, April 1997.
- (s.156) J.Svoboda: scenografia do „*Die Frau Ohne Schatten*” R.Straussa, teatr Wielki w Genewie (1978) *Josef Svoboda – Scenographer*, pod red. Giorgio Ursini Ursic, Union of the Theatres of Europe.
- (s.157) Światło w projektach J.Nouvela, O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit.
- (s.159) *Institut du Monde Arabe* J.Nouvela w Paryżu (1987), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit
- (s.160) Centrum *Euralille* we Francji, projekt ogólny: R.Koolhaas, O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit
- (s.161) J.Nouvel, *Galleries Lafayette* w Berlinie (1998), O.Boissière: *Jean Nouvel*, op.cit
- (s.162, 163,164) H.Hollein, Muzeum Sztuki Nowoczesnej we Frankfurcie nad Menem, (1991), **GA DOCUMENT** 31, A.D.A.Edita Tokyo Co., Ltd.1991.
- (s.171) J.Kipnis we współpracy z Ph.Jonsonem, *Brie Intervention, Folding in Architecture. ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 102, Architectural Design, London 1993.
- (s.182,184,185,186,187,188) C.Scarpa, cmentarz *Brion* w S.Vito di Altivole, zdjęcia autorki 1997.

(s.189, 190, 191) B.Tschumi, *Park de La Villette* w Paryżu (1986-7), *Dekonstruktion in Architecture*, *ARCHITECTURAL DESIGN PROFILE* No 72, Architectural Designe, London 1988.

(s.193, 195,196) R.Koolhaas, *Kunsthal* w Rotterdamie (1993), K.Lenartowicz w: *ARCHIVOLTA* nr 2(2), 1999.

(s.197,199,200,201) D. Libeskind, Muzeum Żydowskie w Berlinie (2000), zdjęcia autorki 1998.

