

Marcin Charciarek

**O METAFORZE
W ARCHITEKTURZE
WSPÓŁCZESNEJ**

Kraków 1999



Marcin Charciarek
O metaforze w architekturze współczesnej
Rozprawa doktorska; promotor prof. Dariusz Kozłowski
Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej
Kraków 1999



Marcin Charciarek

O METAFORZE W ARCHITEKTURZE WSPÓŁCZESNEJ

Spis treści

Słowo wstępne.	5
I. Wprowadzenie.	9
I. 1. Definiowanie.	9
Charakter tropu. Intencja metaforyczna. Funkcja podobieństwa i porównania. Uwarunkowania kontekstualne metafory. Widzialność metafory; sprzeczności.	
I. 2. Kontekst czasu.	24
Metafora a rzeczywistość. Modernizm. Powrót znaczenia metafory;problem odczytu. Postmodernizm. Podwójna twarz postmodernizmu. Metafora według Jencksa i Klotza.	
II. Metafora formy antropomorficznej.	39
Aspekt „genetyczny” metafory. Metafizyki z przeszłości: antropocentryzm i próby antropomorfizacji. Antropomorficzna figuralność Gravesa; przypadek kolumny. Metafora twarzy. Temat tabu; fallusy. Ilustracje.	
III. Maszyna.	65
III. 1. Okręt.	65
Akceptowana konwencja. Arki. Tęsknota za mobilnością formy. Widzialne konteksty i widzialne formy. Kontynuacja modernizmu. Trzy przykłady.	

	Iluzja Starcka.	
III. 2.	Technoestetyka.....	79
	Maszynizm architektury. Drugi wiek maszyny. Archigram. <i>High-tech</i> . Ilustracje.	
IV.	Metafora formy historycznej	115
	„Obecność przeszłości”. Venturi i Graves. Interpretacje. Przypadek kolumny. Metafora prototypu. Metafora i symbol. Ilustracje.	
V.	Funkcja dosłowności i przeskalowania	143
	Nobilitacja przedmiotu. Odrzeczywistnienie i przekwalifikowanie. Przeskalowanie. Ilustracje.	
VI.	Metody metaforyczne	153
	Rola inwencji. Maniera metaforyczna Arata Isozakięgo. Metaforyczne „kolizje” Raimunda Abrahama. Rysunek architektoniczny; metaforyczny model. Metaforyczna rola nazwy. Ilustracje.	
VII.	Zakończenie	173
	Bibliografia	178
	Spis ilustracji	181
	Indeks nazwisk	185

Słowo wstępne

Motywacje; trudności analizy. Można zgodzić się z tezą, że nie ma dziś wyrazistych kierunków architektury. Wielcy twórcy czynią swoją sztukę, każdy na swój sposób i nie widać jakiejś jednej teorii architektury, czy nawet prób porozumienia się w tym zakresie: nie ma zrozumienia między mówiącymi różnymi językami – zdeorientowani pozostają także naśladowcy. Równocześnie naśladowanie, czy korzystanie z wzorców pozostaje wyklęte; zakazane jest także powtarzanie własnych pomysłów. W tej sytuacji tworzenie nowego kształtu jest równoznaczne z poszukiwaniem „pretekstów” lub „motywacji” architektonicznej formy lub tekstu. „Sztuka [budowania] dziś nie jest wyrażeniem plastycznym jakiegoś określonego ideału; jest wyrażeniem każdego ideału, któremu architekt potrafi nadać formę”.¹

Architektura

może bardziej niż inne sztuki, potrzebuje – uzasadnienia, teorii, idei czy ideologii usprawiedliwiających poczynania twórcy we własnych oczach i w oczach publiczności. Jeżeli jest to idea panująca, szeroko zrozumiała i akceptowana, poruszanie się w jej ramach, w znacznej mierze, zwalnia od odpowiedzialności za poczynania artystyczne. Wtedy uzupełniona pewnym zasobem gotowych form estetycznych pozwala architektowi, także innemu artyście, poruszać się w tym świecie swobodnie, a z pewnością spokojnie.²

Intencją podjęcia tematu jest przekonanie o istnieniu, trwaniu i wykorzystywaniu metaforycznej stylistyki przez twórców współczesnej architektury. Bogactwo i nietypowość tego typu formalnej jak i treściowej ekspresji architektonicznej pozwala przypuszczać o niezmiennej chęci odwoływania się

¹ D. Kozłowski, *How to find a new text or a rational and poetic pretext*, [w:] A. Dal Fabbro, *Cracovia – Arx & Forum*, con uno scritto / with an assey by Dariusz Kozłowski, Venezia 1999.

² *Ibidem*, s.19.

twórców do szerokiego spektrum odniesień, pretekstów i motywacji dla świadomego nadania formie, metaforycznego znaczenia architektury. Istotnie, wydaje się, że naturalna skłonność do metaforyzacji wszelakich przejawów rzeczywistości i aktywności ludzkiej, ma także swoje odzwierciedlenie także w architekturze. Podstawą dla tego przeświadczenia jest wciąż potwierdzana przez architektów potrzeba odnajdywania i uzewnętrznienia nietypowych ekspresji przekładających sens sztuki budowania w pojęcia odwołujące się do innych, pozaarchitektonicznych sfer stylistycznych. Z pewnością metafora jest częścią psychologii, hermeneutyki, filozofii, semiotyki i innych dziedzin opierających swój status na ogólnie pojętej teorii poznania. Jednak metafora jest przede wszystkim terminem związanym i określonym domeną estetyki. Występuje niezależnie w poezji, literaturze, malarstwie i muzyce. Także architektura, rozumiana jako sztuka odrębna i autonomiczna pośród innych dyscyplin odnoszącą się w swoim przesłaniu do różnorodnych motywacji teoretycznych i formalnych, sięga i stara się naśladować stylistykę zawsze należną sferom zastosowań metaforycznych.

Poszukiwanie obecności metafory i jej znaczeniowego sensu we współczesnej architekturze napotyka jednak na zasadniczy problem. Architektura wydaje się przyjmować wielość znaczeń formalnych i podległych im sposobów interpretacji. Julian Przyboś twierdzi, że: „nie można metafory wyrazić opisem, nie można metafory wyrazić inaczej niż metaforą, że jest to akt poetycki nieprzetłumaczalny na język dosłownego opisu”.³ Takie ujęcie powoduje, że pisanie o metaforze jest (lub musi być) rodzajem pracy o formach nieokreślonych do końca pełnym i ostatecznym sensem, o subiektywnych motywacjach twórcy i o intuicyjnych odczuciach z tego wynikających. Wpływa to na brak możliwości określenia jednoznacznie i ściśle terminologią rzeczywistości poetyckiego obrazu współczesnej architektury. Z jednej strony potwierdza to tezę o metaforze jako fenomenie na polu działań nadających znaczenie wszelkim kształtom – w tym architektonicznym. Z drugiej strony, uświadamia, że metafora nie podlega żadnym teoretycznym i formalnym regułom kompozycyjnym, choć można niekiedy mówić o funkcjach przyczyniających się do powstania metafory uzasadniających użycie przez krytykę podstawowego zakresu definicyjnego.

Z pewnością istnieje inny rodzaj wyróżnień formalnych niż te, które zostały zestawione w pracy. Także odkrywanie metafory może być przeprowadzone w sposób mniej lub bardziej „analityczno-dosłowny”. Ustalony zakres tematyczny opracowania, jak i sam temat pozwala przypuszczać, że sposobów prezentacji tego rodzaju przenośnej stylistyki jest o wiele więcej i można ją badać i kategoryzować pod różnym kątem. Tym bardziej, że każda metafora ukrywa w sobie „otwarte” pole dla interpretacji, przynajmniej z pozycji widza, czytelnika, odbiorcy, możliwości dopełnienia pracy mogą okazać się więc potencjalnie... nieskończone.

³ J. Przyboś, *O metaforze*, „Twórczość” 1959 nr 3.

Cel pracy. Celem pracy jest ukazanie metafory jako kategorii stylistycznej należnej utrwalonej i autonomicznej tradycji obrazowania architektonicznego. Opracowanie jest także próbą określenia metafory w architekturze poprzez intencję wykorzystania tego typu ekspresji formalnej jako zjawiska tropicznego związanego ze świadomym i celowym działaniem stylistycznym. Dla celów zaprezentowania charakterystyki tropu pomocne wydało się poruszenie zakresu definicyjnego, wskazanie na uwarunkowania powstania metafory i problemu jej wizualności. Za równoległe ważne zagadnienie uznano wykazanie istotnej roli metafory dla kształtowania idei formalnych występujących we współczesnej twórczości architektonicznej.

Metoda i zakres pracy. Punktem wyjścia opracowania stało się odwołanie w sposobie opisu metafory do ogólnie przyjętego zakresu definicji utrwalonych w naukach i teoriach językowych.

Fakt uznania metafory jako domeny wywodzącej się ze źródeł stylistyki poetyckiej wymusił uznanie pracy jako próby r a c j o n a l i z a c j i niełatwej analizy metaforycznej formy architektonicznej. Konsekwencją przyjętego sposobu rozważań jest wytyczenie wspólnych ram określających podobne i analogiczne w swoim przesłaniu formalnym metaforyczne tendencje. Inną podstawę klasyfikacji stanowi oparcie na odwołaniach źródłowych ukazujących jawność zamierzeń dokumentujących bezpośrednią intencję tropicznych zastosowań. Nie bez znaczenia okazało się wsparcie na materiałach istniejących wśród zagranicznej i krajowej krytyki architektonicznej odnoszącej się do tego rodzaju architektonicznej prezentacji. Za pomocne dla analizy uznano klasyfikacje wynikłe z funkcji podobieństwa, kontekstu, stopnia domniemania i innych czynników decydujących o formalnym zaistnieniu metafory. Zakres merytoryczny pracy poszerzono o tematykę sfery ideowej i rysunkowej prezentacji architektonicznych, dwóch równorzędnych aspektów rozwijających teoretyczne podstawy stylistyki metaforycznej.

Problem dezaktualizacji metafory w czasie jak i zjawisko trwania niektórych metafor spowodował, że ram pracy nie wyznacza chronologia czasowa lecz określony indywidualnym wyborem zakres tematyczny, ukazujący wyrazistość poszczególnych dokonań i powtarzalnych tendencji.

Ograniczenia. Ze względu na rozległość problemu, uwagę skupiono na szczególnie charakterystycznych i określonych wspólnym punktem odniesienia przejawach metaforycznej stylistyki w architekturze współczesnej.

Specyfika zagadnienia metafory jak i jej wielorakie interpretacje, spowodowało, że niektóre z zaświadczonej teoretyczną intencją autorską metafory nie znalazły się w opracowaniu z powodu zbyt hermetycznego i jednostkowego charakteru ekspresji.



I. Wprowadzenie

I. 1. Definiowanie.

Charakter tropu. Intencja metaforyczna. Funkcja podobieństwa i porównania. Uwarunkowania kontekstualne metafory. Widzialność metafory; sprzeczności.

Wydaje się, że metafora była, jest i najprawdopodobniej będzie tą kategorią rozumienia architektury, która stanowi jeden z ważniejszych sposobów na spotęgowanie jej poetyckiej obrazowości – poprzez pośrednią prezentację idei, czy też bezpośrednio dzięki zawartym w budynku zabiegom stylistycznym.

Nie rozstrzygając o ważności i roli istnienia tego typu ekspresji można stwierdzić, że metafora wraz z innymi zjawiskami tropicznymi łączy architekturę z domeną należącą do świata znaczeń figuratywnych i przez to staje się autonomicznym elementem wewnętrznego języka architektury. Jest tym czynnikiem, który rozdziela poszczególne typy i stylistyki architektoniczne i jawi się jako podstawa wszelkich znaczeń formalnych i treściowych architektury figuratywnej. Wpływa również na zdolność odnajdywania sensów formy tak w fazie koncepcyjnej, jak i w ostatecznej formie budynku.

Każdą rzecz architektoniczną można badać w dwóch aspektach: materialnym i pozamaterialnym; odnoszących się do zawartości stylistycznej i duchowej, przenoszonych przez kształt. Metafora, jako trop należący do tej drugiej warstwy poznawczej, często decyduje o architekturze jako fakcie poetyckim, wyróżniającym się swoją niezależną ekspresją. Dlatego, jeżeli uznać, że architektura w odróżnieniu od użytecznej funkcji budownictwa ma znaczyć coś „więcej”, to z pewnością służy temu nadawanie formom architektonicznym znaczeń – w tym także poetyckich przenośni. Siedemnastowieczny myśliciel i badacz poetyki Giambattista Vico pisze o dominującej roli metafory wśród szerokiego tła poetyckiej stylistyki:

Z logiki poetyckiej wynikają wszystkie tropy, z których najjaśniejszym, a przez to najbardziej potrzebnym i najczęściej używanym jest metafora. Jest również

najbardziej podziwiana, ponieważ dzięki metafizyce, użycza rzeczom nieożywionych uczuć i namiętności.¹

Powszechne ustanowienie metafory jako podstawy poetyki staje się powodem, dla którego także i architekci decydują się na świadome ubieranie budynków w tego typu przenośnie. Nierzadko dla własnej przyjemności, kiedy indziej, aby wyróżnić swoją działalność pośród innych budowli. Wykorzystanie przez twórców znaczeń na poziomie metafory jest również potwierdzeniem i podpisaniem się artysty pod tego rodzaju aktem definiowania architektury jako dziedziny sztuki poetyckiej. Obecnie wobec braku ogólnie pojętej, jednej metafizyki architektki próbują organizować swój repertuar form podporządkowanych prywatnej wrażliwości i indywidualnym przekonaniom estetycznym. Każdy architekt-poeta stał się więźniem własnego języka – a więc także i własnych metafor.

Charakter tropu.² Metafora – termin, utworzony od greckiego czasownika *metafērō* (μεταφορά) – przenosić, przemieszczać; należy do najstarszych kategorii stylistycznych i ma za sobą co najmniej dwudziestowiekową tradycję. Początków definiowania metafory doszukujemy się w *Poetyce* Arystotelesa:

Metafora jest przeniesieniem nazwy jednej na inną: z rodzaju na gatunek, z gatunku na rodzaj, z jednego gatunku na inny, lub też przeniesienie nazwy z jakiejś rzeczy na inną na zasadzie analogii.³

Podobnie rozumiano metaforę w Rzymie, gdzie określenia tego używano wymiennie z łacińskim terminem *translatio*. W języku polskim, obok terminu „metafora”, stosowane jest także określenie „przenośnia” jako równoznaczne i odpowiednio charakteryzujące właściwości tego nadrzędnego tropu. Jednak pomimo wielości istniejących i utrwalonych terminów, podstawowym problemem definiowania znaczenia metaforycznego jest jego niedostateczna stabilizacja pojęciowa. Określenie „metafora”, jak to bywa z terminami starymi i przechodzącymi przez odrębne sfery znaczeń kulturowych i językowych, używane jest wciąż w kilku różnych znaczeniach i w różny sposób bywa definiowane i interpretowane.⁴ Zaświadcza o tym chociażby wielość opracowań na temat przenośnych form językowych i obrazowych, w których stylistyka metafory ukazuje się wciąż w nowym niespotykanym wcześniej świetle. Wynika to po części z faktu, że sens i fenomen metafory leży poza jej fizycznymi właściwościami, co wiąże się nierzadko z trudnościami pełnego i ostatecznego określenia jednoznacznej formuły czym jest ten trop poetycki. Nie bez znaczenia jest

¹ [za:] J. Barański, *Czy metafora może być bajką?*, „Konteksty” 1994 nr 1-2.

² Należy przytoczyć definicję *tropu*: *trop* – wyraz albo zdanie użyte w znaczeniu przenośnym, tworzące zwrot stylistyczny (np. alegoria, hiprebola, litotes, metafora, metonimia, peryfraz, prozopopeja, synekdocha.; [za:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1994, s. 523. [Także]: *trop* [łac, < gr.], *lit.* forma stylistycznego przekształcenia znaczeń, np. poprzez użycie wyrazu w zaskakującym kontekście, w sposób odbiegający od utartego sposobu mówienia [...] wespół z wszystkimi odmianami przenośni. [za:] *Encyklopedia Powszechna PWN*, Warszawa 1976, t. IV, s. 487.

³ Arystoteles, *Retoryka – Poetyka*, Warszawa 1988, s. 351.

⁴ T. Dobrzyńska, *Metafora*, [w:] *Poetyka. Zarys encyklopedyczny*, Wrocław 1984, s. 5.

tu także niełatwa dla analityków zdolność wyznaczenia granic wieloznaczności pośród indywidualnej oryginalności i otwartości sensów wypływających z samej natury metafory. Z podobnym typem problematyki jak w literaturze czy malarstwie spotykamy się w architekturze. Opracowania dotyczące metafory nie dają w pełni odpowiedzi „czym jest” metafora, lecz raczej „jaka jest” i „czym się charakteryzuje”.

Wobec powyższego warto zwrócić zainteresowanie w stronę definiowania metafory wypływającego z rozlicznych i wciąż przeprowadzanych studiów nad podstawową sferą odwołań – literacką i językową. Być może odniesienie się do tego typu kreacji, od dawna zajmujących się różnorodnymi przejawami metaforyzacji, pozwala na wyznaczenie ogólnego zakresu teoretycznego dopuszczającego określenie wspólnych ram łączących obecność metafory pomiędzy odmiennymi typami kreacji. Wydaje się, że wśród przeprowadzonych analiz zagadnienia istnieją podstawowe, choć zawężone reguły opisywania tego poetyckiego zjawiska, pozwalające przypuszczać, że pewien stopień uogólnienia obowiązujących formuł kojarzonych z metaforą, można również odnosić do architektury.

Okazuje się, że w architekturze tak jak w innych sztukach – rozróżnienie pomiędzy poszczególnymi wypowiedziami w dużej mierze zasadza się na mniejszym lub większym stopniu metaforyczności. Także zastosowanie przenośni w architekturze charakteryzuje się podobnymi właściwościami i cechami stylistycznymi wykorzystywanymi w poezji, języku, malarstwie i literaturze.

Intencja metaforyczna. Interesującym wydaje się fakt, że w sensie obecności wobec uporządkowanej składni języka i jego funkcji komunikacyjnej – czy podobnie traktowanej architektury jako specyficznej informacyjnej struktury – metafora uważana jest przez analityków jako rodzaj anomalii składniowej występującej wśród ustabilizowanych pojęć. Owa sprzeczność powoduje, że z punktu widzenia analizy składniowej metafora narusza pewne zasady reguł komunikacji. Nie eliminuje sensu wypowiedzi lecz go zakłóca; dlatego w odróżnieniu od błędów i nonsensów językowych określa się ją mianem niekonwencjonalnego użycia języka. Słuszne wydaje się zatem stwierdzenie, że o autonomicznej tożsamości metafory, czyli o odróżnieniu zwykłego błędu od użycia figuralnego, decyduje mniej czy bardziej zastosowana c e l o w o ś ć obrazowania. Podobnie jak się to ma w przypadku symbolu czy alegorii, intencją stosowania metafory jest chęć rozszerzenia i uzupełnienia sensów potocznych. Wspomaga ją w tym niewątpliwie zdolność odczytania przynależności gatunkowej wypowiedzi, która w znacznym zakresie decyduje o tym, czy dany obraz, wyrażenie lub też kształt należy interpretować w sensie dosłownym, bądź też figuralnym, czy też należy uznać je za absurdalne. Bez wątplenia metafora przekształca i dekomponuje rzeczywiste pierwowzory i powoduje ich przemianowanie w nacechowane nową jakością znaczeniową pojęcie. Paul Ricoeur wyjaśnia ową celowość odstępstwa metafory i innych tropów od konwencji ustabilizowanych znaczeń:

Dlaczego w ogóle pojawiają się te figury stylistyczne, stanowiące odstępstwo od normalnego języka? Starożytni retorycy zwykle odpowiadali, że zadaniem tych figur jest wypełnienie luki semantycznej w kodzie leksykalnym albo też ozdobienie dyskursu, aby uczynić go przyjemniejszym. Ponieważ mamy więcej idei niż słów do ich wyrażenia, musimy rozszerzać znaczenia słów, którymi dysponujemy, poza ich normalne użycia.⁵

Tak samo w architekturze: metafora jako trop podległy stylistyce łączy się z identycznym rozumieniem formy jako charakterystycznej intencji wprowadzenia niespodziewanej zmiany znaczenia i rozszerzenia konwencji prezentowania własnej twórczości i z niej wynikającego finalnego kształtu architektury. Bo czym są budynki w kształcie okrętów, maszyn, o cechach kształtów organicznych i technomorficznych, jak nie realizacją idei artykułowania wielością form, znaczeń, sensów, zestawień, sprzeczności i zmysłów, odwiecznej chęci zademonstrowania sztuczności domeny architektonicznej poprzez mniej lub bardziej oryginalne odstępstwo od przyjętych powszechnie reguł ekspresji. Owo zestawienie świata rzeczywistego z wymyślonym zawsze wywołuje i będzie wywoływało wrażenie metaforyczne. Takie podejście traktujące metaforę jako specyficzną anomalię jest zgodne z pewną ogólną formułą wyznaczoną przez Umberto Eco dla istoty odejścia od tradycyjnie pojętej składni i kodyfikacji architektonicznej. Włoski badacz podkreśla ważność oparcia się wytworów architektury na szeroko rozumianych kodach po to aby mogła nadal sprzyjać komunikacji. Jednak, jak pisze, kody architektoniczne w ścisłym znaczeniu tego słowa dają dość ograniczone możliwości działania i informowania. Są zawężone do retorycznych słowników klasyfikujących rozwiązania już zrealizowane. Jednak architektura aby mogła utrzymać swoją funkcję rozszerzania sensów poza utrwalone formuły musi być wspomagana tzw. kodami obcymi. Dlatego krytyk stawia tezę określoną fundamentalną sentencją: „Architektura wychodzi, być może, z istniejących kodów architektonicznych, lecz w rzeczywistości opiera się na innych kodach, nie będących kodami architektury”.⁶ W ową rolę abstrahowania form architektonicznych poza utrwalony sens wpisuje się z pewnością metafora wraz ze swoją funkcją przekraczania granic znaczeniowych wobec podstawowych znaków składowych architektury.

Podobnie Mieczysław Porębski pisze o metaforycznym świecie architektury jako o poetyce języka brył ustanowionej dla podkreślenia opozycji wobec otaczającej rzeczywistości. Tak rozumiana poetycko architektura jest przeciwstawną reszcie świata całością, obrazem metaforycznym: upodabnia się lub wyróżnia w stosunku do całości analogicznych, zyskując sobie wśród nich własną indywidualną wagę i odpowiedni status znaczeniowy. Inne słowa krytyka: [...] sens metaforyczny budowli, żeby się rozwinąć, potrzebuje bryły”⁷, są dowodem na to, że także

⁵ P. Ricouer, *Metafora i symbol*, [w:] *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989, s. 128.

⁶ U. Eco, *Nieobecna struktura*. rozdz. *Kody obce*, Warszawa 1996, s. 239.

⁷ M. Porębski, *Ikonosfera*, Warszawa 1971, s. 164-165.

budowlom należy przypisywać zdolność tworzenia poetyki, nie opartej na słowach (choć niekiedy jej towarzyszących), lecz na fizycznych formach, w których się mieszka, przebywa, pracuje itd.

Metaforę więc należy traktować jako *ś w i a d o m e* działanie, którego użycie, choć niezgodne z konwencjonalną ekspresją, obliczone jest na pewien typ interpretacji. Wypowiedź metaforyczna, wobec swojej nietypowej struktury, staje się zrozumiała i sensowna, jeśli potraktować ją jako wyraz *i n t e n c j i* przypisania pewnemu przedmiotowi czy tematowi pewnych cech, przeniesionych nań z konotacji tematu pomocniczego. Skuteczne użycie metafory może zajść tylko wtedy, gdy obaj uczestnicy realizacji komunikatu – twórca i widz – mieć będą identyczną lub w dużym stopniu tożsamą wiedzę na temat terminu przenośnego, tzn. gdy przypisywać mu będą takie same lub w przybliżeniu takie same konotacje. Paradoksalnie należy ją w takim razie uznać, z punktu widzenia poetyki czy estetyki, za element ułatwiający porozumienie i spełniający rolę skrótu w przekazie artystycznym, lecz o nie zawsze łatwym w odczytaniu sposobie prezentacji.

W praktyce owa sytuacja przedstawia się różnie. Z jednej strony, we wszystkich dziedzinach sztuki istnieją metafory, o których możemy powiedzieć że są genetyczne lub konwencjonalne, a których odczytania uległy pełnej stabilizacji. W tych wypadkach odbiór zasadniczo pokrywa się z intencją twórcy. Architektura wyraźnie daje przykłady konwencjonalnego odczytania przenośni w postaci wszelkich podobieństw do form antropomorficznych czy innych, utrwalonych kategorii, związanych z estetyką techniczną np. statków, maszyn itp. Na drugim, przeciwnym biegunie znajdują się metafory niekonwencjonalne, szczególnie te, których użyty temat nie należy bezpośrednio do sfery życia codziennego doświadczenia i jego konotacje mogą się różnić dość znacznie w zależności od odbiorcy. W formie budynku mogą je prezentować na przykład metafory o podobieństwach związanych pośrednio z obecnością kontekstu, wynikających jedynie z niełatwego odczytania idei autorskiej lub niekiedy związane z typami oksymoronu czy synestezji, w których przenośnia pomysłu tworzy często wyrażenie „architektura jako taniec”, „architektura jako muzyka”, „sensualna architektura” itd. Pośród wymienionych dokonuje się także podstawowe, jeśli chodzi o intencje twórcze, wyszczególnienie: metafory niewidoczne – określające ukryty temat przewodni często ezoterycznej drogi projektowania (nierzadko ukazanej w nazwie budynku) i metafory widzialne – jawnie demonstrujące zamierzenia twórcy.⁸ Obie kategorie podlegają świadomym wyborom stylu autora.

Owe zróżnicowania, pomiędzy niektórymi metaforami wykorzystującymi

⁸ Podobne wyróżnienie odnajdujemy u Anthony'a C. Antoniadesa. Ukryte metafory (*intengibile metaphors*) autor określa jako te, które są punktem wyjścia dla obrazowania koncepcji, idei, natury ludzkiej lub też szczególnych sekretnych upodobań (oparte na indywidualności autora, określone kulturą, tradycją ...); widzialne metafory (*tengibile metaphors*) to te, których punktem odniesienia są *stricte* efekty wizualne (a więc dom jako zamek, sklepienie świątyni jako nieboskłon itd.), [w:] A. Antoniades, *Poetics of Architecture*, New York 1990, roz. *Metaphor*, s. 29.

konotacje powszechne a innymi, które są dostępne tylko pewnej grupie odbiorców lub samemu nadawcy, są powodem dla określenia siły przenośnej kształtu.⁹ Tu warto postawić tezę, że hermetyczność lub komunikatywność metafory jest jedną z bardziej istotnych jej cech stylistycznych i uzależnia stopień jej odbioru.

Z pewnością, dla celów tej pracy należy stwierdzić, że metafora jest tym tropem, który podlega wciąż nie tyle ewoluującemu, co zmieniającemu się w sztuce pojęciom wyrazu artystycznego i odkrywa przed nami nieskończone dowody na podległość tej figury różnorodnym uwarunkowaniom stylistycznym i znaczeniowym.

Metafora jako zjawisko należące do świata form figuratywnych, jak każda figura tropiczna nadaje sens rzeczom nie będącym dokładnym odwzorowaniem cech właściwym dla tych rzeczy. A więc, każde pojęcie użyte w sensie figuralnym występuje w formie nowej choć zapożyczony. Sama specyfika metafory zasadzająca się na wyjątkowym zetknięciu ze sobą niezależnych, czasami wręcz sprzecznych form i pojęć wytwarzających nową i wielowartościową treść, jak i jej uzależnienie od nietypowych sytuacji kontekstualnych powoduje, że wciąż tworzone są przez badaczy nowe modele interpretacyjne, które podkreślają jednocześnie tak złożoność, jak i „otwartość” w definiowaniu i występowaniu metafory. Za przykład otwartości przeobrażeń metaforycznych niech służy fakt, że metafora przestała być tylko figurą związaną *stricte* z poetyką i szeroko rozumianą działalnością artystyczną i stała się językowym narzędziem znaczeń form potocznych.

Funkcja podobieństwa i porównania. Podejmując próbę określenia terminu metafory w architekturze należy odwołać się do tego sposobu jej definiowania, który wydaje się niezmienny i zasadniczy dla rozumienia jej fenomenu stylistycznego. Dawne i współczesne opracowania powtarzają najczęściej to, że metafora wyraża sobą podobieństwo i że odwołuje się do pewnej wspólnej cechy zestawianych ze sobą obiektów. Ów pogląd, choć jak się uważa stanowi wąskie rozumienie metafory, daje podstawę dla przeniesienia go na płaszczyznę domeny architektury.

Należy zatem uznać, że w architekturze fakt zaistnienia metafory jako zjawiska wizualnego jest określony w swoim najprostszym wyrazie jako *p r z e n o ś n i a* oparta na formalnym *p o d o b i e ń s t w i e* jednego kształtu lub jego cech do innego kształtu lub cech, lub też innymi słowy *n a u t o ż s a m i e n i u* jednych rzeczy, stanów czy znaczeń z innymi.

W tym procesie zwanym metaforyzacją stopień domniemania nowych wartości znaczeniowych zależy tak od intencji twórczych samego autora, jak od zdolności postrzegania owych znaczeń przez odbiorcę. Z pewnością, dla architektury,

⁹ Problem wartościowania metafory według tzw. siły przenośnej (stopnia domniemania - u odbiorcy) porusza Jean Cohen w *Théorie de la figure*. Cohen przewiduje dla odpowiednich typów metafor skalę uwzględniającą zmienność siły przenośnej (odchylenia od normy): metafory genetyczne - 0, konwencjonalne - 1, oryginalne, oparte na dużym stopniu prawdopodobieństwa - 2, oryginalne zestawiające idee odległe - 3, [w:] T. Dobrzyńska, *Metafora*, s.14.

celowość doszukiwania się metafory w funkcji podobieństwa podbudowuje fakt, że architektura jako sztuka określania formy budynku opiera się na rzeczywistych obrazach. To podstawowe definiowanie metafory opartej na rzeczywistym podobieństwie jest także istotnym mechanizmem dotyczącym wszystkich dziedzin twórczości wykorzystujących ten tryb stylistycznej ekspresji. Dzieła literalne, malarskie, rzeźbiarskie i im pokrewne podlegają tej samej interpretacji metafory poprzez zestawianie podobnych, czy jak wspomniano, tożsamyh sobie obrazów. José Ortega y Gasset, w jednym ze swoich esejów poświęconych metaforze jako podstawowym elemencie tworzącym fikcję sztuki pisze:

Piękno przerośni zaczyna rozciągać swój blask od momentu, kiedy metafora przestaje być prawdą. Ale też i na odwrót, nie byłoby poetyckiej metafory bez rzeczywistych podobieństw.¹⁰

Istotną rolę podobieństwa metaforycznego przytacza również inny badacz stylistyki poetyckiej – Paul Ricoeur:

Metafora jest jedną z tych figur retorycznych, taką mianowicie, w której podobieństwo uzasadnia użycie słowa na sposób przerośni, zamiast brakującego lub tylko nieobecnego zwrotu dosłownego. Należy ją odróżniać od innych figur stylistycznych, na przykład od metonimii, w której bezpośrednie sąsiedztwo pełni tę funkcję, jaka w metaforze przypada podobieństwu.¹¹

Ricoeur, poprzez analogię, odnosi się bezpośrednio w tej teorii do klasycznej retoryki, w której metafora służyła zmianie nazwy starego znaczenia na nowe poprzez przeniesienie na zasadzie podobieństwa. Na tej podstawie autor wyprowadza definiowanie metafory oparte na czterech tezach:

- 1). Metafora jest tropem, figurą dyskursu służącą nazywaniu.
- 2). Stanowi ona rozszerzenie znaczenia nazwy poprzez odstępstwo od dosłownego znaczenia słów.
- 3). Rację dla tego odstępstwa stanowi podobieństwo.
- 4). Funkcja podobieństwa polega na uzasadnieniu użycia słowa w znaczeniu przerośnym zamiast zwrotu dosłownego, którym można by się w tym miejscu posłużyć.¹²

Ważnym, poruszonym przez Paula Ricoeura i innych autorów aspektem omawianego problemu, jest zaistnienie metafory jako wyrażenia zestawczego. Jak się powszechnie uważa, równoległą, związaną z funkcją przerośni i zbliżoną do metaforycznego podobieństwa jest funkcja określona przez porównanie. Przykładowo, poetyka klasyczna rozwijała znaczenie metafory przyporządkowując jej sens poprzez kwestię projekcji porównań obrazowych, które określa się jako szczególną odmianę metafory proporcjonalnej, tj. takiej, w której porównanie jest bezpośrednio wskazane przez zwrot „taki jak...”. A więc, innymi słowy, porównanie jest rozwiniętą formą metafory. W późniejszych czasach Cycero i Kwintylian odwrócili ten model i powiadali, że metafora jest po prostu skróconym porównaniem. Podobnie ujmował metaforę Hegel – jako „do najkrótszej formy sprawdzone porównanie”, które:

[...] nie przeciwstawia sobie obrazu i znaczenia, lecz poddaje tylko sam obraz, tłumiąc jego właściwy sens, ale pozwalając zarazem ze związku, w jakim ten obraz

¹⁰ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1996, s. 152.

¹¹ P. Ricoeur, *Metafora i symbol*, *op. cit.*, s. 128.

¹² *Ibidem*. s. 128.

występuje, od razu i dokładnie rozpoznać tkwiące w nim znaczenie, to, o które rzeczywiście chodzi, chociaż nie jest ono wyraźnie ukazane.¹³

Także Tadeusz Peiper uważa, że metafora jest zawsze skrótowym zestawieniem poetyckim, w którym zaoszczędzając porównawcze słowo „jak” metafora jawi się jako jedno ze środków poetyckich najbardziej ekonomicznych.¹⁴

W tym kontekście, dla pełnego oglądu interpretacji przenośni, warto jednak zwrócić uwagę, że pomimo przekonania o istotnej roli porównania jako funkcji metafory, istnieją równorzędnie ważne analizy rozdzielające oba terminy i wskazujące na niejednoznaczność pomiędzy zależnością metafora – porównanie. Wyodrębnienia owego stanowiska można dopatrzeć się również u Juliusza Jaśkiewicza, który pisze wprost w studium *O metaforze w architekturze i w innych sztukach pięknych*:

Obie formy mają ze sobą co prawda wiele wspólnych cech, dlatego też metaforę uważano często za tożsamą z porównaniem. Metafora w formie zestawienia jest bardziej zwarta – to jakby zrównanie, natomiast porównanie rozdziela osobne części w niezależne obrazy.¹⁵

Teresa Dobrzyńska, autorka opracowania *Metafora*, przytacza przykłady, które są przeciwne przyjętej odwiecznej tradycji traktowania metafory jako skróconego porównania, i które widzą w metaforze nie porównanie – wyrażające zestawienie rzeczy ujętych jako odrębne, lecz u t o ż s a m i e n i e, a właściwie odrzucenie jednej kwalifikacji przedmiotu na rzecz innej. Przyjmując takie rozwiązanie, kontynuuje ten wątek myślenia o przenośni, w którym metafora ujmowana jest jako zjawisko bliskie porównaniu, lecz zarazem różne. Podobnie, jak pisze dalej, ujęciu temu patronował Arystoteles, który przypisywał metaforze zdolność mówienia, że „to jest tamtym”.¹⁶ Z pewnością, dla pełnej jasności, trzeba uznać, że przeciwstawienie metafory porównaniu nie jest krokiem polemicznym w dyskursie wobec jakiejś nieaktualnej teorii. Idea tożsamości metafory i porównania była stale żywotna w myśleniu retorycznym przez cały czas jego rozwoju. Ma też swych zwolenników do chwili obecnej. Tym bardziej wydaje się, że poruszone rozważania, choć rozpatrują istotną dla definiowania rolę czynników w powstawaniu metafory, są jednak analizami dotyczącymi, nie praktycznego, lecz jej najbliższego kontekstu teoretycznego.

W tym świetle pragmatyka odbioru architektury czy też zamierzeń twórcy stawia nas w pozycji, w której możemy uznać owo tło analityczne jako rodzaj wiedzy uzupełniającej niż różnicującej definiowanie metafory. W rzeczywistości dla Charlesa Jencksa architektoniczne „porównanie” – jak w mowie i piśmie jest formalnym

¹³ G. W. F. Hegel, *Wykłady o estetyce, t. 1*, Warszawa 1964, s. 515.

¹⁴ J. Jaśkiewicz, *O metaforze w architekturze i w innych sztukach pięknych*, Warszawa 1991, s. 11.

¹⁵ *Ibidem*, s. 12.

¹⁶ T. Dobrzyńska, *Metafora, op. cit.*, s. 36; autorka przytacza w całości słowa filozofa na temat pokrewieństwa metafory z porównaniem, a które wydają się być na pewien sposób emotywnym rozstrzygnięciem problemu: „Porównanie – [powiada Arystoteles] jest przenośnią, gdyż różni się od niej jedynie sposobem przedłożenia; a ponieważ jest dłuższe, mniej nas pociąga”.

i wyraźnym stwierdzeniem metafory.¹⁷ W rozdziale poświęconym problematyce sposobów przekazu architektonicznego amerykański krytyk pisze: „Ludzie zawsze porównują dany obiekt z innymi, znanymi budynkami lub podobnymi przedmiotami tworząc w ten sposób metaforę.”¹⁸ Także Rem Koolhaas nawiązuje do łączności architektonicznej metafory z funkcją porównania:

Metafory, które są transformacją konkretnych przypadków w ekspresję figuratywną, przenoszą obrazy poprzez zamianę abstrakcyjnego wyobrażenia w coś co bardziej da się opisać i zilustrować. Zazwyczaj są ukrytym porównaniem pomiędzy dwoma stanami realności, rzeczami które nie są takie same lecz mogą być porównywane na pewnej imaginacyjnej drodze. Porównanie jest przeważnie stworzone poprzez kreację przeskoku w ten sposób, że wiąże różne obiekty razem, wytwarzające nową istotę, która nosi cechy obydwu rzeczy.¹⁹

W kontekście tych słów warto podkreślić jeszcze jedną cechę metafory stanowiącą jej podstawowe konstytutywne zagadnienie. Holenderski architekt określając metaforę jako wytworzenie nowej rzeczy noszącej znamiona dwóch porównywalnych pojęć, łączy metaforę w określeniu „kreacja przeskoku” z uznaniem jej jako rodzaju poetyckiej syntezy znaczeń. Rzeczywiście, istnieje przekonanie, że w odróżnieniu od badań np. semiotycznych, które doszukują się poprzez porównanie czy podobieństwo pewnej logiki zestawionych cech zjawisk podobnych, metafora nie jest zwykłą sumą dwóch części – jest sumą co prawda opartą na dwoistej strukturze niezależnych tematów, lecz dającą w efekcie pewną wartość wtórną, większą, naddaną. Owa nowa wartość dodatkowa tworzy „wyższy” obraz, pojęciową syntezę – metaforę. W języku ten proces dokonuje się za pomocą zestawienia dwóch potocznych znaczeń słownych. W architekturze, odbywa się to poprzez asocjację jednej formy z drugą lub też konfrontację formy z nazwą obiektu czy z szeroko rozumianym kontekstem fizycznym lub ideowym. Zdolność imaginacyjna i psychologizacja są bez wątpienia narzędziami wyznaczającymi pole odbioru metafory. Podobieństwo w tym wypadku wydaje się warunkiem koniecznym, lecz nie zawsze wystarczającym, o czym trzeba pamiętać wobec ustaleń sytuujących metaforę jako trop, zwrot stylizacyjny, a więc często alogiczny, łamiący zasady jakkolwiek pojętej składni, nie poddający się automatycznej interpretacji.

Tak rozumiana metafora – jako podobieństwo czy porównanie, z którego wynika wieloznaczność, domniemanie czy analogia – stanowi dla metafory w architekturze podstawową, choć jej zawężoną definicję. W rozumieniu szerszym, znaczenie metaforyczne jest traktowane jako synonim tropu, rodzaj „ukrytych powiązań” – odwołujących się do szerokiego spektrum przenośni stanowiących niekodowany sposób użycia języka form architektonicznych. Sensowne ich zinterpretowanie uzyskuje się poprzez całościowe zrozumienie zaistniałych związków przestrzennych, formalnych i kontekstowych, zestawiających w jedno odległe myśli

¹⁷ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1982, rozdz., *Metafora i metafizyka*, s. 113.

¹⁸ *Ibidem*, s. 40.

¹⁹ R. Koolhaas, *S, L, M, XL*, Rotterdam 1995, s. 926.

i motywujących użycie określonych rozwiązań poprzez określone ich zastosowanie. Dla tej sfery znaczeń przyporządkowuje się również inne figury wynikające z metafory i rozwijające znaczenia poza powszechny odbiór oparty na podobieństwie. Zaliczamy do nich również takie tropy jak: synestezja, oksymoron czy hiperbola.²⁰ I choć w tym wypadku metafora, poprzez rozległość interpretacyjną, często bardziej przypomina rozwiązywanie wielowątkowej zagadki niż proste skojarzenie oparte na podobieństwie, to jednak fakt istnienia metafor „poza normą” stylistyczną jest niepodważalny i udokumentowany. Dotyczy to całej sfery idei, treści, przedstawiania i wypływających z nich znaczeń przenośni w architekturze. Dla tych rodzajów definiowania metafory, autorski styl, jak i zdolność abstrahowania formy i treści architektonicznej stanowi o hermetyczności lub o komunikatywności metafory. Niekiedy również przynależność typologiczna architektury przesądza o stopniu odkrycia metafory.

Uwarunkowania kontekstualne metafory. Do ważnych czynników kreujących sens metaforyczny należą uwarunkowania kontekstowe. Określając metaforę jako trop stwarzający rozumienie wieloznaczne, musimy również uznać fakt, że sens przenośny może występować wobec kilku konkurencyjnych interpretacji dla jednej formy. Pomocnym we właściwym odczytaniu, poprzez eliminację lub ukierunkowanie zastosowanych znaczeń, jest właśnie *k o n t e k s t* wypowiedzi, który obok rozpoznania opartego na podobieństwie stanowi niekiedy istotny, jeżeli nie najważniejszy element decydujący o zawartości metaforycznej dzieła. Powszechne jest twierdzenie wśród badaczy poetyki, że to kontekst wpływa na zespolenie dwoistego charakteru metafory i powoduje uaktywnienie i zestawienie dwóch różnych myśli.

Bywa, że kontekst stanowi rodzaj dopełnienia formy, innym razem, to forma podlega pełnemu uzależnieniu od sytuacji kontekstowej. Istnieją także powody, dla których należałoby uważać cały fenomen metaforyczny jako wypływający z szeroko pojmowanego zdarzenia kontekstualnego. Zofia Mitosek cytuje w jednym z opracowań jacobsenowską wykładnię metafory:

Metafora to nie trop poetycki, ale *s y t u a c j a*, w której dwa elementy języka wiążą się ze sobą na zasadzie podobieństwa. Podobieństwo [...], właściwe metaforze w jej tradycyjnym znaczeniu, to tylko jedna z możliwości procesu metaforycznego.²¹

Podobnie Ivor A. Richards i Jean Cohen odwołują się do rozstrzygającej roli kontekstu jako czynnika dającego spójność i „logikę” metaforyczną. Uważają oni, że

²⁰ W. Kopaliński definiuje wymienione tropy: *synestezja* – odczucie towarzyszące; *psych.* subiektywne odczucie wrażenia pochodzącego od innego zmysłu niż ten, który otrzymał bodziec zewnętrzny, synestetyczny *lit.* zwłaszcza w poezji – działający na wyobraźnię niwytłymi skojarzeniami wrażeń różnych zmysłów; *oksymoron* – antylogia, epitet sprzeczny, zestawienie wyrazów treściowo sprzecznych (jak np.: „pracowite lenistwo”); *hiperbola* – *lit.* przesadnia [...], zamierzona przesada w opisie przedmiotu albo zjawiska.; [w:] W. Kopaliński, *Słownik wyrazów...*, *op. cit.*, s. 491, s. 362, s. 211.

²¹ J. Jaśkiewicz, *op. cit.*, s. 23.

status metaforyczności nie jest ściśle związany formalnie z danym wyrażeniem, że za każdym razem uruchamia się on pod wpływem kontekstu. W określonej sytuacji, dane wyrażenie może okazać się metaforą, kiedy indziej zaś to samo wyrażenie może być użyte dosłownie. A więc status metaforyczny nie jest uzależniony, jak się powszechnie uważa, od formy, lecz tylko od o k o l i c z n o ś c i jego użycia. Dla Richardsa i Cohena wynika z tego pogląd, że o metaforze nie można mówić w izolacji od kontekstu, że ma ona charakter relatywny: „metaforą się bywa, a nie jest w sposób stały”.²² Także Paul Ricoeur doszukuje się w kontekście przestrzeni referencyjnych działań pozwalających użyć wieloznaczności.²³ Poruszone treści analityczne dotyczące kontekstu mają także swoje znaczenie dla architektury. Choć wydaje się, że definiowalny na podstawie podobieństwa aspekt architektonicznej metafory nie budzi wątpliwości, to z pewnością także zjawisko uwarunkowań kontekstowych stanowi istotną przyczynę formułowania konkretnych metaforycznych treści. Istotnie, zdolność łączenia owej dwoistej struktury „budynek-kontekst”, stanowi sposób odczytania, który decyduje o właściwościach naddanego przez autora metaforycznego obrazowania. Bez wątpienia, podobnie jak w stylistyce retorycznej, kontekst jest także elementem spajającym w całość wielość kształtów i cech konkretnej budowli. Również, kiedy zawartość podobieństw w budynku wydaje się mniej oczywista, niedookreślona lub wieloznaczna, to próbujemy doszukać się wytłumaczenia sensu figury obiektu poprzez jego usytuowanie w mniej lub bardziej oczywistym kontekście fizycznym, czy też (co trudniejsze dla odbiorcy) w kontekście stylistyki wypowiedzi – tzw. „sytuacji referencjonalnej”. Kontekst miejsca, kontekst historyczny, czy kontekst wydarzeń stanowi dla uformowań tylko nieliczny zbiór z wielu ważnych czynników kontekstualnych tłumaczących rozwiązania architektoniczne. Inaczej rzecz się ma, jeżeli forma budynku nosi w bryle całą złożoność własnych, autorskich cech stylistycznych. Mówimy wtedy o „ukrytym kontekście”, niewidzialnej autorskiej sferze fikcji lub nierzadko o głęboko ezoterycznym i stylistycznie „wymyślonym” procesie twórczym, którego konsekwencją staje się referencjonalna logika zastosowanych hermetycznych znaczeń i form. Odczytanie i zjednanie owej metaforycznej składni nierzadko uzależniona jest od wszechstronnej i głębokiej wiedzy i stopnia świadomości odbiorcy.

Odwołując się jednakże do istoty specyfiki odbioru architektury należy stwierdzić, że pomimo wszystko ważność owej „sytuacyjności” metafory sprowadza kontekst do roli waloru dodatkowego – wspomagającego percepcję. W rzadkich przypadkach, kiedy kontekst traktowany jest jako fizyczne otoczenie, możemy mówić o równorzędnej jego roli – roli tła determinującego jakość wypowiedzi. Wówczas owo zjednanie tła i przedmiotu architektury powoduje, że można w sposób automatyczny i bezpośredni, odczytać metaforę marynistyczną zawartą w obiekcie poprzez jego narzuconą przez autora konfrontację z otaczającym krajobrazem.

²² T. Dobrzyńska, *op. cit.*, s. 27.

²³ P. Ricoeur, *Język, tekst..., op. cit.*, s.252.

Widzialność metafory; sprzeczności. Problem obrazu metaforycznego w dziele architektonicznym dotyka istoty pewnego problemu, czy też raczej krytycznego poglądu opisującego zależności pomiędzy obrazem, a jego funkcją jako przenośni.

Chodzi o zjawisko „widzialności” metafory – przypadku związanego bezpośrednio z domeną wszelkich sztuk wizualnych. Uważa się, że jest to jedno z najbardziej kontrowersyjnych zagadnień dotyczących łączności obrazu w dziełach figuratywnych i odpowiadającego im metaforycznego odbioru. Charles Jencks używa określeń typu „wizualne metafory”, lecz nie rozwija i nie tłumaczy fenomenu tego zjawiska.²⁴ Jak sam termin metafory, ze względu na stylistyczne bogactwo tego tropu, nie posiada jasnego i oczywistego zdefiniowania, tak konkluzje dotyczące „widzialności” metafory są często różne czy wręcz sprzeczne ze sobą.

Najczęściej sam spór rozciąga się w równej mierze na płaszczyźnie traktowania architektury jako domeny *znaków*, jak i traktowania architektury jako specyficznego „języka” form – form, które posiadają co prawda w tym przypadku pewną hermetyczność i autonomię, lecz podlegającym podobnym językowi transformacjom, szczególnie na polu stylistyki i znaczenia. Mimo iż metafora, czego udowodnić nie trzeba, jest figurą stylistyczną należącą do świata języków mówionych i pisanych, to jednak nie dziwią poszukiwania pewnych korelacji pomiędzy tą domeną a sztukami wizualnymi. Być może również cała dyskusja została wywołana jako kontynuacja panującej od przełomu lat sześćdziesiątych i siedemdziesiątych, a trwającej do dziś, logiki teorii semiotycznej, opierającej się na właściwym z definicji zagadnieniu przekształcenia „podobieństwa” między wizualnym modelem a jego obrazem-znakiem. Teoria przenoszenia właściwości – cech charakterystycznych z wyjściowego modelu na jego odpowiednik wizualny spowodowała, że w wiedzy o znakach ikonicznych musiał zaistnieć równolegle termin metafory.

Jak się uważa, sprawa ta jest niezmiernie ważna dla poetyki, a może nawet szerzej – dla estetyki. Studia w tym zakresie prowadzi „nowa poetyka”, jak mówi Maria R. Mayenowa, „jako metoda analizująca sposoby generowania znaczeń i informacji we wszelkich tekstach niejęzykowych”.²⁵ Dlatego też często zaznacza się, że poetyka wchodzi w skład szerszej teorii niż językoznawstwo – w teorię znaków. Jednak w semiotyce rodzaj metafory nie odbiega zbyt od wcześniejszych rozważań, opierających się na tradycyjnym pojmowaniu tropów. Semiotyka, analizując stopień podobieństwa w relacjach znakowych, zwraca szczególną uwagę na powiązania logiczne wynikające z zakresu zestawień. Poszukuje odpowiedzi na

²⁴ Za przykład niech służy fragment opisu autora odnoszący się do ilustracji projektu budynku *Sin Centre* Michaela Webba. Cytuję za autorem: „Geodezyjna powłoka, mackowate przewody klimatyzacji, rama przestrzenna, wiele wizualnych metafor, które Archigram wprowadził później do języka architektury”. [w:] Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 318.

²⁵ M. R. Mayenowa, *O perspektywie poetyki inaczej*, Warszawa 1984, s. 127 [w:] J. Jaśkiewicz, *O metaforze...*, op. cit., s. 13.

pytanie: pod jakim względem dwa różne zdarzenia, zjawiska są do siebie podobne? W poetyce natomiast zestawienie opierające się na podobieństwie prowadzi do powstawania wrażenia zachwyty jakby wtórnego, naddanego.²⁶ Z tego powodu w ostatnich latach, semiotyka, zajmująca się problemem teorii znaku i jego odbioru, rozszerza pogląd o przekazie dzieła nie tylko jako tekstu, ale przekazującym tekst obrazie. Aspekt percepcji znaku ikonicznego opiera się na założeniu, że stosunek między dziełem (nadawcą) a odbiorcą jest dynamiczny i odbiorca ma swobodę interpretacji. Przytaczany często przez krytykę przykład iluzyjnego rysunku „kaczki-królika”, który można różnie odczytać utwierdza w przekonaniu o „otwartości dzieła” i postrzeganiu dowolnego zbioru kodów wizualnych, które są ograniczone tylko doświadczeniem, intelektem, kulturą.

Istnieniu wizualnej metafory sprzeciwiają się teoretycy literatury: Maria Renata Mayenowa i Jerzy Ziomek. Takie podejście wynika z przyjętego założenia, że znak ikoniczny ma charakter wyłącznie referencyjny, a ikonizacja wyklucza metaforyzację. Obydwoje badacze sądzą, że:

[...] metafory zobaczyć (namalować, narysować) nie można, ponieważ translacja znaku słownego na inny system znakowy równa się przekształceniu nazwy w obraz desygnatu, co z kolei unicestwia zasadę każdej metafory, jaką jest gra między zanikiem jednej części konotacji a usilnieniem drugiej.²⁷

Problem „obrazowości” metaforycznego tropu powoduje także, że dla niektórych badaczy zagadnienie metafory jawi się jako rodzaj kategoriycznych zastrzeżeń, co do możliwości jej plastycznego charakteru. W ich przekonaniu metafora, która polega na kojarzeniu odległych pojęć i reinterpretacji znaczeń – nie jest w plastyce możliwa. Teresa Dobrzyńska, poprzez porównanie metafory z symbolem i alegorią, dochodzi do wniosku, że przenośnia ma jedynie językowy charakter. Autorka określa te obie pokrewne metaforze stylistyki jako jedyne spośród tropów podlegające funkcji obrazu. Tak radykalne stanowisko Dobrzyńskiej ma swoją podstawę w przekonaniu, że wszystko co widzialne i znakowe w sztukach plastycznych jest przypisane zastosowanemu motywom symbolicznym i alegorycznym od zawsze ściśle związanych i utrwalałych konwencją funkcji obrazowania przedmiotów. Uzasadnieniem takiej postawy jest teza:

W symbolu i alegorii funkcja znakowa nałożona jest nie na słowa, lecz na przedmioty. Funkcję symboliczną bądź alegoryczną pełnić mogą rośliny i zwierzęta, ludzie oznaczeni poszczególnymi rekwizytami, postaci fantastyczne i mitologiczne, barwy i dźwięki, minerały i szlachetne kamienie, światło i ciemność, narzędzia i elementy topograficzne – słowem najróżnorodniejsze byty dostępne poznaniu zmysłowemu, wtórne zaś także ich wyobrażenia i nazwy. Tymczasem metafora jest – jak chcemy sądzić – zjawiskiem czysto w e r b a l n y m, zasięg jej jest więc ograniczony. [...] Jest ona zjawiskiem językowym: związanym z zasadniczym działaniem komunikacyjnym podporządkowanym podstawowej konstrukcji językowej – zdaniu. Ktoś, kto temu zaprzeczy, odbierze metaforze jej konstytutywną

²⁶ *Ibidem*, s. 14.

²⁷ *Ibidem*, s. 15.

właściwość, zastąpi ją arbitralnie innym pojęciem. Jest w najwyższym stopniu prawdopodobne, że mieć będzie w istocie na myśli nie metaforę, lecz alegorię lub symbol.²⁸

Głos w tej sprawie zabierali także krytycy nie związani z nauką o sztuce jako formie językowej i znakowych interpretacji. Mieczysław Porębski w eseju poświęconym powyższemu tematowi, a zatytułowanym wprost *Czy metaforę można zobaczyć?*, rozpatruje problem poprzez bezpośrednie odniesienie do przykładów z historii malarstwa i jego związków z poezją. Inspiracją-dowodem dla krytyka stała się seria obrazów Tadeusza Kantora, które artysta nazwał „metaforycznymi”, i pierwsza wystawa polskiej czołówki malarstwa figuracyjnego, mająca miejsce w 1962 roku, nosząca tytuł „Metafory”. Podstawą rozważania obrazów metaforycznych staje się rozdzielenie przekazu wizualnego na warstwę denotacyjną i konotacyjną, przy czym zakres konotacyjny dla dzieła jako sposobu prezentacji w tym wypadku wydaje się formułą bardziej otwartą na wszelkiego rodzaju domniemanie. Krytyk pisze:

Otóż wydaje mi się, że jeżeli chcemy mówić o możliwości zobaczenia (zauważenia, dostrzeżenia) metafory czy metonimii, czy jakiegokolwiek innej figury poetyckiej nie tam, gdzie ich status i cechy szczególnie są względnie dobrze określone, tj. w tekście słownym, ale w nie językowym przekazie wizualnym, rozróżnienie dwu warstw czy stron przekazu, które tu przypomniałem, stanie się dla nas nader istotne. Istotne dlatego, że zdaniem moim teren naszych poszukiwań powinniśmy ograniczyć wyłącznie do warstwy „drugiej”, konotacyjnej, obrazowego przekazu.²⁹

Owo rozróżnienie, odpowiednie dla malarstwa, ma także swoje odbicie w architekturze. To co Mieczysław Porębski nazywa w malarstwie warstwą denotacyjną jest niczym innym jak „referencyjnością” budynku, rodzajem wątku opisowego, narracją, czy w końcu „przedmiotowym motywem” ustanowionym dla konkretnego „tła” historycznego czy mitologicznego. Odpowiednikiem denotującego znaczenia dla dzieła architektonicznego są treści dotyczące przeznaczenia budynku, jego warstwy strukturalnej, organizacji przestrzennej – tzw. treści praktyczne i przedmiotowe budynku. Warstwa konotacyjna, jak chce tego autor, jest warstwą „podmiotową” i „dekoratywną” – jest „sposobem prezentacji” dzieła traktowanego jako specyficzny komunikat. Komunikat ów jest przekazywany w taki, a nie inny sposób, za pośrednictwem takich, a nie innych „formuł, wygląków i konfiguracji”.³⁰

²⁸ T. Dobrzyńska, *Metafora – symbol – alegoria*, [w:] *Metafora*, op. cit., s.156. Autorka przytacza na dowód pracę znamienitego amerykańskiego badacza metafory Monroe C. Beardsley: Cytuję za T. Dobrzyńską: „[Beardsley] ... w metaforze widzi zjawisko czysto werbalne, a więc określoną operację słowną, wyjaśnia ją w terminach kontradykcji: metafora pojawia się według niego wtedy, gdy zachodzi sprzeczność logiczna w obrębie znaczeń słów danego tekstu. To sprzecznościowe zderzenie znaczeń sprawia, że aktywizują się wartości semantyczne marginalne. Uznanie sprzeczności za konstytutywną cechę metafory pociągnęło za sobą to, że kwintesencji procesu metaforycznego doszukiwał się Beardsley w o k s y m o r n i e. Jego teorie znane są pod nazwą teorii kontrowersji oraz teorii opozycji słownych. W kategoriach sprzeczności metaforę objaśnia wielu innych teoretyków tego problemu.”

²⁹ M. Porębski, *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980 nr 6, s. 66.

³⁰ Porębski porusza bardzo istotny problem dotyczący ustanowionej przez nadawcę płaszczyzny metaforycznej konotacji i związanego z tym odbioru - problemu mającego swój odpowiednik także w architekturze:[...] Najogólniej biorąc nadawca ma tu dwie możliwości: zastosowana przez niego s t r a t e g i a może

Podobnie w architekturze znaczenie konotujące staje się rodzajem obranego przez architekta „arbitralnego stylu” wypowiedzi obrazującego wyznaczoną formalną ideę, myśl, czy strategię ujednociającą dekoratywną formułę budynku, a która dopuszcza pewną wieloznaczność odbioru. Porębski uznaje tę właśnie cechę znaczeń konotacyjnych za decydującą o widzialności metaforycznego odbioru obrazu. Uważa, że denotacja jako taka jest z zasady elementem „naddanym” – jest obszarem wiedzy uzależnionej od kontekstu ogólniejszego (historycznego, lokalnego, mitologicznego) i jako taki może być na pewien sposób niezrozumiały lub niewłaściwie rozumiany przez kogoś nie zaznajomionego z ową ukrytą treścią – i dlatego denotacja jako taka nie powinna być traktowana jako obrazowanie metaforyczne. Krytyk przytacza przykład znanego *Portretu Generała Dembińskiego* Henryka Rodakowskiego, który w wyobraźni nieświadomego tematyki obrazu paryskiego krytyka przeistacza się, nie w bohatera narodowych powstań, lecz w smutnego „poczmistrza omnibusu”. Z drugiej strony, autor przedstawia nam poetycką wizję obrazu w wierszu Norwida, pełną metaforycznych odniesień w stosunku do konotujących dzieło Rodakowskiego „podmiotów” malarskich. Mieczysław Porębski poddaje opisowi ten obraz aby ukazać na pewien sposób siłę czy wręcz dominację samego „obrazu” nad jego wartością referencyjną. Dlatego konkluduje:

Powiedziałem, że metaforę w obrazie wizualnym można zobaczyć – można dostrzec jeżeli się bardzo chce. Dodam – i jeżeli się potrafi. Jeżeli do przekazu artysty – rysownika, malarza, rzeźbiarza, także i architekta – podejdziesz się aktywnie i kompetentnie, jeżeli podejmiesz się proponowaną przez niego grę, grę trudną, bo zawsze otwartą, nie tylko chyba na gruncie malarstwa. Grę, dodajmy, z niepełną informacją, bo w przeciwieństwie (ale czy tak całkiem) do literatury, informacyjnie chybotliwa może być dla nas nawet pierwsza, denotacyjna, ikonograficzna warstwa przekazu.³¹

Staje to w sprzeczności z przekonaniem, że metafora jest zjawiskiem czysto werbalnym i daje powód dla którego można uznać metaforę za wizualny fenomen. Przypomina również, że metafora jest najmniej konwencjonalnym z tropów stylistycznych, a funkcją jej obrazu są takie doznania poza-wzrokowe jak wiedza, intelekt, czy niekiedy decydujący w „zobaczeniu” metafory... fenomen wyobraźni. Gaston Bachelard pisze o „twórczej wyobraźni” porównując ją z „igraszkami fantazji”, za pomocą których obraz staje się „widzialny”. Proponuje więc, aby wyobraźnię, za jej „zdolność tworzenia obrazów”, uznać za potęgę natury ludzkiej, co więcej, by pojmowanie wyobraźni – jako „funkcji rzeczywistości” uznać także za „funkcję nierzeczywistości”, bo „jakże można przewidywać, nie umiając sobie wyobrazić”.³²

Warto zwrócić uwagę, że również Umberto Eco nie określa metafory jako

być bądź to strategią *maksymalnej pewności* – trzymać się pewnego powszechnie przyjętego *decorum* (stąd „dekoratywność”) repertuarowego i konstrukcyjnego, bądź też przeciwnie – działać na zasadzie zaskoczenia, szoku, łamania obowiązujących reguł i obyczajów. *Ibidem*, s. 66.

³¹ *Ibidem*, s. 75.

³² G. Bachelard, *Wyobrażenia poetycka. Wybór pism*, Warszawa 1975, s. 15., [za:] M. Misiągiewicz, *O prezenacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, s. 63.

figury wyłącznie językowej. Występowanie metafory w sztukach niewerbalnych Eco uważa za rzecz oczywistą i dostrzega istnienie metafor wizualnych, muzycznych, węchowych. Spostrzega – „Nikt nie wątpi, że na poziomie faktów wzrokowych zachodzą zjawiska komunikacji. Jest jednak wątpliwe, czy są to zjawiska o charakterze językowym”³³. Włoski badacz określa metaforę jako fenomen, który w prawie wszystkich systemach semiotycznych jest możliwy, ale nie precyzował, w których systemach metafora jest możliwa, a w których nie i dlaczego. Niemniej teoria znaku ikonicznego, którą rozwijał, pozwalała uzasadnić egzystencję metafor wizualnych. Umberto Eco udowodnił w opracowaniu *Production des signes*, że znak ikoniczny nie jest tylko i wyłącznie przedstawiający. Jeśli zakwestionować naturalne podobieństwo do przedmiotu i podkreślić rolę konwencji stylistycznej (graficznej, plastycznej), nie ma podstaw, by negować zmiany znaczeniowe i możliwości reinterpretacji pojęć ogólnych za pomocą znaków ikonicznych. Bo jeśli przedmiot maksymalnie uprościć, sprowadzić do kilku linii czy plam, to nic nie stoi na przeszkodzie, aby te linie i plamy mogły być uznane za wieloznaczne i oznaczały jednocześnie dwa różne przedmioty, które są i nie są sobą. Ten sposób iluzyjnej wizualizacji wykorzystywała już secesja. Tak powstaje, jak uważa Umberto Eco, metafora.³⁴

I. 2. Kontekst czasu

Metafora a rzeczywistość. Modernizm. Powrót znaczenia metafory; problem odczytu. Postmodernizm. Podwójna twarz postmodernizmu. Metafora według Jenksa i Klotza.

Metafora a rzeczywistość. Nierzadko odnajdujemy w historii sztuki stwierdzenie, określające dzieło sztuki jako odzwierciedlenie, „odbicie” doczesności lub też po prostu, że każdy przejaw sztuki jest w jakimś nadrzędnym sensie opisaniem rzeczywistości. Podlega temu również przekonanie o roli metafory, która traktowana jako podstawowa stylistyczna figura wielu gałęzi sztuk staje się także narzędziem obrazowania epoki i dotyczącej jej zbiorowo wyznawanej estetyki, idei czy wytworów nauki i techniki. Jeżeli uznać także, że metafora jest nie tylko środkiem ekspresji, lecz istotnym czynnikiem postrzegania i rozumowania, to z pewnością stajemy przed ważkim problemem podjęcia próby krystalizacji całej sfery niełatwych związków pomiędzy wytworami ludzkiej świadomości i aktywności, a które odnajdują swój właściwy sens w odpowiednich określeniach przenośnych. Upraszczając, ów metaforyczny sens jest niczym innym jak przyporządkowaniem odpowiedniej nazwy dla odpowiedniej rzeczy, stylu, idei czy okresu historycznego niezależnie od tego, czy mamy do czynienia ze sztuką czy nauką. Hiszpan José Ortega y Gasset pisze na ten

³³ S. Wysłouch, *Znak ikoniczny w koncepcji Umberta Eco i problematyka kodu wizualnego*, „Konteksty” 1994 nr 1-2. s. 15.

³⁴ *Ibidem*, s. 15.

temat:

W nauce metafora spełnia jedynie funkcję służebną i dlatego kojarzy się nam się raczej z poezją, gdzie gra pierwszoplanową rolę. W estetyce metafora budzi nasze zainteresowanie przede wszystkim dzięki bijącemu z niej pięknu. Dlatego też umyka naszej uwadze fakt, że metafora jest także prawdą, jest wiedzą o rzeczywistości. A co za tym idzie, poezja, w jednym ze swych wymiarów, jest działalnością badawczą pozwalającą nam odkrywać fakty pozytywne podobne tym, które odkrywa nauka.³⁵

Metafora, jako trop służący nazywaniu, staje się wobec tego funkcją opisującą rzeczywistość – jak i odwrotnie – także rzeczywistość odnajduje swój sens w znaczeniach metaforycznych. Potwierdza ten fakt wielu badaczy sztuki, dla których każde dzieło malarskie, muzyczne czy architektoniczne, rządzące się własnymi niezależnymi prawami kreacji czy odbioru, ma być formalnym i treściowym odwzorowaniem czasów – przysłowiowym duchem epoki. Dla przykładu, Umberto Eco traktujący, w omawianym kontekście, formę artystyczną jako dopełnienie, a nie zastąpienie poznania naukowego, stosuje termin „metafory epistemologicznej” oznaczającej, że formy, jakie sztuka przybiera w poszczególnych epokach, odzwierciedlają – poprzez analogię, symbol, czy właśnie *m e t a f o r ę*, sposób w jaki kultura umysłowa danej epoki widzi otaczającą rzeczywistość. Podobnie Edmund Husserl na przykładzie jednostkowym określił ten tropiczny porządek jako stan świadomości posiadający własny horyzont, który zmienia się odpowiednio do zmiany jego związków z innymi stanami świadomości i w miarę upływu faz własnego rozwoju.³⁶

Jednak ów fakt podjęcia zagadnienia istoty metafory jako elementu wyrażającego jedność z epoką ma swoją drugą, krytyczną stronę. Jest nią przekonanie, że dzieło artystyczne nie jest jedynie formą odnoszącą się bezpośrednio do momentu powstania, lecz ma niezależny szerszy kontekst. Píše o tym Jan Białostocki:

[...] Wiele aspektów sztuki np. XV wieku można zrozumieć dużo lepiej ujmując je jako krystalizację pragnień raczej, niż jako obraz rzeczywistości.[...] Współczesne życie ujęte w sztywne formy narzucone przez mechanizm odkryć naukowych, cywilizację techniczną, porządek społeczno-państwowy spotyka się dziś ze sztuką, która w wysokim stopniu zachowała funkcje kompensacyjne.[...] Bardzo często sztuka bywała nie odbiciem, refleksem, wyrazem życia lecz kompensacją, nadawała formę temu czego brakowało życiu, uzupełniała egzystencję tymi elementami, których człowiek potrzebował, stanowiły instynktowny lub zamierzony termostat kulturowy.³⁷

Sztuka tak rozumiana nie jest odbiciem, lecz zestawieniem świata wyobrażonego ze światem rzeczywistym. Spełnia rolę wyrównującą stan rzeczywisty, kompensuje obraz realnego świata. Owa konfrontacja rzeczywistości i fikcyjnego wyobrażenia wywołuje wrażenie metaforyczne, powstanie nowej jakości. Właśnie funkcje

³⁵ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...*, *op. cit.*, s. 150.

³⁶ U. Eco, *Dzieło otwarte. Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*. Warszawa 1973, s. 153.

³⁷ J. Białostocki, *Refleksje i syntezy ze świata sztuki*, Warszawa 1978, [za:] J. Jaśkiewicz, *O metaforze...*, s. 22.

kompensacyjne sztuki doprowadzają niekiedy do wrażenia estetycznego przeżycia i do stworzenia podstaw dla metaforyzacji.³⁸ Na owej tezie zbudowane jest popularne przekonanie, że jednym z bazowych zadań sztuki jest tworzenie światów sztucznych – urojonych, w których twórcza wyobraźnia ma za zadanie stworzenie alternatywnych, także najczęściej przeciwstawnych, „idealnych” podstaw rozumienia istoty estetyki i jej odbioru. W tym wypadku metafora jako narzędzie poetyckiego abstrahowania od realizmu doczesności staje się podstawową funkcją tworzenia idealizowanej fikcji.

Omawiając problem kontekstu czasowego, musimy także uświadomić sobie znaczenie zmienności odbioru metaforycznego dzieł wraz ze zmieniającym się horyzontem stanu świadomości. Powiedzieliśmy również, że kwestia odbioru znaczeń i ich związków w sztuce wymaga intelektualnego uczestnictwa odbiorcy. Tzvetan Todorov zwraca uwagę na ów ważny problem łączności dzieła uzależnionego od stopnia świadomości tak jednostkowej, jak i zbiorowej – kulturowej i społecznej; pisze o tym jako o rodzaju właściwej deszyfracji metafory uzależnionej od przeniesienia „bagażu semiotycznych doświadczeń”.³⁹ Według tego, metaforyczność znaczeń może co prawda wynikać ze zmienności założonej przez autora, ale może być również następstwem zmienności widzenia wynikłego ze zmieniających się warunków społecznych w upływie czasu, w następujących po sobie okresach historycznych. Powoduje to zmianę znaczeń pierwotnych metafory, a czasami jej zanik poprzez brak odniesień do szeroko rozumianych warunków powstania. Bywa też tak, że wartość znaczenia metaforycznego, która powstała w określonym czasie, pomimo niemożności odczytania w następnym okresie, wyłania się po latach jako nowa jakość. Mówimy wtedy o renesansie dzieła. Pomimo tego, metafora w swoim braku aktualności przesłania pozostaje jedynie faktem z pogranicza domysłu, uzupełnionym współczesną interpretacją. Małgorzata Baranowska określa dobitnie ową zmienność znaczeń pisząc:

Rozpoznanie symboli, alegorii, metafor odbywało się w świecie XVI-wiecznym całkiem inaczej niż teraz. A dziś robi się to inaczej niż w latach dwudziestych naszego wieku.⁴⁰

Modernizm. José Ortega y Gasset pisał w 1925 roku, że metafora ugruntowała swą mniej lub bardziej przodującą rolę w sztuce poetyckiej i poprzez to zmieniła diametralnie jej cele estetyczne. Przedtem, według hiszpańskiego krytyka sztuki, metafora była dekoracją, ozdobą rzeczywistości. W wieku dwudziestym dąży się do wyeliminowania pozapoetyckich, zakorzenionych w rzeczywistości, podstaw sztuki i do „ureczywistnienia” metafory, do uczynienia z niej *res poetica*. Ta inwersja procesu estetycznego, jak uważa dalej krytyk, nie ogranicza się jedynie do sposobu

³⁸ *Ibidem*, s. 22.

³⁹ T. Todorov, *Poetyka*, za: M. R. Mayenowa, *O perspektywie poetyki inaczej*, Warszawa 1984, s. 132.

⁴⁰ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 21.

używania metafory i znajduje również potwierdzenie we wszystkich dziedzinach sztuki i we wszystkich metodach artystycznych składających się w stopniu decydującym na obraz całej współczesnej sztuki.⁴¹

Konsekwencji tego nowego traktowania metafory doszukujemy się również w twórczości architektonicznej. Architektura jako sztuka *par excellence* społeczna, zawsze stawała się sferą zawierającą i metaforycznie przekładającą wybrane tendencje społeczne i kulturowe – zawsze odznaczała się jakimś punktem odniesienia. Dla renesansu było to odniesienie do humanizmu metafizyki platońskiej z próbami antropomorfizacji architektury; klasycyzm powrócił do symboliki zwieńczonej w czasach rewolucji francuskiej mieszkalną kulą i piramidą Clauda Nicolasa Ledoux i Etienne Louis Boullée. Do jednego z ważniejszych toposów oświecenia należy także nowatorska funkcja estetyczności. Podobną oświeceniową funkcję przejął modernizm z określeniem „awangardy”, odzwierciedlającym zerwanie z dotychczasową tradycją możliwości obrazowania. Nie uznaje się już i nie przetwarza z góry danego i odnajdywanego w zewnętrznym świecie sensu, lecz generuje własny sens autonomicznych języków sztuki. W dobitny sposób widać to w wielu dziedzinach wykorzystujących metaforyczny poziom ekspresji: przeobrażenie w malarstwie od przedstawienia do abstrakcji, w muzyce przejście od tonalności do atonalności, w literaturze od poezji mimetycznej do absolutnej. Także konwencjonalne pojęcie dekoracyjności metafory w rewolucyjny sposób ewoluowało od „dołożonej” niejako, eklektycznej, dziewiętnastowiecznej stylistyki metaforycznej, do tropu obejmującego założoną przez prekursorów moderny integrację sztuki, oraz stworzenia totalnej metafory i jej podporządkowania nowym uwarunkowaniom i potrzebom społeczeństwa. Architektura miała przodować w powstaniu tej syntezy, mającej w efekcie nadać przestrzeni właściwości synestezyjne. Kompozycje malarskie, rzeźbiarskie, czy w końcu muzyczne stawały się podstawą dla wytworzenia właściwości architektury analogicznych do wymienionych sztuk. Poetyka metafory przekroczyła granice figuratywności i przekroczyła próg, za którym stała geometryczna abstrakcja. Dotyczy to szczególnie początków formowania się nowych idei. Przykładem niech będzie twórczość grupy De Stijl czy awangardy rosyjskiej. Dla neoplastycystów zastosowanie koloru w architekturze nie wynikało z założeń dekoracyjnych, lecz z definiowania różnorodności przestrzeni. Według nich nowa funkcja malarstwa w architekturze miała spowodować krystalizację koncepcji architektury barwnej, przyporządkowującej wnętrzą budynków i ich kształtom właściwy dla nich „zasadniczy” lub „neutralny” kolor. Dla artystów z kręgu rosyjskiego konstruktywizmu, kolor często miał się stać metaforycznym punktem wyjścia konkretnych projektów architektonicznych, z rzutami domów czy poszczególnych mieszkań łącznie. Konstruktywista El Lissitzky swoje *prouny* nazwał wprost „stacją przesiadkową z malarstwa do architektury”.⁴²

⁴¹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja...* op. cit., s. 204.

⁴² P. Krakowski, *Ku nowej syntezie sztuk*. [w:] *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 101.

Równolegle architektura nowoczesna zaczęła akcentować inną ważną sferę nowopowstałych znaczeń przenośnych. Zaczęto inkorporować w formę i funkcję budynku idee pochodne gwałtownym zmianom w industrializacji i technologii. Sztandarowe metafory – maszyny i fabryki, stają się podstawową i dominującą funkcją stylistyczną nowej poezji – poezji postępu. W 1923 roku Le Corbusier, który nazwał dom „maszyną do mieszkania” oznajmił triumfalnie: „W imię parowca, samolotu i auta opowiedzieliśmy się za zdrowiem, logiką, śmiałością, harmonią i doskonałością”.⁴³ Również Mies van der Rohe twierdził w latach dwudziestych i trzydziestych, że chce tworzyć „architekturę dla społeczeństwa technologicznego”. Architekci decydują się na odrzucenie figuratywności. Metafora ukrywa się jedynie w treściach i manifestach i nie jest przenoszona w formy. Racjonalność, powtarzalność i jednorodność stają się podstawą dla stworzenia doktryny pochodnej wyabstrahowanej i zrjonalizowanej funkcji działania maszyny – funkcjonalizmu. Z jednej strony, w większości przypadków siłą napędową jest działanie ducha technicznego, w którym zasadą jest dogmatyczne ujednoczenie architektury niezależnie od zawartej w niej funkcji. Do owej powszechnej uniformistycznej idei dostosowano prawie całą domenę typologii architektonicznej. Charles Jencks przytacza przykłady, kiedy dochodziło do sytuacji, w której przez sprowadzenie architektury do wspólnego technicznego mianownika oznaczało, na przykład, brak rozróżnienia „na zewnątrz”, w kształcie budynku, funkcji mieszkalnej od funkcji pracy, szkoły od fabryki itd. W rezultacie, praca i mieszkanie miały stać się „wymienne” na poziomie najbardziej podstawowym, dosłownym i nie do odróżnienia na poziomie wyższym, metaforycznym. Problem stosowności formy dla funkcji został uznany za przestarzały i nieaktualny z racji zasadniczego twierdzenia o tymczasowości funkcji.⁴⁴ Zdecydowało o tym również ograniczenie się większości twórców do wykorzystywania wciąż nowych lecz masowo powtarzalnych wytworów technologii, które w efekcie spowodowało krańcowe odarcie architektury z konwencjonalnie rozumiałej przed modernizmem funkcji znaczeń formalnych.

Powrót znaczenia metafory; problem odczytu. Przełom technologiczny jaki dokonał się na przełomie lat 50. i 60., pozwolił architektom na tworzenie nowych środków wyrazu. Efekt okazał się jednak zaskakujący: nastąpiła niespodziewana eksplozja znaczeń metaforycznych. Nietypowe jak dotychczas wykorzystanie i użycie szkła, stali i betonu nadające architekturze krańcowej ekspresji powoli przekształciło się w stylistykę nazywaną przez Charlesa Jencksa – późnomodernistyczną. Jak pisze krytyk, ruch późnomodernistyczny opierał się na większym stopniu przesadności ekspresji „wirującej w świecie technologicznej fantazji”.⁴⁵ Tu cała szkoła londyńska

⁴³ *Ibidem*, s. 136.

⁴⁴ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, *op. cit.*, s. 15.

⁴⁵ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, *op. cit.*, s. 11.

– Norman Foster, Richard Rogers, Terry Farrell i Nicolas Grimshaw – jest późnomodernistyczna właśnie dlatego, że doprowadza technologiczną obrazowość do granic zniekształcania. „Dziwność” i ezoteryczność powstających budynków daje dowód na to, że w pewnym sensie późny modernizm stanowi w kontekście moderny schyłkowy manieryzm dla epoki w kształtowaniu metaforycznych cech maszynowych i industrialnych. *Centrum im. Pompidou* Richarda Rogersa, siedziba firmy *Olivetti* Jamesa Stirlinga czy *Centrum Sztuk Wizualnych* Normana Fostera są przykładami obiektów architektonicznych, w których epatowanie technologiami budowania, eksponowanie struktur konstrukcyjnych i technik materiałowych, powoduje niejako – hiperbolę obrazowania. Dla Charlesa Jencksa wszystkie wymienione budynki posiadają tak mocny charakter formalny, że musiały wywoływać kontrowersję w odbiorze. Przeważnie opierały się one na podstawie wywołania wśród widzów i krytyki niezmiernych metafor poprzez niedostosowania formy dla nowopowstałej funkcji. Michael Reddy przytacza tezę o „niebezpieczeństwie” możliwości tego rodzaju nieświadomego sugerowania: „Gdy tylko odbiorca uzna, że niemożliwe jest rozumienie wypowiedzi, poszukuje (kierując się analogią) jej odczytań metaforycznych”.⁴⁶ Na przykład, paryskie *Centrum* Rogersa okrzyknięto „rafinerią miejską”, tak jak centrum wystawiennicze Normana Fostera – przypadkową metaforą „hangaru lotniczego” – jednorodnej i anonimowej budowli halowej, przytłaczającej swoimi wymiarami przestrzeń ekspozycyjną. Niedostosowanie formy do nowopowstałej funkcji spowodowało, że Charles Jencks określa owe skojarzenia jako metafory *mal-à-propos* – a więc jako rozbieżne z intencją autora.

Najczęstsze zarzuty dotyczące „niewłaściwości” metafory mają na celu ukazanie braku jej związania z funkcją i formą budynku i wynikają przeważnie z podejścia semantycznego do formy architektonicznej. Niestety, takie podejście powoduje ograniczenie roli odczytania znaczenia do pewnej tylko grupy typologicznej, ukazującej tradycyjnie rozumianą odpowiedniość konwencjonalnej formy dla funkcji.

Ważnym wydaje się uznanie, że metafora jako narzędzie czysto stylistyczne wytwarzające nierzadko formę wieloznaczną jest niezależną domeną, która abstrahuje tak od kodyfikacji, jak i funkcji budynku. Przenośnia jako działanie *stricte* intencjonalne dopuszcza obrazowanie łączące wielość cech niezwiązanych ściśle z architekturą. Dlatego bywa, że niekonwencjonalność obrazowania wywołuje niekiedy niekonwencjonalność porównania. Ale nie tylko. Architektura zawsze, pomimo najbardziej jawnej stylistyki metaforycznej, będzie polem dla dowolnego i przypadkowego odbioru. Charles Jencks wysuwa z tego jednoznaczny wniosek:

Architektura jako język jest znacznie bardziej giętka niż język mówiony i łatwo poddaje się wpływom szybko przemijających kodów. Budynek może stać 300 lat, lecz co dziesięć lat zmienia się sposób, w jaki ludzie go odbierają i używają.⁴⁷

⁴⁶ [za:] T. Dobrzyńska, *Metafora*, op. cit., s. 27.

⁴⁷ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, op. cit., s. 48.

Tak więc, czy na pewno można mówić o przypadkowej, niewłaściwej metaforze, jencksowskiej przenośni *mal-à-propos*, o lapsusach metaforycznych?

Pytanie nie jest bezzasadne, ponieważ wynika po części z tego, że twórczość architektoniczna pełna jest przykładów stylistycznie świadomej rezygnacji z metaforycznego poziomu ekspresji, a która w efekcie finalnym daje możliwość niekontrolowanego sugerowania. Przykładów na to dostarcza niewątpliwie rozległy obraz współczesnej architektury. Charles Jencks przypomina o tym przytaczając na dowód formy budynków ukazujące rozbieżności pomiędzy intencją autora, a praktycznym odbiorem budowli. Wśród nich jeden – przypadek wieży mieszkalnej *Nakagin* (1972) autorstwa Kisho Kurokawy, zaprojektowanej jako ustawione na sobie kapsuły mieszkaniowe został odczytany przez Jencksa jako składowisko kontenerów lub pralek automatycznych. Także dla innych dzieł nazwa nadana przez widzów pozostaje rodzajem przykładowego komentarza dla nazbyt ewidentnych form. „Kutas” Pereiry, „pączek i bunkier” Bunshafa, „wieloryb Saarinena”, czy „samochód wyścigowy” Watanabego to tylko kilka z określeń-dowodów na niezamierzony architektoniczny humor.

Być może, problem metafory *mal-à-propos* również wynika z faktu oczywistej niemożności kontrolowania wszystkich powstałych przypadkowych znaczeń. W literaturze czy malarstwie, zastosowanie przez twórcę metafory policzone jest na pewien właściwy efekt finalnego odbioru, wspomaganego znaczeniem kontekstu treściowego, nazwy dzieła czy też kontekstualną przestrzenią obrazu. Niewłaściwe odczytanie metafory – a więc intencji autora – uchodzi wtedy za błąd interpretacyjny lub nadinterpretację. W tym sensie, w odróżnieniu od innych dziedzin, nie da się uciec od specyfiki metafory architektonicznej jako faktu publicznego. W architekturze, uznając twórczość metaforyczną jako zdefiniowaną przez nas działalność celową i zamierzoną, efekt odbioru może zawsze zawierać element przypadku uzależniony nie tyle od nieświadomości widza, co od chwilowego subiektywnego doznania.

Powołując się na słowa Paula Ricoeura, można postawić tezę, że odczytanie formy budowli upodabnia architekturę do szeroko rozumianego tekstu, a każdy tekst w jakimś podstawowym stopniu jest niemy dla czytelnika, widza czy nawet znawcy:

Między tekstem a czytelnikiem powstaje asymetryczna relacja, w której tylko jeden partner mówi za dwóch. Tekst jest podobny do zapisu muzycznego, a czytelnik – do dyrygenta orkiestry, który postępuje zgodnie z instrukcjami partytury. W rezultacie rozumieć to coś więcej niż powtórzyć zdarzenie mowy, odtworzyć je w zdarzeniu podobnym; to także wytworzyć n o w e zdarzenie wychodząc od tekstu, w którym zdarzenie pierwotne zostało zobiektywizowane. Innymi słowy, musimy domyślać się znaczenia tekstu, ponieważ intencja autorska jest dla nas niedostępna.⁴⁸

A więc niezależnie od intencji architekta sfera obrazowania jest poddana należącej nie tylko architekturze, domenie dowolności interpretacyjnej. A ponieważ nie można

⁴⁸ P. Ricoeur, *Język, tekst..., op.cit.*, s.161.

w tym wypadku mówić o błędnej, lecz co najwyżej niewłaściwej interpretacji, wszystkie porównania, podobieństwa kojarzone z figurą budynku, niezależnie od ich stopnia poprawności osiągają status metafory. Stąd też właśnie wynikają określenia typu „metafory mal-à-propos”. A przecież nieporozumienie jest możliwe, a nawet nieuniknione – nawet lub przede wszystkim w architekturze.

Postmodernizm. Powrót świadomego wykorzystania metaforycznego poziomu ekspresji w architekturze następuje wraz z nadejściem czasów sztuki postmodernistycznej. Upraszczając, pojawienie się postmodernizmu łączy w sobie odejście od abstrakcyjnego sposobu myślenia o formie budynku z nawrotem do zarzuconej przez modernizm sfery znaczeń konwencjonalnych. Twórcy architektury chcąc przezwyciężyć modernistyczny impas wynikający z niepowodzenia w porozumieniu się z odbiorcą, musieli zacząć stosować język architektury oparty na zrozumiałej, tradycyjnej funkcji odbioru. Powszechnie zdano sobie sprawę, że wszystkie pomyłki dotyczące metaforycznego odbioru budynku, jak i kryzys w akceptowaniu modernizmu, wynikają z tego, że ludzka percepcja uzależniona jest od nabytego języka konwencjonalnej symboliki. Jak zauważono, każdy zrozumiałą język oparty jest na znaczeniach symbolicznych i utrwalonych. Charles Jencks twierdzi, że modernizm poniósł porażkę, ponieważ próbował stworzyć nowy, sztuczny i nie utrwalony język pozbawiony odniesień do wiedzy i światopoglądu społeczeństwa.⁴⁹ Ten rodzaj architektonicznego esperanto miał się realizować w tzw. „stylu międzynarodowym”. Także nieliczne metafory, które podlegały tej eksperymentalnej narzuconej składni językowej, stawały się zbyt trudne do odczytania i w efekcie były nie do zaakceptowania. Dlatego odrzucono ów uniwersalny modernistyczny język abstrakcji, który próbował traktować budynek jedynie jako wykres samej funkcji, i zaczęto dążyć do wprowadzenia form niejako naturalnie „zakorzenionych” w świadomości odbiorcy. Z drugiej strony pluralistyczna funkcja sygnałna architektury postmodernizmu miała zastąpić zamkniętą funkcję elitarności rozumienia przekazu architektonicznego. Podczas gdy moderna była raczej zamknięta w sobie i nakazowa, postmoderna okazuje się społeczna i wyraźnie pluralistyczna. Przykład pierwszego ważnego „pomnika postmodernizmu” budynku *The Portland* Michaela Gravesa jest dziś dowodem na to, że wraz z postmodernistycznym przełomem architektura stała się sztuką społeczną.

Idea wprowadzenia architektury na drogę społecznego odbioru spowodowała, że jednym z bardziej istotnych zadań postmodernizmu było staranie nie tyle o powrót świadomej metaforyki, lecz także o wyeliminowanie niewłaściwych, według czołowych architektów i krytyki, znaczeń metaforycznych.

W początkowym okresie narzędziem walki z jednowartościową moderną miało stać się inkorporowanie w budynek dosłownie traktowanych form

⁴⁹ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, op. cit., s. 52.

historycznych i popularnych. Z czasem jednak okazało się, że pojęcie postmodernizmu wyznaczyło również wielojęzyczność, a nie tylko kopiowanie i „cytatyzm”. Owa redukcja formalna ograniczająca pole dla interpretacji została zastąpiona przez propagowaną przez architektów wielowartościowość i bogactwo znaczeń. Wśród prekursorów nowego sposobu myślenia z pewnością wysuwa się na pierwszy plan Robert Venturi, którego podstawowa praca *Complexity and Contradiction in Architecture* z 1966 r. ukazuje w bezpośrednich słowach upodobania do metaforyki form wieloznacznych i złożonych. Autor pisze:

Lubię złożoność i przeciwieństwo w architekturze, ale odrzucam brak spistości i dowolności niekompetencji. [...]...mówię o złożoności i przeciwstawieniu, które wynikają z bogactwa i wieloznaczności współczesnego doświadczenia sztuki [...] Osobiście przedkładam rozwiązania hybrydyczne nad czyste, kompromisowe nad purystyczne, elementy zdobione nad proste, wieloznaczne nad artykułowane. Lubię zarówno elementy perwersyjne, jak i bezosobowe, zarówno nudne, jak interesujące, konwencjonalnie bardziej niż zdecydowanie nowe, bardziej dopasowane niż wykluczające się, bardziej skomplikowane niż proste.⁵⁰

Podstawą założeń Venturiego jest wyróżnienie własnych typów architektury. Typem eliminującym nieporozumienia w metaforycznym odczytaniu ma być formalnym nawiązaniem do idei architektury zawierającej prezentowana poprzez ideę „dekorowanej budy”. Zdaniem Roberta Venturiego budynki typu „dekorowana buda” jako przenoszące poprzez ornament, dekorację czy znaczenia utrwalone są właściwsze jako pozbawione ryzyka niezrozumienia niż „kaczki”, które niejako obrazują wymyślne odbicie funkcji w formie i stają się przez to powodem pomyłek interpretacyjnych. Według Venturiego poważna większość realizacji modernizmu to nic innego tylko właśnie „kaczki” – a więc budynki których kształt sugeruje przeznaczenie. Dlatego właściwie traktowana funkcja informacyjna przenoszonych przez znaczenia konwencjonalnych form i z nich wynikłej metafory ma z jednej strony oddać pole aluzjom do form tradycyjnych, a z drugiej strony ustrzec architekta przed okazjonalną, niestosowną interpretacją znaku ikonicznego prezentowanego przez architektoniczną „kaczkę”.

Podwójna twarz postmodernizmu. Postmoderniści architekci odwracając się od dogmatu czystej abstrakcji formalnej z jej elitarnym przesłaniem, starają się zbliżyć do przestrzeni kreacji, w której udałoby się przejąć, poznać i zinterpretować całą zarzuconą przez modernizm sferę znaczeń architektonicznych. Jednak równolegle postmodernizm wyzwalając różnorodność stylową nadał architekturze nową wartość – wartość dowolności czerpania pomysłów z wielości źródeł. Jeżeli nawet uznać, że architekturze towarzyszy od zawsze jakiś motyw przewodni, zwany mniej czy bardziej słusznie konwencją projektowania, to z pewnością architekturę postmodernistyczną cechuje wielość konwencji lub też – jej brak. W architekturze nie

⁵⁰ R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, [w:] P. Trzeciak, *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988, s. 225.

ma już zakazanego punktu odniesienia. Nie ma także zakazanego stylu, kierunku, manieri czy idei. Pojawiają się nowe nazwy: neohistoryzm, pop-architektura, rewiwalizm, kontekstualizm, racjonalizm, architektura minimalistyczna czy pod koniec lat osiemdziesiątych *high-tech* i dekonstrukcja. Także wszystkie stare formy modernizmu odarte z doktryny funkcjonalizmu okazują się tak samo ważne i aktualne dzięki przekonaniu, że można je kontynuować tylko na swój indywidualnie rozumiany sposób. Pojawiają się więc tak nowe jak i stare metafory. Aktualności nabierają znaczenia zapomniane i odrzucone przez dogmat modernizmu jak i początkowo nieuznawane przez postmodernistów formy oparte na abstrakcyjnym obrazowaniu. Odarte z doktryn formy nadają architekturze walor wielowartościowości i bogactwa odniesień. Jak pisze Arata Isozaki w swoim manifestie metaforycznym: „każdy może ogłosić swój dowolny temat główny”.⁵¹ W ten sposób, jakby na nowo, eksperyment formalny staje się wyzwaniem tak dla architekta jak i dla odbiorcy. Architektura nadal podtrzymuje swój stan nowatorstwa w propagowaniu funkcji estetycznych.

Christian Norberg-Schulz określa ten dwoisty stan postmodernizmu poprzez przyrównanie do Janusowego – dwuznacznego i dwustronnego oblicza:

Jedno z nich patrzy „do tyłu”, mając nadzieję na odnalezienie początków i źródeł w których mógłby odkryć na nowo język znaczenia form architektonicznych. Drugie oblicze patrzy „do przodu”, w niewypełnioną pustkę, nihilizm, wspierany pojawiającymi się i znikającymi formami z gry zwanej „seduction”.⁵² [...] Obie te twarze, ich dwuznaczność, wywodzą się jednak jako reakcja na Modernizm i dlatego mają wspólną „głowę”.⁵³

Nie bez racji autor pisze o postmodernizmie jako reakcji na modernizm. Być może problem ten dotyczy całej sfery dyskusji na temat związków, nazewnictwa i różnicy pojęć międzystylowych – tak jak to zwykle bywa w czasach przełomu, między starą – zarzuconą, a nową – uprawianą ideologią. Jednakże według Schulza nie jest to reakcja wspierana odrzuceniem-opozycją dla starego porządku, lecz raczej jest reakcją odzwierciedlającą różnice. Z jednej strony opiera się ona na kontynuacji każdej twórczej estetyki dawnej i niedawnej (łącznie z modernizmem), a z drugiej ich transformację rozróżniającą imitację od kreacji. Właśnie dlatego postmodernizm powraca do szeroko rozumianej tradycji lecz i także proponuje krytyczne przyswojenie modernizmu. Wolfgang Welsch w tytule opracowania *Nasza postmodernistyczna moderna* dowodzi, że postmodernizm w architekturze oznaczał najpierw próbę odwrotu od moderny, lecz później ostrą świadomość potrzeby

⁵¹ A. Bączyński, *Semiologia architektury – Arata Isozaki*. „Architektura” 1981 nr 1.

⁵² Ch. Norberg-Schulz, *The Two Faces of Post-Modernism*. „Architectural Design” nr 58, t. 7-8, 1988, s. 11. Autor tekstu przywołuje termin *séduction* wprowadzony do filozofii postmodernistycznej przez czołowego francuskiego filozofa i socjologa Jean’a Baudrillard’a. Dla Baudrillard’a, *séduction* - strategia uwodzenia (obok strategii fatalności i strategii symulacji) staje się słowem-kluczem określającym sytuację dominacji w życiu codziennym nadprodukcji przedmiotu. Wydaje się, że w tym wypadku Norberg-Schulz używa tego zwrotu aby określić stan niepewności towarzyszącej owej wielości eksperymentów nad tworzeniem „nowych rzeczy” – także w architekturze.

⁵³ *Ibidem.*, s. 11.

szczególnej z nią łączności, polegającej na wydobywaniu z ukrycia tego wszystkiego, co moderna, także przed samą sobą, skrywała i tłumiła.⁵⁴ Krytyk pisze o stosunku postmodernizmu do niedawnej moderny jako szczególnym przypadku przyswojenia poprzedniego stylu i jego transformacji:

Postmodernizm jest wolny zarówno od substancjalnej wiary w historię, jak i od emocjonalnego antymodernizmu, którym żywił się neohistoryzm. Postmodernizm przekłada dawne wypowiedzi na język moderny i łączy je z podstawowymi formułami nowoczesnego doświadczenia. Wzbogaca modernę, nie przekraczając jej poziomu, lecz rozszerzając horyzont o element tradycji. [...] Współczesność jest dla postmoderny nie mniej ważna niż była dla moderny. Jednak postmoderna, wskutek przyswojenia sobie potencjału tradycji, jest z zasady otwarta na większą ilość modeli niż moderna w ogóle mogła sobie wyobrazić. [...] Postmodernizm jest skierowaną w przyszłość transformacją moderny.⁵⁵

W rzeczywistości, oprócz metafor wprowadzających symboliczną figurację, czy zapomniany aspekt relacji kształtu antropomorficznego, postmoderna tak przejmuje, jak i kontynuuje, najczęściej w sposób bardziej dosłowny i zrozumiały, modernistyczne obrazowanie technoestetyczne – między innymi metafory maszyny. W tym szczególnym przypadku najczęściej dotyczy to w równym stopniu kształtów „marynistycznych”, jak i podtrzymania równoległej dla późnego modernizmu technomorficznej idei szkoły Archigramu.

Metafora wg Jencksa i Klotza. Chociaż pojęcie postmodernizmu ma wielu ojców, to nie ulega wątpliwości, że w architekturze zaistniało ono dzięki opracowaniom Charlesa Jencksa. Jego *The Language of Post-Modern Architecture*⁵⁶ ukazuje złożoność problematyki architektury współczesnej. Począwszy od istoty kryzysu modernizmu, jak również poprzez wskazanie roli komunikacji formy architektonicznej dla nowopowstającej stylistyki, autor manifestuje podstawowy pogląd oparty o teorię znaczeń wynikających z ukształtowania budynku. Na uwagę zwraca rozdział poświęcony sposobom przekazu architektonicznego, w którym Charles Jencks jako pierwszy formułuje wagę istnienia i podstawowy sens aspektu metaforycznego architektury.

Miarą istoty podejścia Jencksa do metafory architektonicznej jest uznanie architektury jako specyficznego języka opartego na informujących znakach i pewnego rodzaju, niekiedy mniej lub bardziej umownej kodyfikacji wytwarzającej w odbiorze określony komunikat. Reguły retoryki architektonicznej mają być wyrażane poprzez analogiczne do języka elementy: słowa, wyrażenia, składnię czy semantykę. Tej ogólnej zasadzie, według autora, podlega każdy przejaw twórczości architektonicznej i na niej zasadzają się sposoby przekazu i interpretacji obiektu. Główną, jeśli nie najważniejszą funkcją owego językowego przekazu i interpretacji

⁵⁴ W. Welsch, *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998, s. 147-149.

⁵⁵ *Ibidem.* s. 149.

⁵⁶ Polskie wydanie: Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987, tł. B. Gadomska.

jest właśnie metafora. Lecz, jak uważa, także zjawisko metafory staje się powodem poszukiwań przyczyn porażki niezrozumienia architektury współczesnej.

Z tego powodu Jencks nie szczędzi krytyki architekturze modernistycznej. Przede wszystkim za jej rozbieżność między tym co twórca chciał zaprezentować, a co powstało jako efekt wizualny, ale także za brak świadomości tego, że architekturę należy traktować w rzeczywistości jako sztukę publiczną. Jest ona bardziej zdana na łaskę odbiorcy niż inne dziedziny sztuki. Metafora w tym wypadku odgrywa główną rolę w przyjęciu lub odrzuceniu budynku przez publiczność. To co dla architekta modernisty jest „harmonijną czystą bryłą o dobrych proporcjach”, dla odbiorcy staje się „pudełkiem na buty” lub „metalową kartoteką”. Podobnie ważny aspekt jednorodnej, modernistycznej składni formalnej podległej racjonalnej ekonomice i funkcji, powodował, że jednowartościowe treści propagowane przez modernistów wymuszają za sobą jednowartościową przypadkową interpretację. W wyniku takiego postępowania źle dobrane metafory lub ich brak mszczą się na swych twórcach niekiedy w niewybrednych określeniach na temat zrealizowanego budynku:

Ludzie zawsze porównują dany obiekt z innymi, znanymi budynkami lub podobnymi przedmiotami tworząc w ten sposób metaforę. Zjawisko to występuje w tym większym natężeniu, im bardziej budynek jest „obcy”.⁵⁷

Dlatego podłożem na którym powinna opierać się architektura jest wprowadzenie wielości znaczeń podporządkowanych, tak jak w języku mówionym, zrozumiałej wspólnej konwencji. Autor pisze na ten temat:

[...] Architekturę odbiera się często bez zwracania na nią szczególnej uwagi lub z uprzedzeniami zrodzonymi z nastroju, czyli dokładnie na odwrót, niż powinno się odbierać symfonię lub dzieło sztuki. Dla architektury oznacza to, że architekt musi wprowadzić nadmierną ilość kodów do budynku, stosować obfitość popularnych kodów i metafor, jeśli jego dzieło ma przekazywać założone treści przeżyć przekształcenia szybko zmieniających się kodów.[...] W tym miejscu pojawia się następny punkt, niby oczywisty, lecz pełen ukrytych znaczeń: interpretacja metafory architektonicznej jest bardziej elastyczna i związana z kodami lokalnymi niż interpretacja metafory w tekście pisany lub mówionym...Im bardziej związek ten jest nieprawdopodobny, tym łatwiej utkwi w pamięci patrzącego.⁵⁸

Postulat Jencksa o zawartość metaforyczną budynku określa więc różnorodność formalna, określony „nadmiar” metafor w budynku, jak i wykorzystanie lokalnych przejawów kulturowych. Ma to doprowadzić do właściwego odczytania typów znaczeniowych. Według Jencksa architekturę powinna charakteryzować wielowartościowość odbioru oparta na sferze zmysłowych wrażeń, znaczeń, metafor, symboli oraz wszelkich innych odniesień możliwych do rozwinięcia w formach budynku. W tym wypadku aluzja, pastisz, ironia, reinterpretacja i modyfikacja tradycyjnej kodyfikacji mają zastąpić w tworzeniu braku wszechobecnego, zrozumiałego dogmatu rozumienia architektury. Poprzez przejście zasady świadomego pluralizmu znaczeń

⁵⁷ *Ibidem*, s.40.

⁵⁸ H. Klotz, *Moderne und Postmoderne*, Weinheim 1988. s. 102, [w:] K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997, s. 165.

architektura ma nabrac cech wielowątkowej składni ułatwiającej komunikację z publicznością. Z drugiej jednak strony, Jencks skłania się do traktowania wytworów architektury jako niezależnej od zewnętrznego języka sztuki. Ma to ułatwić wprowadzenie „podwójnego kodowania”; popularnego – zmieniającego się tak wolno, jak język mówiony, pełen komunałów i zakorzeniony w życiu codziennym, i nowoczesnego – pełnego neologizmów, reagującego na zmiany w technologii, sztuce czy awangardzie architektury, cech zdolnych do przejęcia i rozwinięcia oryginalnych kształtów i stosownej metaforyki.

Bez wątpienia bliski Charlesowi Jencksowi w pojmowaniu sensu postmodernizmu jest krytyk architektury Hienrich Klotz. Podstawą koncepcji Klotza, podobnie jak Jencksa, jest odrzucenie funkcjonalizmu i wielopoziomowy pluralizm wsparty metaforyką. W tym przypadku uogólnieniem dla Klotza jest teza odnosząca się bezpośrednio do funkcji mimowolnego przeniesienia znaczeń przez formę budynku: „Budowle są, czy architekci chcą tego czy też nie, nosicielami znaczeń, także wtedy, gdy mają być bez znaczenia”.⁵⁹ Jednak widząc dwie zasadnicze możliwości uwolnienia się od funkcjonalizmu: powrót do historii, bądź skok w poetyckość, Klotz decyduje się na wybór drugiej możliwości jako bardziej kreatywnej i z oznaczającą się większą dowolnością interpretacyjną. Dla Klotza wyznacznikiem postmoderny nie jest ani historyzm rozumiany jako nawiązywanie do stylów z przeszłości (charakteryzujący wczesny okres), ani też jenckowski „pomieszanie stylów”, lecz podniesienie kwestii treści i znaczenia form architektonicznych, pomijanych przez styl międzynarodowy. Architektura, według niego, nie może sprowadzać się do wznoszenia bryły o określonej funkcji, lecz staje się środkiem przekazu narracyjnej treści, w czym zbliża się do sztuk pięknych nakierowanych na fikcję. Choć jak uważa, architektura nigdy nie należała do sztuk czystych, a fikcyjność stanowi jeden z jej aspektów, to jednak kreacja sfery poetyckiej fikcji jest podstawową drogą uwolnienia się od abstrakcji i czystego funkcjonalizmu czy technologii. Fikcja, tu podporządkowana pluralizmowi znaczeń, autorskiemu stylowi i własnej metaforyce ma powodować zastąpienie jedno-wartościowej autonomii geometrii i jej pochodnej metafory maszyny jako symbolu postępu. Klotz pisze na ten temat:

Pluralizm stylów nie wyjaśnia się sam przez się, lecz jest warunkiem rozwinięcia nowych zdolności językowych architektury, dzięki którym estetyczna fikcja staje się możliwa. Style oferują słownik umożliwiający narracyjne kształtowanie. Są rezerwuarem potencjalnych form, które służą jako surowiec architektonicznemu przedstawieniu.⁶⁰

W tym rozumieniu styl i środki stylowe – w tym metafory, stają się nadrzędnym elementem zbliżenia architektury do dziedziny sztuki. Jednak wielość słowników stojąca do dyspozycji architekta winna implikować nie pytanie „w jakim stylu należy

⁵⁹ *Ibidem.*, s.48.

⁶⁰ K. Wilkoszewska, *Wariacje...op. cit.*, s.166.

budować?”, lecz jakie środki stylowe zastosować, by jak najlepiej przekazać określone treści? Tu reguła pluralizmu zostaje w koncepcji niemieckiego teoretyka wyznaczona przez zasadę zawarcia w bryle architektonicznej treści i znaczenia. Podobnie jak fikcja architektury ma się realizować przez użycie metafory i innych środków stylistycznych.

II. Metafora formy antropomorficznej.

Aspekt „genetyczny” metafory. Metafizyki z przeszłości: antropocentryzm i próby antropomorfizacji. Antropomorficzna figuratywność Gravesa; przypadek kolumny. Metafora twarzy. Temat tabu; fallusy.

Aspekt „genetyczny” metafory. Odniesienia do kształtu człowieka we wszystkich dziedzinach sztuki – w tym także do architektury – były powodem, dla którego należy przyjąć, że najczęściej stosowanym i używanym motywem metaforycznym jest wymiar antropomorficzny. Wynika to z jednego oczywistego powodu – metafora antropomorficzna jest najbardziej dostrzegana, a co za tym idzie, najbardziej rozumiała wśród wielości znaczeń architektonicznych. Co prawda, dla niektórych badaczy poetyckiej stylistyki ten stan prostego, bezpośredniego porównania uważany jest za rodzaj „genetycznej” i wrodzonej przerośni, jednak to co przyciąga w owym nietypowym potraktowaniu formy architektonicznej, to zadziwiający fakt trwania i kontynuowania tej podstawowej, jak się wydaje, sfery obrazowania architektonicznego.

Pomocne dla rozumienia tego fenomenu będzie przypomnienie, że w powszechnym odbiorze architektoniczny obraz ciała ludzkiego nie jest ograniczony jedynie do postrzegania wzrokowego. Takie określenia jak „serce domu”, „dom z duszą”, jego „strona lewa”, „prawa” czy też zwykłe oznaczenia elewacji na „przednią” i „tylną” mówią o pewnym podświadomym przyporządkowaniu do ludzkiego wymiaru fizycznego emocji odbiorcy związanych z budowlą. Podobnie jest z innymi określeniami dotyczącymi bezpośrednio architektury. „Twarz” domu to jego elewacja (w języku włoskim słowo *facciata* pochodzi od słowa *faccia* - twarz), „oczy” to okna, „nos” lub „usta” oznaczać mogą wejście do budynku. Równowaga podpór niekiedy sugeruje „nogi”, a wyrazisty dach staje się czasami „nakryciem głowy”. Rozumienie tych form wspomagane jest najczęściej poprzez zastosowanie symetrii w kompozycji. Charles Jencks rozpatrując ową naturalną skłonność do owej anatomicznej frazeologii pisze:

Ciała ludzkie, twarz, symetria zwierzęcych form stają się podstawą najbliższej i najistotniejszej dla człowieka metafizyki. Reaguje on chętnie i podświadomie na

obraz ciała ludzkiego, przypadkowe metafory wnętrza i tego co zewnętrzne, dołu i góry, przedłużenie własnej orientacji ciała.¹

Krytyk przytacza również cytaty z analiz Charlesa Moora i Kenta Bloomera pt. *Body, Memory and Architecture*, którzy potwierdzają, że owe obrazy antropomorficzne w odbiorze otoczenia stanowią podstawowy model także dla odbioru architektury:

Zestawiając wartości i uczucia przypisywane wewnętrznym, głównym miejscom (w architekturze – przyp. autora) z wartościami moralnymi przekazywanymi współrzednym psychofizycznym, możemy sobie wyobrazić model wyjątkowo bogatych i wrażliwych znaczeń ciała. Jest to model zrozumiały (bo go „posiadamy”), choć jest znacznie bardziej złożony niż matryca matematyczna.²

Innym aspektem owej „genetyki” jest fakt, że owe konotacje antropomorficzne mogą podlegać również ujęciu metafory jako funkcji mitycznego spojrzenia na świat. Uważa się, że zasadniczą podstawą metafory jako kategorii myślenia mitycznego i relikтового jest właśnie określanie rzeczywistości poprzez cechy animizujące i antropomorficzne. Może właśnie dlatego, że pomimo jednoznaczności w domniemanym odbiorze tej metafory, jej właściwości kreacyjne polegają na przypisywaniu architekturze nieskończone różnorodnych cech ludzkich począwszy od cech fizjonomii aż po bardziej abstrakcyjne, takie jak nastrój budynku, jego charakter czy wręcz poczucie humoru. Zdarza się mówić o „smutnym” czy „wesołym” budynku lub też „poważnej”, „nadętej”, a nawet... „frywolnej architekturze”.

Metafizyki z przeszłości; antropocentryzm i próby antropomorfizacji.

W świadomości architektów i odbiorców istnieje przekonanie o obiektywnej doskonałości budowy ludzkiego ciała. Na tej podstawie od dawna starano się stworzyć uniwersalną podstawę dla tworzenia architektury. W klasycznej Grecji tą zasadą był „kanon” estetyczny. Nieskończone próby wpisywania ciała człowieka w koło, kwadrat czy równoboczne trójkąty w poszukiwaniu idealnych, gotowych do przeniesienia w świat sztuki proporcji, miały nadać dziełom właściwą i obiektywną doskonałość. Na ten sposób kanon antropometryczny w sztuce starożytnej objawiał się jako rodzaj rzeczy, która jest ludziom przypisana w sposób naturalny. Grecy odkrywając, jak sądzili, doskonałe proporcje, traktowali je jako obowiązujące i stosowali powszechnie jako miarę dla określania piękna i harmonii architektury, rzeźby czy muzyki. Władysław Tatarkiewicz pisze w *Historii estetyki*,

[...] Byli przekonani, że pewne proporcje są doskonałe i rządzą kosmosem, więc twory ludzkie, jeśli mają być doskonałe, muszą ich przestrzegać. „Skoro przyroda – tak pisze Witruwiusz – w ten sposób stworzyła ciało, że jego członki są proporcjonalne do całej postaci, to słuszna wydaje się zasada starożytnych, aby także w budowlach stosunek poszczególnych członków odpowiadał całości”.³

Ową wiarę przejęli twórcy czasów renesansu, dla których punkt odniesienia w postaci

¹ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*. rozdz. *Metafora i metafizyka*, Warszawa 1987, s. 113.

² *Ibidem*, s.113.

³ Wł. Tatarkiewicz, *Historia estetyki*. Tom 1. *Estetyka starożytna*, Warszawa 1985, s. 69.

metafizyki platońskiej stał się głównym źródłem akceptacji skonwencjonalizowanych form antropomorficznych włączonych w wymiary architektoniczne. Mario Praz przytacza przykład renesansowego architekta Francesco di Giorgio Martini, który podając szczegółowe wymiary kościoła San Francesco di Vigna w Wenecji, porównuje wielką kaplicę na końcu nawy do głowy ludzkiej. Doskonałość tego idealnego kościoła, którego zamysł przedstawia plan zachowany do dziś, uzasadnia rysunek postaci człowieka z rozpostartymi ramionami, wpisanej w plan nawy, transeptu i prezbiterium. Praz przytaczając również reakcje akceptacji na te koncepcje – Tycjana, Serlia oraz Spira wskazuje na fakt, że taka ezoteryczna doktryna była w owym czasie szeroko rozpowszechniona i zrozumiała.⁴ Także Charles Jencks określając znaczącą rolę w renesansie i później w baroku metafory ciała i poważnego jej traktowania przez ówczesnych twórców, przywołuje ostrą krytykę Placu Św. Piotra, który miał podobno przypominać niektórym w generalnym rozplanowaniu niewydarzoną metaforę postaci z wykręconymi rękoma.⁵

Antropomorficzna figuratywność Gravesa; przypadek kolumny. Prekursor postmodernistycznego ruchu – Michael Graves, uważa, że nowy ruch zasadzający się na architekturze znaczeń powinien, w pewnym równoważnym stopniu, opierać się na zaangażowaniu inwencji kultury inkorporującej figuratywność, asocjacje jak i p o s t a w ę a n t r o p o m o r f i c z n ą. Jak autor sądzi, należy ona do zewnętrznego i utrwalonego kulturowego języka form, która odpowiada za poetyckość architektury wykorzystującej ekspresję mitów i rytuałów społecznych. Dlatego Graves przywołuje znany przykład kolumny jako metafory postaci człowieka. Jak wiadomo wszystkie porządki klasyczne były utożsamiane z figurami ludzkimi oraz jego cechami. Kolumna dorycka miała dla Greków odzwierciedlać proporcję, siłę i piękno męskiego ciała, kolumna jońska według starożytnych, to wdzięk i ozdobność kobiety.⁶ Graves, stara się być może bardziej ogólnie lecz jednoznacznie, przekazać nam istotę odczuwania kształtu budynku zgodnie z antropomorficzną regułą: podstawa formy, korpus, zwieńczenie, a która do złudzenia przypomina układ budowy kolumny z bazą, trzonem i głowicą. Kolumna staje się więc fenomenem łączącym

⁴M. Praz, *Mnemosine. Parallelo tra la letteratura e le arti visive*, Princeton 1967. Tłum. polskie: *Mnemosyne, rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981, s. 90.

⁵*Ibidem*. s.113, cyt. [za:] R. Wittkower, *Studies in the Italian Baroque*, London and New York, 1975.

⁶Dla celów pracy należy wyjaśnić, że owe metafory dla poszczególnych kolumn nigdy nie były (jak chce tego Witruwiusz) bezpośrednią kontynuacją formalną kolumny-kariatydy. Witruwiusz, dla którego kariatyda była onegdaj symbolem podboju państwa Karii, a która w końcu stała się także tradycyjnym elementem wykorzystywanym w porządkach klasycznych, pisze: „...jeśli ktoś umieści w budowli zamiast kolumn posągi kobiece w długich szatach, tak zwane kariatydy, a nad nimi umieści belkowanie z gzymsem, to pytającym musi podać takie wyjaśnienie: [Grecy]Zdobywszy miasto wymordowali mężczyzn, a kobiety uprowadzili w niewolę i nie pozwolili zdjąć ani długich szat, ani ozdób kobiecych nie tylko dlatego, aby je przeprowadzić w triumfie, ale też aby - na wieki poniżone - zdawały się być groźnym symbolem niewoli, ponosząc karę za winy swego miasta. Dlatego ówczesni architekci umieścili ich posągi obarczone ciężarem budowli, ażeby potomnym przekazać pamięć kary, jaka spadła na Kariatów”; [w:] Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956, s. 12.

w sobie rozwinięcie pewnej idei rezonansu na związek człowieka z naturą, a posiadając swój aspekt znaczenia figuratywnego, jest dla Michaela Gravesa elementem architektonicznym rozpoznawalnym poprzez jej symboliczny aspekt oraz wielowartościową funkcję metaforyczną pochodzącą z innych dyscyplin.⁷ Przekłada się to w bezpośredni sposób na architekturę przez niego kreowaną, której sfera znaczeniowa pochodzi właśnie z wielości interpretowanych form historycznych, mających odniesienie do tradycji klasycznej a zarazem antropocentrycznej architektury. W istocie Charles Jencks dobitnie wskazuje na zawartość tych znaczeń w tektonice zrealizowanego budynku Gravesa – *The Portland* i w projekcie *Mostu Kulturalnego Fargo/Moorhead*. Wydaje się metaforyka Michaela Gravesa jest podstawą dla ciągłości rytuału odbioru architektury, jak i wciąż oryginalnym sposobem uzasadnienia stosowanych w niej elementów.

W tym kontekście można zaryzykować stwierdzenie, że obraz kolumny, choć przez wieki nieodmiennie łączony i kojarzony ze starożytnym kanonem estetycznym, kontynuowanym jako konwencjonalna symbolika, w postmodernizmie jest ucieleśnieniem tej części architektury, która unaocznia tęsknoty antropocentryczne ważne dla zaistnienia na nowo w świadomości społeczeństw postfunkcjonalistycznych obecności innej niż abstrakcyjna forma architektoniczna. Figuratywność architektury utożsamiana porządkami architektonicznymi staje się w tym wypadku sposobem wielowartościowego przełożenia całego sposobu myślenia o architekturze jako o dziedzinie sztuki przynależnej do ogólnego, społecznego wymiaru wraz z jego ideą tworzenia form na własny obraz i podobieństwo. Architektura Gravesa, czy innych bliskich mu stylowo architektów, jest również ciekawym przykładem przetłumaczenia tego co było onegdaj odzwierciedleniem trwającej przez wieki metafizyki i co zawsze stanowiło pretekst dla tworzenia formy o większym lub mniejszym stopniu dosłowności przeniesienia „form ludzkich” w architekturę. Być może także dlatego owa antropomorficzna metaforyka architektury jest podstawową, bo podświadomą konwencją powszechnego rozpoznania formy i staje się wytyczną dla powszechnego zrozumieniem i komunikacją pomiędzy architektem a odbiorcą jego dzieła.

W tym świetle, nawet jeżeli uznać, że architektura, po czasach ideologii funkcjonalizmu, zatraciła swoje funkcje społeczne i tworzy zbyt indywidualną i hermetyczną estetykę, to jednak wydaje się, że jej wymiar antropomorficzny pozostanie niezmienny i trwały ponieważ opiera się o wartości naturalne i przyrodzone dla ludzkiej psychiki. Kształty i cechy ludzkie zawsze stały się podstawą dla nieograniczonej i różnorodnej metaforyki, tak jak stopień stylowego wyabstrahowania owych cech w budynku powodował akceptację lub niekiedy odrzucenie go przez odbiorców.

⁷M. Graves, *A case for figurative architecture*, [w:] *Michael Graves, Building and Projects 1966-1988*, New York 1982, s. 11.

Metafora twarzy. Rozległa niezależność kreacji w architekturze postmodernistycznej powoduje, że wykorzystanie metafor formy antropomorficznej staje się metodą tworzenia form o różnym stopniu podobieństwa – w niektórych przypadkach wręcz dosłowności przedstawiania. Widoczny pluralizm architektury, jak i zakładana *à priori* jego wielowartościowość formalna sprawiła, że budynki przybierają czasami kształty, których skrajna szczerłość zamierzeń autora, jawi się z perspektywy czasu, jako reakcja formalna na brak świadomych prób tworzenia podobnych metafor w modernizmie.⁸ Tak jak to bywa w momentach przełomu międzystylowego, skrajność przedstawiania własnych idei czy też przesada w architektonicznym obrazowaniu stała się udziałem także twórców postmodernistycznych. W tym przypadku jednym z bardziej ulubionych motywów okazała się być ludzka twarz.⁹

Pośród różnorodności tego rodzaju tendencji szczególne miejsce zajmują wyraziste poczynania architektów japońskich. Okazuje się, że autonomizm i różnorodność architektury japońskiej, który zawsze owocował projektami o wybitnie indywidualnej ekspresji dotyczy także sfery prezentowania metafory. W tym wypadku, tradycja, nieznana wcześniej w kulturze japońskiej, przedstawiania domu jako twarzy, zostaje przejęta przez Japończyków niemal automatycznie i czasami staje się powodem podkreślającym indywidualne motywacje autora. Zrealizowany w Kioto, w 1974 roku *Dom Twarz* Kazumasa Yamashity jest tego dobitnym przykładem (il. II.1). Nieduża prostokątna bryła, zlokalizowana przy wąskiej śródmiejskiej uliczce historycznego japońskiego miasta, nagle odkrywa przed nami zabawę w swobodne, choć może zbyt dosłowne operowanie formą antropomorficzną. Dom otrzymuje zaskakującą estetykę o której Charles Jencks pisze, że: „...jego wygląd jest całkiem mechaniczny i przerażający. Frontowe drzwi wydają się zaciskać zęby i krzyczeć.”¹⁰ Rozpoznawalny z daleka grymas twarzy nadaje budynkowi cech, w których przenośny obraz zredukowany jest prawie do zera. Dosłowność traktowania okrągłych okien jako oczu, wykształcony w elewacji nos w postaci nadwieszonego wykuszu, czy eliptyczne drzwi – usta powodują, że podobieństwo jest prawie doskonałe. Niestety redukcja formy, w tym przypadku, ogranicza metaforę i może

⁸ Gwoli prawdy należy przypomnieć, że nawet świadome przeciwstawienie przez modernistów metafory abstrakcyjnemu przedstawianiu architektury, nie spowodowało jej całkowitego wyeliminowania w podświadomym odbiorze formy budynku. Przykłady interpretacji budynków z późnej twórczości Le Corbusiera potwierdzają tezę o niezmiennym i trwałym przywiązaniu odbiorcy do tego rodzaju rozumienia formy architektonicznej. Takie budynki jak Unité d’Habitation w Marsylii czy willa Savoy w Poissy do dziś są często antropomorficznie metaforyzowane. Zastosowany przez Corbusiera system widocznych podpór, określanych jako „nogi” budynku, „korpus” kondygnacji mieszkalnych czy „zmarszczki i znamiona” na surowej fakturze betonu to niektóre z wielu podobieństw, które możemy odnaleźć w rozlicznych opracowaniach na temat twórczości francuskiego architekta.

⁹ Warto zwrócić uwagę, że w obrębie wypowiedzi kreującej metaforę mieści się przypadek szczególnie bliski metaforze antropomorficznej - personifikacja. Polega ona na przedstawieniu różnych zjawisk nieosobowych, bądź pojęć abstrakcyjnych w postaci ludzkiej. Jak się uważa, ujęcia personifikujące jak i antropomorfizująca metaforyka są niewątpliwie przedłużeniem tradycji mitycznej i symbolicznej. Dostarcza na to przykładu – wyjątkowa wśród budynków – nowojorska Statua Wolności.

¹⁰ Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987, s. 402.

wywoływać co najwyżej niepotrzebne porównania czy interpretacje. Jencks pisze, że w architekturze dosłowność metafory często przynosi jej wyrok śmierci, podobnie jak analiza dowcipów. Można jedynie się zastanawiać, czy ta zamierzona gra form to architektura posunięta do absurdu, zabawa w postmodernistyczną ironię, czy też paradoks szczerych intencji architekta przeniesienia form, które od zawsze w Europie traktowano jako humanizację mieszkania. Przypadek budynku Yamashity nie nasuwa wątpliwości co do braków wieloznaczności metaforycznej, jednakże pozwala dostrzec jakie pułapki kryje w sobie zbytnia dosłowność przedstawiania w świecie architektury figuratywnej. Czasami wynikają one z przyjętej konwencji opartej na bezpośrednim przełożeniu tego, co nie poddaje się łatwo bez określenia właściwej transformacji formalnej, skali, kontekstu czy w końcu stylu autorskiej wypowiedzi. Budynek Yamashity jest właśnie takim przykładem – braku odniesienia, aluzji, asocjacji – elementów, na których zasadza się, poprzez konfrontację, metaforyczna przemiana znaczenia. Tu należy dodać, że sama funkcja dosłowności, czy właściwiej, stopień hiperrealności przedstawiania nie eliminuje metaforyzacji, na co przykładów bez końca można by szukać wśród wytworów surrealizmu czy pop artu.

Dosłowność obrazowania w architekturze kryje w sobie jeszcze jedno istotne zagadnienie. Wiadomo, że każdy z tropów poetyckich, w tym także (a może przede wszystkim) metafora jest uznawana za rodzaj anomalii składniowej ponieważ użycie tego tropu łączy się z naruszeniem spójności oraz reguł semantycznych wypowiedzi. W wypadku dosłownego czy też zbyt wyrazistego traktowania formy taka anomalia nie występuje i autor skazuje się na próby doszukiwania się przez odbiorcę wielorakiego kontekstu, który mógłby usprawiedliwić użyte w nim formy. W języku o kontekście stanowi całość wypowiedzi lub też niekiedy pojedynczy wers wiersza czy zdania. W architekturze dosłowność pozbawiona odwołania do szerszego spektrum doznań czy to formalnych, czy relacji referencjonalnych wydaje się pozostawać nic nie znaczącym cytatem, powtórzeniem, kopią z oryginału. Owo wyczulenie dotyczy z pewnością form, które mają nam zbyt dosłownie przypominać jak w subiektywnym odczuciu twórcy wygląda budowa ludzkiego ciała.

Mniej wyrazista wydaje się być realizacja *Domu Nirwany* Takefumi Aida (1972). Podobnie jak w poprzednim przykładzie jedna z elewacji prostej bryły sześciennego budynku otrzymała cechy „twarzy”. Ponownie za całą fizjonomię służą tu, jak w tego typu obrazowaniu, otwory okien i drzwi, których stopień metaforycznej ekspresji zasugerowana jest poprzez ich usytuowanie, kształt i wyznaczoną symetrię. Tu wyraz twarzy nie jest już tak wyrazisty jak u Yamashity, chociaż podobnie daje się odczuć bezpośrednią szczerą intencję autora. Twarz na białym kwadratowym tle ściany elewacji, jak uważa architekt, jest ekstrawaganckim „uwięzieniem funkcji mieszkalnej we wrodzonych formach”.¹¹ Aida zresztą przyznaje się do swojego bezkompromisowego podejścia do formy architektonicznej. Uważa, że jedynie własny

¹¹ Ch. Jencks, *op.cit.*, s. 400.

indywidualny obraz architektury staje się uniwersalnym kluczem do człowieczeństwa. Mówi: „Robię to, co chcę robić. Tworzę pierwotną architekturę. Wszystko sprowadza się do robienia tego, co się chce, i nic więcej”. I rzeczywiście, przypadek, który czasami rządzi interpretacją metaforyczną, staje się dla Aidy rozumieniem całej architektury. Jeżeli dom może przypominać twarz, to dlaczego przedszkole nie może przypominać mykeńskiego grobowca? „Najważniejsze aby architektura była podobna do czegoś, do czego nie powinna być podobna”¹² – mówi architekt. Być może ta nieskomplikowana teza może wydawać się nieco postawiona na wyrost, jednakże kryje w sobie jedną podstawową właściwość – architekt sam decyduje o podobieństwie rzeczy jednych do drugich i tym samym ustanawia stan metaforyczny dla własnej architektury. Dla Aidy, także, świadomość wyboru tematu prezentacji i intencja metaforycznego przełożenia przez twórcę rzeczy architektonicznej, stają się fundamentalnym sposobem dla określonego kontrolowania znaczeń poprzez usiłowanie jednej konotacji pośród potencjalnej konkurencji innych metafor (il. II.2).

Wymowną realizacją metafory antropomorficznej jest powstały w Osace, w 1991 roku, budynek biurowy Philippe’a Starcka o nazwie *Zielony Baron* (il. II.3). Obiekt, o czterdziestometrowej wysokiej bryle i wąskim na 6 metrów trakcie poprzecznym, otrzymuje trapezoidalne proporcje monumentalnego pylonu pokrytego gładką powierzchnią zielonych paneli elewacyjnych. Całość tej prostej geometrycznej kompozycji podkreśla rząd siedmiu podobnie łukowatych szczelin okiennych podobno reagujących, jak chciał tego autor, na działanie promieni słonecznych. Jednak synteza techniki i minimalnych środków ekspresji składa się na obraz, który jest zadziwiająco wielowartościowy i wieloznaczny dla Franca Bertoniego. Krytyk twórczości Starcka, próbując doszukać się w owej architekturze kontynuacji ulubionych przez francuskiego designera motywów zapożyczonych z literatury *fantasy*, pisze:

Odnajdujemy w „Zielonym Baronie” poetykę obiektu poza skalą, negującego ortogonalność i faworyzującego formę trapezoidalną zwiężającą się ku górze „w nieskończoność”, jak gdyby to coś „przybyło zza światów”, jak gdyby prowadziło dialog z zewnątrz i jak gdyby podkreślało swoją tożsamość z czymś obcym.¹³

Użyte przez Bertoniego sformułowania uosabiającego budynek z czymś anatomicznym i rozumnym podkreślają pewien ukryty „stan antropomorficzny”. Dlatego „stan”, ponieważ *Zielony Baron* przenosi w sobie jedynie niektóre, bardzo zredukowane i nieznacznie zasugerowane cechy istoty ludzkiej, których jednakże trudno jest się doszukać bez znajomości nazwy budynku. Pomocnym wydaje się być tym razem rozumienie motywacji literackich używanych przez autora. Dla Starcka nadana „obcość” budynku to nic innego jak ziszczenie idei połączenia w jeden obraz futurystycznej i bajkowej wizji świata zdominowanej przez sztuczny rozum

¹² *Ibidem*, s. 402.

¹³ F. Bertoni, *l'Architecture à penser di Philippe Starck*, Paris 1991, s. 178.

i inteligencję, w którym kształt ludzki miesza się z kształtem ludzko wyglądającego cyborga, a realność przestrzeni zdominowana jest przez tajemniczość przeznaczenia form architektonicznych. Metaforycznych pomysłów dostarcza również, według Franco Bertonego, ulubiona przez Starcka literacka twórczość prezentowana dziełami Philipa K. Dicka i Williama Gibsona. Także filmy Fritza Langa i Ridleya Scotta pełne tego rodzaju logiki baśniowo-fantastycznej realności architektonicznej potwierdzają sens przeniesienia owych tematów w świat własnych pretekstów formalnych. I choć tak naprawdę, w przypadku metafory Starcka, nie wiemy o jaki formalny „dialog” chodzi i z którą obcą cywilizacją, to musimy się jednak zgodzić, że budynek otrzymuje swoją antropomorficzność przede wszystkim, poprzez wielość uzyskanych „ziemskich” i ludzkich znaczeń i podobieństw. Gmach *Zielony Baron*, w rzeczywistości, przenosi pewne cechy powściągliwości, spokoju i elegancji podpowiadających nam w sposób odległy charakter architektonicznego arystokraty. Podlega temu także zapożyczona z przeszłości stylistyka masywnego i ciężkiego monumentu, którego niewielkie „zmrużone”, ruchome otwory okienne jak i klasyczne proporcje mogłyby wręcz oznaczać pewną starożytną „świętynność” i dostojność. Podobnie jak męskości przydaje rzeczy surowość wykończenia elewacji w matowej blasze czy betonowa estetyka wnętrza budynku. Warto podkreślić w tym miejscu, że budynek poprzez stopień zredukowania do minimum dosłowności konotacji metaforycznej, udowadnia jednoznacznie, że formalne niedopowiedzenie skonfrontowane z nazwą może przynosić wzmocnienie siły i wyrazistości oddziaływania metafory w architekturze. Jencks określa ten stan:

[...] Im więcej jest możliwych metafor, tym większy jest dramatyzm, a im bardziej są one niedopowiedziane, tym większa jest tajemniczość. Jak wie każdy czytelnik Szekspira, mieszane metafory są wyraziste, lecz niedopowiedziane silniej działają.¹⁴

Swoiste przedstawienie antropomorficznego niedopowiedzenia widoczne jest również w projekcie berlińskiego kościoła autorstwa Raimunda Abrahama. Cechą wyróżniającą dla obiektu staje się motyw krzyża – wszechobecny i dominujący w bryle jak również nad przyległym doń Murem Berlińskim. Tym razem owa symbolika religijna ukazuje się nam w znaczeniach zawartych, wbrew przyjętym zwyczajom, nie w planie świątyni lecz w rzeźbie budynku i w jego elewacji – w obu przypadkach kształtowanych podług pewnej antropomorficznej tendencji. Prostokątna i poddana symetrii elewacja bramy wejściowej świątyni otrzymuje charakterystyczny podział otworów i szczelin okiennych – osobistą wersję „twarzy”, o której Kenneth Frampton pisze, że: „...antropomorfizm jej kształtu wydaje się łączyć dwie całkowicie różne i przeciwstawne symboliki – profil Teutońskiego Miecza i figurę ukrzyżowanej postaci”.¹⁵ Tym razem, poprzez słowa krytyka, poetyka budowli *Church on the Wall*

¹⁴ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, op. cit., s. 45.

¹⁵ K. Frampton, *Fragmentary Notes*; wstęp do katalogu wystawy: *Raimund Abraham „Ungebaut/Unbuilt”*, Innsbruck 1986, s. 10.

w Berlinie przenosi nas w świat paraleli mitycznego przedstawiania, konwencji symbolicznej i podległych im asocjacji metaforycznych. Dla opisującego, owa relacja wydaje się być nie tyle odpowiedzią na zobrazowanie treści religijnych, lecz także ma nas przenosić, poprzez znak nadany formie, w byt architektoniczny będący manifestacją pamięci i czasu, w którym rzecz powstała. Służy temu czystość i racjonalność bryły – styl, który w jakimś sensie, jest paradoksalnym nawiązaniem do estetyki Berlińskiego Muru. Bezpodmiotowa prostota formalna podległa zetknięciu dwóch światów i idei wypływa bezpośrednio z przekonaniu Raimunda Abrahama, że architektura przynależąca idealizowanemu językowi historycznych asocjacji i mocą którego staje się „idealna”, musi być zdefiniowana jako forma o radykalnej czystości. Wysublimowane wyróżnienie cech charakterystycznych miejsca staje się także w tym wypadku powiązaniem architektury z ideą miejsca i jej kontekstem przestrzennym. Architekt pisze:

Elementy architektoniczne, które definiują strukturę przestrzeni miejsca poprzez dialektyczną konfrontację z fizyczną i historyczną morfologią zdarzeń i miejsc, są przetwarzane w metafory, jako próby uniwersalnej interpretacji pamięci.¹⁶

Dlatego kościół jest pomnikiem miejsca – miejsca tragicznego, dla którego wyczuwalna metaforyka zawarta w obiekcie wydaje się być próbą zhumanizowania kolizji dwóch światów rozdzielonych fizyczną ścianą. Historyczne asocjacje, których Kenneth Frampton doszukuje się w domniemanym germańskim mieczu, mają podkreślić tu tak jedność, jak tożsamość kulturową. Wspomagająca ją manifestacja archetypicznej formy przedstawiającej mit i odtwarzająca fakty z przeszłości, ma za zadanie rozszerzyć zawartą w budynku symbolikę o zrozumiałą metaforyczną komunikację, która jawi się, jak chce autor, jako katalizator procesów pamięciowych (il. II.4).

Innym przykładem zaistnienia w architekturze metafory antropomorficznej wyróżnia się wybudowany w Krakowie w 1984 roku *Dom Alchemików*. Pod ową tajemniczą nazwą kryje się nieduża zlokalizowana w ustronnym miejscu przedmieść miasta fabryka kosmetyków firmy *Hean*. Jak chciał tego architekt, Dariusz Kozłowski, forma w tym wypadku potraktowana jako przeniesienie w świat budowlany poetyki pojęć znajdujących się poza architekturą, miała stać się od początku realizacją nazwy budynku. Posłużyła temu z pewnością cała gama motywów podkreślających sposób ujednoznacznienia własnej formuły na zespolenie kształtu, funkcji i znaczenia tej zagadkowej rzeczy.

Na dwubryłową całość składają się – „dom” oraz „pracownia”. Wykonane w klinkierowej cegle drogowej uzupełnionej płaszczyznami czarno-fioletowego tynku nadają przestrzeni charakterystyczny nastrój budynku stojącego tu od zawsze, którego chropawa i surowa materia form z przeszłości dostarcza obrazów na granicy realności i magii. Jednakże w *Domu Alchemików* najbardziej przyciąga zagadkowe zestawienie

¹⁶ R. Abraham, *Counter-thoughts*; katalog wystawy: *Raimund Abraham „Ungebaut/Unbuilt”*, Innsbruck 1986, s. 16.

ikoniki świata brył architektonicznych z formami o estetyce antropomorficznej. Proste surowe kształty skonfrontowane są ze swobodą potraktowania organicznej sfalowanej ściany części zwanej „fabryką”, jak i zadziwiającymi w skali „Ustami” opartymi pionowo o jedną z elewacji. Owa różowa rzeźba, herb czy też emblemat architektoniczny z polerowanego kamienia, staje się dla całości przedmiotem, który dzięki zaistniałemu onirycznemu kontekstowi nadaje budynkowi zadziwiającego znaczenia. Wiadomo, że w fabryce produkuje się także szminki do ust, a więc owa dosłowność obrazowania mogłaby być uznana za słuszny element reklamowy, jednakże dzięki wielości form zespolonych w jednej kompozycyjnej ramie, realistycznie potraktowane „Usta” naddają budynkowi w tym wypadku metaforycznego przekwalifikowania. Dzieje się tak nie bez przyczyny, ponieważ przeskalowanie czy monumentalizacja nadające rzeczom powszednim atmosfery metaforycznego wyobcowania jest przecież jednym ze sposobów zmiany znaczenia uprawianym przez surrealistów. I choć nie wiadomo czy autor korzystając z pretekstów pochodzących, jak sam to określa ze zbiorów *Światowego Muzeum Wyobraźni*, sugerował się eksperymentami twórców surrealizmu, to z pewnością „Usta” Heanu zaskakująco w swojej dosłownej ekspresji przypominają jeden z wizjonerskich obrazów Man Ray’a pt. *Dokładny czas - Zakochani*. Dzieło malarskie przedstawia zawieszony nad horyzontem, na pochmurnym szarobłękitnym niebie monstrualnej wielkości, triumfujące czerwone wargi, a które jak interpretuje Krystyna Janicka „stanowią udaną mieszaninę erotyzmu, nostalgii i dowcipu”¹⁷. W wypadku *Domu Alchemików* poetyckie asocjacje również uzależnione są od nadania całości nowej perspektywy i stworzenia przez architekta podstawy odniesień – tła tworzącego z resztą figur nadrealną logikę. Nagromadzenie kształtów, niejasnych znaczeń, oniryczna kolorystyka i surowość zastosowanych faktur rozszerza zakres metaforycznych doznań. Wrażenie potęguje się tym bardziej, że odkrywamy na jednej ze ścian zarysowany w grubości muru niewyraźny obraz do złudzenia przypominający ludzką twarz. Potwierdza to autor dzieła w głosie do projektu:

Bryła graniasta, węższą ścianą otwiera się ku ulicy, ukazując przechodniowi „twarz”: wrota do wnętrza-usta, oczy – płytkie reliefy w murze klinkierowym; obeliski w górnych narożach tu też odgrywają swoją rolę...¹⁸

Jednak w przeciwieństwie do „Ust”, elewacja jawiąca się odbiorcy jako dopełnienie antropomorficznej zabawy w *Domu Alchemików* wydaje się konfrontować i przekonywać zarazem brakiem dosłowności. Przypadek odkrycia tej metafory w rzeźbie budynku, wśród wielości swobodnie nagromadzonych przez autora tajemniczych przetworzonych form, ma utwierdzać nas w przekonaniu, że obiekt jest realizacją znaczenia słów zawartych w nazwie (il. II.5, II.6).

¹⁷K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1975. rozdz. *Man Ray i destrukcja sztuki, która staje się sztuką*, s.186.

¹⁸D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, glosa do projektu, Kraków 1992, s. 77.

Temat tabu; fallusy. W architekturze istnieją również przykłady przypominające nam o tym, że owa dziedzina sztuki może dotyczyć tej sfery ludzkiej wyobraźni, która uważana jest za wstydlivą – temat tabu. Idee architektoniczne znają już wypadki, w których architekt decyduje się na wprowadzenie w repertuar form metaforycznych także konotacje o znaczeniach seksualnych. Okazuje się, że metafory form uznanych za przynależne do świata rodzaju męskiego czy żeńskiego są na tyle często stosowane przez twórców architektury, że mogłyby stanowić niemały zbiór, wręcz typologię architektoniczną, opartą na tych najbardziej rozpoznawalnych ludzkich organach. Ta naturalna cecha twórców architektury jest tak samo powszechna jak i konsekwentnie skrywana i prawdopodobnie właśnie dlatego rzadko się zdarza, że owe formy ze stanu zwykłego szkicu są świadomie transponowane w rzeczywisty budynek. Być może samo zjawisko specyficznego kreowania i interpretowania form seksualnych wynika z ciągłej i nieodpartej chęci zrywania z fenomenem zjawiska *tabu* (z którego poniekąd także wywodzi się istota metafory)¹⁹ lub też stajemy wobec problemu ciągle istniejącej w ludzkiej świadomości mitu figury archetypowej – uniwersalnego, ponadkulturowego języka opartego na dwoistej, płciowej metafizyce. Przykładów na to dostarcza chociażby wielość stosowanych motywów w dawnych orientalnych ikonikach religijnych. Niezwyczajnym odwołaniem dla tego rozumienia mogłyby tu być indyjskie rzeźby świątynne, które nie pozostawiają żadnej wątpliwości, że erotyczny symbolizm w plastycznej formie odsyłał do pewnego rodzaju poznania czy boskiej gry niepodzielnych zjawisk dwubiegunowego świata. Owe dwa bieguny bytu, jak pisze Manfred Lurker, są często przedstawiane obrazowo w religii tantrycznej jako *linga* i *joni*. Znak *lingi* jako symbol męskiej siły stwórczej, traktowany także jako oś świata, stawiany bywał w hinduskich świątyniach boga Siwy jako kolumna falliczna.²⁰

Także w architekturze współczesnej szczególną uwagą obdarzane są formy odnoszące się do ekspresji form fallicznych. Jak wiemy najczęściej owe charakterystyczne znaczenia są kojarzone z budynkami wieżowymi i to niezależnie od ich przeznaczenia. Począwszy od zwyczajnej wieży ciśnień aż po zracjonalizowane formy szklanych wieżowców, odczytywaniu metafor w tego typu obiektach nierzadko towarzyszą seksualne porównania. Wobec przypadkowego odbioru przeważnie bywa tak, że w ten sposób odbierane formy są poparciem tezy freudowskiej psychoanalizy, sprowadzającej każdy wertykalny kształt do zaszyfrowanego wyrazu nieświadomości seksualnej – do *libido* odbiorcy. Lecz niekiedy zdarza się, że to sam autor decyduje się na przedstawienie charakteru architektury w sposób jednoznaczny. W rzeczywistości, chociaż trudno ocenić co powoduje twórcą, decydującego się na tego rodzaju rozwiązanie architektoniczne, to z pewnością należy uznać ów fakt, jako przynależny uprawianej od zawsze, specyficznej konwencji architektury. Niestety

¹⁹ J. Ortega y Gasset, *Dehumanizacja sztuki...*, op. cit., rozdz. *Tabu i metafora*, s. 203.

²⁰ M. Lurker, *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994, s. 265.

poszczególni architekci nieczęsto komentują stworzone kształty i pozostawiają je interpretacji odbiorcy. Nawet nazwa budynku w tych szczególnych przypadkach pozostaje określeniem samej funkcji lub też jest głęboko zawoalowaną tajemniczą grą słów. Istotnie, wydaje się, że ta dosłowność figuralnej zmysłowości nie potrzebuje dodatkowych wyjaśnień, tak jak brak dystansu lub ironii w podejściu do „erogennych” cech architektury może skończyć się zwykłą wulgarnością.

Nie jest tak w przypadku serii szkiców Hansa Holleina dla projektów drapaczy chmur w Chicago (il. II.7). Spośród wielu rysunków studialnych można dostrzec znaczną konkurencję satyrycznych pionowych form, w tym także fallicznych, które mają być według austriackiego architekta, odpowiedzią na amerykańską kapitalistyczną dumę symbolizowaną przez wysokie budynki centrów miejskich.²¹ Dosłowność obrazowania nasuwa nieodparte wrażenie, że ta zamierzona architektoniczna farsa może odpowiadać koncepcji tworzenia, w którym ironię uznaje się za najwyższą kategorię estetyczną. W tym szczególnym przypadku, w kontekście stwierdzenia Holleina, że „wszystko jest architekturą”²² szkice nabierają sensu być może humorystycznego, jednak prezentują pewną rzadką tendencję przekwalifikowania wieży poprzez metaforyczną podmianę jej elementarnych atrybutów. Przykład ten ukazuje, między innymi, początek indywidualnej stylistyki (rysunki pochodzą z 1958 r.), w której metaforyka ewoluuje ze stanu ewidentnego podobieństwa w stronę późniejszej wieloznacznej i zmysłowej gry form i materiałów przypisanych przez architekta witrynom wiedeńskich butików z biżuterią. Do dziś trwają one w historii architektury jako sztandarowe przykłady kierunku zwanego supersensualizmem.

Odminną wyrazistości, o większym stopniu zawartości widzialnych metafor przedstawiają projekty Petera Cooka ze zbioru *Arcadii* (1978). Jeden z nich pt. *Mesh Marsh and Trickling Tower* ukazuje się jako czysta realizacja teorii Archigramu opartej na schemacie „przepływu i ruchu”. „Przepływ” jako generator formy architektonicznej jest dla Cooka, jak sam to przyznaje, podstawą dla tworzenia zmysłowych, quasi-erotycznych plastycznych form, które mają być jakoby „przyjemne dla oka i miłe w dotyku”. Sama kompozycja ilustruje stan metamorfozy zgrupowania figur o gładkich, obłych kształtach, podlegających jednej nieustannej konceptualnej przemianie. W tym wypadku reguła lateksowej „estetyki zużywalności jednorazowego przedmiotu”, którym przyporządkowano figury o erupcyjnych i ciekących (*trickling. ang.* - skapywać, cieknąć) powłokach przywołują na myśl jednoznaczne skojarzenia (il. II.8).

Do jednej z nielicznych zrealizowanych idei „wielkiego męskiego oświadczenia” z pewnością przynależy budynek hotelu *Beverly Tom* na Hokkaido autorstwa Minoru Takeyama (il. II.9). Charles Jencks analizuje ten obiekt jako

²¹ Ch.W. Thomsen, *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, Köln 1991, s. 36.

²² Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny...*, *op. cit.*, s. 409.

kolejny przykład pasujący do składanki pod nazwą „imperium znaków” – jak semiolog Roland Barthes określił krajobraz architektury Japonii. Mnogość rodzajów i gatunków architektonicznych, jak także sposób dobitnego ich sformalizowania począwszy od architektury komercyjnej a skończywszy na autonomicznych przetworzeniach symboliki kulturowej – nadaje architekturze japońskiej wartościowości interpretacyjnych. W owo bogactwo cytatów, powtórzeń i podobieństw formalnych wpisuje się przykład wieży hotelu Takeyamy. Przykład ciekawy, ponieważ autor przyznaje się wprost do zaczerpnięcia pomysłu kształtu budynku z shintoickiego seksualnego symbolu *tenri*, a który podobno, jak pisze Charles Jencks, można odnaleźć wszędzie, w prawie całym budynku.²³ Bezpośrednim powodem stworzenia tak autonomicznej i nie znanej wcześniej konwencji architektonicznej formy jest także fakt, że na Hokkaido – jak uzasadnia to Takeyama – architektura tradycyjna praktycznie nie istnieje. Brak wyrazistych odniesień do czegoś z czym mogliby się utożsamiać się mieszkańcy wyspy stał się powodem sięgnięcia architekta po symbolikę ukrytą w anatomicznym motywie. Obiekt uzyskuje swoją wyrazistość metaforyczną poprzez mocną artykulację cylindrycznego trzonu mieszczącego pokoje hotelowe jak i zwieńczenie eliptyczną kopułą wieńczącą pionowy kształt budowli. Każdy z elementów kryjących poszczególną funkcję hotelową otrzymuje własny, niezależny kształt, strukturę, kolor, fakturę i podkreśla swoją rolę semantyczną. Oddzielny wyraz znajdują tu: restauracja, sypialnia, ogród na dachu i pion usługowy. Całość uzyskuje wizualną wartość dzięki gładkiej powierzchni materiału zastosowanego na elewacji. W tym wypadku trudno powiedzieć czy ta metafora odzwierciedlająca w jakimś sensie funkcję hotelową nie jest zbyt nachalna i czy w ogóle jest odpowiednia. Jencks wyraża przypuszczenie, że szczerłość wyrazu budowli jak i specyficzna zawartość symboliczna może być w pewnym stopniu zgodna z konwencją i z obyczajowością Japończyków. Należy wspomnieć, że tradycja tworzenia w Japonii domów schadzek jest już społecznie ugruntowana i akceptowana. Rozwinięciem znaczenia przenośni formy mógłby być także fakt, że Takeyama podaje jednak jeszcze inne niż seksualne uzasadnienia: wskazuje na podobne cylindryczne kształty w okolicy – zbiorniki na ropę i silosy. Ważne jest to, że pomimo arbitralności dzieła, Minoru Takeyama dopuszcza wielość interpretacyjną w odbiorze hotelu – istnienie równie prawdopodobnych znaczeń. Ta istotna postawa, mogłaby brać swoje źródło w przekonaniu, że metafora jest także istotnym narzędziem komunikacji pomiędzy autorem a odbiorcą. Jencks uznając to stanowisko za zgodne z regułami semantyki pisze:

Można protestować, że hotele nie powinny być falliczne i że jest to następna reklama o wątpliwym kształcie.[...] Chyba po raz pierwszy spotykam architekta, który przyjmuje do wiadomości kod popularny i uważa, że sprawa indywidualnej interpretacji jest uzasadniona, nawet jeśli różni się od jego własnej. Jego

²³ Ch. Jencks, *Architektura późnego, op. cit.*, rozdz. *Autonomiczny symbolizm i architektura defensywna*, s. 125.

interpretacja nie jest może w pełni semiotyczna, lecz Takeyama przynajmniej daje krok w kierunku uznania procesu oznaczania za istotny - za tak samo prawomocny, jak jakiegokolwiek zestaw znaczeń, który możemy nadać budynkowi. Jak twierdził J. P. Bonta, jesteśmy na progu ery, w której ten proces będzie uważany za klucz do zrozumienia działania i zmian interpretacji.²⁴

Metaforą wpisującą się w powyższą treść architektoniczną jest także zaprojektowany i zrealizowany przez Stanleya Tigermana (1976) dom jednorodzinny – *Dom Stokrotki* (il. II.10). Od wcześniej prezentowanych obiektów różni go jednak sam sposób odwzorowania metafory. Antropomorficzny kształt kryją w sobie bryła czy elewacje, lecz przede wszystkim plan domu. Zawarcie metafory w rzucie budynku nie jest nowością w kreowaniu znaczeń architektonicznych, o czym zaświadczały przykłady architektów renesansu i baroku, jednak w tym wypadku mamy do czynienia (podobnie jak u Takeyamy) z jednym z pierwszych przykładów postmodernistycznego nawrotu świadomej potrzeby kontynuacji użycia ogólnie rozumianego metaforycznego poziomu ekspresji.

Na zewnątrz *Dom Stokrotki* przyjmuje formę parterowego obiektu, z jednej strony wyodrębnioną fasadą w charakterze venturiańskiej „dekorowanej budy” wypełnionej prostokątną siatką okien, a z drugiej, swobodnie skomponowaną wydłużoną bryłą części wejściowej i symetrycznie rozmieszczonymi aneksami sypialnymi. Ta część budynku potraktowana przez autora w geometrii krzywizn, łuków i zaokrągleń ma stać się odzwierciedleniem zawoalowanej tajemnicy domu – postawioną do trzeciego wymiaru metaforą fallicznego kształtu. Także charakterystyczne uformowanie pomostu wejściowego i tarasu mają ma mieć swój metaforyczny odpowiednik.

Tym razem dosłowność intencji kształtu Charles Jencks tłumaczy nie jako niewydarzone metafory *mal-à-propos* późnego modernizmu, lecz jako zbyt wydarzone metafory postmodernizmu w jego wczesnym okresie²⁵, jak i w nawiązaniu do architektury znaków propagowanej przez Roberta Venturiego. Przesadność formy, według krytyka architektury, ma swoje źródło jak zwykle w próbie kreacji w czasach płynnej metafizyki okresu przejściowego. Jak pisze Jencks o domu Tigermana, na uzasadnienie tego rodzaju asocjacji, użycie dosłownej metafory jako podstawy architektury wyszło poniekąd również od klienta: „...który widział *Dom Hot-Dog* i chciał uzyskać coś widzialnie jadalnego.[...] choć na formę końcową złożyło się wiele lubieżnych powodów, to do druku nadaje się jedynie ten, że Tigerman chciał rozśmieszyć swego klienta”.²⁶

²⁴*Ibidem*, s. 125.

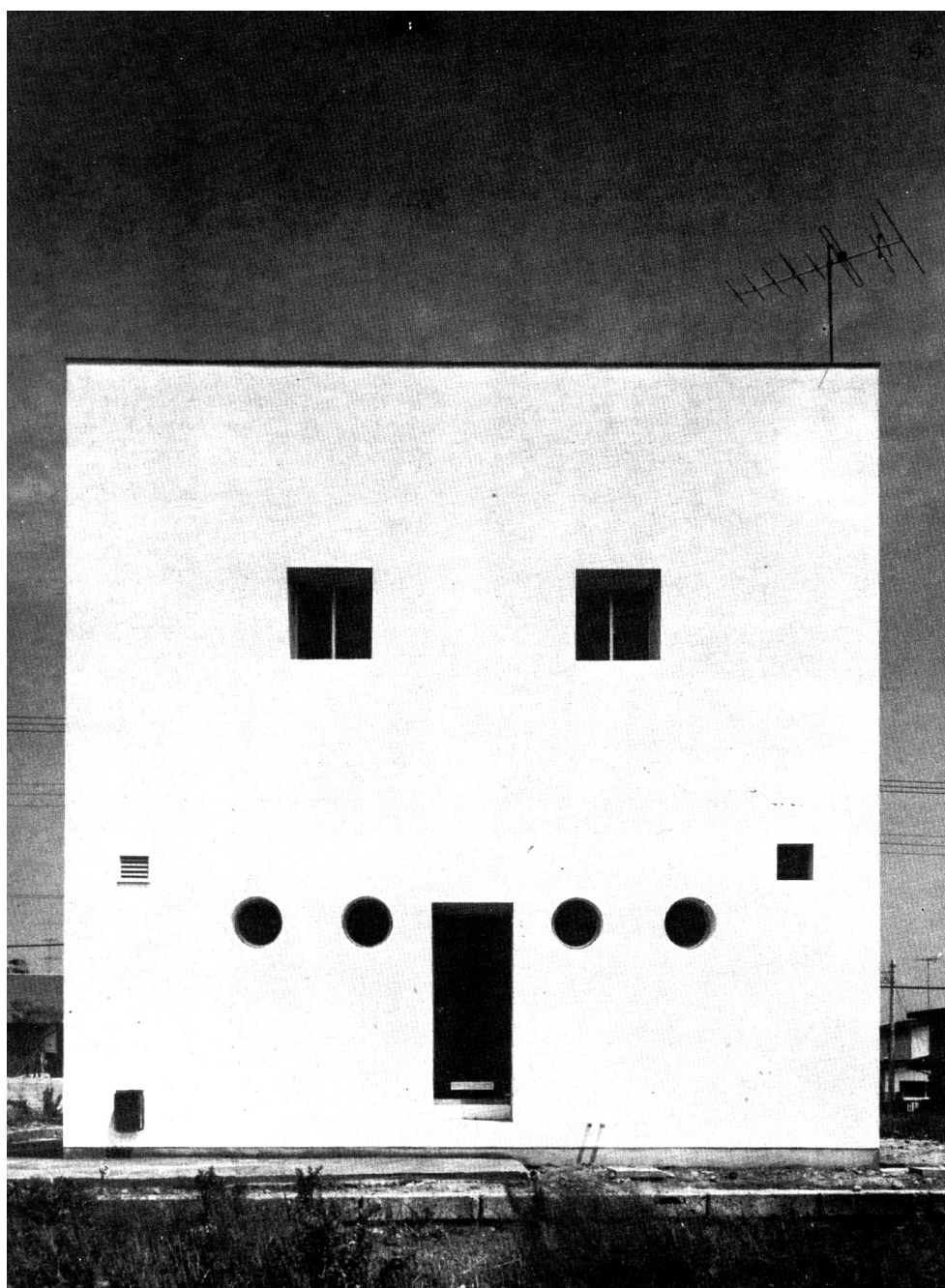
²⁵Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, *op.cit.*, s. 113.

²⁶ *Ibidem*, s. 113.

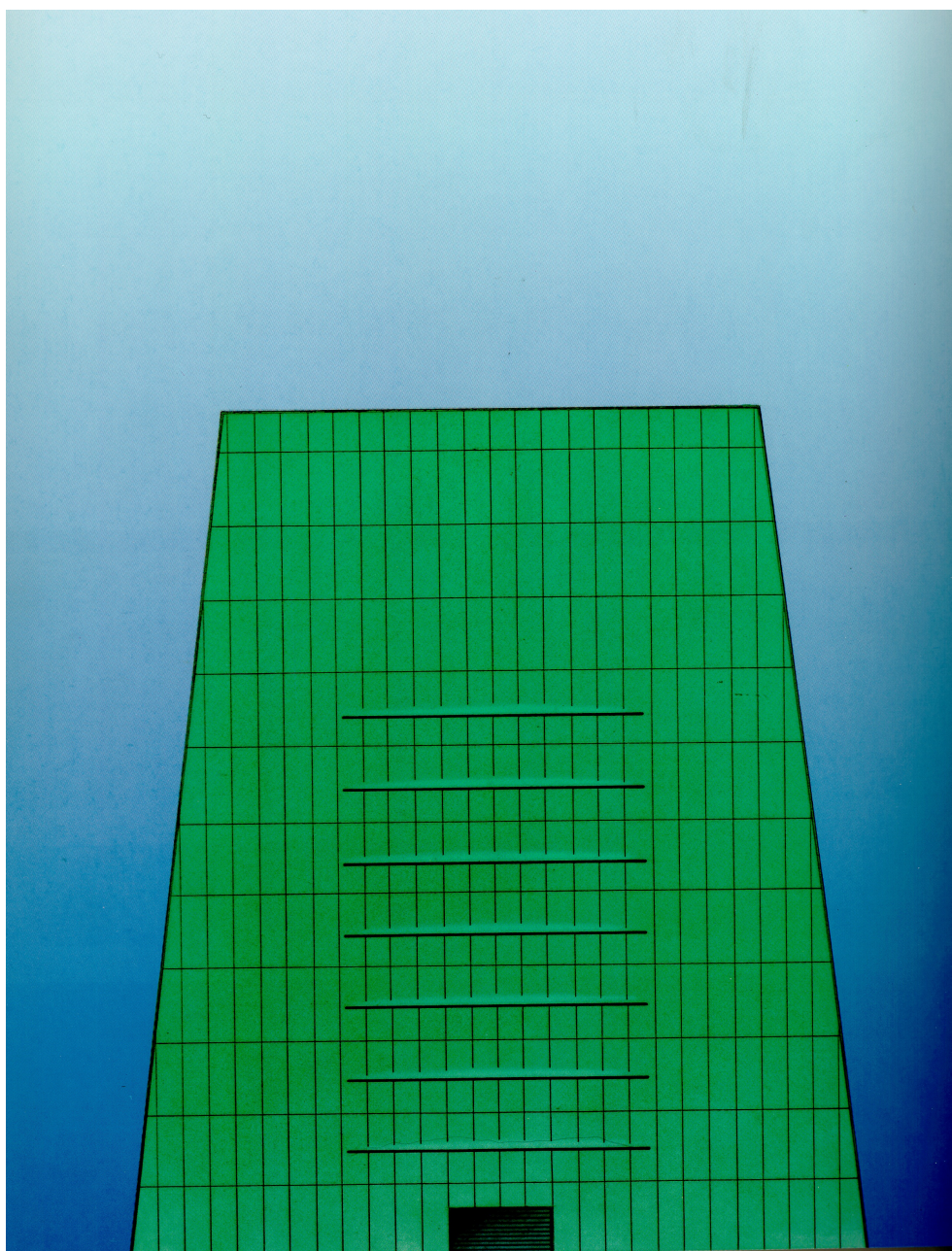




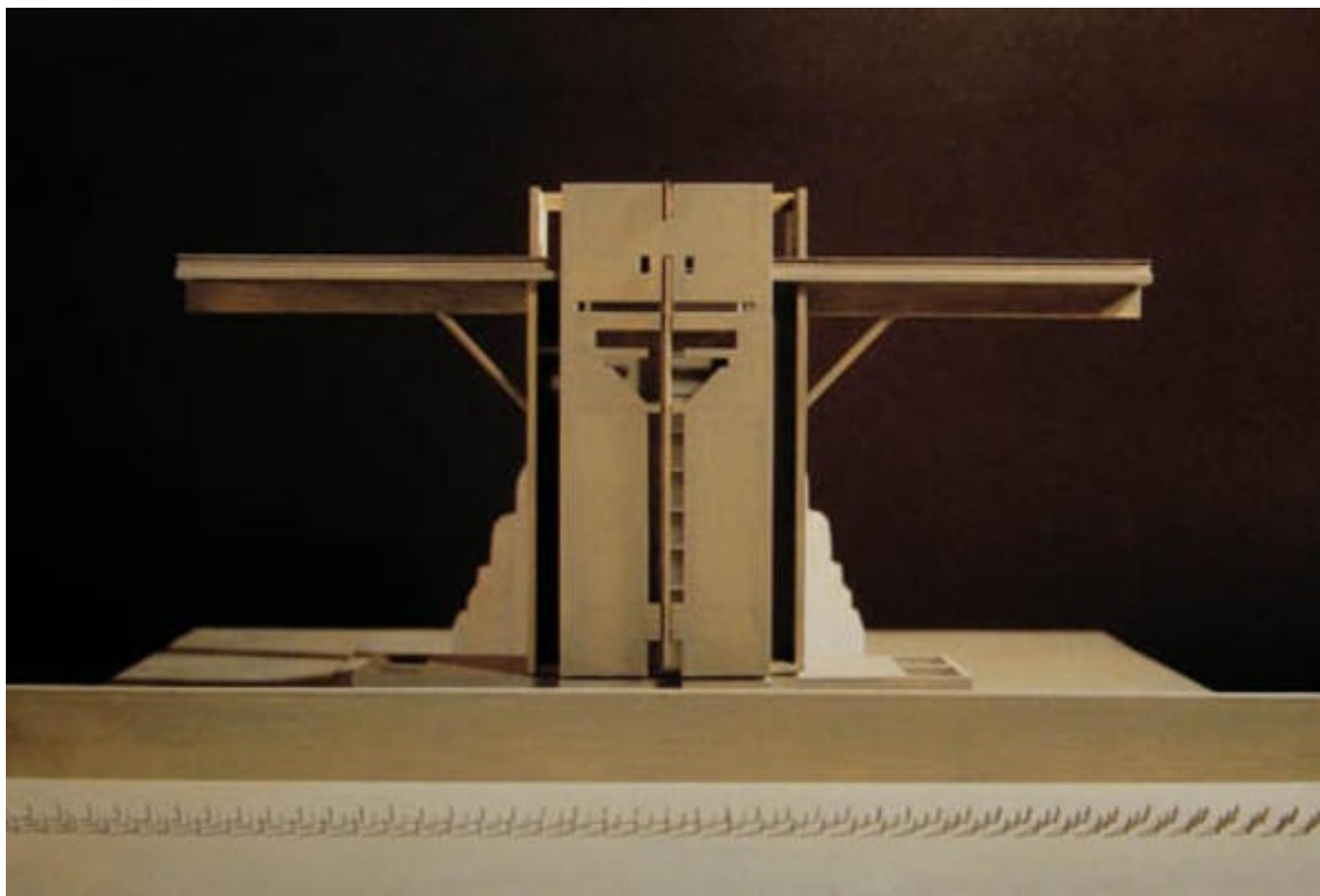
II. II.1. Kazumasa Yamashita, *Dom Twarz*, Kioto, 1974



II. II.1. Takefumi Aida, *Dom Nirwany*, Fujisawa, 1972



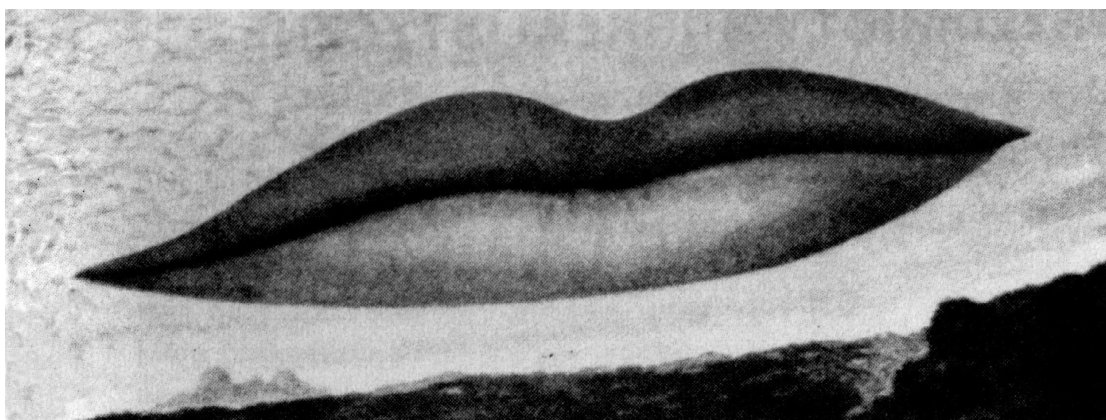
II. II.3. Philippe Starck, *Zielony Baron*, Osaka, 1991



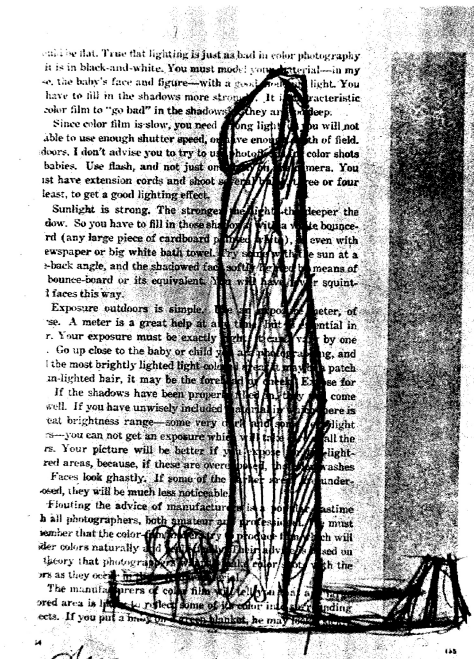
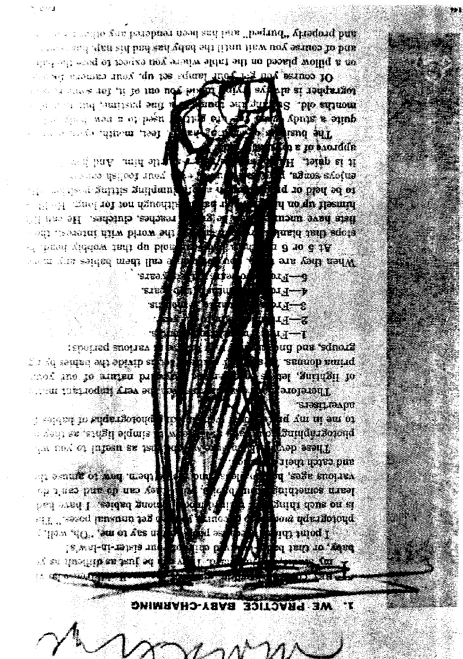
II. II.4. Raimund Abraham, *Church on the Wall*, Berlin 1982-83; wschodnia elewacja



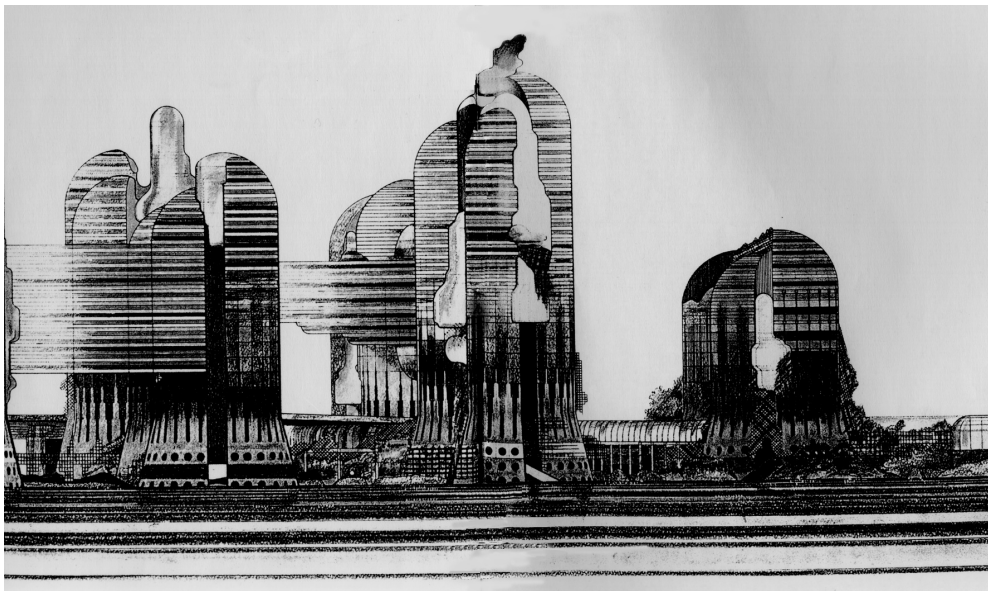
II. II.5. Dariusz Kozłowski, *Dom Alchemików*, Kraków 1984



II. II.6. Man Ray, *Dokładny czas - Zakochani*, 1932-34



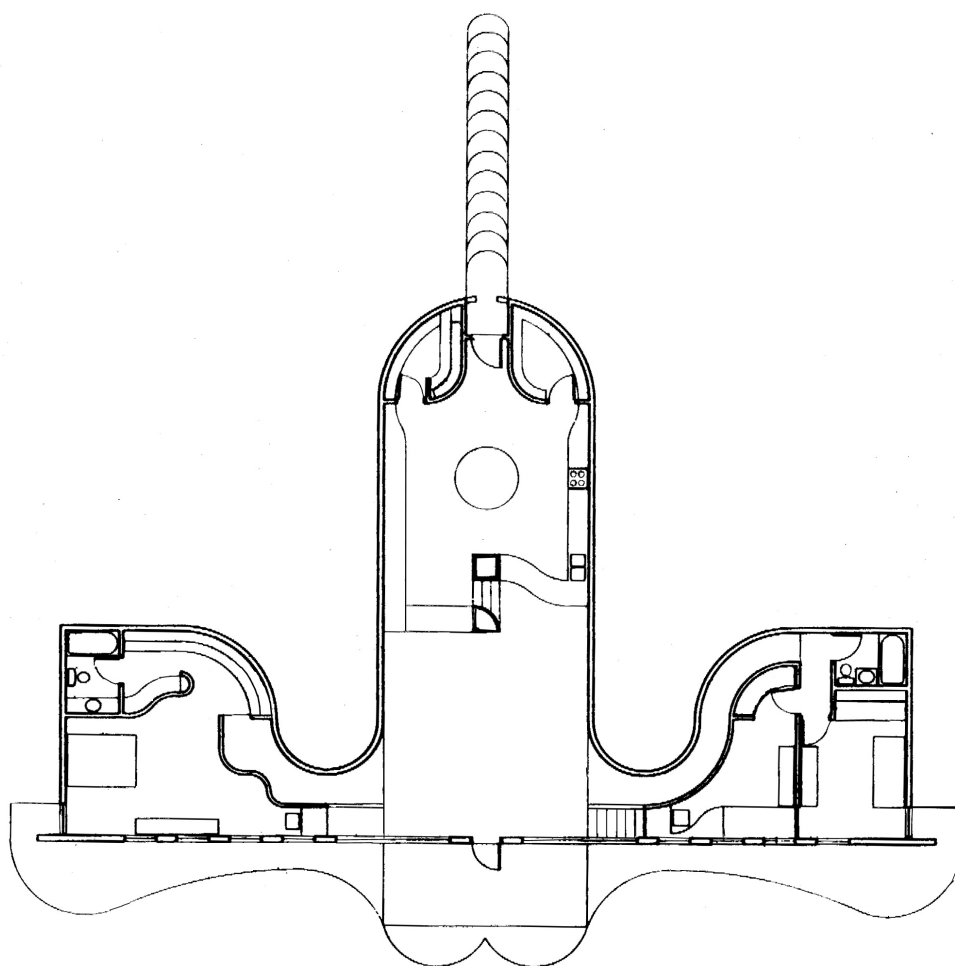
II. II.7. Hans Hollein, Drapacz chmur w Chicago, 1958



II. II.8. Peter Cook, *Mesh, Marsch and Trickling Tower*, 1978



II. II.9. Minoru Takeyama, hotel *Beverly Tom*, Hokkaido, 1973



II. II.10. Stanley Tigerman, *Dom Stokrotki*, Indiana, 1976-77; plan przyziemia

III. Maszyna

W architekturze nowoczesnej występuje również poziom odbioru, który możemy przyporządkować metaforyce znaczeń szeroko pojmowanej sfery „estetyki maszynowej”. Podobnie jak można określić metaforę antropomorficzną, poprzez jej właściwość odbioru, do kategorii metafor „genetycznych”, tak metaforę maszyny, należałoby zaszerzegać, poprzez powtarzalną i niezmienną dla niej fascynację twórców, do wyraźnej tendencji występującej w całym dwudziestym stuleciu. Ugruntowana kulturowo i estetycznie oczywistość tego typu przekazu, każe go także przyporządkować do kategorii przenośni należnej utrwalonej i skonwencjonalizowanej poetyce.

III. 1. Okręt.

Akceptowana konwencja. Arki. Tęsknota za mobilnością formy. Widzialne konteksty i widzialne formy. Kontynuacja modernizmu. Trzy przykłady. Iluzja.

Akceptowana konwencja. Skuteczne użycie metafory może nastąpić tylko wtedy, gdy obaj uczestnicy architektonicznego komunikatu mieć będą identyczną lub w dużym stopniu tożsamą wiedzę na temat obrazu przenośnego, tzn. gdy przypisywać mu będą takie same lub w przybliżeniu takie same konotacje. Nie będzie przesadą w twierdzeniu, że tego rodzaju właściwość skutecznego działania metafory – poprawności jej odbioru należy się w pełni, stosowanej w architekturze metaforze okrętu.

Okazuje się, że powszechność i łatwość odbioru marynistycznego sposobu ukształtowania budynku stanowi kolejny dowód na istnienie w architekturze wyrazistej formalnie sfery porównawczej. Nie bez przyczyny: tak wśród architektów, jak i odbiorców występuje w pewnym sensie „ciche porozumienie” dotyczące akceptacji związków formalnych pomiędzy budynkiem a kształtem okrętu. Wynika ono po części z powinowactwa w podstawowym definiowaniu, które paradoksalnie łączy te dwie odmienne dziedziny ludzkiej aktywności i ekspresji. Jak się powszechnie

uważa, ów brak sprzeczności występujący w zestawianiu obu rzeczy i wzajemnym odczytywaniu tej specyficznej poetyki, powodowany jest tym, że statki także są dziełami architektury – z tą różnicą, że są dziełami architektury pływającej. Dlatego twórcy architektury wciąż powracają i wykorzystują ten „marynistyczny” poziom znaczenia poprzez nadanie budynkom mniej lub bardziej dosłownej metaforycznej treści – i to niezależnie od stylistyki wyznawanej czy wiązanej z postawą architekta. Temat metafory statku przewija się w historii architektury jako jeden z najczęściej używanych motywów wśród wielości wyznawanych od wieków konwencji architektonicznych. Jest również kontynuowany i odkrywany w nowej poetyckiej postaci w czasach obecnych. Od początku dwudziestego wieku mentalność architektów została zawładnięta, na początku technicznym, a dziś bez mała romantycznym sposobem myślenia o formie architektonicznej jako o formie okrętu.

Historia zna również przypadki innego dosłownego łączenia w jedną formę budynku i okrętu. Ową charakterystyczną jedność ukazuje Luigi Gazzola w opracowaniu *Architettura e tipologia*, w której autor prezentuje nam całą ikonografię elewacji, przekrojów, perspektyw „pływających budynków” – stanowiących fenomen pewnej odwrotnej relacji formalnej do prób przyporządkowania budynkowi metaforycznego kształtu okrętu. W tym wypadku projekty Clauada Nicolasa Ledoux przedstawiające pływające propyleje dla Paryża (il. III.1.1), czy łuki triumfalne zwodowane na Canale Grande autorstwa weneckich architektów Giovanniego Barberiego i Giannantonio Selvy (1807), czy w końcu idee pływających teatrów Giovanniego Rusconiego i Vincenzo Scamozziego (1564), były jak na swoje czasy, rodzajem nowatorskich usiłowań adaptowania formy z założenia „stałej”, na formę mobilną poprzez nadanie architekturze cech okrętowych. Dzisiaj, analogią czy komentarzem dla niegdyś tych oryginalnych, teraz zapomnianych manifestacji wydaje się być realizacja *Il Teatro del Mondo* (1979) Aldo Rossiego¹ (il. III.1.2).

Arki. Nie bez znaczenia dla kreacji i odbioru tego typu architektury są również konwencjonalne znaczenia jakie niesie ze sobą *topos* statku. Ukazują one całe bogactwo interpretowanej symboliki przerośni zawartej w mitach i kulturach, w których statek jawi się często jako podstawowa forma wyrażająca wymiar ludzkiego losu, przeznaczenia, życiowej niebezpiecznej tułaczki czy w końcu żeglugi do ostatecznego portu. Dla religii chrześcijańskiej kształt łodzi stał się jednym z podstawowych motywów przerośnych, o którym pisze Manfred Lurker:

Statek i drewno są symbolami zbawienia. W szerszej interpretacji maszt może stać się krzyżem, a wydęte wiatrem żagle Duchem Świętym. Ojcowie Kościoła regularnie opisują nawę Piotrową, na której wierny z pomocą doświadczonego sternika Chrystusa pewnie przemierza morze świata, by w końcu dotrzeć do portu

¹ L. Gazzola, *Architettura e tipologia*, Roma 1990, s. 34.

szczęśliwości.²

Podlegała temu rozumieniu wciąż kreowana architektura, w której ustanowienie tej formalnej, wręcz archetypowej symboliki staje się przede wszystkim metaforycznym odwołaniem do najczęściej ulubionego przez twórców, opisywanego w przekazie biblijnym i wielokrotnie zinterpretowanym, motywu Arki, pierwszej łodzi-budynku.

Doczesnych przykładów na chęć zaprezentowania własnego wyobrażenia o kształcie mitycznego okrętu dostarczają nam niezależne odkrycia. Ralph Erskin chrzci nazwą *The Ark* wielopiętrowy biurowiec zrealizowany w dokach londyńskich. Dla Massimo Scolari ulubionym zajęciem jest doszukiwanie się w motywie Arki prymarnych i archetypicznych cech architektury (il. III.1.3). Oswald Mathias Ungers przyznaje się do podobnych zamierzeń formalnych w budynku Centrum Badań Polarnych (1982) zlokalizowanym na głównym placu portowego miasta Bremerhaven (il. III.1.4). Także Renzo Piano realizuje w Amsterdamie idee miejskiego *waterfrontu*, uzupełniając nabrzeżną tkankę miejską ogromną „arkopodobną” figurą – budynkiem *Narodowego Centrum Nauki i Techniki* (1995). Według Mario Botty Arka odnajduje swoje miejsce w naturalnym krajobrazie szwajcarskiej Tessyny. Jak na szczycie Araratu, tak na skalistym zboczu jednorodzinny dom *Daro House* (1992) niesie metaforę w ewidentnym „kadłubowym” uformowaniu. Nieduża, wykonana z surowej cegły i tajemniczo pozbawiona okien forma, wbija się dziobem w stok i staje się fragmentem wyznawanej przez twórcę mitycznej rzeczywistości (il. III.1.5).

Tęsknota za mobilnością formy. W jakimś sensie, próbą wytłumaczenia fenomenu trwania omawianej metafory jest opieranie się również na przekonaniu o wciąż obecnej wśród architektów potrzebie nadania iluzji „mobilności” formy architektonicznej – odwiecznej tęsknoty, dla której najodpowiedniejszym odniesieniem staje się właśnie interpretacja stylistyki okrętu. Wydaje się, że owa treść wspomagana przez nostalgiczny wątek podróży odgrywa istotną choć podświadomą rolę. W tym wypadku możemy dopatrywać się ważnego w swoich możliwościach kreacyjnych romantycznego aspektu budynku-statku.

Popularność rozumienia tego typu kodyfikacji powoduje, że nie ma ograniczeń co do jakości, dokładności i siły odwzorowania. Czasami wystarczy do tego charakterystyczny zabieg formalny uwydatniający poprzez skojarzenie jakąś część architektury statku. Może to być na przykład sposób zastosowania detalu podkreślającego swoje bezpośrednie, okrętowe pochodzenie lub też właściwe użycie przez architekta zapożyczeń w proporcji czy strukturze zewnętrznej budynku uwydatniających poszczególne piętra-pokłady. Niekiedy charakter założenia wspomagany jest takimi atrybutami jak kominy, nadbudówki techniczne; czy w końcu materiał i kolor również przydają budynkowi cech okrętowych. Bardzo często tylko poszczególne, wymienione zabiegi rozszerzają swoje pole znaczeń na cały budynek.

² M. Lurker, *Przesłanie symboli ...*, op. cit., s. 309.

Oczywistą i niezaprzeczną siłą obrazowania nadaje budynkowi także nazwa stworzona przez autora.

Ważnym czynnikiem podkreślającym omawiane znaczenie przenośni jest rola kontekstu jako elementu determinującego sens architektonicznej wypowiedzi i przy okazji eliminującego różne możliwe jej odczytania na rzecz jednej interpretacji. W każdym języku sens przenośny, jak wiadomo, nie jest związany z jakąś swoistą formą wyrażenia i może występować konkurencyjnie wobec kilku innych interpretacji, bez zmiany formy wypowiedzi. Podobnie jest w architekturze. Nawet jeżeli nie traktować architektury jako specyficznego języka, to jednak budynek może zawierać szersze spektrum metaforycznych znaczeń niezależnie od woli twórczej autora. Pomocnym więc we właściwym odbiorze metafory i decydującym o jej powstaniu jest właśnie kontekst. Także w przypadku omawianej ekspresji form okrętowych wyjątkowe uzależnienie od uwarunkowań kontekstowych, wpływa na komunikatywność i jednoznaczność odbioru tej metafory.

Widzialne konteksty i widzialne formy. Bywa, że budynki otrzymują podświadome znaczenia niezależnie od zamierzeń autorskich. I chociaż relacje, w tych przypadkach, pomiędzy architekturą a formami okrętowymi są oczywiste i niezaprzeczalne, to czasami autorzy określają swoje działania wpływające na wygląd i kształt jako działania nieświadome i niezamierzone.

W artykule z 1970 roku Charles Jencks odnosi się do podświadomych możliwości metaforycznych architektury. Autor stawia nadrzędne pytanie: dlaczego każdy budynek musi być zawsze rozpatrywany w kategoriach metafor odnoszących się do dodatkowych rzeczy, które z definicji są obce „prawdziwemu” budynkowi³ – i stara się wykazać ważną rolę niezamierzonego podobieństwa na przykładzie percepcji domów studenckich uniwersytetu St. Andrews Jamesa Stirlinga (il. III.1.6). Tu dwa czynniki: kontekst i podobieństwo – stają się podstawą dla analizy budynków. Autor pisze, że ich związek dotyczy dwóch wzajemnie uzupełniających się sposobów, w jakich formy Stirlinga nabierają znaczenia: albo przez skojarzenie z innymi metaforami, albo co wyrazistsze – w skonstrastowaniu z otoczeniem. Wymienione relacje powodują, że Jencks budynkom uniwersyteckim Stirlinga przypisuje wprost konotacje „morskie” i zwraca uwagę na „projektowy brak świadomości odbioru”. Poprzez swoiste nawiązanie do kontekstu przestrzennego – zlokalizowanie i zorientowanie w bliskości wybrzeża, jak i obecność technologicznych elementów – krytyk, wśród wielości konotacji⁴, odnajduje w budynku Melville Hall najbardziej prawdopodobną metaforę okrętu wojennego:

Jak większość niedawnych prac Stirlinga, także w Melville Hall ludzie dopatrują się

³ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, *op. cit.*, s. 84.

⁴Krytyk w niewymuszony sposób doszukuje się w Melville Hall drugorzędnych skojarzeń, jak np. z architekturą obronną zamków szkockich, „upadłym wieżowcem” czy z fragmentami innych współczesnych realizacji.

jakiejs obrazowości morskiej, chociaż Stirling zaprzecza, by jakiegokolwiek metafory odgrywały rolę w jego projektowaniu, zorientowanym bardziej na aspekty techniczne i funkcjonalne. „Statki nie bardzo mnie interesują, a także nie poddaje się wpływom budynków innych architektów czy skojarzeniom“. Fakt, że ludzie często ciągle odnajdują morskie metafory tam, gdzie nie były one wyraźnie zamierzone, wynika prawdopodobnie z tego, że Stirling często stosuje stalowe balustrady i betonowe pomosty.⁵

Należy wspomnieć, że ów brak wyraźnych zamierzeń angielskiego architekta, dla krytyka owocuje w efekcie brakiem świadomości kreacji metaforycznej. Wynika to po części ze świadomej kontynuacji odrzucenia metafory mającej swoje architektoniczne odniesienia w dziełach późnego modernizmu, do którego należy również twórczość Jamesa Stirlinga. Późnomodernistyczna funkcja stylistyczna nakierowania na łączenie technologii i struktury przy jednoczesnej negacji przenośnego obrazu architektury dawała czasami, jak to określa Jencks, metafory *mal-à-propos*. Wydaje się jednak, że przykład budynków uniwersytetu St. Andrews, jencksowskie rozstrzygnięcia opierają się na uznanej sile i akceptacji metafory statku:

Pytaniem dla całego budynku jest: „jak bardzo prawdopodobne są różne morskie metafory”? Na pewno wzmocnione są one dzięki wzajemnym powiązaniom – pomost z balustradą, świetlik z kominem – i dzięki ich umiejscowieniu w kontekście – przytwierdzone do brzegu wzgórze wśród sfalowanego morza trawy patrzają na Morze Północne. Można więc powiedzieć, że metafora ta jest główna w stosunku do konkurencyjnych – „drapacza ziemi” i „op-artowskich kostek cukru” itd., nie wyklucza ich jednak całkowicie.⁶

Rzeczywiście, w budynku można odnaleźć inne metafory, które przede wszystkim są jednak podporządkowane znaczeniom okrętowym poprzez uzależnienie ich od wyraźnie dostrzegalnego kontekstu. Ważne jest także to, że innym wymiarem określającym wieloznaczną moc architektury Jamesa Stirlinga jest redukcja formalna. W tym wypadku, można potwierdzić tezę, że im większa redukcja, tym większa możliwość wystąpienia wielości znaczeń metaforycznych.

Problem wieloznaczności metaforycznej nie występuje z pewnością w innej realizacji angielskiego architekta – w pawilonie wydawnictwa Elekta. Budynek zlokalizowany na terenach Biennale Weneckiego jest rodzajem sentymentalnej zabawy formalnej w nawiązaniu do tradycyjnego i charakterystycznego sposobu komunikacji w mieście. Obiekt wprost przypomina *vaporetto* – wenecki tramwaj wodny. Jego wymiary, skala, zwieńczenie głównego wejścia do złudzenia przypominające kabinę sterującego, jak i użycie odpowiedniej ilości stali i szkła stają się sposobem jednoznacznych odniesień do tuż obok przepływających jednostek. Wszystko to, łącznie z odpadającymi płatami farby, ma służyć podbudowaniu ewidentnej metafory ukierunkowującej poetyckie znaczenie pomiędzy architekturą pawilonową a wenecką flotą. Jest także, na pewien sposób, chęcią twórczego

⁵*Ibidem*, s. 86.

⁶*Ibidem*, s. 85.

pragnienia – po części metaforycznego i po części dosłownego – przeniesienia statku na suchy ląd i stworzenia z niego budynku⁷ (il. III.1.7).

Dyskusja na temat znaczeń marynistycznych w architekturze dotyczy także tych przykładów, w których poruszony problem wzajemnych relacji formy i kontekstu jest sposobem na próbę wyrazistej i dobitnej manifestacji metaforycznej. Z pewnością na pierwszy plan tego rodzaju ideowych przekazów wybija się istotny fragment twórczości Hansa Holleina, opartej na uprawianej przez artystę technice konfrontacji realistycznego krajobrazu z tzw. „obiektem nie na swoim miejscu”. Jeden z jego kolaży fotograficznych pt. *Lotniskowiec wśród austriackich pól zbożowych* z 1964 roku, jawi się jako komentarz dla swobody operowania poetyką okrętu (il. III.1.8). Autor prezentuje nam w sposób teoretyczny rodzaj obrazowania, w którym dosłowne umiejscowienie przedmiotu technicznego w terenie i zestawienia z nim pejzażu nabiera cech przenośnych. Taki zabieg można przyporządkować pewnej sferze kreacji zwanej nadrealną inwersją metaforyczną. Metafora Hansa Holleina powstaje poprzez odwróceniu logiki stylistycznego tropu – na stworzeniu *res poetica* z rzeczy przynależnych codzienności usytuowanej w nowym kontekście. W efekcie otrzymano zastanawiającą grę podwójnie wymiennych znaczeń – podobieństwo sfalowanego krajobrazu do otwartego akwenu morskiego nadaje nie do końca zdefiniowanemu kształtowi jej marynistycznego charakteru i na odwrót, kontekst pól zbożowych uwydatnia cechy okrętu jako budynku. Być może dlatego dwoistość pomysłu Holleina przywołuje kilka pokrewnych zagadnieniu percepcji metaforycznej pytań: Czy mamy do czynienia z zabawą w efekt fatamorgany – zastosowaniem sztuczki *trompe l'oeil*? Czy wynikłe znaczenia to kwestia poddania się iluzji? A może, tak naprawdę, okręt płynie za wzgórzami na istniejącym lecz niewidocznym dla nas akwenu, i czy może rozpoznanie rzeczy uzależnione jest od zmiany perspektywy?

Z pewnością metaforyczny charakter obrazu, oparty o pewien relatywizm wzrokowy (a może relatywizm całego naszego doświadczenia), jest również efektem graficznej zabawy w pewną niedokładność odwzorowania i nadania podobieństwa architektury okrętu do architektur monumentalnych. Tytuł pracy, w tym wypadku, ma raczej potwierdzać w sposób ironiczny paradoks formalnego „zdarzenia”. Dla niektórych ten sposób dwuznacznej, pełnej znaków zapytania prezentacji mógłby być niczym innym jak odwróceniem hierarchii postrzegania zmysłowego. Dla innych zmiana perspektywy i podmiana kontekstu jest dowodem na istnienie w stylistyce metaforycznej rzadko spotykanej zasady przekwalifikowania obiektu za pomocą odwrócenia hierarchii znaczeń obrazowanych przedmiotów. Praca Holleina udowadnia, że każdy przedmiot lub pojęcie są irrealne ponieważ, na co wskazuje *Lotniskowiec...*, przedmiot nie zawsze zachowuje dosłowność i za każdym razem może się stać nowym znaczeniem dla ludzkiej wyobraźni. Praca plastyczna jest także

⁷ M. Maluzzani, *I padiglioni della Biennale a Venezia 1887 – 1993*, Milano 1995, s. 126.

przykładem przeobrażenia obrazu w specyficzne domniemanie poprzez obalenie ludzkiej skłonności do stereotypowego odnajdywania sensu rzeczy należących jednej i konkretnej sytuacji czasoprzestrzennej. Ważność i kształt rzeczy zmienia się wtedy, kiedy przeniesiemy je w nowe otoczenie. Zdaniem Holleina, obalenie owych przyzwyczajęń jest powodem poszukiwania czystych, nie skażonych interpretacją form i przedmiotów (najchętniej technicznych), które można przekwalifikować w metaforze w przedmiot architektoniczny. Potwierdzenia tego stanu doszukujemy się w słowach samego architekta:

[...] budujemy to co chcemy, tworząc architekturę, która nie jest determinowana przez technikę, ale która technikę wykorzystuje – czystą, absolutną architekturę.⁸

Choć wydaje się, że na koniec autor zostawia ostateczne pytanie: czy to tylko zabawa w fotokolaż, czy potencjalna możliwość realizacji metafory?

W odróżnieniu od teoretycznej pracy Hansa Holleina, rzeczywistym odwołaniem się do roli kontekstu miejsca charakteryzuje się realizacja domu *Berkovitz–Odgis* (1984-88) Stevena Holla. Dom o specyfice prostego nadmorskiego parterowego bungalowu zwraca uwagę wydłużonymi proporcjami i charakterystycznie dla „marnystycznej” metafory wyeksponowanej i dostosowanej do skali obiektu nadbudówki mieszkalnej. Usytuowanie bezpośrednio na wydmach w odosobnieniu powoduje, że poetyka tego miejsca zmierza ku interpretacjom „okrętowym”. Krytyk i propagator późnomodernistycznej twórczości architektonicznej Kenneth Frampton, zwraca uwagę na owo istotę pokrewieństwa kształtu poprzez umieszczenie go we właściwym mu kontekście:

Tutaj, slogan Mario Botty, że b u d y n e k j e s t m i e j s c e m, przybiera szczególnego charakteru dla całego sposobu myślenia autora, w którym typowy krajobraz, wraz z budynkiem tworzą syntezę. Na ten sposób, dubeltowy rodzaj budynku, identyfikowany przez Holla jako typowy dla amerykańskiego domu, jest przetworzeniem drewnianej konstrukcji zlokalizowanej wśród nadmorskich wydm w plażową wersję marnystycznej metafory grającej tak poważną rolę w całym okresie modernizmu.⁹

Interesujące wydaje się, że bezpośrednim pretekstem dla tworzenia bryły budynku był fragment *Moby Dick* Melville’a. Choć architekt często odmawia swojej twórczości znamion jakiegokolwiek referencyjności, tym razem przyznaje się do powinowactwa z obrazem zawartym w dziele literackim. Holl odnajduje w znanej powieści zdarzenie zawierające opis tradycji pozostawiania przez Indian na brzegu – przed rozpoczęciem budowy domu – odartego ze skóry wieloryba¹⁰. Ta historia stała się podstawą dla przeistoczenia treści literackiej w formę architektoniczną. „To co mnie się wydaje

⁸Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny...*, op. cit., s. 66.

⁹K. Frampton, *The work of Steven Holl: a retrospective prospect 1980/96*, [w:] *Steven Holl 1986-1996*, „El Croquis”, 1996 nr 78, s. 33.

¹⁰Alejandro Zaera Polo, *A conversation with Steven Holl*, [w:] *Steven Holl 1986-1996*, „El Croquis”, 1996 nr 78, s. 15. „Pewnego dnia, czytałem fragment *Moby Dicka* Melville’a [...] Indianie pozostawiali na brzegu szkielet odartego ze skóry wieloryba zanim zaczęli budowę domu. Myślałem o tym domu jako rodzaju prymitywnego szalasu, i dlatego zacząłem od ramy exoszkieletu”; s. 15.

ważne – to, że struktura konceptualna jest zawsze różna i zależna od miejsca, sytuacji i programu” – mówi twórca. I rzeczywiście, niejako osadza niewielki budynek na wydmach, jak gdyby chciał zaprezentować pewien stan konceptualny opowiedzianej historii. Drewniane ramy z wyeksponowanymi na zewnątrz słupami podtrzymującymi obejście domu jak i cała wizualna taniać domu, mogłyby sugerować, obok obrazu drewnianej jednostki pływającej, tak szkielet wieloryba, jak i w dalekiej przenośni – prymitywny szałas. W tym przypadku, brak wyrazistości w uformowaniu architektury wpływa niejednokrotnie na jej kreatywną siłę wieloznacznego doznania. Można wykazywać inne prawdopodobne metafory zawarte w dziele Holla, lecz i tym razem wydaje się, że to wyjątkowa bezpośredniość oddziaływania siły kontekstu przesądza o opisanu metafory. Można zaryzykować stwierdzenie, że spójna relacja kontekstu i formy, wymusza na architekturze jedną podstawową metaforyczną cechę o nadrzędnym charakterze. Podobnie jak w innych dziedzinach sztuki kontekst z formą tworzą związek przyczynowo-skutkowy, w którym tak forma jest uzupełnieniem kontekstu, jak kontekst jest elementem wspomagającym formę. Ich dwoista konfiguracja doprowadza do powstania metafory. Wymieniony związek nie jest oczywiście jedynym warunkiem determinującym powstanie metafory, lecz jednym z istotnych widzialnych i pragmatycznych funkcji powodujących zaistnienie przenośni, a których stosowanie obliczone jest na pewien typ interpretacji. Kontekst jest z pewnością tą kategorią, która wpływa i podkreśla właściwość zastosowanej stylistyki. Także w przypadku domu Stevena Holla dostrzeżenie kontekstu staje się momentem, w którym odkrywamy metaforę (il. III.1.9).

Kontynuacja modernizmu. Jak się wydaje, nie ma żadnego istotnego powodu dla zanegowania tezy, że dzisiaj, oprócz istniejących symbolicznych i poetyckich motywacji powszechnego upodabniania budynku do statku, metaforyka marynistyczna jest ściśle właściwością architektury, która się jawi jako ciągłość idei modernizmu.

Statek w modernizmie stał się wcieleniem a zarazem uosobieniem idei ducha rewolucji, jaka miała dokonać się w architekturze. Jednocześnie miał symbolizować odrzucenie warstwy *decorum* na rzecz spójnej idei przełożenia racjonalnej funkcji „działania maszyny” – w charakterystyczną dla owej funkcji konstrukcję. Owe dwie składowe, funkcja i konstrukcja, miały mieć wpływ na końcowy, ostateczny wygląd każdego wytworu techniki – także traktowanej na ten sposób w owym czasie architektury. Najdobitniej o owej metaforze wypowiada się Le Corbusier w traktacie – manifestie z 1923 roku *Vers une architecture*. W rozdziałach poświęconych wytworom techniki, a zatytułowanych *Des yeux qui ne voient pas...*, pierwszy z nich poświęcony jest właśnie statkom – transatlantykom. Autor określa ich znaczenie jako najbardziej odpowiadającą formułę mogącą sprostać wymaganiom nadchodzącego „nowego ducha” w architekturze. Za argument służy, według Le Corbusiera, zrodzone „z ludzkiej ręki cechy” ujawniające doskonałość współczesnej inżynierii i technicznego myślenia – począwszy od ukazania podzielonej struktury funkcjonalnej

na mieszkanie i wypoczynek, aż po celowe przyrównanie skali wielkości najnowszych parowców *Aquitania, France, Lamoricière* do najważniejszych paryskich budowli: katedry Notre-Dame, Łuku Triumfalnego i Opery – symbolicznych obiektów odchodzących czasów (il. III.1.10). Tę konkurencję monumentów, według francuskiego architekta, wygrywają transatlantyki nie tylko dzięki swojej sile racjonalnej szczeroci i ścisłej przynależności konstrukcji do formy i funkcji, lecz także dzięki metaforycznemu oderwaniu od metaforycznego portu – modernistycznego obwieszczenia zerwania ze starym porządkiem i nawoływaniem do poszukiwania nowych środków ekspresji. Dom w modernizmie poprzez ową transformację miał stać się pierwszą w dziejach maszyną do mieszkania. Sam Le Corbusier potwierdzał to w słowach:

Jeżeli zapomnimy na chwilę, że okręt jest środkiem transportu i jeżeli spróbujemy popatrzeć na niego z innej perspektywy, to stanie przed nami obraz manifestujący odwagę, dyscyplinę, harmonię, piękno spokoju a zarazem zawartą w nim moc i energię. [...] Rozważny architekt powinien odnaleźć w statku uwolnienie od przeklętych i wiecznych uzależnień. [...] Budynek mieszkalny nie jest już ekspresją podlegającą ciasnym przestrzeniom. Statek jest pierwszym etapem w realizacji świata organizowanego podług nowego ducha. [...] Dom jest maszyną do mieszkania.¹¹

Dzisiaj, po latach, bezpośrednim odwołaniem się do koncepcji obrazu architektury modernistycznej są budynki Richarda Meiera. To co dla Le Corbusiera było doktrynalnym przeistoczeniem estetyki maszynowości w powszechną zuniformizowaną formę mieszkalną, dla Meiera, w pół wieku od wydania *Vers une architecture*, jest pretekstem dla stworzenia ekskluzywnej, odartej z ideologii „białej” architektury – wciąż podtrzymującej siłę ekspresji architektury z okresu panowania corbusierowskich zasad. Architekt, jeden z członków Nowojorskiej Piątki, jak sam przyznaje, do dzisiaj wciąż wykorzystuje potencjał form francuskiego mistrza, które odnajduje nieustannie na przykład w serii domów – Maison Citrohan i Maison Domino. Również Charles Jencks określa budynki Meiera jako „niedokończone lub niedopracowane przez le Corbusiera”¹² i stanowiące rodzaj komentarza dla poprzednio panującego okresu. Ważne jednak jest to, że krytyk w jednym ze znaczeń architektury amerykańskiego architekta, a konkretnie w *Domu Douglasów* w Harbour Springs (1971-73), doszukuje się metafory statku jako tematu przewodniego. Nie jest ona, jak przystało na twórczość opartą na kontynuowaniu modernistycznej redukcji metaforycznego obrazowania, tak oczywista i dosłowna, lecz opiera się na sobie szczególnym ukazaniu jedynie pewnych właściwości elementów tożsamyh z architekturą okrętową (il. III.1.11, il. III.1.12).

Istotnie Richard Meier w tej najbardziej fotogenicznej ze swoich realizacji, wykorzystując modernistyczną tradycję swobodnego kształtowania bryły wspartej wolnym podejściem do otwartej i przenikającej się przestrzeni mieszkalnej osiąga stan

¹¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, rozdz. Les yeux qui ne voient pas. Les paquebots., Collection de „l'Esprit Nouveau”, Paris 1923, wydanie 1977, s. 80.

¹² Ch. Jencks, *Architektura późnego ...*, *op.cit.*, s. 137.

analogii do charakterystycznej przestrzeni okrętowej. Niektóre z nich w pewnej perspektywie mogą przypominać wyizolowany fragment statku, czy to poprzez zastosowanie zewnętrznego pokładu-tarasu na dziobie okrętu czy też dzięki panoramicznym oknom dającym do złudzenia efekt widoku z mostku kapitańskiego. Uzupełnieniem stalowo-szklanej całości jest estetyka trapów, schodów i wyeksponowanych w elewacji kominów, które dodatkowo rozszerzają metaforyczną jakość. Sam obiekt, o nieskazitelnie białej, wysokiej i skontrastowanej z tłem ciemnego lasu bryle, położony jest na stoku przyległym do brzegu jeziora Michigan. Co nie jest także bez znaczenia dla specyfiki marynistycznego odbioru budowli.

W pewnym sensie można tu mówić o ziszczeniu się idei Corbusiera. Budynki Meiera stały się popularnym obrazem – symbolem statusu majątkowego w Stanach Zjednoczonych. Jak pisze Philippe Jodidio podobno wszyscy, którzy posiadają co najmniej dziewięćset tysięcy dolarów, decydują się na postawienie białego domu na brzegu Michigan lub Long Island i wyposażonego w podobne okrętowe balustrady, rampy, spiralne schody czy przeszklone ściany.¹³ Charles Jencks pisze o fenomenie architektury Meiera wprost:

Meier kontynuując tradycję Corbu [...], znalazł klientów wśród nouveaux-riches. Biała racjonalistyczna architektura jest w Ameryce, pod względem semantycznym, odpowiednikiem stylu neoklasycznego. Teraz nie prosi się o willę palladiańską, lecz corbusierowską.¹⁴

Ciekawego przykładu aktualizacji metafory okrętu można doszukać się również w budynku autorstwa Nicolasa Grimshawa. Jednak tym razem podstawową cechą charakterystyczną użytej przez architekta metafory jest nie tylko jej dosłowne przeniesienie w formę, ale także dostosowanie formy do funkcji. Peter G. Fauset opisuje jednoznacznie wrażenie jakie na nim robi siedziba gazety „Western Morning News” (1993):

Na zboczu wzgórza nad Plymouth spoczywa okręt flagowy – nowa siedziba kompanii wydającej gazetę Western Morning News. Cechy charakterystyczne tego obiektu to nowoczesny projekt autorstwa Nicholasa Grimshawa i odniesienia do architektury statków.¹⁵

Okazuje się, że bezpośrednią przynależność kształtu okrętu do architektury można potraktować w sposób, w którym zamierzenia twórcy sprowadzają się do porównań nie budzących żadnych wątpliwości. W przypadku realizacji Grimshawa omawiana już „zwyczajowość” analogii marynistycznej osiąga stopień intensywności graniczący z krańcowo ekspresyjną stylistycznie hiperbolą. Tym razem autor osiąga zamierzony efekt tak poprzez nadanie budynkowi rozpoznawalnej struktury formalnej, jak i przez niespotykaną dotąd wyrafinowaną poetykę stylu tworzenia architektury. Ponieważ podbudowaniu metafory służy zastosowanie w budynku uprawianej od lat przez

¹³ Ph. Jodidio, *Richard Meier*, Koln 1995, s. 56.

¹⁴ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, op. cit., s. 138.

¹⁵ Peter G. Fauset, *Okręt flagowy „Western Morning News”*. „Architektura & Biznes”, 1996 nr 3, s. 12.

architekta stylistyki *high-tech* można więc mówić o specyficznym „upoetycznieniu” przez architekta najnowszej technologii. Choć wydaje się, że po raz pierwszy artysta zdecydował się na tak świadome zapożyczenie estetyki ze świata figuratywnego, projekt Grimshawa i zawarta metaforyka formy na pewien sposób prezentują ideę przejrzystości i jawności struktury uzupełnionej jakością technicznego wykonania – ideę nieobcą stylistyce szkoły londyńskiej. W konsekwencji budynek posiada zaledwie jedną ścianę nie ze szkła z której zbudowany jest dosłowny kadłub. Reszta to wyeksponowana, zewnętrzna struktura powtarzalnych konstrukcji ramowych naśladujących swoim kształtem wręgi żaglowca, za którą umieszczono całą widoczną dla przechodnia „maszynownię okrętu” – przestrzeń służące wydawaniu codziennej gazety.¹⁶ Wszystko to podporządkowane jest, w formie i w planie budynku, cechom okrętowym (il. III.1.13). Odwołajmy się do słów autora publikacji, Petera G. Fauseta:

Liczne aluzje do konstrukcji statków stanowią wyraźną cechę projektu. Widoczne są zwłaszcza w planie budynku – biura umieszczone są na dziobie, a maszyny drukarskie w rufie. Sylwetę statku sugerują zewnętrzne wklęsłe ściany podobne do linii kadłuba. Pomieszczenie zarządu góruje nad budynkiem, jak wieża lub mostek kapitański nad statkiem, którym kieruje. Każdy wchodzący na pokład przekroczyć musi wąski trap między suchym lądem a kadłubem statku. Tematyka morska widoczna jest także w niektórych detalach, jak choćby w konstrukcji przeszklenia przypominającej olinowanie żaglowców.¹⁷

Z pewnością świadomie określona przez autora architektura wydaje się być wpisaniem w tę stylistykę okrętowej składni, która sytuuje obraz Grimshawa jako trop wykorzystujący przede wszystkim zdolność metaforyzacji poprzez bezpośrednie podobieństwo. Wyrazistość formalna w tym wypadku jest tak duża, że pozwala na stwierdzenie, że owa „śmiała” metafora mogłaby istnieć bez kontekstu – w każdej sytuacji przestrzennej. W tak wyraźnym podobieństwie, kontekst nie jest czynnikiem decydującym, lecz raczej – w zależności od odbioru – dopełniającym. Nawet jeżeli utrzymywać tezę, że budynek nawiązuje do bliskości kanału La Manche, to w tym wypadku należałoby uznać kontekst miejsca jako wartościowy p r e t e k s t tworzenia. Plymouth jest do dzisiaj jednym z ważniejszych miast zlokalizowanych na wybrzeżu południowej Anglii, którego architektoniczny pejzaż, tak w przeszłości jak i obecnie, związany jest w głównej mierze z przynależną mu estetyką miasta portowego. Ważność miejsca określają także wydarzenia historyczne. Stąd na przykład w 1620 roku na żaglowcu *Mayflower* wyruszyła do Ameryki Północnej pierwsza wyprawa angielskich kolonizatorów. W tym sensie metafora budynku jawi się jako odpowiedni znak rozpoznawczy – rodzaj widzialnego zewsząd herbu miasta, który ma spełniać swoją rolę komunikacyjną, i z którym niewykluczone będą

¹⁶ P.G. Fauset pisze w artykule: „Idea szklanych ścian w siedzibie gazety – by widać było, jak drukuje się dzisiejsze wydanie – nie jest w Wielkiej Brytanii nowa; Sir Owen Williams jest autorem wybitnych, modernistycznych obiektów dla gazet lat trzydziestych w Londynie i Manchesterze. *Western Morning News*, jak i architekci, bardzo pozytywnie odniosła się do kontynuowania tej tradycji – publicznej przejrzystości działania - w swym nowym obiekcie”. *Ibidem*, s. 12.

¹⁷ *Ibidem*, s. 13.

utożsamiać się mieszkańcy.

Trzy przykłady. Hermetyczność lub komunikatywność metafory jest jej zasadniczą cechą stylistyczną. Bywa, że wizerunek, dzięki dosłownym podobieństwom odsłania przed nami metaforę w sposób natychmiastowy, innym razem, zamierzonej przenośni musimy się doszukiwać w osadzeniu architektury w kontekście przestrzennym, poprzez jej łączność z nazwą lub użyty przez twórcę fragment rzeczy mający ukierunkować doznania odbiorcy. Bywa również, że wielowartościowość metaforyczna formy budynku powoduje, iż jawność zamierzeń autora uzupełniana jest czasami poprzez konfrontację, z utajoną co prawda dla widza treścią, lecz rozwijającą naddaną poetykę w określone znaczenia.

Wspomniane zróżnicowania w zjawisku metafory okrętu widoczne są w projektach i realizacjach Dariusza Kozłowskiego. Wielość wątków marynistycznych, którymi posługuje się autor, poczynawszy, chronologicznie, od konkursu na *Peak Hong-Kong*, poprzez blok mieszkalny *Transpodgórze*, aż po realizację willi dwurodzinnej *Bateau-Bateau*, pozwala przypuszczać, że oryginalność poziomu zasugerowania, jak i zakres owej architektonicznej metafory jest sprawą, nie tyle otwartą co wciąż żywą i stosowaną jako różnorodne motywacje formalne. Tak na przykład, w projekcie *Peak Hong-Kong* (1981) odnajdujemy trójelementową kompozycję zespołu budowli opartej na dosłownej interpretacji „flotyli” okrętów. Projekt przenosi całą gamę wyrazistych zapożyczeń: widzimy ewidentne kominy, pokłady, dzioby i rufy okrętów, burty z rzędami iluminatorów. Tylko swoboda potraktowania tematu jak i wiedza o miejscu lokalizacji przywołuje nas do świadomości, że mamy do czynienia z budynkami (il. III.1.14). Dla porównania, pewnym odwrotnym poziomem sugerowania metafory wyróżnia się realizacja willi w Krakowie o nazwie *Bateau-Bateau* (1991-1997). Dwurodzinny dom prezentuje stylistykę, którą moglibyśmy przyporządkować problematyce odległego podobieństwa. Kluczem rozumienia staje się tu opis do projektu:

Na granicy między obszarem z wypiętrzonymi wzgórzami porośłym willami wśród zieleni, a otwartością zielonej płaszczyzny Krakowskich Błoni, nad rzeką Rudawą zakotwiczyła Budowla, Dom, Statek, słowem - Willa *Bateau-Bateau*.[...] Autorzy projektu wybrali: ciężar, nieprzenikalność, formę zamkniętą, malowniczą prostotę, niejednoznaczność i wspaniałe kłamstwo: wybrano ideę Domu - Statku. Forma będzie się starała rozwiązać wątpliwości jakie niesie nazwa, ale nie próbujemy wyjaśnić ich do końca.¹⁸

Rzeczywiście, wykorzystując zasadę zredukowania metafory, twórcy otrzymują wieloznaczność, rzecz nieobcą pewnemu typowi świadomie obranego hermetycznego obrazowania. Wydaje się, że obiekt nie wyjaśnia wprost mechanizmu zastosowanej przenośni, lecz ograniczony do pewnych zabiegów formalnych (sfalowany kształt jednej z zewnętrznych ścian budowli czy niewyraźnie dostrzegalne ukierunkowanie

¹⁸ opis [w:] „Rezydencje”, 1997 nr 1.

budowli: przednia elewacja – to rufa, tylna ogrodowa – to dziób), stwarza powód dla dalekich morskich porównań. Jednak niewykluczone są tu także i inne możliwe metafory. Podobnie jak kontekst lokalizacji domu nie przesądza o jednoznaczności odbioru. Lecz na tym ma polegać poetyka *Bateau-Bateau*. O obranej z góry metaforze decyduje tu przede wszystkim użyta przez architektów nazwa budynku (il. III.1.15, il. III.1.16).

Odmianą ekspresję wyznacza blok *Transpodgórze* – projekt z 1986 roku. Monumentalna trójstopniowa bryła przewidziana jako nowa idea bloku mieszkalnego, kryje w sobie interesujące przetworzenie ortogonalnego kształtu w metaforę „miejskiego transatlantyku”. W tym wypadku rzeczywiste wymiary dzieła, charakterystyczne proporcje jak i nazwa, skłania nas do uznania, że można strukturze przypisać pewne podobieństwa do statku: dolna bryła to kadłub, środkowa – przyjmująca w bocznych elewacjach kształt klasycznego portyku – zdaje się być odpowiednikiem „górných pokładów” liniowca, trzy „kominy” na dachu stają się zakończeniem pionów komunikacyjnych (il. III.1.17). Jednak urzeczywistnienie metafory ma mieć swoje źródła nie tylko w bezpośrednim podobieństwie. Twórca nie ukrywa, że forma budynku ma swoją naddaną treść, której pretekstem stworzenia miało być zderzenie doktryn funkcjonalizmu (której reprezentantem w jakimś sensie jest blok mieszkalny) ze światem monumentalnych przypomnień. W tym kontekście wydaje się, że świadomość siły oddziaływania owej figury metaforycznej w sąsiedztwie blokowiska przydaje budynkowi właściwości dominanty formalnej – przewodnika w zastanej nieokreśloności zabudowy mieszkaniowej. Przyznaje to sam architekt. Obiekt, którego poetyka kompozycyjna i stylistyczna siła wyrazu nadaje otoczeniu nowego znaczenia ma metaforycznie przejąć całość otoczenia „w posiadanie”. Odwołaniem jest liryczna glosa do projektu, w której architekt pisze:

Całość wewnętrznego osiedla – z lotu ptaka – wygląda jak zwarty, spokojny i uporządkowany konwój, płynący poprzez rozdrobnioną zabudowę tej części miasta. Otoczony niewielkimi elementami kamieniczek pogrążonych w chaosie nieuporządkowanych podwórek, wypełnionych jakąś drobniejszą zabudową komórek, garaży i budowli gospodarczych demonstruje pychę pewności nie licząc się z zastanymi kierunkami płaszczyzn i linii, z widokami i zapachami, z przyzwyczajeniami. Kiedyś, rozbijający to niegodne siebie otoczenie w oczekiwaniu na jego śmierć, ten triumfujący w przeszłości konwój, teraz wydaje się zagubiony, płynący do nikąd, bezradny, zastygły w bezruchu. Nowy element kompozycji – *Transpodgórze* – wybija się z całości zespołu: przejął przewodnictwo, wskazał kierunek. Nieco zoczył z kursu. Równocześnie manifestuje swoją odrębność. Jakby domagał się odpowiedzi: czy pozostałe obiekty konwoju mogą go zaakceptować? Jakby stawiał ważniejsze pytania: czy dziś można jeszcze budować bloki mieszkalne?

A może sytuacja jest zupełnie inna. Może Blok Mieszkalny - *Transpodgórze* nadał nowe znaczenie pozostałym, wcześniej zbudowanym blokom, które znowu zaczęły powoli płynąć, poruszone tajemniczą siłą, odczarowane. Może w ten sposób zaistniały jeszcze raz, na nowo. Nowa budowla płynie nie tylko porządkując znaczenia i formę najbliższego sąsiedztwa; istniejąc w sylwecie tej części miasta, demonstruje swoje przekorne stanowisko w dyskusji na temat teraźniejszości,

przeszłości i przyszłości architektury, i przestrzeni miasta – Transpodgórze ogłasza przemijanie.¹⁹

Iluzja Starcka. Wśród dzieł architektury postmodernistycznej odnajdujemy jeszcze jeden „transatlantyk”. Mowa o zbudowanej w Tokio piwiarni *Asahi* (1990), autorstwa Philipa Starcka (il. III.1.18), (il. III. 1.19).

Budynek objawia pewne cechy należne uprawianej od dawna działalności francuskiego architekta. W swojej wyraźnej manierze Starck konkretyzuje indywidualne fantazje architektoniczne oparte na przenoszeniu maksymalnie jednorodnej ekspresji zawartej w pojedynczym budynku. Sam twórca mówi o tworzeniu z własnych dzieł „obiektów poza skalą miejską”, o zadeklarowanej stylistyce architektury jako sztuki przynależącej do domeny wieloznacznych metaforycznych znaków.²⁰ Budynek *Asahi* ukazuje oba te walory. W tym wypadku, sześciokondygnacyjna, pokryta czarnym granitem monolityczna bryła nadaje otoczeniu miejskiemu niezwykłego wyrazu dzięki umieszczeniu na dachu ogromnych rozmiarów emblematu – połączanego kształtu „płomienia”. Jednak redukcja i przeskalowanie nie kończy się dla architekta w sile przekazu formy. Oddziałuje również poprzez liczne odwołania do szeroko pojętej medialności odbioru architektonicznego. Jest to w niejkiej zgodności do autorskiej potrzeby wskazania na fakt istnienia w sztukach interdyscyplinarnych adaptacji i analogii i jest powodem dla którego artysta wspiera swoją poetykę motywami z kina. Nie bez powodu Franco Bertoni dopatruje się w owej wysublimowanej relacji, między kinem a bryłą budynku Starcka, ciemnego kształtu transatlantyku z filmu Federico Felliniego:

[Asahi]: najbliższy w podobieństwie jest do transatlantyku Rex przecinającego nocne morze w „Amacordzie” Felliniego. „La Flamme” jest transatlantykiem płynącym w nocy, rozświetlonym punktami iluminatorów. Podświetlony cokolwiek staje się aluzją do odłączenia budynku z ziemią, z miejscem na którym budynek stoi: jego portem jest miasto „nowhere”. Ten wszechobecny budynek mógłby zapewne poruszyć się lub przenieść do jakiejś innej światowej metropolii – tła dla filmu *Blade Runner*: do San Francisco, Nowego Yorku czy Londynu; zacumowanie w Tokyo wydaje się chwilowe i okazjonalne.²¹

„Wszystko jest kinem” – mówi Starck, i dodaje: „Ludzie potrzebują iluzji. Nie potrzebują rzeczywistości codziennego świata. Gdzie można odnaleźć te iluzje? Gdzie formują się ich gusta? W szkołach? W muzeach?...Nie. Jest tylko jedno takie miejsce: kino”.²²

¹⁹ D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad ...*, op. cit., s. 75.

²⁰ Istotną rolę w kreowaniu świata architektury jest dla Starcka tworzenie designu. Bywa, że jego budynki uzyskują kształt wzięty bezpośrednio z kształtu przedmiotów użytkowych: zapalniczek, sztuców, lamp itd. Przykładowo, na jednym ze szkiców projektu pracowni Wima Wendersa odnajdujemy znajomo podobną w wyglądzie do piwiarni *Asahi*... szafę.

²¹ F. Bertoni, *L'Architecture à penser di Philippe Starck*, Paris 1991, s. 109.

²² O. Boissière, *Starck, condensateur du temps*, Paris 1987, [w:] *Starck*, wyd. Taschen, Köln 1991, s. 23.

Słowa Starcka są kluczem rozumienia i dopełnienia się fikcyjnego sensu omawianej w tym rozdziale metafory. Kto wie czy metafora statku nie jest podporządkowana odwiecznej ludzkiej potrzebie odnajdywania i wkraczania w równoległe istniejący sens świata fikcji i inkorporowania go poprzez iluzyjne przełożenie architektury w coś innego. Właśnie po to stworzono teatr, operę i kino – dziedziny udające i kreujące alternatywne sensy.

I kto wie czy owa metafora statku, jak zresztą inne istotne dla architektury, nie jest ważna dla ciągłości rozumienia architektury jako sztuki abstrahującej od własnego tradycyjnego języka, w której „statek” jest nie tylko przykładem podkreślającym ową sprzeczność-anomalie języka architektury, lecz także daje powód do zakwalifikowania metafory jako kolejnego akceptowanego przez widzów... kłamstwa.

III. 2. Technoestetyka i technomorfizm.

Maszynizm architektury. Drugi wiek maszyny. Archigram. *High-tech*.

Maszynizm architektury. Określenie metafory jako funkcji stylistycznej odzwierciedlającej w mniejszym lub większym zakresie kulturę i estetykę, jej wytwory, jak i stan mentalny społeczeństwa w danej epoce, jest powodem, dla którego charakterystyczne obrazowania można zazwyczaj odnieść do konkretnego czasu ich powstania. W owym procesie uczestniczą także wytwory nauki i techniki, które zawsze w jakimś sensie miały bezpośredni i decydujący wpływ na kształty architektoniczne. Rewolucja w architekturze jaka odbyła się na początku naszego wieku jest wyjątkowym przykładem na niespotykaną dotąd siłę uzależnienia pomiędzy przemianami w nauce i technice, a przeniesieniem tego stanu w uformowania budynków. Jednocześnie dokonujące się równoległe gwałtowne przeobrażenia w świadomości społeczeństw, podległe zmieniającemu się prawie z dnia na dzień myśleniu o architekturze jako dziedzinie obrazującej rzeczywistość, doprowadziło do wytworzenia nowej formuły, dziś określanej mianem idei technoestetycznej, której uzasadnienia moglibyśmy doszukać się bezpośrednio w słowach – Le Corbusiera:

[...] każda epoka wytwarza własne formy architektoniczne, które są zrozumiałym odwzorowaniem systemu myślowego. Maszynizm, wzniesając nowego ducha, tworzy nową jakość w historii ludzkości.¹

Nieuchronność wkraczania nowej wizji, w której maszyna stanowi podstawę wszelkiego tworzenia potwierdzają również inni twórcy modernistycznego przełomu. Zgodnie z teorią de Stijlu, maszyna, oddzielając człowieka od natury, miała przyspieszyć uduchowanie życia. Theo van Doesburg pisał na ten temat:

¹ Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923, s. 42.

Maszyna jest, par excellence, fenomenem dyscypliny duchowej.[...] Nowa, duchowa wrażliwość artystyczna dwudziestego wieku nie tylko odczuwa piękno maszyny, ale pojęła również jej nieograniczone możliwości wyrazu jako sztuki.[...] Każda maszyna jest uduchowieniem jakiegoś organizmu.²

Podobnych intencji doszukać się można w słowach futurysty Gino Severiniego:

Konstrukcja maszyny jest analogiczna do konstrukcji dzieła sztuki. Możemy dojść do wniosku, że wrażenie wywierane na widzu przez maszynę jest porównywalne do tego, które wywiera na nim dzieło sztuki.³

Nie oparła się tym stwierdzeniom architektura. Traktowana jako domena przejmująca i jednocząca wszystkie zewnętrzne idee estetyczne, społeczne i kulturowe podlegała tym samym co inne dziedziny sposobom interpretacji dogmatów maszynizmu. Z pewnością jednak to nie kształt maszyny miała decydować o przyszłości modernizmu. Decydował o tym fakt, że Ruch Nowoczesny oparł swoje obrazowanie na aspekcie nie związanym z formą lecz z abstrakcyjnymi cechami maszyny. Wykorzystanie atrybutów utożsamianych poprzez takie cechy jak energia, siła, racjonalność i przejrzystości działania czy w końcu funkcjonalność powodowało, że modernizm bazował szeroko na technicznej ekspresji, rodzaju sztucznego języka wewnętrznego, w którym metafora maszyny uosabiała środek zbiorowej dyscypliny oraz porządku, a które według przewodników modernizmu coraz bardziej miał się zbliżać do kanonów klasycznej estetyki. W owym pędzie do nowości służyło odrzucenie symbolicznej reprezentacji dekoratywnej architektury. Ruch Nowoczesny zrezygnował ze starej poetyki na rzecz nie-figuratywnej, abstrakcyjnej geometrii. Zgodnie z maszynową metaforą, architektura do połowy tego stulecia stała się generalnie wyznawaną aestetyczną – niedekoratywną, racjonalną doktryną.

Jak się okaże po latach, abstrakcyjna geometria mogła, po części, stać się pochodnymi w swojej dosłowności figuratywnym obrazem samych maszyn i związanych z nimi technologii.

Drugi wiek maszyny i architektury. W drugiej połowie naszego stulecia heroiczne dogmaty z początku wieku zamieniły się w kontynuację samego aspektu technoestetycznego, którego pretekstem miał się stać kolejny przewrót w postępie technologicznym. Abstrakcjonizm i puryzm z początku wieku uległy ewolucji podporządkowanej poetyce zwanej przez Charlesa Jencksa okresem „drugiej estetyki maszyny”. Reyner Banham określa ten czas określeniem „drugiego wieku maszyny”, w której ciągłość modernistycznego zainteresowania obrazowania metafory maszyny przybiera nową figuratywną jakość – fascynację hybrydą „budynek/ciało / maszyna”.⁴

Próby humanizacji modernizmu poprzez zerwanie z tendencją wytwarzania wzorców powtarzalnych, krytyka funkcjonalizmu i nieudanych prób jego uzdrowienia,

² R. Banham, *Rewolucja w architekturze*, Warszawa 1979, s. 178.

³ *Ibidem*, s.180.

⁴ A. Betsky, *Violated perfection*, New York 1991, s. 183, rozdz. *Technomorphizm*.

stają się podstawą stworzenia opozycji dla starego porządku i dają powód dla poszukiwania nowych rozwiązań. Począwszy od 1950 roku londyńska szkoła przy Architectural Association zaczęła budować swoją reputację poprzez produkcję wizjonerskich projektów budynków i miast w wielkiej skali. Owe wizje łączyły w sobie fascynację czystą technologią z jej organicznym aspektem, a poprzez ich strukturalną złożoność, hierarchię, cyrkulację i procesy konstrukcji i ciągłej odnowy, miały się stać odzwierciedleniem technomorficznej ekspresji. Mottem działania staje się wyznawana w londyńskiej szkole reguła: „Każda architektura, traktowana jako krytyczna działalność we współczesnym świecie, wyraża to samo: wyraża jakiś kształt – ten kształt jest technomorficzny”.⁵

Archigram. Owa tendencja zwana również – tendencją biomechaniczną – miała swoją kulminację w eksplozji twórczości Archigramu, grupie wizjonerskich rysowników i projektantów, którzy zapoczątkowali swoją działalność w 1964 roku. Jej członkowie Peter Cook, Ron Herron, Michael Webb i inni zbliżeni do londyńskiej szkoły przy Architectural Association, starają się wykorzystać technologię istniejącą dotąd poza domeną architektury i nadają architekturze nowy kształt, wyabstrahowany od dotychczasowej konwencji maszynizmu. Od tej pory architektura ma stać się dynamiczną strukturą, w której położono zdecydowany nacisk na logikę, komunikację, wyposażenie mechaniczne, technologię i konstrukcję. Jencks mówi o tych próbach, że jest to:

[...] formalna technomorficzna dążność do wytworzenia szkieletu zewnętrznego – jak u owadów, dublowanego przez system komunikacji i instalacji mechanicznych (nierzadko przypominających jelita, kiszki, żołądek) i łączonego ze „skórą” obudowy budynku dającej obraz rzeczy animalnej i metabolicznej, dla której należałoby dostosować tylko funkcję.[...] Efekty wizualne są zatem często “kolczaste” i tak skomplikowane, jak wnętrze telewizora.⁶

Metaforycznie, jak pisze dalej krytyk, wszystkie te budynki dążą do tego, by stać się „mechanicznym potworem o mechanicznych oczach” z *science fiction*. Drugorzędną metaforą, wynikającą z ramy przestrzennej, jest wrażenie płaszczyzn zawieszonych w przestrzeni i rosnących w dowolnym kierunku, jak gdyby struktura była rodzajem morskiej gąbki.⁷ Ową bezpośrednią wyrazistość otrzymuje zdecydowana większość projektów z wczesnego i późniejszego okresu działalności Archigramu, wśród których „architektoniczne” pomysły na *Centrum Grzechu* (1962) i *Budynek Zrzeszenia Producentów Mebli* (1959) Michaela Webba czy *Wieża widokowa dla Monteralu* (1964) Petera Cooka (il. III.2.1) odznaczają się wyjątkowo bogatym formalnie obrazowaniem i wyznaczającym całą gamę nowej technomorficznej wrażliwości. Webb na ten sposób w *Budynku Zrzeszenia...* używając estetyki zwanej

⁵ *Ibidem*, s. 183.

⁶ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, rozdz. *Druga Estetyka Maszyny i metafora*, Warszawa 1989, s. 36.

⁷ *Ibidem*, s. 36.

„bowellizmem” tworzy oryginalną ilustrację metafory z miękkich, falujących i rurowatych kształtów do złudzenia przypominających organiczne wnętrza, kości i arterie, a stanowiące dla formy architektonicznej niezależną zewnętrzną obudowę dla pionów komunikacyjnych, boksów administracyjnych czy przestrzeni produkcyjnych (il. III.2.2). W innym projekcie *Sin Centre* autor stosuje wiele wizualnych znaczeń podporządkowanych tematowi technologicznej jawności i przezroczystości – odpowiednich atrybutów dla centrum grzesznej rozrywki. Wrażenie jakie wywołuje obiekt potęgują sensualne znaczenia stworzone przez swobodnie ukształtowaną geodezyjną powłokę otaczającą dwa dominujące cylindryczne kształty kryjące w sobie inne specyficzne skojarzenia (il. III.2.3).

Określona przez angielskich twórców świadomość możliwości stworzenia z architektury czegoś bardziej wszechstronnego, lżejszego i mogącego przystosować każdą funkcję podległej ludzkim zachowaniom i przyzwyczajeniom, doprowadza również do wytworzenia metaforycznej idei mobilności formy. W tym przypadku oparcie się na tezach „przepływu i ruchu” i „zużywalności i zmiany” miały spowodować wygenerowanie formy o wielorakich kombinacjach funkcjonalnych i komunikacyjnych, których tymczasowość podlegała zmianie określonej mniej lub bardziej przypadkowej sytuacji. W efekcie grupa projektowała tymczasowe „miastobudynki” o nazwach – *Instant-City*, *Plug-in-City*, *Blow-out Village*, które:

[...] wyglądały jak komputery i kretowiska, które pełzały na teleskopowych odnogach jak monstra o owadzych oczach, które hustały się na morzu jak uwiązane balony, które wyrastały z morza jak hydrauliczna parasolka, które wyskakiwały z chmur jak kosmiczny komiksowy robot - morderca[...], które osadzały się w miejscu wzdłuż pneumatycznych przewodów jak podłączone plastikowe torty, które bulgotały i rozpryskiwały się ponad starym miastem jak czołgające się, rakowate, próbówkowate, przyjacielskie roboty.⁸

W istocie, jak kontynuuje Jencks, nie było w tym nic nowego, ponieważ Archigram zasadniczo i świadomie używał zapożyczeń z wytworów istniejącej technologii czy też kształtów zoomorficznych i przekształcał je w formy urbanistyczne lub architektoniczne: „nowa była tylko całość, tylko metafora, zaś poszczególne jej części pozostawały znajomymi przedmiotami z rzeczywistości.⁹ Dowodzi to również tezy, że wbrew powszechnej wśród krytyki opinii, późny modernizm nie był pozbawiony świadomych metafor i porównań, lecz na ogół są one ściśle związane z technologią, przepuszczoną przez teorię technomorfizmu oraz metabolizmu.

Jeden z pierwszych projektów mobilnych form – *Walking City* (1964) Rona Herrona (il. III.2.4), przedstawia kroczące miasto – rodzaj mechanicznego monstrum, ma przynosić jeszcze jedną, nową, metaforyczną ideę projektantów – kontestację ustalonych norm i sztywnych modeli społecznych i innych symboli tożsamości miejsca i funkcji. Stolica świata Herrona, na ten sposób chce się upodobnić do

⁸ Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny...*, op. cit., s. 326, rozdz. *Grupa Archigram*.

⁹ A. Betsky, *Violated ...*, op. cit., s. 327.

skumulowanej w pojedynczej gigantycznej tkance miejskiej maszyny, wędrującej dookoła świata, żeglującej po oceanach i przejmującej inne napotkane po drodze miasta i wchłaniając je w celu przyporządkowania wyżej rozwiniętemu systemowi. Nomadyczna machina dąży także do wyzwolenia każdej indywidualności poprzez rozbicie struktur napotkanych po drodze budowli i przystosowania jej na każdą potrzebę codziennego życia, czyniąc z zastanego fizycznego stanu rzecz zdolną do nieustannej adaptacji.

Estetykę technomorficzną demonstruje również projekt wykonany na konkurs *Millenium Tower* z 1997 roku.¹⁰ W zamierzeniach budynek miał się stać pomysłem łączącym i realizującym w formie cechy architektury wertykalnej, uzupełnionej funkcją przemysłową – spalarnią śmieci – na wpół ironicznym, a na wpół serio potraktowaniem znaku dla nowej ery.

Głównym obrazem budynku jest gładka, złagodzona krzywiznami dwudzielna bryła osadzona na monolitycznym cokole i ukrywająca we wnętrzu podwójność znaczeń i kształtów. „Strona jasna” – to przestrzeń opięta szklaną ścianą, traktowana jako przezroczysta powłoka odsłaniająca wypełnienie różnorodnością stalowych arterii, organów, bulwiastych kubatur, kładek i galerii komunikacyjnych – konglomerat kształtów definiowanych jako technomorficzne. Każdy z elementów jest przydzielony czterem podstawowym segmentom funkcjonalnym: cokół podziemny to poziom dostarczania śmieci, formy żołądkopodobne – to sortownia i spalarnia, „serce” to dyspozytornia. Najwyższy poziom wentylatorowni i wyrzutni powietrza okazują się „maską” dla formy wentylatora schowanego za potężnymi wrotami, otwieranymi regularnie dla uczczenia sakralnej chwili wypuszczania z wnętrza monumentu kolorowych spalin. Drugi segment budynku – „strona ciemna” – jest ukryta, pod litą skorupą bezokiennej elewacji, surową składnią betonowej konstrukcji tarcz, ram i...palladiańskiej cztero-schodowej klatki, w której każdy z biegów, spiralnie ułożony w stosunku do pozostałych, niezależnie obsługuje wyznaczony mu poziom. Wszystko jest organizowane i komponowane według zasad architektury występującej jedynie w formie rysunkowej. Tak potraktowany „budynek kominowy” ma tworzyć również podstawę dla naddania dodatkowej idei-metafory opartej na zaznaczonej cesze antropomorficznej. Obiekt ma być dziwną hybrydą, cyborgiem architektonicznym – z autorskiej nazwy – *Golem* nowych czasów, przenoszącym w przyszłość znaczenie genetycznej tęsknoty za sformułowaną w wieku dwudziestym klasyką tej sfery baśniowej technomorficznej konfabulacji. Projekt ma być także odpowiedzią na problem poszukiwania „nowej rzeczy” w typologii architektury – ustalenia pewnej niespotykanej formuły dla braku wyrazistego dotychczas zobrazowania podobnej

¹⁰Autorzy projektu – Cezary Zawada i Marcin Charciarek . Dla organizatorów tej corocznej ideowej zabawy, magazynu „Japan Architects” i japońskiego konsorcjum Shinkenchiku, temat stał się okazją do zaprezentowania problemu dwóch rzeczy, słownikowo „nie zdefiniowanych”: wieży – znaczenia architektonicznego i podległego przesłania zawartego w temacie – symbolicznego połączenia obu tysiącleci.

funkcji (il. III.2.5).

High-tech. Wydaje się, że oryginalność idei Archigramu doprowadziła do zaistnienia w architekturze nie tylko nowej wyrazistej stylowo sfery t e o r e t y c z n e g o obrazowania. Choć co prawda Archigram, dopuszczając techniczne i technomorficzne metafory, jawił się na owe czasy częściej jako adwersarz-opozycjonista biorący udział w rozwoju kultury, a rzadziej jako konkretna realizacja utopijnej technologii, to jednak niezaprzeczalna siła ekspresji została skonfrontowana po latach w wielu budynkach, których sztandarowym przykładem są pierwsze obiekty – *Centrum im. Pompidou* w Paryżu i obiekt ubezpieczalni Lloyds’a w Londynie autorstwa Richarda Rogersa (il.III.2.6). Do podobnych związków formalnych z Archigramem przyznają się inni „budujący” architekci – Norman Foster i Nicolas Grimshaw. Ich obiekty, istniejące w naszej świadomości jako wzorce stylu *high-tech*, są przykładami na ciągłość znaczeń formalnych wytworzonych w latach sześćdziesiątych. Potwierdza to krytyk Aaron Betsky określając twórczość przewodzących ruchowi *high-techu* angielskich twórców jako przetworzenie w absolut swoich wcześniejszych przekonań o strukturze i mechanicznej ekspresji:

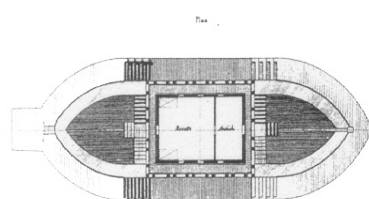
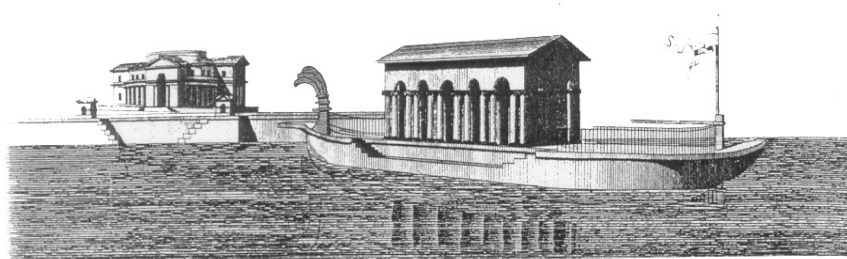
[...] W Hong-Kong Banku Fostera jak i w budynku Lloyd’s Rogersa, wszystko to co traktowano jako produkt maszyny zostało przetworzone w skalę budynku. Rezultatem są dwie błyszczące rzeczy, obce doczesności twory w wypastowanych na wysoki połysk blachach, wydobywające nową logikę wśród otaczających je budynków. Budynek Lloyd’sa, co prawda nie najwyższy w Londynie, jednak posiadający najczystsza formę z tych, z których wybudowano. Ekspozuje zewnętrzne windy, wielość widocznych systemów zmechanizowanych, jak i wznoszącą się w niebo strukturę nieskrępowaną w żaden sposób zewnętrzną skórą czy powłoką.¹¹

Także obecnie dopatrujemy się prób w bezpośrednim nawiązywaniu do cech technomorficznych architektury. Ta wciąż aktualna ezoteryczna estetyka niezmiennie uprawiana jest jako rodzaj utworów architektury rysowanej. Wydaje ona na świat formy, których wynalazcza inwencja wykorzystania zapożyczeń ze świata przyrody i mechaniki, bez wątpienia jawi się jako niezmiennie obecna w mentalności architektów pokusa tworzenia futurystycznych wybiegających w przyszłość kształtów. Przykładem są teoretyczne projekty Christophera McDonalda i Petera Saltera, ukazujące nieodmienną fascynację łączenia form biomorficznych z formami *high-tech*. Sami autorzy uważają się za alchemików, rejestratorów codzienności, kowali zaangażowanych w tajemnicze i romantyczne zadanie: tak naśladować naturę poprzez elementy mechanistyczne aby, ją przetworzyć w rodzaj przestrzennych elementów architektury. Na ten sposób tworzą oni kosmate, rozgałęzione bestie, jako obiekty o wielopłaszczyznowej skórze deformowanej w różnych kierunkach, które mają być naturalnymi uczestnikami krajobrazu, zależnych w swoich kształtach od pogody czy otaczającego je kontekstu otoczenia. Widoczne jest to w projektach *ICI Trade Pavillon*, z 1983 roku (il. III.2.7), (il. III.2.8) wprowadzających, jak pisze Betsky,

¹¹ A. Betsky, *Violated....*, op. cit., s. 59.

kolumnowe formy udające w mimice drzewa a równocześnie technologiczne dźwigi, których fantazyjne wieńczące bryłę kształty mają reagować na działanie promieni słonecznych.¹² Skóra budynków jest rodzajem „roboty tkackiej”, pozostawiającej wrażenie kępy krzewów pokrytej metalowymi panelami. Całość architektury jest konsekwentną kompozycją przez zastosowany układ wsporników, węzłów i różnorodnych pokryć. Rezultatem jest podobieństwo do istot żywych, których skóra opakowuje strukturę złożoną ze szkieletu i unerwienia, jednakże rozumiemy, że mamy do czynienia jedynie z maszyną transformującą naturalny krajobraz w rodzaj zautomatyzowanego organizmu. Z pewnością fakt, że autorzy wierzą, iż technologia może zastąpić biologiczne ciało dowodzi ciągłości trwania tej wciąż uprawianej romantycznej dyscypliny architektonicznej.

¹² Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, op. cit., s. 184.

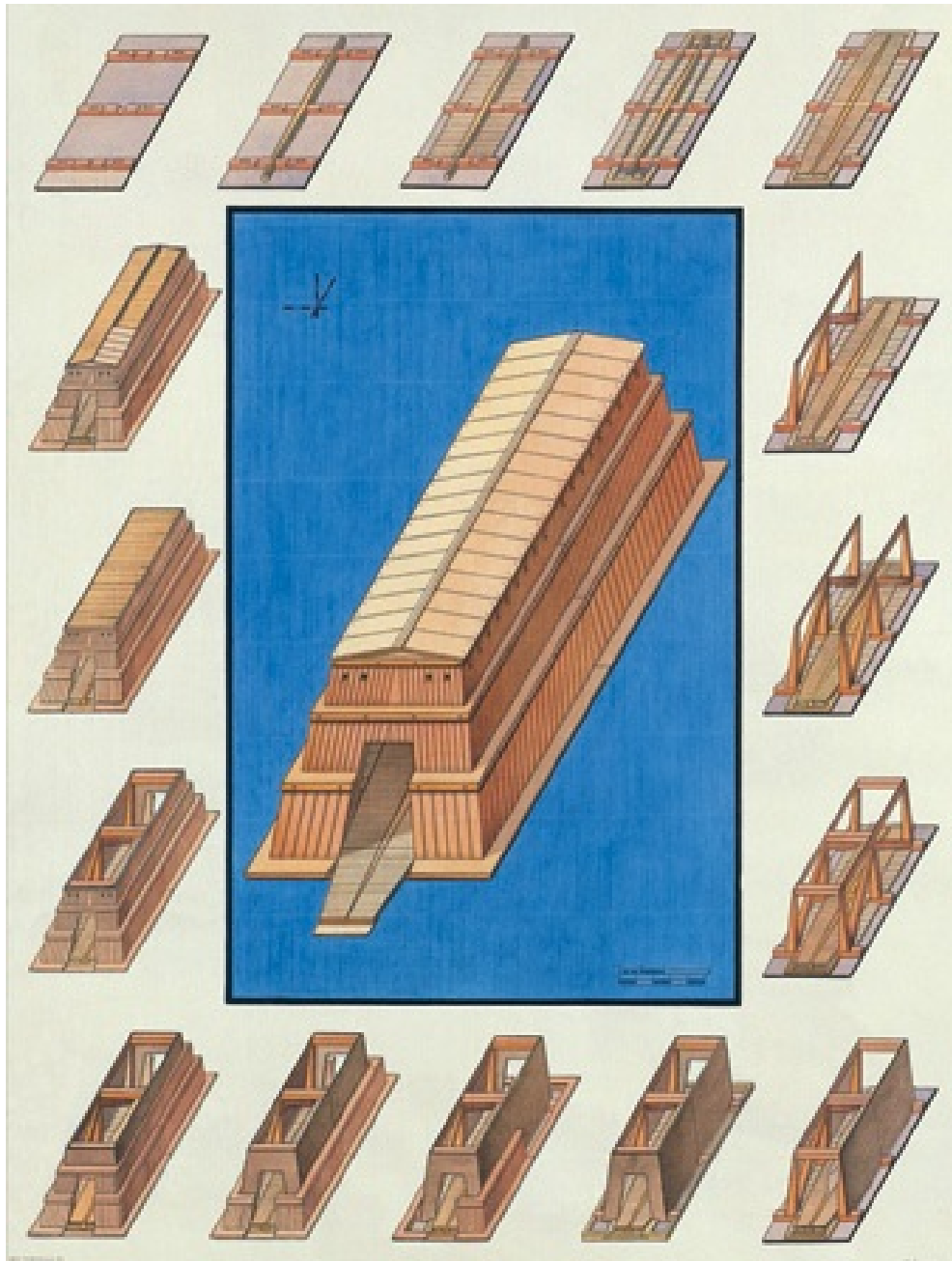


Scale 1 : 1000

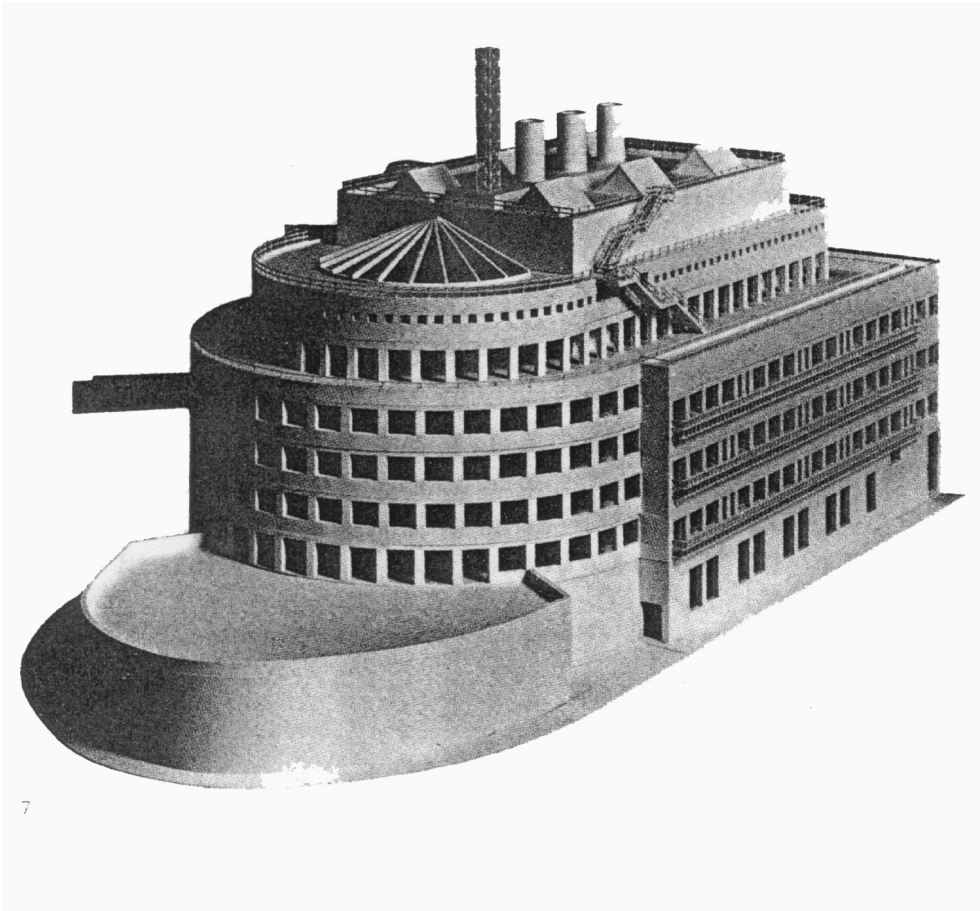
II. III.1.1. Claude Nicolas Ledoux, Miejskie Propyleje, 1786



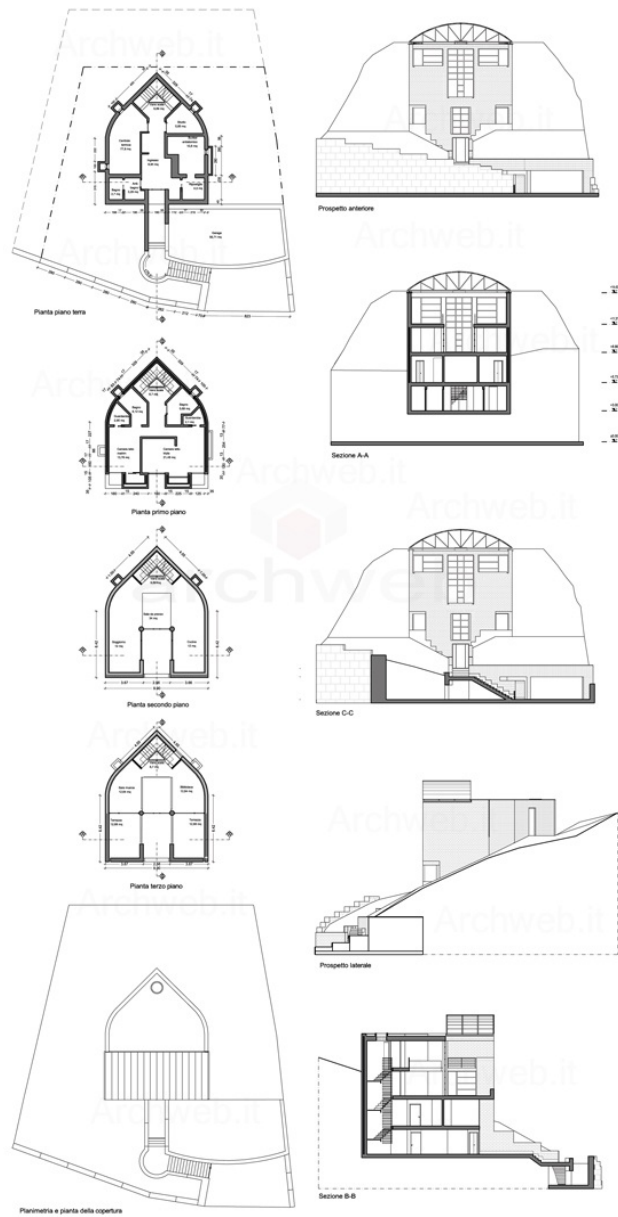
Il. III.1.2. Aldo Rossi, Giovanni Braghieri, *Il Teatro del Mondo*, Wenecja, 1979



II. III.1.3. Massimo Scolari, Sekwencje montażu Arki, 1986



II. III.1.4. Oswald M. Ungers, Centrum badań polarnych, Bremerhaven, 1982



Il. III.1.5. Mario Botta, *Daro House*, Daro, 1992



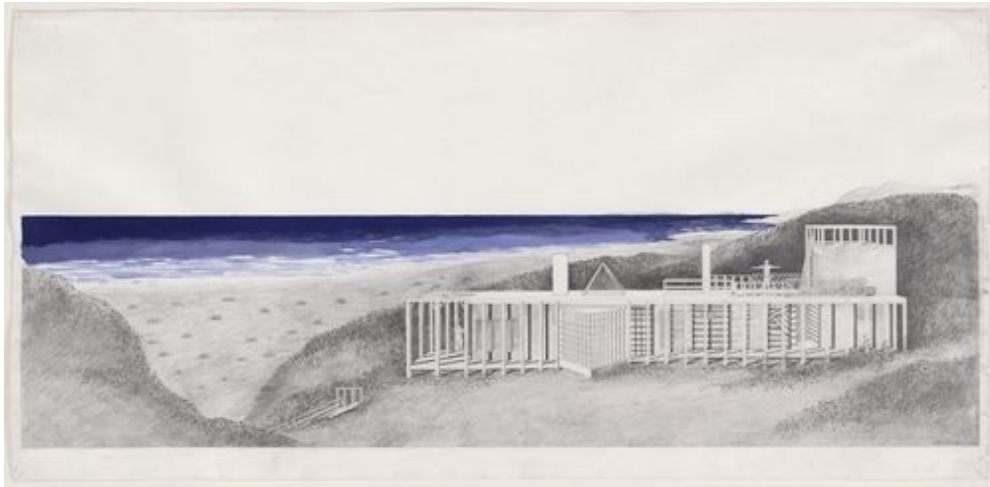
II. III.1.6. James Stirling, Uniwersytet St. Andrews, 1959-63



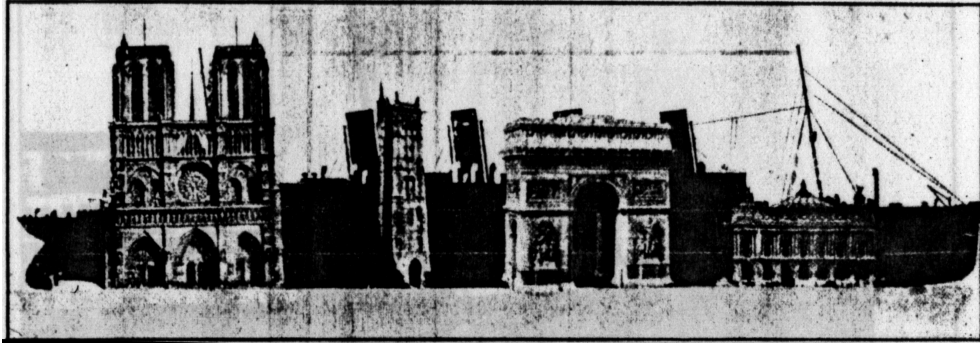
II. III.1.7. James Stirling, pawilon wydawnictwa *Electa*, Wenecja, 1991



II. III.1.8. Hans Hollein, *Lotniskowiec wśród austriackich pól zbożowych*, 1964



II. III.1.9. Steven Holl, *Dom Berkovitz-Odgis*, Martha's Vineyard, Massachusetts, 1984-88



Il. III.1.10. Le Corbusier, Transatlantyk i paryskie monumenty, 1923



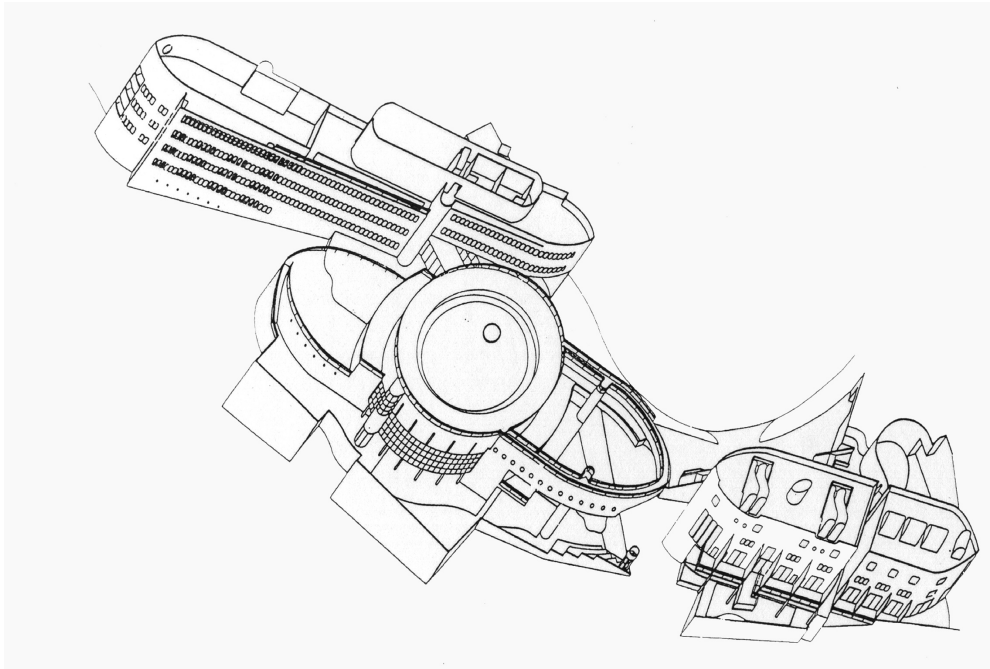
II. III.1.11. Richard Meier, *Dom Douglasów*, Harbour Springs, Michigan, 1971-73



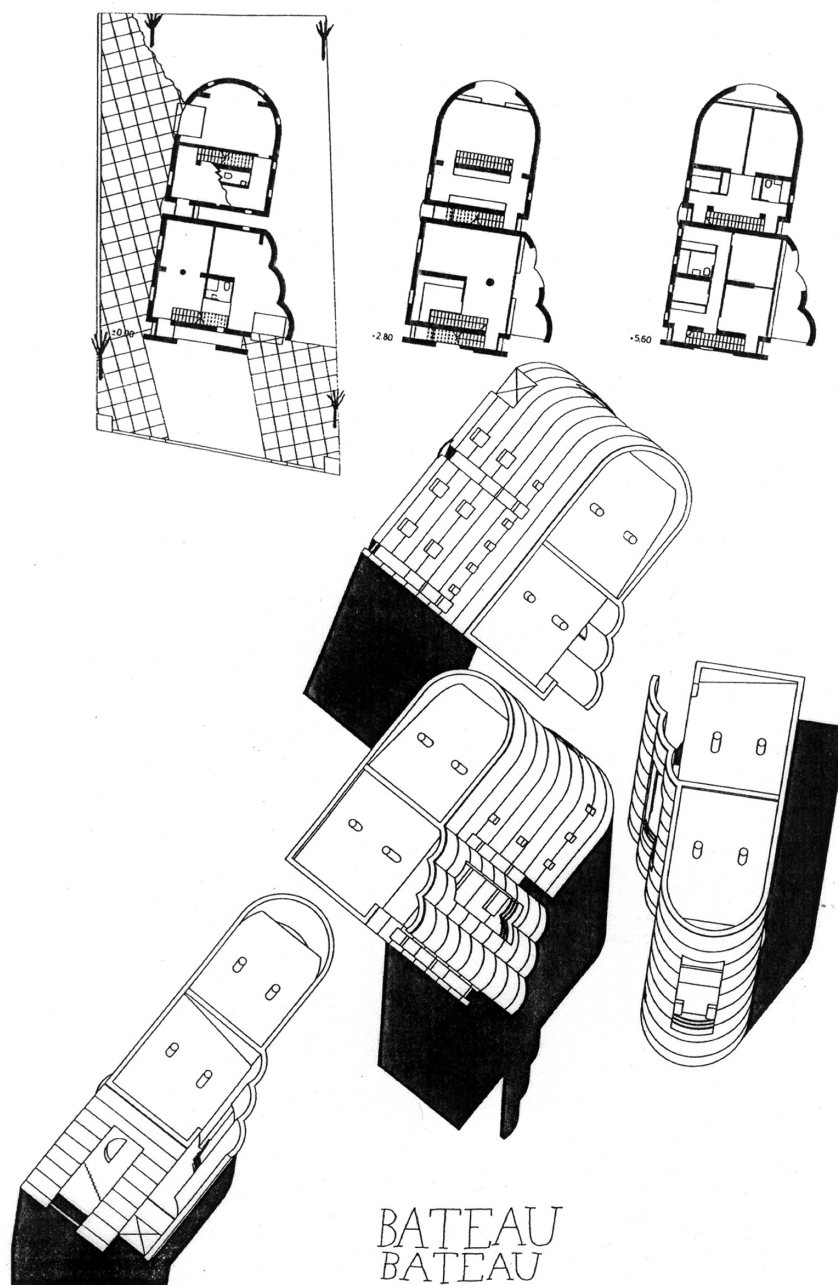
II. III.1.12. Richard Meier, *Dom Douglasów*, Harbour Springs, Michigan, 1971-73



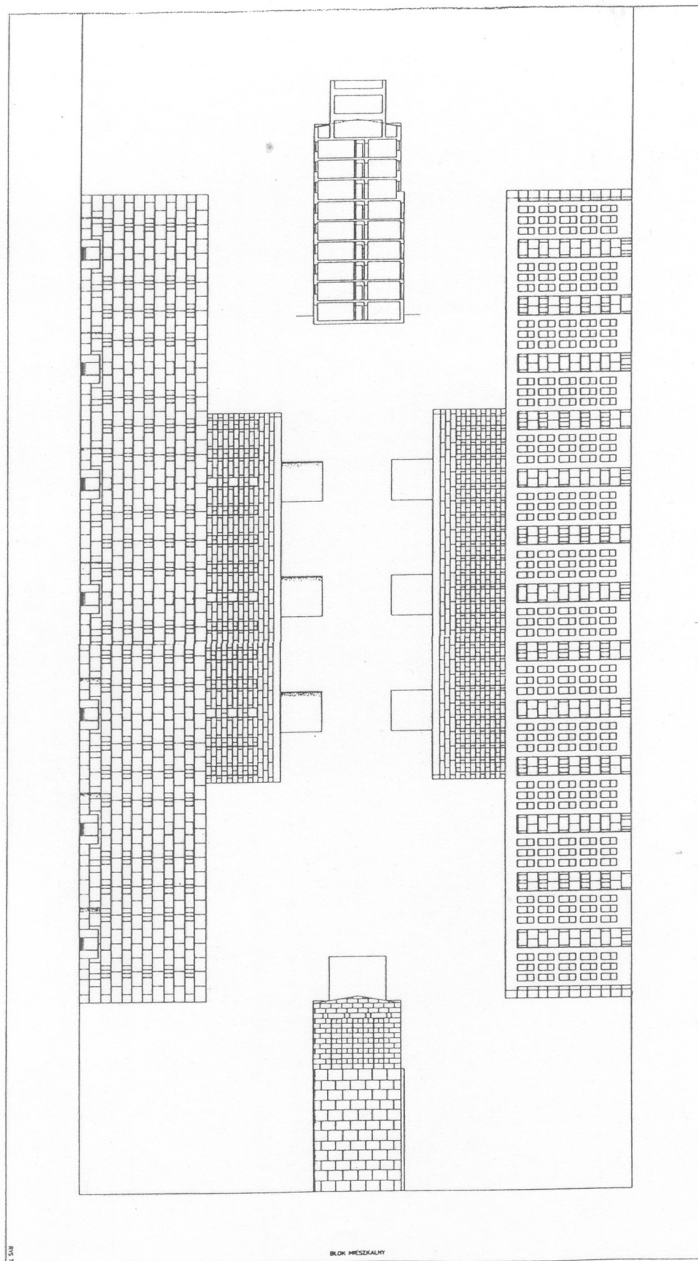
II. III.1.13. Nicolas Grimshaw, Siedziba gazety *Western Morning News*; Plymouth, 1993



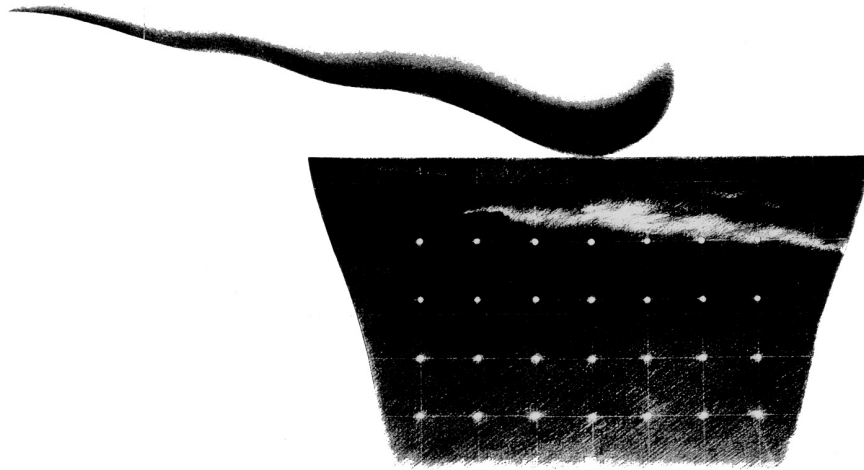
Il. III.1.14. Dariusz Kozłowski, Tomasz Mańkowski, Aleksander Noworól, *Peak Honk-Kong*;
rysunek konkursowy, 1981



Il. III.1.15. Dariusz Kozłowski, Maria Misigiewicz, Willa dwurodzinna *Bateau-Bateau*, Kraków, 1993



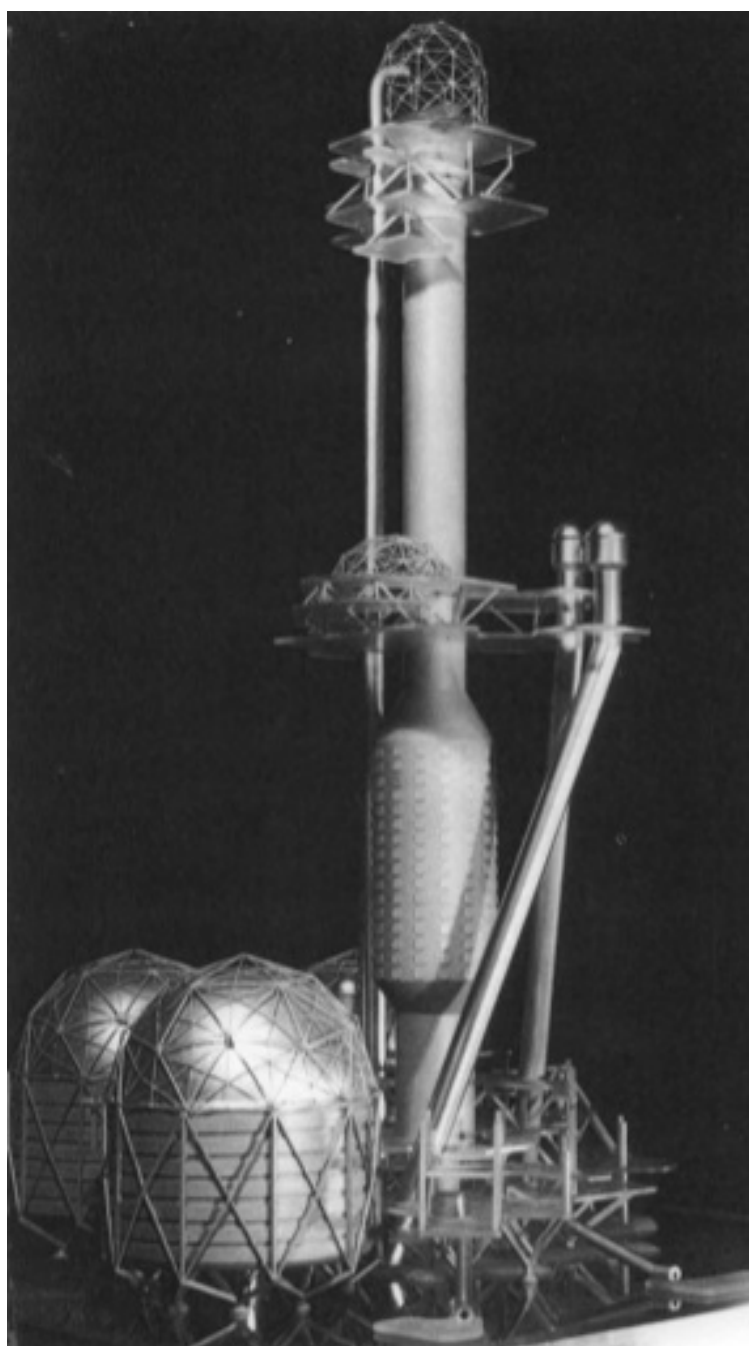
II. III.1.16. Dariusz Kozłowski, *Transpodgórze*, Kraków, 1986



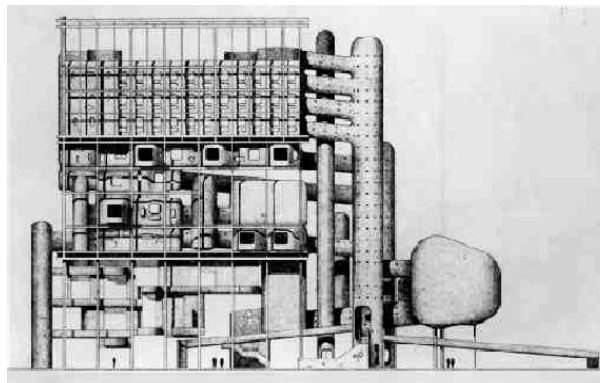
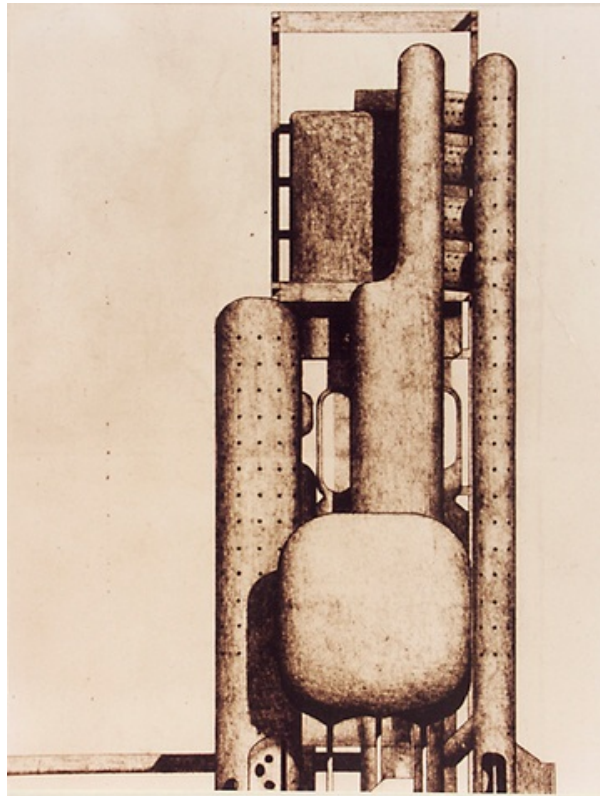
II. III.1.17. Philippe Starck, piwiarnia *Asahi* - "*La Flamme*", Tokyo, 1990



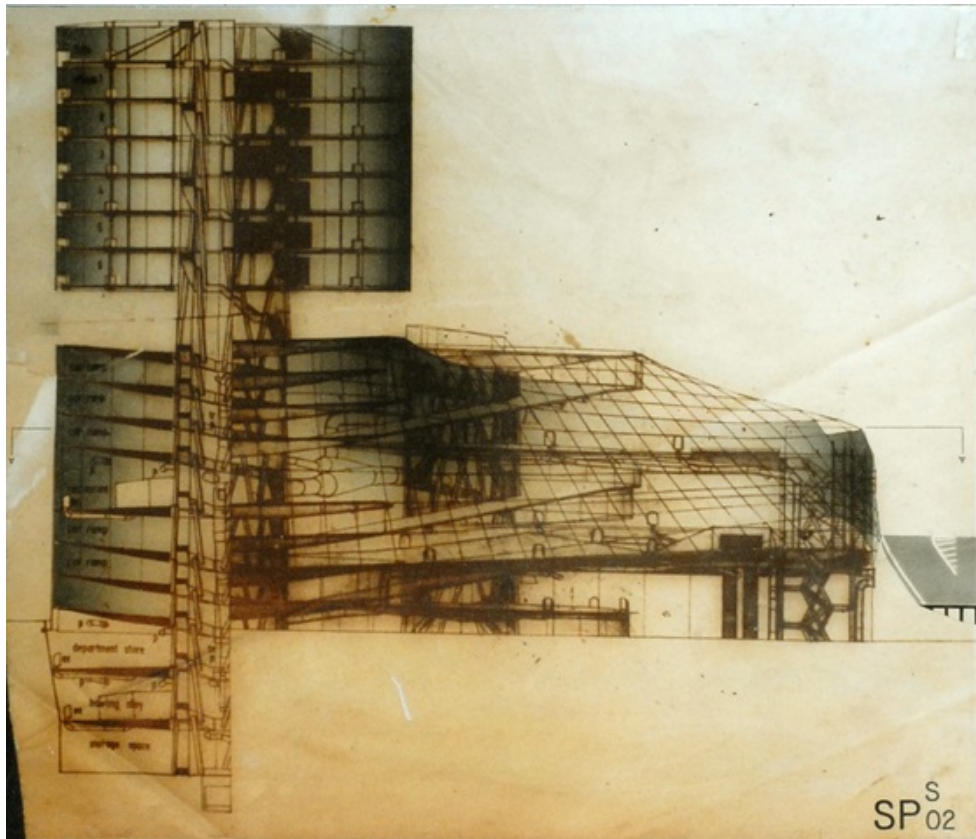
II. III.1.18. Philippe Starck, piwiarnia *Asahi* - "*La Flamme*", Tokyo, 1990; realizacja



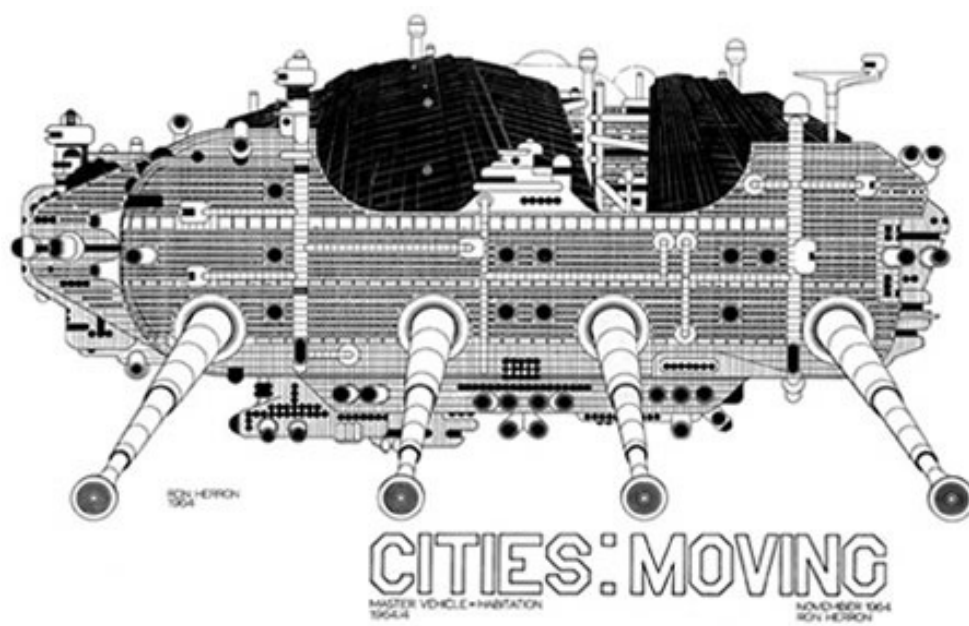
Il. III.2.1. Peter Cook, Wieża widokowa dla Montrealu, 1964



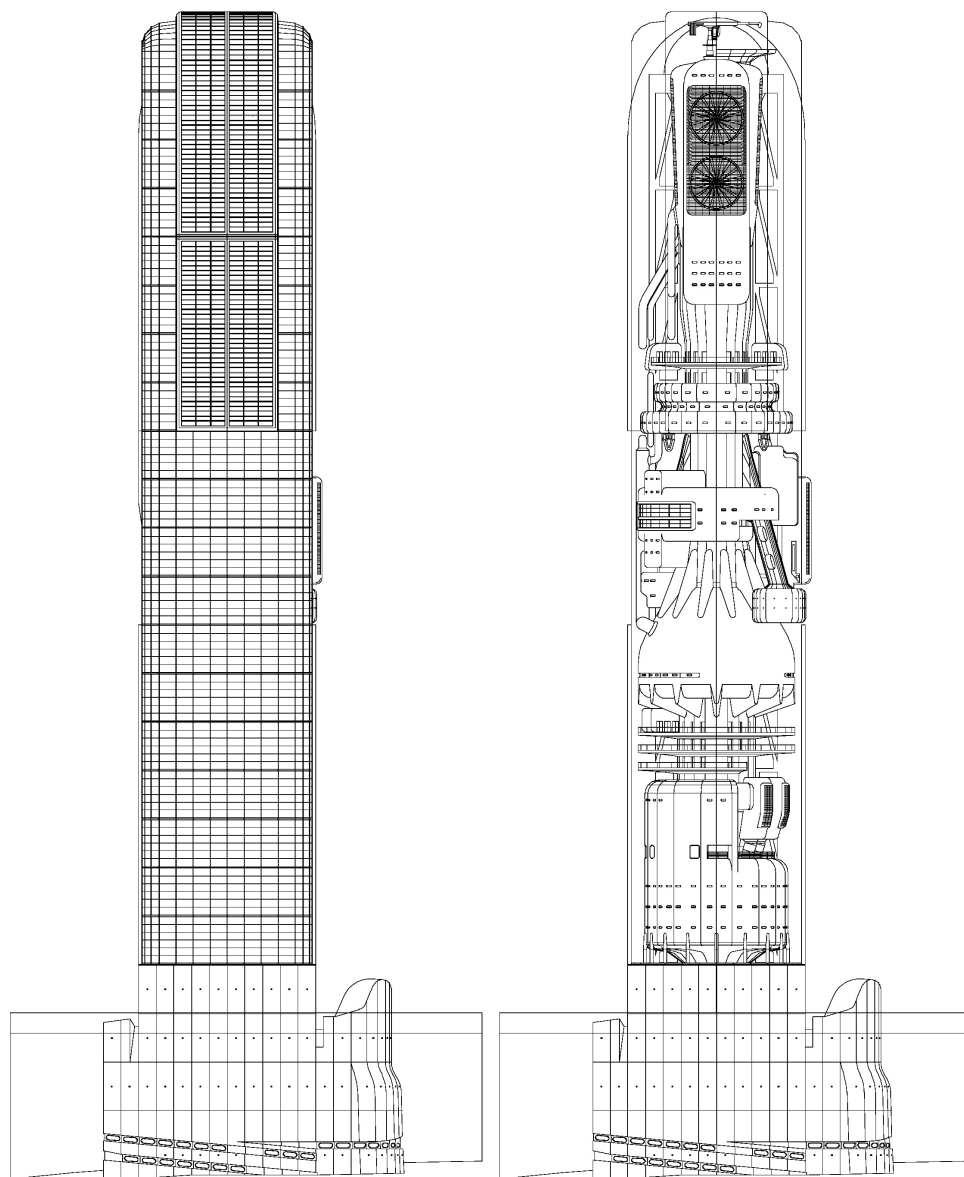
II. III.2.2. Michael Webb, budynek zrzeszenia producentów mebli, 1959



II.III.2.1. Michael Webb, *Sin Centre*, 1962



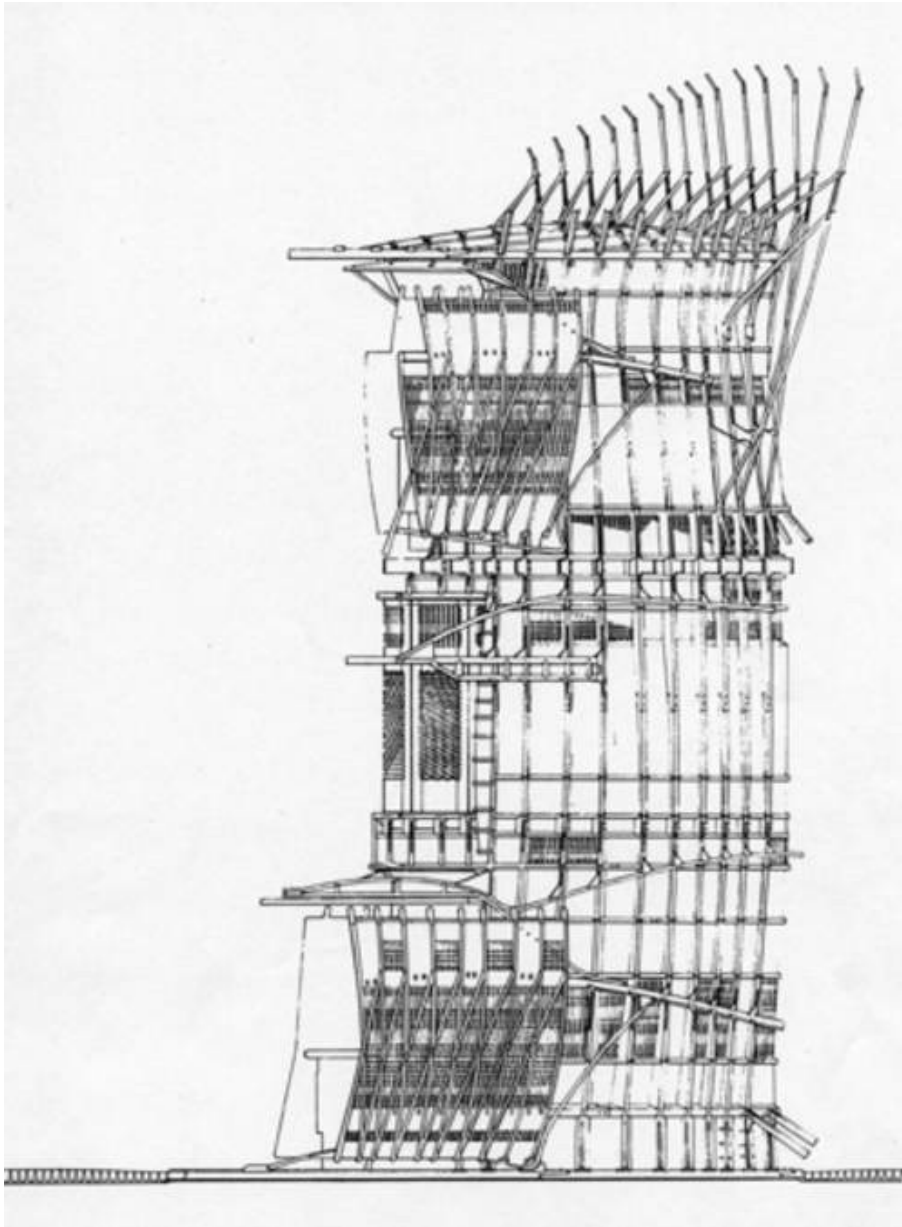
II.III.2.1. Ron Herron, *Walking City*, 1964



II.III.2.5. Cezary Zawada, Marcin Charciarek, *Mellenium Tower*, 1997; rysunek konkursowy



II.III.2.6. Richard Rogers, siedziba towarzystwa ubezpieczeniowego Lloyd's, Londyn, 1986



II.III.2.7. Christopher McDonald, Peter Salter, *ICI Trade Pavillions*, Stoneleigh, 1983

IV. Metafora formy historycznej

„Obecność przeszłości”. Venturi i Graves. Interpretacje. Przypadek kolumny. Metafora prototypu. Metafora i symbol.

Jednym z wymiarów pojęcia metaforycznego znaczenia w architekturze są asocjacje historyczne i nie ma od tego ucieczki. Jak się uważa, postmodernistyczny nawrót do świadomego wykorzystania metafory w architekturze odbył się także przy udziale renesansu tradycyjnie rozumianej symboliki architektonicznej. W połowie lat sześćdziesiątych stało się jasne, że wyczerpanie się konwencji tzw. „metafory maszyny” musi być zastąpione przez nową, powszechnie rozumianą metafizykę. Zrozumiano również, że podstawą dla nowej jakości estetycznej jest wyeliminowanie starego języka opartego na sztucznie wykreowanych, uniwersalnych i funkcjonalnych znaczeniach architektury i skierowano uwagę w stronę zarzuconej przez modernizm sferę znaczeń pojmowanych w sposób tradycyjny. Twórcy architektury zdali sobie sprawę, że większość „słów” architektonicznych to znaki symboliczne, a te najbardziej dominujące i przekonywujące, są z zasady nabyte i konwencjonalne – a poprzez to, jak się zdaje, naturalnie odczuwane i rozumiane. Efektem tego rodzaju myślenia było również dostrzeżenie, że błędne zerwanie moderny z historycznym bogactwem uformowań, odcina architekturę od wielości źródeł i pretekstów, i wprowadza bezpośrednio w dzieła architektury jednowartościową uniformistyczną kulturę. Dlatego postulowana przez postmodernę, równoczesna obok wieloznaczności, idea pluralizmu znaczeń oznaczała również to, że twórcy mają do dyspozycji wszystkie przejawy sztuk minionych wieków i kultur. W tej atmosferze wyrazistość architektury zaczęła być realizowana jako potrzeba ponownego przejęcia wzorców z architektury „przeszłości”.

„Obecność przeszłości”. Wbrew powszechnym opiniom, pozorowi panowania modernistycznej wszechwładzy formalnej towarzyszyła od dawna tendencja odkrywania „rzeczy odrzuconych”. Istniała ona nie jako dominująca praktyka, lecz raczej jako uprawiana w cieniu głównych kierunków modernizmu, równoległa

stylistyka, wykorzystująca inny niż abstrakcyjny sposób odbioru formy architektonicznej. I chociaż tendencja ta uznawana była przez krytykę za herezję w ograniczeniu stylowym, stanowiła jednak rodzaj myślenia opartego na dwuznacznym odwołaniu się do przyrodzonych ludzkiej naturze form tradycyjnych. Dziś, można doszukać się przyczyn negacji owego podtrzymania kształtów tradycyjnych i rewiwalistycznych w argumentach doszukujących się w uformowaniach historycznych podobieństw do architektury okresu faszyzmu i komunizmu – stylistyk wykorzystywanych jako narzędzie ideologiczne. Wszelkie style „narodowe” i „neorodzime” były niejako wyklęte za ich totalitarne konotacje, a przynajmniej za regresywny brak odzwierciedlenia w postępie nauki i techniki.

Pośród licznych przykładów tego typu architektury, do dziś wyróżniają się quasi-historyczne dzieła: Torre Velasca roku Ernesto Rogersa z 1957 – wieża mieszkalna przypominająca średniowieczną basztę (il. IV.1), czy „barokowy” Casa Baldi Paolo Portoghesiego z 1959 roku. Także eklektyczna późnomodernistyczna architektura Philipa Johnsona pełna odniesień do monumentalnego formalizmu, stanowi o wyrazistości opozycyjnego dla modernizmu nurtu myślenia. Po latach, w 1980 roku, ów fakt ukrytej domeny architektury potwierdził Paolo Portoghesi otwierając pierwszą wystawę weneckiego biennale architektury o znamienym dla czasów tytule *Obecność przeszłości*:

Tytuł wystawy „Obecność przeszłości” pomoże nam, miejmy nadzieję, uchwycić zjawisko, którego symptomy były widoczne już w latach pięćdziesiątych, w [...] przedsięwzięciach mistrzów architektury modernistycznej, a które trwało i rozwijało się w powolnym rytmie, aby wreszcie stać się radykalnym i zdecydowanym kierunkiem w latach ostatnich.[...] Ideologowie architektury modernistycznej sądzili, że jednym ruchem ręki pozbyli się wszystkich języków, instytucji i konwencji wymyślonych przez ludzi i ogłosili, że są one przestarzałe. Żyły one jednak w ludzkiej pamięci i wciąż się odnawiały, bo karmiły się „obecnością przeszłości”, przekazaniu mającym swe źródło w tym co nazywamy dziedzictwem historycznym [...]. Powrót architektury na łono historii i przetrwanie tradycyjnych form w nowym kontekście jest jednym z symptomów zjawiska, które spowodowało pojawienie się znaczącej „inności”, w wielu pracach i projektach z ostatnich lat, a co zostało przez niektórych krytyków ochrzczone niejednoznacznym, lecz użytecznym terminem postmodernizm.¹

W tych słowach Portoghesi podkreślił ważność zmiany jaka dokonała się w podejściu do architektury. Główną rolę nie ma już odgrywać elitarna czystość i jednoznaczność, lecz raczej zdolność przywoływania wyklętych wcześniej „innych” form wraz z ich metaforycznym potencjałem. Fikcja sztuki miała się teraz realizować poprzez wyprowadzenie architektury z amnezji i nadania jej cech wspólnych, czytaj – podobnych, z dziedzictwem uformowań historycznych. Publiczna „pamięć” staje się powodem określenia metaforycznych znaczeń architektury. Towarzyszy temu

¹P. Portoghesi, *The End of Prohibitionism*, [w:] *Presence of the Past – First International Exhibition of Architecture – The Corderia di Venezia*, Venezia 1980. [w:] B. Gadomska, A. Gliński, „Obecność przeszłości” czyli retrospekcja o Biennale Weneckim, „Architektura” 1982, nr 2.

przekonanie, że właściwą drogą dla utworzenia nowej estetyki „przedstawiania” nie są działania oparte na wiernym kopiowaniu i cytowaniu dzieł z przeszłości, lecz na ich kreacji – transformującej metaforze. Podobnie wyraża się o tym ważkim dla postmodernizmu znaczeniu elementów tradycji, krytyk Wolfgang Welsch:

Elementy tradycji są więc dla postmoderny niezmiernie ważne. Mają charakter wzorcowy nie tylko w kwestiach formalnych, ale i treściowych: ucieleśniają zapomniane i odzyskane aspekty architektury publicznej i prywatnej, wymiary symboliczne (baldachim, namiot) i oczekiwania człowieka (potrzeba bezpieczeństwa). Powrót do tych treści nie odbywa się na zasadzie zwyczajnej imitacji, lecz w formie transformacji. Przykłady dementują obiegowy przesąd, jakoby postmodernia miała wyczerpać się w neohistoryzmie, a nawet w jego najpłytszej formie prostej aplikacji.[...] Pojęcie postmodernizmu wyznacza wielożyczność, a nie bezładne aplikacje i sałatka z cytatów. Jeśli postmodernizm sięga do tradycji, to po to, aby ją przeobrazić i artykułować w nowoczesny sposób. Dla postmodernizmu tradycja jest „przekazem, a nie tylko konserwacją”, co oznacza, że „nic nie pozostaje w stanie nie zmienionym, tylko się konserwując, a my uczymy się nowego wyrażania i pojmowania dawnych treści”.²

Indywidualnie interpretowana stylistyka wspomagana aluzją, sugerowaniem czy w końcu modyfikacją, miała stać się twórczym sposobem na to co w architekturze należy do sfery znaczeń przenośnych – figuratywnych. Samo określenie „architektura figuratywna” zaczęło nabierać znaczenia architektury „przemawiającej”, w odróżnieniu od „niemej” moderny. Termin „figuratywność” na nowo zaczął wskazywać na powiązanie obrazu architektury ze sferą poetyki odnoszącej się do stylistyki konwencji symbolicznej i metaforycznej.

Venturi i Graves. Zasadom figuratywności podlegają pierwsze i z pewnością najważniejsze dzieła postmodernizmu – *Plac Franklina* Roberta Venturiego i budynek urzędów miejskich *The Portland* Michaela Gravesa. W obu przypadkach metafory architektoniczne mają bezpośrednie reminiscencje historyczne i symboliczne i odwołują się do „historycznej pamięci” odbiorcy.

W realizacji Venturiego jest nim przywołanie konkretnego dzieła historycznego. *Plac Franklina* w Filadelfii (1976) pomyślany jako hołd złożony dwusetnej rocznicy podpisania Deklaracji Niepodległości Stanów Zjednoczonych, ukazuje się jako metaforyczna pamiątka po miejscu i obiektach związanych z osobą pierwszego amerykańskiego prezydenta. Projekt przybrał postać placu-ogrodu złożonego z artefaktów i odkrywek archeologicznych, na którym pomysł postawienia „domów-duchów” zarysowujących formy istniejących wcześniej w tym miejscu budowli staje się powodem dyskursu z przeszłością. W tym wypadku, narzędziem kreacji, niejako motywem przewodnim realizacji jest ustanowienie przez autora idei „ślądu” po rzeczach już nieistniejących. Wyrazistość owej metaforyki realizuje się

² W. Welsch, *Nasza...*, Warszawa 1998, s. 145. Autor używa cytatu [za:] H. G. Gadamer, *Aktualność piękna. Sztuka jako gra – symbol i święto*, Warszawa 1993, s. 65.

jednak nie poprzez zamysł w pełni wiernego technicznego skopiowania budynków, lecz poprzez metaforyczne zilustrowanie co ważniejszych znaczeń architektonicznych w ich domniemanej formie. „Domy” na placu, są prostymi ramami ze stali nierdzewnej, udającymi historyczne kształty i które to nadają miejscu charakter bezużytecznych pomników zapomnianej architektury. Architekt nawiązuje do kiedyś istniejącej skali budynków i prowadzi z widzem grę w tajemnicze niedopowiedzenia formy i jej wyabstrahowanie do najbardziej prymarnych i rozpoznawalnych elementów – dachu, komina, wejścia. Domyślność, prawdopodobieństwo przypominanych form ma prostymi środkami oznaczać ważność wydobytych znaczeń i jest powodem stworzenia przez autora przenośnego przedsięwzięcia, które nabiera nowego wyrazu i sensu w niespotykanym wcześniej kontekście aluzji historycznej (il. IV.2).

Jeżeli uznać budynek Venturiego w jakimś sensie za pojedynczą i konceptualną zabawę z przeszłością to jednak wyrazistego stylistycznie precedensu na nowo odkrywanej ideologii doszukujemy się w pierwszym prawdziwym pomniku postmodernizmu – w budynku *The Portland* Michaela Gravesa. Gmach, zrealizowany w wyniku konkursu ogłoszonego w 1980 roku, stał się od razu, choć nie bez protestów ze strony krytyki modernistycznej, obiektem ukazującym bezpośrednio jasność motywacji nowej architektury i twórczego ukierunkowania amerykańskiego architekta. Budynek prezentuje formę monumentalnej sześcienną bryłę, uzupełnioną elementami zapożyczonymi z historii i narzucającymi bezpośrednie reminiscencje. Elewacje czołowe sugerują porządek kolumnowy z wyodrębnionymi trzonem i głowicą, jest tu także ornamentyka w postaci girland i kokard rozwieszonych w elewacjach bocznych. Klasycystycznych podobieństw doszukać się można również w osadzeniu budowli na rodzaju wielostopniowego cokołu-stylobatu i w zwieńczeniu płaskiego dachu czymś w rodzaju belwederu. Całość wydaje się utrzymywać charakterystyczne proporcje oparte na jednoznacznej metaforycznej regule: podstawa – trzon – zwieńczenie, którą oprócz wyrazistej zewnętrznej struktury wyodrębniono kontrastowymi kolorami (il. IV.3). Nie bez znaczenia jest rzeźba *Portlandia* uosabiająca nadzieję, cnoty obywatelskie i handel, o istnienie której lokalna społeczność stoczyła prawdziwą bitwę z opinią architektonicznej krytyki pokonkursowej. Ujawnia to, że po raz pierwszy od dawna architektura może wzbudzać pozytywne emocje, a publiczne zaangażowanie i akceptacja w odbiorze formy i symbolicznej treści nie jest jedynie odmianą niższego rzędu pop kultury, co zarzucano również autorowi dzieła, lecz ujawnioną tęsknotą za powrotem znaczeń tradycyjnych.

To zdecydowane jawne odsłonięcie przez Michaela Gravesa chęci przynależności do figuratywnej¹ strony architektury najlepiej demonstruje jego tekst

¹ Do połowy lat siedemdziesiątych Graves (jako członek Nowojorskiej Piątki - obok Meyera, Eisenmana, Hejduka, Gwathmey) uznawany był za twórcę kontynuującego estetykę z lat dwudziestych, udanie realizuje szereg budynków, które dziś traktujemy jako ważne przykłady dzieł późnego modernizmu. Za przykład niech służy – dom

o charakterze manifestu opublikowanego w 1982 roku pt. *A Case of Figurative Architecture*. Architekt stara się w nim podsumować wcześniejsze osiągnięcia i uporządkować reguły i rolę nowego stylistycznego języka architektury. Michael Graves podkreśla ważność istnienia dwóch języków architektury – języka wewnętrznego (standardowego) i zewnętrznego (poetyckiego). Kwestia „wewnętrznego” języka wskazuje na to co determinuje formę poprzez pragmatykę konstrukcji i techniki. I na odwrót, poetycka forma architektury odpowiada zawartości wziętej z „zewnątrz” i wprowadza w przestrzeń trójwymiarową ekspresję mitów i rytuałów społecznych. Tak wytworzone elementy są rozpoznawalne poprzez ich symboliczny aspekt oraz poprzez funkcję metaforyczną pochodzącą z innych dyscyplin. Jeżeli podstawowym celem jest budowanie dla samej użyteczności, stwierdza autor, to wystarcza ku temu świadomość techniczna konstrukcji. Dlatego jeżeli architektoniczne formy mają wkraczać w świat poetyki, muszą kierować się w stronę figuralności, asocjacji oraz antropomorficznych postaw kulturowych. Michael Graves pisze w związku z tym:

Będąc architektami musimy być świadomi trudności ale i mocy tematu figuralnego aspektu naszej pracy. Jeżeli zewnętrzny aspekt kompozycji, tej części naszego języka, która rozciąga się poza wewnętrzne, techniczne wymogi, może być ideą rezonansu na związek człowieka i natury, to szybko pojmijemy znaczenie historycznego dziedzictwa języka zewnętrznego. Cała architektura przed Ruchem Nowoczesnym starała się gruntownie przedstawić temat człowieka w krajobrazie, i zrozumieć, że budynek wiąże w sobie ów podwójny związek z fenomenem natury (na przykład: podłoga jako fragment terenu), a także aluzje antropomorficzne (np. kolumna jako postać człowieka). Te obie postawy zawarte w symbolicznej naturze budynku były najprawdopodobniej oryginalnym sposobem uzasadnienia elementów architektury w domyślnym społeczeństwie. Dlatego nawet dzisiaj te same metafory są wymagane jako wprowadzenie w nasze mity i rytuały wewnątrz narracyjnego budynku.²

Zasadność tych tez Gravesa potwierdzają wszystkie projekty i budynki stworzone od 1977 roku, a więc począwszy od projektu *Mostu Kulturalnego Fargo/Moorhead* i pierwszych realizacji domów jednorodzinnych – *Plocek House* i *Schulman House* czy salonu wystawowego *Hauserman Showroom*, aż po prezentację fasady na Biennale Weneckim w 1980 roku. Wszystkie te rzeczy architektoniczne dobitnie starają się zaprezentować jednolitość stylistyczną, opartą na intensywnym i ezoterycznym eklektyzmie. Michael Graves posługuje się kolorem, metaforą i fragmentami odniesień historycznych, służących szerszej, jednoczącej koncepcji.

Przykładem tego jest niezrealizowany projekt *Mostu Kulturalnego Fargo/Moorhead* (1978) w którym Charles Jencks odkrywa konkretne przejawy do dziś wyznawanej idei estetycznej amerykańskiego architekta. Choć krytyk podkreśla

Hanselmannów (1967), dom Benacerrafów (1969) czy dom Snydermanów (1972).

² M. Graves, *A case for figurative architecture*, [w:] *Michael Graves, buildings and projects 1966–1981*, New York 1982, s. 11.

zbyt dużą prywatność i hermetyczność użytego języka, to wskazuje na właściwe zastosowanie metafory dla symbolicznego połączenia miast leżących na przeciwległych brzegach (il. IV.4). Dwuznaczne motywy jedności i podziału obu społeczności, zostały przedstawione jako kulminacja struktury mostu łączącego centra publiczne i przywołującego mocno zasugerowane formy historyzujące jak i ukryte metafory antropomorficzne:

[...] Biorąc z grubsza, większość ludzi dostrzeże prawdopodobnie dominujące obrazy połączenia i rozdzielania. „Ramiona” obu łuków wysuwają się na spotkanie, lecz jeszcze się nie dotykają – to ukryta metafora dążenia do połączenia miast. Ten temat „połączonego dualizmu” powtarzany jest dość często (przełamane łuki są na planie wysunięte), by być nie zauważalnym. Co więcej, powtarzane na wzór ludzkiego ciała symetrie odnaleźć można w całym założeniu, a my wiemy, bo dotyczy to naszych ciał, że symetria dwóch rzeczy tworzy jedną całość. Jak wspominałem, oczy, nos, usta i nogi zostały w niewyraźny sposób zakodowane i leżą u podstaw tej metafory ciała. Z tych przyczyn Most Fargo/Moorhead jest bardzo właściwym symbolem kulturalnego połączenia, postmodernistycznym przez wyraźne przedstawienie tego symbolu. Jak wszystkie prace Gravesa, jest on również przekonujący jako kompozycja zmysłowo – rzeźbiarska.³

Wydaje się Charles Jencks poruszył ważki aspekt metaforyki Michaela Gravesa. Nie zawsze jasna w odbiorze kodyfikacja jest świadomą próbą modyfikacji znaczeń oczywistych, których wierne powtarzanie w formie zawsze naraża architekta na zarzut nietwórczego kopiowania. Sam Graves twierdzi, że jedynie przez przekształcenie tradycyjnej składni można takie elementy wysunąć na pierwszy plan i oczyścić je z potencjalnie kiczowatej jakości.⁴ Tu Jencks przyznaje, że jest to bardziej problem indywidualnie interpretowanej i sugerowanej metafory jak i utajonego raczej kodowania niż jednoznaczności. W tej dziedzinie projekty Gravesa zawierają bardzo szerokie, wielowartościowe i szczególne odniesienia i dlatego poszerzają zakres architektonicznego słownictwa.

Interpretacje. Jeżeli uznać, że postmodernizm w swoim nadrzędnym przesłaniu dąży do przejścia wzorów historycznych – „słów już wypowiedzianych” – to wypada jednak zauważyć, że posiada jeszcze inny, lecz nie mniej ważny dla architektury semantyczny obszar poszerzający rozumienie ewolucji formalnej ponowoczesnej architektury. Wydaje się, że z jednej strony architektura, w swoim wymiarze tworzenia nowych znaczeń i treści została wyczerpana i że możliwość tworzenia oryginalności i „inności” musi być ograniczona do odnowy starych znaczeń i formuł. Świadczyć może o tym również fakt, o którym zapomnieli architekci modernistyczni, że większość słów architektonicznych to znaki symboliczne. Z drugiej strony, wydawać by się mogło, że zawsze, każda konfrontacja pomiędzy starymi sprawdzonymi regułami, a nowymi nieutralnymi próbami obrazowania

³ Ch. Jencks, *Architektura późnego...*, op.cit., s. 19.

⁴ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, op. cit., s. 138.

architektonicznego sprowadza się do wykorzystania tradycyjnej i utrwalonej konwencji tworzenia. Należy sądzić, że w chwili kiedy postmodernistyczna niepewna terażniejszość pomieszała się z historią, to taka mieszanina mogła oznaczać tylko jedno – dominację tej ostatniej nad współczesnością.

Być może podstawą dla akceptacji tego rodzaju myślenia, jest systematyka jaką przedstawił Umberto Eco w *Pejzażu semiotycznym* na potrzebę podtrzymania tradycji nazywania rzeczy architektonicznych. Eco tworzy wykaz kodów semantycznych, wśród których przyporządkowuje elementom denotującym „symboliczne” funkcje sekundarne: metopę, fronton, kolumnę, tympanon. Podobnie czyni z podziałem gatunków typologicznych architektury cytując przykłady willi, zamku, pałacu czy dworca – typów które wytworzyły własną tradycję i własną manierę obrazowania. Problem w tym, jak sam Eco przyznaje zresztą, że wszystkie wymienione kodyfikacje i gatunki porządkują doświadczenia już opracowane i znane z historii.⁵ Jednak, o dziwo, nie potrafi przywołać jakiegokolwiek nazwy czy utrwalonego typu ze współczesnego języka znaczeń architektonicznych. Czyżby, jak pyta Dariusz Kozłowski, architektura nowoczesna nie wytworzyła swoich kodów i nie ma na nie odpowiednich terminów?

A może odniesienie do przeszłości jest tak silne, że nie potrzeba nowych nazw na nowe rzeczy i będziemy używać wygodnych starych słów dla nazywania nowych uformowań. Albo, co wydaje się prawdopodobne, rzeczy nowych nie ma.⁶

Dlatego owo Janusowe – „drugie oblicze” postmoderny, o którym wspomina Norberg-Schultz, oblicze skierowane ku przeszłości, kryje w sobie także wymiar kontynuowania typologicznie zrozumiałych znaczeń architektonicznych.

Przeważnie konwencja nazywania rzeczy „po imieniu” podlega zasadzie mniej lub bardziej wyrazistego procesu upoetycznienia formy. Architekci znów budują „bramy”, „kościół” czy „teatry”; sposób potraktowania owych form jest indywidualny i polega na dostosowaniu starych znaczeń do indywidualnie interpretowanego poetyckiego słownika kształtów architektonicznych. Zdanie o istotnej roli poetyckiego przetworzenia konwencjonalnych znaczeń podziela Robert Stern:

Architektura jest bardziej kwestią interpretacji niż innowacji, bycie architektem oznacza posiadanie indywidualnego głosu mówiącego powszechnie rozumianym językiem form. Aby móc być naprawdę wyrazistym jako architekt należy wznieść jak najwyżej ów głos poprzez lirykę każdego elementu, słowa będącego odzwierciedleniem znaczenia.⁷

W podobnie pojęty sposób Robert Krier i Michael Graves definiują swoje metaforyczne figury – „nazwane obiekty”, jako „wieża”, „ściana szczytowa”, „kopuła” czy po prostu „dom”. Jak zaznaczają jednak, aby utrzymać status architektury jako

⁵ U. Eco, *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1982, s. 314.

⁶ D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad...*, op. cit., s. 26.

⁷ Ch. Norberg-Schulz, *The Two Faces of Post-Modernism*, „Architectural Design” 1988 nr 7-8, s. 14.

sztuki poetyckiej, poziom przekazu znaczeń formalnych powinien dążyć do pewnego stanu zasugerowania niż pełnego określenia języka informacji.⁸ W innym razie dosłowność obrazowania sprowadziłaby architekturę do rodzaju rewiwalizmu czy też zwykłego udekorowanego budownictwa. Uogólniając – twórcy, którzy zdali sobie sprawę z metaforycznych możliwości przedstawiania rozległej gry z historią, starają się realizować swoje wizje w oparciu o metafory obrazujące poszczególne typy i elementy przynależne przeszłości. Postmoderniści architekci chcą stwarzać pozory kontynuacji tradycji – lub też uznają, że architektura znaczeń tradycyjnych nie potrzebuje kontynuacji – dlatego ich dzieła wpisują się w ciągłość od dawna wyznawanych form.

Dla Ricardo Boffila, punktem odniesienia do budowania metafor ze zbioru kanonu formy historycznej staje się tradycja klasycyzmu. Realizacje w podparyskich obrzeżnych miastach wskazują na zamiłowanie twórcy do wielkich historycznych porządków, przeskalowanych form i ujawniają jego niekłamana fascynację ideą powrotu pojęcia tradycyjnej przestrzeni miejskiej. Hiszpański architekt jest wyznawcą postmodernistycznej myśli określającej miasto jako przestrzeń związaną z tradycją i kontekstem organizowanym przez wymuszoną klasyczną stylistykę podkreśloną ważnością monumentalnych budynków. Jeżeli niekiedy jego prace mogą wydawać się zbyt bombastyczne to w tym przypadku Boffil, podobnie jak Tigerman, argumentuje, że w masowym budownictwie mieszkaniowym, w nowo tworzonej przestrzeni miejskiej odnośniki klasyczne są z pewnością mniej obrzydliwe niż corbusierowska *machine à habiter*.⁹

Jest bardzo ważne móc użyć słownika i elementów architektury z przeszłości. [...] przed rozwinięciem nowego symbolizmu możliwego tylko w autentycznie nowoczesnym społeczeństwie przyszłości.¹⁰

– opiniuje swoje realizacje Ricardo Boffil. Jednak w odróżnieniu od innego klasyka urbanistyki postmodernistycznej Leo Kriera – jego miasto nie jest poddane tradycyjnemu zhierarchizowanemu podziałowi na przestrzeń publiczną i prywatną, wyznaczoną przez blok zabudowy. „Miejskość” architektury twórca realizuje poprzez krystalizację przestrzeni arbitralnym, klasycyzującym monumentalizmem – przystosowanym tak dla celów mieszkaniowych, jak i dla funkcji użyteczności publicznej. Masowa produkcja, jak wykazuje, nie musi zawsze kończyć się dominującą w dwudziestym wieku estetyką przemysłową.

W najbardziej znanych dziełach Ricardo Boffila i grupy Taller de Arquitectura – w zespołach mieszkaniowych *Les Arcades du Lac* w St-Quentin-en-Yvelines i w *Palacu Abraxas* w Marne-la-Valée – podstawą określenia tożsamości miejsca jak i architektury tworzonych budynków są powidoki swobodnie rozumianej

⁸ *Ibidem*, s. 14.

⁹ *Ibidem*, s.159.

¹⁰ J.Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, „Architektura” 1983, nr 2, s. 79.

tradycji „kształtów pałacowych”. W wymienionych budowlach wspomniana stylistyka podlega zasadzie stworzenia nowej jakości wielorodzinnego budownictwa, polegającej na wprowadzeniu określonych, symbolicznych znaczeń formalnych dostosowanych do współczesnej technologii w celu przemiany taniej funkcji blokowej w pałacową.

W budowli *Les Arcades du Lac* (1974-1981) wyraźnie widoczne reminiscencje historyczne określone zostają przez zasady kompozycji urbanistyki francuskiego baroku. Przekwalifikowanie architektury jakie Boffil proponuje mieszkańcom odbywa się za pomocą wprowadzenia wielkoskalowych elementów podporządkowanych długiej, horyzontalnej bryle zlokalizowanej na brzegu sztucznego jeziora – wodnego placu. Obiekt poprzerywany rytmem bram-arkad jest otwarty na odległy, nieokreślony horyzont wciągający architekturę w zabawę naturalnego założenia parkowego. Całość zamierzeń metaforycznych podbudowuje szeroko stosowana ornamentyka i przetworzony historyczny detal powtarzany cyklicznie w kolejnych sekcjach mieszkalnych. Niezwykłość budowli potęguje wrażenie, że historyczne porządki, frontony, portale czy gzymsy nie są z kamienia, lecz są żelbetowymi prefabrykatami, kryjącymi monolityczną konstrukcję budowli. Beton udaje kamień podobnie jak „dawne kształty” nie są jedynie dekoracją lecz ukrywają nowe funkcje. W architekturze Boffila kolumny kryją w swoich wnętrzach, w zależności, klatkę schodową, trzon łazienkowy lub kuchenny (il. IV.5).

Podobną jednorodną stylistyką i nowatorstwem użycia klasycystycznych elementów charakteryzuje się *Pałac Abraxas* (1978-1982). W tym wypadku metafora stosowanego języka spotęgowana jest przez kompozycję założenia opartego na półkolistej zamkniętej amfiteatralnej przestrzeni. Podobnie jak w *Les Arcades* nierealność zasady całego układu podkreśla wyrazistość użycia przez architekta porządków kolumnowych w elewacjach budynku – w jednej z nich Boffil, minimalizując efekt scenograficzności architektury, stosuje dziewięciokondygnacyjne szklane trzony (piony komunikacyjne) zakończone głowicami – tu pełniącymi rolę balkonów. Oczywistość tęsknot i zamierzeń twórcy dopełnia umieszczenie nad każdą ze szklanych kolumn – cyprysu.

Nie bez powodu Boffil wykorzystuje tego rodzaju metaforykę. Realizacja pod Paryżem Nowych Miast (St-Quentin-en-Yvelines, Marne-la-Valée, Cergy-Pontoise czy Évry) miała stać się okazją dla pewnego pomysłu wyznaczenia konwencji tradycyjnego modelu struktury *civitas* i zrehabilitowania pomodernistycznej przestrzeni publicznej. Ponownie znaczenie elementów takich jak „plac”, „ulice”, „dziedzińce” czy „bramy” miało uzyskać przenośny status nadrzędnej i czytelnej struktury organizującej przestrzeń i życie lokalnej społeczności, nakreślającej nowe wartości miejskie. Decyzja Boffila o naśladownictwie idei monumentalnego uformowania do pobliskiego założenia pałacowo-ogrodowego w Wersalu wydaje się być świadomym, metaforycznym przełożeniem estetyki zakorzenionej od wieków w kulturze i świadomości Francuzów (il. IV.6).

Przypadek kolumny. Przewijający się w bofillowskiej architekturze motyw metamorfozy porządków kolumnowych uzmysławia jeszcze jeden istotny fakt. W architekturze istnieje cały szereg znaczeń przywołanych przez odpowiednio celowe zastosowanie kolumny. Dlatego w swojej warstwie znaczeniowej kolumna stała się dla postmodernistów jednym z bardziej istotnych motywów obrazowania. Przywoływana często jako nieodłączny element architektury jest powodem dla którego należy uznać, że sposób odniesienia się architekta w sposobie podejścia do tego elementu odzwierciedla nierzadko jakość stylistyczną całego budynku czy też wprost zakres zabiegów metaforycznych wyznaczanych przez twórcę. Owa transpozycja tego najczęściej konotowanego z przeszłością znaku symbolicznego w swoistą metaforę odbywa się w rozmaitych konwencjach.

W czasach minionych zastosowanie kolumny przynosiło ze sobą nierozłączną symbolikę znanych od dawna znaczeń. Przypomina o tym również Jencks podając szereg przykładów zastosowania kolumn w przeszłości. Jednak dla innowacyjnej potrzeby postmodernistów historię niezwykłych interpretacji mógłby otworzyć Adolf Loos z projektem wykonanym na konkurs dla siedziby gazety *Chicago Tribune*. Pomysł stworzenia w 1922 roku z kolumny doryckiej wieżowca biurowego stał się pomysłem niezwykłym tak dla modernistów, jak i biorących udział w konkursie kontynuatorów eklektycznego stylu w architekturze (il. IV.7). Dziś kolumna Loosa, choć tylko jako rysunek na papierze, jawi się nie tylko jako monument wyraziście zamykający całą minioną epokę lecz również jako rzecz uzmysławiająca możliwość stworzenia z tradycyjnej dekoracyjnej estetyki, nowej, niekonwencjonalnej i dwuznacznej w swoim przesłaniu transpozycji znaczeniowej. Kontynuacji tego myślenia odnajdziemy również w kolumnach londyńskiej elektrowni Battersea z 1929 roku, gdzie historycznie kojarzone narożne trzony celowo zmodyfikowane przez autora poprzez pozbawienie ich kapiteli przyjmują funkcję kominów. Także w okresie postmodernizmu powtarzający się motyw kolumny jest powodem nie tylko odwołania się do symbolicznej świadomości odbiorcy, ale także pretekstem ustanowienia jej nowego statusu formalnego czy funkcjonalnego. Za przykład niech służą renesansowe porządki Araty Isozackiego w Centrum Miejskim w Tsukubie (1980-1983) czy „indywidualność” dębowej kolumny pozbawionej architrawy Roberta Venturiego w Muzeum Sztuki w Oberlin (1973-1977). Oba przykłady wydają się w swoim przesłaniu podlegać autorskiej chęci metaforycznego zniekształcenia stylistycznego. Innym wymiarem zmiany znaczenia słowa „kolumna” są wspomniane wcześniej funkcjonalne przekwalifikowania tego kształtu. Obok pomysłów Ricardo Boffila, identycznych intencji przełożenia formy na funkcję doszukujemy się w realizacji Mario Botta *Casa Rotonda* (1979-1981) (tam także kolumna przyjmuje funkcję klatki schodowej), czy w wymyślnym rozwiązaniu *Piazza d'Italia* (1976- 1979) Charlesa Moora w Nowym Orleanie, gdzie polerowane, stalowe głowice włoskich porządków architektonicznych służą tym razem za fontanny lub

lampy. Trawestacją elementów klasycznych są również dla Charlesa Moora metopy z wytryskującej wody, nazwane „wetopami”. Bywa również, że owo przeformułowanie podlega tradycyjnej idei związanej wprost ze kształtem kolumny estetyce antropomorficznej. Przykładów dostarcza szeroki zakres antropomorficznie modyfikowanych form, wśród których projekt Alessandro Mendiniego *House of Naked Men* (1978) powinien być zauważony jako typ dosłownego przedstawienia klasycznej formy portyku, z kolumnadą dwóch rzędów nagich męskich postaci. (il. IV. 8)

Podsumowanie rozważań o kolumnie przynosi wspomniana wystawa Biennale Weneckiego z 1980 roku, a konkretnie ekspozycja Hansa Holleina. W weneckiej Corderia dell’Arsenale, na tzw. *Strada Novissima*, Hollein prezentuje fasadę złożoną z sześciokolumnowego porządku. Dwie z nich to istniejące doryckie kolumny podtrzymujące belkowanie konstrukcji przestrzeni wystawowej. Pomiędzy nimi architekt ustawił cztery inne elementy kolumnowe – zinterpretowane w dziejach architektury znaki. Jest więc: kolumna drewniana – pień z głowicą przynosząca na myśl przeobrażenie naturalnej podpory w jej pierwotny klasyczny odpowiednik metaforyczny, zrujnowana kolumna – sentymentalny obraz przypominający o źródłach, trwaniu i ciągłości znaczeń architektury i jej elementów, trzeci element to zielona kolumna – przystrzyżone drzewo. Jest także model kolumny Adolfa Loosa dla Chicago Tribune (il. IV.9). Całość zaświadcza o jednym: sens kolumny choć pozostaje nadal niezmienny w swoim znaczeniu formalnym, to jednak towarzyszy mu na przestrzeni wieków nieodparta myśl o trwaniu metaforycznej urody bezużytecznego przesłania. Ta wymowna w swoim znaczeniu scenografia Holleina jest także dowodem na to, że postmodernizm nie chce lub już nie może nadać teraźniejszym czasom i stylistykom bezpowrotnie utraconej autentyczności znaczeń tradycyjnych. Małgorzata Baranowska pisze możliwości rzeczywistego odkrycia minionych sensów i znaczeń symbolicznych:

[...] wydaje się, że dziś już nie można dochodzić dokładnego rozumienia symboli poszczególnych stylów, szkół, okresów, kierunków po prostu dlatego między innymi, że część znaczeń sztuk, nawet najbardziej w swych symbolach, alegoriach skonwencjonalizowanych, ginie bezpowrotnie. Wiele cech odbiera się na zupełnie innych, niesymbolicznych zasadach. Podobnie, jak się na przykład dziś rozumie nieraz historię jednorożca, w pewnym sensie, zwłaszcza dla popularnego odbioru – zamknięta. Ale i w czasach rozkwitu tych symboli nie wszyscy je rozumieli i późniejsi odbiorcy „fałszowali” odbiór, czyli rozumieli „prawdziwie” w konwencji swojego czasu.¹¹

Od tej pory postmodernizm jest raczej zabawą z przeszłością niż – z góry zdaną na porażkę – próbą jej reanimacji. Jest udawaną choć prawdziwą grą, której reguły wyznaczają formy oparte na metaforach. Dlatego kolumny w postmodernizmie nie podpierają już niczego i stają się okazją dla przypomnienia o fikcyjnym przesłaniu architektury i jej elementów. Fasada Holleina uświadamia również o tym, że owa

¹¹ M. Baranowska, *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984, s. 150.

metaforyczna estetyka kolumny uległa w postmodernizmie jakby wtórnemu zachwytowi. Odnosi się to również do semantyki takich podstawowych elementów architektury jak „sklepienie”, „belkowanie”, „zwornik” itp. To co pierwotnie powstało jako efekt metaforycznej przemiany ze zwykłej konstrukcyjnej podpory ulegało w czasie przeobrażeniu w tradycyjnie symboliczny aspekt, lecz po drodze nie było pozbawione innych niespotykanych powszechnie odniesień. Dzisiaj w okresie postfunkcjonalizmu, wraz z potrzebą podtrzymania znaczeń konwencjonalnych, postmodernizm przyniósł w przypadku kolumny bez wątpienia jej nowe metaforyczne znaczenia.

Metafora prototypu. Problem przeniesienia we współczesność starych znaczeń i ich metaforyczna aktualizacja jest o tyle szerszy, że dotyczy całej sfery rozumienia tego, co przedstawia dzieło architektoniczne, lub też dokładniej – jego sfery znaczeń figuratywnych. Spotykana nierzadko trudność rozróżnienia tego co należy do sfery abstrakcji czy figuratywności (tym bardziej w przypadku wystąpienia metaforyzacji formy) powinna skłaniać nas do stwierdzenia, że architekci zawsze starali się realizować formy konotowane na tradycyjnych znaczeniach form lub właściwych im metaforach, w czym twórcy postmodernistyczni próbują przypomnieć poprzez sięganie w przeszłość. Takie stanowisko jest zgodne również z tym, co Mieczysław Porębski zawarł w *Ikonosferze*, w rozdziale odwołującym się do podstaw obrazowania architektonicznego. Teoretyk jednoznacznie określa źródła relacji pomiędzy podstawowym znaczeniem formy architektonicznej, a zaistniałym stylistycznym i poetyckim faktem dzieła architektury. Rozważania autora sugerują, że architektura najprawdopodobniej zawsze operowała środkami mającymi swoje korzenie w jakimś podstawowym i modelowym obrazie, a więc w wypadku postmodernizmu nawrót do znaczeń tradycyjnych nie jest jedynie powierzchownym powrotem do „historii form”, lecz raczej poszerzeniem sfery odniesień i wykorzystaniem ich dla kreacji na nowo rozumianego świata sztuki budowania. Podobnie jak w malarstwie, wytwory architektury określa się utrwalonymi narzędziami tradycyjnych znaczeń, jedynie nowa jest jej zawartość stylistyczna i podlegający stylistyce metaforyczny lub metonimiczny poziom ekspresji:

[...] bo co właściwie obrazuje architektura? Bo obraz poetycki nie może przecież powstać z niczego. Tworzywem jego będzie zawsze ów obraz „pierwszy”, „dosłowny”, konotowany przez tekst albo i prezentowany wprost, środkami wizualnymi, jak to robi malarstwo realistyczne, kubistyczne czy nadrealistyczne. Odpowiedź będzie prostsza, niż można byłoby się spodziewać. Obiekt architektoniczny jest zawsze obrazem innego obiektu stanowiącego jego rzeczowywisty czy wyimaginowany p r o t y p. Każda budowla jest mniej lub bardziej wiernym powtórzeniem innej budowli, każde przejście czy rozgraniczenie powtarza wzór przejść i rozgraniczeń już istniejących, będących tworem jeśli nie techniki, to natury. [...] Niezwykłość pojawia dopiero w momencie, w którym taka zwykła konstrukcja zaczyna znaczyć więcej niż znaczy, kiedy rozwiązywanie praktyczne staje się rozwiązaniem poetyckim -

metonimią lub metaforą.¹²

Oba tropy są dodatkową, poza pragmatyczną (o czym pisze również Michael Graves) funkcją architektury. W wypadku metonimii są funkcją reprezentującą i komunikującą z zewnętrznym światem. W wypadku metafory – funkcją stylistycznie przeciwstawną reszcie świata i nadającą architekturze własną indywidualną wagę i odpowiedni status znaczeniowy:

[...] Jako metonimia obraz architektoniczny ma udział w tajemnicach całego ześrodkowanego w nim uniwersum, jako metafora strzeże przed tym uniwersum tajemnic własnych – informuje i dezinformuje, poucza i zwodzi.¹³

Wpisuje się w ten rodzaj poznania budowla Wyższego Seminarium Duchownego Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców – *Droga Czterech Bram* – obiekt zrealizowany w Krakowie w latach 1983-85. W tym wypadku, największe ze zbudowanych, dzieło Dariusza Kozłowskiego urasta do roli wielowątkowej powieści, w której poetyka przestrzeni służy temu, aby zademonstrować bogaty i wyrazisty świat znaczeń. Zrozumienie fragmentów tej składanki daje pojęcie o całości – rozpiętej pomiędzy głęboką intencją nadania miejscu znaczenia treściowego – a sposobem traktowania konwencjonalnych kodów architektonicznych. Nadane bogactwo przetworzeń formalnych buduje jak chce autor „ich wersje współczesne, bądź tylko kolejne wersje”.¹⁴ Różny stopień domniemania znaczeniowego każe nam określić ten sposób odwzorowania formy jako figury w transformacji metaforycznej, przyporządkowującej właściwy sens odpowiadającej mu ikonice świata brył. Seminarium Zmartwychwstańców, to pośród innych, przykład najodpowiedniejszy, bo ukazujący przenikanie form i treści, obrazów i słów, a kontynuujących tę tezę że, im bliżej dzieło sztuki związane jest ze sferą religijną, tym bardziej prawdopodobna jest jego zawartość symboliczna, nierzadko stykająca się z zawartością metaforyczną.

Pomocnym w tym wypadku stała się gra słowna – *metafora-scenopis*, służący dla określenia wyznaczonej tajemnicy klasztoru – „Drogi Ducha”. Także usytuowanie założenia na „końcu miasta” staje się bezpośrednim powodem w organizowaniu idei przestrzennej, do ukierunkowania myśli wzdłuż osi wytyczonej pomiędzy tłem sylwety miasta a skalistą ścianą wzgórz wapiennych. Elementami określającymi charakter miejsca na *Drodze Ducha* są Bramy – odzwierciedlające z różnym stopniem realności ideę czy symbolikę w nich ukrytą. Mamy więc *Bramę Inicjacji*, *Bramę Nadziei*, *Bramę Wiedzy* oraz *Bramę Wiary*, których stopień dosłowności przedstawiania oddaje w formie sens wyznaczonego stopnia widzialności metafory. Począwszy od transparentnej żelbetowej struktury udającej kolumnadę w *Bramie Inicjacji*, poprzez rozerwaną kurtyną w elewacji *Bramy Nadziei*, a kończąc na

¹² M. Porębski, *Ikonosfera*. Warszawa 1971: Dla jasności stylistycznej krytyk przytacza dwie sentencje obrazujące różnicę pomiędzy metonimią a metaforą: „Mój dom – mój świat” to architektoniczna metonimia, „Mój dom – mój zamek” to architektoniczna metafora., s. 164.

¹³ D. Kozłowski, *Figuratywność i rozpad...*, op. cit, s. 34.

¹⁴ *Ibidem*, rozdz. *Sztuka cytatów*, s. 37.

umiejscowionej gdzieś w oddali, ukrytej *Bramy Wiary* – metaforze kształtu krzyża – znaku stworzonego w wyobraźni twórcy jako przecięcie pionu wieży dzwonnicy i poziomu ziemskiego horyzontu. Metoda prezentowania owych tradycyjnych znaczeń podlega również kompozycyjnej zasadzie ustalenia dla nich sensu zademonstrowania fikcyjnego charakteru architektury. Funkcja pozoru jest dodatkowo w tym przypadku zabawą w zacieranie form prymarnych, abstrahowania od znaczeń wyuczonych i przy okazji stwarza charakterystyczną strukturę ukazujących rozłożenie składni języka architektury. Tu na przykład za autonomizowanie elewacji – jej rozdzielenie od budynku – nadaje sens wszechobecnego rozbicia formy poprzez brak jasnej przynależności tego co płaskie, do tego co przestrzenne. Podobną relację zauważamy w stosunku szeroko pojętego w tym przypadku detalu do całości realizacji. Autor dzieła określa ten stan za Adolfem Goldschmidtem jako stan dezintegracji, czyli: „zjawisko, w którym forma występująca w naturze lub dziele sztuki zostaje przez obserwatora uchwycona nie w swym organicznym związku i kontekście, lecz tylko jako suma szczegółów”.¹⁵

Specyficzny jest również kod „figur bezużytecznych” jako sposób tworzenia efektów przypomnienia, a dotyczących szerokiej gamy cytatów bezpośrednio podlegających materii tworzonej jaką jest sformalizowana metafora „klasztoru”. Język, jakim posługuje się autor jest tradycyjny, zgodny z typologią budynku i jego funkcją. Powstały więc: „kościół”, „budowla mieszkalna”, „furta”, „dom sióstr” itd. Nietradycyjny jest sposób ich fałszowania; tak aby zadziwić widza, zdezorientować czy może pobudzić. Betonowe sklepienia mają kształt „chmury”, dach nad kościołem to fragment gry w „ręcz niedokończoną”, „fałszywe schody” prowadzą donikąd, fikcyjne kolumny jak na Strada Novissima nie niosą belkowania tak jak „mur klasztorny” w rzeczywistości nie wygradza terenu. A wszystko po to, aby zademonstrować, że: „architektura jest sztuką budowania rzeczy fikcyjnych, tak aby wyglądały jak prawdziwe”.¹⁶ Dzięki swoistemu rozplanowaniu, obiekt wydaje się być fragmentem miasta, w którym mieszają się miejsca, place, perspektywy, otwarcia – rzeczywistości; w której być może logika wyobrażenia nasunie nam literackie obrazy Państwa Snu Alfreda Kubina czy nadrealistyczne wizje Giorgio de Chirico. Owa iluzja staje się faktem również dzięki równoległemu istnieniu dwóch sfer poetyckiej figuracji budowli seminaryjnej. Konwencjonalnej symboliki obiektu – trwałej i zrozumiałej w naszym kontekście kulturowym, jak i obecności przekazu figur metaforycznych wraz ze swoją wielowartościową specyfiką. Seminarium-klasztor stara się łączyć religijny dogmat znaku symbolicznego z antydogmatyczną metaforą.

¹⁵ A. Goldschmidt, „Rozbicie” formy w rozwoju sztuki, [w:] J. Białostocki, *Pojecia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, Warszawa 1976.

¹⁶ D. Kozłowski, *op. cit.*, s. 39.

Metafora i symbol. W kontekście przytoczonego przykładu warto zdać sobie sprawę ze związków między sferą metaforyczną a symboliczną, ich pokrewieństw i różnic znaczeniowo - formalnych, szczególnie, że relacje te niekiedy bywają trudne do rozróżnienia. Władysław Tatarkiewicz na przykład, wręcz zrównuje oba tropy i eliminuje sprzeczność co do relacji między symbolem a metaforą: „Symbol w sztukach wizualnych jest metaforą, która wyraża ideę za pomocą widzialnego kształtu”.¹⁷ Niekiedy wyjaśnienie samego symbolu wymaga pomocy w odwołaniu i pośrednictwa innego lub innych obrazów, często także metaforycznych. Bywają skrajne, dosłowne interpretacje znaczeń, kiedy forma architektoniczna stanowi wierny obraz symbolu. Kościół na planie krzyża wyznacza jednoznaczność symbolicznego znaczenia budynku.

Jednak przypomnijmy: oba tropy, są podobnie zaszyfowaną wieloznaczną treścią przekazu zawartego w budynku, jednak w odróżnieniu od metafory, symbol jest znaczeniem skonwencjonalizowanym i utrwalonym szerszą lub lokalną tradycją. Podobnie jak metafora, symbol obejmuje zarówno pewne znaki treści ulotnych, których jednakże znaczenie chwyta się w sposób konwencjonalny. Symbol niezależnie od stosowanej stylistyki przenosi poprzez ugruntowany sens zastosowanego znaku gotową treść. Metafora jest tropem, którego użycie stanowi niezgodność z regułami języka, treści czy kodu architektury. W przeciwieństwie do symbolu poddaje się interpretacji i jest zjawiskiem innego rodzaju niż symbol, choć często obie figury podlegały w czasie wymianie znaczeniowej. Louis Hautecoeur pisze o tym tropicznym zjawisku:

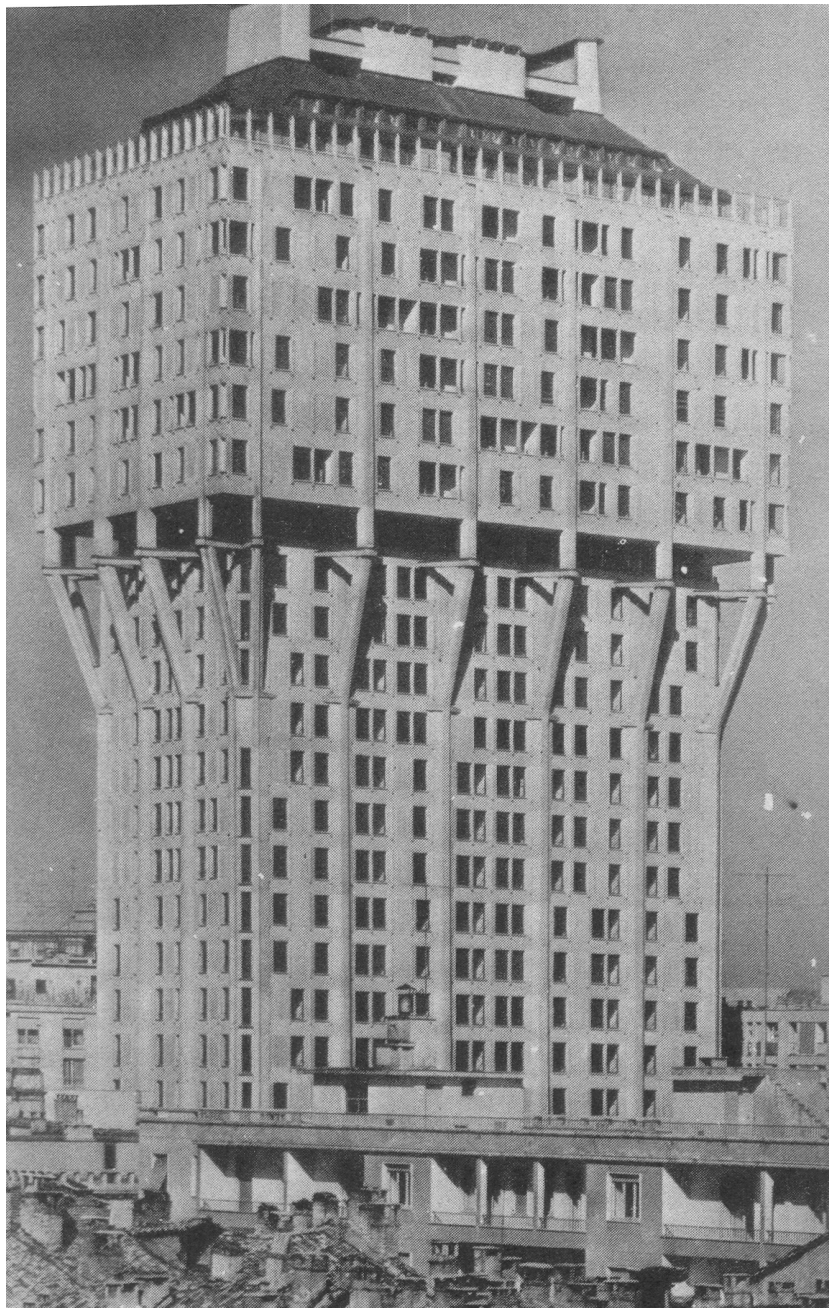
Symbolika, która w wielu przypadkach dyktowała konstrukcje i była przeto czymś pierwszym, w innych jest zjawiskiem drugorzędym. Należy zatem być ostrożnym i nie przypisywać wszystkim budowlom o podobnych kształtach tego samego znaczenia, co więcej, po prostu pewnego znaczenia.... Często trudno ustalić, czy symbol określił kształt, czy kształt symbol, jakie są stosunki między ideami a czynami. Pewna idea może się połączyć z pewnym kształtem już istniejącym, wzbogacić go i sama zmienić się pod wpływem kształtu. Proces ten może też przebiegać odwrotnie: pewien kształt poddaje pewną m e t a f o r ę, pewne porównanie, pewien symbol, który oddziałuje na ten kształt.¹⁸

Należy wziąć pod uwagę to, że uwikłanie symbolu i metafory w kształt znaku architektonicznego powodował i nadal powoduje nieustającą wzajemną transformację i uzależnienie. Symbol podobnie jak metafora jest swoistą odmianą znaku – służy do związłego wyrażania idei. W tym sensie związek między metaforą i sferą znaków symbolicznych, bądź alegorycznych jest więc oczywisty. Metafora nie tylko korzysta z konotacji znaku przefiltrowanych w procesie symbolizacji, lecz też sama przygotowuje niejako surowiec na symbol, i na odwrót. Dobitnym przykładem jest tu transformacja formalna kolumny. Owa współpraca metafory i symbolu dokonuje się dzięki ich uwikłaniu konotacyjnemu, mówiąc po prostu – na skutek ich

¹⁷ W. Tatarkiewicz, *Historia estetyki, t.3 - Estetyka nowożytna*, Warszawa 1967, s. 338.

¹⁸ M. Wallis, *Sztuki i znaki*, Warszawa 1983, s. 186.

uwarunkowania wiedza o świecie i sferze przedmiotowej. Często budynki i ich elementy o charakterze metafory, w czasie przemieniały się w szeroko lub lokalnie rozumiany symbol. Jednak, jeżeli weźmiemy pod uwagę, że metafora jest wyrażeniem formalnym użytym w funkcji domyślnej, to różnicy doszukamy się w podstawowym, bo stylistycznym zastosowaniu symboli i metafor, który przesądza o tym, że metafora jest zjawiskiem innego rzędu niż symbol. Potwierdzi to tezę, że metafora mieści się nie w sferze znaków, obiektów, przedmiotów, lecz w sferze u ż y c i a znaków, przedmiotów itp.



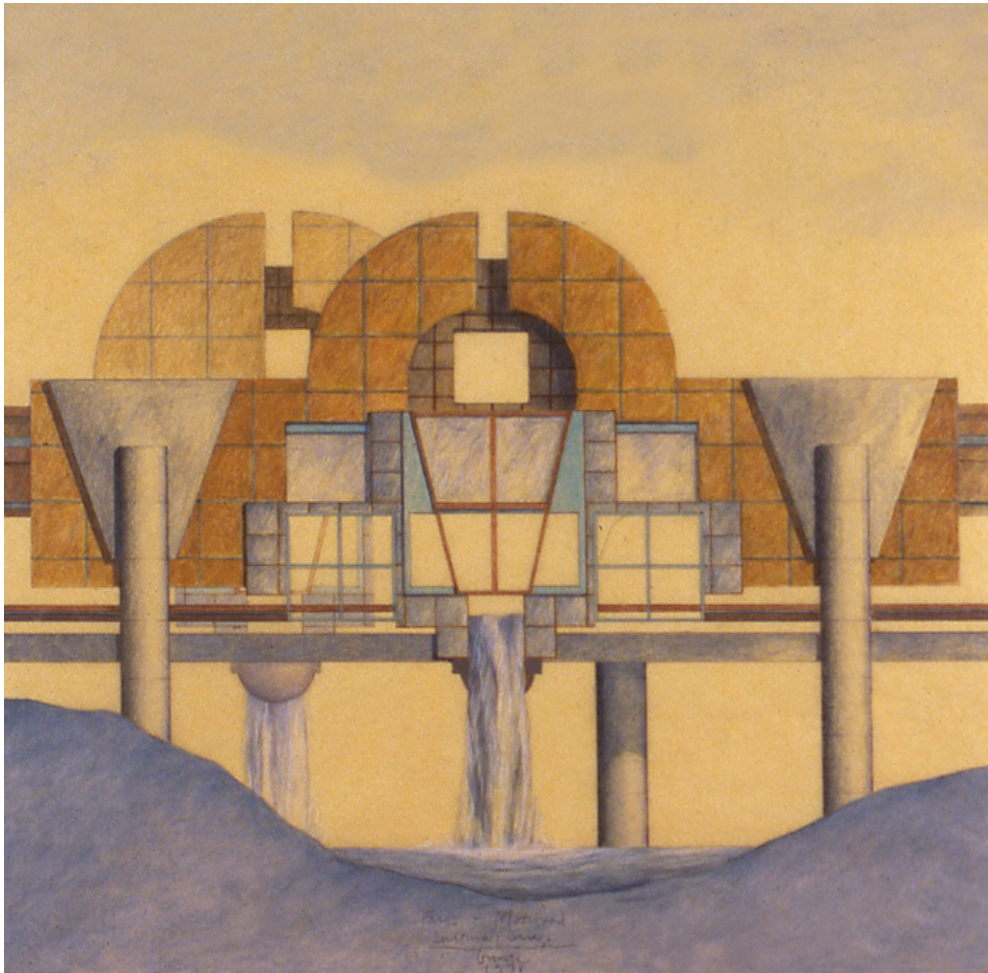
II.IV.1. Ernesto Rogers i BBPR, *Torre Velasca*, Mediolan, 1957



II.IV.2. Robert Venturi, Plac Franklina, Waszyngton, 1972-76



II.IV.3. Michael Graves, Budynek Urzędów Miejskich - *The Portland*, Portland, 1980



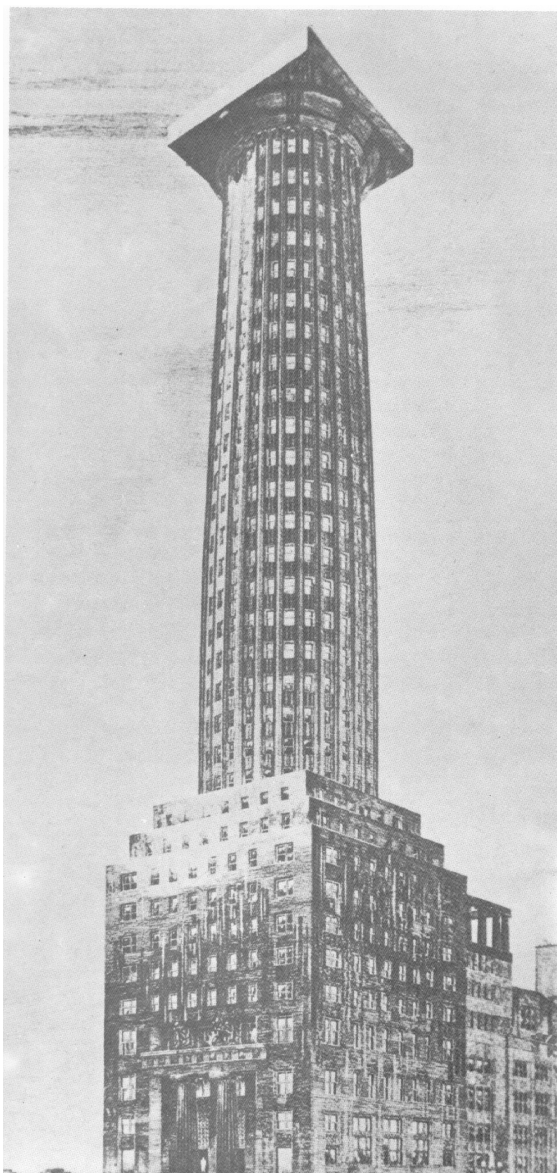
II.IV.4. Michael Graves, *Most kulturalny Fargo/Moorhead* , 1978



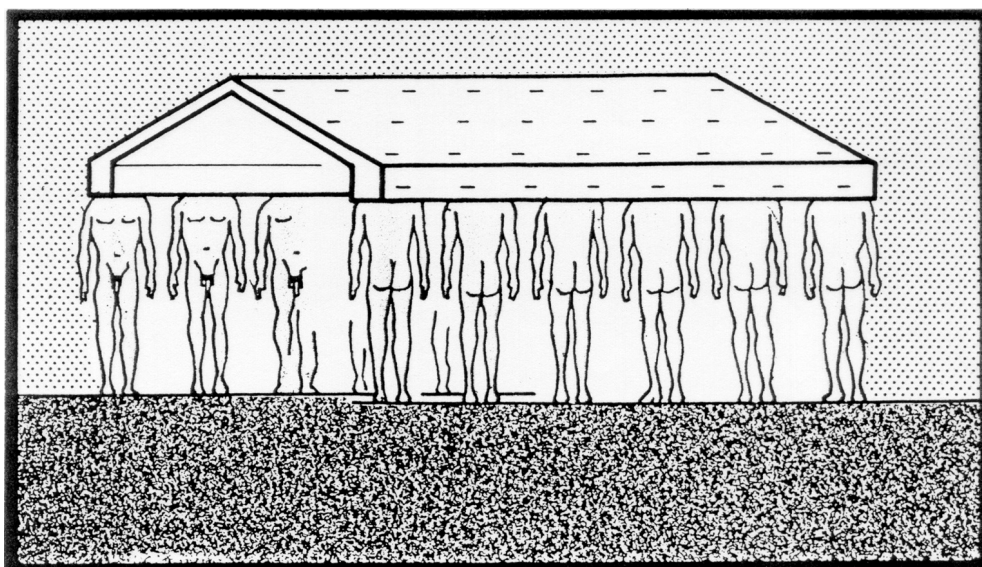
II.IV.5. Ricardo Bofill, Les Arcades du Lac, St-Quentin-en-Yvelines, 1974-81



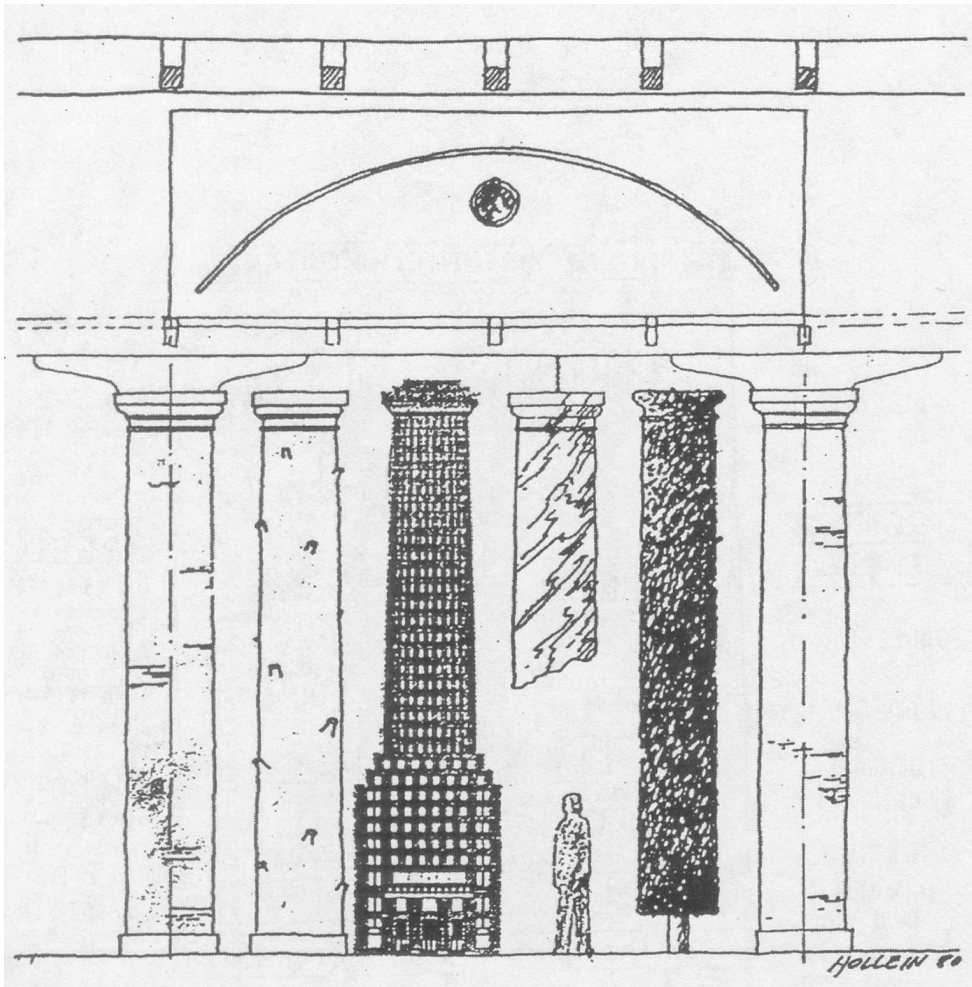
II.IV.6. Ricardo Bofill, *Palac Abraxas*, Marne-la-Valée, 1978-82



II.IV.7. Adolf Loos, *Chicago Tribune Tower*, rysunek konkursowy, 1922



II.IV.8. Alessandro Mendini, *House of Naked Man*, 1978



II.IV.9. Hans Hollein, Projekt fasady na *Strada Novissima*, Biennale Weneckie, 1980



II.IV.10. Dariusz Kozłowski, Maria Misigiewicz, Wacław Stefanski, Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia XX Zmartwychwstanców, Kraków 1983-89

V. Funkcja dosłowności, przeskalowania.

Nobilitacja przedmiotu. Odrzeczywistnienie i przekwalifikowanie. Przeskalowanie.

Nobilitacja przedmiotu. W zaspokajaniu metaforycznych potrzeb ekspresji we współczesnej architekturze, twórcy docierają niekiedy do granic obrazowania – poza którymi daje się ponownie dostrzec dosłowność rzeczy, prymarność cech, kształtów i substancji decydujących o punkcie wyjścia dla poetyckiej przenośnej transformacji. Dla niektórych zwrot w stronę rzeczywistości, ów punkt zerowy dla ludzkiej wyobraźni, jest początkiem myślenia o formie jako pretekście dla dalszego przenośnego przeobrażenia, dla innych – siła i atrakcyjność realnego kształtu jest powodem nadania architekturze intencji estetycznego „zatrzymania” rzeczy w swojej wrodzonej naturze. Towarzyszy temu rodzajowi działań odrzucenie idei metafory jako konsekwencji przekształcenia zinterpretowanej na zasadzie podobieństwa formy, na rzecz poetyki rozciągającej swój sens na podległą metaforze stylistykę, w której celem estetycznym są zabiegi upoetycznienia bezpośrednio prezentowanego w swojej rzeczywistości obiektu. Jeden z nich polega na wywyższaniu i nobilitowaniu realizmu przedmiotu.

Odrzeczywistnienie i przekwalifikowanie. Przeważnie dokonuje się to poprzez proces „odrzeczywistnienia” przedmiotu, bez jakiegokolwiek inspirowania się jego pierwotną funkcją. Metaforyka tak rozumiana, jako przekraczanie granicy tradycyjnego sposobu percepcji, przenosi widza w świat relatywizmu i nieokreśloności utartych znaczeń i daje tym samym dowód na możliwość wyzwolenia się od jednoznaczności pojęć. Powodem tego działania jest przekonanie, że tak naprawdę rzeczy i związane z nimi pojęcia są pojmowane irrealne, ponieważ zawsze podlegają subiektywizacji prywatnego wyobrażenia. To według twórców otwiera możliwość artystycznej przemiany znaczeń. Najczęściej służą temu zabiegi tradycyjnie uznawane za warunkujące powstanie metafory – chodzi o specyficzne zestawienia formalne, umiejscowienie w niespotykanym kontekście czy sytuacji przestrzennej, zmiana proporcji i wymiarów obiektu. W tym wypadku zredukowanie

do minimum wszelkich zabiegów artystycznych ma na celu uzyskanie większej siły oddziaływania, otrzymanej niespodziewanie asocjacyjnej wymowy dzieła. Wszystko po to, aby stworzyć takie uwarunkowania, które widzowi utrudniałyby wyznaczenie konwencjonalnych treści i znaczeń i tym samym zmuszałyby go do ponownych przemyśleń odnoszących się do nowego znaczenia zaprezentowanych przedmiotów. Znacząca „sztuki przedmiotów” – Piotr Krakowski pisze o tym fenomenie jako utrwalonym już kilkudziesięcioletnią tradycją obrazowaniu sztuki współczesnej:

Przedmioty są tylko pożywką dla wyobraźni, zaś działanie wyobraźni związane jest nierozłącznie z kojarzeniami o charakterze metaforycznym.[...] W większości przypadków wyrwany ze swego codziennego kontekstu przedmiot traci dotychczasowe cechy i funkcję i ulega wyobcowaniu. Wissmann komentując to zjawisko powiada, że widz przestaje mieć do czynienia ze skomponowanym obrazem, przestaje kontemplować wyraz artystycznego gestu, a w zamian za to musi indagować same przedmioty podług ich właściwości. Albowiem tam, gdzie przedmiot nie jest już transponowany tradycyjnymi środkami wyrazu, lecz prezentowany w nowym otoczeniu w sposób absurdalny czy zaskakujący – widz jest prowokowany do jego przekwalifikowania.¹⁹

Ta tendencja służąca uwypukleniu przejawów rzeczywistości, istniejąca od dawna w poezji i malarstwie, jest także sposobem kreacji, po który sięgają architekci. Okazuje się, że wykorzystanie zasady odnajdywania sensu realnych przedmiotów jako form architektonicznych także podlega metaforycznym asocjacjom – dosłowność kształtu niekoniecznie musi oznaczać jednoznaczność wynikającą z tego kształtu znaczenia. Uniwersalność omawianego fenomenu powoduje, że tak jak w pracach pop-artu czy surrealizmu, w architekturze implikowanej przez ikonologię czystych, nieskażonych przez autora interpretacją form, chodzi o to, aby uniknąć jasno i zdecydowanie określonych znaczeń; asocjacyjna a nawet materialna wymowa obrazu winna być wieloznaczna i ponad wszystko „o t w a r t a”. „Zamierzeniem jest doprowadzenie widza do stanu niepewności, bezradności, zakłopotania; zamiast takich czy innych przeświadczeń widz musi akceptować dwuznaczności i zadowolić się nieokreślonymi znaczeniami”²⁰ – pisze Piotr Krakowski na temat intencji wprowadzenia w świat sztuki elementów przekory, ironii czy wręcz mistyfikacji formalnej inspirowanej hiperrealnym poziomem stylistyki. Bez wątplenia, chęć zakwestionowania pewnych trwałych wartości i utartych przekonań co do typów odwzorowania obrazu architektury prowadzi do relatywizacji odbioru i rozszerza w tym wypadku pole definiowania metafory. Nie przeszkadza temu świadomość, że postmodernizm architektoniczny używa motywów wiążących budynki z ekspresją poza-architektoniczną.

Przeskalowanie. W architekturze najczęściej spotykaną funkcją „odreczywistnienia”

¹⁹P. Krakowski, *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981, s. 15.

²⁰*Ibidem*,; Krytyk przytacza słowa Jaspersa Johnsa - jednego z głównych animatorów sztuki pop - na temat skutków odbioru obrazu: „wbrew temu, co sądziłeś, czym obraz p o w i n i e n być, widzisz teraz, że może być tym albo tamtym, albo jeszcze czymś zupełnie innym.”, s. 13.

obiektu i jego przekwalifikowania jest przeskalowanie. Względność pojęcia przedmiotu uzależniona od zmiany jego wymiarów – zjawiska nierzadko związanego z umiejscowieniem w innym niż zwykle kontekście powoduje, że architekci dokonują tego rodzaju zabiegu traktując go jako niezwykłą inwersję procesu metaforyzacji.

Dla architekta-*designera* Philippa Starcka, twórczość jest związana z odkrywaniem w kreowanej przez siebie architekturze idei przeskalowanych „przedmiotów architektonicznych”. Starck marzy o mieście, w którym jego architektoniczne *objets trouvés* mają być konglomeratem obiektów poza skalą miejską – najczęściej meblami:

[...] miasto jakie konstruję jest dla mnie grą w szachy obiektami ponad skalę urbanistyczną, pełnych witalności energii, nadający mu sens surrealistycko-dadaistyczny, [...] wykorzystuje zasadę, monumentalnego wstawionego w przestrzeń miejską mebla – obiektu nie na swoim miejscu.²¹

Za przykład również może służyć projekt Roberta Venturiego na Times Square w Nowym Jorku (1984). Teza Umberto Eco o architekturze abstrahującej od własnych kodów osiąga w tym przypadku stan maksymalnej dosłowności. Podobnie jak Adolf Loos stworzył poetycki precedens w przeskalowaniu kolumny, tak Robert Venturi, propagator idei kultury masowej, decyduje się na wprowadzenie na jednym z ważniejszych miejskich placów, budynku w kształcie wielkiego 27- metrowej średnicy jabłka. Według architekta, w otwartej przestrzeni Times Square, *Big Apple* – motyw surrealny wyjęty z obrazów René Magritta, przypominający również monumenty pop-artu Cleasa Oldenburga, jest rzeczą powstałą z intencji określenia tożsamości miejsca wśród trudnej do zdefiniowania wysokiej zabudowy tego fragmentu miasta. Dla szerokiej widowni ów wyrazisty znak może być, wynikłą z kształtu i z przekornej nazwy *Big Apple*, grą słów – ucieleśniającą lokalną metaforę-nazwę Nowego Jorku. Ma służyć również jako element ułatwiający publiczną orientację miejsca. Jednak jak argumentuje architekt, monumentalizacja w skali ma służyć nadaniu nowej relacji z otoczeniem. Powoduje to narzucona opozycja pomiędzy rzeczą „sztuczną” – specyfiką nowojorskiej metropolii, a rzeczą „naturalną” – symbolizowaną fragmentem przyrody. Paradoks formalny ma sprowadzać obraz do metafory – wielowartościowych znaczeń kontekstualnych i asocjacyjnych. Przemysłana wielkość *Jabłka* ma z jednej strony, wciągnąć w nieokreśloną do końca surreálną grę otaczające budynki, a z drugiej, kształt, wymiar, kolor i jego gładka faktura troszczą się o stworzenie zmysłowej kolizji-zabawy z ujednoczoną ortogonalną masą bloków urbanistycznych i spotęgować efekt zaskoczenia i niespodzianki. Wyjątek stanowi cokol – wielokątny, tektoniką i wysokością podobny do cokołów otaczających budynków i podkreślający jednolitość kontekstu urbanistycznego. Charakterystyczne zestawienie klasycznej podwaliny z rzeczą należącą do świata znaków ma również zasugerować realizację współczesnej wersji barokowego obelisku na środku placu wśród historyzujących portyków pobliskich budowli lub ma być kontynuacją idei wolnostojącej nowojorskiej statuy, o czym

²¹ O. Brossière, *Strack, Condensateur du temps*, [w:] *Starck*, wyd. Tashen, Köln 1991, s. 27.

świadczą niektóre przykłady nowojorskich budynków.²² (il. V.1)

Pretekst celowego wykorzystania przedmiotów z codzienności jest nierzadko uznawany za błahy²³ i nie warty uwagi, lecz sposób potraktowania powoduje, że obraz w swoim przeskalowaniu dosłownej (choć nie autentycznej) wartości jest najczęściej pozbawiony naturalnego kontekstu, a więc tak zwanej podległej ludzkiemu przyzwyczajeniu sytuacji referencjonalnej. Niepełność, niepewność wobec „inności” i niedookreślenie powstałych nowych znaczeń jest powodem, dla którego obraz dlatego otrzymuje w wyniku nietypową siłę oddziaływania i naddaje „otwartą” siatkę przypomnień i doznań. Podobnie jak to uczynił René Magritte w obrazie *Ceci n'est pas une pipe*. José Ortega y Gasset określa to zjawisko mianem „zmiany perspektywy” definiującej przejawy nadrealizmu metafory:

Wznoszenie się na poetyckie wyżyny może być zastąpione zejściem poniżej poziomu normalnej perspektywy. [...] Z punktu widzenia zwykłego, ludzkiego życia rzeczy wydają się mieć naturalny porządek, określoną hierarchią. Niektóre zdają się być bardzo ważne, inne nieco mniej, jeszcze inne – niegodne uwagi. By zadowolić pragnienie dehumanizacji [metaforyzacji – przyp.aut], nie potrzeba zmiany wrodzonej natury rzeczy. Wystarczy odwrócić wartość modelu i stworzyć sztukę, w której drobne wydarzenia życia ukażą się na pierwszym planie w m o n u m e n t a l n y c h wymiarach.[...] Tu odnajdujemy wiążące ogniwo pomiędzy dwiema bardzo ważnymi metodami nowoczesnej sztuki: nadrealizmem metafory i tym, co może być nazwane podrealizmem.²⁴

Tak przedmioty uwolnione od swych zwyczajowych konotacji powracają do prapoczątków poznania, do stanu poprzedzającego odnotowanie ich przez zjawiska językowe. Język znaczeń rozstaje się ze swą klasyczną pewnością i wkracza mimowolnie w terminy określone stylistyką poetycką. Warto zwrócić uwagę, że zmienianie normalnych rozmiarów przedmiotów było zawsze jednym ze sposobów relatywizacji koncepcji przestrzeni i spotęgowania formy. Względne proporcje przedmiotów zmieniały się do tego stopnia, że widz zmuszony był uwalniać się od więzów konwencjonalnego widzenia rzeczy i przeżywania ich inaczej, w odmienny sposób.

Ta nowa „zapoczątkowana postmodernizmem w architekturze, jakoś wiąże

²² *New York Architecture 1970-1990*, zebrał H. Klotz przy współpracy L. Sabau, München 1989.

²³ Celebrację zwykłości i banalności uformowań zarzuca Robertowi Venturiemu inny amerykański architekt – Peter Eisenman. Warto przytoczyć fragment dyskusji przeprowadzonej przez dwóch wybitnych twórców współczesnej architektury: P. E:[...] Jak może pan celebrować banalność życia codziennego przez obraz, formę, symbol, kiedy to właśnie brak celebracji nadaje banalności jej jakość? Wyrwana z kontekstu banalność jest zniekształcona.

R.V: To co my robimy nie jest banalne. To co robimy jest używaniem banalności, aby poza nią wykroczyć, aby zrobić z niej sztukę. Jest to sposób wzbogacenia życia codziennego. Nasza praca nie jest banalna, jeśli jest skończona. Tworzymy ze zwykłego niezwykle. Przywracamy zwykłemu niezwykłość, nadając mu nowy kontekst - niekiedy inną skalę, albo lekko zmodyfikowane proporcje. Nie, nie jest to zwykłe jeśli dojrzyliśmy do końca...[w:] *Rozmowa Petera Eisenmana z Robertem Venturim*, „Architektura” 1983, nr 4, s. 33.

²⁴ J.Ortega y Gasset, *op. cit.*, s. 205.

się również z kojarzeniami sensów stricte architektonicznych. Dla Franka Gehrego inwersyjny proces nadawania metaforycznego znaczenia realnym kształtom jest powodem wprowadzenia do historii architektury kolejnej „rzeczy” – Lornetki. Amerykański architekt nie tylko „burzy” świat zdekonstruowanymi formami lecz także „hiperralnością” użytych przedmiotów. Budynek jego autorstwa *Chiat Day*²⁵ w Venice w Kalifornii (1975-91) jest przykładem na przekwalifikowanie przedmiotu powszechnego użytku w znaczenie architektoniczne. Tu wstawiona i przeskalowana pomiędzy dwa sąsiednie budynki olbrzymia lornetka przynosi w efekcie powrót znaczenia słowa „brama”. Jak się okazuje, upodobnienie w symetrii dwóch nie związanych wcześniej ze sobą pojęć-rzeczy ma wyeksponować formę oznaczającą wjazd do podziemnego garażu (il. V.2).

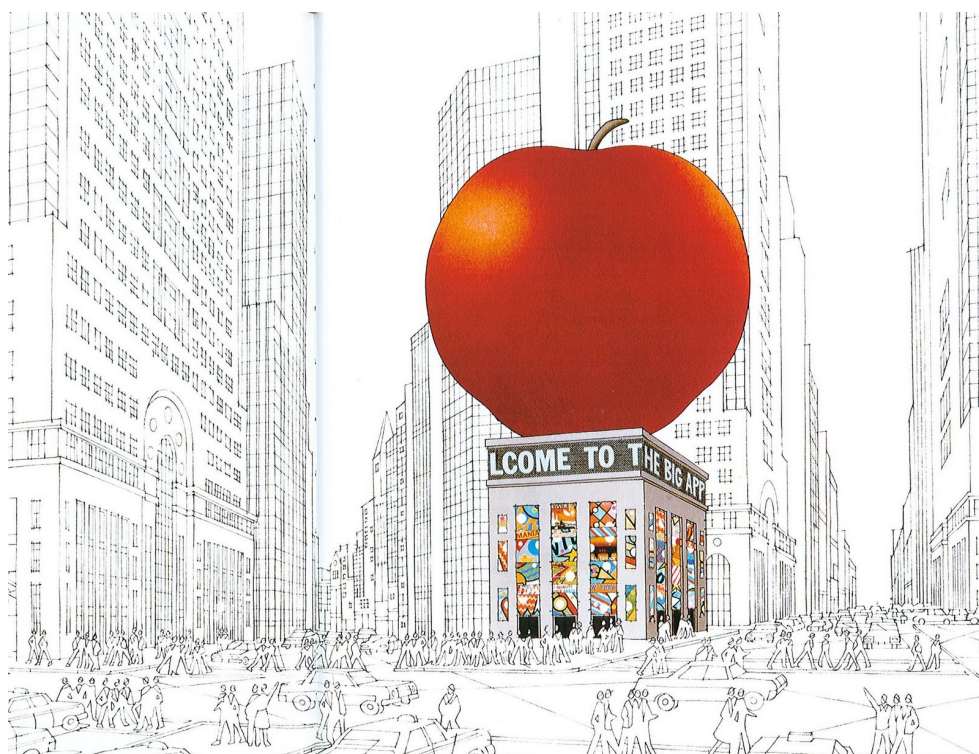
Inny ze „specjalistów” w tej dziedzinie – Hans Hollein, na przykładzie dwóch prac ujawnia nam upodobanie do pomysłowych paradoksów przewrócenia logiki działania kształtu przedmiotu nie związanego z architekturą w rzecz jej historycznie podporządkowaną. Jego dwa ironiczne fotomontaże-zagadki: *Monument: Wagon kolejowy* (1963) i *Chłodnica Rolls-Royce’a na Wall Street* (1966) są autorskim komentarzem na temat metamorfozy znaczeń podległych procesowi przeskalowania i kontekstualizacji. Wydaje się również, że Holleinowi chodzi także o zburzenie poetyckiego uniesienia nierzadko związanego z metaforyczną stylistyką. Podobnie jak dadaista Marcel Duchamp, który w 1914 roku nobilituje i czyni czymś nowym suszarkę do butelek, a później muszlę klozetową i pisuar, tak i Hollein odnajduje sens wynajdywania architektonicznych metafor wśród rzeczy powszednich. Podnosi je do rangi wytworów sztuki prostą decyzją formalną, w których obie prace demonstrują i zaskakują widzów niespodziewanym w efekcie wyrazem formalnym i metaforyczną transformacją znaczeniową. Pierwszy jest „graficznym kalamburem” łączącym na zasadzie podobieństwa rzeczy przynależne dwóm pozornie wykluczającym się i odmiennym sferom konotacji – spotęgowany skalą obraz wagonu węglowego z architektonicznym pomnikiem (il. V.3). Wymiary, ograniczenie w dokładności odwzorowania technicznego obiektu, specyficzne umiejscowienie w otwartym krajobrazie na ziemnym postumencie, jak i cała niezwykłość zastosowanego iluzyjnego efektu graficznego, powodują, że autor odrealnia wagon kolejowy czyniąc z jego zwartej, surowej bryły pretekst dla ustanowienia metaforycznych relacji z onirycznym światem symboliki nieokreślonej swoim przeznaczeniem monolitycznej megastruktury. Drugi z fotograficznych kolaży ukazuje panoramę wysokich budynków Nowego Jorku, wśród których architekt odnajduje miejsce dla wstawienia nowego *obiekту* o zdecydowanej historycznej stylistyce. Widzimy więc elewację – „nadnormalnej” wielkości, nawet jak dla tego miasta, szlachetny klasycyzujący portyk z widocznym z oddali podziałem kolumnowym zwieńczonym trójką tympanonu. Górząca nad wieżowcami forma z nierdzewnej

²⁵ Współautorem budynku jest Cleas Oldenburg – jeden z czołowych twórców amerykańskiego pop-artu.

stali okazuje się jednak nie budynkiem, lecz widmem przedmiotu udającym budynek – znajomo wyglądającym ekskluzywnym kształtem chłodnicy Rolls-Royce’a. Rodak Austriaka Alfred Kubin w swojej powieści *Po tamtej stronie* – będącej jedną wielką ewokacją piękna negatywnego – zauważył, iż każdy przedmiot wyrwany z naturalnego kontekstu może przybierać inne znaczenia.²⁶ Jednakowo Hans Hollein, w swoim zamiśle eksperymentatora, odbiera przedmiotowi jego techniczną użytkową funkcję i każe mu odgrywać rolę dzieła sztuki architektonicznej.²⁷ Akt tworzenia pozbawiony subiektywnych znamion autorstwa, podobnie jak w przypadku *Monumentu: Wagonu...*, i w tym wypadku zaczyna się i kończy jedynie na przemianowaniu, określeniu kontekstu i skali. Ekskluzywny choć jednocześnie fabryczny i seryjny produkt poprzez metamorfozę swoich wymiarów staje się architektonicznym *ready-made* – bezinteresownym gestem dającym dowód na nietypowość sposobu odkrywania powiązań metaforycznych. Część karoserii samochodu poprzez stylistyczną metamorfozę uzyskuje miano znaczenia kolejnego monumentu i jak się okaże po latach przepowie powrót świątynnego obrazu siedziby korporacji AT&T w 1978 roku, ważnego dla postmodernizmu budynku Philipa Johnsona (il. V.4).

²⁶ W. Hofmann, *Sztuka jako język*, [w wyborze:] *Pojęcia, problemy, metody współczesnej nauki o sztuce*, red. J. Białostocki, Warszawa 1976, s. 519.

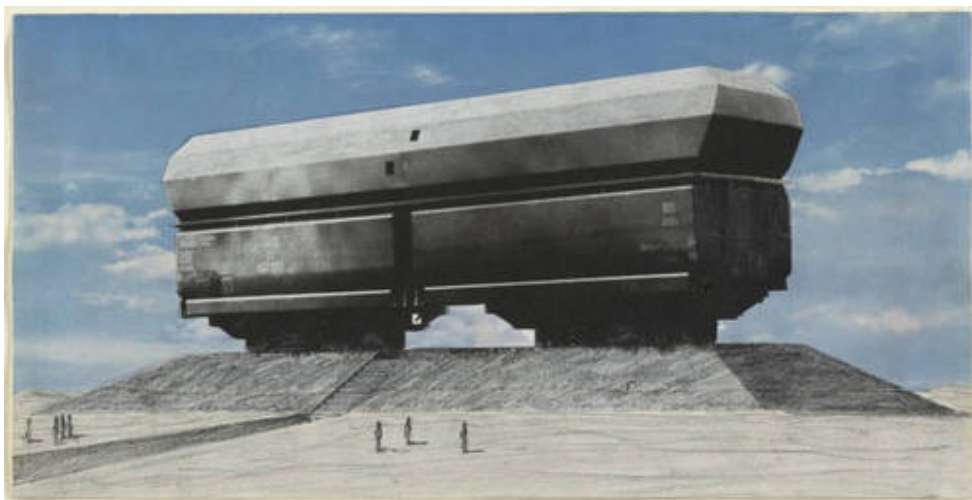
²⁷ Ważność motywu chłodnicy ekskluzywnego angielskiego samochodu przypomina również E. Panofsky. W opracowaniu *Ideowe poprzedniki chłodnicy Rolls-Royce’a* krytyk używa tego motywu jako podsumowania anglosaskich zainteresowań i romantycznych skłonności w podtrzymywaniu tradycji architektury klasycystycznej: „Kompozycja tej chłodnicy: [...] kryje godne podziwu dzieło inżynierii za majestatycznym frontonem palladiańskiej świątyni; lecz tenże palladiański portyk świątyni jest ukoronowany rozwianą przez wiatr „Srebrną Damą”, w której styl art nouveau został natchniony duchem nieujarzmionego „romantyzmu”. Chłodnica i jej zakrętka nie zmieniły się od czasu, gdy w początku roku 1905 wypuszczono pierwszego Rolls-Royce’a.”



Il.V.1. Robert Venturi, *Big Apple*, Nowy Jork, 1984



II.V.2. Frank O. Gehry, Cleas Oldenburg, *Chiat Day Building*, Venice, 1975-91



Il.V.3. Hans Hollein, *Monument: Wagon*; fotokolaż, 1968

Il.V.4. Hans Hollein, *Chłodnica Rolls-Royce'a na Wall Street*, fotokolaż, 1966

VI. Metody metaforyczne.

Rola inwencji. Maniera metaforyczna Arata Isozakiiego. Metaforyczne „kolizje” Raimunda Abrahama. Rysunek architektoniczny; metaforyczny model. Metaforyczna rola nazwy.

Sposób odkrywania relacji między substancjami Arystoteles nazwał zdolnością metaforyczną. Jeden z bohaterów powieści Eco *Wyspa dnia poprzedniego*, stworzył arystotelesowską maszynę – konstrukcję do tworzenia metafor. Poprzez gromadzone przez całe życie substancje i atomy pojęć, autor wynalazku uważał, że tworzy nieskończoną głębię nowych i oryginalnych znaczeń dla nowopowstających rzeczy.

W poszukiwaniu nowej stylistyki metaforycznej wśród współczesnej myśli architektonicznej odnaleźć można przejawy oryginalnych sposobów uwierzytelnienia własnej twórczości obrazowanej szczególnie rozwiniętą ideową sferę wyobraźni. Przekonanie architektów o wielowartościowości metaforycznej estetyki wpływającej nierzadko z podstaw odmiennych niż tradycyjne uformowania powoduje, że twórcy decydują się na określanie lub tłumaczenie zakresu motywacji podbudowujących świat własnych form. W swojej inwencji tworzą oni, niejako pozostające w cieniu fizycznej sfery budowli, spójne systemy oparte na własnych przekonaniach, wrażliwości lub prywatnych intencjach. Poznanie owych „reguł autorskiej gry” wyznacza jednakowo tak teoretyczne jak i poetyckie ramy, które zdają się wspomagać, przynajmniej według twórców, sens estetyczny budowli, i stają się pomocnymi w poruszaniu się wśród różnorodności mniej lub bardziej jawnych znaczeń i treści. Te przeważnie wyprzedzające architekturę działania teoretyczne określane mianem indywidualnej retoryki, mówią wprost o zasadności użytej i rządzącej się własnymi prawami prywatnej stylistyki.

W niektórych przypadkach, jednorodność myśli ujawniająca się w architekturze jako świadoma konsekwencja łączenia formy z teorią, pretenduje do nazwania tych działań metodami, manierami czy sposobami metaforycznymi. Przeważnie są one początkiem procesu, w którym słowa przemieniają się w rzeczy zakończone realnością budowli.

Rola inwencji. Ważną rolę funkcji inwencji podkreśla Umberto Eco. Eco określa

oryginalność stosowanych znaczeń i kodyfikacji dla sztuk wizualnych na podstawie tzw. „operacji transformującej”. Jego cechą wyróżniającą jest funkcja semiotyczna, rozumiana jako korelacja między planem ekspresji (*signifiant*) i planem zawartości treściowej (*signifié*). Według autora świat ikoniki (do którego należy bez wątpienia także architektura) można podzielić na dwie zasadnicze grupy obrazów- znaków. Jedną z nich, nazwaną *Ratio Facilis*, należą do sfery identyfikacji ze wzorem, pierwotnym modelem, w której każde odstępstwo rozumiane jest tu jako błąd i gdzie znaki są silnie skonwencjonalizowane tak, jak w przypadku replik, dubletów czy kopii. Drugi przypadek – *Ratio Difficilis*, jest sferą obrazowania, kiedy nie został jeszcze wytworzony plan zawartości (treści), którego jednostki mogłyby korespondować z jednostkami planu ekspresji (wyrażania). Nie określony konwencją plan treści, „mgławica zawartości” sprawia, że nie ma zdecydowanie określonego planu ekspresji. Twórca więc skazany jest sam na sobie, stara się ustanowić nowy kod w którym problem inwencji urasta do rangi decydującej, a jej radykalizm do czynnika kodo-twórczego.¹ Eco przeciwstawia *Ratio Facilis* – kreację rządzoną przez skonwencjonalizowane reguły, i *Ratio Difficilis* – kreację, która zmienia reguły, ustanawia nowy kod. W tym drugim wypadku pojęcie *inwencji* urasta do rangi decydującej – staje się instytucją kodu. To inwencja ustanawia nowy kod niezależnie czy mamy do czynienia z architekturą, malarstwem czy rzeźbą. Innymi słowy, własny styl staje się słownikiem umożliwiającym tworzenie poetyki własnych treści i sposobów wyrazu własnych metafor abstrahujących od tradycyjnego sposobu kodyfikacji.

Maniera metaforyczna Arata Isozakiiego. Podstaw semiotycznych organizujących świat architektury dostarcza twórczość Araty Isozakiiego. Według Andrzeja Bączyńskiego, pośród wielości sformułowań dotyczących metodologii architektonicznej Isozakiiego, ważne miejsce w rozważaniach japońskiego architekta zajmuje teoria „maniery metaforycznej”.² Oparcie na semiologicznych aspektach własnej twórczości powoduje, że rozumowanie Isozakiiego na temat potencjalnej zawartości poetyckiego sensu formy budynku jest całokształtem założeń teoretycznych wyrastających z pnia teorii znaków i znaczeń tożsamy z teoriami wysnuwanymi przez europejskich czy amerykańskich klasyków tej dziedziny. Poetyka architektoniczna, jak i wspierająca ją metafora, sprowadzona zostaje tu do podobieństwa znakowego i znaczeniowego. Znak w tym ujęciu – to wszelki kształt stworzony przez architekta, a znaczenie – to podległe architekturze komunikowanie z zewnętrznym światem.

Według Isozakiiego każdy przejaw architektury można rozpatrywać pod kątem materialnym i duchowym. W aspekcie materialnym mamy do czynienia

¹ U. Eco, *La Production des signes*, Paris 1992; [w:] S. Wystouch, *op. cit.*, s. 14.

² A. Bączyński, *Semiologia architektury Arata Isozaki*, „Architektura” nr 1, Warszawa 1981, s. 60.

z analizą konstrukcji, organizacji funkcjonalnej i geometrii formy. W sferze duchowej, analiza dotyczy obrazów myślowych i mechanizmów ich przekazywania. Arata Isozaki bada architekturę w drugim aspekcie stojąc na stanowisku, że sens leży poza jej fizycznymi właściwościami i proponuje teorię umożliwiającą mu obrazowanie poetyckie za pomocą naddanej substancji przestrzennej. Ową „manierę metaforyczną” ujawnia Isozaki w siedmiu punktach:

1. Maniera wytwarza więcej niż jeden system w sferze wizualnej.
2. Zawarte jest to w niezależności projektanta, która istnieje jako forma „cienia koncepcyjnego”.
3. Stwarza ona wizualne alternacje przekształcające materiały i przestrzenie w nieistnienie (w znaczeniu).³
4. Indywidualne znaczenia są wytwarzane jako rezultaty procesu różnicowania w strefie objętej systemem.
5. Arbitralne ślady rąk architekta są maksymalnie eliminowane w procesie projektowania.
6. Pożądane jest umożliwienie manierze zwrócenia się do metod technicznych przedstawianych na bazie przejrzystej i prostej operacji.
7. Podstawowy obraz myślowy istnieje jako ujednoczony koncept.

Według Andrzeja Bączyńskiego wyżej ustanowione reguły tworzą model porządkujący dwie warstwy przekazu architektonicznego – warstwę semantyczną i syntaktyczną. Pierwsza z nich, bezpośrednio odwołująca się do podległej jej możliwości zaistnienia zestawu znaczeń metaforycznych. Zawarte to zostało w punktach 1, 2, 3, 5 i 7. Odnosnie do 1 i 2 punktu „mianiery” Isozakiego uważa się, że są one nadrzędne dla całości, ponieważ są odwołaniem do postmodernistycznego kontekstu architektury japońskiego architekta. Pierwsza reguła – niejako punkt *à priori* dla pozostałych – dotyczy przekonania japońskiego architekta o niemożności kontrolowania i przewidywania wszystkich wynikłych z powstania formy znaczeń przekazu poetyckiego. Specyfika architektury i jej powszechny odbiór uzależniony od szczególnych czynników, powoduje wytworzenie wielości sfer konotacyjnych, przez co poetyka budynku pozostaje w rodzaju niedookreślenia metaforycznego. Nie zapewnia tego nawet forma o wysoce arbitralnym przesłaniu znaczeniowym, co potwierdza i zbliża Isozakiego do teorii niemieckiego krytyka architektury postmodernizmu Heinricha Klotza. Reszta zasad to wynikłe z pierwszej tezy wnioski dotyczące stylistyki, jej wyboru i indywidualnego wyrazu. Powoduje to, że w drugim punkcie Bączyński określa postawę projektanta jako niezależną, o pełnej wolności co do wyboru tematu do informowania:

[...] jego informacje mają charakter komunikatu estetycznego, o nieograniczonym polu wyobrażeń ludzkich. W architekturze modernistycznej tematem głównym była technologia ustalona w ramach jednolitego systemu opartego na stali, betonie i funkcji. [...] Obecnie temat ten został wyczerpany i

³ przyp. A. Bączyński.

każdy może głosić dowolny temat główny w ramach swej społecznej rzeczywistości.⁴

Odnosnie do pozostałych punktów Bączyński pisze dalej:

Iszaki [w punkcie trzecim] traktując architekturę jako przyczynek do uaktywnienia umysłu ludzkiego, pole wymiany myśli w formie obrazów, dąży konsekwentnie do przekształcenia materii w obrazowanie poetyckie. Ta poetyka w przestrzeni bynajmniej nie zamyka się w ramach jego subiektywnego uczucia. Jest ona wysoce operatywna, „o t w a r t a” dla indywidualnej interpretacji człowieka, według jego doświadczeń i świadomości. [...] W konsekwencji, sam architekt nie może przewidzieć w pełni znaczenia, jakie stworzą jego systemy znakowe, czyli nie formułuje poetyki, jedynie stwarza przyczynek do jej pojawienia się.⁵

Przypomina to, podobne rozumowanie Eco określając szeroką zawartość znaczeniową w tym co nazwał „dziełem otwartym”: „... wartość estetyczna jest tym większa, im bogatsze są możliwości jej interpretacji, im różnorodniejsze budzi ono relacje, im więcej aspektów ukazuje odbiorcy nie tracąc zarazem własnej tożsamości”. Wynika to również z założenia, że stosunek między dziełem i odbiorcą jest dynamiczny i odbiorca ma swobodę interpretacji. Potwierdza to także Bączyński w punkcie piątym, gdzie Iszaki stara się wskazać na ważność odrzucenia arbitralności działań twórcy tak charakterystycznych dla modernistów w dogmatycznym sposobie podążania do totalnej uniwersalnej harmonii:

[...] świadomie odrzuca koncepcje przestrzeni uniwersalnej, twierdząc, że każdy element powinien być traktowany jako rzecz indywidualna, zaprojektowana tylko po to, by potwierdzić swoje położenie. Tym samym nie uznaje on idei części podzielonych z całości, burząc dotychczasowe teorie klasycznej harmonii kompozycyjnej. Warto zwrócić uwagę, że już Heraklit wątpił w uniwersalną harmonię głosząc tezę: „Przeciwnieństwo przynosi zgodę. Z niezgody bierze się najpiękniejsza harmonia”.⁶

Punkt siódmy przynosi podsumowanie metody – obrany sposób informowania przynosi sensowność obrazu jako ujednoczonego konceptu. Charakter informacji jest otwarty, wielowartościowy i wieloznaczny metaforycznie: „Projekt podstawowy staje się tym samym projekcją konceptu architekta w metaforze, będąc środkiem porozumienia w sferze myśli – informacją zawartą w znaczeniu”.

Arata Iszaki wpisuje się „manierą” w ideę postmodernistycznej „złożoności i sprzeczności” przełożonej na tradycję japońskiej architektury, którą sam uważa za pozbawioną od czasów wojny znaczącej i przekonywującej symboliki. Architektura powstająca w autorskim koncepcie metaforycznym ma być rodzajem nowej kodyfikacji odpowiadającej powojennej tendencji powrotu do identyfikacji narodowej architektury obrazującej nawrót do starych idei interpretowanych poprzez metaforę. „Maniera metaforyczna” jest także przykładem na próbę przejścia

⁴ A. Bączyński, *Semiologia...op.cit.*, s. 61.

⁵ *Ibidem*, s. 62.

⁶ *Ibidem*, s. 62.

i inkorporowania na grunt miejscowy teorii wykształconych w kulturze zachodniej. Jednak – to co najistotniejsze – Isozaki mówi również o wieloznaczności metafory. Ważne jest także przekonanie, że koncept architekta nie decyduje o wyrazie ostatecznym lecz daje przesłanki do pojawienia się metafory. Wynika to po części z przywiązania architekta do nie-figuratywnego, w europejskim rozumieniu, technicznego systemu kształtowania form, bazującego na racjonalnych i geometrycznych źródłach swojej architektury. Metafora, według niego, traktowana jest jako wynik kreacji formalnej, opartej na złożonych koncepcjach mentalnych i przez to ma w ostatecznym odbiorze powodować całą gamę indywidualnych doznań i niespodziewanych nowych znaczeń. Potwierdza tym samym pogląd, że nieustanny proces zmienności znaczeniowej w sferze odniesień metaforycznych jest podstawą rozumienia stylistyki metaforycznej i że metody prezentacji w sztukach wizualnych nie są czymś „danym z góry”, lecz wynikają przede wszystkim z aktywności interpretacyjnej odbiorcy.

Metaforyczne „kolizje” Raimunda Abrahama. Aspekt semiologiczny, choć ważki dla rozumienia architektury i jej właściwości informacyjnej, nie jest jedynym sposobem ideowego podbudowania świata form architektury metaforycznej. Bywa, że współcześni architekci uznając brak ogólnie wyznawanej metafizyki za pretekst dla niezależnego działania, organizują swój świat wokół charakterystycznego wyboru poetyk formalnych i co się z tym wiąże oryginalnych metafor. W tym kontekście nie sposób jest nie zauważyć twórczości Raimunda Abrahama.

Jego wielowątkowa twórczość charakteryzują dwa podstawowe elementy, składające się na całą dotychczasową poetycką logikę austriackiego architekta. W tym przypadku elementy – metaforycznej p a m i ę c i oraz stylistyki odpowiadającej metaforycznej s p r z e c z n o ś c i znaczeń – są integralną częścią idei jego architektonicznej. Kenneth Frampton pisze, że przeszłość i teraźniejszość dla Abrahama kumulują się w sentencji Loosa z 1910 roku mówiącej o istnieniu dwóch rzeczy, które przynależą do świata architektury – grób i monument:

Znajdujący się pomiędzy machinacjami abstrakcyjnego modernizmu – Postępu zmierzającego ku Apokalipsie – a przenikliwością rozróżniania przez Loosa tego co przynależy do domeny architektury, Abraham usiłuje kreować swój świat oczami Orfeusza; wzrok kieruje jednocześnie na *tumulus*, stanowiący rodzaj sekretnej ołtarza, jak i na powojenny bunkier, wyobrażonej kolebki śmierci lub też bastionu przetrwania.⁷

Dla Abrahama metafory interpretowane w ten sposób są manifestacją tak pamięci, jak i przestrzennych śladów pochodzących z historii miejsca i są idealizowane poprzez czystość abstrakcji języka architektury. Architekt przypomina, podążając za Heideggerem, że etymologiczne pochodzenie niemieckiego słowa *Ort* (miejsce),

⁷ K. Frampton, *Paysage de Morel*, „L'Architecture d'Aujourd'hui” nr 190, 04'1977, s. 97.

oznacza punkt, (na przykład miejsce zakończenia szabli): nieskończenie mały lecz ważny poprzez siłę skupienia – gdzie wszystkie siły i kierunki gromadzą się, aby w końcu uwolnić się poprzez tajemniczą transformacją z energii w materię. Podobnie według niego jest w architekturze. Siła wyobrażenia o miejscu ma przeobrazić ideę w realną formę architektoniczną traktowanej jako katalizator procesów pamięciowych. Indywidualny wybór słów – kluczy i zetknięcie archetypowych znaczeń ma za zadanie przetworzyć architekturę w metaforyczną sprzeczność – kreatywną kolizję:

Drażnienie / Kopanie / Oddzielanie / Separowanie / Penetracja / Kolizja /
Elementy graniczne / Bramy / Osie / Cięcia / Ścieżki / Natężenie / Pogodzenie.⁸

W ten sposób, ów ustalony zbiór, jak pisze Abraham, uniwersalnie interpretowanych metafor, które pozwalają na nieskończony wybór i asocjacje, stają się zasadniczą bazą dla jego paradygmatu architektonicznego:

Proces przełożenia tego programu metaforycznego na język form architektonicznych powinien być odczytywany poprzez rozpoznanie autonomicznej domeny formy idealnej, jak i idealnego jej użytkowania bez założonej z góry próby ich pogodzenia ze sobą, lecz poprzez ciągły proces dialektycznej konfrontacji – równowagi poprzez obustronny nacisk. Jak zakonnik potrzebuje dwuznaczności ludzkiej egzystencji, tak idealność formy architektonicznej potrzebuje sfery kontemplacji.⁹

Tak rozumiana kolizja – pryncypium kształtowania fizycznej i syntaktycznej strony architektury, wydaje się być drogą określenia się Abrahama, jako architekta wydobywającego ponad wszystko sens poetyckiej formy poprzez skierowaniu ku miejscu – „horyzontu archetypowego”, gdzie ziemia łączy się z niebem – miejsca, w którym środkiem zjednania mitycznych żywiołów jest właśnie architektura. Jak uważa twórca, cała architektura jest ontologicznym usiłowaniem godzenia różnic tego miejsca. Raz są to próby schodzenia w stronę ziemi, innym razem jest to wybijanie się wytworem architektury pod samo niebo. Owa interpretacja jest kwintesencją architektonicznego aktu rozumianego jako antyteza dla drugiej estetycznej postawy – historycznej spekulacji. Proces projektowy jest drugorzędny i jest aktem wynikowym owej interpretacji. Jego celem jest pogodzenie i zharmonizowanie konsekwencji początkowej kolizji:

Myślę, że jest możliwe rozwinięcie owej taksonomii kolizji w architekturze: kolizji „obiektu w czasie” – jako przecięcie pojedynczej siły z „ramą czasu” – tak jak ukazuje to większość moich projektów, w których często unaoczniam wieloosiowe rozdarcie przestrzeni ludzkiej obecności. Tak jest w przypadku kolizji „ciała i architektury” w projekcie *Monumentu ku czci Lotnictwa*; kolizji „miejsca / architektury ze światłem” w projekcie *Domu Wiecznego Cienia* czy też w *Domu z Zaprojektowanym Krajobrazem*, w którym topografia otaczającego terenu opisuje dom poprzez jego przekrój. Odwrotna sytuacja – określenia topografii poprzez architekturę ujawnia się w *Domu ze ścieżką*.

⁸ R. Abraham, *Counter-thoughts*; katalog wystawy; Raimund Abraham „Ungebaut/Unbuilt”, Innsbruck 1986. s. 17.

⁹ *Ibidem*, s.17.

Kolizja „architektury z architekturą” to praca *Siedem Bram Raju*.¹⁰

W projektach Abrahama można dostrzec, jak autor prowadzi nas przez świat rzeczy różnorodnych kształtów, aż po formy zdefiniowane jako znaczenia archetypowe i elementarne, do których przyporządkowuje tradycyjne typy architektoniczne. Jego projekty jednoczą metafizyczny tenor monumentów z typologicznym racjonalizmem form podporządkowanych konkretnej funkcji.

Przykład projektu konkursowego *Città della Duplice Visione* (1979) dla dzielnicy Cannaregio w Wenecji odkrywa przed widzem szereg omawianych wątków obrazujących indywidualną metaforę Abrahama. Naddane przejawy kolizji odpowiadają jednoznacznie dwoistej naturze miasta. Wszechobecny konflikt między fizycznością miasta, a naturalnym tłem kanałów wodnych, place wodne i wewnętrzne place miejskie, amorficzność urbanistyczna i uporządkowana struktura zabudowy, sensory dotykane i wyobrażone to tylko niektóre z serii kolizji ustanawiających zasady organizujące według Abrahama przeszłość i teraźniejszość Wenecji. Przełożenie tej specyfiki daje w efekcie architektonicznym elementy o zasadniczym znaczeniu dla kontynuacji tradycyjnego kształtu miasta. Jest więc brama – *Wieża Mądrości (Torre della Sapienza)* (il. VI.1) – dziewięćdziesięciometrowej wysokości monument zlokalizowany na środku basenu Misericordia, wielorodzinny budynek mieszkalny – rezydencjonalna, półkilometrowa *Ściana Przeznaczonych Wypraw (Muro dei Viaggi Perduti)*. Jest w końcu przewodni fragment kwartału Cannaregio, wewnętrznej przestrzeni organizowanej i idealizowanej w swoim podziale na *Plac Samotności (Piazza della Solitudine)*, *Plac Publiczny (Piazza del Popolo)*, *Plac Rzemieślników (Piazza degli Artigiani)* czy *Budynek Portowy (Casa delle Barche)*.

Innym typem prezentacji jest praca Abrahama pt. *Siedem Bram Raju*. Krytyk angielski Adam P. Sitney pisze, że jest ona przykładem ukazującym interesujący proces metaforycznej monumentalizacji tradycyjnego domu z przedmieść amerykańskich miast. Tytułowe „bramy” stają się tutaj pretekstem stworzenia siedmiu propozycji poddania przemożnej transformacji obiektu z drewna w rzecz „ważniejszą” – z betonu, szkła i stali – materii nadających formie współczesny wyraz i sens przetrwania architektury w czasie. Tak konstruowane metafory „bram” w swoim formalnym przesłaniu są rozwinięciem znaczenia różnicy pomiędzy tym co zewnętrzne a wewnętrzne, pomiędzy starym materiałem a nową strukturą, czy w końcu pomiędzy „sztucznością” architektury a „naturalnością” archeologicznie eksplorowanego terenu. Fizyczna relacja pomiędzy składnikami architektury może być i tutaj interpretowana jako seria kolizji – zdekomponowanej konfiguracji wzajemnego przenikania, której monumentalny sens ustanawia gramatyczną przejrzystość między poszczególnymi elementami. Architektura, w tym przypadku, jest również środkiem porządkowania otoczenia podług procesów „gromadzenia” i „selekcji”, które są stylistycznymi mechanizmami metaforyzacji i metonimizacji ludzkiego wyobrażenia. W projekcie *Seven Gates to Eden* bramy oznaczają tak separację, jak i dwoistość

¹⁰*Ibidem*, s.18.

znaczenia „wejście-wyjście”; są metaforami zawartymi w metaforze.¹¹(il. VI.2)

Rysunek architektoniczny; metaforyczny model. Do szczególnego typu modelowego kreowania wartości metaforycznych z pewnością przynależy cały szereg działań odnoszących się do zjawiska rysunku architektonicznego. Sam problem wpływu na dzieło tego podstawowego, jeżeli nie najważniejszego z narzędzi kreacji architektury jest, był i, jak należy sądzić, będzie wielokrotnie i pod różnym kątem poruszany i analizowany. Powszechnie uważa się, że rysunek stanowi kulminację większości ideowych rozważań architekta. Jednak najistotniejszym wydaje się być fakt, że rysunek architektoniczny sam w sobie ustanawia, w „mimetycznych” związkach pomiędzy wpływem na twór architektoniczny a stopniem niezależnego oddziaływania – teoretyczny model – obrazujący związki pomiędzy ideą, a konkretem obiektu architektonicznego. Generalnie rzecz ujmując, rysunek architektoniczny jest rodzajem symulacji odnoszącej się do jakiejś teoretycznej porównywalnej przestrzeni rzeczywistej, zdolnej przejąć całą zawartość ideową danego zamysłu formalnego i stanowiącymi w sposobach przedstawiania „analogiczną odnośnię”, odnajdującą sens przestrzeni fizycznej. Tak rozumiane „ilustrowanie idei” nie jest jedynie metodą manifestacji własnych upodobań lecz, jest przede wszystkim konsekwentnym procesem projektowym unaoczniającym stylistykę i źródło prywatnych odwołań uwierzytelniających twórczość architekta. Zapis rysunkowy jawi się wtedy jako metafora czy też retoryczny model na prawach metafory, opisujący dwuznaczność pomiędzy pierwotną ideą, czystą estetyką formalną a finalną fizycznością budowli. Ów status przenośny rysunku potwierdza Maria Lucia Cannarozzo w artykule *Architettura disegmata*:

Jeżeli pomiędzy estetyką a warsztatowym kunsztem istnieje jedność każdego z rysunków architektonicznych, która gwarantuje mu jednoczesne zrozumienie, to możliwe jest poddanie jej pewnej analogii, która mogłaby ją wprowadzić wraz z zawartością treściową przedstawiania w ten typ wytworu wyobraźni, w której poprzez pokrewieństwo będzie oddziaływać jako *m e t a f o r a*. W pewnym sensie rysunki czynią aluzję w stronę przestrzeni realnej, która niekoniecznie musi mieć odniesienie punkt po punkcie w jakości zawartości treściowej jej obrazowania: w ten sam sposób w jaki prymitywny szłaś opata Laugera swoją symboliką stwarza syntezę wyjątkowego wyobrażenia idei architektury i staje się pretekstem rozwinięcia terminów definiowania architektury. W innym pojęciu, jeżeli podstawa filozoficzna każdego z przedstawień odtwarza dwoistą obecność „znaku” i „idei”, to ta szczególna „produkcja” stara się odrzucić w obrazowaniu finalny efekt (mogący zakłócić jej wartość znakową) poprzez spokrewnienie jej bezpośrednio z ideą. Dlatego wydaje się możliwe nadanie temu prawa – o rodzaju statutu teoretycznego dla rysunku architektonicznego obecnego we współczesnej twórczości.¹²

Istotnie, siła oddziaływania rysunku, jego sugestywność ukierunkowująca syntetyczne

¹¹ P. Adams Sitney, *Seven Gates to Eden*, „l'Architecture d'Aujourd'hui” nr 190, 04'1977, s. 99.

¹² M.L. Cannarozzo, *Architettura disegmata:vs. disegno teoretico*, Roma 1994, s. 125.

myślenie o formie, treściach i znaczeniach architektonicznych powoduje, że architekci sięgają po tego rodzaju ekspresję jako świadome wykorzystanie stylistyki metaforycznej. Bez wątplenia dostrzegamy to wśród wielości prac Leo Kriera i Massimo Scolariego (il. VI.3), Raimunda Abrahama, Johna Hejduka (il. VI.4) czy Franco Puriniego. I chociaż każdemu z wymienionych twórców można przyporządkować inny, niepowtarzalny typ obrazowania to u podstaw oryginalności ich wytworów projektowych zawsze odnajdujemy bezpośredni związek między tym co rysowane, a tym co wybudowane. Może temu służyć typ rysunku – od lapidarnego szkicu Johna Hejduka, przez złożone czarno-białe grafiki Franco Puriniego, aż po skończone w swoim typie realizmu akwarelowe dzieła Massimo Scolariego.

I nie zawsze chodzi tylko o przedstawienie architektury. Nierzadko artysta opowiada rysunkiem o konkretnej rzeczywistości, sytuacji lub po prostu o własnym idealizowanym świecie. W konsekwencji rysunek staje się niekiedy celem samym w sobie w przedstawianiu specyficznych odniesień do pewnych stanów realności, których stopień wykreowanej ekspresji opiera się na niezależnej potrzebie zdefiniowania obszaru prywatnej wyobraźni. Rysunek, ze swoim potencjałem technik prezentacji, dowolnością koegzystencji przedmiotów rzeczywistych i figur niemożliwych, a także sposobem przeciwstawiania sensu tradycyjnego oglądu świata ze zjawiskami ze sfery fantazji i mocą stwarzania iluzji ucieczki od doczesności, staje się pretekstem do zawarcia treści zbliżonych do wypowiedzi baśniowych i fantastycznych. W odróżnieniu od sytuacji metaforyzacji budowli jako tzw. „nienormalnej ekspresji w zwyczajnym świecie”, tak potraktowana metaforyczna przestrzeń kreowana przez fantastyczno-baśniową sytuacyjność światów rysunkowych jest „normalną ekspresją w niezwykłym świecie”¹³. Cechuje się ona szczególnymi, sobie tylko właściwymi stanami rzeczy, co sprawia, że status zrozumienia musi być dla każdego z tych „światów” określany zawsze od nowa i w sposób zależny od kontekstu.

Dla Massimo Scolariego podstawą potrzeby rysowania jest kontekst krajobrazu archetypowego, dla Aldo Rossiego – typologiczny kontekst miasta, Franco Puriniego – alegoryczny kontekst obrazu „genetycznego” architektury, Raimunda Abrahama – przestrzeń wyznaczona przez „kolizję ziemi i nieba”.

Także w każdym z tych przypadków rysunek jawi się jako niezależna domena, często wiążąca się z chęcią zademonstrowania tej specyficznej w swoim wyrazie funkcji komunikacyjnej. Jeżeli rysunek w powyższym sensie prezentuje się jako nowa kategoria myślenia o formie architektonicznej, to może rację mają ci czołowi przedstawiciele tej twórczości, którzy sugerują, że: „Jeżeli zaistniała w ostatnich latach nowa forma, to stała się ona pochodną architektury rysowanej”.¹⁴

¹³Korzystam z określeń wyznaczonych przez Jean Cohena różniącego specyfikę interpretacji metafory w świecie tzw. rzeczywistym i baśniowym. [za:] T. Dobrzyńska, *Metafora*, op. cit., s. 181.

¹⁴*Ibidem*.s. 125.

Dzieje się tak, ponieważ zapis rysunkowy nie oddaje jedynie estetycznej wartości, lecz naddaje w swoim wizualnym wyrazie metaforę lub ją generuje na potrzeby idealnej według twórcy architektury.

W tym znaczeniu architektura rysowana ewoluuje jako sposób antycypacji zmiany sensu zamieszkania, jako definicja przestrzeni wirtualnej w której można odnaleźć na nowo zrozumienie miejsca, w którym przebywa człowiek. Struktura i status ideowy takiego dzieła staje się figurą retoryczną, metaforą. Jak już zostało powiedziane bogactwo treściowe rysunkowej metafory zawiera w swoim mechanizmie znaczeniowym, w jego wytwarzaniu, aktywność projektową, która poprzez stopień zaangażowania twórcy może skonkretyzować się w postaci „dzieła otwartego”.

Tezę o szczególnym znaczeniu i wpływie kategorii rysunkowej jako metafory można doszukać się również wśród rodzimych publikacji. Marek Skwara w artykule *Ogrody wyobraźni* potwierdza znaczenie omawianego przez nas fenomenu w swojej fascynacji dziełami znanymi z odległej i bliskiej nam historii architektury. Autor dobitnie uzmysławia nam, że takie dzieła rysunkowe jak projekty renesansowych miast Leonarda da Vinci, futurystyczne miasta Antonio Sant’Elii, niezrealizowane projekty Le Corbusiera wyciskały na kulturze, świadomości i życiu człowieka piętno znacznie poważniejsze niż gros zrealizowanych projektów. Wiele tych prac powstało co prawda dla samej idei, lecz często mierzyło w budowanie. Przykładem dla piszącego architekta są miedzioryty Giovanniego Battisty Piranesiego (il. VI. 5), w których komentator odnajduje metaforyczną moc, nie pozostającą bez wpływu na późniejsze literackie i architektoniczne dzieła:

Dzieło autora „Fantazji więziennych” jawi się jako najwyższy stopień metafory architektonicznej. Oglądamy tutaj ubraną w kostium realizmu, w maskę „żywej” architektury, czystą ideę, abstrakcję, pojawiającą się także w innych dziedzinach sztuki. [...], „Przestrzenie jego „Fantazji więziennych” (1745) i „Więzień wyobraźni” (1760) budowane z mostów, arkad, schodów, powtarzających się, to znikających, o nienaturalnych proporcjach, nie są ani wnętrzami ani też zewnątrzami. Są międzyprzestrzeniami o labiryntowej strukturze, które można umieścić na pograniczu snu i rzeczywistości. Jakże bowiem bliskie są owe oniryczne światy Piranesiego wizjom opisanym przez Thomasa De Quinceya w „Wyznaniach angielskiego opiumisty”, czy też przetworzeniem w literaturę sennym rojeniom Samuela Coleridge’a – wielkiego entuzjasty włoskiego mistrza. Równocześnie, jakby mimo woli, jakby pokonując naturę fantasmagorii, „Więzienia wyobraźni” były pierwowzorem scenografii projektu Louthenbourga, stworzonej z okazji festynu, jaki odbył się na zamku Beckfordów w roku 1781, i co bardziej znamienne, ocierają się one o zupełnie niesceniczną rzeczywistość więzienia w Newgate zbudowanego w kilka lat po powstaniu miedziorytów.¹⁵

Także w kontekście dzisiejszych czasów autor publikacji podkreśla rolę rysunku. Rysunek, po latach, z funkcji pomocniczej naturalnie związanej z procesem budowania przekształca się w czasach postmodernizmu w zjawisko samodzielne pod względem estetycznym i artystycznym. Marek Skwara określa fenomen

¹⁵ M. Skwara, *Ogrody wyobraźni*, „Architektura” 1986 nr 5, s. 26.

wieloznaczności rysunku jako sposób na otwieranie „wrót świadomości” architektonicznej tak architekta, jak i widza. Rysunek jest w tym sensie potwierdzeniem tezy Ludwika Wittgensteina, że „obraz może zastąpić opis”.¹⁶

Operowanie farbą, kredką, ołówkiem umożliwia uzyskanie odpowiednich brył, faktur, zestawień materii, żywiołów, pozwala wydobyć przestrzenność, ukazać prawdziwy światłocień i barwę, oddać nastrój. Rysunki jako notatki, jako synteza, rysowanie jako metoda to „otwieranie wrót świadomości”, zapisy marzeń, wizji, mgnień ulotnych, chwil nadwrażliwości. I choć te starannie komponowane obrazy, iluzje, idealne projekcje wyobraźni żyją własnym życiem i dzieli od architektury *sensu stricto* przepaść niezrealizowania, to występują one w roli „delegata” architektury.¹⁷

Krytyk nie ukrywa, iż istota rysunku polega na tym, że nie jest on jedynie dopełnieniem budowli i ucieleśnieniem procesu twórczego, lecz przede wszystkim koncentruje pierwiastki sztuki zawarte w budowlu architektury w stanie rozproszonym. Staje to w niejkiej zgodności z przekonaniem, które traktuje budynek jako końcowy – fizyczny element wyobrażenia o formie architektonicznej. Rysunek ujawnia pełny sens dzieła, ponieważ wydaje się oczywiste, że żadna analiza formalna nie może przekazać wszystkich subtelności niejednorodnych wątków tych rzeczy, które tworzą niedostrzegalną spójność architektury. Dlatego wytwory architektury rysowanej spełniają rolę modelu metaforycznego odnoszącego się do fragmentów naszej rzeczywistości. Obejmują one problemy począwszy od kwestii historycznej pamięci, poprzez określenie kontekstu wypowiedzi aż po określenie granic skali architektury. Właśnie dlatego można uznać, że kiedy widz patrzy na budynek, to co widzi się jest „pozostałością” wynikową z tego, co zostało zaprojektowane w rysunku jako całość.

W rzeczywistości, postmodernistyczna dążność do zacierania podziałów między dziedzinami sztuki – z jednej strony, a z drugiej chęcią sugestywnego prezentowania własnej idei, wydaje się zmierzać w kierunku wytworzenia alternatywnej formuły wypowiedzi artysty-architekta, zawodu istniejącego w kulminacji sfer abstrakcji i konkretności, użyteczności i metafory.¹⁸ Podobnie jak spoglądanie w przeszłość dzisiejszych twórców spowodowało, że na nowo zaczęto odczytywać pejzaże Filareta, schematy antropomorficzne Francesco di Giorgio, dzieła Piranesiego, rysunki radzieckich konstruktywistów czy schematy teoretyczne Corbusiera wraz z jego sekwencjami ilustracyjnymi. Wszystkie one zaczęły być rozumiane jako specyficzne modele metaforyczne zdolne do przeniesienia złożoności logiko-poetyckiej teorii, która niekiedy odnajduje swój obraz w fizyczności budowli, a która została wykreowana w rysunku teoretycznym. Rysunek, niezależnie od tego jak oceniany, czy to jako rzecz ściśle związana, niejako z definicji z domeną terminu „architektura” czy też jako poza-architektoniczna, teoretyczna efemeryda, zawsze

¹⁶ L. Wittgenstein, *Notebooks 1914-1916*, New York 1969, s. 41.

¹⁷ M. Skwara, *Ogrody...*, *op. cit.*, s. 27.

¹⁸ *Ibidem*, s. 27.

powodował zainteresowanie swoją niezależną metaforyczną mocą tworzenia bezinteresownego świata własnych idealnych kształtów, kolorów, harmonii, zmysłów itd.¹⁹

Metaforyczna rola nazwy. Niektórzy architekci nadają projektowanym budynkom nazwy. Dzieje się tak dlatego, ponieważ nazwa – aspekt werbalny dzieła sztuki, jest zawsze wykorzystaniem metaforycznego poziomu ekspresji obrazu architektonicznego. Choć należy uznać metaforę w architekturze za zjawisko przede wszystkim pozajęzykowe, musimy jednocześnie uznać fakt istnienia słów, nazw czy całych tytułów towarzyszącym dziełom architektonicznym. Architekci dobrze wiedzą, że owa funkcja potęgująca ekspresję architektury, istnieje także jako metaforyczna transpozycja formy budynku. Traktowana co prawda jako element drugorzędny i dodany, uważana jest za czynnik wzbogacający wyobrażenie odbiorcy o budynku. Wszelkie nazwy i tytuły mają za zadanie nie tylko różnicować budowle, ale także je charakteryzować. Daniel Libeskind w katalogu wystawy „Line of Fire” pisze:

Architektura jest słowem. [...] Nie ma możliwości rozdzielenia słowa od architektury.[...] Słowa nie są niewinne. Są także konstrukcją składającą się na architekturę.²⁰

Ten osąd znaczenia i brzemiennej w skutkach konsekwencji słów w architekturze wyrażony przez Libeskinda, składa się na całą sferę oddziaływania słowotwórstwa uprawianego przez architektów doby postmodernizmu, wyznaczając w niej specjalną rolę dla nazwy i odnoszącego się do niej budynku. Istotnie, „niewidoczna” warstwa treściowa określająca „widoczne” kształty architektoniczne przyjmuje często funkcję sentencji słownej podkreślającej autorską intencję zawarcia w budynku znaczenia metaforycznego. Jak każdy tytuł utworu, nazwa budowli staje się syntezą poetyckiej myśli autora i jednoczy wszystkie wspólne cechy budynku. Podobnie jak łączy system percepcyjny odbiorcy i składa go w nowy obraz – w metaforę. Warto podkreślić, że często trudno określić co było autorskim zamierzeniem, czy to forma jest wynikiem słów, czy odwrotnie, słowa przeobrażają się w nazwę poprzez ekspresję formy. Bywa, że architektura powstaje jako równoległa kontynuacja autorskiego „opowiadania

¹⁹ Pośród wielości ocen tak przynależności, jak powinowactwa rysunku z definiowaniem terminu „architektura” warto przytoczyć słowa Massimo Scolari, jednego z uznanych już dziś twórców tego rodzaju teoretycznych działań architektonicznych. Autor uznając rysunek za jeden z ważniejszych aspektów analizy formalnej architektury pisze niedwuznacznie: „Rysunek architektoniczny nie tworzy architektury, ponieważ nie decyduje o niczym poza estetyką na kawałku papieru. Owszem, nie można odmówić temu pewnej potrzebnej w architekturze aktywności przedstawiania własnego warsztatu, stylu, wyobraźni. Można mówić niekiedy o szczególnej jedności miejsca, czasu, formatu czy techniki. Ale w momencie kiedy zaczniemy to określać jako „architektura rysowana”, to stajemy wobec nieprecyzyjności nic nie tłumaczącego terminu. Z łatwością możemy odnaleźć ten typ ekspresji w historii malarstwa czy też rozpoznać ten wymiar obrazowania u poszczególnych teoretyków architektury. W rzeczywistości nie jest to aktywność przypadkowa czy drugorzędna, a jest ona wyznacznikiem postawy twórcy precyzującego własne wyobrażenia. Rysunek nie zajmuje się tylko architekturą jako tematem *sensu stricto*, jest raczej częścią jej, i w tym szczególnym sensie tworzy postęp na planie kompozycji i porozumienia”, [w:] M. Scolari, *Les Apories de l'Architecture*. „l'Architecture d'Aujourd'hui” 1977, nr 190, s. 89.

²⁰B. David, *Mot Dire*. „l'Architecture d'Aujourd'hui”, 1991.

form” zawartych w projekcie. Nazwa jest wtedy konsekwentnym zwieńczeniem wyznaczonej idei.

Dariusz Kozłowski określając rolę nazwy budynku w terminie „łagodny symbolizm” wskazuje na konstytutywne znaczenie tego rodzaju leksykalnej ekspresji:

Nazwa nie odczytuje metafory kształtów, które są zupełnie innego pochodzenia. Nazwa dopiero tworzy metaforę. Pozwala dostrzec rzecz wcześniej niewidzialną. Po zjawieniu się określenia może wydawać się, że Arka została nazwana Arka. Nazwa pełni rolę *signum* w stosunku do formy, która staje się *signatum*, niezależnie od tego czy powstała wcześniej czy później od architektonicznej rzeczywistości.[...].

W architekturze metaforycznej lat osiemdziesiątych pojawiają się nazwy, i jest to zwyczaj, którego odniesienie do tradycji wydaje się być oczywiste – ale nie jest to prosta kontynuacja obyczaju; teraz nazwa nie jest dodawana przez właściciela domu czy widzów – nazwę nadaje architekt. Ma ona zazwyczaj znaczenie utwierdzające, nakłaniająco-perswadujące, bywają też nazwy zmieniające znaczenie: tworzące łącznie z formą architektoniczną nową, inną poetykę [...]²¹

Dlatego wydaje się, kontynuując myśl autora, że obecność autorskiej nazwy w architekturze jest sposobem na świadome wspomaganie wyobrażenia odbiorcy o budynku, ukierunkowującym postrzeganie w nim formy i określającym doznania. Być może użycie nazwy dla budynku łączy się również ze szczególną świadomością, że rzecz nie nazwana nie istnieje lub, że wszystko – musi mieć swoją nazwę. Innym powodem może być przekonanie o sile nazewnictwa jako jednego z elementów harmoni czy wręcz kompozycji obrazu. Towarzyszy także temu chęć architekta w uprzedzeniu spontanicznego nazewnictwa, które często przeobraża się w przypadkowe określenie-metaforę – niekiedy w inwektywę.

Bez wątplenia, twórca świadomy otwartości znaczeń metaforycznych jakie wynikają z kształtu architektonicznego, wymusza poprzez własną nazwę konkretny sens budowli podbudowujący w mniejszym lub większym zakresie zamierzoną ideę. Przeważnie wtedy nazwa jest bezpośrednim odwołaniem się do cech opartych na podobieństwie formy architektonicznej do konceptu treściowego prezentowanego słowem. Tu narzucają się przykłady nazw budynków: *Zielony Baron*, *Dom Alchemików*, *Bateau-Bateau* – nazw decydujących o powstaniu metafory. Przykładem są również dzieła Franco Puriniego, dla którego nazwa jest poetyckim wstępem dla świata architektury kreowanego poprzez alegoryczne fantazje rysunkowe (il. VI. 6). Tytuły Franco Puriniego to słowa, które implikują i sugerują naddaną im realność. Micha Bandini określając słowno-rysunkową twórczość Puriniego jako wielopoziomową metaforykę pisze:

Nazwa na ten sposób kryje w sobie przestrzeń magii wyrażonej poprzez rysunek. To właśnie zawiera źródło kreacji jako środek własnej interpretacji. Na poziomie metaforycznym w którym słowa i formy przynależą do tej samej rodziny konstrukcji mentalnych, wyobrażenia wywołane ze słów przepływają swobodnie między sobą póki nie streszczą się na kartce w syntetycznym

²¹ D. Kozłowski, *Figuratywność...*, *op.cit.*, s. 25.

zbiornicze.[...] Dlatego łatwiej jest dla Puriniego chrzcić rysunki jako wers wiersza lub też tytuł powieści, zamiast oznaczania poprzez prostą liczbę kolejnej sekwencji numerycznej.²²

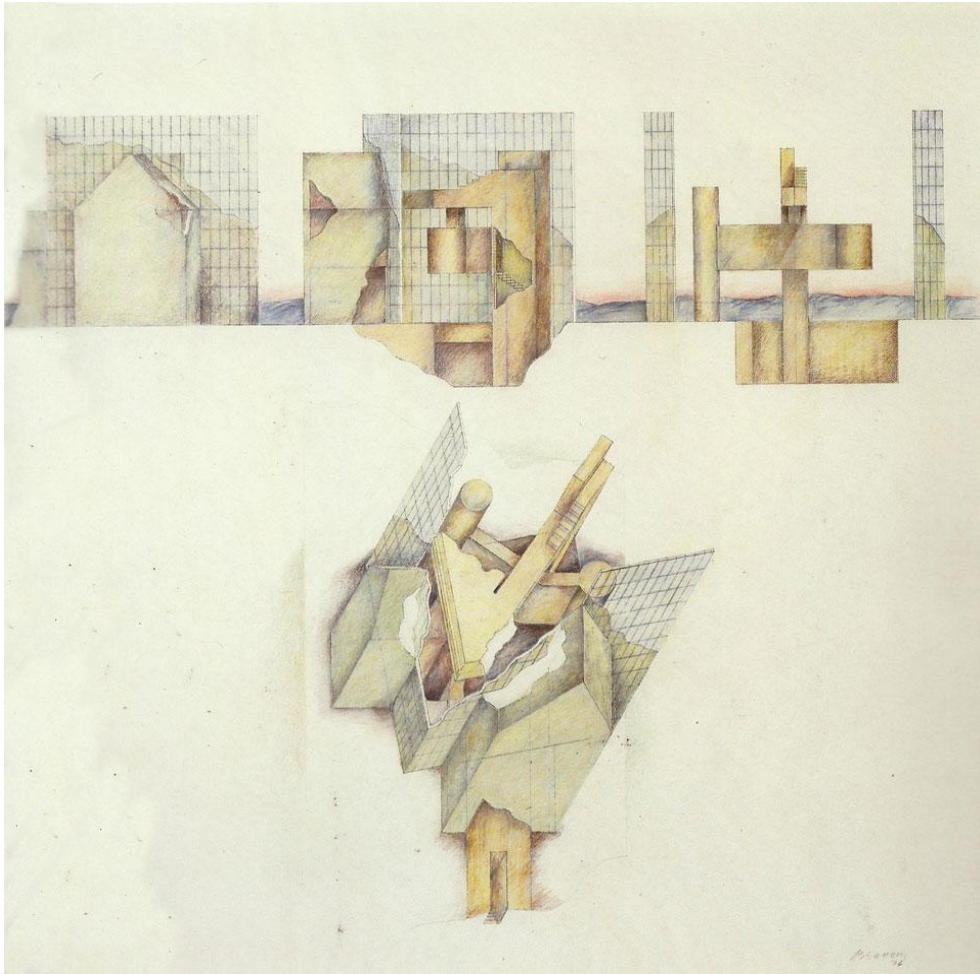
Wobec słów włoskiego krytyka słusznym jest przypomnienie, że podstawową funkcją warunkującą i opisującą metaforę jest jej dwoista struktura pochodząca z zetknięcia dwóch różnych pojęć, stanów czy obrazów i nadająca im ową wartość większą, poetycką. Tak właśnie dzieje się w przypadku zetknięcia formy architektonicznej czy rysunkowej z przypisaną jej nazwą. Forma w tym wypadku, traktowana jako jedno z pojęć tej składni, może być elementem o różnym stopniu domniemania, czasami rebusiem trudnym do rozwiązania, innym razem łatwym w odczytaniu znaczeniem. Nazwa, drugi człon tej struktury, może stanowić element nakłaniający i potwierdzający zaistniałą formę lub też może stać się czynnikiem abstrahującym od stworzonego kształtu – wprowadzającym efekt niespodzianki. Owa suma znaczeń, czasami zadziwiająco hermetycznych, nadaje całości nowy, metaforyczny sens zupełnie inny niż kryją w sobie oba elementy z osobna.

Potrzebę stosowania nazwy w architekturze potwierdza sentencja, że metafora istnieje, bo jest za dużo słów lub... jest ich za mało. Jeśli uznać architektoniczną metaforę za stylistyczny skrót to właśnie dlatego, że istnieje za dużo słów. Jeżeli uznać nazwę budynku za podpowiedź, metaforyczne wspomaganie, to dlatego, że słów w architekturze jest za mało.

²² M. Bandini, *Il taccuino segreto*, [w:] *Franco Purini. Sette paesaggi*, Milano 1989, s. 93.



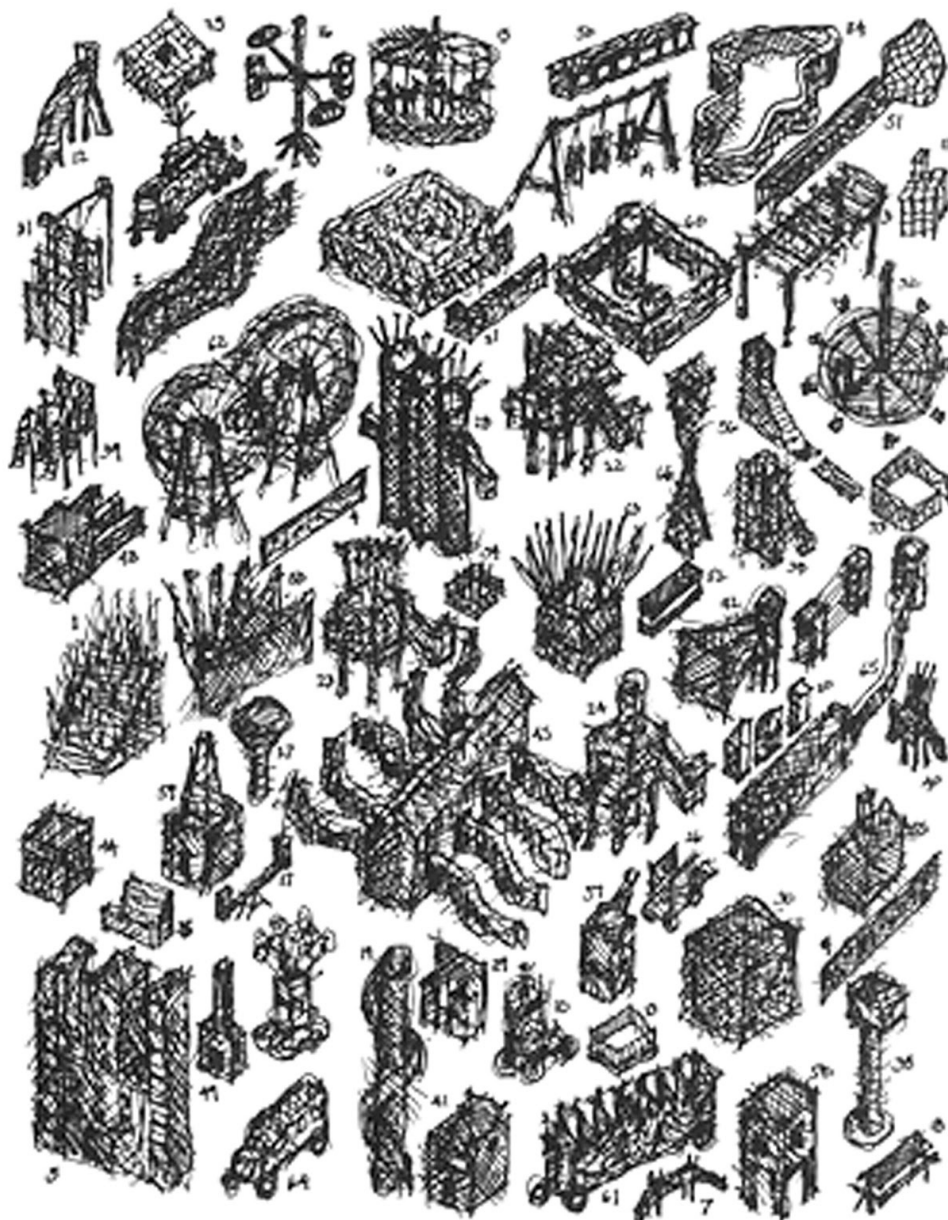
II.VI.1. Raimund Abraham, *Torre della Sapienza*, 1980



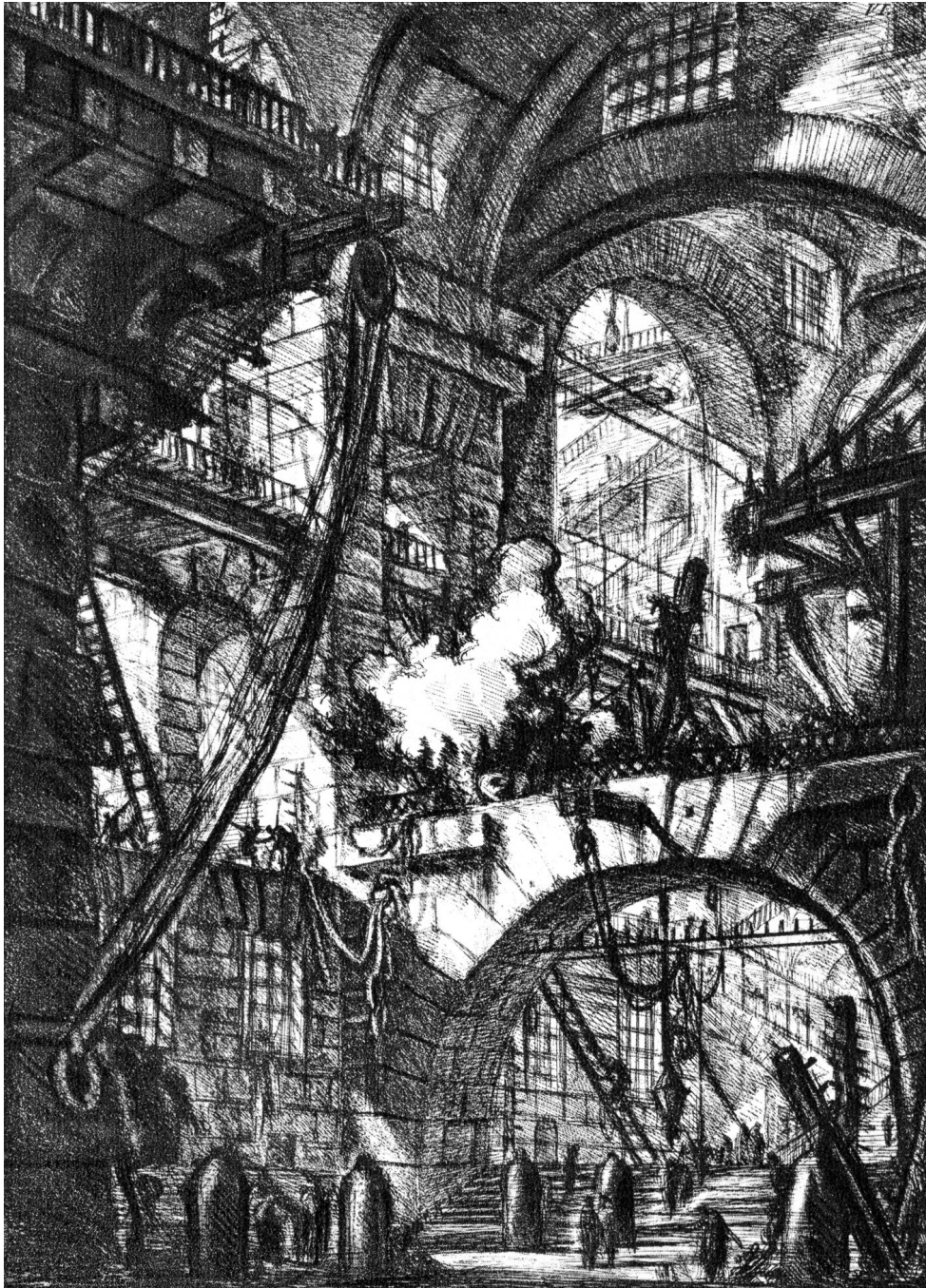
II.VI.2 Raimund Abraham, *Siedem Bram Raju*, 1977



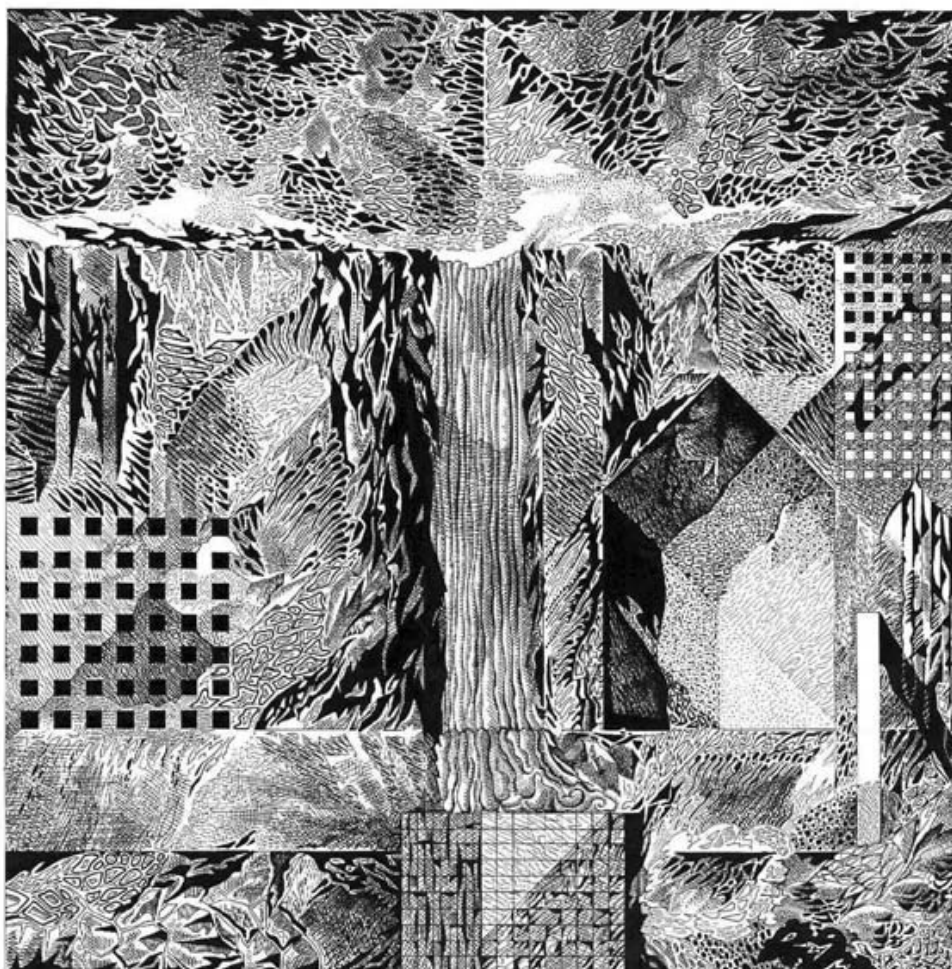
II.VI.3 Leo Krier, Massimo Scolari, *Podwójna twarz Janusa*, 1976



II.VI.4. John Hejduk, *Berlin Masques - Elements*, 1982



II.VI.5 Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*, z serii *Fantazje więzienne*, 1745



II.VI.6. Franco Purini, *Nieustanne pojawianie się architektury*, 1984

VII. Zakończenie

Podsumowanie. O przemijaniu metafory. Być może zawsze istniał powód dla tworzenia metaforycznej architektury. Za jednym razem było nim przekonanie o poetyckiej potrzebie wykorzystania mocy przenośni dla spotęgowania formalnej ekspresji budynku. W innym przypadku świadomość istnienia architektury jako sztuki odbieranej publicznie dawała powód wprowadzenia jej w świat nietypowego komunikowania się twórcy z widzem poprzez bogate w odniesienia metaforyczne walory budowli. Porozumienie takie, choć utrudnione niełatwą specyfiką odczytania właściwych znaczeń architektury, zawsze włączało sztukę budowania w sferę współdziałania polegającego na spójnej i skrótowej aktualizacji wiedzy, światopoglądów, czy wyznawanych idei estetycznych.

Do początków dwudziestego wieku metafora uznawana była za rodzaj dekoracji, za naddaną ozdobę dla upiększenia budowli. Wiek dwudziesty radykalnie zmienił sytuację i zaferował nam bogatą w stylistykę metaforyczną architekturę. Ale i nie tylko. Metafora stała się głównym tematem, istotą działań urzeczywistniającą sens świata architektury tego stulecia. W modernizmie – metafora urzeczywistniła się jako nadrzędny dogmat, w postmodernizmie w odróżnieniu, jest pretekstem podległym sferze indywidualnej poetyki. Niezależnie jednak od dziś już odległych doktryn formalnych modernizmu zastąpionych pluralizmem znaczeń postmodernistycznej architektury, z pewnością wciąż trwała wydaje się pozostać potrzeba nadania architekturze ponadczasowych walorów stylistycznych, określających sens dokonań poszczególnych twórców czy całych kultur i społeczności. Towarzyszące temu twórcze sposoby wyrazu architektonicznego sięgały i będą nadal sięgać po tą jedną z ważniejszych funkcji stylistycznych uznaną za myślowy i formalny fenomen krajobrazu architektonicznego. Wydaje się, że demonstrowana sztuczność i fikcyjność tych wymuszonych poetycką intencją form będzie jednym z czynników kwalifikujących architekturę do szerokiego spektrum wielowartościowej sztuki i tym samym będzie ją stawiać ponad utylitarność budownictwa i konstrukcji.

Wobec różnorodnych motywacji użycia metafory niezmiennie pozostają czynniki pozwalające na rozumienie i odkrywanie przenośni architektonicznej. Przyjmuje się, że podobnie jak w innych dziedzinach, metafora w architekturze jest figurą tropiczną, która łamie zasady pojętej powszechnie i utrwalonej składni, abstrahuje poprzez analogię i wielorakie asocjacje, od tradycyjnie rozumianych kształtów, kodów, treści i znaczeń architektonicznych. Warto pamiętać, że o sensowności wypowiedzi metaforycznej decyduje prezentowana przez twórcę intencja świadomego przypisania formie cech niezgodnych z konwencjonalną ekspresją, jak i zdolność rozumienia i odczytania sensu metaforycznego przez odbiorcę. Wobec utrwalonej tradycji określania metafory jako figury językowej,

ważne również wydaje się uznanie tego tropu jako należącego do domeny sztuk wizualnych opartych na odkrywaniu sensów metafory w jej „widzialnym” – plastycznym i ikonograficznym charakterze. Metafora stanowi więc niejako odwołanie do pewnej wspólnej cechy zestawianych ze sobą rzeczy i pojęć. Jest zjawiskiem „przenoszącym” dzieło architektury w sferę odniesień opartych, ponad wszystko, na sposobie użycia poza-architektonicznego sensu niż na jego dosłownym przedstawieniu. Tu funkcje formalnego podobieństwa, porównania, konfrontacji dwóch pojęć czy ich utożsamienia jawią się jako decydujące i konstytutywne dla faktu powstania wrażenia metaforyzacji formy. Przykładem służą metafory antropomorficzne uważane za „genetyczne” i podstawowe w swojej naturalności odbioru i kreacji; metafory maszyny z bogactwem form techno- i biomorficznych, jak i pokrewne estetyce maszynowej upodobnienie budynku do statku – obrazowanie od zawsze traktowane przez twórców jako przedłużenie tradycji wykorzystania quasi-architektonicznych form marynistycznych. Należy także zaliczyć do tego rodzaju zestawienia metafory oparte na asocjacjach z formami historycznych, których podstawą odniesień staje się transformacja utrwalonych, nierzadko symbolicznych treści architektonicznych. Zwracają uwagę również inne czynniki wpływające na zaistnienie metaforycznej formy podbudowujących niejednokrotnie ukryty aspekt poetyckiej budowy – wśród nich, szeroko rozumiane uwarunkowania kontekstowe czy zjawisko nadawania przez architekta nazwy dla obiektu. Oba elementy choć traktowane jako uzupełniające i wspomagające odbiór metafory stanowią nierzadko nierozłączny składnik rozstrzygający o jednoznacznym odczycie kształtu formy architektonicznej. Odnosi się to szczególnie do roli kontekstu, elementu tak teoretycznego jak i fizycznego, określanego mianem tła referencyjnego, często przesądzającego o właściwej logice metaforycznej wypowiedzi. Inny interesujący sposób rozumienia metaforycznej relatywizacji znaczeń architektury przynosi również poetyckie „odrzczywistnienie” formy w zabiegach przeskalowania i monumentalizacji przedmiotów należących do codziennego doświadczenia.

Dziś wydaje się, że przerośnięta w swoim powtarzalnym i wciąż odnawianym sposobie prezentacji sugerują możliwość wyróżnienia podstawowych typów metaforycznej architektury. Okazuje się, że w swoim jasnym i celowym przesłaniu metafory występują niezależnie od indywidualnie wyznawanych upodobań formalnych i nadal stanowią wyjątkowy (choć nie jedyny) przykład umocowania architektury w jej poetyckim aspekcie. Metafora jest funkcją tropiczną od której zaczyna się myślenie i prywatne idealizowanie architektury. Jest także procesem wyobraźni i inwencji architekta (np. w działaniach rysunkowym lub teoretycznych) wyprzedzającym i motywującym końcowy wymiar przestrzenny budowli. Stanowi z jednej strony skrót w komunikacji między twórcą a odbiorcą jak rozszerza sens architektonicznych znaczeń.

Jak w wiekach ubiegłych, tak i w czasach współczesnych, przerośnięta architektoniczna ma w swojej naturze nadal przede wszystkim burzyć zintegrowany

obraz świata. Wciąż, ze swoją nietypową funkcją stylistyczną przekraczania granic otaczającej nas rzeczywistości, kieruje obrazowanie architektoniczne w stronę nietypowych formuł i prezentacji. Architektura traktowana jako metaforycznie przeciwstawna reszcie świata całość, zawsze upodabniała się lub wyróżniała w stosunku do innych analogicznych odnośni, zyskując sobie wśród nich własną indywidualny i odpowiedni status znaczeniowy zmieniający się wraz z upływem lat.

Należy jednak pamiętać, że „słowa przemijają, obiekty architektoniczne pozostają i trwają”.²³ Sentencja Mieczysława Porębskiego przypomina, że otaczający nas obraz architektury nie jest trwały, że w zapomnienie odchodzi niejedna treść i znaczenie, a na to miejsce przychodzi nowe i bardziej aktualne zjawisko opisujące zastaną architektoniczną rzeczywistość. Tu warto zapytać czy niewątpliwa zmiana znaczeniowa architektury nie powoduje, że wraz ze słowami, ideami i znaczeniami w niebyt odchodzą także metafory? Czy w ciągu upływu lat nie zatracą się pierwotny sens zastosowanej przez architekta przenośni i czy rzeczywiście w sferze wizualnej pozostaje jedynie jakość materialna architektury, charakterystyka stylu, zastosowane proporcje, skala, faktura itd. A jeżeli nie akceptujemy tego rodzaju podejścia, to w czym upatrywać fenomenu ewentualnego trwania metafory? Czy od stopnia tzw. „widzialności” metafory w budynku, kontynuowania określonej konwencji, sposobu jej potraktowania, czy od nie zawsze wytłumaczalnej nowatorskiej jakości siły przekazu? Więc może jednak jest inaczej: to stylistyki przemijają, a metafory trwają. Trwają w swojej wieloznaczności, otwartości na interpretację lub w sile konkretnej, utrwalonej i modyfikowanej tradycji obrazowania.

Choć trudno doszukiwać się tu właściwej i jednoznacznej odpowiedzi, należy zdać sobie sprawę, że skuteczność użycia metafory i jej rozumienie weryfikowana jest przede wszystkim z upływem lat. Nadrzędne znaczenie ma tu nie tyle siła obrazowania co także zewnętrzna akceptacja odbiorcy. Im bardziej metafora jest ugruntowana konwencją tym łatwiej widzowi przyjąć do wiadomości zastosowany metaforyczny obraz. Stabilizacja pojęciowa znaczeń architektonicznych (w tym metaforycznych) zawsze ułatwiała rozumienie. W tym zakresie architektura upodabnia się do domeny utrwalonego słownikowo przekazu językowego i tekstowego. Socjologiczny aspekt odbioru architektury nie powinien jednak przesłonić drugiej istotnej strony fenomenu metafory. Zawsze obecna w architekturze hermetyczna i niekonwencjonalna metaforyka, często nie tyle nie jest się powodem automatycznego odrzucenia, lecz wręcz przeciwnie, niekiedy daje impuls do twórczej kontynuacji. Odkrycie nowej przenośnej formuły zawsze nadawało architekturze nowych jakościowo cech przekształcających się w powszechnie uznawane tendencje, mody czy w wyznawaną zbiorowo stylistykę architektoniczną. W tym wypadku, oryginalność metafory (choć sam termin budzi dziś niemalą wątpliwość) zapewnia jej uznanie i akceptację przynajmniej na jakiś czas, dopóki *novum* nie zamieni się

²³ M. Porębski, *Ikonosfera*, *op. cit.*, s. 156.

w stylistyczny komunał, który w końcu ulegnie zapomnieniu lub, przeciwnie, metafora będzie trwać w świadomości architektów i odbiorców ponieważ przeobrazi się w kolejną konwencję nie wykluczającą bogactwa uformowań.

Istotnie, „żywe” metafory nie podlegają jedynie walorom oryginalności i nowatorstwa i mogą podlegać szerzej uznawanej konwencji obrazowania. Nietypowy sposób użycia metaforycznego jest w tym wypadku tak samo ważki jak samo poszukiwanie „pierwszej metafory”. Pewnym uogólnieniem tej reguły mógłby być fakt, że to uzyskana stylistyczna pojemność znaczeń metafory decyduje o jej przetrwaniu w czasie bardziej niż nowa, nietypowa sfera znaczeń.

A co decyduje o „śmierci” metafory? W języku wyznacznikiem wyjścia metafory z obiegu jest powszechne przekonanie o jej przeobrażeniu w wyrażenie potoczne. W architekturze najprawdopodobniej jedną z przyczyn utraty siły przenośnej metafory jest także powtarzalność i monotonia stosowania poszczególnych metafor co staje się bezpośrednim powodem wyczerpania się jej pierwotnego sensu działania. Inną przyczyną „śmierci” metafory jest... spełnienie się marzeń architekta. Adekwatny wydaje się przykład idei „szklanych domów” – metafory uosabiającej modernistyczną tęsknotę za przejrzystością intencji twórcy, za moralną szczerością i czystością ludzkiego habitatu. Jak się okazało, dzięki Walterowi Gropiusowi i Miesowi van der Rohe, od połowy tego wieku mieszkamy i pracujemy w „szklanych domach”, choć po latach wyszło na jaw, że nie wszyscy tego chcą i nie wszyscy to akceptują. Tak czy inaczej metafora uzyskała status „martwej” przenośni ponieważ stała się znaczeniem dosłownie rozumianym. Nikt już nie odkrywa w owym znaczeniu metafory ponieważ przekroczyła ona sferę poetyckich marzeń i odniesień i wkroczyła w realność codzienności. W tym przypadku wyczerpanie się znaczeń metaforycznych – owo „spełnienie się architektów w metaforze” oznacza niepodważalną utratę poetyckiej mocy tego rodzaju architektury. Dziś, próba zinterpretowania na nowo tej metafory może się stać co najwyżej wydarzeniem technologicznym lub kolejną wersją popularnych w krajobrazie architektonicznym szklanych uformowań.

Z drugiej strony należy przypomnieć, że istnieją w architekturze typy tradycyjnych przenośni zakorzenionych w świadomości tak twórców jak i odbiorców, które są wciąż aktualne i „żywe” w swoim przekazie. Choć niekiedy zapominane lub odrzucane wciąż powracają z wielką siłą nadając architekturze cech indywidualnego wyrazu. Dowodów na poparcie tezy o trwaniu architektonicznej metafory dostarczają cytowane przykłady budynków o cechach antropomorficznych. W tym przypadku, naturalnie wrodzona chęć doszukiwania się przez widza cech ludzkich w budynku i świadome demonstrowanie tego przez architektów wydaje się być niepodważalne dla trwania metafory. Podobnie rzecz się ma z uznaną i stosowaną od wieków metaforyką kształtów okrętowych. Tu także, istniejące od dawna uwikłanie metafory z wielowątkową mityczno-symboliczną sferą postrzegania formy, przesądza o istnieniu żywej i niezmiennej tradycji wykorzystania tego szczególnego sposobu metaforyzacji przestrzeni. Niezależnie od stopnia uznania ich za konwencjonalną

ekspresję należy uznać ten przejaw przenośnej stylistyki jako trwałe wpisanie się do typu modelowej metaforyzacji pozostającej wciąż w nieustannej architektonicznej interpretacji. W tym sensie właściwym byłoby stwierdzenie, że to odmienność użycia „starych rzeczy” staje się kategorią nowatorstwa i indywidualności stylistycznej. Różnorodność i inność użycia metafory wszelakich „statków” „twarzy” czy form o historycznych odniesieniach stawia znak równości pomiędzy utrwaloną ekspresją metaforyczną z dokonaniem architektów odnajdujących w przestrzeni poetyckiej „rzeczy nowe”. W każdym z przypadków siła sprawcza metafory – wielowartościowość i wieloznaczność odkrywa przed widzami jej nieskończone bogactwo interpretacyjne.

Bibliografia

- Abraham R., Counter-thoughts, katalog wystawy *Ungebaut/Unbuilt*, Innsbruck 1986
- Antoniadou A., *Poetics of architecture*, New York 1990
- Arystoteles, *Retoryka-Poetyka*, Warszawa 1988
- Bączyński A., *Semiologia architektury Arata Isozaki*, „Architektura” 1981 nr 1.
- Bandini M., *Il taccuino segreto*, [w:] *Franco Purini – Sette paesaggi*, Milano 1989.
- Baranowska M., *Surrealna wyobraźnia i poezja*, Warszawa 1984.
- Barański J., *Czy metafora może być bajką?*, „Konteksty” 1994 nr 1-2.
- Bertoni F., *l'Architecture à penser de Philippe Starck*, Paris 1991.
- Betsky A., *Violated perfection*, New York 1991.
- Boissière O., *Starck, condensateur du temps*, Paris 1987.
- Cannarozzo M. L., *Architettura disegnata: vs. disegno teoretico*, Roma 1994.
- *Concerning Archigram*, „Archigram Archives”, London 1997.
- Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923.
- David B., *Mot dire*, „l'Architecture d'Aujourd'hui”, 1991.
- Dobrzyńska T., *Metafora*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1984.
- Eco U., *Pejzaż semiotyczny*, Warszawa 1972.
- Eco U., *Nieobecna struktura*, Warszawa 1996.
- Eco U., *Dzielo otwarte - Forma i nieokreśloność w poetykach współczesnych*, Warszawa 1973.
- Eco U., *Production des signes*, Paris 1994.
- Eco U., *Wyspa dnia poprzedniego*, Warszawa 1996.
- Fauset P. G., *Okręt flagowy*, „Western Morning News”. „Architektura & Biznes”, 1996 nr 3.
- Frampton K., *Paysage di Morel*, „l'Architecture d'Aujourd'hui” 1977 nr 190.
- Frampton K., *The work of Steven Holl; A retrospective prospect - 1980/1996*, „El Croquis” nr 78, Madryt 1996.
- Gadowska B., Gliński A., „Obecność przeszłości” czyli retrospekcja o *Biennale weneckim*, „Architektura” 1982 nr 2.

- Gazzola Luigi, *Architettura e tipologia*, Roma 1990.
- Gołaszewska M., *Zarys estetyki*, Warszawa 1984.
- Graves M., *A case for figurative architecture*. [w:] *Michael Graves, buildings and projects 1966 -1981*. New York 1982.
- Hegel G. W., *Wykłady o estetyce*, t.1., Warszawa 1964.
- Janicka K., *Surrealizm*, Warszawa 1975.
- Jaśkiewicz J., *O metaforze w architekturze i w innych sztukach pięknych*, Warszawa 1991.
- Jencks Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1982.
- Jencks Ch., *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa 1989.
- Jencks Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
- Jodidio P., *Richard Meier*, Köln 1995.
- Koolhaas R., *S,L,M,XL*. Rotterdam 1995.
- Kozłowski D., *Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków 1992.
- Kozłowski D., *How to find a new text or a rational and poetic pretext*, [w:] A. Dal Fabbro, *Cracovia – Arx & Forum*, con uno scritto / with an assey by Dariusz Kozłowski, Venezia 1999.
- Krakowski P., *O sztuce nowej i najnowszej*, Warszawa 1981.
- Lurker M., *Przesłanie symboli w mitach, kulturach i religiach*, Kraków 1994.
- Misiągiewicz M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999.
- *New York Architecture 1970-1990*, zebrał H. Klotz przy współpracy L. Sabau, München 1989.
- Ortega y Gasset J., *Dehumanizacja sztuki i inne eseje*, Warszawa 1996.
- Porębski M., *Ikonosfera*, Warszawa 1971.
- Porębski M., *Czy metaforę można zobaczyć?*, „Teksty” 1980 nr 6
- Praz M., *Mnemozyne, rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*. Warszawa 1981.
- Purini F., *Sette paesaggi*, Milano 1989.
- Ricoeur P., *Język, tekst, interpretacja*, Warszawa 1989.
- *Rozmowa Petera Eisenmana z Robertem Venturim*, „Architektura” 1983 nr 4
- Sato K., *Alchimia - „Contemporary Italian Design*, Berlin 1988.
- Schulz Ch. N., *The Two Faces of Post-Modernism*, „Architectural Design” 1988 nr 7.
- Scolari M., *Aporie architektury*, „l’Architecture d’Aujourd’hui” 1977 nr 190.
- Sitney P. Adams, *Seven Gates to Eden*, „l’Architecture d’Aujourd’hui” 1977 nr 190.
- Skwara M., *Ogrody wyobraźni*. „Architektura” 1986 nr 5.
- Tatariewicz W., *Historia estetyka, t.3 - Estetyka starożytna*, Warszawa 1967.
- Thomsen Ch. W., *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, Köln 1991.
- Todorov T., *Poetyka*, przekład S. Cichowicz, Warszawa 1984.

- Todorov T., *Introduction a la litterature fantastique*, Paris 1977.
- Trzeciak P., *Historia, psychika, architektura*, Warszawa 1988.
- Wallis M., *Sztuki i znaki*, Warszawa 1983.
- Welsch W., *Nasza postmodernistyczna moderna*, Warszawa 1998.
- Wilkoszewska K., *Wariacje na postmodernizm*, Kraków 1997.
- Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, Warszawa 1956.
- Wujek J., *Mity i utopie architektury XX wieku*, „Architektura” 1983 nr 2.
- Wyslouch S., *Znak ikoniczny w koncepcji Umberta Eco i problematyka kodu wizualnego*, „Konteksty” 1994 nr 1-2.

Spis ilustracji

II. Metafora formy antropomorficznej

- II. II.1. Kazumasa Yamashita, *Dom Twarz*, Kioto, 1974.
Wg Charles Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa 1989.
- II. II.2. Takefumi Aida, *Dom Nirwany*, Fujisawa, 1972. Wg jw.
- II. II.3. Philippe Starck, *Le Baron Vert* („Zielony Baron”), Osaka, 1991.
Wg Starck®, wyd. Taschen, Paris 1991.
- II. II.4. Raimund Abraham, *Church on the Wall* („Kościół przy Murze”),
wschodnia elewacja, Berlin, 1982-83.
Wg katalogu wystawy *Raimund Abraham-Ungebaut/Unbuilt*, Innsbruck 1986,
- II. II.5. Dariusz Kozłowski, *Dom Alchemików*, 1984.
Wg *Polskie współczesne rysunki architektoniczne*. Wyd. galerii Aedes i galerii Rysunku
Architektonicznego ZO SARP Kraków, 1989.
- II. II.6. Man Ray, *Dokładny czas – Zakochani*. 1932-34.
Wg Krystyna Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1975.
- II. II.7. Hans Hollein, *Drapacz chmur w Chicago*, 1958.
Wg Ch. W. Thomsen, *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, Köln 1991.
- II. II.8. Peter Cook, *Mesh Marsh and Trickling Tower*, 1978.
Wg *Peter Cook*, „A+U” 1989 nr 12.
- II. II.9. Minoru Takeyama, *Hotel Beverly Tom*, Yomakomai, Hokkaido, 1973.
Wg Charles Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa 1989.
- II. II.10. Stanley Tigerman, *Dom Stokrotki*, plan przyziemia, Indiana, 1976-77.
Wg Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987.

III. Maszyna

III.1. Statek

- II. III.1.1. Claude Nicolas Ledoux, *Miejskie Propyleje* (I Propilei della Città).
Wg Luigi Gazzola, *Architettura e tipologia*, Roma 1990.
- II. III.1.2. Aldo Rossi, Giovanni Braghieri, *Il Teatro del Mondo* („Teatr Świata”),
Wenecja, 1979.

- Wg *Aldo Rossi, buildings and projects*, P. Arnell, T. Bickford (red.), New York 1984.
- II. III.1.3. Massimo Scolari, Sekwencje montażu Arki (*Montage sequence of the Ark*), 1986.
Wg *Andreas Papadiakis & Harriet Watson, New Classicism*, London 1990.
- II. III.1.4. Oswald M. Ungers, Centrum badań polarnych, Bremerhaven, 1982.
Wg „Casabella”, 1983 nr 3.
- II. III.1.5. Mario Botta, *Daro House, Daro*, 1992.
Wg *Contemporary European Architects, vol.II*, wyd. Taschen, Köln 1994.
- II. III.1.6. James Stirling, Uniwersytet St. Andrews, 1959-63.
Wg Charles Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Warszawa 1989.
- II. III.1.7. James Stirling, Pawilon wydawnictwa *Elekta*; rysunki studialne, Wenecja, 1991.
Wg Marco Mulazzani, *I padiglioni della Biennale a Venezia*. Milano 1993.
- II. III.1.8. Hans Hollein, *Lotniskowiec wśród austriackich pól zbożowych*, 1964.
Wg Charles Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987
- II. III. 1.9. Steven Holl, *Dom Berkovitz–Odgis*, Martha’s Vineyard, Massachusetts, 1984-88.
Wg *Steven Holl*, „El Croquis”, 1996 nr 78.
- II. III.1.10. Le Corbusier, Transatlantyk i paryskie monumenty, 1923.
Wg Le Corbusier, *Vers une architecture*, Paris 1923.
- II. III.1.11. Richard Meier, *Dom Douglasów*, Harbour Springs, Michigan, 1971-73.
Wg Philippe Jodidio, *Richard Meier*. Köln 1995.
- II. III.1.12. Richard Meier, *Dom Douglasów*, Harbour Springs, fragment ..?, Michigan, 1971-73.
Wg Philippe Jodidio, *Richard Meier*. wyd. Taschen, Köln 1995.
- II. III.1.13. Nicolas Grimshaw, Siedziba gazety *Western Morning News*, Plymouth, 1993; zdjęcie realizacji, przekrój.
Wg *Contemporary European Architects vol.II*, wyd. Taschen, Köln 1994.
- II. III.1.14. Dariusz Kozłowski, Tomasz Mańkowski, Aleksander Noworól, *Peak Hong-Kong*, rysunek konkursowy, 1981.
Wg Dariusz Kozłowski, *Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalnej*, Kraków 1992.
- II. III.1.15. Dariusz Kozłowski, Willa dwurodzinna *Bateau-Bateau*, Kraków, 1991; rzuty kondygnacji, aksonometrie.
Wg jw.
- II. III.1.16. Dariusz Kozłowski, Maria Misiągiewicz, Willa dwurodzinna *Bateau-Bateau*,., zdjęcie realizacji, Kraków, 1991;
Wg jw.
- II. III.1.17. Dariusz Kozłowski, *Transpodgórze*, Kraków, 1986.
Wg jw.
- II. III.1.18. Philippe Starck, Piwiarnia Asahi „*La Flamme*”, Tokyo, 1990; rysunek
Wg *Starck®*, wyd. Taschen Paris 1987.
- II. III.1.19. Philippe Starck, Piwiarnia Asahi „*La Flamme*”, Tokyo, 1990;

III.2. Technoestetyka i technomorfizm

- II. III.2.1. Peter Cook, Wieża widokowa dla Monteralu, 1964.
Wg Charles Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
- II. III.2.2. Michael Webb, *Budynek Zrzeszenia Producentów Mebli*, 1959.
Wg *Concerning Archigram*, „Archigram Archives”, London 1997.
- II. III.2.3. Michael Webb, *Sin Centre* („Centrum Grzechu”), 1962.
Wg jw.
- II. III.2.4. Ron Herron, *Walking City* („Wędrujące Miasto”), 1964.
Wg jw.
- II. III.2.5. Cezary Zawada, Marcin Charciarek, *Millenium Tower*, 1997; rysunek konkursowy, przekrój.
- II. III.2.6. Richard Rogers, *Siedziba ubezpieczalni Lloyd's*, Londyn, 1986.
Wg Andreas Papadakis, *Architectural design for today*, London 1991.
- II. III.2.7. Christopher McDonald, Peter Salter, *ICI Trade Pavillons, Royal Agricultural Showground*, Stoneleigh, 1983.
Wg Aaron Betsky, *Violated perfection*, New York 1991.

IV. Metafora formy historycznej

- II. IV.1. Ernesto Rogers i BBPR, *Torre Velasca*, Mediolan, 1957.
Wg Charles Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
- II. IV.2. Robert Venturi, Plac Franklina, Waszyngton, 1972-76.
Wg Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987.
- II. IV.3. Michael Graves, Budynek Urzędów Miejskich - *The Portland*, Portland, Oregon, 1980-82.
Wg Andreas Papadiakis & Harriet Watson, *New Classicism*, London 1990.
- II. IV.4. Michael Graves, *Most Kulturalny Fargo/Moorhead*, Fargo/Moorhead, Minnesota 1978; elewacja.
Wg Michael Graves, *buildings and projects 1966 - 1981*. K. Vogel Wheeler, P. Arnell, T. Bickford (red.) New York 1982.
- II. IV.5. Ricardo Boffil, *Les Arcades du Lac*, St-Quentin-en-Yvelines, 1974-1981.
Wg Andreas Papadiakis & Harriet Watson, *New Classicism*, London 1990.
- II. IV.6. Ricardo Boffil, *Pałac Abraxas*, Marne-la-Valée, 1978-1982.
Wg Charles Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987.
- II. IV.7. Adolf Loos, *Chicago Tribune Tower*, konkurs 1922.
Wg jw.
- II. IV.8. Alessandro Mendini, *House of Naked Men*, 1978.
Wg Kazuko Sato, *Alchimia*, Berlin 1988.

- II. IV.9. Hans Hollein, Projekt fasady na *Strada Novissima*, Biennale Weneckie, 1980.
Wg *The Presence of the Past. First International Exhibition of Architecture. The Corderia of the Arsenale. La Biennale di Venezia 1980*, Venezia 1980.
- II. IV.10 Dariusz Kozłowski, *Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia XX Zmartwychwstańców*, Kraków, 1983-89; *Brama Nadziei*
Wg Konrad Kucza-Kuczyński, *Seminarium Księży Zmartwychwstańców*, „Architektura” 1995 nr 3.

V. Funkcja dosłowności i przeskalowania

- II. V.1. Robert Venturi, *Big Apple*, Nowy Jork, 1984.
Wg *New York Architecture 1970-1990*, zebrał H. Klotz przy współpracy L. Sabau, München 1989.
- II. V.2. Frank O. Gehry, Claes Oldenburg, *Chiat Day Building*, Venice, 1975-91.
Wg Philippe Jodidio, *Contemporary California Architects*, Köln 1995.
- II. V.3. Hans Hollein, *Monument: Wagon*, fotokolaż, 1963.
Wg Ch. W. Thomsen, *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, Köln 1991.
- II. V.4. Hans Hollein, *Chłodnica Rolls-Royce'a na Wall Street*, fotokolaż, 1966.
Wg jw.

VI. Metody metaforyczne

- II. VI.1. Raimund Abraham, *Torre della Sapienza – Città della Duplice Visione*, 1980.
Wg katalog wystawy *Raimund Abraham - Ungebaut/Unbuilt*, Innsbruck 1986.
- II. VI.2. Raimund Abraham, *Siedem Bram Raju*, 1977.
Wg „l'Architecture d'Aujourd'hui”, 1977 nr 190.
- II. VI.3. Leo Krier, Massimo Scolari, *Podwójna twarz Janusa*, 1976.
Wg „l'Architecture d'Aujourd'hui”, 1977 nr 190.
- II. VI.4. John Hejduk, *Berlin Masques - Elements*, 1982.
Wg jw. Aaron Betsky, *Violated...*
- II. VI.5. Giovanni Battista Piranesi, *Carceri*, z serii *Fantazje więzienne*, około 1745.
- II. VI.6. Franco Purini, *Nieustannie pojawianie się architektury*; 1984.
Wg Franco Purini, *Sette paesaggi*. Milano 1989.

Indeks nazwisk

- Abraham Raimund 4, 46-47, 151, 156-159, 180, 183, 186
Aida Takefumi 44, 183
Antoniades Antonio 13, 180
Arystoteles z Tagiry 10, 16, 151, 180
- Bandini Micha 163, 180
Banham Reyner 79-80
Baranowska Małgorzata 26, 125, 180
Barthes Roland 50
Barberi Giovanni 66
Baudrillard Jean 32
Bączyński Andrzej 32, 152-154, 180
Beardsley Monroe C. 21
Bertoni Franco 45, 78, 180
Betsky Aaron 80, 82-84, 180, 185
Białostocki Jan 25, 127, 145
Bloomer Kent 40
Boffil Ricardo 122-124, 185
Boissière Olivier 78, 180
Botta Mario 67, 71, 124, 184
Boullée Etienne Louis 26
- Cannarozzo Maria Lucia 157-158, 180
Chirico Giorgio de 128
Cohen Jean 13, 18, 159
Coleridge Samuel 160
Cook Peter 50, 80-81, 183, 184
Cycero 15
- David Brigitte 162, 180
Dick Philipe K. 45
Dobrzyńska Teresa 10, 13, 16, 18, 21, 28, 159, 180
Doesburg Theo van 79
Duchamps Marcel 145
- Eco Umberto 12, 22-25, 120-121, 143, 151-152, 154, 180, 182
Eisenman Peter 118, 144, 181
Erskin Ralph 67
- Farrell Terry 28
Fauset Peter G. 74-75, 180
Foster Norman 28, 83
Frampton Kenneth 46-47, 71, 155, 180
- Gasset José Ortega y 14, 15, 24, 26, 49, 144, 188
Gibson William 45
Graves Michael 31, 39, 41-42, 115, 117-121, 126, 181, 185
Grimshaw Nicolas 28, 74-75, 83, 184, 188
Gazzola Luigi 66, 180, 183
Gadamer Hans George 117
Gehry Frank 144, 186
Goldschmidt Adolf 127
Gwathmey Charles 118
- Hautecoeur Louis 129
Hegel Georg Wilhelm 15, 181
Hejduk John 118, 158
Herron Ron 80, 82, 185
Heraklit 154
Holl Steven 71-72, 180, 184
- Hollein Hans 49-50, 70-71, 124-125, 145, 183, 184, 185, 186
Husserl Edmund 24
- Isozaki Arata 32, 124, 151-154, 180
- Janicka Krystyna 48, 181, 183
Jaśkiewicz Juliusz 15, 16, 18, 20, 25, 181
Jencks Charles 16, 19, 24, 27, 28, 29,

	30, 33, 34-35, 39, 41-44, 46, 50-52, 68, 69, 71, 73, 74, 84, 119, 120, 124, 181, 183, 184, 185, 186		
Jodidio Philip	74, 186	Piano Renzo	67
Johnson Philip	116, 146	Piranesi Giovanni Battista	160-161, 186
		Porębski Mieczysław	12, 21-22, 126, 177, 181
Kantor Tadeusz	21	Potoghesi Paolo	116
Klotz Heinrich	24, 33-35, 143, 153, 181, 186	Praz Mario	40-41, 181
Koolhaas Rem	17, 181	Purini Franco	158-159, 163, 180, 181, 186
Kozłowski Dariusz	5, 47-48, 75, 77, 121, 126, 128, 162-163, 181, 183, 184, 186	Przyboś Julian	6
Krakowski Piotr	27, 76, 142, 181		
Krier Leo	122, 158, 186	Quincey Thomas de	160
Krier Robert	121		
Kubin Alfred	128, 145	Richards Ivor Armstrong	18
Kurokawa Kisho	29	Ricoeur Paul	11, 15, 18, 30, 181
Kwintylian	15	Ridley Scott	45
		Rodakowski Henryk	22
Lang Fritz	45	Rogers Ernesto	116, 185
Le Corbusier	27, 43, 72-73, 74, 79, 160, 161, 180, 184	Rogers Richard	28, 83, 185
Ledoux Claude Nicolas	26, 66, 183	Rohe Mies van der	27, 178
Libeskind Daniel	162	Rossi Aldo	66, 159, 183, 184
Lissitzky El	27	Rusconi Giovanni Antonio	66
Loos Adolf	124, 125, 143, 155, 156, 185		
Lurker Manfred	49, 66, 181	Salter Peter	84, 185
		Sant'Elia Antonio	160
Man Ray	48, 183	Scamozzi Vincenzo	66
Magritte René	143, 144	Scolari Massimo	67, 158, 159, 161, 181, 184, 186
Martini Francesco di Giorgio	40	Selva Giannantonio	66
Mayen Maria Renata	20, 25	Serlio Sebastiano	41
McDonald Christopher	84, 185	Severini Gino	79
Meier Richard	73-74, 181, 184	Sitney Adams P.	157, 181
Melville Herman	71		
Mellini Alessandro	124, 185	Skwara Marek	160, 181
Mitosek Zofia	18	Starck Philippe	45, 77-78, 143, 180, 183, 184, 185
Moore Charles	40	Stern Robert	121
		Stirling James	28, 68-69, 184
Norberg-Schultz Christian	32, 121, 181		
		Takeyama Minoru	50-51, 183
Peiper Tadeusz	15	Tatarkiewicz Władysław	40, 128, 181
		Thomsen Christian W.	49, 181, 183, 186
		Tigerman Stanley	51-52, 122, 183
		Todorov Tzvetan	25, 181
		Trzeciak Przemysław	31, 181
		Tycjan	40

Ungers Mathias O. 67, 184

Wallis Mieczysław 129, 182
Webb Michael 19, 80-81, 185
Welsch Wolfgang 33, 117, 182
Wilkoszewska Krystyna 34, 36, 182
Witruwiusz 40, 41, 182
Wittgenstein Ludwig 160

Venturi Robert 31, 51- 52, 115, 117-
118, 124, 143-144,
181, 185, 186

Vico Giambattista 9
Vinci Leonardo da 160

Yamashita Kazumasa 43-44, 183

Zawada Cezary 82
Ziomek Jerzy 20