

Maria Misiągiewicz*

PRZESTRZEŃ MAGICZNA ALBO ODNAJDYWANIE RZECZYWISTOŚCI DROGI CZTERECH BRAM THE MAGIC SPACE OR FINDING THE REALITY OF THE WAY OF FOUR GATES

Streszczenie

Architektura Przestrzeni Magicznej, to pewien rodzaj poezji sztuki kształtowania przestrzeni bliskiej sztuce surrealizmu i architekturze postfunkcjonalizmu. Kategoria bliska idei „pretekstów architektonicznych”, jako teorii postępowania projektowego. Tam jest także miejsce dla poetyki transmutacji betonu.

Słowa kluczowe: beton architektoniczny

Abstract

The architecture of the Magic Space is a kind of poetry of the art of shaping space close to the art of surrealism and the architecture of post-functionalism. This is a category close to the idea of “architectural pretexts” as a theory of design process. It is also a place for the poetics of the transmutation of concrete.

Keywords: fair-faced concrete

Przestrzeń Magiczna¹

1. Być może kluczem do zrozumienia natury Przestrzeni Magicznej mógłby być obraz amerykańskiego malarza Thomasa Cole’a, z 1840 roku, zatytułowany *The Architect’s Dream*, oddający wrażenie wizji architek-

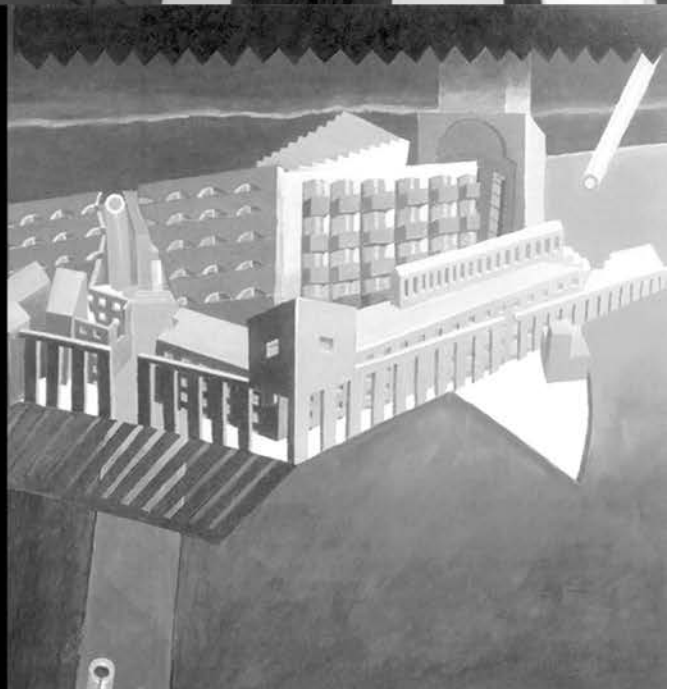
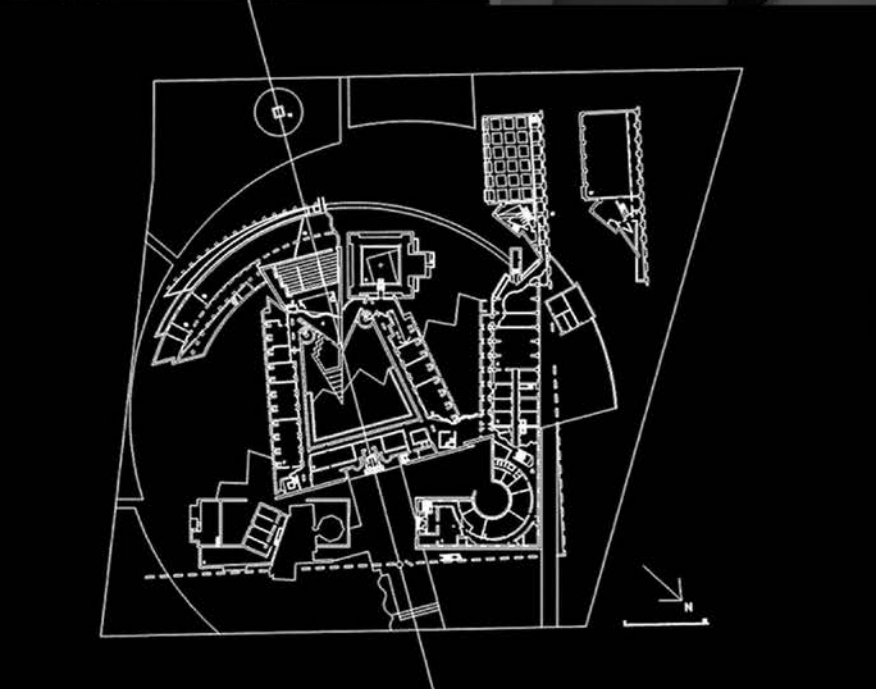
ta, który – jak to określił poeta William Cullen Bryant: „zasnął po przeczytaniu pracy na temat różnych stylów w architekturze”. U podstaw architektury magicznej jest przewaga obaw i nadziei nad – racjonalnością. Jest również rozdzielanie rzeczy zwyczajnych od poetyckich. Nie tylko rysowana architektura przybiera status rzeczy magicznych. To one stanowią o poezji i – odnajdywaniu rzeczywistości architektury; ważne jest także słowo: opowieść, mit jako preteksty budowania świata.

2. Architektura *Drogi czterech bram* stanowią całość z rysowaną architekturą intencjonalną Dariusza Kozłowskiego – możliwość zamiany magicznej rzeczy wymyślonej w realną stanowi także o jej magiczności. Jest tu także miejsce na *transmutacje betonu*, bez tego miejsce w Przestrzeni Magicznej byłoby niemożliwe. Do rysowania architektury architekt przykłada dużą wagę (zachowując dystans do swoich utworów). Jego szkice, rysunki i obrazy malowane to – studia, ilustracje, manifesty i... gry. Architekt deklaruje przynależność swojej twórczości do czasu postfunkcjonalizmu, lub raczej ponadczasowości antyfunkcjonalizmu, a obrazami potwierdza te oświadczenia. Oznajmia, że buduje swoją sztukę posługując się „pretekstami”: wśród innych jest to język form „z przeszłości”. W stosunku do domniemyanych pierwowzorów wydają się być one zdeformowane, przetworzone i nade wszystko stosowane w innych niż zazwyczaj kontekstach znaczeniowych. Wędrując przez różne czasy i kultury sięga po okruchy różnych symbolik i obrazów, bez chęci ich dokładnej egzegezy, i wydaje się bez przywiązywania się do któregośkolwiek z nich.

3. To pewna zbieżność z ideą włoskiej Transavanguardia. Rzeczy nabierają innego znaczenia – odczytanie jego pozostawia widzowi. A także przychodzi na myśl komentarz do wczesnego de Chirico: „Posługując się nawet znanymi przedmiotami, każąc im wchodzić w niecodzienne związki, malarz wyobcowuje je z realnego świata i, jakkolwiek dokładne byłoby ich odwzorowanie, efektem jest uczucie dziwności i zaskoczenia, jako że świat czyichś widzeń sennych nie jest dla nikogo światem znajomym.” – pisze K. Janicka, *Surrealizm*, Warszawa 1985.

Tu pewne formy powtarzają się i wydaje się – tworzą katalog rzeczy ulubionych. Gra architekta dotyczy

¹ Opracowano na podstawie: Maria Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999.



przemalowywania kodów symbolicznych, zmieniania znaczeń elementów przestrzeni, uzyskiwania nowego przedmiotu z rzeczy odrzuconej, zużytej estetycznie. Architekt chce, by w jego obrazach i architekturze nie było *a priori* form przedstawiających lub abstrakcyjnych: każdy kształt coś oznacza, a rolą architekta jest napełnienie formy tą szczególną materią, by stworzyć obraz realistyczny lub abstrakcyjny, w dowolnym odcieniu jasności lub zamglenia. W tym celu chętnie ukazuje rozłożenia elementów składni języka przestrzeni na niezależne elementy i pozostawia je w tym stanie, by uzyskać efekt scenograficzności. Poetyka rysowanej przestrzeni służy demonstrowaniu „sztuczności”: języka architektury, budowanego świata metafor, ideologii prezentowanej przez architekturę, idei, i samej sztuki – kierując refleksje gdzieś w głąb, ku ogólnemu stanowi sztuki budowania, nie przecząc tezie, że architektura jest to budowanie rzeczy fikcyjnych, tak by wyglądały jak prawdziwe.

4. Jeśli zgodzić się, że architektura usiłuje coś powiedzieć, to potrzeba jej „nazywania” – wynika z obawy, że przemawiając architektura głosi za mało słów. Nazwa „doklejona”, przywołująca znaczenie formy, i kształt jednoznacznie podpowiadający i głoszący określenie – nazwę. Tym sposobem buduje kolejną konwencję zamiany realnego obrazu – przestrzeni architektury na wizję baśniową; nazwa-idea-słowo pisane jawi się jako zakłęcie przywołujące rzeczywistość-nierzeczywistość. Liczne rysunki opowiadają o klasztorze – *Drodze czterech bram*, budowli w Krakowie. Są to równocześnie ilustracje do idei Drogi zapisanej białym wierszem, prezentacje idei konkretnej architektury, a być może także odniesienie do pewnej sytuacji w architekturze współczesnej. Sposób przedstawienia obrazów i architektura to demonstracja pewnego nastroju niedokończenia i nonszalancji jako dopełnienia opozycji wobec dopowiedzenia i konkretności.

Te zapisy można traktować jako polemikę z doktrynami modernizmu: z domem jako maszyną do mieszkania. Rysunki stworzone z myślą o zbudowaniu rzeczy nie są wyłącznie instrukcją dla murarza czy ilustracją dla klienta. Owe cele wydają się być jedynie pretekstem dla prawdziwych dociekań architekta, rozważań dotyczących natury zamieszkiwania.

5. Problem historii wydaje się mieć mniejsze znacze-

nie niż figuratywność. Dzieła mieszczące się w Przestrzeni Magicznej, swoją symboliką stwarzają syntezę wyobrażenia idei i stają się podstawą definiowania architektury. Zda się więc zajmować problematyką związku architektury z pamięcią-historią, który według niego nie powinien już być procesem linearnym, zmuszającym do odtwarzania i cytowania. Ta szczególna twórczość nasycza racjonalistyczne myślenie o formie i interpretację zweryfikowanej historii. Temat reprodukcji jest więc problemem głównym architekta, który poprzez prace teoretyczne rozwija ten motyw w projektowaniu architektonicznym. W tym ujęciu można ulokować także „słowa już powiedziane”, wskazane przez autora w wielu rysunkach i kolażach z lat siedemdziesiątych. Rysowanie stało się poszukiwaniem możliwości aplikacji owych „słów” jako kombinacji elementarnych form, prześwitujących poprzez tworzoną architekturę. Przewodzą one złożoności kompozycji, poprzez zwielokrotnienie i powtarzanie. Świat fragmentów, rozumiejących logikę przeszłości, prowokuje jakieś zmiany w rzeczywistości.

6. Wznosząc budowle pozostaje magiem, rysując obrazy architektury jest poetą. Jego nastawienie do projektowania architektury jest całkowicie poetyckie. Do architektury dociera poprzez poezję, namawia do kulturowania metaforycznego sensu rzeczywistości. Mające swe źródła w takim onirycznym racjonalizmie, rysowane wizje zmieniły się w czasie ostatnich lat, chociaż ślady jego wcześniejszych zainteresowań pozostały: inspiracje zaczęły żywić się mitami zamienianymi w rzeczywistość. W ten sposób znajduje się w wiecznym zawieszeniu pomiędzy intencjonalną realnością, obrazem a opowieścią i mitem wyprowadzanym z konkretnej lokalizacji lub utworu literackiego, czy też z abstrakcyjnego obrazu.

7. W krajobrazie Przestrzeni Magicznej dostrzec można relacje ich magii do znaczenia Imienia „pamięć”. Odniesieniami do „pamięci-niepamięci” są „obrazki” Kozłowskiego, oznaczające poszukiwania w pamięci, lecz także niepamięć źródeł kultury. Nie chodzi tu o zniszczenie kultury, czy przekłęcie tradycji, ale raczej o to, co Tommaso Trini określił jako *ni se souvenir, ni oublier*, co jest demonstracją dystansu do pamięci, albo jest – „pamięcią ironiczną”. Rysunki zawierają zapis pamięci, ich poetyka przypominająca coś nieokreślenie znanego, osadzone-



go w przeszłości niehistoryzującej, choć należącej do historii, zamieniającej rzeczy bez znaczeń na poezję.

Rzeczywistości Drogi Czterech Bram²

1. W omawianym nurcie mieści się także ta poetyka architektury, która zaklina formy architektoniczne w rzeczy lub pojęcia ze światów, które znajdują się poza nią. Realizacją takiej idei jest Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia XX Zmartwychwstańców w Krakowie. Zamysł „Drogi Czterech Bram” towarzyszył rysowanemu budowaniu klasztoru-seminarium w czasie budowania koncepcji projektu budowli. Najpierw stworzono ideę, by uzyskać metaforę-scenopis, który podpowiadał dalszy ciąg opowiadania.

2. Tak więc, najpierw była idea. Pomysł metaforycznej Drogi Ducha z czterema Bramami oparto na archetypie „czwórca”. Odpowiada mu wyliczanie czterech pór roku, czterech etapów rozwoju człowieka – dzieciństwo, młodość, wiek dojrzały..., przywoływanie na myśl etapów przemian w życiu człowieka – od rozterek estetyki do jednoznaczności etyki. Tu drogę dzielą bramy: „Brama Inicjacji”, „Brama Nadziei”, „Brama Wiedzy”, „Brama Wiary”. Droga prowadzi poprzez Mury, Dziedzińce, Budowle, Place; mijamy Bramy i Świątynie „prawdziwe” i „fałszywe”, a od właściwych kierunków uwagę odwracają drogi prowadzące donikąd. Droga Ducha nie jest jednak jakąś realną przestrzenią, jest propozycją udziału mieszkańca i podróżnego w doświadczeniu pokonywania myślą bram i etapów.

Teoria architektury przedstawiającej w takim rozumieniu, jawi się jako idea zakorzeniona w tradycji i wzorach historycznych sprzed okresu Ruchu Nowoczesnego. By mogła być podstawą twórczego działania, proponowana przez nią metafora winna być rozumiana jako akces do własnych mitów i rytuałów w skonstruowanym przez architekta świecie budowli.

3. Ideę realizuje kompozycja założenia klasztornego. Symboliczna droga stała się osią układu zakotwiczoną z jednej strony w centralnym punkcie Rynku krakowskiego, umownym środku Starego Miasta, drugą przenikającą

maszyny wapiennych Skalek Twardowskiego, które stanowią pobliskie tło zabudowań uczelni Zmartwychwstańców. Ulotność niematerialnej drogi nie jest przeszkodą w odczytaniu jednoznaczności wpisania klasztoru w bliskie otoczenie, i jak się wydaje osadza obiekt w kontekście przestrzennym Starego Krakowa, i tym samym, w określonym kontekście kulturowym.

Na obszarze klasztoru Droga Ducha, w jej wymiarze realnym i metaforycznym, spaja kompozycję elementów wli, porządkuje przestrzeń w sposób nie nachalny, tworząc spójne fragmenty konstrukcji otoczenia architektonicznego w układzie zdekomponowanej całości. Daje to przestrzeń nieco zagmatwaną, zachowującą spójność jedynie tam, gdzie nakazuje bezwzględna potrzeba użyteczności; zamazaną, niejasną, wieloznaczną na tyle, by przeciwstawić się znużeniu formą w odgradzonej od świata społeczności klasztornej – tam, gdzie to tylko było możliwe.

4. Zamysł przestrzenny idei – klasztor – zbudowano posługując się językiem form obowiązującym w budowlach „z przeszłości”. Zespół zabudowań tworzą więc: *kościół, budowla mieszkalna, refektarz, dom sióstr, furta...* otoczone *murem klasztornym*. Owe kody architektoniczne z przeszłości – służą za pretekst do budowania innych światów architektury; w stosunku do pierwowzorów wydają się być zdeformowane, przetworzone, stosowane w innych niż zazwyczaj kontekstach przestrzennych, tworząc ich wersje współczesne, bądź tylko kolejne wersje.

Jasności idei przeciwstawiono rozbieżność elementów przestrzennych seminarium, tworzących układ zagmatwany – labirynt. Tajemniczy dla przybysza z zewnątrz, i dla intruza. Miejsce schronienia dla mieszkańców, którzy oswajając przestrzeń doznawać mogą codziennych odkryć w tym oderwanym od rzeczywistości świecie. Ten sposób odczytania architektury seminarium może, mimo woli, przywołać na myśl dziwny kandelabr Piranesiego – na który dziś też należy spojrzeć inaczej – ale nie ma powodu nie zgadzać się z interpretacją krytyka

5. Poetyka Bram na Drodze Ducha opiera się na uformowaniach symbolicznych. Stanowią je kolejno: szczelina w „murze klasztornym” z zagradzającym dalszą realną drogę źródłem – „Brama Inicjacji”, rozpadlina w teatralnym murze budynku mieszkalnego z wy-

² Opracowano na podstawie: Dariusz Kozłowski, *Projekty i budynki 1982-1992, Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*. Kraków 1992.

łaniającą się zeń różową budowlą – „Brama Nadziei”, pustka między dwoma kolumnami z uciekającymi ku horyzontowi stopniami amfiteatru w cieniu kaplicy i biblioteki – „Brama Wiedzy”, i wreszcie podwójna metafora – krzyż istniejący jedynie w wyobraźni wtajemniczonego – złożony z pionu wieży-dzwonnicy i poziomego horyzontu pobliskich wapiennych skałek, i tak powstały przedmiot sakralny istniejący jedynie w wyobraźni, pojmowany jako „Brama Wiary” dla tych, „którzy wierzą”. Kluczem do symboliki ostatniej bramy jest fragment *Promethidionu* Cypriana Kamila Norwida: „[...] Chryścianizm – poprzez przecięcie linii ziemskiej horyzontalnej i linii nadziemskiej – prostopadłej z nieba spadłej – to jest tajemnica krzyża [...]”.

6. Jeden ze sposobów polega na stosowaniu swojej filozofii warstw, na ukazywaniu rozłożenia elementów składni języka architektury na autonomiczne elementy, i pozostawienie ich w tym stanie, by uzyskać efekt scenograficzności. Jest to zabieg mieszczący się w kategorii rozbicia formy. W klasztorze oddzielono warstwy elewacji od zasadniczych struktur budynków, które, po przyjrzeniu się, też okazują się być elementami scenograficznego układu. W ten sposób zewnętrzne części budynku – elewacje – uzyskują swoją „grubość”, i zdają się należeć zarówno do budowli, jak i do dziedzińców, które wyznaczają nie określając jednoznacznego związku z którąkolwiek z tych części przestrzeni.

7. »W budowlu Zmartwychwstańców taką zewnętrzną obudowę stanowi najpierw *mur klasztorny*, mocna konstrukcja żelbetowa demonstrująca swoją nieużyteczność, tam gdzie nie stanowi zespolenia ze ścianami zewnętrznymi budynków, lub tam gdzie nic nie dźwiga ani nie podpira. W domu mieszkalnym, głównej bryle kompozycji ściana frontowa podkreśla swoją równoczesną przynależność do dziedzińca, którego główny bok wyznacza, i do budowli równocześnie, poprzez niespójność kształtów i wielkości otworów okiennych warstwy nałożonej i tła – budynku. Ten sam rodzaj estetyki tworzą reliefy na ścianach sześciennej bryły kaplicy, z iluzorycznym wyobrażeniem świątyni z przeszłości, a także frontony „świątyni fałszywych” – budowli tarasowych na najwyższym piętrze domu profesorów i alumnów. Są to płaskie wizerunki prze-

strzennych architektur z przeszłości.« Do jednej z nich inspiracji dostarczyła barokowa przebudowa gotyckiej kaplicy w kościele OO Bernardynów w Radomiu, gdzie do starej struktury budowli dokleiono nowszą ścianę-warstwę z iluzjonistycznym reliefem, z wyobrażeniem kaplicy przekrytej kopułą, zakrywając w ten sposób szczytową ścianę z zarysem dwuspadowego dachu. »We wnętrzu kościoła tę samą rolę spełnia „budowla w budowlu” powtarzająca formę, nie tyle dachu co zwieńczenia obiektu. W salach, korytarzach przyziemnych a w najbardziej dramatycznym wydaniu w auli, oraz w bibliotece i kaplicy domu sióstr stropy tworzą ciężary żelbetowych masywów „wiszących” sklepień głoszących, że oto jesteśmy w klasztorze, i demonstrujących swą teatralną absurdalność poprzez odebranie od podpór – murów, ścian lub słupów.

Dalszy ciąg zabawy dotyczy przemalowywania kodów architektonicznych, czyli zamiany funkcji elementów przestrzeni. Obok tych stropów i sklepień, które nic nie niosą, we wnętrzach pojawiają się ciężkie kolumny, które nic nie podpirają a zamiast tego coś oświetlają, a wykusze w pokojach kleryków, od zewnątrz, zamieniają się w masywną kolumnadę. Dach auli jest amfiteatrem, a „dach” kaplicy, nie chroniąc przed deszczem, otwiera się na zewnątrz.« Te koncepcje przywołać mogą na myśl zjawisko w sztuce, określane przez Adolfa Goldschmidta mianem „dezintegracji formy”; termin *rozbicie formy* lub *dezintegracja formy*, przywołany do życia w nowym niewartościującym znaczeniu, uważać można za naczelną kategorię artystyczną architektury postfunkcjonalistycznej.

8. Realizacja idei *Drogi Czterech Bram*, mogła liczyć na zrozumienie tylko w oparciu o zrozumienie szczególnej konwencji. Sama treść idei, jej zawartość znaczeniowa, może wydawać się błaża a forma anachroniczna. Tylko zbudowanie odpowiednio dziwnego świata architektury mogło przynieść akceptację idei i całego przestrzennego zamierzenia. Temu celowi służy konwencja zamiany realnego obrazu architektury na wizję baśniową – a z obrazu baśniowego zbudowanie konwencji; idea – słowo pisane, w tym kontekście, jawi się jako zaklęcie przywołujące rzeczywistość.

Inny rodzaj poetyki przestrzeni służy demonstrowaniu sztuczności: języka architektury, budowanego świata symboli, ideologii prezentowanej przez architekturę, idei, i samej sztuki kierując refleksje gdzieś w głąb, ku ogólnemu stanowi sztuki budowania, i nie przecząc tezie, że „architektura jest to budowanie rzeczy fikcyjnych, tak by wyglądały jak prawdziwe”.

*Prof. dr hab. inż. arch. Maria Misiągiewicz, Politechnika Krakowska