

1. Budowanie światów albo potrzeba pretekstu

Francesco di Giorgio Martini podawał szczegółowe wymiary kościoła San Francesco della Vigna w Wenecji oparte na greckiej skali muzycznej i porównywał kaplicę w prezbiterium do głowy ludzkiej. Doskonałość tego idealnego kościoła, którego zamysł przedstawia plan zachowany do dziś, uzasadnia postać ludzka z rozpostartymi ramionami wpisana w plan budowli. Mario Praz przedstawiając reakcje na te koncepcje – malarza, architekta i humanisty – Tycjana, Serlio i Spira, którzy nie okazali zdziwienia w obliczu takiego symbolizmu i mistycyzmu liczb, stawia wniosek, że taka ezoteryczna doktryna była w owym czasie (wiek XVI) szeroko rozpowszechniona. Przykład pokazuje, że architektura, może bardziej niż inne sztuki, potrzebuje pretekstu: 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. Uzupełniona pewnym zasobem gotowych form estetycznych pozwala architektowi, także innemu artyście, poruszać się w tym świecie swobodnie, a z pewnością spokojnie. W innym wypadku, jak to pisze Eco w *Głosie do Imienia Róży*: „Zanim przystąpi się do opowiadania, trzeba skonstruować sobie świat urządony w możliwie najdrobniejszych szczegółach. [...] Świat stworzony sam dyktuje nam dalszy ciąg opowiadania...” [2]. W głosie autor postmodernistycznego dzieła ujawnił przed czytelnikiem kunsztowną i głęboką konstrukcję swojego utworu, wieloznaczny i wielowarstwowy świat, mocno osadzony w erudycji literackiej i historiozoficznej pisarza, który stanowił bazę dla zbudowania powieści i – intelektualny labirynt-zabawę dla czytelnika.

Próby budowania światów mitycznych bądź realnych – „dyktujących dalszy ciąg opowiadania” w przeszłości dziejów architektury spotykamy wielokrotnie. Potrzeba oparcia w ideologii, znalezienia punktu odniesienia w idei potwierdza historia. W średniowieczu była nią mistyka chrześcijańska wraz z jej symboliką, w renesansie metafizyka platońska, wiek XX miał swoją wiarę w estetykę maszyny i postęp cywilizacyjny, w estetykę technologii, ale także uszczęśliwiające społeczeństwa totalitarne idee i ich nadbudowy w postaci adekwatnych sztuk realistycznie ilustrujących słuszność idei.

2. Cd. Pretekstów architektonicznych albo przeszłość zabaw symboliką

Poprzestańmy na symbolice. Jej światy bywały w historii dziejów wielokrotnie kamieniem węgielnym kształtu architektury. W kościołach, od czasów wczesnochrześcijańskich kształt budowli jego części, usytuowanie w stosunku do stron świata, całość świątyni, jej wnętrze, a nawet użyte do wzniesienia murów kamienie i spoiwo je łączące posiadały określone znaczenie symboliczne.

Na nowo symbolika ożyła w okresie klasycyzmu. Sztuka, kwestionując płynność zawilości poprzedniego okresu, zwróciła się w sposób świadomy ku Rzymowi, potem Grecji. Zszokowani widzowie, po odkryciach archeologów, odkryli antyk; nadawano mu znaczenia. W stylu doryckim widziano wytwór niezsutego ludu, żyjącego w bliskości natury – odpowiednik poezji Homera – a więc ideał architektury. Zwrócono się raczej ku estetyce Poestum niż ku Partenonowi, szukając rzeczy dramatycznie prostych w kamieniach budowli pozbawionych wszelkich dekoracji (ileż to razy buntowano się przed dekoracją). Dalsze uproszczenia obdarły kolumny z kanelur i architektura odkryła świat brył elementarnych, co pół wieku później Du Fourny ogłosił w słowach: „l'architecture doit se régénérer par lagéométrie”. Bryły geometryczne wydawały się piękniejsze od innych. Przypisywano im też moc symboliczną [4, s. 141-161]. *Ółtarz Pomysłnego Losu* zaprojektowany przez Goethego (1777) łączy symbolikę kuli i sześcianu. Dwa symbole: tocząca się kula niespokojnych pragnień spoczywa nieporuszona na sześciennym bloku cnoty; rzecz ma miejsce w sztucznie-naturalnie wyidealizowanym krajobrazie. Goethe, utrzymując, iż wszelka poezja i sztuka jest niezgłębionym symbolem – *ein unergründliches Symbol* – przedstawił złożoną ideę za pomocą demonstracyjnie wymyślnej – elementarnej geometrii.

Architekci także faworyzowali proste formy geometryczne ze względu na ich piękno i znaczenie. Skrajność oferowała kula forma doskonała, ideał formy architektonicznej, kształt zupełnie nieprzydatny dla użytkowania i niemożliwy do zbudowania, mogący jednak stanowić pierwowzór pomysłów i projektów, zarówno niewielkiego domu mieszkalnego (C.-N. Ledoux), jak i symboliki szaleńczo monumentalnego pomnika Newtona (E.-L. Boullée).

Inne gry znaczeń rozkwitły w okresie romantyzmu. Odkąd, w połowie wieku XVIII pojawił się termin architektura *parlante*, ekspresyjna programowość staje się kategorią dominującą. Od tej pory kształt domu publicznego, nazywanego ezoterycznie świątynią, winien na planie przypominać kształty falliczne, dom wolnomularza przybierał kształt kielni, dom bednarza projektowano jako budowlę w kształcie obręczy a inspektorat rzeczny w formie mostu nad wodospadem. Odtąd też budynek więzienny musi wyglądać ponuro a kościół podniośle. Wartość tak pojmowanej architektury polega na jej walorach kontemplacyjnych i finalizuje się dopiero poprzez odpowiednie skojarzenia wysnute z przeżycia widza. [6, s. 49] Wprowadzenie do stosowanego języka architektury środków dla określonych treści, emocji, nastrojów z zasobu stylów historycznych poszerzyło zakres oddziaływania symbolicznego.

Architektura XIX wieku wypracowała schematy przyporządkowania poszczególnych stylów historycznych dla specyficznych treści. Piotr Krakowski dokonał przeglądu wątków znaczeniowych architektury XIX wieku. Przytacza zestawienie Lücera stylów architektury i skojarzeń, jakie wywoływały w fazie historyzmu romantycznego: „Formy architektury staroegipskiej – stosowanie piramid, pylonów, obelisków, sfinksów itp. odpowiadało nastrojowi tajemniczości, a w wypadku piramid: wieczności, trwałości. Architekturę grecką kojarzono z pojęciami męskiego piękna, boskiej doskonałości, oraz niewymuszonej i naturalności. Architektura starorzimska wyrażała konotacje militarne, jak również wspaniałość, świetność, cesarskość... Architektura wczesnochrześcijańska miała wyrażać „deklaracje szczerzej chrześcijańskiej wiary, surowe oblicze chrześcijańskiego życia”. Architektura gotycka była rozumiana jako symbol chrześcijaństwa, niekiedy oznaczała postawę narodowo-konserwatywną, wierność i oddanie, cnotliwą prawość... Architektura renesansowa i klasycystyczna ujawniała bardziej precyzyjne znanstwo sztuki, w klasyczny sposób regularnej, wyrażającej cechy humanistycznego wykształcenia” [6, s. 50].

Popularność i przydatność języka określonych stylów zmieniała się w czasie. Około 1800 roku rozpowszechniło się stosowanie stylu gotyckiego. Tłumaczono jego przydatność na różne sposoby, nierzadko sprzecznie, przez różnych teoretyków. Zwraca uwagę związek tego stylu z nacjonalizmem w wielu krajach. Jednak naj-

bardziej uderza ogólnie uznana potrzeba stosowania form gotyckich w architekturze sakralnej. „Katedra gotycka stała się symbolem romantycznie pomyślanej zachodniej – chrześcijańsko-średniowiecznej jedności”; prawdziwie romantyczne porównanie katedry gotyckiej do lasu każe Forsterowi widzieć w nim symboliczny obraz nieskończoności przestrzeni w naturze [6, s. 52]. Ten trend przetrwał do początku XX wieku. Kościoły wznoszono również w stylu neoromańskim; szukano wzorów także w Bizancjum; Sacré-Coeur w Paryżu naśladuje stary typ syryjski – ale zawsze stylom tym przypisywano podobne treści jak gotykowi.

Pierwowzory stylów stosowano więc bardzo dowolnie – nie wytworzono jednej spójnej teorii estetycznej. Niekiedy dowolność ta owocowała nowością; stał się nim tzw. styl burgowy – powidok romanizmu, gotyku, stylów bizantyjskich symbolizował jakąś przeszłość – architekturę dawną.

Przez krótki okres lat czterdziestych XIX wieku zapanował na nowo styl renesansowy, także w architekturze sakralnej, by w latach 1860-1880 historyczność stylów osiągnęła sterylność archeologiczną. Architekci odrzucają subiektywizm romantycznego okresu, rezygnują z prób kreowania nowości w oparciu o historyczną tradycję. Nowa doktryna kazała aplikować styl w jego najczystszej formie, czemu służyły żmudne badania ustalające jego istotę.

Specyficznie polską symbolikę reprezentowała architektura polskiego dworu. Przez długie lata forma klasycystyczna potem eklektyczna zachowała lokalne wartości znaczeniowe jako symbol trwania i patriotyzmu. Nie obyło się to bez pomocy literatury oraz całej mitologii powstańczej. Później, w pierwszych dziesięcioleciach naszego stulecia romantyczna moc dworu-symbolu ożyła, dając pretekst do prób rozwiązywania problemów mieszkaniowych [8, s. 67-70].

Architektura pałaców rozkwitła po raz ostatni pod koniec wieku parowozu. Do podkreślenia jej genealogii posługiwano się wzorami budowli renesansowych i barokowych. Barokowa pozostała także kamienica; jej warstwa zewnętrzna – elewacja przejęła cały ciężar symbolu, kryjąc za sobą zazwyczaj bardziej zwyczajne wnętrza domów; do elewacji wewnętrznej, podwórzowej nie przywiązywano większego znaczenia, a podwórce z biegiem czasu kurczyły się, ustępując miejsca zabudowie.

Mimo dowolności interpretacji semantyki architektury XIX stulecia nie była ona hermetyczna, jak bywało wcześniej. Symboliki w przeszłości bywały czytelne, ale także były niejednoznaczne, różnie rozumiane, zmienne w czasie i notorycznie zapominane; dedykowane tym, „którzy wiedzą” np. sztuka manierystycznych emblematów, wciąż stanowią wiedzę tajemną, a ich odczytanie wymaga znawstwa przedmiotu.

3. Powroty gier znaczenia

Interesująca wydaje się także dla gracza-projektanta semantyka tradycyjnej przestrzeni miejskiej, której znaczenie elementów (i funkcje) ulegało przemianom i które uzyskiwały je na nowo poprzez swojego rodzaju mitologię: żeby wymienić – „ulicę”, „plac”, „dziedziniec”, „bramę”.

Nie sposób jednak nie zauważyć w symbolicznym formowaniu budowli, w tłumaczeniu dzieła sztuki budowania za pomocą symboli i nadawaniu znaczeń przestrzeni, także tworzonej spontanicznie i naturalnej – potrzeby gry lub zabawy, która trwała od początków cywilizacji.

W roku 1980 Riccardo Bofill powiedział: „[...] jest bardzo ważne móc użyć słownika i elementów architektury z przeszłości. [...] przed rozwinięciem nowego symbolizmu możliwego tylko w autentycznie nowoczesnym społeczeństwie przyszłości” [11].

Ten przydługi opis (i powierzchowny) pretekstów uspokojenia twórcy i widza, dotyczący symboliki architektury, można uzupełnić innymi: teoriami miast idealnych, socjologiczno-estetycznymi teoriami architektury, założeniami ideologicznymi układanymi przez architektów, *Kartami Architektury...*, wreszcie ideologiami *stricte* politycznymi.

Powodem opisu symbolik architektury jest potrzeba tła dla rozważań dotyczących architektury przedstawiającej oraz postaw proestetycznych w architekturze doby postfunkcjonalistycznej, związanych z powrotami wyklętych wcześniej, niechcianych lub zapomnianych znaczeń, z potrzebą poznawania rzeczywistości architektury przedstawiającej, i odrzuceniem nonszalanckiego agnostycyzmu definicji architektury oferowanej przez Le Corbusiera. A przynajmniej zmodyfikowanie jej: architektura może być grą brył w świetle, i w mroku, we mgle, w ciemności – architektura to gra brył w wyobraźni.

Dżin nie od razu wydostał się z lampy. Charles Jencks omawia wnikliwie fakty architektoniczne, które torowały drogę architekturze postmodernistycznej [5, s. 81 i dalsze], czytaj – przemawiającej. Początków innego myślenia należy szukać w budowlach z pewnymi ujawnionymi aluzjami historycznymi, wśród których mediolańska Torre Velasca (1957) Franco Albiniego i może Casa del Girasole (1952) w Rzymie Paola Portoghesiego i Vittoria Gigliottiego są najbardziej wyraziste. W Ameryce ślady historyzmu znaleźć można w latach 60-tych w twórczości Philipa Johnsona, Minouru Yamasakiego, Eda Stona, Wallace'a Harrisona. Stwierdzenie Johnsona z 1961 roku, kiedy nic nie zapowiadało, w jakim kierunku zmierza architektura, podważa podstawowe filary modernizmu: „Mies jest genialny! Ale ja się zestarzałem i znudziłem! Mój kierunek jest jasny: tradycja eklektyczna. To nie jest akademicki rewiwalizm, nie ma tam autentycznych porządków ani gotyckich kwiatonów. Staram się z całej historii wybierać tylko to, co lubię najbardziej. Nie możemy nie znać historii” [12, s. 86].

Ale, jak się wydaje, demona uwolnił dopiero Robert Venturi. Po pierwszych doświadczeniach z nową architekturą, do których należy zaliczyć wzniesienie budynku Zarządu Głównego Stowarzyszenia Pielgniarek Północnej Pensylwanii (1960 – Venturi, Short), gdzie zastosowano historyczną ozdobę w sposób rozpoznawalny i symboliczny, swój dialog z funkcjonalistycznym modernizmem przedstawił w książce *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966). Tytułową złożoność i sprzeczność przeciwstawił jedności i uproszczeniu; dwuznaczność i napięcie – bezpośredniości; wołał raczej podwójnie funkcjonalnie elementy niż oddziałujące pojedynczo; opowiedział się za hybrydą – wobec czystości formy; bałaganiarską żywotność przeciwstawił jedności.

Epokę otwiera pierwsze dzieło postmodernistyczne: Plac Franklina w Filadelfii. Z założenia był to hołd złożony prezydentowi w dwusetną rocznicę podpisania Deklaracji Niepodległości. Został pomyślany jako swoisty skansen nieistniejących rzeczy i budowli: domy-duchy, z nierdzewnej stali wykonane obrysy istniejących kiedyś budynków; wewnątrz, pod ziemią widoczne przez szpary wykopaliska; ogród założono według wskazówek samego Franklina. Było to pierwsze dzieło architektoniczne, które przemówiło po latach architektury milczenia. Stało się w opozycji do poprzedniej epoki –

architektury niemej, nieznaczącej bądź u jej schyłku, przemawiającej językiem bełkotliwym i niezrozumiałym. Venturi potwierdził słowa Gilberta Duranda: „[...] mimo ofensywy całej cywilizacji symbol ma się dobrze, i [że] same usiłowania wspólnej myśli zachodniej, chcąc nie chcąc, pod groźbą wyalienowania się muszą metodycznie brać pod uwagę »fakty symboliczne« [1, s. 29]. Podobnym tonem przemawiał główny organizator weneckiego Biennale w 1980 roku – Paolo Portoghesi – z okazji otwarcia wystawy: „[...] Tytuł wystawy »Obecność przeszłości« pomoże nam, mamy 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 niejednoznacznie, lecz użytecznym terminem »postmodernizm«”. Przemówiło pokolenie, które odrzuciło pychę i manię fałszywej jasności swoich poprzedników. Przyszłość pokazała, że – przeszłość – to bardzo pojemne pojęcie.

Kontynuatorzy i naśladowcy Venturiego, przyswoiwszy sobie jego idee, swobodnie posługują się już językiem formalnym, tworząc własne świąty.

By przywrócić odpowiedni nastrój, po tak zasadniczych i znów poważnych stwierdzeniach, stosowne będzie przypomnienie aforyzmu ze zbioru *Idee* Multatuliego: „Co pełniło u Greków rolę, jaką u nas przypisuje się klasycyzacji? Czyżby dlatego stali się dla nas wzorem, że sami nie mieli poprzedników, których mogliby naśladować i byli niejako zmuszeni być sobą?”

I tak to się zaczęło. Dziś Światowe Muzeum Wyobraźni pozostaje szeroko otwarte – dla wszystkich. Tam

odnaleźć można poważne zbiory pretekstów do gier, zabaw i igraszek architektury. Także Borgesowska Biblioteka otwiera swoje zasoby, gdzie odnaleźć można sposoby aplikacji tych pretekstów. Jakże mylił się Mistrz argentyński, twierdząc, że Nieśmiertelni przerwali budowę Miasta.

Poszukiwanie kolejnych absurdalnych form architektury wciąż trwa; przecież *architektura to jest budowanie rzeczy fikcyjnych, tak by wyglądały, jak prawdziwe*. Ale nie trzeba jednak zapominać, że rzeczony Multatuli mówił także: „A może nic nie jest prawdą, nawet – to”.

[1] Durand G., *Wyobrażenia symboliczne*, Warszawa 1986.

[2] Eco U., *Glosy do Imienia Róży*, „Literatura na świecie”, 1985. Nr 12.

[3] Gadomska B., Gliński A., „Obecność przeszłości” czyli retrospekcja o *Biennale weneckim*, „Architektura” 1982, Nr 2.

[4] Honour H., *Neoklasycyzm*, Warszawa 1972; *Jeśli architektem rozum*.

[5] Jencks Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Warszawa 1987.

[6] Krakowski P., *Teoretyczne podstawy architektury XIX wieku*, cz. III: *Wątki znaczeniowe*.

[7] Krufft H.-W., *History of Architectural Theory from Vitruvius to the Present*, London 1994.

[8] Olszewski A. K., *Nowa forma w architekturze polskiej 1900-1925*, Wrocław-Warszawa-Kraków 1967.

[9] Praz M., *Mnenozyne, rzecz o powinowactwie literatury i sztuk plastycznych*, Warszawa 1981.

[10] *Sztuki i znaki*, Warszawa 1983.

[11] Wujek J., *Mity i utopie architektury XX wieku*, „Architektura” 1983, Nr 2.

[12] Jacobus J., *Philip Johnson*, New York 1962.