

Jest architektura, którą postrzegamy jako zabawę, ale nie jest to przecież chyba nic zdroźnego, gdyż już Fryderyk Nietzsche pisał, że: „Zachować wesołość w sprawie posępnej i nad wyraz odpowiedzialnością brzemiennej, sztuka to niepoślednia; a jednak cóż jest od wesołości potrzebniejsze?” [11, s. 5]. Są i takie architektury, które swą wesołość umyślnie zacierają pod przykryciem metafor, znaków i wszelkiego rodzaju asocjacji, łudząc widza swą pozorną powagą, domagając się od obserwatora pewnej wiedzy. Marteen Seel poszukując powiązania przedmiotów i tego co tworzą, pisze: „Estetyczne jawienie się danego przedmiotu jest grą jego zjawisk. Jakby nie była poręczna ta definicja, zawiera grę... W centrum znajdują jego trzy komponenty: przedmiot, jego zjawiska oraz ich gra” [13, s. 48]. Pierwsze naprawdę widoczne zabawy z widzem przynoszą nam lata osiemdziesiąte XX wieku. To wtedy architektura po zerwaniu z modernizmem i przyjęciu eklektycznych założeń starała się stworzyć nowe podejście do projektowania i operować metaforą. Tak dzieje się z *Drogą Czterech Bram* w Krakowie. Budowla ta, tak sprytnie maskuje swój rozrywkowy charakter, że odbierana jest jako coś misternie niepowierzchnowego. *Homo Ludens* przejdzie obok niej bez zainteresowania, nie domyślając się, iż została zaprojektowana jako wyraz zabawy, intelektualnej gry (trochę jednostronnej ze strony autora). Dzieło ukrywa przed niewprawnym okiem adresata tworzące go preteksty oraz powidoki z lat młodzieńczych architekta. To naigrzanie się z niczego nieświadomego przechodnia to wyraz skrajnej perfidia lub wiary w emancypację (sic!) współczesnego odbiorcy. Budowla łączy w sobie dwa nurty zabawy: sacrum jako dążenie do Boga i profanum jako szkoły czegoś zwyczajnego, trochę niepoważnego. Tu poszukiwanie piękna (tak bywało w architekturze) posiłkuje się twierdzeniem Władysława Tatarkiewicza: „[...] Piękno jest *objawieniem się idei* w rzeczach [...] objawieniem się »archetypu«, wiecznego wzoru, najwyższej doskonałości, absolutu [...]” [14, s. 156-158]. I to zdanie może stać się mottem przyjętym jako pewnik do opisu postmodernistycznej budowli. Dwie świątynie to nic innego jak obraz zapamiętanej architektury z dzieciństwa, ale niedosłownej. Nie jest już absolutem ani doskonałością, staje się grą, zabawą architekta. Pamiętane elementy pojawiają się już w innej skali i nowej roli. Cegła i tynkowana fasada

klasztoru i kościoła oo. bernardynów w Radomiu zamieniają się w betonową rzeźbę. Wspomnieniem jest także cmentarz miejski z jego kamiennymi nagrobkami, tu wyrażony już w „nowym” kamieniu i proporcjach nienagrobkowych. Rzeczy zostają nazwane, nazwa staje się ważna: *Świątynia Wschodu* i *Świątynia Zachodu*, jednak nie chodzi tylko o strony świata. Autor tłumaczy się: „Realizację *Drogi Czterech Bram*, myśli, idei, mitu czy może tylko – tajemnicy klasztoru – oparto na powidokach tradycyjnych wyobrażeń o klasztorze. Kompozycja zespołu obiektów wspierana jest osią znajdującą kontynuację daleko poza zabudowaniami seminarium. Jej początki, z jednej strony trafiają w centrum Rynku krakowskiego, z drugiej przenikają masyw Skalek Twardowskiego. Język architektury seminarium pamięta swą genezę. Co będzie jednak jeśli idea *Drogi Czterech Bram* ulegnie zapomnieniu? Wtedy pozostaną: bramy, dziedzińce, portale, świątynie, wieże, budowle – bryły widniejące w świetle, i w mroku, i w ciemności. Wszak – *architektura to jest budowanie rzeczy fikcyjnych tak, by wyglądały, jak prawdziwe*” [10]. Charles Jencks, tworząc opis postmodernistycznej architektury i taką „wymyśloną” fikcję, miał na myśli chyba tę budowlę: „1. Wielowartościowość jest przedkładana nad jednolitość, wyobraźnia nad fantazję. 2. »Złożoność i sprzeczność« są przedkładane nad zbytnią prostotę i »minimalizm«. 3. Teorie złożoności i Chaosu uznaje się za ważniejsze dla badania natury niż dynamikę linearną; oznacza to, że »bardziej naturalne« jest postępowanie nielinearne niż linearne. 4. Pamięć i historia są nieodłącznymi składnikami DNA, języka, stylu oraz miasta i są pozytywnymi katalizatorami innowacji” [8, s. 152]. Dariusz Kozłowski, sam podkreślając fikcyjność swojej sztuki, przyrównuje ją do zabawy, może przedstawienia, nawiązywania i odrywania się od pierwowzorów, gdyż „Duch zemsty i resentment są buntem, niemożnością zaakceptowania przeszłości” [1, s. 53]. Taki duch nadaje nowe spojrzenie na przeszłość i teraźniejszość sztuki, staje się motorem dla dekonstruowania pierwowzorów i tworzenia nowej-starej architektury w podobny sposób jak czyni to Igor Mitoraj ze swymi rzeźbami. Metoda taka buduje „nowe”, ale już w oderwaniu od pierwotnej funkcji architektury, z której czerpie tylko ozdobność. Architekt, jak zwykle w awangardowej sztuce, nie chce przypominać sobie, ale nie może zapomnieć. Shaftesbury, osiemnastowieczny filo-

zof, pisał: „To, co piękne, to, co właściwe, stosowne – nigdy nie tkwi w materii, ale w sztuce i zamiarze, nigdy w samym ciełe, lecz w formie bądź sile formującej. Czyż tego nie wyraża piękna forma, nie obwieszcza piękno zamiaru zawsze, gdy cię uderza? Cóż cię uderza, jeśli nie zamiar? Cóż oto podziwiasz, jeśli nie ducha, bądź to, czego jest on źródłem? To duch sam formuje” [5. s. 160].

Współczesność uwalnia twórcę od potrzeby użyteczności, daje mu wolną drogę w tworzeniu. Przecież wychodząc z kina, wspominamy, czy film był ładny, a nie pamiętamy, że fotele były niewygodne (choć taki problem jest czasem ważniejszy niż sam seans). Budowla może być ilustracją teorii Umberto Eco o polisemiczności dzieła sztuki: „Stąd funkcja sztuki otwartej jako epistemologicznej metafory: w świecie, w którym nieciągłość zjawisk postawiła pod znakiem zapytania możliwość całościowego i ostatecznego ich przedstawienia, sztuka ta podsuwa pewien określony sposób widzenia otoczenia, w którym żyjemy, a następnie zaakceptowania go i dostosowania do skali własnej wrażliwości. Dzieło otwarte podejmuje, w całej jego złożoności, zadanie przekazania nam obrazu nieciągłości: nie opowiada o niej, lecz jest nią” [3, s. 198]. Budynki i ich „imiona” są częścią „zabawy” autora z widzem. Domyślając się pierwowzorów architektury po ujawnieniu przez autora swych reminiscencji lub może bardziej świadomie pierwowzorów dzieło nabiera jeszcze więcej znaczeń, których możemy się tylko domyślać, gdyż autor samolubnie całą prawdę zachowuje tylko dla siebie. Aby domyślić się najbardziej znanej metafory architektury współczesnej napisu na budynku mieszkalnym w Berlinie Alvaro Siza – *Bonjour Tristesse* trzeba sięgnąć do poezji. I może w zrozumieniu dzieła (lub wręcz przeciwnie) pomoże nam wiersz Paula Éluarda *Ledwie zniekształcony*, który był chyba pretekstem dla architekta:

„Żegnaj smutku
Witaj smutku
Jesteś wpisany w linie sufitu
Jesteś wpisany w oczy które kocham
Nie jesteś zupełną nędzą
Bo najuboższe cię wangi zdradzają
Uśmiechem
Witaj smutku
Miłości miłych ciał
Potęgo miłości

Której uprzejmość objawia się
Jak potwór bez ciała
Głowo rozczarowana

Smutku o piękna twarzy” [4, s. 32].

Tu tekst wiersza nadaje nowy sens budynku, autor prowadzi z nami pewnego rodzaju grę, zmieniając sens architektury: „Sam fakt, że tekst nadaje się do komentarzy, stawia go w rzędzie języka symbolicznego” pisał Adam Ważyk w 1948 roku [15, s. 94], podkreślając intelektualny charakter działań architekta. Żyjemy w okresie postmodernizmu i „Dziś nie estetyka jest głównym powodem zaistnienia sztuki, ale potrzeba wyłowienia jakiegoś sensu” [6, s. 117], czasem ważniejszego od samego budowania funkcjonalnej formy. Nie jesteśmy pewni czy autor stworzył dobre miejsce do mieszkania, ale mamy już pewność, że stworzył poetyckie dzieło sztuki.

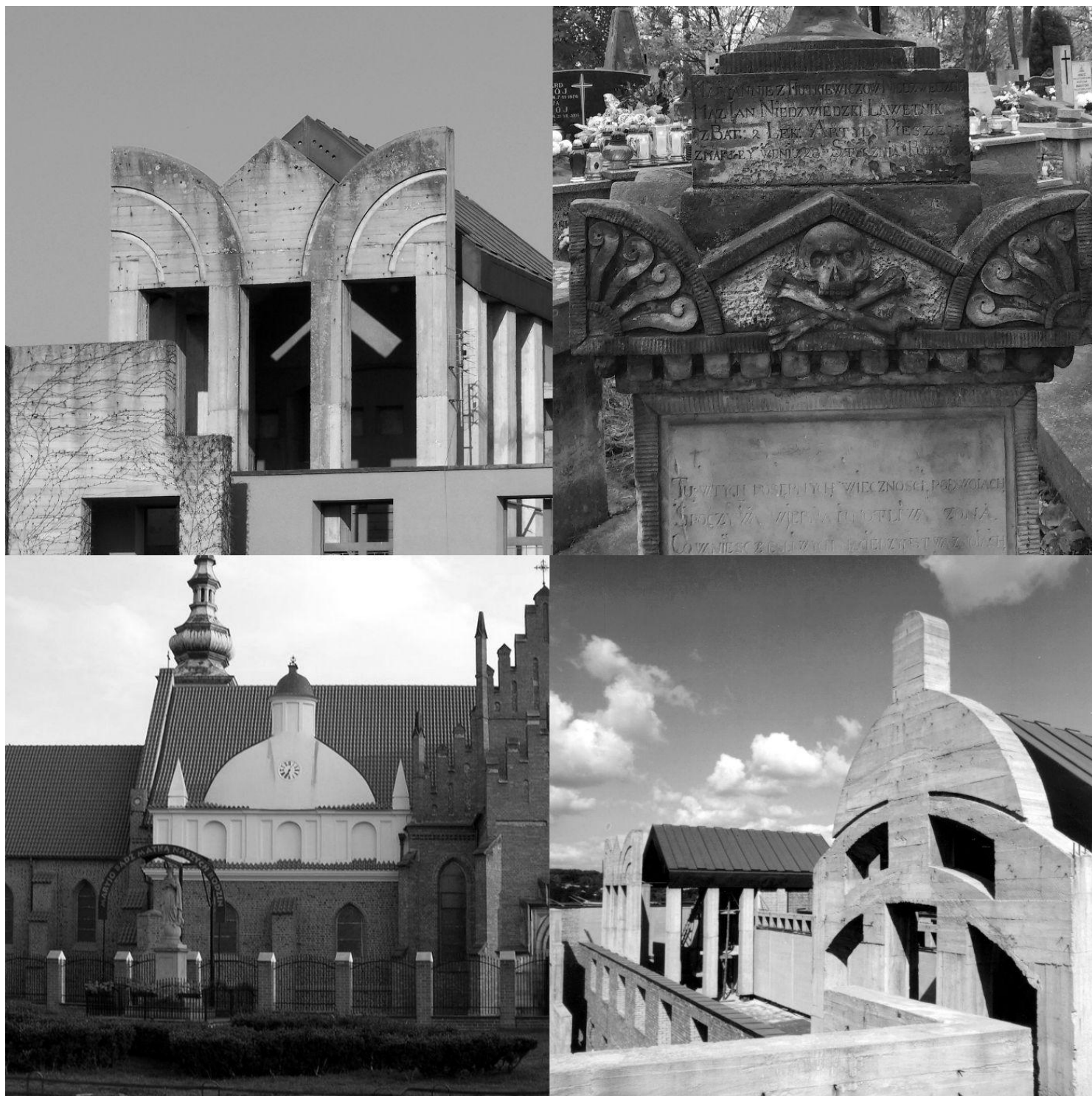
Jedną z cech współczesnej architektury jest jej rozrywkowy charakter. Ludyczność sztuki polega na zaspokojeniu potrzeby rozrywki widza lub użytkownika. Stałe się to dziś główną cechą kultury masowej, która opiera się na naśladowaniu. Powtórzenie nie musi nieść pejoratywnych konotacji, przecież „Roland Barthes użył [...] sformułowania: powiada on, że mit operuje »językiem skradzionym«” [2, s. 135], tak łatwym do odbioru, bo znanym już wcześniej. Ludzie kiedyś czytali bajki, dziś je oglądają. *Homo ludens* – człowiek bawiący się jest głównym odbiorcą sztuki współczesnej. Holenderski historyk sztuki Johan Huizinga wskazuje u podstaw wszelkiego ludzkiego działania zabawę. A świat współczesny nie może obejść się bez rozrywki i związanej z tym „reklamowej” wartości architektury, która jest uznawana współcześnie za ważniejszą niż funkcja.

Współcześnie pojawia się jeszcze jeden element sztuki – fikcja. Wyraża się ona w oderwaniu od rzeczywistości i braku dosłownego naśladowania (braku stylu). Architektura musi być wyrazem osobistej wizji artysty, jego odejścia od przyzwyczajęń do powszechnie przyjętego kształtu dzieła. Jednak słowa Barthesa mogą tłumaczyć prostą myśl, że człowiekowi podoba się przecież to, co już zna, to, co słyszał lub widział (każdy nosi w sobie zapamiętane formy). Zapisane z dzieciństwa obrazy i znaki tkwią w nas i odczuwamy je po latach (podświadomie). Greckie piękno i dobro dziś już się rozchodzą. Współcześnie nie mogą być już wyznacznikami estetycznymi. Dobro rozumiane jako coś czysto funkcjo-

nalnego dawno straciło dosłowny sens w architekturze (architektura użyteczna w świecie umarła o godzinie 15:32 dnia 15 lipca 1972 w St. Louis), stało się zwyczajne i niezauważalne. Czy ktoś może dziś pochwalić stadion piłkarski za perfekcyjny układ krzesel na widowni? Nie! Triada platońska: „piękno, dobro, prawda” jest już dziś zwyczajnie niemodna. Pojawia się coś nowego – „zabawa”. Nie jest ona rozumiana jako coś frywolnego i bezwartościowego – zabawa, jak przecież tłumaczy to Huizinga jest rzeczą śmiertelnie poważną: „[...] Czysta zabawa sama stanowi podstawę i czynnik kultury” [7, s. 17]. Zabawa musi mieć niezmiennie reguły, co w przypadku architektury można tłumaczyć koniecznością wykonania projektu budowlanego lub tylko możliwością zbudowania. Czasem te dwa postulaty są jednak trudne do zrealizowania, Zaha Hadid nie potrafiła zmienić swych obrazów *The Peak Leisure Club* w zbudowane dzieło. No i, co najważniejsze, „w obrębie miejsca zabawy panuje swoisty i bezwarunkowy porządek” [7, s. 24]. Taki postulat niestety w architekturze współczesnej nie jest często oczywistością, a w architekturze dekonstrukcji jest wręcz niemożliwy do spełnienia.

Niestety gry współczesnej architektury są coraz łatwiej odbierane i naśladowane przez odbiorców (przeważnie w karykaturalnej formie). Może dlatego, że nie biorą się one z buntu, rewolucji, ale z ekonomicznej kalkulacji. Fryderyk Schiller wyrażał podobne zaniepokojenie: „Dotąd mówiliśmy jedynie o wadach wyływających z przesadnej wrażliwości na piękno formy oraz ze zbyt daleko posuniętych estetycznych roszczeń wobec myślenia i rozumienia [...] Powoduje on wprawdzie przy tym, że żądze się uszlachetniają i stopniowo coraz bardziej zgadzają się z roszczeniami rozumu, ale nawet z tego może zrodzić się ostatecznie duże niebezpieczeństwo dla moralności” [12, s. 147]. Wszelkie rewolucyjne działania artystyczne niosły ze sobą utopijne postulaty etyczne, gdyż człowiek w swej naturze odczuwa głód informacji i potrzebę prawdy. Dziś jest podobnie. Patrząc na współczesne budynki, widz jest przekonany, że to, co widzi, jest sztuką, gdyż z jakiegoś powodu stworzono dzieła, zostały zbudowane. Pamiętajmy, że piękne nie jest to, co piękne, ale to, co jest uważane za piękne, gdyż wiąże się to z ludzką emocjonalnością. Dziś „sztuka” ma inny cel. Łatwość, z jaką świat współczesny odbiera „awangardowe” kierunki architektonicz-

ne, związana jest z odbiorem programów telewizyjnych. Widzowi przedstawiane są ruchome, krótkie nieabsorbujące rozumu formy. Współczesny odbiorca, jak twierdzą specjaliści od sprzedaży, może skupić swą uwagę tylko przez osiem sekund na jednym komunikacie (reklamie). Może dlatego sztuka pokazana w filmie staje się sztuką ogólnie przyjętą i dostępną. Wyznacznikiem stylu nie jest już galeria malarska, ale „pani domu” z programu TV. Nietzsche z pewnością przewraca się w grobie, patrząc na takie gry i zabawy współczesnych. Dyskusja jednak musi trwać i trzeba dyskutować, gdyż: „Sąd smaku opiera się na pojęciach; w przeciwnym bowiem razie nie można by – mimo różnicy w tych sądach – nawet na ich temat się spierać (rościć sobie pretensje do tego, że inni muszą koniecznie zgodzić się na ten sąd)” [9, s. 279]. I już zupełnie na koniec pamiętajmy, że z Kantem już podyskutować nam się już nie uda. Ostatnim, któremu się to udało, był Woland, ale on chyba dalej przebywa w Moskwie.



ill. 1. *Świątynia Wschody, Droga Czterech Bram* – Wyższe Seminarium Duchowne Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców. D. Kozłowski, W. Stefański, M. Misiągiewicz. Foto. M. Gała-Walczowska, ill. 2. Grób na cmentarzu w Radomiu, ill. 3. Fasada kościoła oo. Bernardynów w Radomiu, ill. 4. *Świątynia Zachodu, Droga Czterech Bram* – Wyższe Seminarium Duchowne Polskiej Prowincji Zmartwychwstańców. D. Kozłowski, W. Stefański, M. Misiągiewicz.

- [1] Buczyńska-Garewicz H., *Czytanie Nietzschego*, Kraków 2013.
- [2] Czerwiński M., *Magia, mit i fikcja*, Warszawa 1975, Barthes R., *Mit i znak*, Warszawa 1970.
- [3] Eco U., *Dzieło otwarte*, Warszawa 2008.
- [4] Éluard P., *Ledwie zniekształcony*, [w:] *Paul Éluard Poezje wybrane*, tłum. A. Ważyk, Warszawa 1968.
- [5] Grzeliński A., *Angielski spór o istotę piękna*, Toruń 2001, Shaftesbury, *The Moralists, a Philosophical Rhapsody*, [w:] *Characteristics of Men, Manners, Opinions and Times, with a Collection of Letters*, Basil: printed by J. J. Toumeisen and D. L. Legrand. 1790. vol. II.
- [6] Guzek Ł., *Jak artysta ukradł bogom moc tworzenia*, [cyt za] I. Rychnłowska, *Inne posłannictwo sztuki... ? Jednostka, świat i egzystencja a sztuka pytania (Dyskurs dzisiejszej polskiej sztuki)*, [w:] *Różnica i różnorodność O kulturze ponowoczesnej szkice krytyczne*, pod redakcją: Aldony Jawłowskiej, Poznań 1996.
- [7] Huizinga J., *Homo ludens Zabawa jako źródło kultury*, Warszawa 2007.
- [8] Jencks Ch., *13 propozycji architektury postmodernistycznej* [w:] Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Warszawa 2013.
- [9] Kant I., *Krytyka władzy sądenia*, Warszawa 1986.
- [10] Kozłowski D., *Droga Czterech Bram*.
- [11] Nietzsche F., *Zmierz bożyszcz czyli filozofuje się młotem*, Kraków 2011.
- [12] Schiller F., *O niebezpieczeństwie zwyczajów estetycznych*, [w:] *Kallias, czyli o pięknie*, Kęty 2007.
- [13] Seel M., *Estetyka obecności fenomenalnej*, Kraków 2008.
- [14] Tatarkiewicz W., *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1988.
- [15] Waczków J., *Paul Éluard*, Warszawa 1983.