

Tomasz Kozłowski*

WSPÓŁCZESNA ARCHITEKTURA CZYLI „NOWY” DETAL ARCHITEKTONICZNY

CONTEMPORARY ARCHITECTURE – „NEW” ARCHITECTURAL DETAIL

Tekst tłumaczy na przykładzie trzech wybranych projektów z różnych okresów powstanie w architekturze nowego ornamentu.

Słowa kluczowe: ekspresjonizm, beton, Steiner

The text explains, on the example of three selected projects from different periods, development of a new ornament in architecture.

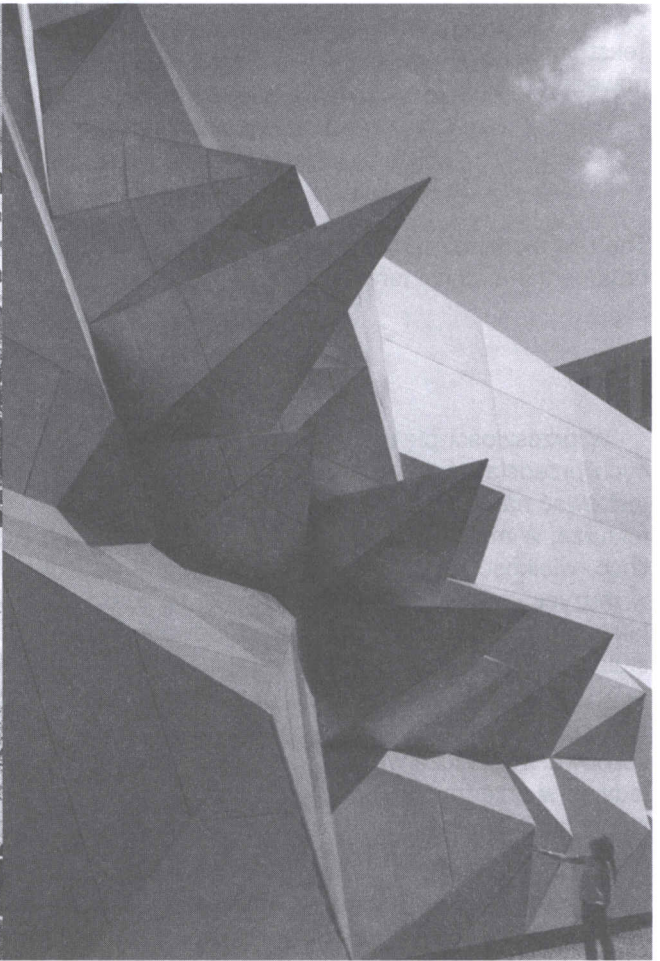
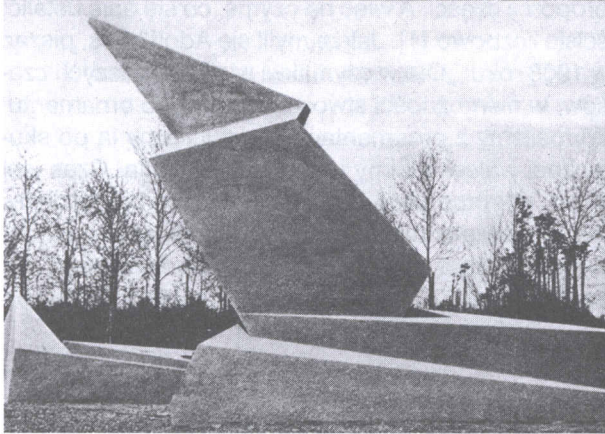
Keywords: expressionism, concrete, Steiner

W przeszłości piękno widziano w dziełach dających przedstawić się w postaci liczb. „Można to zilustrować na dowolnej sztuce, ale najlepiej na architekturze: W myśl tej teorii o pięknie portyku stanowią ilość, wielkość i rozstaw kolumn. Analogicznie jest w muzyce, z tą różnicą, że tu stosunki są czasowe, jak tam przestrzenne. Teoria ta występowała w ciągu stuleci zarówno w postaci szerszej (jakościowej), jak i węższej (ilościowej). W węższej postaci twierdziła, że stosunek części stanowiący o pięknie daje się wyrazić liczbowo. W jeszcze węższej: że piękno pojawia się jedynie w przedmiotach, których części mają się do siebie jak liczby proste: jeden do jednego, jeden do dwóch, dwa do trzech itd. Jest podstawa do tego,

by teorię tę nazywać *Wielką Teorią*....Tę *Wielką Teorię* zapoczątkowali pitagorejczycy. Według nich piękno rzeczy polegało na doskonałej strukturze, ta zaś na proporcji części. A więc na czymś, co się daje ustalić: ściśle liczbowo [1]. Jakże mylił się Adolf Loos, pisząc w 1908 roku: „Oto w czym tkwi wielkość naszych czasów: w niemożności stworzenia nowego ornamentu. Wyrośliśmy z ornamentacji i porzuciliśmy ją po skutecznej walce. Stoimy u progu spełnienia. Czas jest bliski. Wkrótce ulice będą lśnić niczym białe ściany, niczym święte miasto, stolica niebiańska – Syjon. Wtedy nastąpi spełnienie”. Dziś, kiedy wydaje się, że „ornament dodany” został odrzucony, forma architektoniczna sama stała się ornamentem.

* Kozłowski Tomasz, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Instytut Projektowania Architektonicznego.

Rudolf Steiner, *Goetheanum II*, 1924–28
Walter Gropius, *Denkmal der Märzgefallenen*, Weimar, 1922
Coop Himmelb(l)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space*, 2008–2010



Pokazuje to rysunek w historycznych kierunków awangardy, który zajmuje istotne miejsce na scenie architektury XX wieku [2]. Wynika to z powinowactwa, jeśli nie oczywistej spójności, całej sztuki awangardowej tego czasu, ale przede wszystkim jest wynikiem powiązań pomiędzy awangardą architektoniczną a awangardą malarską. Związek tych sztuk stwarza trudność w rozdzieleniu prezentacji prac architektów i malarzy. Świadczyć może także o nowym sposobie patrzenia na budowanie i zmusza nowych twórców do tworzenia ich „niechcianych” dzieł na papierze. Awangarda zmuszona z definicji do zajęcia tylko takiej przestrzeni, jeśli chodzi o prace plastyczne, stanowi być może esencję architektoniczności XX wieku [3]. Formy architektoniczne, które dzisiaj znaleźć można w opracowaniach teoretycznych i albumach pod hasłem dekonstruktywizm, nasuwają nieodparte skojarzenia z zapisami graficznymi architektów z początku ubiegłego wieku, jako wyraz ich pragnień i teorii. Wówczas były to rzeczy niemożliwe do zbudowania, nie z powodów technologicznych, lecz z powodu nieprzygotowanego społeczeństwa do odbioru takiej sztuki. Nie bez uproszczenia można przyjąć podział tych wizji na architekturę „ostrą” i „miękką”. John Willett w książce *Ekspresjonizm* wylicza trzy znaczenia terminu ekspresjonizm: „1 – zespół cech charakterystycznych dla nowoczesnej niemieckiej sztuki, literatury, muzyki i teatru od przełomu wieku po dzień dzisiejszy; 2 – nowoczesny ruch niemiecki, który trwał w latach od 1910 do 1922; 3 – specyficzną wyrazistość i deformację, które mogą występować w dziełach sztuki wszystkich ludzi i okresów” [4]. Ta pierwsza wiąże się nade wszystko z pewnego rodzaju stylem – z „architekturą kryształu”. W czasie po pierwszej wojnie światowej, Max Taut obrazował swoje wizje za pomocą języka takiej architektury. Są to obrazy pełne dramatycznej intensywności i atmosfery tajemniczości. Otto Bartning architekturę kryształu rysuje ostro. W rysunkach Hansa Scharouna z okresu 1919–1920,

na tle błękitnego nieba eksplodują budowle złożone z ostrych elementów, z których buduje się wszystko, i wszystko nabiera monumentalnego wyrazu. Podobnym językiem przedstawiane jest budowla nazwana *Narodziny architektury*. Jeszcze bardziej wyraziste są zapisy Scharouna łączące obowiązkowy język epoki z wyrazistym osobistym słownictwem, dotyczącym krystalicznych struktur. Była to manifestacja pragnienia prawdziwej realizacji budowli z zakłętej materii, jaką wtedy jawiło się – szkło [5]. Rysuje *Problem szklanego domu...*, układa kompozycje ze „szklanych” płaszczyzn tym swobodniej, im są one dalej od realności. Są to idee, którym nie dorównały nigdy zaprojektowane przez architektów budowle.

Jednak bezdetalowe, ekspresjonistyczne budowle powstawały. Rudolf Steiner buduje w latach 1924–1928 budynek w Dornach koło Bazylei zwany *Goetheanum II*. Był on siedzibą Towarzystwa Antropozoficznego, centrum kulturalnym, teatrem. Stał się zabytkiem nie tylko ze względu na pionierskie użycie betonu dla kształtowania formy. Beton tłumaczony jest czasami jako wyraz lęku przed zniszczeniem budynku [6], jest to jednak materiał umożliwiający wręcz dowolne kształtowanie formy. Dzieło jest przeciwieństwem geometrycznej architektury. Jego elewacje trudne do wskazania wykute są jakby z jednolitego gładu. Budowla mistyka i filozofa niesie w sobie wiele stylów. Jej surowość ma być wyrazem dążenia do poznania świata duchowego i walki z materializmem. Budynek powstały jako wyraz architektury antropozoicznej [7], wielki, wyróżniający się z otoczenia, ale i z nim zharmonizowany, przedstawia wiele cech ekspresjonizmu. Jego projekt zaczął się nie od rysunków ale od modeli z gliny. Na nowoczesny jak na ówczesne czasy kształt budowli i dążenie Steinera do idealnego kształtu miały wpływ teorie Goethego. „Teoria (...) wypływa z pojęć o typie ogólnym i o roślinie „idealnej”. Metamorfoza, wg Goethego, jest przekształceniem typu ogólnego w poszczególne jego warianty,

a nie jest wynikiem osobliwości rozwoju. Metamorfoza Goethego wypyta z idealistycznych pojęć o „typie ogólnym” i jego wariantach, realizowanych na drodze metamorfozy” [8]. Metamorfozy tej architektury wyrażają się w odejściu od płynnych, falistych linii secesji do dynamiki formy. Stylowa jedność budynku nie jest tu dekoracją, ale dąży do zespolenia z krajobrazem.

Znacznie później podejście do detalu i formy architektonicznej można śledzić w *Pavilionie 21 MINI Opera Space Coop Himmelb(l)au*, który stworzony został dla potrzeb Festiwalu Operowego w Monachium w 2010, a projektowany w latach 2008–2010. Mottem dla dzieła mogą być słowa Władysława Tatarkiewicza tłumaczące różne znaczenie wyrazu piękno, które przedstawiał jako pięć znaczeń najlepiej opisujących to słowo. „Mianowicie: 1) piękno jest prostą jakością właściwą niektórym rzeczom; 2) jest szczególnym kształtem właściwym niektórym rzeczom; 3) jest tym, co w ludziach wzbudza pewne szczególne wzruszenia; 4) jest objawieniem się w rzeczy czynnika powszechnego (typowego, idealnego); 5) jest ekspresją” [9]. Budynek jest mały, na pozór pozbawiony dekoracji, ale sam staje się esencją ozdobności. Jego forma odpowiada zadaniom, dla jakich został stworzony. Ma być to miejsce poszukiwań nowych sposobów postrzegania sztuki. Powierzchnia jest niewielka 560 m², przewidziano tu miejsca dla 300 widzów. Kształt bryły, jak piszą autorzy, powstał po komputerowej symulacji piosenki Jimiego Hendrixa *Purple Haze* oraz pasaży z *Don Giovanni* Mozarta. Praca przypomina w ideologii pawilon wystawowy Philipsa projektu Le Corbusiera z 1958 roku. Budynek kłuje jak rzeźby Finsterlina. Z jednej strony zachęca do podejścia i przejrzenia się w wypolerowanym metalu, z drugiej odstrasza jak forteca. Architekci z Coop Himmelb(l)au nie odżegnują się jednak od funkcjonalnego tłumaczenia formy dzieła, która ma pochłaniać hałas okolicznych ulic.

W innej rzeczywistości, w roku 1921, Walter Gropius projektuje Pomnik ofiar puczu Kappa. Jego

forma przypomina wywrócony obelisk z ostrosłupem na górze, wykonany jednak nie z kamienia lecz odlany z betonu. Miał on przedstawiać piorun jako symbol życia. Został zbudowany w 1922 roku i zniszczony przez faszystów. Do dziś istnieje jego replika na cmentarzu w Weimarze. Dzieło może stanowić pierwowzór dla *Pavillonu 21*. Jego forma jest bezkompromisowa, bez zdobień, ostra, wskazująca nam kierunek do nieba. „Dzieło sztuki jest więc w istocie przedmiotem o specjalnej naturze, przedmiotem wyobraźniowym, to znaczy rodzajem przekazywacza znaków, który nie jest ani wzorem, ani obrazem, jaki pojawił się w umyśle artysty, ani obrazem uformowanym przez niego u kresu pracy, ani obrazem, jaki wyłania się – inny – w umyśle każdego widza. Dzięki temu właśnie, że zawiera ono w sobie ów margines nieokreśloności, może ukazywać punkty wyjścia wprawdzie konkretne, lecz z natury rzeczy fragmentaryczne i wyrażać ponadto reakcje komunikatywne. W ten sposób uzmysławiamy sobie jedną z podstawowych cech dzieła sztuki i jeden z możliwych punktów stykowych między tak na pozór odległymi formami jak obraz i budynek. Tak samo jak płótno czy rzeźba nie są odbitkami przedmiotów stale obecnych w Naturze, również budowla nie jest materializacją naturalnego programu. W obu przypadkach ma miejsce montaż, kojarzenie wartości przedstawiających, potrzeb, działalności, cennych dla człowieka danego czasu” [10]. Dzieło wygląda jakby uchwycone w jednej klatce filmu. Nie wiemy czy forma idzie ku górze czy już spada, staje się ona wyrazem ruchu. Odbiorca ma ochotę podejść i podeprzeć pomnik, aby uratować go przed katastrofą. Nikt nie tęskni za detalem architektonicznym.

Współczesna architektura wyrażała się w żywiołowości, antyintelektualizmie, subiektywności. Zacieśniają się granice naukowego postrzegania sztuki, czy prób jej matematycznego opisanie. Jeżeli pojawia się ład, harmonia czy intelektualna potrzeba archetypu

to łączą się z reklamowym i emocjonalnym podejściem do projektowania. To co dionizyjskie kojarzy się współczesnym z architekturą bardziej niż kiedykolwiek wcześniej, dołączyła ona do malarstwa i poezji. Budowanie stało się nieokiełznane i ekstatyczne,

architekt stał się rzeźbiarzem. Technika stworzyła nowe możliwości budowniczym. Współczesność umożliwia kreowanie przestrzeni jako jednego „wielkiego” detalu architektonicznego, a architektura współczesna staje się nowym ornamentem.

PRZYPISY

- [1] W. Tatarkiewicz, *O filozofii i sztuce*, Warszawa 1986, s. 179–180.
- [2] W. Pehnt, *Vom Kristaltempel zum Signature Building – Ekspresjonistischer Architektur: Die Fortsetzung einer Geschichte*, Baumeister nr 5, 2001, s. 54–61.
- [3] M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999.
- [4] J. Willett, *Ekspresjonizm*, s. 6–10.
- [5] Hans Scharoun, *zeichnungen, aquarelle, texte*, A. Wendschuh (red.), Berlin 1993, s. 99–133.
- [6] Pierwsze Goetheanum zostało podpalone przez wrogów Steinera, A. Bancroft, *Współcześni mistycy i mędracy*, Warszawa 1987, s. 180.
- [7] Por. W. Dudzik, *Goetheanum steinerowski impuls w architekturze*, Autoportret 2006, J. Kurek, *Goetheanum. Architektura tajemna*, Archivolta 1/2010.
- [8] J. Mowszowicz, *W zbliżające się 200-lecie teorii metamorfozy Goethego*, [w:] *Wiadomości Botaniczne*, Tom XXII – z. 3, 1978.
- [9] W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć*, Warszawa 1975, s. 138.
- [10] P. Francastel, *Sztuka a technika*, Warszawa 1966, s. 275.