

Piotr Setkowicz\*

## ŁUDZKI WYMIAR NIELUDZKIEJ SKALI – DETAL ARCHITEKTONICZNY BUDYNKÓW WYSOKICH

### THE HUMAN DIMENSION OF THE INHUMAN SCALE – ARCHITECTURAL DETAIL OF HIGH-RISE BUILDINGS

Zdolność wznoszenia obiektów wysokościowych postrzeganych pozytywnie dzięki umiejętnemu zastosowaniu strukturalnego i dekoracyjnego detalu ulega zatraceniu. Problemy z empatią między architektem a przeciętnym odbiorcą są częściowo wynikiem nieprzejednanych postaw twórczych ukształtowanych przez XX-wieczną awangardę. Jednak przyjazny i trwały detal przegrywa dziś najczęściej ze zmienną multimedialną projekcją.

*Słowa kluczowe: wieżowiec, detal dekoracyjny, detal strukturalny*

The ability to erect high-rise buildings that would be perceived positively thanks to a skillful use of structural and decorative detail is gradually disappearing. The problems with empathy experienced along the line: the architect and the average recipient, are partly the result of uncompromising creative attitudes that had been shaped by the 20<sup>th</sup> c. avant-garde. Yet it seems that today the friendly, permanent detail is in most cases losing ground to the changeable multimedia projection.

*Keywords: high-rise building, decorative detail, structural detail*

#### **Wprowadzenie**

„Chociaż upodobania dotyczące stylu zależą od funkcji konkretnego budynku, a ponadto są różne u różnych grup, wyodrębnionych ze względu na kryteria socjologiczne czy demograficzne, (...) starsze budowle z autentycznym „klimatem” bywają oceniane lepiej niż styl współczesny” [1]. Wprawdzie ów „styl współczesny” skutecznie wymyka się próbom usystematyzowania, jednak poczucie zatracenia istotnych

cech, czyniących dawną architekturę bardziej przyjazną pozostaje dojmujące. Adolf Loos, który objawił światu „zbrodniczą” naturę ornamentu, jednocześnie przyznawał, że „ilekroć prosty człowiek oglądał z zewnątrz (eklektyczny) budynek, w którym wynajmował zaledwie pokój z toaletą na najwyższym piętrze, sphywało nań błogie poczucie feudalnego splendoru (...)” [2]. Ironiczna wypowiedź nabiera po upływie stulecia nieco innego zabarwienia. Permanentne

\* Setkowicz Piotr, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Zakład Rysunku, Malarstwa i Rzeźby.

rewolucje w sztuce kształtowania przestrzeni przyniosły może więcej rozczarowań niż spełnień. A gdzieś po drodze zatraceniu uległy płaszczyzny porozumienia z najszerzymi rzeszami odbiorców.

### Budynki wysokie i ich detale

W rozważaniach o roli detalu architektonicznego symbolicznej wagi nabiera realizacja Wieży Eiffla, dokonania Antonio Gaudiego i twórców Szkoły Chicagowskiej. Trzystumetrowa „mostowa” konstrukcja wieży wydaje się stanowić idealny przykład czystej „estetyki inżynierów”, do przyjęcia której nawoływał następnie Le Corbusier: „Musimy wreszcie skończyć z wyrzucaniem pieniędzy na budowę historycznych souvenirów. Równocześnie trzeba rozpocząć czyszczenie! Nasi inżynierowie będą naszymi (...) budowniczymi” – pisał [3]. Powszechnie znany obraz tego symbolu Paryża jest właśnie wynikiem owego brutalnego „czyszczenia” z dekoracyjnego detalu, przeprowadzonego w 1937 roku.

Co ważne, zabiegowi poprawiania historii oparty się monumentalne łuki spinające podpory wieży. Te czysto dekoracyjne struktury zawdzięczają swe ocalenie łudzającemu podobieństwu do „racjonalnych” elementów konstrukcyjnych [4]. Architekci Szkoły Chicagowskiej również stali się wybrańcami późniejszych teoretyków i kronikarzy Ruchu Nowoczesnego, jako twórcy wyprzedzającej swój czas „funkcjonalistycznej epoki” budowy wieżowców (1880–1900) [5]. Ale i tutaj upodobanie do minimalistycznego detalu okazuje się przejawem wtórnej racjonalizacji. Rzeczony pociąg do prostoty wynikał w przypadku słynnego Monadnock Building z drakońskich oszczędności i ryzyka związanego z peryferyjną lokalizacją inwestycji. Odrzucenie przez inwestora bogatych w ozdoby detali projektów Johna Wellborna Roota wymusiło na nim „minimalistyczne” rozwiązanie – które dopiero potem ogłosił świadomą tendencją estetyczną [6].

Podobnie Reliance Building, którym zachwyca się Giedion zestawiając go z ikoną modernizmu – projektem szklanego wieżowca Miesa van der Rohe z 1921 roku [7], zawdzięcza swój skromny wystrój przypadkowi [8]. Nadużycia dotyczące wizerunku realizacji Louisa Sullivana ukazuje Andrzej Basista: „W opracowaniach historii architektury modernistycznej (...) powtarzają się fotografie budynków Sullivana (...) wykonywane ze znacznej odległości, co pozwoliło autorom podziwiać ich niemal „modernistyczną” prostotę. W zetknięciu z budynkami ze zdumieniem odkryłem ich wspaniałą ornamentację” – pisze [9]. Przypadek Antonio Gaudiego jest odmienny. Nicolaus Pevsner opisuje jego dokonania jako „sztukę secesji kwitnącej długo po tym, gdy architekci o zdrowych zmysłach ją odrzucili” [10]. Obraz mistyka dążącego na przekór postępowym ideom jest jednak absolutnie fałszywy. Twórca, którego motto brzmiało: *po pierwsze miłość, po drugie technika* głosił, że „wszyscy, którzy poszukują praw Natury żeby zrobić coś nowego, współpracują ze Stwórcą”. Choć Gaudi czerpał inspirację z całego spektrum architektury historycznej i wernakularnej, na wszystkim odciskał piętno innowacji. Rozwinął system konstrukcyjny oparty na łuku parabolicznym, pozwalający na znacznie oszczędniejsze wykorzystanie tradycyjnych materiałów budowlanych. Z równą swobodą posługiwał się konstrukcją stalową i żelbetonową – tworząc alternatywę dla „jedynie słusznej” drogi obranej przez modernistów. Genialne modele rozkładu sił pozwalały bez skomplikowanych obliczeń i oczywistych dziś technik komputerowych rozwiązywać złożone problemy przy projektowaniu świątyni Sagrada Familia i wzorowanego na niej niezrealizowanego 300-metrowego hotelu na Manhattanie (1908) [11]. W zestawieniu z organiczną spójnością tych dzieł, łączących konstrukcję, detal strukturalny i dekoracyjny oraz kolor – propozycje koryfeusza Ruchu Nowoczesnego mogą wydać się prymitywne.

Wieżowce wznoszone w pierwszym czterdziestoleciu XX wieku drażnią ortodoksyjnych modernistów. Giedon określa pogardliwie nowy sposób ich kształtowania jako *klasycyzm merkantylny*. Jednak jeszcze przed wystąpieniem europejskich teoretyków Modern Movements, empiryczne doświadczenia Szkoły Chicagowskiej dowiodły, że w przypadku obiektów o funkcji komercyjno-prestiżowej piętrzenie prostych pudełek stanowiło drogę donikąd [12]. „Okres eklektyczny” (1900–1920) wydał doskonały nowojorski Woolworth Building autorstwa Cassa Gilberta, którego neogotycki detal mistrzowsko podkreśla strzelistość bryły. Obiekt zyskał zasłużone miano *Cathedral of Commerce*, bowiem kojarzy się z XIII-wiecznymi angielskimi katedrami, w których gotycka dekoracja tworzy z romańską strukturą prawdziwy Gesamtkunstwerk [13]. Lata 1920–1940 to okres panowania nurtu Art Déco. Jego przedstawiciele „pragnęli (...) wzbogacić oszczędność architektury i pogodzić ją z efektami, które w przeszłości budziły zachwyt” [14]. Ignorując awangardowe teorie, odważnie sięgali po awangardowe formy – ze względu na ich wizualną atrakcyjność [15]. Ten „międzynarodowy styl dekoracyjny” wpłynął na wygląd miast „od Nowego Jorku po Szanghaj” [16]. Wydał też najpowszechniej podziwiane wieżowce, jak Chrysler Building Williama Van Alena z detalami, których forma inspirowana była samochodem Chrysler Plymouth rocznik 1929. Dokonywał w latach 30. wybór ciężkiego klasycyzującego kostiumu dla architektury stalinowskiej i faszystowskiej (z wyjątkiem Włoch), niewątpliwie przyczynił się do późniejszego zwycięstwa estetyki Ruchu Nowoczesnego. Maksyma Hermanna Göringa głosząca, że „tylko to jest prawdziwą sztuką, co zwykły człowiek z ludu zdolny jest pojąć” oraz przesładowania awangardy stały się mimowolnie podstawą jej globalnego powodzenia [17].

W Stanach Zjednoczonych po roku 1945, propagowany przez wojennych uchodźców z Europy modernizm zyskał popularność na fali wiary w nową

erę pokoju i prosperity. Wzrost cen robocizny i upadek rzemiosła budowlanego również przyczyniły się do raczej wymuszonego gloryfikowania minimalistycznej estetyki. W latach 50. i 60. utożsamiany z demokracją Styl Międzynarodowy zasłużył na swą nazwę, stając się dominującą ideologią architektoniczną. Tchnące chłodną elegancją realizacje tamtego okresu na czele z nowojorskim Seagram Building Miesa van der Rohe, były niestety forpocztą procesu niekontrolowanego rozmrażania się szklanych pudełek, które zdominowały wszystkie większe miasta świata [18]. Rozczarowanie banalnym detalem nadeszło szybko. Równocześnie jednak progresywiściwna koncepcja dziejów wykluczała poszukiwania inspiracji w przeszłości, a strukturalistyczne modele potrzeb nie uwzględniały rzeczywistych oczekiwań odbiorców.

Gdy postmodernistyczna krytyka wreszcie przebiła się do praktyki architektonicznej, okazała się raczej intelektualną grą z konwencjami niż powrotem do odciętych korzeni. Bezpieczna formuła historycznego pastiszu relatywizowała atak na pozycje awangardy – zamieniając odwrót po porażce w kolejny krok naprzód. Pomysł „podwójnego kodowania”, mający uczynić odbiór dzieła architektury zarazem wyzwaniem dla erudycji elit i źródłem pozytywnych wrażeń estetycznych na miarę przeciętnego odbiorcy, zawiódł oczekiwania. Od lat 90. XX wieku datuje się burzliwy rozwój skrajnie pluralistycznej formacji ponowoczesnej. W Moskwie Andriej Trofimow bezwstydnie kopiuje w skali 1:1 uniwersytet autorstwa Lwa Rudniewa (1953r.), tworząc ociekający bombastycznym kamiennym detalem Triumph-Palace (2005 r.). Jednak w wymiarze globalnym dominują eksploatowane wciąż od nowa wątki awangardowe, uporczywe nawroty „niedokończonego projektu modernizmu” – w technokratycznym lub modnym ekratycznym wydaniu. W przypadku wielu nowych realizacji trudno nawet mówić o detalu, który nierozzerwalnie związał się z tym, co Robert Venturi określił jako *mechanical*

*equipment* [19] – z dodatkiem współczesnych narzędzi cyfrowych. Torre Agbar Jeana Nouvela w Barcelonie czerpie ponoć inspirację z tych samych źródeł co *Sagrada Família*. Biomorficzny obiekt nie jest według deklaracji autora wieżowcem, lecz „płynną masą, która przebiła grunt – gejzerem pod stałym obliczonym ciśnieniem”. „Strukturalna skóra” budynku składa się z warstwy betonu, perforowanej przez 4400 nieregularnie rozmieszczonych okien, pokrytej panelami w 40 kolorach. Zewnętrzną osłonę stanowią sterowane komputerowo *brise-soleil*. Całość budzi skojarzenia ze skrzącą się wodą bądź pikselami. Na pytanie czy *Torre Agbar* bliżej do filozofii Gaudiego, czy do szklanego wieżowca wymarzonego przez Miesa van der Rohe, trudno udzielić odpowiedzi [20].

### Podsumowanie

Detal architektoniczny współczesnych budynków wysokich cechuje bezprecedensowa różnorodność. Wyrafinowany minimalizm sąsiaduje z przygnębiającą monotonią globalnych „pojemników na biura”. Agresywny kicz rywalizuje z konstruktywnymi próbami nawiązania do tożsamości i historii miejsc. Przejawy bezkrytycznej fascynacji niepoohamowanym rozwojem cywilizacji technicznej i informacyjnej współlistnieją z rozwiązaniami hołdującymi nowemu ekocentrycznemu paradygmatowi w projektowaniu. Szerokie spektrum propozycji nie gwarantuje niestety powszechnego zadowolenia. Wręcz przeciwnie

– tajemnica nadawania ludzkiego wymiaru nieludzkiej skali przez umiejętne zastosowanie detalu, łącząca antyczne monumenty, gotyckie katedry i ... Chrysler Building, najczęściej wymyka się współczesnym twórcom. Być może tajemnica tkwi w zgodności z niezależnym od stylów i epok „architektonicznym ekwiwalentem języka łacińskiego” spisany przez Witruwiusza. Według Johna Summersona cechuje go „surowa gramatyczna dyscyplina, ale – podobnie jak łacinę – stać go też na wspaniałą retorykę, sielankowe piękno, liryczny urok czy epickie dostojność” [21].

### Wnioski

Problemy z porozumieniem, a tym bardziej empatią na linii architekt – przeciętny odbiorca są w pewnej mierze skutkiem pryncypialnych postaw przejętych przez ponowoczesnych twórców od XX-wiecznej awangardy. Jednak impas w projektowaniu przyznanego detalu nie ogranicza się do kręgu Cywilizacji Zachodniej, która traci światowy prymat w dziedzinie realizacji budynków wysokościowych. O niepowodzeniu mogą ostatecznie przesądzać obiektywne trudności, związane z gwałtownym przyspieszeniem procesów globalizacji i cyfryzacji. „Analogowy” detal, kojarzony z wartościami, wspólnotą i trwałością, przegrywa z neutralnym, „ledowym wyświetlaczem” emitującym zmienne komunikaty – przeznaczone dla odbiorców *żyjących w pożyczonym czasie* [22].

### PRZYPISY

- [1] P. A. Bell, Th. C. Grene, J. D. Fischer, A. Baum, *Psychologia środowiskowa*, GWP, Gdańsk 2004, s. 485.  
 [2] A. Basista, *Architektura i wartości*, Universitas, Kraków 2009, s. 343.  
 [3] *Ibidem*, s. 347.  
 [4] M. Peltier, *La Dame der fer*, Le Figaro collection nr. 7/2006, s. 56.

- [5] D. Bennett, *Skyscrapers*, Greenwich Editions, Londyn 1998, s. 38.  
 [6] L. Benevolo, *Histoire de l'architecture moderne*, Bordas, Paryż 1984, s. 242.  
 [7] S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura*, PWN, W-wa 1968, s. 419–420.  
 [8] L. Benevolo, *Histoire...*, *op.cit.*, s. 242–245.  
 [9] A. Basista, *Architektura...*, *op.cit.*, s. 359.  
 [10] *Ibidem*.

- [11] U. Kańska, *Architekt modlitwy*, Dziennik Polski z dn. 5.11.2010.
- [12] L. Benevolo, *Histoire...*, *op.cit.*, s. 245.
- [13] P. Setkowicz, *O tożsamości budynków wysokich*, rozprawa doktorska, Politechnika Krakowska, Kraków, 2003, s. 136.
- [14] A. Basista, *Architektura...*, *op. cit.*, s. 367.
- [15] J. Mrozek, *ArtD co – repetycje*, *Dom i Wnętrze* nr 2/1992, s. 57–59.
- [16] L. Bhaskaran, *Design XX wieku*, ABE Marketing, Warszawa 2006, s. 86.
- [17] J. Madeyski, *Marzenia z betonu*, Dziennik Polski z dn. 5.01.2001.
- [18] D. Bennett, *Skyscrapers*, *op.cit.*, s. 60.
- [19] R. Venturi, *Complexity and Contradition in Architecture*, MOMA, NowyJork 1966, s.16.
- [20] G. Binder, *Tall Buildings*, Images Publishing, Mulgrave 2006, s. 106–107.
- [21] E. H. Gombrich, *Zmysł porządku. O psychologii sztuki dekoracyjnej*, Universitas, Kraków, 2009, s. 177.
- [22] Z. Bauman, *Żyjąc w czasie pożyczonym*, Wyd. Literackie, Kraków, 2010.