

Anna Bojęś-Białasik\*

## W KONTEKŚCIE RÓWNOWAGI IN THE CONTEXT OF BALANCE

Dzieło architektoniczne w kontekście przestrzennym współczesnego miasta powinno być dialogiem, opartym na „równoważeniu przeciwieństw”. Kontekst, jako najważniejszy czynnik przestrzenny dyktuje płaszczyzny architektoniczne tego dialogu. Godzenie sprzeczności pozwala na osiągnięcie wewnętrznego porządku dzieła i jego harmonijne zespolenie z otoczeniem. Stosowanie tej uniwersalnej zasady odnosi się w równiej mierze do architektury współczesnej jak i historycznej, co zostało zaobserwowane i przedstawione na wybranych przykładach.

*Słowa kluczowe: kontekst, równowaga*

Architectural work in the spatial context of the contemporary town should be a dialogue, based on rule of „balancing the opposites”. Context, as the most significant spatial factor indicates the planes of that architectural dialogue.

Practicing of that universal rule concerns, 'in equal measure, contemporary and historic architecture, was presented on the chosen examples.

*Keywords: context, balance*

Spośród wszystkich wyartykułowanych tez dyskusji, dotyczących roli dzieła architektonicznego w przestrzeni współczesnego miasta, na pierwszy plan wysuwa się teza, dotycząca roli kontekstu przestrzennego. Szczególnie zaś, w odniesieniu do miasta historycznego, które z wielu racjonalnych i oczywistych powodów musi pogodzić dwie, pozorne sprzeczności: maksymalną ochronę swojego dziedzictwa cywilizacyjnego z ciągłym dostosowywaniem się do dynamicznych przemian trybu życia współczesnego miasta. Im mniej równowagi i porządku w tej „ugodzie”, tym więcej przypadku i rozczarowań.

Współczesne miasto to intensywność i szybkość zdarzeń, mobilność – ciągły ruch pod presją uciekającego czasu. Nic więc dziwnego, że odważne przestrzennie miasto, w pogoni za szybkim i zmiennym sposobem życia swoich mieszkańców musi przestać być organizmem statycznym i uczynić swój miejski image dynamicznym. Jako struktura wzajemnego i ciągłego współlistnienia miasto nie powinno jednak być przestrzenią architektonicznego monologu kolejnych terażniejszości. Rodzi się więc relacja pomiędzy dynamiką współczesności a niezmienną statyką przeszłości. Jak pogodzić te sprzeczne wartości, aby

\* Bojęś-Białasik Anna, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Wydział Architektury, Instytut Historii Architektury i Konserwacji Zabytków.

wciąż tworzyć mogły uporządkowaną i zrozumiałą przestrzeń miejską? Odpowiedź wydaje się być oczywista, relacją tą powinna być równowaga i szacunek dla kontekstu przestrzennego kolejnych rzeczywistości, czyli zrównoważony przestrzenny dialog. Rzeczywistość zdaje się jednak coraz częściej przeczyć tej zasadzie. Czy więc dawne kanony określające istotę dzieła architektonicznego i jego stosunek do otoczenia już nie obowiązują?

Dążenie do porządku urbanistycznego i zachowania wysokich standardów estetycznych architektury było w przeszłości oczywiste i niekwestionowane. W skali urbanistycznej organizowało ramy przestrzeni, definiowało ją pod względem własnościowym, funkcjonalnym i prawnym. W skali architektonicznej odzwierciedlało prestiż, sposób użytkowania, treści uniwersalne i indywidualne twórcy i odbiorcy. Jednym z obowiązujących kanonów kształtujących dzieło architektoniczne była witruwiańska zasada: *trwałość – użyteczność – piękno*. „Trwałość” i „użyteczność” stanowiły o potencjale architektury, musiały uwzględniać specyfikę lokalizacji i funkcji oraz panujących warunków naturalnych. Pod pojęciem „piękna” kryły się treści materialne – znaki, dotyczące fizycznych kształtów formy, proporcji, detalu oraz symbole – zawartość znaczeniowa, ideowa, interpretująca treści kultury.

W warstwie znaczeniowej architektury i jej formie zapisany był także określony stosunek do kontekstu kulturowego. Postawa szacunku dla kontekstu, wyrażona za pomocą konkretnej formy i zrozumiałych treści symbolicznych powodowała, że dzieło architektoniczne było przez publiczność akceptowane i harmonijnie współgrało z porządkiem istniejącej przestrzeni.

Pośród wielu teorii, definiujących dzieło – nie tylko architektoniczne – oraz proces jego tworzenia, istnieje także inny pogląd o charakterze uniwersalnym, opisujący to dzieło jako zespół relacji przeciw-

stawnych. Definicja ta odnosi się w głównej mierze do pojęć: formy i porządku. Proces twórczy, którego rezultatem jest dzieło, opiera się w pierwszej kolejności na zachowaniu zasady „zrównoważenia wszystkich przeciwieństw” [1]. Zasada ta, jako najistotniejszy element (choć nie jedyny) pozwalający na zaistnienie dzieła architektonicznego (jego zrównoważonej formy) została dostrzeżona również w innych dyscyplinach sztuki, np.: w muzyce. Zjawisko „równoważenia przeciwieństw” uświadomione i nazwane m.in. przez Alvara Aalto, uważane było przez niego za warunek *sine qua non* aktu tworzenia kultury. Doskonałym dowodem istnienia i stosowania tej zasady jest twórczość Aalto, w której elementem porządkującym proces tworzenia jest fascynacja przyrodą, przejawiająca się, między innymi, w zrównoważonym zespoleniu i stopniowym przenikaniu się przestrzeni naturalnej i architektonicznej. Naturalny kontekst i przyjęta przez twórcę idea, wyznaczały płaszczyzny działań architektonicznych, w których praca nad formą i funkcją zjednoczyły się, dzięki zrównoważeniu celów, metod i tworzywa [2].

Zjawisko „równoważenia przeciwieństw” stanowiło także osnowę architektury historycznej, której najwspanialsze dzieła są efektem różnych „relacji zrównoważonych”, czyli pogodzenia potencjalnych przeciwieństw: formalnych, ideowych, światopoglądowych, funkcjonalnych czy społecznych.

Zasada „zrównoważenia” jest bardzo interesująca w odniesieniu do rodzimej architektury historycznej, szczególnie w zakresie jej analizy, waloryzacji i kryteriów oceny. Zjawisko wielostylowości polskiej architektury historycznej, powstałe na skutek ciągłego wykorzystywania i przebudowywania form starszych, może być lepiej ocenione dzięki analizie wzajemnych relacji przeciwieństw.

Właściwym celem obserwacji tak przyjętej definicji dzieła architektonicznego, także historycznego, wy-

daje się być kaplica Zygmuntońska. Choć niewielka objętość artykułu pozwala jedynie na bardzo ogólne i powierzchowne przedstawienie zagadnienia.

Gruntowna analiza treści artystycznych i ideowych kaplicy ukazuje, że na zasadzie „godzenia przeciwieństw” oparł Berecci całą jej koncepcję twórczą. Wykorzystał ją nie tylko w rozwiązaniu kompozycji architektonicznej kaplicy i jej mądrym, bezkolizyjnym zespoleniu z korpusem katedry, ale także w warstwie treści ideowych i społecznych.

Zastanawiając się dzisiaj nad procesem tworzenia tego dzieła przez Bartolomea Berecciego stwierdzić musimy, że stał on przed trudnym zadaniem odniesienia się do zastanego kontekstu architektonicznego, jakim była gotycka bryła katedry wawelskiej. Kultowa funkcja kaplicy i jej szczegółowy program religijny musiały jednak zostać wyrażone za pomocą środków innych niż wciąż żywa stylistyka średniowiecza. Berecci miał już do dyspozycji w swym warsztacie architektonicznym wyłącznie formy i treści renesansowe. Kontekst należał do przemijającej /przynajmniej w obrębie Wawelu/ epoki estetycznej i duchowej, natomiast nowe dzieło miało odzwierciedlać filozofię nowej epoki humanizmu, przyobleczoną w całkowicie odmienną szatę materialną.

Zmiany w obrębie filozofii kształtowania przestrzeni były dosyć kategoryczne: gotyckiemu wertykalizmowi przeciwstawiły renesansowy horyzontalizm, szkieletowi i gotyckiej konstrukcji przęsłowej – ciągłą masę muru, gotyckiej przestrzeni ginącej w mrokach niebotycznych wysokości przeciwstawiły jednolitą, jasną i harmonijną przestrzeń, którą można było objąć jednym spojrzeniem.

Przeciwieństwa i sprzeczności posłużyły Berecciemu jako świadomy środek artystycznego wyrazu. Część zastosowanych przez niego form była sprzeczna z pierwotną treścią, nadaną im przez klasyczny renesans. Zostały one jednak zrozumiane i docenione po dostrzeżeniu w nich nowych treści artystycz-

nych. Dysonans i konsonans, klasycyzm i nieklasycyzm formy i kompozycji, ruchliwość i statyka to sprzeczności, które zrównoważył i pogodził Berecci w swoim doskonałym dziele architektonicznym [3].

Zasada przeciwieństw, widoczna wyraźnie w kompozycji architektonicznej kaplicy dotyczy także jej treści ideowych. Jako królewska kaplica grobowa miała reprezentować pobożność i władzę fundatora. Z kolei Berecci – jako architekt dążył do manifestacji w swoim dziele twórczej mocy artysty oraz dumy z możliwości podporządkowania sobie renesansowej koncepcji wszechświata. Rezultatem tych odmiennych celów jest dualizm sprzecznych treści zawartych w kaplicy: z jednej strony religijnych, z drugiej całkowicie świeckich, będących afirmacją możliwości twórczych człowieka. Natomiast efektem tego dualizmu jest fakt, że kaplica Zygmuntońska jako dzieło architektoniczne funkcjonuje w świadomości społecznej jednocześnie jako obiekt sakralny, związany z osobą króla Zygmunta oraz *opiewa nieśmiertelność florenckiego architekta i rzeźbiarza, jego środowiska, jego ojczyzny* [4]. Stała się także uniwersalnym symbolem polskiej architektury historycznej.

Zabieg „zrównoważonego godzenia przeciwieństw” jako sposób na pozytywny dialog zarówno pomiędzy dziełem a historycznym kontekstem jak i elementami wewnętrznymi samego dzieła, zastosowany przez Berecciego w kaplicy Zygmuntońskiej okazał się – nie tylko z perspektywy czasu – postępowaniem właściwym, zrozumiałym i akceptowanym, także przez współczesnych mu odbiorców. Kaplica Zygmuntońska uważana za arcydzieło i „perłę renesansu na północ od Alp” może także potwierdzać, nieśmiało dotąd, tezę o niekoniecznie subiektywnej naturze estetyki, opartej właśnie na zachowaniu relacji zrównoważonych [5].

Sposób tworzenia i analizowania dzieła poprzez pryzmat zasady „równoważenia przeciwieństw” jest także interesujący w odniesieniu do współczesnych

realizacji architektonicznych. Zwłaszcza takich, które posiadają mocno zdefiniowany kontekst przestrzenny – historyczny /cywilizacyjny/ lub naturalny.

Jako dzieło służące dalszej obserwacji przywołać można intrygujący budynek Kunsthaus w Grazu (P. Cook, C. Fournier, 2003) reprezentujący nurt architektury biomorficznej. W kontynuacji, a zwłaszcza dalszej transformacji tego nurtu w kierunku „konkurowania z fundamentalnymi procesami natury” upatruje się obecnie najbardziej radykalny i ważny zwrot architektury XXI w. od czasów modernizmu. Punktem odniesienia dla dzieła architektonicznego staje się logika i równowaga świata przyrody [6].

Kunsthaus jako przedstawiciel formy wirtualnej i pozytywnie szokującej, znakomicie odpowiada dynamice współczesnej przestrzeni miejskiej. Powstał w zaniedbanej części Grazu, w kontekście architektury historycznej, tradycyjnej zarówno pod względem układu urbanistycznego jak i wizerunku poszczególnych budynków. Zastosowana organiczna forma, o nieskonkretyzowanym zwierzęcym wdzięku, całkowicie sprzeczna z istniejącym tradycyjnym kanonem architektonicznym kontekstu, zachowuje jednak skalę i tradycje urbanistyczne otoczenia, podejmując intelektualny dialog z istniejącym zabytkowym budynkiem Eisernes Haus. Awangardowy image Kunsthaus reaktywuje ideę nowatorstwa architektonicznego „lodowego domu” – XIX-wiecznego pionierskiego rozwiązania konstrukcji żeliwnej i wkomponowuje go w nową konfigurację przestrzenną [7]. Galeria jest technologicznie doskonała, absolutnie demokratyczna funkcjonalnie i czyni zadość nostalgicznej tęsknocie za czymś nieoczekiwanym i tajemniczym, z czym kojarzy się muzeum.

Budynek zaskakuje nie tylko ekstrawagancją formy, intensywnością i różnorodnością funkcji, ale także mobilnością oryginalnej, inteligentnej powłoki. Galeria pulsuje medialnie przez całą dobę, jest katalizatorem zdarzeń, rewitalizuje rzeczywistość. Tradycyjnym formom komunikacji międzyludzkiej przeciw-

stawia „medialność bezustanną”, ale nie nachalną. Dynamikę, formalne „rozbuchanie” oraz funkcjonalną obfitość Kunsthaus równoważy skala i statyka tradycyjnego w wyrazie kontekstu oraz niezmienna dominanta pobliskiego Schlossbergu.

Idea architektoniczna Kunsthausu oparta jest na kontraście znaczeń: globalny-lokalny. Zostają one pogodzone w ostatecznym wizerunku Kunsthaus, który jest proklamacją jego antyprowincjonalności i funkcjonalnej elastyczności. Dzieło Cook’a i Fournier’a powstało jako wyraz społecznego zapotrzebowania na nowoczesne, multimedialne centrum aktywności artystycznych, o znaczeniu globalnym, eksponując tym samym pozycję Grazu w rankingu światowych centrów kultury. Światowe ambicje artystyczne zmarginalizowały być może lokalną sztukę ale zapełniły galerię zaciekawionymi mieszkańcami Grazu, dumnymi z nowego „przyjaznego obcego”.

Awangarda w oswojonym środowisku: przestrasza ale intryguje, jest niedefiniowalna ale nasuwa tak wiele konkretnych skojarzeń, jest obca ale przytulna, przywołuje tradycyjne konotacje całkowicie nietradycyjnych form. Zgrabny przydomek *friendly alien*, oparty na semantycznej grze antonimów, najlepiej oddaje istotę „pogodzonych przeciwieństw” i jest naładowany pozytywnymi emocjami. A Kunsthaus, który znakomicie zrewitalizował dawny plac na prawym brzegu rzeki Mur jest obecnie, obok Schlossbergu, najbardziej rozpoznawalnym symbolem Grazu.

Forma, niezależnie od tego czy została narysowana na kartce papieru, czy powstała dzięki dobrodziejstwu techniki cyfrowej, ma olbrzymią moc oddziaływania. Może dewastować swoją arogancją lub uzdrawiać, wprowadzając porządek i równoważąc sprzeczności. **Formie** dzieła architektonicznego w przestrzeni miasta – szczególnie historycznego – zawsze towarzyszy **kontekst**. Tak więc, pytanie o sens wzajemnych relacji pomiędzy tymi zjawiskami jest pytaniem retorycznym. Patrząc na najwspa-

nialsze dzieła architektury wydaje się, że sposób rozwiązania relacji: dzieło – kontekst polega na tym, aby ten kontekst w ogóle odczytać, zrozumieć, a następnie umieć podjąć z nim twórczy dialog. Kontekst wyznacza płaszczyzny tego dialogu, co nie oznacza że nowe dzieło w historycznym kontekście musi prze-

mawiać językiem architektonicznej mimikry. Wprowadzając porządek, identyfikując przeciwności i dążąc do ich wzajemnego zrównoważenia osiągamy przestrzeń twórczą, w której świat realny łączy się z duchowym i w sposób idealny promieniuje na zewnątrz wewnątrz uporządkowaną formą.

## PRZYPISY

- [1] F.Lyons, *Forma zrównoważona: dusza miasta i duch architektury*, [w:] Czasopismo Techniczne, z. 2–A, Kraków 2007, s. 157.
- [2] U.M. Assefa, *Inside and Outside in Wright's Fallingwater and Aalto's Villa Mairea*, [w:] Environmental & Architectural Phenomenology Newsletter, Kansas State University, T. 14, z. 2, 2003, s. 11–15.
- [3] L.Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, T.II, Kraków 1960, s. 51, 112, 116.
- [4] *Ibidem*, s. 116
- [5] F. Lyons, op.cit., s. 157.
- [6] Wystąpienie C. Fourniera: *Co to jest architektura*, w Centrum Sztuki i Techniki Japońskiej „Manggha”, Kraków luty 2004.
- [7] P. Blundell, *Alien ecouter*, The Architectural Review, March, 1285/2004, s. 44.

## BIBLIOGRAFIA

- H.S. Kozakiewiczowie, *Renesans w Polsce*, Warszawa, 1976.
- L. Kalinowski, *Treści artystyczne i ideowe kaplicy Zygmuntowskiej*, [w:] *Studia do dziejów Wawelu*, T.II, Kraków 1960.
- A. Aalto, *Villa Mairea*, Helsinki 1998.
- T. Copplestone, *Frank Lloyd Wright. Przegląd retrospektywny*, Warszawa 1998.
- S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowej tradycji*, Warszawa 1968.
- Architectural Theory. From renaissance to the present*, Praca zbiorowa we współpracy z Kunstbibliothek der Staatlichen Museen zu Berlin, Kolonia 2003.
- Czasopismo Techniczne, Kraków, 2007.
- The Architectural Review, 2004.
- R. Weston, *Plans, sections and elevations. Key buildings of the twentieth century*, London 2004.