

Maria Misiągiewicz*

MEANDRY ZADZIWIANIA W ARCHITEKTURZE NOWOCZESNEJ

MEANDER OF ASTONISHMENT IN MODERN ARCHITECTURE

The essay touches the problem of originality of form discovered by the outstanding architects, who bring the works of building art up to the peak of the artistic values' hierarchy.

Sztuki piękne. W wieku XV architekturę zaczęto traktować jako sztukę, łączyć z malarstwem i rzeźbą, także z muzyką, poezją, tańcem i wymową, oddzielać od grupy rzemiosł i umiejętności, które wcześniej także zaliczano do sztuk. Do takiego wykazu sztuk Charles Batteux dodał słowo „piękne” a w tytule swojej książki: *Les beaux arts réduits à un seul principe* wydanej w 1747 r., a umieścił określenie „sztuki piękne”. Wtedy przyjęła się nazwa i ustaliło pojęcie.

Wiara w unikalność oryginalnego dzieła sztuki objawiła się wraz z „kultem geniusza” w dobie renesansu. Przydomkiem *divino* – „boski” wyróżniano geniusz Michała Anioła. W tamtym czasie Leonardo da Vinci, rozwijając swoją teorię sztuki, udawał, że malarstwo, rzeźba i architektura są „sztukami wyzwolonymi” a nie „rzemieślniczymi umiejętnościami”, jak uważano w średniowieczu [1]. Artyście stawiał on najwyższe wymagania. Uznania dla pomysłu mistrza wymagał od zleceniodawcy. W wieku XVI malarzy, rzeźbiarzy i architektów określano mianem „twórców”. Przedtem uznawano ich tylko jako „wytwórców”.

Oryginalność. Od tamtego czasu pojęcie „oryginalność” wpisywało się w sferę sztuki. Oryginalność utożsamiano z fizyczną autentycznością rzeczy gwarantującą to, że nie jest ona podróbką, falsyfikatem czy fałszerstwem. Oryginalność nade wszystko miała związek z „kultem geniusza” wynoszącym twory sztuki na szczyt hierarchii wartości artystycznych, nadającym rzeczom wartość wyjątkową, niepowtarzalną, uznawaną za efekt twórczej indywidualności.

Określenie „oryginalna architektura” kieruje więc uwagę na jej innowacyjny, zadziwiający walorami kształt, zaskakujący wyraz plastyczny a także stosowne wpisanie w miejsce. W języku potocznym mówi się „oryginalna budowla” o tej zwracającej uwagę niecodzienną formą, rzadko spotykaną. Przyznawane jej uznanie oznacza świadomość tego, że modelowanie kształtu wymagało wysiłku wolnej wyobraźni, porzucenia rutyny, wykluczenia z pamięci obrazów rzeczy znanych czy widzianych. Oryginalność bez talentu jest trudno osiągalna. To też wybitni twórcy mieli zawsze największą siłę oddziaływania, wyznaczali tropy myślenia o architekturze. Przedtem i teraz odkrywając nieznane terytoria wrażliwości, inspirują kontynuatorów.

Swoją oryginalność, swoją „inność”, którą architektura ujawniała od początku XX wieku Reyner Banham komentował w słowach: *rewolucja w architekturze*, Nicolaus Pevsner *pionierami współczesności* mianował tych, którzy w niej uczestniczyli, a później Charles Jencks tamtym wydarzeniom przypisał rolę inicjującą *ruch nowoczesny w architekturze* [2].

To wówczas architektura, tak jak inne sztuki i dziedziny umiejętności, objawiła swoją ewolucję inspirowaną całym systemem autonomicznie pojawiających się sygnałów inicjujących dobę kultury technicznej.

Promując i wprowadzając innowacyjny repertuar form architektura, nie po raz pierwszy w swoich dziełach, potwierdziła fakt, że budowanie w każdej kolejnej terażniejszości jest efektem reakcji na klimat czasu, na bieg wydarzeń, które inspirują i motywują

* Misiągiewicz Maria, prof. dr hab. inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego, Dyrektor IPA.



nieuniknione zmiany. Na przełomie XIX i XX w. kryształizował się pomysł nowego modelu zamieszkiwania, innego pojmowania funkcjonalności. Był to pretekst dla wyobraźni do poszukiwania nowych rodzajów i kształtów budowli, do podjęcia próby przekraczania dotychczasowych granic rozpiętości przekryć i wysokości budynków. Realizację zadania inspirowały i umożliwiały technologiczne innowacje, szkieletowe konstrukcje oraz materiały: stal, żelbet i szkło. Stając się wyzwaniem dla wyobraźni wspierały wynajdywanie kształtów budowli bez precedensu w dziejach budowania. Sprawilo to, że traciły moc dotychczasowe kanony służące ocenie piękna architektury. Niezależnie od czasu, przekonania, stylu czy kierunku konstrukcja, materia i forma budowli trwają w nierozzerwalnym związku. W czasie nowoczesnym na owo powiązanie trzeba spojrzeć tak jak zrobił to Sigfried Giedion przypisując konstrukcji ważną rolę w realizacji pragnień, które tkwiły uśpione w podświadomości architektów [3].

W sztuce budowania presja jaką wywierała szeroko rozumiana technika miała moc inspirującą. Ale nie tylko to było przyczyną pojawienia się budowli, dziś uznanych za unikatowe, oryginalne dzieła nowoczesnej architektury. Stało się to możliwe dzięki twórczym umysłom mistrzów: Le Corbusiera, Miesa van der Rohe, Franka Lloyd Wrighta. Intuicyjna, umiejętność wykorzystania nowych możliwości natury technicznej pozwoliła im przekształcić poetyckie wizje w nowe kształty przestrzeni architektonicznej.

Ci wielcy twórcy nie działali samotnie, byli inni, których wkład w nowoczesną architekturę w pewnym zakresie był nie mniejszy: Alvar Aalto Walter Gropius, Eric Mendelson, Hans Scharoun w zakresie formy, Robert Maillart czy Pierre Luigi Nervi w zakresie nowych metod konstrukcyjnych. Jednak trzech wielcy architekci okazali się artystami największymi. Ich talent należy mierzyć siłą oddziaływania idei i dzieł, które stworzyli, rozpoznawalnych w budowlach tworzonych przez utalentowanych kontynuatorów.

Forma i piękno. Immanuel Kant powiadał, że *wszelka forma przedmiotów zmysłów (...) jest albo kształtem (...) albo grą kształtów (...) we wszelkiej sztuce pięknej moment istotny polega na formie* [4]. Do tych myśli filozofa odwołuje się Władysław Stróżewski w swoich rozważaniach o pięknie. Akcentuje fakt że „forma jest dla Kanta nie tylko czynnikiem dyscyplinującym wyobraźnię, ale i warunkiem koniecznym i wystarczającym piękna” [5]. Trzeba podkreślić, że tylko ona decyduje o pięknie, wszystkie inne czynniki odgrywają rolę ważną a jednak pomocniczą, drugorzędną.

Herbert Read dostrzega to, że formy odnajdywane w naturze jawią się jako „uparcie matematyczne”. To doświadczenie odnosi do terytoriów sztuki, do tworzenia formy wspartej na precyzyjnym myśleniu. Jednak nie utożsamia tego powiązania z tym, że ową formę można zredukować do jakiejś formuły czy reguły. Wyraża bowiem przekonanie, że „każde dzieło sztuki musi formę stwarzać na nowo” [6]. Owo założenie prowadzi Reda do wyjaśniania istoty sztuki, którą widzi w dyspozycji artysty do wynajdywania nowych form na tyle atrakcyjnych by zaistniały w wyobraźni społecznej. Dotyka więc istoty sposobów myślenia o pięknie wydobywanym z jaźni, obdarzonym unikalnym kształtem, jawiącym się ludzkim oczom po raz pierwszy. Mówi o pięknie nie mającym nic wspólnego z kaprysem.

Zarysowana przez Umberta Eco historia piękna utwierdza w przekonaniu, że nie było ono nigdy czymś absolutnym i niezmiennym [7]. Przeciwnie, przybierało ono różne oblicza w różnych epokach historycznych. Zdarzało się także i to, że skrajnie odmienne odcienie piękna współlistniały obok siebie w tym samym czasie. Właśnie to potwierdza się w dobie nowoczesnej i współczesnej architektury. To znajduje to wyraz w swobodzie wyboru inspiracji formy i jej piękna z obszarów myśli i rzeczy znanych i odkrywanych.

Poglądy. Szczególną oznaką myślenia nadającego kształt architekturze doby nowoczesnej jest szyb-

ka zmiana postaw i przekonań architektów. Jakie są efekty? Obok siebie istnieją skrajnie odmienne formy rzeczy. Wydaje się, że jak nigdy dotąd, w tym samym czasie, nie objawiały się artystyczne indywidualności, rozpoznawalne przez oryginalność pomysłów. Naśladownictwo tych dzieł wydaje się być trudne, bo nawet ich nie złe „kopie” są odbierane poprzez owe oryginały. Architekci nie rozwiązują wszystkich problemów, dążą czy też starają się rozwikłać i u dramatyzować i upozować kilka z nich. Walory architektury są wynikiem przekonań skupiających uwagę na takich, a nie innych jej sensach. Historia architektury jest najczęściej przekazywana jako historia stylów. Racja wydaje się być po stronie Eliasza Zenghelisa postrzegającego sztukę budowania, począwszy od Stonehenge do Willi Savoye, jako historię idei [8]. Trzeba więc oryginalnemu myśleniu przyznać prawo rozstrzygnięcia o tym co należy promować.

Heinrich Wölfflin widzi oddziaływanie architektury w dwojaki, skrajnie odmienny sposób. W przypadku sztuki klasycznej jej kształt odbierany jest jako określony, trwały, natomiast sztuka postklasyczna, przy całej swojej stabilności, wywołuje złudzenie ruchu, w znaczeniu zmienności [9]. Chociaż przedmiotem studiów Wölfflina były malarstwo, rzeźba i architektura renesansowa – klasyczna i przeciwstawiana jej barokowa – postklasyczna to w przyjętych kryteria analizy: linearyzm i malarskość, płaszczyna i głębia, forma zamknięta i otwarta, jedność jednolita i mnoga, jasność i niejasność można szukać powinowactw z grą kształtów w architekturze nowoczesnej.

Rodowód tej architektury kojarzy się wprost z artystycznymi programami wczesnego modernizmu. Są więc kierunki kontynuujące nurty neoawangardowe i modernizm z całym uznaniem i powagą tego dla tego przewodniego nurtu XX wieku. Jest on interpretowany także w zmodyfikowanej postaci, jako „nowy modernizm” nawiązujący do tradycji wczesnych edycji a łączony z doświadczeniami sztuki najnowszej.

Ów nurt przyjął także postać dekonstruktywizmu wśród wyznawców formy analitycznej. Duch ekspresjonizmu także odegrał w nim swoją rolę. Nadal ma się dobrze modernistyczny język form prostych, elementarnych. Zauważalna jest konsekwentna wytrwałość eksploracji czystej geometrii: prostopadłości, sześcianu, walca, także ostrosłupa czy stożka. Redukcję zbędnych elementów należy odbierać jako zmierzanie do ekstremalnej postaci kształtu, do specyficznego porządku wyrażającego mistyczną istotę *minimal art*. Chęć wydobycia motywów techniki zrodziło kierunki *high-tech* i *slick-tech*.

Nie obyło się bez odwołań do tradycji, do historii, która była źródłem inspirującym kierunki klasycyzujące, nie stroniące od eklektyzmu w nowym wydaniu. Te tendencje przyjęły postać racjonalistycznego historyzmu. W kręgu tradycji, inaczej rozumianej, poszukującej w peryferiach estetyki sztuki i architektury pozostaje postmodernizm.

Sztuka budowania żywi się więc dalszą i bliższą przeszłością. Spokojnie trwa architektura regionalna i neorodzima, oparta na zrozumieniu szczególnego odbiorcy. Poza dziełami artystów, krajobraz zapełnia olbrzymia ilość popularnego budownictwa, które zdominowało estetycznie przestrzeń współczesnego miasta.

Pluralizm. W nowoczesnej przestrzeni architektonicznej wszystko to, co zwykło się uznawać za jakąś postać porządku czy też jego symptomy, w myśl obyczajów o rodowodzie z bliższej i odległej przeszłości, jawi się jako wieloznaczny zbiór. Antonio Monestiroli widzi architekturę nowożytną jako tę objawiającą się drogą kontynuacji lub kontestacji myśli klasycznej i doszukuje się w niej jedynie „intencji” wspólnych dla kolejno pojawiających się epok [10]. Ruch nowoczesny nie ustaje, panuje nadal w architektonicznej przestrzeni. Poruszanie się w tym świecie, jednoznaczne wskazanie owych „intencji” nie wydają się ułatwiać takie czy inne kryteria wartościowania, bowiem czas nie dokonał jeszcze ostatecznej

weryfikacji. Racjonalistyczne podejście do tych zagadnień jest wpisane w kod genetyczny naszych postoświeceniowych nawyków i pozytywistycznego nastawienia, tak po stronie teoretyka jak i twórcy, także modernistycznego awangardzisty. Lecz wyłowienie ich pierwotnego sensu, dotarcie do prawarstwy architektonicznego palimpsestu ujawniającej przyczyny inspirującego „porządku” lub „nieładu” architektonicznej przestrzeni wydaje się być skazane na niepowodzenie. Poszukiwania przyczyn sztuki nie zawsze mogą dotrzeć do zawołanych tajemnic uczuć i myślenia architektów. Być może drogowskazem dla rozeznania tych doświadczeń myśli, przekonań i odpowiadających im znaków – form stosowne jest przyjęcie zalecanej przez Hansa Georga Gadamera postawy „rozumienia”, postawy wspartej na refleksyjnym odczytywaniu i wysiłku interpretacyjnym [11].

Nowość. Na takie lub inne układy linii, figur i brył wypada spojrzeć jak na efekt reakcji na klimat jakiegos czasu określonego możliwościami i oczekiwaniami oryginalnych pomysłów. Dariusz Kozłowski widzi dzieje sztuki architektonicznej jako historię poszukiwania nowości wyznaczającej przełomy tworzące style, kierunki i maniery. Znużeniu przypisuje prowokowanie nowości. Znużony może być odbiorca, ale raczej to zniecierpliwienie artysty jest tu motorem działania [12]. Wcześniejszym, łagodnym przemianom w architekturze przeciwstawia „epidemię oryginalności” w czasie nowoczesnym, w którym szczególne miejsce ma twórczość jednostek wybitnych. Im zawdzięczamy to o czym mówi Henryk Wölfflin – „żywołność i piękno architektury polegają na niewykończeniu jej formy zjawiskowej, na wiecznym stawaniu się i jawieniu się w zawsze nowych obrazach” [13].

Status nowości w architekturze niemal kojarzy się z tempem przemian i przekształceń trwających od początku ubiegłego stulecia w różnych dziedzinach. Nowość automatycznie kojarzy się z odwagą proponowania tego, co precedensowe. Zaprzecza temu historia budowania, przypominając o modach inspi-

rowanych przeszłością wprost lub pośrednio. Wprost wielość tendencji czy kierunków w architekturze kojarzy się z doświadczeniami wieku XX. Z historycznego dystansu także wieku XIX. Obie epoki znamionuje klimat różnorodności upodobań. Dziewiętnastowieczne innowacje przypomniły: gotyk w romantycznych skojarzeniach ale nade wszystko wspierały się regułami klasycznymi, w szerokim tego słowa odcieniu. Wczesne dwudziestowieczne awangardowe kierunki: secesja na przełomie stuleci, dalej myślenie, neoplastyczne, purystyczne, konstruktywistyczne, suprematyczne, ekspresjonistyczne wykreowały wielopostaciowy modernizm. Spełniło się hasło *all right* Roberta Venturiego ogłoszone w *Complexity and Contradiction in Architecture* (1966) w skali szerszej niż zamierzał to pomysłodawca. Nie ograniczyło się ono do nostalgicznych odruchów sięgania po wątki historycznych ideałów, które sprowokowały myślenie postmodernistyczne. Zakres przyzwolenia *all right* okazał się być szeroki łącząc historyzmy eklektyczne czy racjonalistyczne i modernizm przejawiający się w wielopostaciowych edycjach. Przestrzeń nowoczesnej architektury jest jednocześnie konstruowana i dekonstruowana, zdarzają się w niej nieoczekiwane sąsiedztwa form, metafory stają się dosłownością, fikcje wkraczają w realność. Żadne układy przeciwstawne jak wydaje się nie roszczą już sobie prawa do budowania systematyzującego mianownika. Ów nieporządek można uznać za szczególny przypadek porządku.

Właściwości objawiające się kierunkach, poglądach, postawach, przekonań czy stylu, pojmowanego jako całokształt cech znamionujących dany okres, w znaczeniu jednolity i zharmonizowany, przekornie odnosi się do wydarzeń architektonicznych ostatnich dwóch stuleci. Obie epoki znamionują nie jedna idea lecz – idee, nie jeden stabilizujący kierunek wiodący – lecz kierunki. Tak wyznaczana droga twórczości architektonicznej objawiała się jako efemeryczna, a więc niejednolita, niejednorodna wręcz

Janusz Maria Brzeski, *Dwie cywilizacje*, z cyklu *Narodziny robota*, fotomontaż, 1933



chaotyczna. Wszystkie te cechy w myśl klasycznych kryteriów nie mogłyby być uznane za stylowe. Jednak to one znamionują oryginalność owych epok, które nie tyle świadomie określiły, co sprowokowały jedność poprzez wielość – styl pluralizmu historyzującego w wieku XIX i styl pluralizmu totalnego w wieku XX.

Pozytywny sens architektury „oryginalnej” wypada dostrzec w tym, że przedtem i teraz wspiera nabywanie umiejętności dostrzegania i przeciwstawiania się tej „nieoryginalnej”. A chodzi tu rzeczy budowane bez inwencji, bez zasady, które w trywialny sposób kompilując wypróbowane wzory czy zasady przemieniają je w kicz.

PRZYPISY

- [1] N. Pevsner, *Historia architektury europejskiej*, t. I, Warszawa 1979, s. 298–301.
- [2] R. Banham, *Rewolucja w architekturze. Teoria i projektowanie w pierwszym wieku maszyny*, Warszawa 1979, N. Pevsner, *Pionierzy współczesności. Od Williama Morrisa do Waltera Gropiusa*, Warszawa 1978, Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Warszawa 1987.
- [3] S. Giedion, *Przestrzeń, czas i architektura. Narodziny nowe tradycji*, Warszawa 1968, s. 10.
- [4] I. Kant, *Krytyka władzy sądenia*, przeł. J. Gałeczki, tłumaczenie A. Landman, Warszawa 1986, s. 99, 260.
- [5] W. Stróżewski, *Wokół piękna. Szkice z estetyki*, Kraków 2002, s. 62.
- [6] H. Read, *O pochodzeniu formy w sztuce*, przeł. E. Życieńska, przedmowa A. Osęka, Warszawa 1973, s.101.
- [7] U. Eco, *Historia piękna*, przeł. A. Kuciak, Poznań 2005, s. 14.

- [8] E. Zenghelis, *The Aesthetics of the Present*, „Architectural Design” 1988, nr 3–4.
- [9] H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 98–99.
- [10] A. Monestiroli, *La metopa e il triglifo. Nove lezioni di architettura*, Bari 2002, s. 3–14.
- [11] H. G. Gadamer, *Rozum, słowo, dzieje. Szkice wybrane*. Warszawa 1979, s. 18, 126.
- [12] D. Kozłowski, *Projekty i budynki 1982–1992. Figuratywność i rozpad formy w architekturze doby postfunkcjonalistycznej*, Kraków 1992, s. 7–8.
- [13]. H. Wölfflin, *Podstawowe pojęcia historii sztuki. Problemy rozwoju stylu w sztuce nowożytnej*, Wrocław–Warszawa–Kraków 1962, s. 275.

