

Wojciech Chmielewski, Filip Chmielewski\*

## PIĘKNO, TO WIĘCEJ NIŻ UŻYTECZNOŚĆ

### BEAUTY IS MORE THAN UTILITY

Beauty of modern architecture can not be considered without reminding - even superficial - about criteria of beauty which were compulsory up to 20 Century. Beauty of architecture since the beginning used definitions announced by Wirtuwiusz: *utilitas, firmitas, venustas*. Wirtuwiusz wrote in his „De architectura libri decem” – „*It is obligation of architect to design buildings both: stable, useful and beautiful.*” Beauty of the building base on harmony, because „*architecture can not exist without understanding of music, architecture is like music, it is harmony which you can see.*” Architecture should provide then an esthetical experiences on similarity of music.

More than fifty years of modern architecture taught us to look at the work of architecture like on composition of forms and blocks. Architecture up to beginning of 20 Century carried many different meanings. Symbolic was one of most important component of architecture and predominated over other component like beauty, poetics or mood. As it wrote Sas-Zubrzycki – „Construction is a base of architecture and architecture is embellishing the construction”. Noticing fact that architecture plays more remarkable role in public life, designers wanted to express more ideological, religious or „outlook on life” contents and connected with them feelings of monumentality, gravity and esteem.

Rozważań na temat piękna architektury współczesnej nie można prowadzić bez chociażby pobieżnego przypomnienia kryteriów piękna obowiązujących do XX wieku, wszakże architektura od zawsze pśługiwała się pojęciami witruiwiańskimi: *utilitas, firmitas, venustas*. Witruiwiusz pisał w swym „De architectura libri decem” – *Jest powinnością architekta, by budynek, który projektuje, był trwały, użyteczny i piękny. Zaś jego piękno opiera się na harmonii, bo architektura nie może istnieć bez zrozumienia muzyki, gdyż ona sama jest muzyką, jest harmonią, którą się widzi.* Powinna zatem dostarczać doznań estetycznych, w tym przyjemności, na podobieństwo muzyki.

Ponad pół wieku architektury modernistycznej nauczyło jednak patrzeć na dzieła architektury, jak na kompozycję form i brył. Natomiast, architektura do początku XX wieku była nośnikiem różnorodnych znaczeń. Wśród innych jej składników, jak piękna, poetyki czy nastroju, symbolika była jednym z naj-

ważniejszych komponentów, dominowała nad pozostałymi. Jak pisał Sas-Zubrzycki: *Budownictwo jest podstawą architektury a architektura jest upiększaniem budownictwa.* Zauważając coraz większy „udział” architektury w życiu publicznym, korzystano z okazji, by wyrazić w niej treści ideologiczne, światopoglądowe, religijne i związane z nimi odczucia monumentalności, powagi i znaczenia.

Platon zaś, utożsamiał ideę piękna z prawdą i doborem. Tak zwana Wielka Teoria Piękna sprawiała, że przez ponad 20 wieków widziano w pięknie i harmonii proporcji odbicie praw rządzących kosmosem. Często dziś podziwiane walory estetyczne świątyń greckich były w rzeczywistości dla współczesnych materializacją matematycznych pojęć a nie popisem umiejętności architekta.

Dziś jest sytuacja odwrotna, współcześni architekci pragną – jak się wydaje – stawiać pomniki architektoniczne samym sobie. Żonglują formami, ma-

\* Chmielewski Wojciech, dr inż. arch., Politechnika Krakowska, Instytut Projektowania Architektonicznego. Chmielewski Filip, student, Uniwersytet Jagielloński, Historia Sztuki.



teriałami wespół z nowoczesnymi technologiami. Już w zamysłach włoskich futurystów architektura miała być konstrukcją z betonu, stali i szkła. Początkowo niezrealizowany zamysł przewrotu Umberto Boccioniego i Antonia Sant Elia został urzeczywistniony przez idee i działalność Bauhausu. *Architektura futuryzmu jest architekturą obliczeń, odwagi i prostoty, architekturą betonu, żelaza, szkła i wszelkich nowych materiałów syntetycznych, które wchodząc w miejsce drewna, kamienia i cegły zapewniają osiągnięcie najwyższej lekkości i elastyczności* – jak pisał A. Sant Elia.

Mniej znaczy więcej – głosi programowe hasło Bauhausu. Zdaniem teoretyków i artystów tej szkoły, architektura powinna spełniać tylko funkcje użyteczności. Musi ona być prosta, jasna i czytelna, odarta z wszelkich ornamentów. Podzielali te opinie inni niemieccy architekci w dwudziestoleciu międzywojennym. Jednym z nich był Bruno Taut, który stwierdził, że: *użyteczność jest podstawowym prawem estetyki*. Architekt stał się w XX wieku organizującym ramy życia, współuczestniczącym w życiu mieszkańców, a także proponującym nowe, lepsze rozwiązania, a przez to lepsze życie – bardziej komfortowe i wygodne. Twórca odkrywa tutaj własne sumienie społeczne. Proponował życie w zbiorowości, coraz bardziej zorganizowane i systematyczne. Jednak jego działalność została przerwana po 1933 roku. Swoje idee architekci niemieccy musieli urzeczywistniać za oceanem w latach II wojny światowej i po jej zakończeniu.

Jeszcze dalej w swych śmiałych przemyśleniach posuwał się Le Corbusier, głoszący wizję „domu – maszyny do mieszkania”. Dom upodabniał się do maszyny poprzez standaryzację i uprzemysłowienie jego produkcji. Miał dobre, czytelne i funkcjonalne wyposażenie oraz łatwą obsługę. Architektura staje się „Modulorem”, czyli proporcjami wyznaczonymi przez postać ludzką z podniesioną ręką. Wymiary mieszkania lub domu były wypadkową stosowania

tego modułu. Budownictwo miało opanować wielki przemysł. Odtąd wszystkie części służące do budowy domu miały powstawać w wielkich fabrykach. Le Corbusier postulował wyzwolenie się od dawnego, tradycyjnego systemu budowania wywodzącego się ze średniowiecza. Postulował również pozostawianie elewacji domów w stanie surowym. Twórczość jego stawiała również na otoczenie budowli i jej organizację. „Miasta idealne” tego architekta miały zaprogramowaną sieć ulic, podziemnych garaży, mostów i połączeń między budynkami. Pozostawiał również miejsce dla zieleni, skwerów lub tarasów na dachach domów. Poglądy te zbieżne są z „Kartą Ateńską”, która za wzór stawiała trzy marzenia urbanisty: „słońce, przestrzeń i zielen”. Osiedla, które czynią życie lżejszym i lepszym miały być kamieniami milowymi budownictwa. „Domy otwarte” miały stać się oazą spokoju i wypoczynku. To kolejne marzenie o idealnym mieście-ogrodzie, w którym żyje się w harmonii i spokoju. Jednak później przerodziły się one w nieludzkie blokowiska, relikty modernizmu w najgorszym słowa tego znaczeniu.

Kolejną utopią architektury modernistycznej były próby podporządkowania jednostki poprzez budownictwo totalitarne w nazistowskich Niemczech i Związku Radzieckim. Sztuka pragnęła tam zadowolić społeczne masy. Musiała być zrozumiała i przystępna, a poza tym monumentalna – sławiąca Państwo i Wódza. Musiała zadziwiać ogromem i wspaniałością, gigantomanią, czyniącymi trybikiem w maszynie słabą jednostkę ludzką. Albert Speer piękno widział w architekturze na wielką skalę, w której odbija się Państwo i Wódz a jednostka jest niczym. Stąd też używanie narodowych form i materiałów naturalnych. To idea częściowo urzeczywistniona, typowa dla państw totalitarnych.

Inną, bardziej humanistyczną wersją architektury „miasta idealnego” spełniać miała nowa stolica państwa w Ameryce Południowej Brasilia. Projektujący ją Oskar Niemeyer zamierzał stworzyć miasto zaopa-

trzone w łatwy dostęp do wody i elektryczności, klarowne i przejrzyste oraz pełne wdzięku, gdzie będzie się żyło z prawdziwą przyjemnością. Według niego architektura stolicy powinna odbiegać od dotychczasowych realizacji *od melancholijnego zastoju współczesnej architektury. Pragnąłem, aby nowa stolica była w przyszłości zaskoczeniem i źródłem silnych wzruszeń dla zwiedzających. Miałem w pamięci plac Św. Marka z Pałacem Dożów, katedrę w Chartres i inne monumentalne zabytki. Dzieła te wywierają wstrząsające wrażenie przez swe piękno i śmiałość realizacji, a elementy techniczne i funkcjonalne nie mają wpływu na doznane wzruszenia.*

Brasilia stała się symbolem nowego myślenia o architekturze. Udowadniała raz jeszcze, że świat pozbawiony fantazji, a nawet szaleństwa staje się nie-ludzki i pusty. Brasilia była zaczątkiem nie tylko innego myślenia o architekturze, ale i o nowoczesnym pięknie. Akcentowała już problemy poruszone później przez postmodernizm zarówno w teorii jak i w praktyce. Niemeyer szukał w architekturze znaków i symboli czytelnych dla wielu odbiorców. To posłużenie się ustalonymi dawniej archetypami i wpływy dawnej architektury europejskiej kierują uwagę w stronę postmodernizmu. To nowatorski gotyk, na który powoływał się Niemeyer był prawdziwą rewolucją w architekturze Europy. Idea katedry, co prawda nie dla każdego zrozumiała, kryła w sobie niemalże cały traktat scholastyczny i mistykę średniowieczną. Pełna ukrytych symboli, znaczeń i światła katedra gotycka była zrozumiała dla scholastyka, uczonego, ale stanowiła również istotny punkt odniesienia dla zwykłych ludzi religijnego średniowiecza. Dzięki jej formie, człowiek obcujący dawniej, czy to w średniowieczu czy baroku, z architekturą czuł się z nią w jakiś sposób związany.

Architektura mimo zawichości (jak właśnie w czasach baroku) przemawiała jednak w sposób zrozumiały. Istniały wtedy właściwe relacje pomiędzy twórcą – architektem, zamawiającymi a odbiorcami.

To architekt decydował o większości spraw budowlanych i ustalał program wraz ze swoimi mecenasami. Rola twórcy polegała także na doborze odpowiedniego miejsca lokalizacji i rozplanowaniu budowli. Nic nie mogło być pozostawione przypadkowi. Architekt zestrajał swe koncepcje z otoczeniem, z konfiguracją terenu, z przyrodą i jego naturalnymi walorami. Uwzględniał bieg rzek, pochyłości terenu, punkty widokowe. Zarówno gotycka katedra, renesansowy pałac, czy np. opactwo w Melku lub kościół w Wierzenheiligen w Bawarii, tak samo w późniejszych epokach wzruszały i dawały przeżycia estetyczne, bo przecież do tego były stworzone. A ich wystrój skłaniać miał przebywających w danym obiekcie do przeżyć metafizycznych.

Jak już powiedziano wcześniej, architektura XIX i pocz. XX wieku także poszukiwała znaczeń i symboli oraz systematyzowała (w teorii i w praktyce) poprzednie dokonania artystyczne. Po II wojnie światowej, a ściślej w połowie lat 70. znów zaczęto odwoływać się do architektury (i nie tylko) pełnej ornamentów, ozdobników i cytatów wyjętych jakby z minionych epok. Zapanowały znów fantazja i oryginalność. Architektura po raz kolejny starała się odnaleźć swoje miejsce w oparciu o dokonania przeszłości lub znanych poprzedników. Ten „koniec”, kres modernizmu nie nastąpił nagle, ale można powiedzieć, że zapowiedziało go spektakularne wydarzenie dnia 15 lipca 1972 roku, wysadzenie supernowoczesnego osiedla w St. Louis. Doskonale zdawałoby się rozplanowane osiedle nie spełniło oczekiwań, a jego mieszkańcy nie akceptując i nie utożsamiając się z tak urządzoną przestrzenią życiową wyrażali swój gniew i sprzeciw poprzez wzrost przestępczości. „Pogrzebowa salwa osiedla była jednocześnie salutem ku czci rodzącego się postmodernizmu”, ale czy także wszystkiego tego co po nim nastąpiło?

Dlaczego obecnie odczuwamy niedostatek poczucia piękna w naszym otoczeniu kulturowym? Tak częsta przypadkowość obiektów, nieposzanowanie

kontekstu zarówno urbanistycznego, architektonicznego, jak i kulturowego sugeruje jakby architektura ta pochodziła znikąd. Nie utożsamiamy się z nią, jako przypadkowym tworem bez kontekstu czasowego a także lokalnego. Charakterystyczne są tu głosy nieprofesjonalne odczuwające „zachwianie ciągłości”, „nieuprawnione zaburzenie całości”, „implanty, przeszczepy odrzucone”. Profesjonalny głos czołowego żyjącego krytyka architektury współczesnej najtrafniej opisuje te obawy ... *tak jak budynki tworzą pomosty nad czasem, tak samo kreują kontekstualne powiązania w przestrzeni, spełniając w ten sposób kluczową funkcję architektoniczną: pomagają nam czuć się w świecie jak w domu*. Peter Buchanan pisał także w 1997 roku w jednym ze swych licznych esejów – *W porównaniu z architekturą współczesną, mistrzów modernizmu cechowała szerokość spojrzenia... Le Corbusier, Aalto, Khan, a nawet Mies nawiązywali do historii w takiej samej mierze jak postmoderniści. Dzisiejsi architekci mają znacznie węższe horyzonty, a skupieni są wyłącznie na sobie. Brakuje im cechującego modernistów oddania na rzecz odnowy kultury przez służbę społeczną, poszukiwania programowe i oszczędność środków w relacji do celów*. Zasadnicza różnica między mistrzami modernizmu a obecnymi „supergwiazdami” polega na

tym, że tworzą dzieła, które przykuwają uwagę na chwilę, a nie takie, które „nagradzają dłuższą znajomością”, poszukują wręcz natychmiastowej satysfakcji. *Architekt, który nie wie, co stanowi trwałą wartość, nie jest w stanie jej stworzyć. Zamiast tego szuka krótkotrwałej sławy i pieniędzy w niepoważnym formalizmie i pogoni za modą*.

Problem piękna współczesnej architektury, czy też jego braku związany jest – jak myślimy – z gwałtownym zaspokajaniem masowych potrzeb globalizującego się świata, co ma swe konsekwencje między innymi w szybkiej „produkcji architektury”, a nade wszystko uprzedmiotowieniu w niej współczesnego człowieka. Tak ogromny przyrost wznoszonej kubatury nigdy dotąd nie towarzyszył człowiekowi. Wśród niezliczonych powtarzalnych i nijakich obiektów, zdarzają się przecież wybitne, które – nawet gdy są ekscentryczne – znajdują akceptację ludzi. A jeśli tak, to znaczy że odnajdują w nich cechy nazywane pięknem i harmonią. Być może łatwiej zaakceptować dzieła oryginalne, indywidualne, przemyślane, nie pozbawione znaczeń czy wyrazistej symboliki, może nawet śmiało wykraczające w przyszłość niż wtórne, powtarzalne czy wręcz bezmyślne. Tak czy inaczej, nieudolności tych procesów, to między innymi my architekci jesteśmy winni!

## BIBLIOGRAFIA

P. Buchanan, *Czy ikony przetrwają?*. Architektura 05'07.  
 P. Buchanan, *Milenium po modernizmie*. Architektura 12'97.  
 A. Duszka, J. Dziuba, *Architektura znaczenia*. Architektura 4'80.  
 W. Krassowski, *Piękno, sztuka, architektura*. Architektura 1'82; 2'82.

J. Sas-Zubrzycki, *Filozofia architektury*, Kraków 1894.  
 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa 1956.  
 J. Wujek, *Mity i utopie architektury XX wieku*, Warszawa 1986.

