Politechnika Krakowska im. Tadeusza Kościuszki
Wydział Architektury

mgr inż. arch. Piotr Broniewicz

Rozprawa doktorska

Współczesna europejska architektura dla muzyki w przestrzeni miasta

Promotor: prof. dr hab. inż. arch. Wacław Seruga

Kraków, 2021

"Architektura jest muzyką w przestrzeni, niejako muzyką zastygłą."

Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling[1]

Moim Rodzicom

[1] Cytat pochodzi z cyklu wykładów uniwersyteckich Schellinga z lat 1802-1805 *"Filozofia sztuki"* uzupełnionych o mowę pt. *"O stosunku sztuk plastycznych do przyrody"* z roku 1807 wygłoszoną w Monachium.

Pragnę podziękować:

Mojemu promotorowi, prof. dr hab. inż. arch. Wacławowi Serudze, za życzliwość i czas poświęcony mi podczas pisania niniejszej pracy, za wspólne wyjazdy badawcze, za cenne uwagi oraz wiedzę przekazywaną podczas naszych długich rozmów.

Małgosi Rekuć za serdeczność oraz nieocenioną pomoc organizacyjną i administracyjną.

Madzi za cierpliwość i wsparcie na każdym etapie powstawania tej pracy.

SPIS TREŚCI

ROZDZIAŁ 1: WPROWADZENIE 7

1. WSTĘP 7

1.1 UZASADNIENIE WYBORU TEMATU PRACY. 8

2. ZAKRES PRACY 9

2.1 ZAKRES TERYTORIALNY 9

2.2 ZAKRES CZASOWY 9

2.3 ZAKRES PROBLEMOWY 10

2.4 OGRANICZENIA ZAKRESU PRACY. 10

3. CEL BADAŃ 11

4. TEZA 12

5. METODY BADAWCZE 12

6. STAN BADAŃ I LITERATURA PRZEDMIOTU 12

7. SŁOWNIK POJĘĆ 14

ROZDZIAŁ 2: PODSTAWY TEORETYCZNE ARCHITEKTURY DLA MUZYKI 17

1. RYS HISTORYCZNY 17

1.1 STAROŻYTNOŚĆ 19

1.2 ŚREDNIOWIECZE 22

1.3 RENESANS - BAROK 23

1.4 XVIII I XIX WIEK 26

1.5 PRZEŁOM XIX I XX WIEKU 31

1.6 II POŁOWA XX wiek 34

2. ARCHITEKTURA DLA MUZYKI NA STYKU Z MIASTEM WPROWADZENIE W PROBLEMATYKĘ - STAN AKTUALNY 41

ROZDZIAŁ 3: CZĘŚĆ ANALITYCZNA 49

1. KRYTERIA DOBORU PRZYKŁADÓW WSPÓŁCZESNEJ EUROPEJSKIEJ ARCHITEKTURY DLA MUZYKI W PRZESTRZENI MIASTA. 49

2. WYBRANE DO ANALIZY OBIEKTY ARCHITEKTURY DLA MUZYKI 50

3. KRYTERIA ANALIZY WYBRANYCH PRZYKŁADÓW ARCHITEKTURY DLA MUZYKI W PRZESTRZENI MIASTA. 60

4. ANALIZA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW ARCHITEKTURY DLA MUZYKI 62

4.1 ANALIZA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW – W OPARCIU O WYBRANE KRYTERIA ANALITYCZNE: 63

4.1.1 OPÉRA NATIONAL DE LYON, OPÉRA NOUVEL W LYONIE. 63
4.1.2 CASA DA MUSICA W PORTO. 77
4.1.3 EL PALAU DE LES ARTS REINA SOFIA W WALENCJI. 94
4.1.4 OPERA I NARODOWE CENTRUM BALETU W OSLO. 112
4.1.5 HARPA SALA KONCERTOWA I CENTRUM KONGRESOWE W REYKJAVIKU. 128
4.1.6 SIEDZIBA NARODOWEJ ORKIESTRY SYMFONICZNEJ POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH 144
4.1.7 CENTRUM SPOTKANIA KULTUR W LUBLINIE 161
4.1.8 ELBPHILHARMONIE W HAMBURGU 178
ROZDZIAŁ 4: CZĘŚĆ SYNTETYCZNA 185
1. OCENA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW - NA PODSTAWIE DOKONANYCH ANALIZ. 196
1.1 SYNTEZA PROGRAMOWO-FUNKCJONALNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ 196
1.2 SYNTEZA KOMUNIKACYJNA I LOKALIZACYJNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ 203
1.3 SYNTEZA KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ 206
1.4 SYNTEZA ESTETYCZNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ 209
2. SYNTEZA PRZYKŁADÓW - OCENA WYSTĘPOWANIA OPISYWANEGO ZJAWISKA 213
ROZDZIAŁ 5: PODSUMOWANIE I WNIOSKI KOŃCOWE 217
ROZDZIAŁ 6: LITERATURA I SPIS ILUSTRACJI 225
1. BIBLIOGRAFIA 225
1.1 KSIĄŻKI I ARTYKUŁY 225
1.2 STRONY INTERNETOWE 230
2. SPIS ILUSTRACJI 232
3. SPIS TABEL 235
STRESZCZENIE/SUMMARY 236

ROZDZIAŁ 1

WPROWADZENIE

1. WSTĘP

Muzyka jest nieodłącznym towarzyszem człowieka. Z biegiem czasu podlega ciągłej ewolucji, podobnemu procesowi poddawana jest przestrzeń przeznaczona do jej wykonywania oraz słuchania. W toku historii miejsca do odbioru muzyki podlegały nieustannym przekształceniom. Miejsca stworzone przez naturę zastępowały te, wzniesione przez człowieka. W zależności od okresu, przestrzeń dla muzyki zmierzała w kierunku sacrum lub profanum. Procesy zmian nie zachodziły liniowo, w zależności od epoki były one mniej lub bardziej dynamiczne.[2] W ostatnich dekadach XX wieku oraz na początku XXI wieku ewolucja ta nabrała szczególnego rozmachu, co można zaobserwować w nowo wznoszonych gmachach na całym świecie. Obiekty te, na niespotykaną wcześniej skalę, zaczęły wpływać na otaczającą je przestrzeń miasta. W przedstawionej rozprawie, zaobserwowane tendencje zostaną poddane próbie sklasyfikowania oraz stworzenia obrazu współczesnych trendów w kształtowaniu architektury dla muzyki.

Podobnie jak w minionych epokach, lokalne społeczności pragną posiadać obiekty, w których możliwy będzie kontakt z kulturą. Nie do przecenienia w takich obiektach, jest ich funkcja integrująca daną grupę ludzi. Wraz z poprawiającą się sytuacją ekonomiczną, coraz więcej środków przeznaczanych jest na rozwój kultury.[3] Przekłada się to na wzrost inwestycji w tym obszarze. Silnym impulsem do wznoszenia nowych obiektów widowiskowych był rok 2000, stanowiący początek nowego milenium. Nastąpił wtedy pewnego rodzaju boom na nowe gmachy oper, filharmonii czy centra kongresowe. Przykładem, który obrazuje ten trend są Stany Zjednoczone Ameryki Północnej, gdzie, pomiędzy rokiem 1994 a 2000, powstało blisko 360 obiektów widowiskowych.[4] Zjawisko to, na niewiele mniejszą skalę miało miejsce również w Europie, gdzie w pierwszych latach XXI wieku powstały liczne realizacje. Należy tu wymienić doskonałe przykłady: Opera w Oslo (2008) czy Duńska Opera Królewska w Kopenhadze (2004). Wiele mniejszych i większych europejskich miast wzbogaciło się o obiekty sceniczne, z których cały szereg prezentuje bardzo ciekawą architekturę, rozbudowany program funkcjonalny oraz

---

[2] Victoria Newhouse, *Site and Sound The Architecture and Acoustics of New Opera Houses and Concert Halls*, The Monacelli Press, Nowy Jork 2012 s. 16-61

[3] Magdalena Kosiada-Sylburska, Paweł Bryła, *Zależność między wybranymi wskaźnikami makroekonomicznymi a wydatkami gospodarstw domowych na kulturę w Polsce w latach 2000-2017,* Studia Prawno-Ekonomiczne T. CXII, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2019, s.290-299

[4] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit.

silnie oddziałuje na otaczające miasto. Trend ten obserwuje się zarówno w milionowych miastach jak i kilkunastotysięcznych miasteczkach. Władze miejskie, decydując o lokalizacji nowych budynków widowiskowych bardzo często wybierają zdegradowane obszary, które pragną rewitalizować, a społecznościom lokalnym chcą nadać impuls niezbędny do przeprowadzenia takiego procesu. Przykład ostatnich 30 lat pokazuje, że pomysł z wykorzystaniem architektury dla muzyki, jako koła napędowego działań mających odnowić zdegradowane obszary miejskie, sprawdza się w praktyce. Efekty widzimy w Oslo czy Hamburgu. Polska również zalicza się do grona państw, które w ostatnich latach wznoszą dużo obiektów widowiskowych i coraz częściej są to budynki, które swą architekturą nie odbiegają od europejskiej awangardy. Gmach filharmonii w Szczecinie (2014), czy siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach (2014), są tego najlepszym przykładem. Innym bardzo ciekawym obszarem, na którym obserwuje się wzmożone powstawanie architektury dla muzyki jest kontynent azjatycki. Krajem, w którym szczególnie widoczny jest trend realizowania nowych obiektów widowiskowych są Chiny.

1.1 UZASADNIENIE WYBORU TEMATU PRACY

Autor w swojej pracy omawia problematykę współczesnej europejskiej architektury dla muzyki. Ponieważ dużo obiektów, o takim przeznaczeniu, zostało już zbudowanych oraz powstają w Polsce wciąż nowe, temat stał się niezwykle aktualny. Przykłady zrealizowanych w Europie budynków pozwalają na dostrzeżenie ich zalet oraz wad wynikających z określonych założeń, przyjętych przez projektantów. Autor chciałby, poprzez swoją pracę, stworzyć kompleksowe opracowanie, pozwalające zwrócić uwagę na najistotniejsze elementy, które sprawiają, że nowe obiekty będą przekraczać barierę pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem. Tym samym, w silniejszy i bardziej świadomy sposób będą kształtować przestrzeń zarówno budynku, jak i otaczającego go miasta. Rozprawa ta mogłaby przyczynić się do bardziej świadomego kształtowania nowopowstających obiektów widowiskowych, które pełniej realizowałyby stawiane przed nimi cele. Stworzenie pewnego rodzaju przewodnika po najważniejszych "budynkach dla muzyki" w Europie, dawałoby szanse uniknięcia w przyszłości wznoszenia obiektów niespełniających potrzeb użytkowników i jedynie w znikomy sposób wpływających na kształt otaczającej przestrzeni miejskiej. Autor wskazuje potencjalne możliwości rozwiązywania wyzwań stojących przed takimi budynkami w epoce cyfryzacji i Internetu, gdzie interakcja i szybkość wymiany informacji wymusza elastyczność przyjętych koncepcji.

2. ZAKRES PRACY

Gmachy obiektów widowiskowych stały się swoistymi manifestami wznoszących je społeczności. Swoją architekturą są w stanie wyrazić wartości, którymi kierują się dane grupy i z jakimi chciałyby być identyfikowane. Dzięki niespotykanej nigdzie indziej różnorodności kulturowej, doskonałym miejscem do badań nad różnicami oraz elementami wspólnymi, charakteryzującymi architekturę dla muzyki, jest Europa. Na relatywnie niewielkim obszarze mamy do czynienia z odmiennymi warunkami klimatycznymi, doświadczeniami historycznymi czy też uwarunkowaniami kulturowymi. Te oraz wiele innych czynników, które będą poruszone w poniższej pracy mają wyraźny wpływ na kształtowanie samych obiektów jak i usytuowaniu ich w otaczającej przestrzeni.

2.1 ZAKRES TERYTORIALNY

Omówione w niniejszej pracy realizacje, swoim zasięgiem terytorialnym, obejmują Europę. Jest to obecnie jeden z trzech regionów świata, w którym kształtowane są główne trendy w architekturze dla muzyki.[5] Pozostałe rejony mające istotny wpływ na współczesną postać obiektów widowiskowych, to Ameryka Północna oraz Azja, z dominującą pozycją Chin. Obszary te charakteryzują się jednak odmienną od europejskiej tradycją kulturową oraz architektoniczną. Z uwagi na położenie oraz tożsamość kulturową Polski, europejskie rozwiązania architektury dla muzyki mają większy potencjał aplikacyjny na naszym gruncie niż inne, tu wymienione. Z podanych powyżej powodów, autor pomija pozostałe regiony w swoich badaniach. Na potrzeby pracy doktorskiej, oraz aby móc w pełni zobrazować występujące zjawiska architektoniczne występujące w poszczególnych częściach kontynentu przyjmuje się zakres terytorialny obejmujący Europę wraz z Polską.

2.2 ZAKRES CZASOWY

Autor pracy koncentruje się na okresie, którego początek zbiega się z datą komercjalizacji wykorzystania Internetu. Przełożyło się to na zmianę sposobu myślenia o dostępie do informacji, wiedzy czy też rozrywki. Podobny proces zaobserwowano w kulturze,

[5] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.102-105

która stała się bliższa większej grupie użytkowników. Nastąpiło odejście lub marginalizacja wielu tradycyjnych form przekazu i dostępu do sztuki. Dodatkowo, na okres ten nałożył się burzliwy ekonomicznie czas, przeplatany licznymi kryzysami.[6] W architekturze obiektów widowiskowych objawiło się to koniecznością pełnego wykorzystania potencjału budynku, przez cały tydzień, a nie tylko w dni koncertowe. Przyjęty przedział czasowy, ukazujący w sposób najpełniejszy tę przemianę, to czas pomiędzy rokiem 1992 a 2020. W ciągu tych 29 lat doszło do niespotykanych w swej dynamice przeobrażeń w programie funkcjonalnym oraz, idącego za tym, otwarcia na użytkowników architektury dla muzyki oraz przekształceń na styku przestrzeni zewnętrznych i wewnętrznych.

2.3 ZAKRES PROBLEMOWY

Przykłady przyjęte do analizy w poniższej pracy, to obiekty, które zostały zaprojektowane zgodnie z najnowszymi trendami architektonicznymi. Są to budynki, których projektanci za cel stawiają sobie wzbogacenie przestrzeni miejskiej, podniesienie jakości życia mieszkańców, zwiększenie dostępności do sztuki, wzrost atrakcyjności oferty kulturalnej, czy zaproponowanie gmachu, który może stać się prestiżowym symbolem miasta świadczącym o jego ambicjach. Świadoma kreacja obiektów widowiskowych, którą można zaobserwować na wybranych reprezentatywnych realizacjach, pokazuje, że dawno odeszliśmy od stanu, gdy użytkownicy zadowalali się ograniczoną ofertą, skompresowaną jedynie do dni koncertowych. Obecnie, nastąpił wzrost oczekiwań użytkowników, co do złożoności programu funkcjonalnego. Funkcja musi zapewnić możliwość dostarczenia atrakcji dla szerokiej grupy odbiorców w maksymalnie rozszerzonym przedziale czasowym.

2.4 OGRANICZENIA ZAKRESU PRACY

Zakres pracy został ograniczony do przestrzeni miejskich, w których kultura oraz sztuka zawsze rozwijały się szybciej, co, z kolei powoduje, że stanowią doskonały miernik dla zachodzących zmian. Na potrzeby badań przeanalizowane zostały obiekty z miast średniej wielkości (od 100 tys. do 500 tys. mieszkańców) oraz dużych (powyżej 500tys. mieszkańców). Wykluczone zostały budynki wzniesione poza obrębem ośrodków miejskich, gdzie część

[6] Mieczysław Adamowicz, Wioletta Miklaszewska, Tomasz Adamowicz, *Światowy kryzys finansowy i działania naprawcze wobec gospodarki polskiej*, Zeszyty Naukowe Polityki Europejskie, Finanse i Marketing 17 (66) 2017, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego, Warszawa 2017, s.5-9

kryteriów, szczególnie urbanistycznych, przyjętych na potrzeby analizy nie może znaleźć odzwierciedlenia. Wyłączone zostały obiekty monofunkcjonalne, programowo kontynuujące rozwiązania z wcześniejszych epok, z ograniczoną ofertą dla użytkowników zredukowaną jedynie do dnia koncertowego, które przez większość czasu stanowią niedostępną „fortecę", wyłączoną z przestrzeni miejskiej. Autor wykluczył z badań obiekty widowiskowe, swą funkcją zbliżone bardziej do sportowych hal wielofunkcyjnych niż do obiektów typowych do wykonywania muzyki, takich jak filharmonie bądź opery. Z przykładami tego typu realizacji można spotkać się np. we Francji, gdzie w wielu miastach wzniesiono hale "Zénith", w których odbywają się różnego rodzaju wydarzenia kulturalne, w tym koncerty. Jednak ich rola w przestrzeni miejskiej ma inny charakter niż budynków omówionych w poniższej rozprawie doktorskiej.

3. CEL BADAŃ

Celem badań jest przedstawienie europejskiej architektury dla muzyki przełomu XX i XXI wieku. W tym, unaocznienie zmian jakie zaszły w zrealizowanych obiektach widowiskowych pod względem funkcjonalno-przestrzennym, ich zintegrowania z tkanką miejską oraz wytworzenia nowych płaszczyzn komunikacji z użytkownikami, wskazanie tendencji w rozwoju tego wyspecjalizowanego działu architektury, które możemy zaobserwować na przykładzie przywołanych europejskich realizacji, usystematyzowanie posiadanej wiedzy, zebranie najważniejszych informacji w postaci kompleksowego opracowania naukowego. Dzięki obserwacji kierunków rozwoju, można podjąć próbę wskazania, które ze zmian przyniosły pozytywny skutek, a które były nieudane.

Głównym celem pracy jest udowodnienie tezy, że zmiany jakie zaszły w sposobie przekazu oraz dostępności do dóbr kultury, skutkują zmianami funkcjonalno-przestrzennymi w obiektach architektury muzyki. Ukazanie nowych zjawisk, które zaczęły zachodzić na styku wnętrza z zewnętrzem, stanowiących odpowiedź na postępujące intensywnie zmiany w sferze kultury oraz będących ekonomicznym uzasadnieniem istnienia instytucji kultury. Pokazanie trendów jakie kształtują myślenie projektantów współczesnej architektury muzyki.

Kolejnym zadaniem jest odpowiedź na pytanie, czy zmiany te rzeczywiście wpłynęły na odbiór obiektów widowiskowych przez mieszkańców? Jeśli tak, czy zmiany te są pozytywne czy negatywne? Czy obiekty te mogą stanowić atrakcyjną alternatywę w udostępnianiu kultury oraz w kontaktach społecznych względem innych form przekazu: wirtualnych lub realnych?

Ostatecznie, celem pracy jest próba ukazania, jak owe modyfikacje wpływają na jakość życia w danych miastach, czy zastosowane rozwiązania projektowe: włączanie budynków architektury dla muzyki, na powrót, w żywa tkankę miejską, kształtowanie przestrzeni wokół nich, spotkają się z oczekiwaniami mieszkańców.

4. TEZA

"Powszechność oraz łatwość dostępu do dóbr kultury, w tym do muzyki, przy użyciu mass mediów oraz ewolucja współczesnych środków przekazu informacji, powoduje zmiany w kształtowaniu funkcjonalno-przestrzennym architektury dla muzyki na styku z otoczeniem."

5. METODY BADAWCZE

W pracy autor przyjmuje następujące metody badawcze[7]:

- Obserwacyjne - badania terenowe (opisowe)
- Obserwacyjne - zapis fotograficzny
- Krytyki źródłowej i historycznej
- Porównawcze studium przypadków
- Badania literatury przedmiotu

Metody te zastosowano w kontekście obiektów już istniejących, dokonując badania typu ex post. Wykorzystanie ich ma na celu poszerzenie wiedzy na temat współczesnej "architektury dla muzyki" oraz weryfikację założonych w tezie procesów oraz zjawisk. Jednocześnie, pozwalają one na przyglądnięcie się i ocenę współczesnych założeń projektowych dla obiektów widowiskowych, w szczególności służących wykonywaniu i odbiorowi muzyki.

6. STAN BADAŃ I LITERATURA PRZEDMIOTU

W literaturze temat architektury dla muzyki dominuje w wydawnictwach obcojęzycznych, w szczególności w publikacjach w języku angielskim oraz niemieckim.

[7] Elżbieta Niezabitowska, *Metody i techniki badawcze w Architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice, 2014, s. 166-167

W polskich artykułach i pracach naukowych dużo częściej poruszany jest temat budynków widowiskowych przeznaczonych do innego rodzaju przedsięwzięć scenicznych, głównie teatralnych. Rzadziej, wśród polskich architektów i badaczy znajdujemy pozycje zajmujące się architekturą dla muzyki. Wśród takich prac wymienić można książkę *„Teatry interferencji. Współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru”* autorstwa profesor Magdaleny Kozień-Woźniak. Temat ten omawia również profesor Mateusz Gyurkovich w monografii "*Hybrydowe przestrzenie kultury we współczesnym mieście europejskim*" i książce "*Polskie przestrzenie kultury. Wybrane zagadnienia*". Wspomnianym tematem w swoich badaniach zajmowali się również: profesor Janusz Włodarczyk (*Architektura i muzyka, razem.,* 2015), doktor Tomasz Konior *(Ewolucja przestrzeni publicznej w budynkach dla muzyki. Koncept. Kontekst. Architektura,* 2019), doktor Justyna Borucka (*Muzyka W Architekturze :Inspiracje muzyczne we współczesnej architekturze*, 2016) czy profesor Bożena Grzegorczyk (*Korelacje usytuowania budowli teatralnej i miasta w kontekście semantycznym*, 2008). Spośród licznych naukowców i architektów zagranicznych poruszających ten temat wymienić należy: Victoria Newhouse (*Site and Sound*, 2012), profesor Leo Beranek (*Concert halls and opera houses*, 2004), Birgit Schmolke (*Theatres and Concert Halls*, 2011), Marvin Carlson (*Places of Performance : The Semiotics of Theatre Architecture*, 1993), J. Christopher Jaffe (*The Acoustics of Performance Halls : Spaces for Music from Carnegie Hall to the Hollywood Bowl*, 2010), Michael Forsyth (*Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day, 1985)*. Literatura przedmiotu obejmuje również liczne publikacje o charakterze albumowym prezentujące najnowsze realizacje architektury dla muzyki, udokumentowane za pomocą fotografii oraz rysunków technicznych. Takimi wydawnictwami są np.: *Endless Performance, buildings for performing arts* (wyd. Design Media Publishing Limited, 2012), Performance Architecture + Design (wyd. BRAUN, Chris van Uffelen, 2010). Innym źródłem informacji są książki monograficzne podsumowujące dorobek twórczy poszczególnych architektów lub biur architektonicznych. Prace te często sporządzane są przy udziale samych twórców, zawierając autorskie komentarze do poszczególnych budynków. Przykładami takich prac mogą być: *Harpa and Other Music Venues by Henning Larsen Architects* (wyd. Hatje Cantz, 2013), *Herzog & de Meuron Elbphilharmonie Hamburg* (wyd. Birkhauser, 2018), *Calatrava. Complete Works 1979-Today* (Taschen, 2020). Dużą pomocą w badaniu aktualnie występujących zjawisk oraz możliwością zapoznania się z współcześnie powstającą architekturą dla muzyki są strony internetowe pracowni architektonicznych, które pozwalają prześledzić proces powstawania budynków od podstaw. Coraz częściej poruszanym aspektem w badaniach nad architekturą dla muzyki jest analiza przestrzeni publicznych znajdujących się wokół budynków jak i wewnątrz gmachów oraz ich wzajemnego

oddziaływania. Przegląd literatury przedmiotu pokazuje jednak, że badania styku przestrzeni wewnętrznych oraz zewnętrznych „Architektury dla Muzyki" w opracowaniach naukowych i popularnonaukowych występują stosunkowo rzadko, pozostawiając wiele zachodzących zjawisk nieopisanymi.

7. SŁOWNIK POJĘĆ

Amfiteatr – gr. półkolista widownia na wolny powietrzu otaczająca orchestrę w teatrze greckim, rzymska budowla przeznaczona do prezentowania widowisk takich jak walki gladiatorów, w czasach nowożytnych określenie półkolistej lub kolistej widowni wznoszącej się ku górze lub budynku posiadającego ten rodzaj widowni.[8]

Box in box – ang. pudełko w pudełku, technika konstrukcyjna polegająca na wyizolowaniu akustycznym pomieszczenia za pomocą dylatacji, warstw i zawiesi wibroizolacyjnych od reszty budynku.[9]

Centrum Konferencyjne – budynek charakteryzujący się dużą uniwersalnością i elastycznością sal widowiskowych oraz przestrzeni wewnętrznych, pozwalającymi organizować szerokie spektrum wydarzeń biznesowych, edukacyjnych, rozrywkowych i kulturalnych takich, jak koncerty i przedstawienia teatralne.[10]

Filharmonia – gr. philéō – "miłuję", "lubię" oraz gr. harmonía – ”współdziałanie", "zgodność dźwięków". Instytucja kultury lub stowarzyszenie zajmujące się organizacją koncertów muzyki poważnej przede wszystkim symfonicznej, jak również muzyki rozrywkowej, kameralnej lub jazzowej. Słowem tym określa się także gmach mieszczący sale koncertowe takiej instytucji.[11]

Koncert – łac. concerto - "współzawodniczę". Publiczne wykonanie utworu muzycznego przez orkiestrę bądź muzyka. Określenie oznaczające również utwór muzyczny na instrument solowy lub klika instrumentów solowych z towarzyszeniem orkiestry.[12]

[8] Barbara Petrozolin-Skowrońska, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN,* tom 1, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s.143
[9] inzynierbudownictwa.pl/akustyka-studia-nagran-box-in-box/ (dostęp: 07.05.2020)
[10] mfiles.pl/pl/index.php/Centrum_konferencyjne (dostęp: 07.05.2020)
[11] Barbara Petrozolin-Skowrońska, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN,* tom 2, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995, s.345
[12] Barbara Petrozolin-Skowrońska, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN,* tom 3, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s.446-447

Odeon – gr. budynek w formie krytego dachem teatru z widownią amfiteatralną, przeznaczony do wystawiania spektakli muzycznych, oratorskich i śpiewaczych, cechujący się znacznie lepszą akustyką niż teatry. Budowle tego rodzaju powstawały zarówno w starożytnej Grecji jak i Rzymie, archetyp wielu nowożytnych budynków dla muzyki.[13]

Opera – łac. "dzieło", "praca", utwór dramatyczno-muzyczny, wokalno-instrumentalny charakteryzujący się akcją dramatyczną i dialogami zawartymi w libretcie, przeznaczony do wystawień scenicznych. Także budynek teatru operowego.[14]

Profanum – łac. "pospolity", "powszedni", określenie opisujące to co należy do sfery świeckiej.[15]

Sacrum – łac. "to, co święte", pojęcie religioznawcze oznaczające to co należy do sfery boskiej/religijnej.[16]

Sala koncertowa typu Shoebox – ang. "pudełko na buty", pierwsze tego typu sale wywodzą się z XVIII wieku, z sal balowych w rezydencjach możnowładców. Pomieszczenie na rzucie wydłużonego prostokąta, charakteryzujące się znaczną wysokością i równolegle ustawionymi ścianami. Orkiestra występuje na scenie umieszczonej przy jednym z krótszych boków, na wprost której na lekko wznoszącej się do góry widowni ulokowana jest publiczność. Wraz z rozwojem struktury tego typu sali pojawiły się balkony boczne oraz tylne oraz dodatkowe piętra widowni, pozwalające zwiększyć pojemności sal. Akustyka takich sal charakteryzuje się równomiernym rozkładem dźwięków w obrębię całej widowni. Wadą jest gorsza widoczność z dalszych rzędów widowni oraz niektórych balkonów.[17]

Sala koncertowa typu Vineyard – ang. "winnica", XX wieczna koncepcja sali koncertowej ze sceną umieszczoną centralnie i tarasowo rozmieszczoną widownią otaczającą scenę z każdej strony. Widownia charakteryzuje się znacznym kątem nachylenia co sprawia, że widoczność jest tu znacznie lepsza niż w salach typu Shoebox, zapewnia przez to lepszy kontakt widza z wykonawcą. Akustyka charakteryzuje się dużą przejrzystością (czytelnością) dźwięków sprzyjającą wykonywaniu współczesnych kompozycji, może natomiast negatywnie wpływać na utwory z poprzednich epok, które bazowały na polifonii. Innym mankamentem jest różnica we

[13] Barbara Petrozolin-Skowrońska, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN,* tom 4, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s.591
[14] Ibidem, s.650
[15] Barbara Petrozolin-Skowrońska, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN,* tom 5, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s.336
[16] Ibidem, s.688
[17] livesound.pl/tutoriale/4586-vineyard-vs.-shoebox.-plusy-i-minusy-obu-typow-sal-koncertowych (dostęp: 21.05.2020)

wrażeniach dźwiękowych pomiędzy poszczególnymi miejscami i sektorami wynikająca z zastosowanych technologii. Technologie te, pomimo dużej ilości wczesnych i późnych odbić dźwięków, pozwalają utrzymać odpowiednie warunki akustyczne sali.[18]

Teatr – gr. théatron "miejsce do oglądania", budynek o funkcji widowiskowej, w którym wystawiane są przedstawienia dramatyczne. W starożytnej Grecji najpierw określano tak widownię teatralną następnie cały budynek służący sztukom scenicznym. Termin ten oznacza również rodzaj sztuki widowiskowej oraz instytucję kulturalną.[19]

[18] Ibidem
[19] Barbara Petrozolin-Skowrońska, *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN,* tom 6, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1996, s.326-328

ROZDZIAŁ 2
PODSTAWY TEORETYCZNE ARCHITEKTURY DLA MUZYKI

1. RYS HISTORYCZNY

Historia architektury dla muzyki jest ściśle powiązana z historią ludzkości. Miejsca, w których człowiek mógł tworzyć i wykonywać muzykę oraz inne dzieła sceniczne, towarzyszą ludziom od wieków. Obserwujemy jednak, z biegiem czasu, ich stopniowe przekształcanie. W początkach cywilizacji ludzie adaptowali naturalnie powstałe przestrzenie o dobrej akustyce, takie jak jaskinie, wąwozy czy doliny. Wraz z rozwojem ludzkości, zaczęto wznosić budowle, które dzięki obserwacji natury i kunszcie architektoniczno-inżynieryjnym ówczesnych twórców, stawały się lepszymi miejscami do działalności scenicznej niż ich naturalne odpowiedniki. Pozwalały one na świadome kształtowanie akustyki, zapewniały bardziej komfortowe warunki uczestnictwa w spektaklach.[20] Starożytne teatry czy amfiteatry funkcjonowały na styku sacrum z profanum, gdzie sztuka stawała się łącznikiem pomiędzy tymi obszarami. Antyczna Grecja jako konglomerat państw, które odcisnęły szczególne piętno na europejskiej kulturze, była także miejscem, w którym możemy dopatrywać się początków form architektonicznych typowych dla obiektów dla muzyki, odwzorowywanych do dziś. Istotny wpływ na powstanie pierwszych amfiteatrów miało święto ku czci boga Dionizosa. Dionizje były bardzo silnym impulsem kulturowym, który wpłynął na rozwój sztuk scenicznych, łącząc sztukę teatralną z oddawaniem czci bogom greckim. Tradycję przedstawień teatralnych kontynuowano w epoce Cesarstwa Rzymskiego, rozwijając ją o nowe formy. Wymusiło to przekształcenia, również samych budynków wykorzystywanych do prezentowania spektakli; struktura amfiteatrów uległa przemianom, które opisał w traktacie "O architekturze" Witruwiusz. Bezpośrednimi protoplastami budynków architektury dla muzyki były odeony, również wywodzące się ze starożytnej Grecji, które swój rozkwit przeżyły w czasach rzymskich. Układem funkcjonalnym przypominały amfiteatry lecz, ze względów akustycznych, były zadaszone. Projektowane były z myślą o występach muzycznych, ćwiczeniu śpiewu czy recytacji poezji. Wraz z nastaniem nowej religii - chrześcijaństwa, sacrum zniknęło z przestrzeni scenicznej przenosząc się do kościołów. Upadek Imperium Romanum przełożył się na stagnację kulturową w całej ówczesnej Europie. Barbarzyńcy, którzy podbili europejską część cesarstwa Rzymskiego, nie znali scenicznych form sztuki charakterystycznych dla Rzymu i Grecji. Nie potrzebowali więc budynków, które do ich wystawiania służyły. W wyniku tego, w okresie wczesnego

[20] Andrzej K. Kłosak, *Wpływ wybranych parametrów funkcjonalno-przestrzennych na komfort akustyczny wnętrz sal koncertowych,* praca doktorska, Kraków 2007, s. 9-10

średniowiecza, można mówić wręcz o regresie architektury widowiskowej. Muzyka została zamknięta w komnatach możnowładców, klasyczne spektakle dla ludu odeszły w niepamięć na okres kilku stuleci. Po okrzepnięciu chrześcijaństwa jako religii dominującej w Europie, zaczęto wykorzystywać sztuki teatralne podczas obrzędów religijnych, jednak spektakle takie odbywały się głównie w świątyniach, często w ramach nabożeństw. Ciężko szukać tu zależności i cech wspólnych z obiektami z poprzedniej epoki, wznoszonymi specjalnie do wystawiania przedstawień. O pierwszych próbach przywrócenia należnej pozycji architekturze scenicznej możemy mówić w kontekście wieku XVI, kiedy pojawiają się teatry dostępne dla szerokich grup społecznych, posiadające stałe siedziby. Istotnym momentem w powrocie do wznoszenia obiektów stricte widowiskowych jest rozwój teatru w Anglii. Teatr elżbietański, za sprawą między innymi Williama Szekspira, przyciągał na spektakle tłumy widzów. W epoce tej bywanie na spektaklach stało się modne, dawało również szansę na zaprezentowanie swojej pozycji społecznej. Okres ów pokrywa się z końcem epoki renesansu i początkiem baroku. Kolejne stulecia przynoszą dynamiczny rozwój różnego rodzaju sztuk scenicznych, dla których wznoszone są coraz bardziej specjalistyczne gmachy, w tym także budynki, które można zakwalifikować jako architektura dla muzyki. Znów stały się one swojego rodzaju miejscami sacrum, tym razem świątyniami kultury. Zaczęły oplatać gęstą siecią europejskie miasta. Szybko stawały się jednym z symboli prestiżu i pozycji miasta. Miejscami, gdzie wypadało bywać miejscowym elitom. Przekładało się to na swoistą klasowość organizacji przestrzeni wewnątrz budynku. Nie wszystkie miejsca były ogólnodostępne i aby się do nich dostać, wymagany był odpowiedni status danej osoby.[21] Obecne czasy, które przyniosły dużo większą demokratyzację społeczeństwa, wpłynęły też na kształt architektury dla muzyki. Została ona otwarta na znacznie szerszą grupę użytkowników. Ekonomiczne oraz społeczne aspekty spowodowały zmianę profilu działalności wielu instytucji. Do podstawowych funkcji obiektów dla muzyki dodano szeroki wachlarz pomniejszych, mających wzmocnić oddziaływanie budynku na otoczenie. Prześledzenie procesu przekształceń, którym podlegały obiekty widowiskowe w ciągu historii oraz idee, które towarzyszyły temu procesowi, pozwalają na pełniejsze zrozumienie kierunku w jakim zmierzają przeobrażenia architektury dla muzyki w dzisiejszych czasach, jak wpływają one na współczesne miasta, kreując przestrzeń wokół budynków, a także jakie wytwarzają relacje z otaczającym miastem.

[21] Magdalena Kozień-Woźniak, *Teatr interferencji współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru,* Politechnika Krakowska, Kraków 2015, s.37-39

1.1 STAROŻYTNOŚĆ

Zgodnie z teorią Arystotelesa, przedstawioną w jego dziele "Poetyka", ludzie od urodzenia mają skłonność do naśladowania (stgr. mimesis) tego, co ich otacza[22]. Kontynuując ten trop, można założyć, że przedstawianie, odtwarzanie jest nierozłącznym towarzyszem ludzkości, od czasów jej powstania. Powszechnie przyjmuje się jednak, że początek zinstytucjonalizowanej formy sztuk scenicznych, zbliżonej do tej, którą znamy dzisiaj, skorelowany jest z greckimi obchodami świąt ku czci boga Dionizosa - Dionizjami. Pierwsze odnotowane obchody tych świąt połączone z wystawieniem przedstawienia teatralnego w formie tragedii miały miejsce w roku 534 p.n.e.. Dionizje odbywały się cztery razy do roku. Wczesną wiosną obchodzono Antesterie będące świętem zmarłych oraz okazją do wypróbowania młodego wina. W okresie wiosennym miały miejsce Dionizje Wielkie, w głównej mierze obchodzone w miastach, gdzie urządzano obrzędy i procesje. Przekształciły się one w spektakl, który dał początek jednej z form dramatu - tragedii. Jesienią odbywały się Dionizje Małe, obchodzone na wsiach, gdzie obrzędy wyewoluowały w stronę sztuki, którą obecnie określamy jako komedia. Zimą zaś wypadały Lenaje, podczas których wystawiano oba rodzaje dramatu.[23] Pierwsze spektakle odbywały się tam, gdzie w naturalny sposób można było zgromadzić dużo osób. Często wykorzystywano wzgórza, które służyły za widownię, i u podnóża których znajdowała się naturalna scena. Spektakle rozpoczynały się wraz ze wschodem słońca i trwały aż do jego zachodu. Celebracja zajmowała kilka dni, podczas których wystawiano przedstawienia. Coraz bardziej popularne obchody wymuszały przygotowanie odpowiedniej infrastruktury. Zaczęły pojawiać się pierwsze obiekty zaprojektowane do prezentowania sztuk scenicznych, które z czasem przekształcono w amfiteatry. Składały się z następujących elementów: teatronu, czyli miejsca dla publiczności, orchestry mieszczącej chór, proskenionu będącego archetypem dzisiejszych scen oraz skene, czyli zamykającego amfiteatr budynku, który swą architekturą przywodzi na myśl antyczne świątynie, wyposażonego w troje drzwi, przez które przechodzili aktorzy.

Największy z amfiteatrów, wzniesiony w Atenach, pozwalał zasiąść trzydziestu tysiącom widzów. Tak duże wydarzenia były okazją do spotkania niemal całej miejscowej społeczności. Funkcja amfiteatru, jako miejsca jedynie do wystawiania sztuk, została znacznie rozszerzona. Badacze teatru greckiego wymieniają jego następujące funkcje: propagandowa,

[22] Arystoteles, *Retoryka - Poetyka,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988, Tłumaczenie: Podbielski Henryk, s.319

[23] Robert R. Chodkowski, *Teatr Grecki,* Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin, 2003, s.29-43

informatywna, estetyczna i rozrywkowa. Podobnie jak cała kultura hellenistyczna, tak i teatr wpłynął znacząco na następne pokolenia, stwarzając podstawy rozwoju architektury widowiskowej.[24]

W następstwie podboju państw hellenistycznych przez Cesarstwo Rzymskie, Dionizje zostały zaadaptowane na potrzeby Rzymian. Boga Dionizosa zastąpił rzymski Bachus, nazwa świąt uległa przekształceniu w Bachanalia. Sztuka inscenizacji na Półwyspie Apenińskim ma jednak znacznie dłuższe tradycje. Pierwsze odnotowane przedstawienie o charakterze sakralnym miało miejsce w 364 roku p.n.e.. Za pomocą tańców i śpiewów, przy wtórze muzyki starano się przebłagać bogów. Cyklicznie wystawiano sztuki ku czci rozmaitych bogów (Ludi Plebeii w listopadzie, Ludi Ceriales i Ludi Megalenses w kwietniu, Ludi Apollinares w lipcu). Początkowo, przedstawienia wystawiane były na prostym drewnianym podeście, otoczonym stojącą widownią w formie półokręgu. Następnie, zaczęto coraz bardziej upodabniać infrastrukturę sceniczną do tej znanej ze starożytnej Grecji. Drewno jako budulec zostało zastąpione kamieniem, przez co obiekty z tymczasowych nabrały trwałego charakteru. Jak podaje słynna badaczka historii teatru Margot Berthold: *„krok po kroku prymitywne rusztowanie sceniczne przybierało kształt bardziej odpowiadający wymogom sztuki. Najpierw zastąpiono siparium drewnianą budą, gdzie przebierali się aktorzy. (...) za czasów Plauta pojawiły się zaczątki „frons scene""*[25] (odpowiednika greckiego skene). W 56 roku p.n.e. odnotowano pierwsze użycie kurtyny. W 55-52 roku p.n.e. w Rzymie powstaje Teatr Pompejusza, będąc w rzeczywistości kompleksem świątynno-kulturowym.[26] Widownia pełniła jednocześnie rolę reprezentacyjnych schodów prowadzących do Świątyni Wenus Zwycięskiej umieszczonej na koronie trybun. Tym sposobem, ominięto zakaz wznoszenia tego typu obiektów w Rzymie, ogłoszony przez Senat w 154 roku p.n.e. w obawie przed ekspansją kultury greckiej w Cesarstwie Rzymskim.

Rokiem szczególnym w rozwoju architektury dla muzyki jest rok 161 n.e., kiedy to Herod Attyk, dla upamiętnienia swojej żony, wzniósł odeon, w którym odbywały się widowiska muzyczne. Jego forma zbliżona była do amfiteatrów: charakteryzował się półkolistą widownią, miejscem na chór, podium dla muzyków oraz zadaszeniem. Obiekt ten, wzniesiony u podnóża Akropolu w Atenach, mógł pomieścić na miejscach siedzących ok. 5000 widzów. Uchodził za jeden z najlepszych budynków dla muzyki epoki starożytnej. Odrestaurowany w 1950 roku, służy do dzisiaj jako miejsce koncertów. Pierwsze wzmianki, dotyczące odeonów, znaleźć można w pracach Plutarcha, w których autor opisuje wzniesiony przez Peryklesa, w Atenach

[24] Robert R. Chodkowski, *Teatr...,* op. cit. s.65-108
[25] Margot Berthold, *Historia Teatru*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 149
[26] Wilfried Koch, *Style w Architekturze*, Świat Książki, Warszawa, 1996, s.36

w roku 435 p.n.e., budynek tego typu. Innymi obiektami typu odeon, których największa popularność przypadała na czasy Imperium Romanum są: Odeon Agryppy w Atenach (I w. n.e.), Odeon Domicjana w Rzymie (II w. n.e.) czy Odeon w Lyonie (II w. n.e.). Budowle takie powstawały praktycznie we wszystkich większych miastach Cesarstwa Rzymskiego. Wywarły one wpływ na późniejszych twórców architektury teatralnej oraz widowiskowej całego kręgu zachodniej kultury, stanowiąc archetyp współczesnych gmachów o takim przeznaczeniu.[27]

Il.1. Odeon Heroda Attyka, źródło: www.popstrykanepodroze.pl/weekend-w-atenach/ (dostęp 30.03.2021)

W historii teatru rzymskiego, jak i rozwoju architektury widowiskowej, nie sposób pominąć instytucji igrzysk. Miały one zapewnić mieszkańcom rozrywkę, zlikwidować napięcia społeczne oraz zwiększyć popularność władz. Na ich potrzeby wznoszono amfiteatry, które w założeniach łączyły formułę teatralną oraz cyrkową. Najbardziej znanym obiektem, spełniającym wymienione funkcje, jest zbudowane w latach 72-80 n.e. monumentalne Rzymskie Koloseum. W jego murach prezentowano różnorodne sztuki sceniczne i sportowe. Część z tych obiektów dotrwała do czasów dzisiejszych, wciąż goszcząc różnego rodzaju wydarzenia kulturalne, inne widoczne są już tylko w układzie urbanistycznym miast.

[27] Henryk Cieśla, *Style Historyczne Architektura Ornamentyka Rzemiosła,* nakładem autora, Lwów 1930, s.7-9

- **Typowe budynki architektury dla muzyki/miejsca wykonywania muzyki:** amfiteatry, odeony.
- **Miejsce budynków dla muzyki w przestrzeni miasta:**
  lokalizowane zarówno w najważniejszych przestrzeniach publicznych, jak i pod miastem.
- **Rola/funkcja społeczna:**
  miejsce kultu religijnego, rozrywki, edukacji, spajające społeczność.

1.2 ŚREDNIOWIECZE

Historyczka literatury Teresa Michałowska zauważa, że u progu średniowiecza, w VI i VII wieku, główne przejawy życia teatralnego ulegały stagnacji i powolnemu odejściu w niepamięć, co spowodowane było upadkiem cywilizacji Cesarstwa Rzymskiego i brakiem zainteresowania literaturą antyczną. Zanikała wiedza o antycznych sztukach scenicznych, sposobie ich wystawiania oraz architekturze, która temu służyła. Ze względu na władzę Kościoła, początkowo „legalne" były wyłącznie widowiska religijne i realizowane w kościele. Rozwojowi nowych form dramatycznych sprzyjała liturgia, teksty były bowiem często dialogowane (np. responsoria). Niemałe znaczenie miała też widowiskowość nabożeństw (śpiew, charakterystyczne gesty, szaty, światła, kadzidła). Pierwsze elementy inscenizacji podczas sprawowania liturgii pojawiły się w X wieku, apogeum tego zjawiska przypada zaś na wiek XV, po wynalezieniu druku. W XII wieku pojawiają się nowe formy dramatyczne: misteria, mirakla oraz moralitety, również poruszające wątki religijne. Wystawiało się je często poza murami świątyń, wznosząc w przestrzeniach miejskich tymczasowe sceny w postaci małych domów. Spektakle wystawiane w tego typu obiektach składały się z szeregu scen odgrywanych przez aktorów symultanicznie. Przedstawienia takie trwały przez wiele dni, widzowie przemieszczali się pomiędzy występującymi aktorami, oglądając kolejne historie. Z czasem, zaczęły też powstawać inscenizacje niezwiązane z nurtem religijnym. W tych z kolei, dominowała funkcja rozrywkowa teatru – spektakle dostarczały widzom po prostu zabawy, o czym pisał Izydor z Sewilli. Były to inscenizacje przygotowywane przez grupy wędrownych aktorów, nazywanych histrionami (łac. histrio – 'aktor') lub jokulatorami (łac. ioculator – 'wesołek'). Przedstawienia wystawiane były na ulicach lub placach miejskich, teatry nie posiadły stałych siedzib. Artyści prezentowali utwory lekkie, mające zapewnić rozrywkę prostemu ludowi, stąd popularność komedii i farsy. Działalność twórców spotykała się jednak z surową krytyką i często wręcz potępieniem duchowieństwa, które określało aktorów mianem

wędrownych błaznów i włóczęgów oraz posądzało ich o związki z siłami nieczystymi. Względną przychylnością Kościoła mogli się cieszyć jedynie ci artyści, którzy wychwalali dokonania władców i przedstawiali żywoty świętych. Część jokulatorów osiadłych przy dworach możnowładców, wychwalających swych dobrodziejów, zdobywała z czasem fortuny.[28]

- **Typowe budynki architektury dla muzyki/miejsca wykonywania muzyki:**
  kościoły, przestrzenie publiczne (ulice, place).
- **Miejsce budynków dla muzyki w przestrzeni miasta:**
  brak specjalistycznych budynków.
- **Rola/funkcja społeczna:**
  ewangelizacyjna, rozrywkowa

1.3 RENESANS - BAROK

Epoka renesansu przyniosła ożywienie w wielu dziedzinach sztuki, również tych, określanych mianem scenicznych. Po czasach średniowiecza, gdzie wiedzę o antycznym dramacie i sztukach scenicznych posiadało wąskie grono wykształconych osób skupionych wokół klasztorów i szkół,[29] nadeszła nowa epoka, a wraz z nią odrodzenie tego rodzaju sztuki. Na przełomie wieku XVI i XVII, zaczęto wznosić budynki teatralne we Włoszech. W roku 1580 w Vicenzie, Andrea Palladio rozpoczął wznoszenie Teatro Olimpico, w przyjętych rozwiązaniach konstrukcyjnych i funkcjonalnych przypominający starożytne odeony i amfiteatry. Po śmierci głównego projektanta, prace przy jego wznoszeniu, aż do momentu ukończenia robót budowlanych w roku 1584, nadzorował jego syn Sillo Palladio. Za wystrój wnętrza oraz scenografię odpowiadał Vincenzo Scamozzi. Inauguracyjny spektakl odbył się w roku 1585. Scamozzi, w historii architektury obiektów widowiskowych, zapisał się wybudowanym w Sabbionecie w latach 1588-1590 pierwszym samodzielnym nowożytnym teatrem - Teatro all'Antica. Architekt, wykorzystując swoje wcześniejsze doświadczenia zawodowe, wzniósł, pomiędzy biegnącymi do rynku ulicami Via Giulia (obecnie Via Teatro) i Via Scamozzi, budynek na planie prostokąta, który pozwalał na większą swobodę przy kształtowaniu scenografii.[30] 28 lat później, w Parmie, powstaje teatr dworski Teatro Farnese autorstwa Giovaniego Battisty Aleottiego, wprowadzający, chętnie kopiowaną w późniejszych obiektach scenicznych,

[28] Teresa Michałowska, *Średniowiecze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999, s. 237-245
[29] Ibidem, s. 237
[30] Magdalena Kozień-Woźniak, *Teatr...* op. cit., s. 31-33

U-kształtną widownię, łukowate proscenium oraz scenę dającą możliwość dynamicznej zmiany scenografii.[31] Mocnym impulsem, przywracającym teatr w formie zbliżonej do antycznej szerokiemu gronu odbiorców, jest powstanie teatru elżbietańskiego w Anglii, umownie datowane na rok 1576. W roku tym, James Burbage wzniósł pod Londynem gmach przeznaczony wyłącznie do wystawiania sztuk teatralnych – The Theatre.[32] Sukces, który odniósł projekt, spowodował powstanie kolejnych tego typu obiektów – The Rose, The Curtain oraz najsłynniejszy z nich - The Globe. W tym ostatnim budynku swoją sławę ugruntował jeden z najwybitniejszych dramaturgów wszechczasów - William Szekspir. Jedynym teatrem tego typu, wzniesionym na kontynencie europejskim, była Nowa Szkoła Fechtunku wybudowana w Gdańsku w roku 1635.[33]

Il.2. Teatro Olimpico,
źródło: www.culturalheritageonline.com/location-3010_Teatro-Olimpico.php (dostęp 30.03.2021)

Nim trupy teatralne doczekały się dedykowanych im budynków, spektakle wystawiano w przestrzeniach publicznych. Wpłynęło to na zastosowanie w teatrze elżbietańskim nowego rodzaju sceny – tak zwanej sceny przylądkowej. Było to podwyższenie, z trzech stron otoczone widownią. Jej specyficzna budowa powodowała, że gra aktorów oglądana była z wielu stron, co przekładało się na znaczny dynamizm ruchu grających aktorów. Za "plecami" wykonawców znajdowało się miejsce przeznaczone do przygotowywania się przed występem oraz przebierania w jego trakcie. Układ sceny sprawiał, że z łatwością dochodziło do bliskiej interakcji pomiędzy aktorami a widzami, która przybierała różne formy: od entuzjastycznych

[31] Rudolf Wittkower, *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books Ltd, Londyn 1973, s. 123
[32] Joseph Quincy Adams, *Shakespearean Playhouses*, Kessinger Publishing, Whitefish MT 2007, s.25
[33] Ewa Węcławowicz-Gyurkovich, *Nowy Teatr Szekspirowski w Gdańsku,* Wiadomości Konserwatorskie 47/2016, Kraków 2016, s.9

wiwatów i oklasków po gwizdy i słowną agresję - w skrajnych wypadkach dochodziło do ciskania jedzeniem czy drobnymi przedmiotami w stronę występujących.[34] Budynki, w których grano, charakteryzowały się jeszcze jedną cechą, którą przeniesiono wprost z teatrów ulicznych – brakiem dachu. Podyktowane było to nie tylko czynnikami ekonomicznymi, ale również higienicznymi, poprzez ułatwienie wentylacji obszaru widowni. Wydarzenia sceniczne, wystawiane na deskach teatru, stanowiły pretekst do spotkań całych społeczności miejskich. Sam spektakl, nierzadko trwający wiele godzin, stawał się dodatkiem do spotkań towarzyskich. Dla pochodzących z niższych klas społecznych, była to okazja do zobaczenia elit, które, nie bez powodu, często wybierały miejsca w lożach nad sceną lub w jej pobliżu. Wszystko po to, by móc być lepiej widocznym dla pozostałych uczestników spektaklu.[35] Widzowie podczas spektaklu wychodzili na zewnątrz, żeby po załatwieniu swoich spraw codziennych powrócić do teatru. Na widowni pito i jedzono, handlarze wchodzili do budynku i prowadzili swoją działalność. Widownia charakteryzowała się dużą zmiennością, a do tego często była niezainteresowana samym spektaklem, a jedynie jego otoczką. Popularność teatru elżbietańskiego doprowadziła do jego zagłady, gdy władzę w Anglii przejęli purytanie z Olivierem Cromwellem na czele. Uważali teatr za siedlisko wszelkiego zła, zakazano wystawiania sztuk scenicznych, a budynki służące temu celowi rozebrano. Opisy gmachów teatralnych z tego okresu, wraz z rycinami je przedstawiającymi, zachowały się w relacjach holenderskiego podróżnika Johannesa de Witta.[36]

Z perspektywy rozwoju architektury dla muzyki, jedną z kluczowych dat jest rok 1597, kiedy to we Włoszech miało miejsce wystawienie pierwszego przedstawienia operowego zatytułowanego „Dafne" autorstwa Jacopo Periego. W języku włoskim spektakl ten określony został jako „Dramma per Musica", pierwsze odnotowane tego typu wydarzenie artystyczne od czasów antycznych. Do czasów współczesnych przetrwało jedynie 6 fragmentów tego pionierskiego dzieła, w całości zachował się natomiast drugi utwór tego kompozytora - *"Eurydyka"* z 1600 roku.[37] Znawcy historii opery wskazują dokładną datę narodzin przedstawień operowych w formie znanej do dnia dzisiejszego - 24 II 1607, kiedy swoją premierę, w Mantui, miał „*Orfeusz*" autorstwa Claudia Monteverdiego.[38] Pojawienie się opery jest ściśle związane z teatrem dworskim, teatrem utrzymywanym przez zamożne rodziny magnackie przy swoich rezydencjach. W początkowej fazie istnienia, instytucja ta

[34] Mirosław Kocur, *Widz jako autor*, Dialog 7/2006, Warszawa 2006, s. 80-91
[35] Ibidem
[36] Piotr Obracaj, *Teatr elżbietański: rzeczywiste i pochodne formy ,*"Integracja sztuki i techniki w architekturze i urbanistyce. T. 4/1", Wydaw. Uczelniane Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego, Bydgoszcz 2016, s.6
[37] Piotr Kamiński, *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2015, s.1152
[38] Ibidem s.989-993

funkcjonowała tylko okazjonalnie, aby z biegiem czasu nabrać stałego charakteru. Przedstawienia operowe wiązały się z bardzo wysokimi kosztami wystawienia, dlatego początkowo odbywały się rzadko i miały ograniczoną, często elitarną, publikę. Pierwszy publiczny teatr operowy Teatro San Cassiano pojawił się w Wenecji w roku 1637 – dał początek tego typu budowlom w kręgu cywilizacji zachodniej.[39] Wraz z otwarciem na szersze grono użytkowników opera zyskiwała na popularności, stając się jedną z najbardziej cenionych form rozrywki tego okresu.[40] W 1654 roku Carlo Fontana przebudowuje na operę teatr Teatro Santi Giovanni e Paolo, stosując widownię w kształcie podkowy o płaskiej podłodze otoczonej ścianami z lożami. Na parterze mieściła się scena oraz miejsca dla widzów należących do niższych stanów, balkony zajmowali przedstawiciele wyższych sfer. Taki układ widowni przetrwał do połowy XIX wieku. Do roku 1700 więcej niż czterdzieści włoskich miast mogło pochwalić się ogólnodostępnymi teatrami operowymi.[41]

W przestrzeni miast tego okresu budynki architektury dla muzyki, jak i teatry, nie odgrywały znaczącej roli. Często ich bryły wtopione były w okoliczną zabudowę, tworząc równą pierzeję bez wcięć mogących sugerować wejście do gmachu użyteczności publicznej. Wpływ na taki stan rzeczy miał komercyjny charakter większości tego typu ogólnodostępnych instytucji, które również w wypadku utrzymania swoich siedzib zmuszone były optymalizować koszty. [42]

- **Typowe budynki architektury dla muzyki/miejsca wykonywania muzyki:**
  teatry typu włoskiego, teatry elżbietańskie, teatry dworskie, teatry operowe.
- **Miejsce budynków dla muzyki w przestrzeni miasta:**
  ukryte w zabudowie pierzejowej ulic (nie wyróżniające się na tle sąsiedniej zabudowy), elementy pałaców możnowładców.
- **Rola/funkcja społeczna:**
  rozrywkowa, towarzyska, edukacyjna.

1.4 XVIII I XIX WIEK

W dobie klasycyzmu nastąpił dalszy rozwój opery, która niezmiennie cieszyła się dużą popularnością. Ciągłej poprawie ulegał zarówno poziom wystawianych przedstawień, jak

[39] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.23
[40] Burton D. Fisher, *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses,* Opera Classics Library Series, Boca Raton 2003, s.21
[41] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.23
[42] Magdalena Kozień-Woźniak, *Teatr...* op. cit., s. 31, 35-37

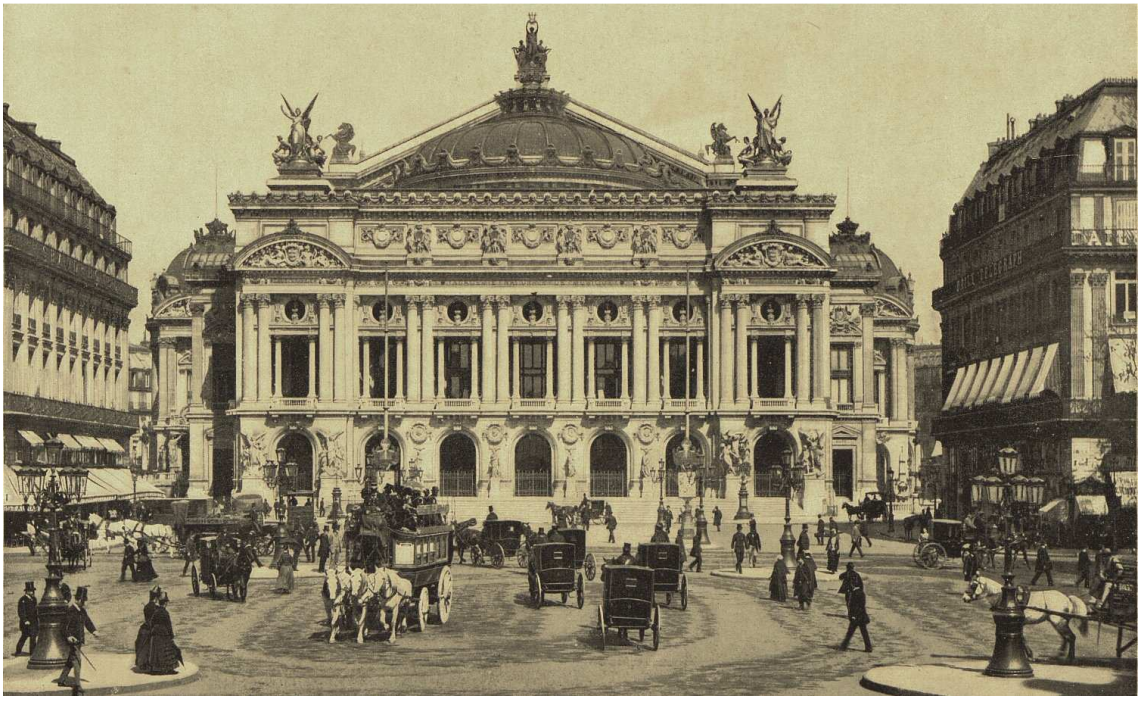
i jakość miejsc ich prezentowania. Za największego reformatora opery tamtych czasów uchodził Pietro Metastasio, który doprowadził, między innymi, do uproszczenia fabuły przedstawień operowych. Libretta, w tym okresie, posiadały coraz lepszą konstrukcję, pozwalającą na implikowanie idei dramatu greckiego. Muzyka podporządkowana została wydarzeniom na scenie, stając się dla nich tłem pozbawionym zbędnych ozdobników.[43] W roku 1778 wzniesiono w Mediolanie słynną La Scalę wg projektu Giuseppe Piermariniego, a w roku 1792 w Wenecji Teatro La Fenice autorstwa Gianantonio Selvy. Były to pierwsze centra sztuki muzycznej o zasięgu międzynarodowy. Powstawały również obiekty wielofunkcyjne, które dzięki zastosowaniu ruchomej podłogi, mogły pełnić również funkcje sali balowej. Rozwiązanie takie zastosowano w roku 1753 w Monachium, w Residenztheater zaprojektowanym przez François de Cuvilliés, oraz w roku 1770 w Wersalu, w Opéra Royal de Versailles, dziele architekta Gabriela Ange-Jacques. W epoce tej początek swój ma również instytucja filharmonii. Podobnie, jak wcześniej opera tak i ta idea narodziła się we Włoszech. We Florencji, Bolonii czy w Weronie zakładano „Academia dei Filharmonici". Na ich wzór, w całej Europie zaczęto tworzyć stowarzyszenia filharmoniczne. Pierwsze z nich pojawiły się m.in. w Lublanie (1794), Wiedniu (1812), w Londynie (1813). Na ziemiach polskich, pierwsze stowarzyszenie filharmoniczne założone zostało najprawdopodobniej w końcu XVIII lub w początkach XIX wieku w Krakowie. Niektóre źródła podają rok 1818, kiedy to na czele Towarzystwa Przyjaciół Muzyki stanąć miał organista wawelski Wincenty Gorączkiewicz.[44] Orkiestra składała się z muzyków profesjonalnych, oraz z amatorów. Na polskie, w pełni profesjonalne orkiestry symfoniczne – o statusie zespołów zawodowych, trzeba było poczekać do początków XX wieku. Wraz z powstawaniem licznych stowarzyszeń filharmonicznych, konieczne stało się zapewnienie im siedzib spełniających potrzeby organizacji. W okresie tym wzniesiono wiele budynków, które zyskały miano ikon, na wiele lat wyznaczając trendy obowiązujące w architekturze dla muzyki. Równocześnie wykształcają się dwa typy obiektów widowiskowych dla muzyki, opery i sale koncertowe, ze względu na rodzaj wystawianych spektakli i koncertów, różniące się konstrukcją i programem funkcjonalnym.

Wśród gmachów teatrów operowych, zbudowanych w okresie XIX wieku, wymienić można między innymi: Konzerthaus w Berlinie, zaprojektowany przez Karla Friedricha Schinkla (1821), Teatr Bolszoj w Moskwie, wzniesiony wg projektu Osipa Bowego (1825), Opera Wiedeńska w Wiedniu, wzniesiona wg projektu Eduarda van der Nülla (1869), Palais Garnier w Paryżu, wzniesiony wg projektu Charlesa Garniera (1875), Festspielhaus w Bayreuth, wg

[43] Burton D. Fisher, *A History...,* op. cit. s.22

[44] W. Gorączkiewicz ur. 1789 - zm. 1858, prezesem Towarzystwa został hrabia Stanisław Wodzicki (1764-1843). Informacje o zadaniach stawianych przed organizacją oraz jej roli społecznej, a także lista członków znajduje się w "*Ustawach Towarzystwa Przyjaciół Muzyki*" wydanych w Krakowie w roku 1818

projektu Gottfrieda Sempera oraz Ryszarda Wagnera (1876). Szczególne znaczenie dla dalszego rozwoju wnętrz budynków dla muzyki ma paryski obiekt, w którym scena oraz jej zaplecze rozbudowane są do niespotykanych dotychczas rozmiarów, przy jednoczesnym zachowaniu widowni w kształcie podkowy. Umożliwiło to stosowanie głębi scenicznych scenografii i szybkie ich zmiany w trakcie trwania spektaklu, dzięki użyciu ruchomych platform znanych z współczesnych obiektów. Nie mniej istotne zmiany, które dotyczyły organizacji widowni, wprowadzone zostały w Bayreuth, gdzie odwołano się do starożytnych wzorców znanych między innymi z odeonu Agryppy. Poza doskonałą akustyką, założenie to demokratyzowało przestrzeń zajmowaną przez słuchaczy, którzy, bez względu na status społeczny, zajmowali miejsca obok siebie.[45]



Il.3. Palais Garnier, źródło: www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=387 (dostęp 30.03.2021)

XVIII wieczne sale koncertowe, których początki sięgają purytańskiej Anglii, wykształciły swoją formę z prostokątnych pomieszczeń, będących komnatami prywatnych rezydencji, w których grywali muzycy podczas organizowanych przez możnowładców koncertów. Pozwoliło to na dostrzeżenie walorów akustycznych tak ukształtowanych wnętrz, określanych "pudełkiem na buty" (Shoebox) i stosowanych do dnia dzisiejszego. Osiemnastowieczny Londyn był światową stolicą muzyki, każdego dnia w mieście odbywały się koncerty przyciągające najwybitniejszy twórców tamtej epoki. Dopiero pod koniec XVIII wieku pierwsze publiczne obiekty dla muzyki, niebędące operami, pojawiają się najpierw w Niemczech,

[45] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.25-30

a potem w innych europejskich krajach.[46] Spośród realizacji sal koncertowych tamtego okresu, wyliczyć należy: Hanover Square Rooms, powstały w Londynie w roku 1775, stworzony przez Giovanniego Gallini, Johanna Christiana Bacha[47] oraz Carla Friedricha Abla. Budynek, zlokalizowany na rogu Hanover Square i Hanover Street, przez blisko 50 lat uchodził za najważniejszą scenę muzyczną imperium brytyjskiego, goszcząc takie sławy jak Joseph Haydn, Felix Mendelssohn czy Franz Liszt;[48] Altes Gewandhaus w Lipsku z roku 1781, wzniesiony wg projektu Johanna Carla Friedricha Dauthe, wyróżniający się zaokrąglonymi narożnikami sali oraz balkonem widowni, obiegającym pomieszczenie dookoła[49].

Il.4. Wiener Musikverein, źródło: www.musikverein.at/ja/history-of-the-building (dostęp 30.03.2021)

Spośród wielu nowych sal koncertowych, które powstały w ciągu XIX stulecia, szczególne miejsce w historii architektury dla muzyki zajęły dwa obiekty, po dziś dzień słynące ze świetnej akustyki wnętrz. Wzniesiony w Wiedniu w roku 1870, wg projektu architekta Theophila Edvarda Hansena - Wiener Musikverein, mieszczący Złotą Salę, oraz gmach Concertgebouw w Amsterdamie, wzniesiony roku 1888, zaprojektowany przez Adolfa Leonarda van Gendta, którego sala główna, podobnie jak wiedeńska, znalazła się na podium najlepszy sal koncertowych świata.[50] Sala główna Concertgebouw wzniesiona została jako

[46] Michael Forsyth, *Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, MIT Press Ltd, Cambridge 1985, s.21
[47] ur. 1735 - zm. 1782; syn Jana Sebastian Bach; kompozytor
[48] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.35-42
[49] Ibidem, s.61
[50] Ibidem, s.205-208, 214, 217

jedna z pierwszych w technologii zbliżonej do tej, którą obecnie określa się jako "box in box".[51] Royal Albert Hall to sala koncertowa zbudowana w Londynie w roku 1871, warta odnotowania ze względu na nietypowy układ konstrukcyjny, wzorowany na rzymskich arenach z Arles i Nimes. Początkowo przełożyło się to na niską jakość akustyki wnętrza, które wymagało wielu poprawek, aby zoptymalizować swoje parametry. Owalny kształt widowni pozwala na organizację różnego rodzaju imprez sportowych, pokazów i wydarzeń kulturalnych, co z kolei przyczynia się do wzrostu popularności tej jednej z najbardziej już znanych scen na świecie[52].

Okres ten przyniósł również zmiany w sposobie postrzegania architektury dla muzyki w przestrzeni miasta. Opery oraz sale koncertowe zaczęto wznosić jako budynki wolnostojące, reorganizujące układ przestrzenny miasta, stanowiące ozdobę najważniejszych placów i domknięcia perspektywiczne nowopowstających osi kompozycyjnych. Podobnie, jak miało to już miejsce w starożytności, obiekty widowiskowe zaczęły powstawać w mniejszych i większych ośrodkach miejskich, stając się ich centralnymi punktami, wizytówkami pokazującymi ich rozwój oraz przemianę w nowoczesne miasta. Gmachy chętnie wykorzystywano podczas procesów przebudowy miast, jak miało to miejsce w Berlinie podczas rozpoczętych w 1740 roku prac budowlanych przy alei Unter den Linden, gdzie, w ramach wznoszenia założenia urbanistycznego zwanego Forum Fridericianum, powstało wiele reprezentacyjnych budowli, w tym opera Staatsoper Unter den Linden (1741). W Paryżu, podczas wielkiej przebudowy prowadzonej przez Georgesa-Eugèna Haussmanna w latach 1852-1870, gdzie gmach Opery Garnier zamknął perspektywicznie biegnącą od Luwru aleje Avenue de l'Opéra i w Wiedniu, w miejscu murów miejskich, w latach 1860-1890 powstała Ringstraße - reprezentacyjna aleja, przy której wzniesiono miedzy innymi Staatsopere (1869) i Burgtheater (1880). Lokalizowanie gmachów w prestiżowych miejscach, przełożyło się bezpośrednio na wykształcenie od frontu rozbudowanej strefy wejściowej budynków w formie westybulu, który zwiększył swą powierzchnię względem rozwiązań stosowanych we wcześniejszych epokach, gdzie często na widownię wchodzono bezpośrednio z ulicy.[53]

- **Typowe budynki architektury dla muzyki/miejsca wykonywania muzyki:**
  teatry operowe, sale koncertowe (filharmonie).
- **Miejsce budynków dla muzyki w przestrzeni miasta:**

[51] livesound.pl/tutoriale/5168-akustyka-budowlana.-sale-swiata.-amsterdam-concertgebouw (dostęp 9.04.2018)
[52] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.35-37
[53] Magdalena Kozień-Woźniak, *Teatr...* op. cit., s. 37-39

wolnostojące obiekty lokalizowane na reprezentacyjnych placach, domknięciach głównych alei, dominanty w nowopowstających założeniach urbanistycznych.

- **Rola/funkcja społeczna:**
  rozrywkowa, towarzyska, reprezentacyjna, edukacyjna.

1.5 PRZEŁOM XIX I XX WIEKU

Ostatnie ćwierćwiecze XIX wieku oraz początkowy okres XX stulecia to czas, w którym zapoczątkowane w dobie romantyzmu postulaty spowodowały sakralizację muzyki i przedstawień operowych. Obiekty, które wtedy powstawały stanowiły świątynie dla muzyki - przestrzeń sacrum. Tematy oper z tego okresu dotyczyły tożsamości narodowej, patriotyzmu, folkloru, opierały się też na tradycyjnych baśniach i podaniach ludowych. Powstaje nowy rodzaj opery nazywany dramatem muzycznym, którego twórcą i propagatorem był, między innymi, Ryszard Wagner. Postulował on również, aby architekturę dla muzyki wznosić na obrzeżach miast, tak by widzowie przybywający na spektakl zamieniali się w pielgrzymów wchodzących w strefę sacrum, w której spotykają się ze sztuką. Doświadczenie uniesienia duchowego podczas przedstawień, nawiązywało do tradycji antycznego teatru greckiego. Kompozytor zabiegał o rezygnację z nadmiernej dekoracyjności budynków scenicznych, zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz, tak aby widzowie koncentrowali się wyłącznie na spektaklu.[54] Wraz z modernizmem, wprowadzona zostaje tak zwana Wielka Reforma Teatru, trwająca od lat dziewięćdziesiątych XIX wieku aż po lata 30. wieku XX. Twórcy tego okresu dążyli do postawienia w centrum artysty, który kształtuje przestrzeń wokół siebie, będącej jedynie tłem dla jego gry.[55] Takie podejście nie pozostawało bez wpływu na architekturę obiektów widowiskowych, które musiały charakteryzować się większą elastycznością przestrzeni scenicznych, umożliwiającą realizowanie zamierzeń nowego pokolenia reżyserów i twórców.[56]

Budynki przeznaczone do profesjonalnego wystawiania spektakli muzycznych, pojawiały się coraz liczniej w miastach, nie tylko na kontynencie europejskim. Dużo obiektów architektury dla muzyki powstało w tamtym czasie w Stanach Zjednoczonych Ameryki. Wyjątkową popularnością cieszył się tam układ widowni znany z Bayreuth - widownia wachlarzowa, którą chętnie wykorzystywano również w zupełnie nowych obiektach widowiskowych - w kinach. Warto wymienić dwa obiekty powstałe w tamtym okresie po

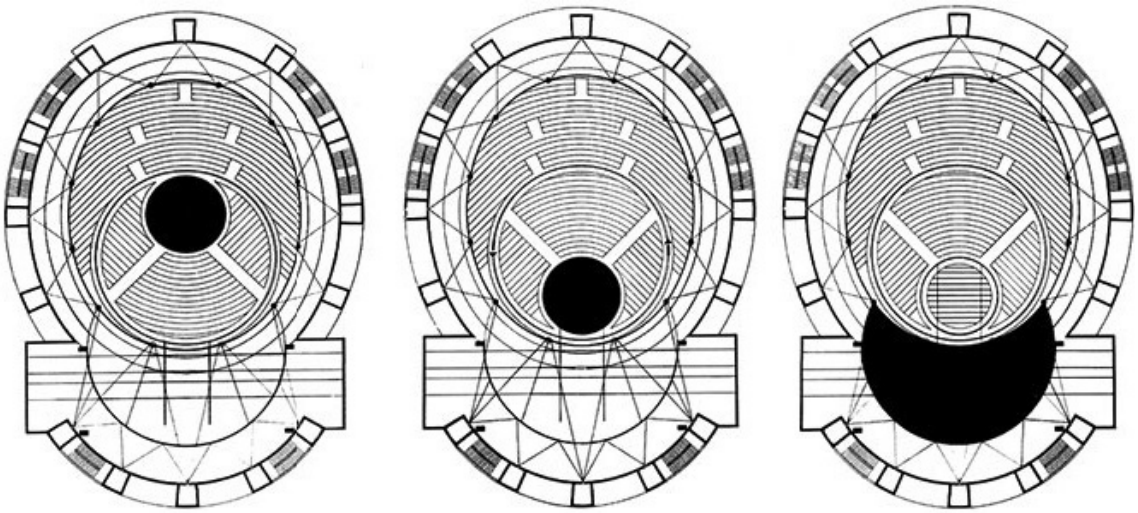
[54] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.27-29
[55] Marta Karasińska, *Wielką Reformę Teatru między bajki włożyć?*, Przestrzenie Teorii 10/2008, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008, s.37
[56] Ibidem, s.38-39

drugiej stronie Atlantyku, są to: Auditorium Theatre, wzniesiony w roku 1889 w Chicago wg projektu biura architektonicznego Adler & Sullivan. Budynek szczególny z kilku powodów. Władze miejskie oraz prywatni inwestorzy odpowiedzialni za jego budowę wprost przyznawali, że wybudowano go w celu podniesienia prestiżu miasta, poprawy jego reputacji na arenie krajowej oraz zaprezentowania rosnących ambicji Chicago jako wiodącej w kraju metropolii.[57] Był to także jeden z pierwszych komercyjnych budynków wielofunkcyjnych, oprócz sali koncertowej znajdowały się tam: biura, hotel, sklepy, restauracje oraz teatr. Wewnątrz zastosowano pionierskie rozwiązania techniczne, takie jak oświetlenie elektryczne sali głównej (do tego celu użyto 3500 żarówek żarnikowych), windy hydrauliczne czy klimatyzację.[58] Drugim obiektem jest Symphony Hall w Bostonie, projektu biura architektonicznego McKim, Mead & White, otwarty w roku 1900, którego sala koncertowa uchodzi, obok wymienianych we wcześniejszym punkcie poniższej pracy, dwóch europejskich realizacji, za posiadającą najlepszą akustykę na świecie. Niebagatelną rolę w jej powstaniu miała postać amerykańskiego fizyka Wallaca Clementa Sabina, zatrudnionego jako konsultant do spraw akustyki w Symphony Hall. Stała się pierwszą salą zaprojektowaną zgodnie z naukowymi zasadami akustyki.[59] Sabine, pracując na Uniwersytecie Harvarda, położył podwaliny pod akustykę architektoniczną, która w późniejszych latach pozwoliła na projektowanie znacznie bardziej złożonych wnętrz sal koncertowych.

Opisane w tym punkcie przekształcenia, doprowadziły do profesjonalizacji części stowarzyszeń muzycznych, które zaczęły składać się w całości z wykwalifikowanych muzyków. Zakładano również nowe instytucje, tak jak miało to miejsce w Polsce, gdzie zawodowe stowarzyszenia filharmoniczne pojawiły się w Warszawie (1901), Lwowie (1902) oraz w Krakowie (1909). Innym rezultatem zachodzących zmian było zarysowanie się wyraźnego podziału, pomiędzy kulturą wysoką, która swój dom znalazła w gmachach wznoszonych z wielkim rozmachem, a muzyką popularną wypchniętą z głównego nurtu, która grana była w lokalach komercyjnych, często w budynkach wyglądem przypominających miejskie kamienice.[60] Okres po I Wojnie Światowej, wraz z wyhamowaniem wznoszenia nowych obiektów w zniszczonej gospodarczo Europie, przyniósł poszukiwanie nowych form architektury dla muzyki, która miała stać się ponownie godną oprawą dla współczesnych utworów muzycznych oraz miała pozwalać na zaprezentowanie klasycznych dzieł w nowej interpretacji. David Robertson, dyrygent i długoletni dyrektor muzyczny orkiestry symfonicznej w St. Louis, ujął powód tych poszukiwań w następujący sposób: *Ciężko wykonywać nową*

[57] Jay Pridmore, *The Auditorium Building*, Pomegranate Communications Inc US, Petaluma 2003, s.8
[58] www.chicagotribune.com/news/ct-xpm-1985-09-29-8503070677-story.html (dostęp 10.11.2020)
[59] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.249-251
[60] Magdalena Kozień-Woźniak, *Teatr...* op. cit., s.41

muzykę w klasycznej sali lub operze, ponieważ słuchacze oczekują usłyszeć tam coś znajomego. Poszukiwania przez wykonawców nowej przestrzeni dla widowisk scenicznych spowodowały, że wróciły one do przestrzeni publicznej, jak na przykład miało to miejsce w roku 1920 podczas festiwalu w Salzburgu, gdy Max Reinhardt wystawił sztukę teatralną na schodach katedry. Sześć lat później, na potrzeby tego samego festiwalu, na salę koncertową zaadaptowano dawny kamieniołom, który, w tej zmienionej formie, służy do dnia dzisiejszego. Pojawiają się też opracowania teoretyczne, takie jak praca Waltera Gropiusa i reżysera Erwina Piscatora - Total Theater (teatr totalny), projekt budynku widowiskowego z ruchomą sceną oraz widownią, dający możliwość swobodnej aranżacji wnętrza w zależności od aktualnych potrzeb. Twórcy określali swój projekt "teatrem maszyną", którą, dzięki dużej elastyczności przestrzeni, można było dostosować do różnorodnych wydarzeń kulturalnych i sportowych, koncertów, spektakli teatralnych i operowych. Eksperymentowanie z muzyką i przestrzenią jej wykonania nabrały tempa w drugiej połowie XX wieku.[61]



II.5. Total Theatre, źródło: www.theatre-architecture.eu/en/db/?theatreId=393 (dostęp 30.03.2021)

- **Typowe budynki architektury dla muzyki/miejsca wykonywania muzyki:**
  teatry operowe, sale koncertowe (filharmonie), lokale komercyjne, przestrzenie publiczne.
- **Miejsce budynków dla muzyki w przestrzeni miasta:**
  wolnostojące obiekty lokalizowane na reprezentacyjnych placach, domknięciach głównych alei, dominanty w nowopowstających założeniach urbanistycznych, na obrzeżach miast, w zabudowie pierzejowej.
- **Rola/funkcja społeczna:**

[61] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.42-43, 51, cytat w tłumaczeniu autora

rozrywkowa, towarzyska, reprezentacyjna, edukacyjna, reklamowa, patriotyczna, folklorystyczna.

1.6 II POŁOWA XX wiek

Druga wojna światowa, jeden z największych i najbardziej brutalnych konfliktów zbrojnych w dziejach, doprowadziła również do, niespotykanego w historii, zniszczenia tkanki miejskiej. Wiele europejskich miast zostało startych z powierzchni ziemi, niepowetowane straty poniosła kultura, bezpowrotnie utracono wiele wybitnych dzieł, destrukcji uległy obiekty muzealne, teatry, sale koncertowe i opery.[62] Lata powojenne przyniosły odbudowę zniszczonych miast, w czasie której traciły one swój, budowany przez wieki, indywidualny charakter.[63] Okres ten był także czasem poszukiwań nowych rozwiązań w architekturze, sztukach plastycznych i scenicznych. Szczególnie popularny styl modernistyczny przekształcał, umysłami i rękami architektów, układ urbanistyczny i architekturę wielu europejskich miast. Starano się wprowadzić do budownictwa zasady zawarte w Karcie Ateńskiej z roku 1933, dążono do demokratyzacji przestrzeni miejskich, budowle użyteczności publicznej pozbawione zostały zbędnej ornamentyki, ich czyste funkcjonalne bryły reprezentować miały nowoczesność tamtej epoki. Od początku lat 50 pojawiają się nowe realizacje budynków widowiskowych, takie jak Royal Festival Hall w Londynie z roku 1951 projektu Roberta Matthew, czy Kulttuuritalo, otwarte w roku 1958 w Helsinkach, autorstwa Alvaro Aalto. W tym samym okresie część reżyserów rozwinęła awangardowy nurt teatru, którego jednym z głównych celów było zburzenie granicy między widzem a aktorem. Podobne zabiegi zaczęto stosować w obiektach architektury dla muzyki, gdzie rozpoczęło się poszukiwanie nowych kształtów sal koncertowych, mających zbliżyć słuchaczy i wykonawców. Teoretyczne fundamenty pod przekształcenia, które zaszły w drugiej połowie XX wieku w salach koncertowych, położył niemiecki architekt początku XIX wieku Karl Schinkel.[64] Prace nad nowymi typami widowni i sceny rozpoczęto już na początku wieku XX, ale dopiero w post drugowojennym świecie ich realizacja nabrała rozpędu. Starano się uczynić sale koncertowe bardziej elastycznymi, tak by mogły służyć większej ilości wykonawców prezentujących różne gatunki muzyczne. Wraz z rozwojem myśli technicznej oraz wprowadzeniem nowych materiałów konstrukcyjnych, pojawiać zaczęły się sale o nowatorskich układach widowni oraz lokalizacji sceny, dzięki

[62] Kinga Racoń-Leja, *Ślady II Wojny Światowej W Miastach Europejskich,* Technical Transactions/ Czasopismo Techniczne Nr. 1-A (3)/2013, Politechnika Krakowska, Kraków 2013, s.112-113, 115
[63] Kinga Racoń-Leja, *Miasto i Wojna*, Politechnika Krakowska, Kraków 2019, s.322-323
[64] Kurt W. Forster poruszył ten temat podczas wykładu z 30.03.2006 pt. *Day at the Office, Night at the Opera with Karl Friedrich Schinkel*, wygłoszonym Montrelu w Canadian Centre for Architecture

stosowaniu ruchomych paneli refleksyjnych pozwalające na kształtowanie właściwości akustycznych sal.[65] Przełomowym budynkiem, który wprowadził nowy typ sali koncertowej - typ Vineyard była Filharmonia Berlińska autorstwa Hansa Scharouna, którą otwarto w roku 1963[66]. Architekt zastosował centralnie umieszczoną scenę, otoczoną tarasowo wznoszącą się widownią, podzieloną na balkony, z których każdy mieści około 100 słuchaczy. Scharoun nazwał zastosowaną przez siebie ideę "muzyką w centrum", za inspirację posłużyła mu naturalna tendencja otaczania okręgiem wykonawców muzyki, zaobserwowana u ludzi. Układ taki pozwala słuchaczom na bezpośrednie uczestnictwo w wydarzeniu muzycznym. Dźwięk docierający z różnych kierunków, bezpośrednio od strony sceny, jak i odbity od nieregularnych płaszczyzn, zapewnia odbiorcom wrażenie "zanurzenia się w muzyce". Sale typu Vineyard, między innymi dzięki bardziej atrakcyjnej od sali typu Shoebox formie wizualnej, są chętnie stosowane we współcześnie projektowanych budynkach, takich choćby jak: Opera w Sydney wg projektu Jørna Utzona, powstała w 1973 roku czy Walt Disney Concert Hall w Los Angeles, zaprojektowana przez Franka Gehryego, otwarta w 2003 roku.[67]

II.6. Filharmonia Berlińska, źródło: eurnited.org/berlin-philharmonic-hall-2/ (dostęp 30.03.2021)

Interesującym przykładem poszukiwania przez projektantów optymalnego kształtu miejsca dla publiczności jest dzieło hiszpańskiego architekta José Maríi Garcíi de Paredesa, który w budynku Manuel de Falla Auditorium, wzniesionym w roku 1978 w Granadzie, zastosował hybrydowy układ widowni, łączący zalety sal typu Vineyard i Shoebox.[68] Dzięki wprowadzaniu nowych układów widowni, wszyscy słuchacze podczas koncertów stawali się

[65] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.300

[66] W roku 1987 dobudowano wg oryginalnych planów sale kameralną, której nie udało się wznieść podczas pierwotnej budowy.

[67] Beata Kornatowska, *Filharmonia Berlińska 1963 Przełomowa Wizja Architektoniczna*, Przegląd Zachodni nr 3/2015, Instytut Zachodni, Poznań 2015, s.101-105

[68] José Ignacio Sanchez Rivera, Gonzalo Vallejo Ortega, *Acoustic Study Of Granada Manuel De Falla Auditorium,* materiały konferencyjne „Internoise 2010", Lizbona 2010, s.3-5

sobie równi, zanikł lub występował w znacznie ograniczonej formie podział na miejsca lepsze bądź gorsze, które często odzwierciedlały status społeczny zajmującej je osoby.

Poszukiwanie nowych form przestrzeni, w których można wykonywać muzykę, nie ograniczało się jedynie do gmachów oper bądź filharmonii. Podczas pierwszej powojennej Wystawy Światowej, która odbyła się w Brukseli w roku 1958, na zlecenie firmy Philips powstał pawilon wystawienniczy zaprojektowany przez Le Corbusiera i Iannisa Xenakisa. Pawilon Philipsa był żelbetową strukturą o formie złożonej z grupy dziewięciu paraboloid hiperbolicznych, pomyślanych jako przestrzeń do odtwarzania muzyki elektronicznej, którą puszczano przy pomocy 425 głośników rozmieszczonych we wnętrzu. Utwór o tytule *Poème èlectronique,* prezentowany podczas wystawy, skomponowany został przez Edgara Varèse; jego odtwarzaniu towarzyszył pokaz świateł oraz prezentacja zdjęć przedstawiających historię ludzkości i stawiających pytanie o jej przyszłość. Nowatorska w tamtych czasach prezentacja - światło-dźwięk przyciągnęła, podczas półrocznego okresu, ponad milion odwiedzających. Dwanaście lat później, architekt Fritz Bornemann zaprojektował na Wystawę Światową w Osace pawilon RFN, budynek w formie kuli, który był funkcjonalną odwrotnością dotychczasowych sal koncertowych, w których to artyści znajdowali się w centrum uwagi, ich miejsce zajęli słuchacze. Muzyka odgrywana na żywo dochodziła z jednego z 6 balkonów umieszczonych ponad widzami, natomiast utwory odtwarzane z taśm wydobywały się ze sferycznie rozmieszczonych głośników, przez co uczestnicy koncertu mieli wrażenie zanurzenia się w dźwiękach. Idea ta, możliwe, że z powodu prezentowanej muzyki, spotkała się z raczej chłodnym przyjęciem japońskiej publiczności, która rzadko zapełniała więcej niż jedną dziesiątą pojemności widowni. Do pomysłu centralnie umieszczonej widowni, otoczonej sceną w formie zawieszonych platform, powrócił w roku 1984 Renzo Piano. We współpracy z kompozytorem Luigim Nono, stworzył, na potrzeby Weneckiego Biennale Architektury, instalację przypominającą konstrukcyjnie kadłub statku, w której wnętrzu, na trzech poziomach rusztowań okalających widownię, wystawiana była opera *Prometeusz*.[69] Rozproszonych śpiewaków i muzyków łatwiej było usłyszeć niż objąć wzrokiem; podkreślało to celowo wagę muzyki, jako najważniejszego medium w spektaklu.[70] W roku 1998 Arata Isozaki przenosi doświadczenie zdobyte przez Renzo Piano do Akiyoshidai International Art Village, gdzie umieszcza salę koncertową przystosowaną do tego rodzaju wydarzeń muzycznych. Pierwszym zaprezentowanym tu dziełem był utwór autorstwa Nono. Istotny wpływ na badania nad nowymi przestrzeniami dla muzyki ma niemiecki kompozytor Karlheinz Stockhausen, który był

[69] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.47-50
[70] Za Moniką Pasiecznik www.dwutygodnik.com/artykul/2652-tragedia-sluchania.html (dostęp 1.07.2020)

współtwórcą, wspomnianego wcześniej, pawilonu RFN w Osace oraz serii koncertów, będących ucieleśnieniem jego idei "*muzyków rozmieszczonych w przestrzeni*", które grane były w sąsiadujących ze sobą salach, pomiędzy którymi krążyli słuchacze, "przechodząc" pomiędzy różnymi stylami muzycznymi. Twórca tłumaczył po pierwszym koncercie w roku 1968, że muzyka powinna być odbierana w podobny sposób jak obrazy w galerii malarstwa.[71]

II.7. Pawilon Philipsa,
źródło: www.archipanic.com/electronic-music/02-philips-pavilion-by-iannis-xenakis-expo-58/ (dostęp 30.03.2021)

W latach po drugiej wojnie światowej wzrasta świadomość muzyczna słuchaczy. Wynika to z ułatwionego dostępu do nagrań fonograficznych oraz środków masowego przekazu, jak radio czy telewizja, poszerzających wiedzę przeciętnego odbiorcy. Zdarzali się artyści, jak Glenn Gould, którzy zafascynowani możliwością wielokrotnego dopracowywania nagrywanych utworów, rezygnowali z koncertów granych na żywo, podczas których mierzyć musieli się nie tylko z własnymi słabościami, ale również niedoskonałościami sal koncertowych, w których grali. Budynki z wcześniejszych epok niejednokrotnie wpływały na ostateczne brzmienie wykonywanych utworów. W drugiej połowie XX wieku nowe technologie stosowane w budownictwie umożliwiły świadome kształtowanie właściwości akustycznych sal koncertowych. Dzięki technice, pojawia się możliwość adaptowania budynku (sali koncertowej) do wymagań poszczególnych gatunków muzycznych oraz różnorodnych wydarzeń scenicznych. Spośród stosowanych rozwiązań, warto wyszczególnić dwie grupy: mechaniczne, które

[71] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s. 320-321

poprawiają akustykę dzięki zastosowaniu odpowiednich materiałów o różnych właściwościach dźwiękochłonnych, wprowadzeniu ruchomych elementów wyposażenia wnętrza zmieniających czas pogłosu i kierunki odbicia dźwięków. Elektroniczne, gdzie poprawa akustyki następuje przy użyciu systemów głośników rozmieszczonych w sali. Nowe możliwości, które pojawiły się w tamtym okresie, doprowadziły do odrestaurowania wielu istniejących obiektów, w znacznym stopniu przyczyniając się również do poprawy ich właściwości akustycznych.[72]

Dzięki rozwojowi akustyki architektonicznej i budowlanej możliwe stało się dostosowanie budynków o zupełnie innym pierwotnym przeznaczeniu funkcjonalnym na sale koncertowe, szczególnie podatne na tego rodzaju transformacje są obiekty poprzemysłowe. Przykładem tego rodzaju przekształcenia jest The Maltings Concert Hall w Snape w Anglii, gdzie w roku 1967, po przekształceniu budynku gospodarskiego przez biuro architektoniczne Arup Associates, powstała sala na 824 osoby, charakteryzująca się czasem pogłosu zbliżonym do XIX wiecznych sal koncertowych.[73]

Rozwój muzyki elektronicznej wymusił powstawanie nowych budynków, które spełniały wymagania tego nowego trendu muzycznego, często będącego wariacją naturalnych dźwięków odtwarzanych z taśm oraz utworów instrumentalnych wykonywanych na żywo. Pionierem nowego nurtu był francuski kompozytor Pierre Schaeffer, który w roku 1948 zaprezentował utwór muzyczny "*Concert de bruits*".[74] W latach 1948 - 1962 powstało w Europie 21 studiów i sal koncertowych do wykonywania i rejestracji muzyki elektronicznej. W roku 1969, w Paryżu, zostaje powołany do życia IRCAM (Institut de Recherche et Coordination Acoustique/Musique). Instytucja, która zajmuje się badaniami nad muzyką i dźwiękami. Siedzibę instytucji, w większej części schowaną pod ziemią i pod pobliskim placem publicznym z fontanną, zaprojektował duet Renzo Piano i Richard Rogers (odpowiedzialny również za pobliskie Centrum Pompidou). Budynek otwarto dla publiczności w roku 1978, pierwszy koncert odbył się w sali nazwanej "Espace de Projection". To podziemne pomieszczenie, dzięki systemowi 172 ruchomych paneli, pozwala na płynne dostrajanie wnętrza do aktualnych potrzeb akustycznych. Sala, poza funkcją widowiskową, pełni również role laboratorium, studia nagraniowego oraz pracowni artystycznej. Konstrukcja sali została zdylatowana od reszty budynku (system box in box), w celu zminimalizowania przenikania dźwięków z zewnatrz.[75]

[72] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s. 289, 313
[73] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.298
[74] Brian Kane, *Sound Unseen : Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press Inc, Nowy Jork 2014, s.15
[75] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.316

Opisywany okres przyniósł również rozwój prac nad uczynieniem wnętrz budynków, jak i ich brył, bardziej elastycznymi, mogącymi dostosowywać się do różnorodnych wydarzeń kulturowych, sportowych i społecznych. W roku 1965 Maurizio Sacripanti opracował niezrealizowany projekt konkursowy na budynek Teatro Lirico w Cagliari. Zaproponował odejście od tradycyjnej formy gmachu teatralnego, opierając swoją budowlę na ażurowej konstrukcji, złożonej ze stalowych ram kratownicowych, do której przymocował ruchome modularne elementy o pryzmatycznej budowie, które, poruszane za pomocą silników, dostosowały pojemność widowni oraz ukształtowanie sali, bądź do spektakli teatralnych bądź też do wydarzeń muzycznych.[76] Częściowo idee te udało zrealizować się Jürgenowi Sawade w Berlinie w roku 1981, gdzie w przebudowywanym na teatr dawnym kinie, projektu Ericha Mendelsohna, mieszczącym się przy Lehniner Platz, wprowadził modularnie ukształtowaną salę bez wyraźnie zarysowanego rozdziału pomiędzy sceną a widzami, która w łatwy sposób podlegała modyfikacjom i adaptacji.[77] Christian de Portzamparc, autor paryskiego Cité de la Musique – kompleksu mieszczącego różnorodne instytucje muzyczne, zaprojektował w nim modularną salę koncertową, której konstrukcja pozwala na swobodne przekształcenia wnętrza. Możliwe jest wprowadzanie różnorodnych układów widowni, a co za tym idzie przemieszczanie sceny po całej sali w poziomie oraz, dzięki systemowi ruchomych platform, również w pionie, przy równoczesnym zachowaniu odpowiedniej akustyki obiektu. Rozwiązanie to pozwala na dużą elastyczność i umożliwia dostosowanie się do zmiennej ilości słuchaczy na widowni oraz adaptację akustycznych właściwości pomieszczenia, w zależności od aktualnie wykonywanego repertuaru.[78]

Coraz częściej występował problem z nieumiejętnym przygotowaniem inwestycji oraz zbyt ambitnymi założeniami projektowymi, co prowadziło do spektakularnych niepowodzeń podczas realizacji projektów architektury dla muzyki. Przekraczanie budżetu, niższa niż zakładano finalna jakość gmachów oraz niedotrzymywanie terminów ukończenia budynków, jak miało to miejsce w stolicy Australii albo Francji. Paryż lat osiemdziesiątych i początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku, podczas prezydentury Françoisa Mitterranda, obfitował w wielkie realizacje, które nie zawsze kończyły się sukcesem komercyjnym. Doskonałym przykładem takiej realizacji jest Opéra Bastille autorstwa Carlosa Otta, mająca zastąpić historyczny gmach Opéra Garnier, czego, pomimo zaangażowania ogromnych środków

[76] Santi Centineo, *Like a machine in motion. The modernity of the Cagliari Opera House and of the Osaka Expo Pavilion by Maurizio Sacripanti.*, "Modernity, Frontiers and Revolutions", CRC Press, Londyn 2018, s. 115-116

[77] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.54-55

[78] Daniel E. Commins, *La Cité de la Musique in Paris*, The Journal of the Acoustical Society of America Volume 103(5), Melville 1998, s. 2862

publicznych, nie udało się przeprowadzić. Olbrzymi gmach, wzniesiony na działkach, z których usunięto zabytkową zabudowę, w wyniku nieustannych kłótni osób odpowiedzialnych za projekt oraz ciągle wzrastającego budżetu, do dnia dzisiejszego nie spełnia założonych oczekiwań. Głównym powodem jest nienajlepsza akustyka oraz niewystarczające powiązanie funkcjonalne z otoczeniem.[79] Doprowadziło to do sytuacji, że, trzydzieści lat po otwarciu budynku opery, zdecydowano, w wyniku konkursu architektonicznego, powierzyć jego przebudowę biuru Henning Larsen, licząc na wyeliminowanie wszystkich błędów oryginalnego projektu.[80]

Architekci w drugiej połowie XX wieku starali się też zmienić role architektury dla muzyki w strukturze miasta, odchodząc od Le Corbusierowskich dogmatów urbanistycznych, mówiących o grupowaniu obiektów według funkcji. Warta odnotowania realizacja miała miejsce w Utrechcie w roku 1977, gdzie Herman Hertzberger zaprojektował Muziekcentrum Vredenburg. Stworzył on architekturę dla muzyki, będącą jednocześnie miejscem codziennych spotkań zwykłych mieszkańców miasta. Do budynku przylegały uliczki z ciągami małych sklepów i restauracji, założenie charakteryzowało się "ludzką" skalą architektury. Aby budynek bardziej wpasowywał się w modernistyczny kontekst miejsca, do wykończenia elewacji użyto prefabrykowanych elementów betonowych, odwołujących się do otaczającej zabudowy mieszkaniowej.[81] W efekcie, wizualnie budowla nie wyróżniała się z otoczenia, co zostało zmienione w roku 2014 podczas rozbudowy połączonej z częściowym wyburzeniem, kiedy to dokonano przekształcenia istniejącej bryły. Z pierwotnego budynku zachowano główną salę koncertową, której wnętrze typu Vineyard wzorowane było na berlińskim dziele Scharouna oraz ocalono ideę otwarcia na miasto i różnorodnego użytkownika.

- **Typowe budynki architektury dla muzyki/miejsca wykonywania muzyki:**
  teatry operowe, sale koncertowe (filharmonie), lokale komercyjne, pawilony ekspozycyjne i wystawowe, sceny kameralne i eksperymentalne, budynki poindustrialne, przestrzenie publiczne.
- **Miejsce budynków dla muzyki w przestrzeni miasta:**
  wolnostojące obiekty lokalizowane na reprezentacyjnych placach, domknięciach głównych alei, dominanty w nowopowstających założeniach urbanistycznych,

[79] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.58-59
[80] henninglarsen.com/en/news/archive/2019/02/01-designing-the-expansion-of-paris-op%C3%A9ra-bastille/ (dostęp 21.02.2019)
[81] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.305-306

w zabudowie pierzejowej, element uzupełniający istniejącą zabudowę, na obrzeżach miast, w przestrzeni parków i wystaw.

- **Rola/funkcja społeczna:**
  rozrywkowa, towarzyska, reprezentacyjna, edukacyjna, reklamowa, eksperymentalna.

2. ARCHITEKTURA DLA MUZYKI NA STYKU Z MIASTEM - WPROWADZENIE W PROBLEMATYKĘ - STAN AKTUALNY

Koniec XX i początek XXI wieku to, dzięki rozwojowi technologii, okres dynamicznych zmian w sposobie komunikowania się, dostępu do informacji, wiedzy, dóbr kultury i rozrywki. Pojawienie się na początku lat dziewięćdziesiątych XX wieku nowego medium - Internetu zrewolucjonizowało wiele aspektów codziennego życia. Nie inaczej było z rozrywką i muzyką, które korzystając z rozwoju kolejnych aplikacji i platform internetowych stały się dostępne, jak nigdy wcześniej w historii. Serwisy, takie jak YouTube czy Spotify, choć od ich powstawania minęło zaledwie kilkanaście lat, na stałe zapisały się już w historii branży muzycznej jako źródła dostępu do różnorodnych utworów z wszystkich epok. Jedno kliknięcie dzieli użytkowników pomiędzy wysłuchiwaniem Carmina Burana w wykonaniu Royal Philharmonic Orchestra, a koncertem U2. Rzecz, która jeszcze w połowie wieku, z racji ograniczeń technologicznych, wydawała się niemożliwa do zrealizowania. Pierwsze próby stworzenia medium, za pomocą którego możliwe byłoby przesyłanie utworów muzycznych słuchaczom w dowolnym zakątku Ziemi, miały miejsce w roku 1906. Doktor Thaddeus Cahill stworzył wtedy telharmonium, instrument generujący muzykę elektroniczną, która miała być transmitowana na odległość, do odbiorców, za pomocą istniejącej sieci telefonicznej. Braki technologiczne oraz infrastrukturalne spowodowały, że projekt nie odniósł sukcesu.[82] W roku 1920 w Pittsburgu (Stany Zjednoczone) założono pierwszą stacje radiową - KDKA, która nadawała regularne transmisje, w tym o tematyce muzycznej. Podobne przedsięwzięcia zaczęły pojawiać się na całym w świecie, w Polsce początek nadawania stałych audycji radiowych datuje się na 1926 rok.[83] Dzięki radio, muzyka docierała równocześnie do niespotykanej wcześniej ilości słuchaczy. Dziesięć lat później w Londynie uruchomiona została pierwsza stacja telewizyjna nadająca regularny program - BBC, do dźwięku dołączył obraz. Początkowo cieszyć się nim mogła wąska grupa posiadaczy odbiorników telewizyjnych, których w dniu rozpoczęcia transmisji było

[82] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.312
[83] Elżbieta Kaszuba, *Polityka programowa Polskiego Radia w latach 1925-1929. Założenia i praktyka*, Przegląd Nauk Historycznych Nr 2, Łódź 2013, s.147

w całej Anglii około 100.[84] Dalszy szybki rozwój mediów przerwany został wybuchem drugiej wojny światowej. Kolejnym przełomowym momentem rozwoju mass mediów okazał się rok 1962, kiedy udało się umieścić się na orbicie pierwszego komercyjnego satelitę telekomunikacyjnego. Od tego momentu programy telewizyjne, również te o charakterze kulturalno-rozrywkowym, mogły docierać praktycznie do wszystkich mieszkańców ziemi, dotychczas pozbawionych dostępu do telewizji. Wykorzystanie telewizji satelitarnej umożliwiło transmitowanie na żywo wydarzeń z całego świata do zainteresowanych odbiorców. Potencjał takiego rozwiązania dostrzegł wspominany w rysie historycznym niemiecki kompozytor Karlheinz Stockhausen, przystępując do realizacji ambitnego projektu, polegającego na wykonywaniu jego utworów symultanicznie przez muzyków znajdujących się w różnych rejonach świata i w scalonej na żywo wersji transmitowaniu ich na cały glob. Podczas festiwalu muzycznego Edinburgh International Festival w roku 1980, za pomocą transmisji telewizyjnej, zrealizowano wspólny występ chóru z udziałem odległych o wiele kilometrów organów. Dzięki postępowi jaki dokonał się w dziedzinie mass mediów oraz nowym technologiom nagrań fonograficznych (np. płyty gramofonowe, CD, kasety magnetofonowe) miejscem, gdzie w drugiej połowie XX wieku najczęściej słuchało się muzyki, stał się własny dom. Część muzyków wolała wycofać się z odgrywania muzyki na żywo na rzecz dopracowanych nagrań studyjnych, które pozwalały na nową aranżację utworów, a kompozytorzy i wykonawcy nie musieli przejmować się ograniczeniami sal koncertowych. Możliwe stało się tworzenie dzieł połączonych z prezentacją obrazów lub filmów. Muzyka, dotychczas wykonywana we wnętrzach o ściśle określonych parametrach, przekroczyła granice pomiędzy strefami, wchodząc w obszar codziennego życia. Kompozytorzy i muzycy dostali do ręki narzędzie, pozwalające im na swobodny wybór kontekstu kulturowego i architektonicznego dla swoich utworów - mogli kształtować przestrzeń dla muzyki. Pomimo obaw, że transmisje radiowe i telewizyjne doprowadzą do całkowitego wyeliminowania koncertów na żywo z udziałem widzów, a co za tym idzie unicestwienia przestrzeni służącej do wykonywania muzyki przed publicznością, stało się odwrotnie. Stopniowo, dzięki ułatwionemu dostępowi do różnorodnych form kultury, w latach 60., 70. oraz 80. wzrasta zainteresowanie muzyką połączone z podwyższeniem poziomu edukacji muzycznej. W zamożnych krajach, pod presją społeczną, przełożyło się to na zwiększenie ilości organizowanych koncertów oraz wznoszenie nowych budynków dla muzyki dostosowanych do współczesnych wymagań.[85]

[84] www.teletronic.co.uk/pages/history_of_the_bbc.html (dostęp: 23.03.2021)
[85] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit.

Prawdziwej rewolucji w sposobie komunikacji i dostępu do informacji, wiedzy oraz kultury dokonał Internet. Jego początki sięgają lat 60. XX wieku, kiedy departament obrony USA zlecił stworzenie sieci komputerowej, która pomimo uszkodzenia części, wchodzących w jej skład, urządzeń np. w wyniku konfliktu zbrojnego, byłaby zdolna do działania. W tym celu powołana została organizacja Advanced Research Projects Agency (ARPA) - stąd nazwa opracowanej w 1969 roku sieci ARPAnet, która połączyła 4 uczelnie amerykańskie. Aż do końca lat 80. głównymi użytkownikami sieci były jednostki akademickie oraz instytucje wojskowe, które ją udoskonalały, dodając nowe funkcje do systemu, takie jak możliwość przesyłania plików, czy komunikator tekstowy. Przełom nastąpił pod koniec lat 80., w roku 1987, kiedy do sieci podłączonych było już 10 000 unikalnych użytkowników i wyczerpała ona swoje techniczne możliwości. Dalszy wzrost zainteresowania potencjalnymi możliwościami sieci komputerowych doprowadził do powstania nowej sieci - National Science Foundation (NSFnet), która w przeciwieństwie do swojej poprzedniczki dopuszczała jej komercyjne zastosowanie. W szybkim tempie do Internetu zaczęły przyłączać się kolejne kraje, zmieniając jego status krajowego amerykańskiego rozwiązania na sieć o zasięgu globalnym. Rok 1989, za sprawą naukowców z CERNu, przyniósł powstanie internetowego systemu informacyjnego - World Wide Web (WWW). W następny roku powstała pierwsza strona internetowa, po kolejnych dwóch latach sieć miała już jeden milion użytkowników i liczyła blisko 50 stron internetowych. W roku 1993 uruchomione zostało pierwsze radio internetowe. W 1996 roku napisana została pierwsza wyszukiwarka internetowa Google. W roku 2001 dostęp do Internetu miało już ponad pół miliarda użytkowników. Uruchomiona została Wikipedia oraz pojawiły się nowe rozwiązania technologiczne, pozwalające na wymianę danych w tym zdjęć i nagrań muzycznych oraz wideo. Z biegiem czasu, przy coraz większych ułatwieniach związanych z dostępem do sieci, wzrastała możliwość interakcji pomiędzy użytkownikami Internetu. Pojawiać zaczęły się portale społecznościowe - jednym z pierwszych był serwis Myspace(założony w roku 2003), następnie powstał Facebook(2004). Pozwalały one na komunikację pomiędzy osobami o wspólnych zainteresowaniach, pasjach, umożliwiały polecanie jakiegoś miejsca lub formy spędzania wolnego czasu.[86] Tworzone serwisy internetowe, takie jak YouTube(2005) czy Dailymotion(2005) dały możliwość umieszczania w sieci ogólnodostępnych filmików. Treści związane z szeroko rozumianą kulturą stały się dostępne dzięki serwisom streamingowym, takim jak Netfilx(działalność internetową rozpoczął w 2007 roku) czy Disney+(2019). W roku 2020 dostęp do Internetu posiadało ponad 4 i pół miliarda użytkowników, w większości mieszkających w krajach rozwiniętych lub rozwijających

[86] Raphael Cohen-Almagor, *Internet History*, International Journal of Technoethics 2(2), IGI Global, Hershey 2011, s.46-57

się, którzy wg statystyk spędzało średnio blisko 7godz. w sieci, korzystając często z urządzeń mobilnych.[87] Każda z tych osób, w dowolnym momencie, przy pomocy swojego smartfonu mogła uzyskać dostęp do dowolnej formy rozrywki, w tym kultury[88], mogła wybierać spośród różnorodnych wykonań i adaptacji utworów, dopasowując do swoich osobistych preferencji. Zamieszczona w powyższym akapicie historia Internetu pokazuje, jak szybki postęp dokonał się w ciągu ostatnich trzydziestu paru lat w tej dziedzinie oraz jaki jest potencjalny kierunek jej dalszego rozwoju. Luciano Floridi, wskazując jak ważne dla współczesnego człowieka jest powstanie globalnej sieci zauważa, że ludzkość znajduje się obecnie w fazie kolejnej rewolucji naukowej, która zmienia nasze postrzeganie świata, tworząc społeczeństwo uzależnione od globalnej wymiany informacji.[89] Wiele aplikacji i urządzeń ułatwiających dostęp do informacji oraz rozrywki, będąc wymysłem ostatnich lat, postrzeganych jest jako towarzyszące nam od zawsze. Wszystko to zmienia nasze wymagania, wobec otaczających przedmiotów, budynków i przestrzeni, w których żyjemy. Dotyczy się to również przestrzeni kultury i architektury dla muzyki, które, aby przetrwać, muszą się zmienić i stać się konkurencyjne dla innych form rozrywki, zwłaszcza tych dostarczanych przez mass media. Jak zauważa w swojej prac naukowej Jacek Gyurkovich - problemem dzisiejszych przestrzeni miejskich jest konieczność konkurowania z wirtualną rzeczywistością o uwagę mieszkańców i turystów. *"W dzisiejszym mieście ponowoczesnym, a być może jeszcze bardziej w nieodległej nawet przyszłości, konkurencję dla przestrzeni publicznej stanowić może przestrzeń wirtualna - wiele funkcji społecznych, kulturowych i ekonomicznych realizowanych jest poprzez media i wszechobecną komunikacje elektroniczną - Internet. Agora - symboliczna dla europejskiej koncepcji miasta przestrzeń publiczna traci wiele swoich dotychczasowych funkcji na korzyść mediów i Internetu*", który "*(...)ułatwia dostęp do informacji, umożliwia wymianę myśli, pracę i realizację wielu potrzeb, także w obszarze kultury, bez konieczności opuszczania mieszkania(...).*"[90] Jednym ze sposobów, aby osiągnąć cel i skutecznie konkurować są nowe rozwiązania architektoniczne i urbanistyczne omówione w niniejszej rozprawie doktorskiej.

Współczesna europejska architektura dla muzyki funkcjonuje w określanych warunkach rynkowych. Pomimo dotowania z budżetu publicznego, koniecznym stało się zdywersyfikowanie źródeł dochodów, umożliwiające pewien stopień samodzielność

[87] datareportal.com/global-digital-overview (dostęp: 1.04.2021)
[88] Wg badań Eurobarometru z 2015 roku, aż 30% Internautów w Unii Europejskiej przynajmniej raz w tygodniu korzysta z sieci w celach związanych z kulturą. Dominik Batorski, *Wydatki na kulturę a wydatki na Internet. Ekspertyza*, Statystyka kultury w Polsce i Europie. Aktualne zagadnienia., Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015, s. 21
[89] Luciano Floridi, *Information: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oksford 2010, s.8-9
[90] Jacek Gyurkovich, *Miejskość miasta*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 2-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007, s.107

instytucjom kultury. Według szacunków, przychody ze sprzedaży biletów na przedstawienia i koncerty stanowią, w zależności od kraju, od 10 do 25% przychodów budżetu instytucji kultury związanych z muzyką. Konieczne jest tu zachowanie odpowiedniej równowagi pomiędzy ceną biletu a jego dostępnością, w przeciwnym razie znacznemu zawężeniu ulegnie grupa docelowa, do której skierowana jest oferta artystyczna. Struktura budżetu opierająca się głównie na dotacjach państwowych posiada istotną wadę - małą elastyczność w przypadku zawirowań ekonomicznych oraz sytuacji kryzysowych. Daje ona jednak szansę tego rodzaju instytucji, pomimo gigantycznych kosztów stałych zamykających się w przedziale 75-80% wszystkich wpływów, na przetrwanie w ciężkich warunkach. Główne koszty, to płace pracowników i utrzymanie budynku, które nie zależą od trwania i długości sezonu koncertowego. W Europie, w przeciwieństwie do USA, prawie nie występuje mecenat sektora prywatnego. W Stanach Zjednoczonych zachęcany jest on do aktywności licznymi ulgami podatkowymi. Kolejną cechą wpływającą na większą elastyczność finansową instytucji muzycznych za oceanem jest ich przeważnie niepubliczny charakter oraz kontraktowy sposób zatrudniania muzyków, pozwalający na redukcje kosztów poza sezonem. Model biznesowy, który dominuje w europejskich instytucjach kultury generuje zdecydowanie wyższe koszty, dlatego niezbędne jest wprowadzanie elementów do programów funkcjonalnym budynków umożliwiających prowadzenie działalności, zapewniających dodatkowe przychody. Popularnymi elementami programu budynków dla muzyki stały się studia nagraniowe, reżyserki dla dźwiękowców i operatorów światła i kamer oraz zastosowanie technologii umożliwiających transmisje koncertów ma żywo lub ich rejestrację. Dzięki temu, przygotowane na miejscu spektakle, koncerty i wykonania poszczególnych utworów mogą być udostępniane odpłatnie przy pomocy mass mediów lub sprzedawane nagrane na płyty. W trosce o muzyczną edukację społeczeństwa i propagowanie muzyki, ale też o finansowe wsparcie instytucji kultury, w wielu zachodnioeuropejskich krajach realizuje się wspólne projekty pomiędzy operami i filharmoniami a państwowymi nadawcami telewizyjnymi. Takie kooperacje mają miejsce we Francji, Włoszech czy Austrii, gdzie realizowane są spektakle operowe lub koncerty, wyświetlane następnie w najlepszym czasie antenowym.[91] Szczególnym przykładem tego rodzaju współpracy są koncerty noworoczny filharmoników wiedeńskich, transmitowane nieprzerwanie od 63 lat, obecnie do ponad dziewięćdziesięciu krajów na całym świecie.[92] Bilety na koncert na żywo trzeba kupować z rocznym wyprzedzeniem (prowadzona jest specjalna loteria), a ich koszt sięga nawet 1200€. Pokazuje to, że odpowiednio prowadzona współpraca

[91] Philippe Agid, Jean-Claude Tarondeau, *The Management of Opera - An International Comparative Study*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork, 2010, s. 245, 256-260

[92] www.derstandard.at/story/2000122874280/neujahrskonzert-der-wiener-philharmoniker-begruesst-ohne-publikum-2021 (dostęp: 20.01.2021)

jest korzystna dla wszystkich zainteresowanych stron. Ważne jest aby wykorzystać potencjał komercyjny budynków dla muzyki poprzez otwarcie ich na różnorodne grupy użytkowników, doprowadzić do dywersyfikacji źródeł przychodu, aby, pomimo licznych w ostatnich latach kryzysów ekonomicznych, instytucje kultury mogły funkcjonować nawet przy niewystarczających dotacjach publicznych. Przeanalizowanie w niniejszej pracy programu funkcjonalnego wybranych gmachów, mieszczących siedziby instytucji kultury, pozwoliło pokazać jakie zmiany zaszły w architekturze dla muzyki, aby takie funkcjonowanie umożliwić.

Konieczność zapewnienia dodatkowego finansowania instytucji kultury poprzez odpowiednie wykorzystanie potencjału budynków mieszczących ich siedziby, nie powinno jednak doprowadzać do sytuacji, gdy czynnik ekonomiczny dominuje w strukturze przestrzeni kreowanej w architekturze dla muzyki.[93] Aspekt ten nabiera dodatkowego znaczenia przy presji społecznej potęgowanej doznaniami dostarczanymi przez multifunkcjonalne centra handlowo-rozrywkowe, prowadzącymi do formułowania podobnych oczekiwań wobec budowli służących docelowo kulturze wysokiej. Sprowadzają się one do szybkiego i łatwego dostępu do różnorodnych funkcji w obrębie jednego obiektu. Obserwowanemu w praktyce zjawisku zanikania monofunkcjonalnych obiektów dla muzyki towarzyszy powstawanie wielofunkcyjnych obiektów. Tworząc przestrzeń atrakcyjną dla odbiorców, pozwalają one na odniesienie wielopłaszczyznowego sukcesu.[94] Sprzyja mu również coraz bardziej dostrzegalne zjawisko zatarcia granicy pomiędzy sztuką wysoką, adresowaną do elitarnego odbiorcy, a kulturą masową. Współcześnie nasila się tendencja do wznoszenia podobnie wyglądających budynków, które nie wpisują się w konkretny kontekst miejsca, lecz tworzą przestrzeń odpowiadającą zglobalizowanym gustom i wartościom. Stoi to w sprzeczności z dotychczasową rolą europejskich miast i elementów składających się na nie, przechowujących wartości dziedzictwa kulturowego o wyrazistej tożsamości regionalnej i lokalnej, obecnie ulegając zatarciu.[95] Obawy co do postępującego zaniku indywidualnego charakteru miasta oraz architektury nie odnoszącej się do lokalnego archetypu i tradycji budowlanych formułowa już w roku 1981 Hanna Adamczewska Wejchert, zauważając, że: *"Rozwój techniki, w tym elektroniki, powoduje upowszechnienie się na świecie dostępności środków masowego przekazu, łatwość posługiwania się różnego rodzaju aparatami, odbiornikami narzuca gusta, kreując mody, zagrażającymi rodzimym kulturom (…). W tym świetle rola indywidualnego*

[93] Dominika Pazder, *Obszary kreatywności creative syntax jako czynnik ożywiania śródmieść, wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, Poznań 2018, s. 221
[94] Mateusz Gyurkovich, *Hybrydowe przestrzenie kultury we współczesnym mieście europejskim*, Politechnika Krakowska, Kraków 2013, s. 20, 24
[95] Katarzyna Pluta, *Przestrzenie publiczne miast europejskich. Projektowanie urbanistyczne.*, Politechnika Warszawska, Warszawa 2014, s.11-12

kształtowania środowiska, wykorzystanie dla jego rozwoju przekazów kulturowych, cech regionalnych, staje się coraz donioślejsza." [96] W krajach europejskich odpowiedzią na to zagrożenie przy projektowaniu architektury dla muzyki, może być postulowane coraz częściej wykorzystywanie zasad zrównoważonego rozwoju, którego jednym z założeń jest wkomponowywanie formy nowych budynków w istniejące struktury miejskie, dążąc do spojenia gmachów z otoczeniem kulturowym i przyrodniczym miejsca budowy.[97] Dostrzegalną staje się konieczność tworzenia przestrzeni publicznych przenikających do wnętrz budynków, kreowania wielofunkcyjnego miejsca spotkań dającego szansę na międzyludzkie interakcje.[98] Trzeba pamiętać, że wzniesienie obiektów widowiskowych jak filharmonie czy teatry operowe kosztuje miliony, a budynki mają służyć przez wiele dekad. Niezwykle ważne jest więc odpowiednie przygotowanie inwestycji[99] zarówno ze strony projektowej (funkcjonalność, akustyka, jakość materiałów), jak i ekonomicznej (optymalizacja kosztów budowy oraz późniejszej eksploatacji obiektu). Z tego powodu konieczna jest analiza całego cyklu życia budynku od momentu budowy aż po zakończenie jego użytkowania.[100]

Budowle określane w niniejszej pracy jako architektura dla muzyki, podobnie jak inne budynki dla kultury, to "narzędzie" chętnie wykorzystywane w procesach rewitalizacji zdegradowanych przestrzeni miejskich, reurbanizacji terenów poprzemysłowych i porządkowania chaosu przestrzennego , który dotyka wiele europejskich miast. Procesy te są czasochłonne, a ich efekty widoczne, z rzadkimi wyjątkami, po wielu latach. Dlatego ważne jest, aby przyglądać się już zrealizowanym budynkom i ich wpływowi na otaczającą przestrzeń w celu uzyskania odpowiedzi, jak głęboki powinien być proces hybrydyzacji przestrzeni kultury, by przyciągała maksymalnie zróżnicowane grupy potencjalnych odbiorców.[101] Dodatkowo opery i filharmonie mają potencjał do kreowania i wzmacniania atrakcyjności centrów miejskich, przyczyniając się do budowania policentrycznych układów urbanistycznych, wspierają rozwój miast, tworząc nowe obszary aktywności mogące stanowić odmienne od historycznych dzielnic miejsca przyciągające ruch turystyczny. Takie przestrzenie miejskie stają się na powrót miejscem spotkań i komunikacji międzyludzkiej, kreowania różnorodnych

[96] Kazimierz Wejchert, *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1984, s.11
[97] Lucjan Kamionka, *Architektura zrównoważona i jej standardy na przykładzie wybranych metod oceny*, Politechnika Świętokrzyska, Kielce 2012, s.20-21
[98] Andrzej Kiciński, *Przestrzeń publiczna w budynku i na jego styku z miastem*, Urbanistyka. Międzyuczelniane Zeszyty Naukowe 10/2005, Warszawa 2005, s.113
[99] Philippe Agid, Jean-Claude Tarondeau, *The Management ...,* op. cit. s. 263
[100] Lucjan Kamionka, *Architektura...*, op. cit. s.23-24
[101] Mateusz Gyurkovich, *Polskie przestrzenie kultury. Wybrane zagadnienia.*, Politechnika Krakowska, Kraków 2019, s.15-16

wydarzeń.[102] Pozwalają na kontynuację europejskiej tradycji miasta o zwartej strukturze urbanistycznej dostosowanej do skali człowieka. Wpływają wreszcie na status i prestiż ośrodka miejskiego w skali globalnej - ikoniczne budynki stają się rozpoznawalną wizytówką, która potrafi odmienić los całego miasta, jak miało to miejsce w Bilbao za sprawą wybitnej kreacji - muzeum Guggenheima.[103]

Kończąc rys historyczny rozwoju architektury dla muzyki oraz opis uwarunkowań rynkowych, społecznych i kulturowych, warto zacytować Michaela Forsytha, który słusznie zauważa w swojej książce: *"(...) konieczne będzie wznoszenie coraz bardziej zróżnicowanych i elastycznych budynków dla muzyki, (...). W miarę jak współcześni kompozytorzy coraz częściej określają kontekst dla swojej twórczości, wychodząc z zamkniętych pomieszczeń na ulice miasta, istnieje ryzyko, że tradycyjna sala koncertowa może stać się muzeum dla dzieł starych mistrzów."* [104] Niniejsza rozprawa doktorska, powinna pozwolić na odpowiedź, czy współczesnym budynkom architektury dla muzyki udało się uniknąć losu skostniałych muzeów dla twórczości starych mistrzów, czy też stały się nowoczesnymi obiektami, żywymi elementami struktury miejskiej.

[102] Katarzyna Pluta, *Przestrzenie...*, op. cit. s. 27, 35, 55, 62
[103] Mateusz Gyurkovich, *Hybrydowe...*, op. cit. s. 7, 9
[104] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s. 327, (tłumaczenie autora)

ROZDZIAŁ 3
CZĘŚĆ ANALITYCZNA

W celu wykazania zachodzących przemian w kształtowaniu przestrzeni na styku architektury dla muzyki z miastem oraz określenia przyczyn wystąpienia tego procesu wybranych zostało przykładowych osiem budynków.

1. KRYTERIA DOBORU PRZYKŁADÓW WSPÓŁCZESNEJ EUROPEJSKIEJ ARCHITEKTURY DLA MUZYKI W PRZESTRZENI MIASTA.

Budynki, wybrane do analizy, zostały wytypowane według następujących kryteriów:

- Podział wytypowanych obiektów według wielkości miasta/metropolii, w którym dany obiekt jest zlokalizowany. Przykłady architektury dla muzyki w kontekście skali miejsca: miasta posiadające do 500tys mieszkańców; miasta posiadające powyżej 500tys mieszkańców.
- Dobór obiektów ze względu na ilość sal koncertowych mieszczących się we wnętrzu.
- Dobór według Ilości miejsc siedzących na widowni, w głównych salach koncertowych budynku.
- Dobór budynków do analizy według charakterystyki funkcjonalnej, z rozróżnieniem trzech głównie występujących typów: budynki z salami koncertowymi bez funkcji dodatkowych, z salami koncertowymi i z dodatkowymi funkcjami, (np. sklepik, kawiarnia, biblioteka), budynki z salami koncertowymi, wchodzące w skład centrów wielofunkcyjnych.
- Wybór na podstawie skali oraz siły oddziaływania kulturowego danego obiektu i mieszczącej/mieszczących się w nim instytucji: zakres regionalny, zakres ogólnokrajowy, zakres ogólnoeuropejski/ogólnoświatowy.
- Dobrane przykłady powstały po roku 1992, geograficznie umiejscowione są w Europie i znajdują się w obrębie miasta.

Przy doborze przykładów architektury dla muzyki, autor skoncentrował się przede wszystkim na kryteriach związanych ze skalą obiektów oraz wielkością ośrodków miejskich, w których się znajdują. Istotnym czynnikiem był program funkcjonalno-przestrzenny budynków proponowanych we wnętrzach i w przestrzeni miejskiej je otaczającej oraz siła oddziaływania kulturowego poszczególnych budynków lub instytucji w nich się mieszczących. Z pomiędzy wielu współczesnych realizacji wybrano te, które wyróżniają się interesującą formą architektoniczną i programem, w sposób znaczący wpływając na obszar, w którym się znajdują. Te, które kształtując przestrzeń miejską, stanowią atrakcyjną przeciwwagę dla innych rozrywek dostępnych obecnie dla mieszkańców miast, również rozrywek wirtualnych i obrazując jednocześnie zjawisko uniwersalnie, zacierania granicy pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem budynku, sprawiając, że poszczególne funkcje przenikają się wzajemnie. Proces ten zachodzi w architekturze dla muzyki niezależnie od rozmiaru miasta, w którym prowadzone są badania.

Spośród przykładów spełniających kryteria doboru, wybrano osiem obiektów w sposób pełny reprezentujących bogatą paletę nowoczesnych rozwiązań implikowanych w tego typu budynkach. Wybrane budowle charakteryzują się znaczącym wpływem na rozwój miasta, w którym zostały wzniesione, wydatnie przyczyniając się do kształtowania nowej jakości rozwiązań przestrzeni miejskiej.

Zakres problemowy pracy, ograniczył analizę wyłącznie do obiektów wzniesionych w miastach, na obszarze o silnym stopniu urbanizacji. Przykłady obrazują trend widoczny w europejskiej architekturze dla muzyki w ostatniej dekadzie XX wieku oraz w pierwszym dwudziestoleciu XXI wieku. Budynki wykorzystywane do prezentowania wydarzeń muzycznych, stały się, bardziej, niż we wcześniejszych latach, wielofunkcyjne i otwarte dla mieszkańców miast, w których powstały.

Autor przeanalizował osiem przykładów budynków dla muzyki. Rozmieszczenie wybranych realizacji w różnych rejonach Europy, zróżnicowanych pod względem kulturowym jak i klimatycznym, pozwala na przedstawienie znacznie pełniejszego obrazu współczesnych tendencji projektowych oraz ich wpływu na krajobraz miasta i przestrzeń publiczną.

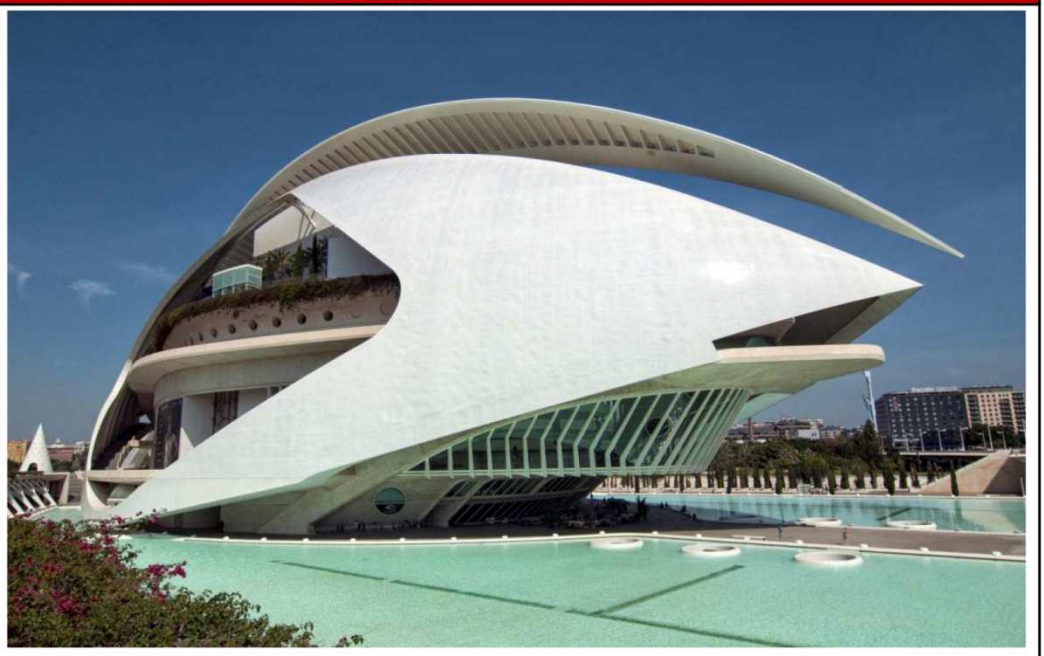
2. WYBRANE DO ANALIZY OBIEKTY ARCHITEKTURY DLA MUZYKI

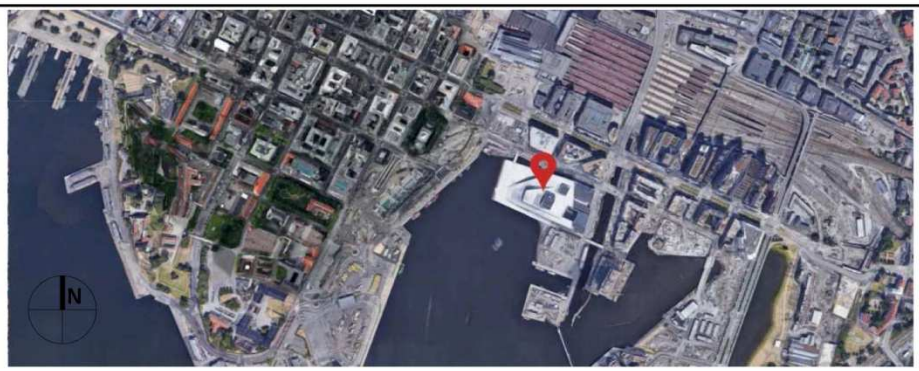
Badania objęły poniższe realizacje:

Karta 1	
Opéra National de Lyon, Opéra Nouvel Lyon, Francja	 il.8 Opéra Nouvel. źródło: fot. autora
architekt	Ateliers Jean Nouvel
akustyka	Peutz & Associés
rok inauguracji	1993
lokalizacja	3 Place de la Comédie, Lyon, Francja
	 il.9 Lokalizacja. Źródło: Google Maps (dostęp: 5.04.2021)
koszt	89 000 000 $
powierzchnia budynku	18,000 m²
rodzaj budowy	rewitalizacja i przebudowa obiektu historycznego
ilość sal koncertowych	2
ilość miejsc w sali głównej	1100-1300

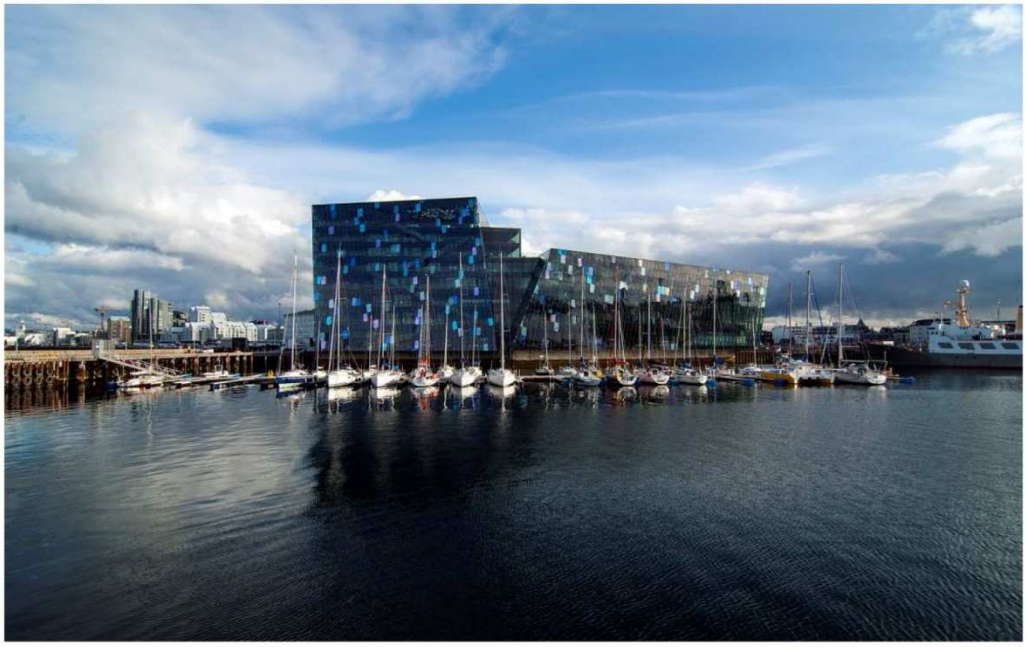
Karta 2	
Casa da Musica, Porto, Portugalia	 il.10 Casa da Musica. źródło: fot. autora
architekt	OMA/Rem Koolhaas
akustyka	TNO Eindhoven / DHV
rok inauguracji	2005
lokalizacja	Avenida da Boavista, 604-610, 4149-071 Porto, Portugalia
	 il.11 Lokalizacja. źródło: Google Maps (5.04.2021)
koszt	132 800 000 $
powierzchnia budynku	22,000 m²
rodzaj budowy	budowa nowego obiektu
ilość sal koncertowych	2
ilość miejsc w sali głównej	1238

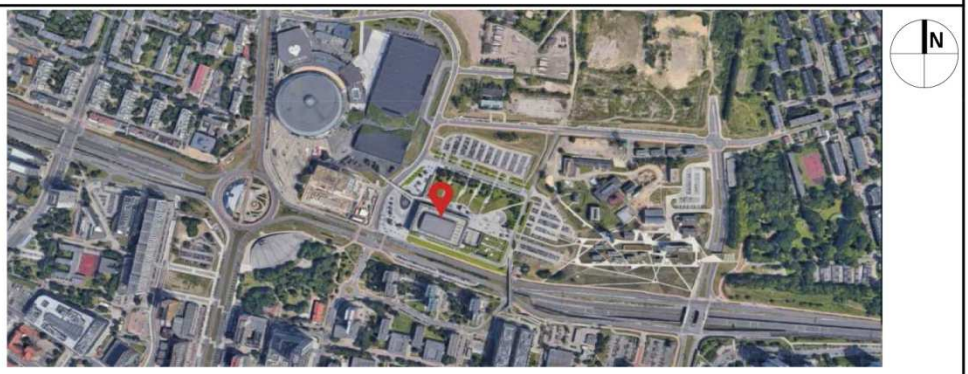
str. 77-93

Karta 3	
El Palau de les Arts Reina Sofia, Opera w Walencji, Hiszpania	 il.12 El Palau de les Arts Reina Sofia. źródło: fot. autora
architekt	Santiago Calatrava
akustyka	Alfonso García
rok inauguracji	2006
lokalizacja	Av del Profesor López Piñero, 7 Walencja, Hiszpania
	 il.13 Lokalizacja. źródło: Google Maps (dostęp: 5.04.2021)
koszt	478 000 000 €
powierzchnia budynku	44,150 m²
rodzaj budowy	budowa nowego obiektu
ilość sal koncertowych	4
ilość miejsc w sali głównej	1412-1470

Karta 4	
Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo, Norwegia	 il.14 Opera i Narodowe Centrum Baletu. źródło: fot. autora
architekt	Snøhetta
akustyka	ARUP
rok inauguracji	2007
lokalizacja	Kirsten Flagstads pl. 1, N-0150 Oslo, Norwegia
	 il.15 Lokalizacja. źródło: Google Maps (dostęp: 5.04.2021)
koszt	500 000 000 €
powierzchnia budynku	38 500 m²
rodzaj budowy	budowa nowego obiektu
ilość sal koncertowych	3
ilość miejsc w sali głównej	1370

str. 112-127

Karta 5	
Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre, Reykjavik, Islandia	 il.16 Harpa Reykjavik Concert Hall and Conference Centre. źródło: fot. autora
architekt	Henning Larsen Architects / Batteriid Architects
akustyka	Artec
rok inauguracji	2011
lokalizacja	Austurbakki 2, 101 Reykjavík, Islandia
	 il.17 Lokalizacja. źródło: Google Maps (dostęp: 5.04.2021)
koszt	160 000 000$
powierzchnia budynku	28 000 m²
rodzaj budowy	budowa nowego obiektu
ilość sal koncertowych	4
ilość miejsc w sali głównej	1600 - 1800

Karta 6	
Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia(NOSPR), Katowice, Polska	 il.18 Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia. źródło: fot. autora
architekt	Konior Studio
akustyka	Nagata Acoustics i Pracownia Akustyczna
rok inauguracji	2014
lokalizacja	plac Wojciecha Kilara 1, Katowice, Polska
	 il.19 Lokalizacja. źródło: Google Maps (dostęp: 5.04.2021)
koszt	265 000 000 ZŁ
powierzchnia budynku	35 059 m²
rodzaj budowy	budowa nowego obiektu
ilość sal koncertowych	2
ilość miejsc w sali głównej	1800

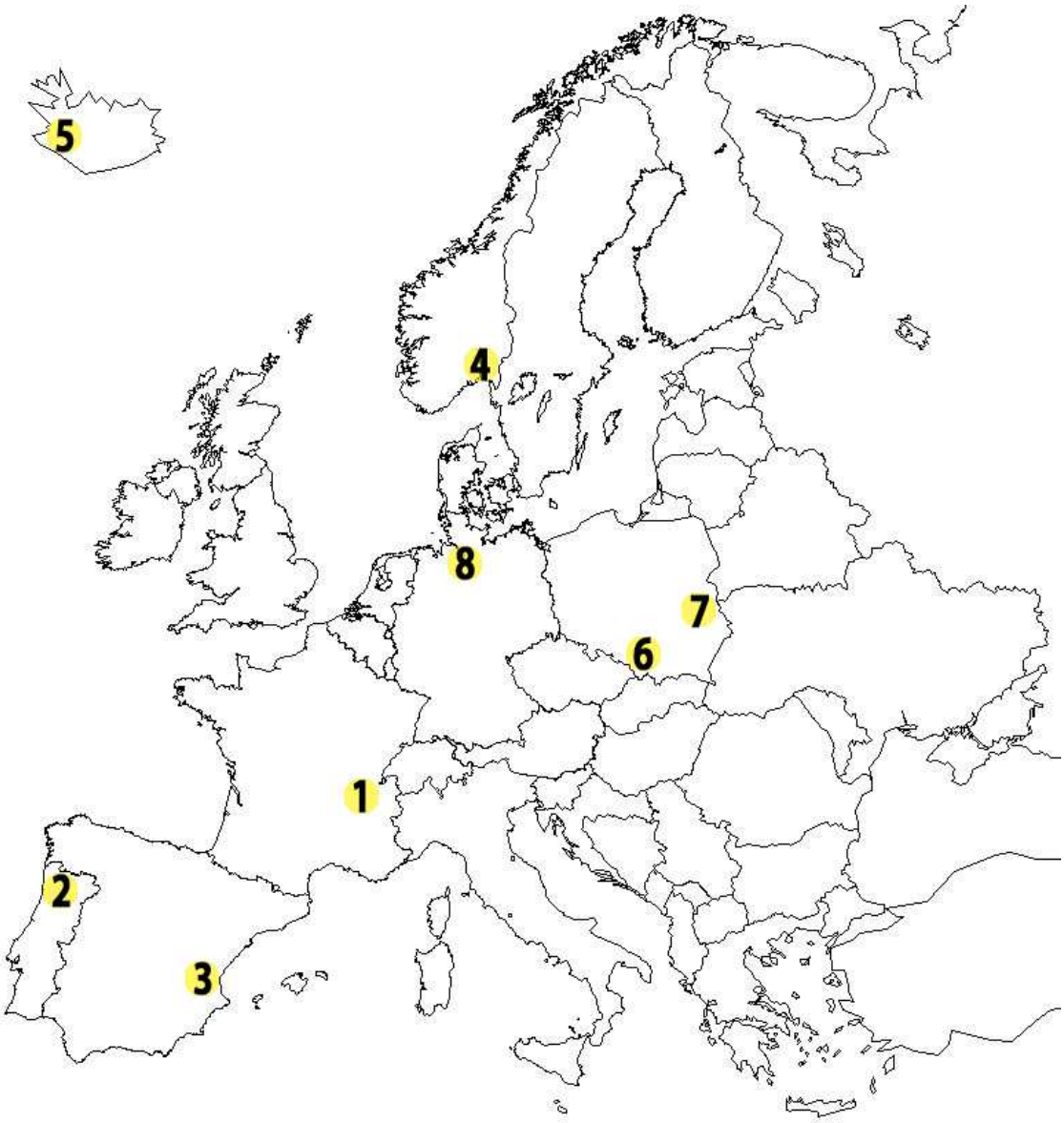
str. 144-160

Karta 7	
Centrum Spotkania Kultur, Lublin, Polska	 il.20 Centrum Spotkania Kultur. źródło: fot. Autora
architekt	Stelmach i Partnerzy Biuro Architektoniczne
akustyka	brak danych
rok inauguracji	2016
lokalizacja	Plac Teatralny, 1 Lublin, Polska
	 il.21 Lokalizacja. źródło: Google Maps (dostęp: 5.04.2021)
koszt	171 939 500 PLN
powierzchnia budynku	23 545 m²
rodzaj budowy	przebudowa istniejącego obiektu
ilość sal koncertowych	4 + 2 (Sale Filharmonii Lubleskiej i Teatru Muzycznego)
ilość miejsc w sali głównej	942

str. 161-177

Karta 8	
Elbphilharmonie Hamburg, Niemcy	 il.22 Elbphilharmonie. źródło: exumag.com/hamburg-doczekal-sie-filharmonii/
architekt	Herzog & de Meuron
akustyka	Nagata Acoustics
rok inauguracji	2017
lokalizacja	Platz der Deutschen Einheit 4 Hamburg, Niemcy
	 il.23 Lokalizacja. źródło: Google Maps (dostęp: 5.04.2021)
koszt	789 000 000 €
powierzchnia budynku	120 383 m²
rodzaj budowy	rewitalizacja i przebudowa obiektu historycznego
ilość sal koncertowych	3
ilość miejsc w sali głównej	2100

str. 178-195



II.24 Mapa Europy z zaznaczonymi obiektami architektury dla muzyki wybranymi do analizy:

1) Lyon (Francja)
2) Porto(Portugalia)
3) Walencja (Hiszpania)
4) Oslo (Norwegia)
5) Reykjavik (Islandia)
6) Katowice (Polska)
7) Lublin (Polska)
8) Hamburg (Niemcy)
źródło: opracowanie autora

3. KRYTERIA ANALIZY WYBRANYCH PRZYKŁADÓW ARCHITEKTURY DLA MUZYKI W PRZESTRZENI MIASTA.

Analizę wybranych przykładów przeprowadzono w oparciu o założenie, że współczesne budynki dla muzyki powinny zapewniać atrakcyjny program funkcjonalny nie tylko w przestrzeni architektonicznej budynku, ale także w sąsiadującej z nimi przestrzeni miasta. Dopiero tak przedstawione wymagania pozwalają na pełne przeanalizowanie wybranych realizacji pod kątem ich oddziaływania na miasto, wpływu na mieszkańców, ich zachowania i wybory, oraz stanowienia alternatywy dla innych współczesnych rozrywek. Powyższe założenie powoduje konieczność analizowania zarówno przestrzeni w części wewnętrznej jak i tej na zewnątrz. Tak przeprowadzone badania pozwalają na zobrazowanie zmian, jakie zaszły w kształtowaniu styku budynków dla muzyki z najbliższym otoczeniem. Kryteria służące do przeprowadzonej analizy obu przestrzeni są w wielu miejscach zbieżne, jednak ze względu na odmienną charakterystykę miejskich przestrzeni publicznych oraz wnętrz budynków publicznych, niezbędne staje się wprowadzenie również pewnej grupy unikalnych kryteriów dla poszczególnych obszarów analizy.

KRYTERIA ANALIZY

A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

Kluczowym czynnikiem oceny w wypadku gmachów publicznych, a w szczególności obiektów widowiskowych, jest przyjęte rozwiązanie programowo-funkcjonalne. Jest to jeden z elementów decydujących o percepcji całego założenia przez użytkowników i odbiorców, a co za tym idzie, o roli jaką dany obiekt spełnia w strukturze miasta oraz w przestrzeni publicznej.

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesnych budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

A3. Architektura dla muzyki, jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

W wielu współczesnych miastach europejskich występują duże trudności z dostępnością komunikacyjną, dlatego istotnym jest, aby nowe obiekty, generujące wzmożony ruch, były dobrze skomunikowane z resztą tkanki miejskiej.

B1. Dostępność komunikacyjna publicznym transportem zbiorowym - lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych.

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

4. ANALIZA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW ARCHITEKTURY DLA MUZYKI

Analiza architektury dla muzyki w przestrzeni miasta została przeprowadzona pod kątem następujących kryteriów:

- **PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE**
- **KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA**
- **KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE**
- **ESTETYKA**

W poniższej części pracy znajduje się szczegółowy opis poszczególnych wybranych przykładów architektury dla muzyki. Poza ogólnym opisem danego budynku z podaniem podstawowych informacji, wskazane zostały aspekty danego obiektu, które sprawiły, że spełnia on kryteria doboru przykładów mających wyłonić grupę reprezentatywną dla współczesnej architektury dla muzyki. Następnie, w sposób opisowy przeprowadzana jest analiza według przedstawionych powyżej kryteriów, mająca w sposób przejrzysty wskazać, co powoduje, że dany obiekt możemy zaliczyć do grupy współczesnej architektury dla muzyki, zacierającej granice pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem lub pokazać, że dany proces tu nie zachodzi. W trakcie analizy poszczególnych budynków, po każdej grupie kryteriów następuje krótkie podsumowanie wraz z oceną intensywności występowania styku przestrzeni.

Poddane analizie przykłady są reprezentatywne dla współczesnego budownictwa obiektów architektury dla muzyki. Wybrane budynki zostały opisane, z podaniem ich lokalizacji, autorów projektu oraz lat realizacji. Za determinującą, do zakwalifikowania pod względem zakresu czasowego, autor uznaje datę ukończenia obiektu i oddania go do użytkowania.

Analiza została przeprowadzona w formie tekstowej, w oparciu o kryteria ogólne oraz wyszczególnione w ich ramach warunki dodatkowe. Materiały wykorzystane do wykonania analizy zostały zebrane w trakcie badań nad literaturą fachową, materiałami źródłowymi oraz podczas wizji lokalnych w wybranych realizacjach.

Na podstawie przeprowadzonych analiz, otrzymano wyniki pozwalające na wyciągnięcie wniosków i dokonanie oceny wybranych obiektów. Uzyskane rezultaty przedstawione zostały w rozdziale 4 („Część syntetyczna”), w formie tabelarycznej oraz opisowej wraz z omówieniem wyników przeprowadzonych badań, z rozbiciem na poszczególne kryteria oraz w formie zbiorczej, podsumowującej przeprowadzone prace badawcze.

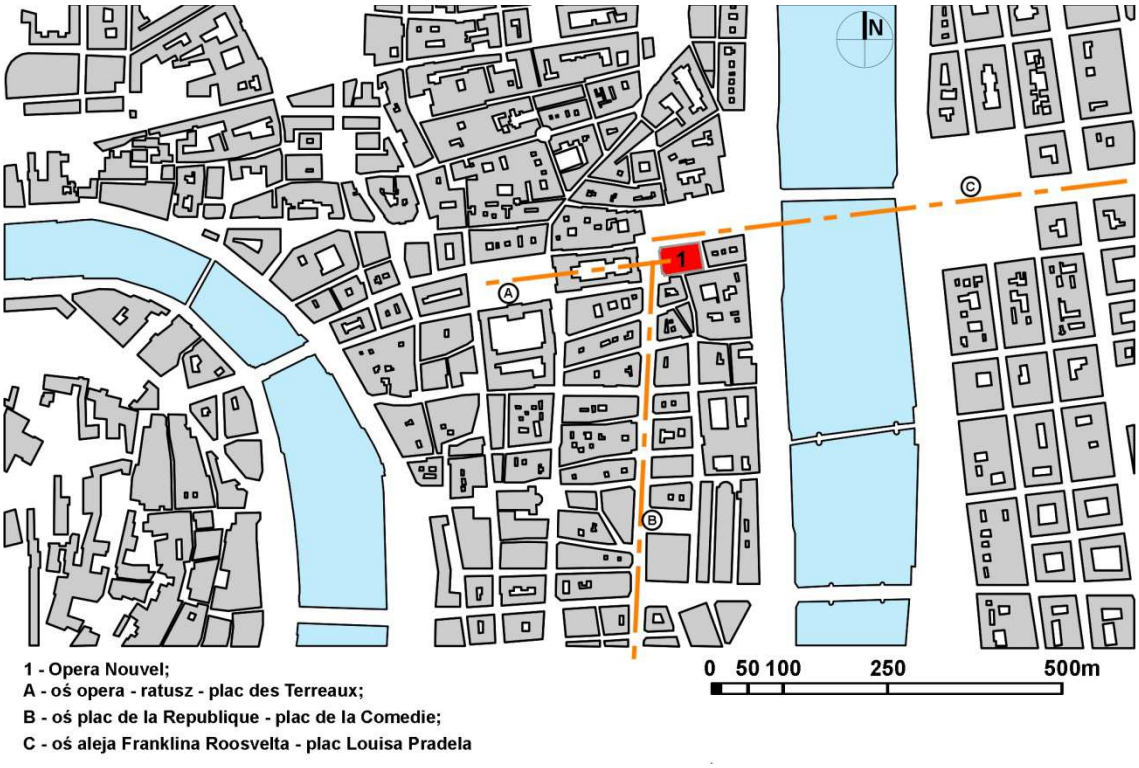
4.1 ANALIZA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW – W OPARCIU O WYBRANE KRYTERIA ANALITYCZNE:

4.1.1 OPÉRA NATIONAL DE LYON, OPÉRA NOUVEL W LYONIE.

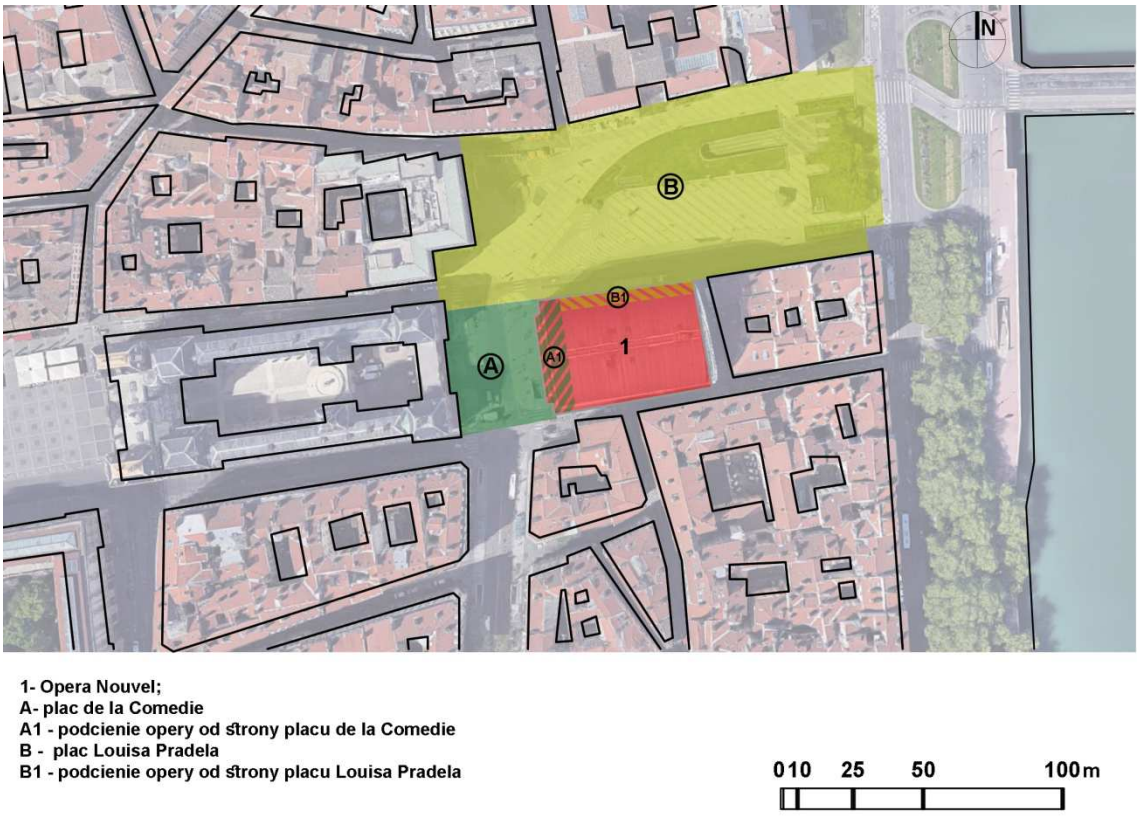
Il.25 Opéra Nouvel w Lyonie widok od strony placu Louisa Pradela. źródło: fot. autora

Lyon to trzecie co do wielkości miasto Francji (516 tys mieszkańców)[105], będące centrum rejonu Owernia - Rodan - Alpy. Stanowi istotny ośrodek - z jednej strony gospodarczy, handlowy oraz finansowy, - z drugiej kulturowy i naukowy. Dzięki powyższym czynnikom, w mieście prężnie funkcjonuje wiele instytucji kulturalnych. Jedną z ważniejszych jest Opéra National de Lyon. To dla niej, w latach 1989-1993, wzniesiono nową siedzibę znaną jako Opéra Nouvel. Zaprojektowana przez francuskiego architekta Jean Nouvela szybko stała się jedną z wizytówek miasta. Obiekt, zaprojektowany na bazie istniejącego budynku opery, zyskał rozgłos dzięki wkomponowaniu w tkankę historycznego centrum. Jednocześnie, stał się jednym z pierwszych współczesnych budynków architektury dla muzyki, który łączył wiele funkcji, przemieniając się w multi-instytucjonalne centrum muzyczne. Gmach oddziałuje na otaczającą przestrzeń miejską, która do momentu jego powstania, mimo doskonałej lokalizacji, była znacznie mniej atrakcyjna dla użytkowników. Pomimo blisko 30 lat od wzniesienia obiektu, nie traci on na znaczeniu, pozostając istotnym punktem na mapie kulturalnej Lyonu oraz Francji.

[105] Stan na rok 2017. https://www.insee.fr/fr/statistiques/4269674?geo=COM-69123(dostęp:13.09.2019)



II.26 Opéra Nouvel w strukturze urbanistycznej Lyonu. źródło: opracowanie autora



II.27 Przestrzeń styku Opery Nouvel z miastem. źródło: opracowanie autora

A. KRYTERIA PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesny budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

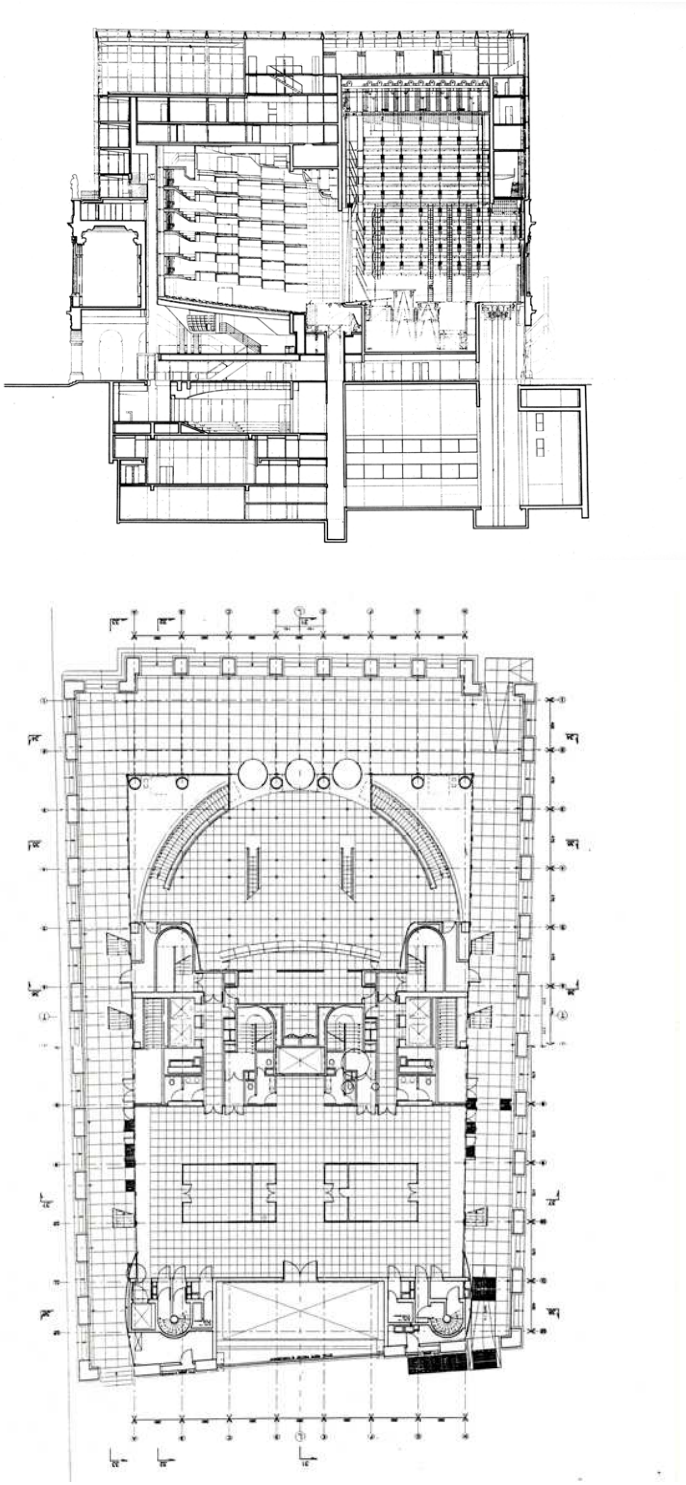
Gmach Opéra Nouvel jest jednym z pierwszych budynków o tak rozbudowanym programie, łączącym w sobie wiele funkcji, nierzadko wychodzących z obrębu budynku na otaczającą przestrzeń miasta. Poza operą, mieści się tu również siedziba baletu Ballet de l'Opéra de Lyon oraz szkoła muzyczna z przewodnim kierunkiem śpiewu. Dzięki powiększeniu kubatury budynku o 3 kondygnacje podziemne, Jean Nouvel był w stanie wprowadzić dodatkowe pomieszczenia, zachowując równocześnie zabytkowe mury wcześniejszego gmachu. Dotychczasowa przestrzeń została uzupełniona o drugą salę koncertową w formie amfiteatru, sale prób dla chóru oraz orkiestry, nowe pomieszczenia magazynowe oraz techniczne. Całkowitemu przeobrażeniu uległa główna sala koncertowa, która po przebudowie może pomieścić 1100 widzów (podczas niektórych spektakli pojemność obiektu wynosi 1300 widzów). Dzięki zastosowaniu zdylatowanych akustycznie konstrukcji obu sal, możliwe jest przeprowadzenie dwóch niezależnych koncertów w tym samym czasie. Całość budynku zwieńczona jest łukowo sklepioną przeszkloną salą, w której znalazła się przestrzeń do treningu dla tancerzy oraz studio baletowe. Powierzchnia tej sali wynosi 420m², co odpowiada powierzchni głównej sceny; podobnej wielkości są również sale prób dla orkiestry i chóru umieszczone na niższych kondygnacjach. W budynku zabrakło miejsca na większe przestrzenie magazynowe oraz warsztaty, gdzie przygotowywane są stroje i scenografia. Mieszczą się one w innych budynkach należących do Opery Narodowej w Lyonie.[106] Od strony placu de la Comedie, nad wejściem głównym do opery, na wysokości attyki z rzeźbami muz, zlokalizowano ogólnodostępną restaurację Le Café des Muses, z której rozciąga się imponujący widok na Vieux Lyon[107]. Podczas rewitalizacji opery, przeprowadzono równocześnie prace na placu położonym po jej północnej stronie. Plac Louisa Pradela[108] jest funkcjonalnym przedłużeniem wewnętrznych przestrzeni budynku. Wraz z podcieniam na poziomie parteru, stanowi styk pomiędzy sferą kultury a codziennym życiem. Ze stworzonej tu przestrzeni korzystają mieszkańcy, jako miejsca spotkań, miejsca dla ulicznych tancerzy, rolkarzy, deskorolkarzy czy odwiedzających miasto turystów. Pod placem umiejscowiono parking podziemny, który

[106] www.nytimes.com/1993/05/17/arts/past-holds-future-at-new-lyons-opera-house.html (dostęp:13.09.2019)

[107] Stary Lyon - zabytkowa dzielnica Lyonu wpisana na listę UNESCO, z zachowaną tkanką miejską z okresu średniowiecza i renesansu.

[108] Mer Lyonu w latach 1957 - 1976, w okresie jego rządów w Lyonie zrealizowano wiele inwestycji publicznych m.in. metro.

obsługuje operę oraz okoliczne budynki.[109] Obecnie prowadzone są prace budowlane na placu de la Comedie, gdzie poszerzona zostanie przestrzeń publiczna, dostępna dla pieszych, kosztem istniejącej infrastruktury drogowej.



Il.28 Opéra Nouvel rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: miesarch.com/work/407 (dostęp: 12.05.2020)

[109] Piotr Broniewicz, *Społeczne przestrzenie "Architektury Muzyki"*, "Społeczna Rola Architektury" Tom 1, Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, Nowy Targ 2015, s.163

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

Budynek, którego bryła złożona jest z dwóch elementów - tkanki zabytkowej i nowoczesnej interwencji architektonicznej mierzy się z pewnymi ograniczeniami. Ograniczenie, wynikające z konieczności zachowania istniejącej substancji, wymusiły zastosowanie kompromisowych rozwiązań. Przykładowo, różnice poziomów pomiędzy poszczególnymi przestrzeniami zewnętrznymi, w miarę możliwości, łączone są rampami. Dominują tu jednak schody, stanowiące barierę dla osób z ograniczona sprawnością ruchową. Kolejnym ograniczeniem, z którym mierzyli się projektanci, jest kubatura, której nie dało się powiększać w nieskończoność, dlatego programu budynku pozbawiony został przestrzeni komercyjnych, takich jak sklepy, zminimalizowane zostały także sale wystawowe. Pomimo tych ograniczeń, udało się wykreować różnorodną przestrzeń, przyciągającą użytkowników, zarówno dotychczasowych, jak i nowych, nie zawsze zainteresowanych standardową ofertą operową. Tancerze, zawodowi i amatorzy, ćwiczący w podcieniach budynku, wystawy na placach przed operą, sprawiają, że oddziaływanie kultury wysokiej wychodzi poza mury budynku. Styk gmachu opery z miastem, jest tu szczególnie silnym nośnikiem kulturowym, umożliwiającym prezentację nowych trendów i zjawisk.[110]

Il.29 Opéra Nouvel w Lyonie widok od strony placu Louisa Pradela. źródło: fot. autora

[110] www.jeannouvel.com/en/projects/opera-3/ (dostęp:13.09.2019)

A3. Architektura dla muzyki jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

Opera w Lyonie oferuje miejsce relaksu i spotkań mieszkańcom oraz turystom. Z racji wymienionych w punkcie A2 ograniczeń przestrzennych, nie wykreowano w pełni styku pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem. Ogólnodostępne miejsca zlokalizowano głównie w przestrzeniach zewnętrznych, gdzie opera stanowi tło dla podejmowanych aktywności. Równocześnie, dzięki wyjściu z programem funkcjonalnym obiektu w podcienia budynku oraz na plac zlokalizowany przed nim, stanowiącym zachętę dla osób postronnych do skorzystania z wewnętrznych atrakcji, umożliwiony im został dostęp do kultury. Plac oraz podcienia budynku tworzą enklawę w centrum miasta, stanowiąc łączniki pomiędzy przestrzenią miejską oraz przestrzenią kultury wewnątrz. Zabieg ten sprawia, że następuje pewnego rodzaju stopniowanie dostępu do oferty programowej. Na zewnątrz, otrzymujemy wstępną informację na temat tego, co czeka nas w środku, po przekroczeniu przestrzeni styku. Można pokonać tę barierę idąc na przedstawienie, korzystając z sali tanecznej lub uczęszczając do szkoły muzycznej.[111] Można też zostać na zewnątrz i korzystać z tego, co oferuje opera poza swoimi murami. Plac Louisa Pradela stanowi przestrzeń ekspozycyjną, gdzie oprócz stałej kolekcji rzeźby, prezentowane są wystawy tymczasowe. Jest to także arena zmagań dla skaterów, ponieważ dzięki różnicy poziomów, powstał tu miejski skatepark. Plac to również przestrzeń komunikacyjna będącą bramą do ścisłego centrum miasta.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

Budynek Opery w Lyonie jest przykładem realizacji, w której można zaobserwować liczne zmiany programowo-funkcjonalne względem obiektów wznoszonych we wcześniejszych latach. Mimo licznych ograniczeń, wynikających z konieczności zachowania przynajmniej części historycznej struktury gmachu, budynek zaoferował w momencie powstawania w roku 1992, nowatorskie rozwiązania wielofunkcyjności przestrzeni. Widoczne jest powstawanie styku pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem, dzięki przeniesieniu części funkcji ze środka w przestrzeń podcieni i placu przed budynkiem. Możliwe stało się dotarcie do większej ilości użytkowników, dające szansę na zapoznanie się z ofertą osobom postronnym, bez konieczności wchodzenia do gmachu. Równocześnie, w sposób ożywczy, wpływające na otaczające miasto. Wiele z zastosowanych tu rozwiązań w zakresie programowo-funkcjonalnym zostało rozwiniętych w późniejszych realizacjach Architektury dla Muzyki.

[111] Conway Lloyd Morgan, *Jean Nouvel : The Elements of Architecture*, Universe Publishing, Nowy Jork 1998, s.119-123

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

B1. Dostępność komunikacyjna publicznym transportem zbiorowym - lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych.

Opera w Lyonie zlokalizowana jest w centrum miasta, w obrębie pierwszej dzielnicy. Zabudowa zdominowana jest przez obiekty zabytkowe, z majestatycznym budynkiem ratusza (Hôtel de Ville) oraz fontanną Bartholdiego na czele. Znajdują się tu również instytucje kultury, takie jak Muzeum Sztuk Pięknych. Około 2.5 km od budynku opery znajduje się druga największa stacja kolejowa w mieście - Lyon Perrache, obsługująca blisko 6 mln pasażerów rocznie, oferująca szybkie krajowe połączenia kolejowe, między innymi do Paryża (TGV), oraz liczne połączenia regionalne. Obok dworca zlokalizowano dworzec autobusów dalekobieżnych. W okolice budynku Opery dociera rozbudowana sieć transportu publicznego. Można dostać się tu za pomocą dwóch linii metra i licznymi liniami autobusów miejskich.

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

Gmach Opery, usytuowany w południowej części pierwszej dzielnicy w Lyonie, jest w zasięgu spacerów właściwie z każdego zakątka centrum miasta. W odległości 3km znajduje się większość najważniejszych obiektów miejskich. Miasto dysponuje gęstą siecią ścieżek rowerowych, z których wiele przebiega w pobliżu budynku opery. Na otaczających ulicach umiejscowiono stacje rowerów miejskich. Na pobliskich parkingach podziemnych przewidziano około 62 miejsca na rowery oraz przygotowano kilka stanowisk ładowania samochodów elektrycznych.

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Opera, pomimo zlokalizowania w ścisłym centrum miasta, jest dobrze skomunikowana z ogólnodostępną siecią dróg. Po wschodniej stronie kwartału, w którym zlokalizowano operę, przebiega sześciopasmowy bulwar Jean Moulin, wzniesiony nad Rodanem. W najbliższym otoczeniu budynku, na ulicach wprowadzono ograniczenia w ruchu samochodowym, ograniczając go jedynie do pojazdów uprzywilejowanych, mieszkańców oraz osób niepełnosprawnych. Trudność stanowi znalezienie miejsc postojowych przy ulicach, w odpowiedzi na to, w pobliżu wzniesiono dwa parkingi podziemne o łącznej pojemności 521 miejsc postojowych. Jeden z nich znajduje się bezpośrednio pod placem Louisa Pradela, drugi zlokalizowany został w pobliskim parku.

B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

Lokalizacja budynku w samym centrum miasta, w obrębie pierwszej dzielnicy, na działce otoczonej zabytkową zabudową jest ważnym czynnikiem wpływającym na atrakcyjność założenia. Bliskość wielu ważnych budynków oraz instytucji miejskich i kulturalnych, wytwarza sieć powiązań funkcjonalnych oraz przestrzennych. Wpływa to na wysoki prestiż lokalizacji. Gęsta zabudowa niesie ze sobą również niedogodności, związane głównie z niewielką przestrzenią działki oraz otaczającego budynek przedpola. Ze względu na mocne zróżnicowanie zabudowy w okolicy, oferującej szeroki wachlarz programowy, możliwe staje się wykluczenie części elementów z programu funkcjonalnego opery i przeniesienie ich do sąsiednich obiektów. Dzięki odpowiedniej kreacji przestrzeni, do struktury miasta wprowadzono charakterystyczne miejsce, będące atrakcyjnym punktem spotkań mieszkańców oraz turystów.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

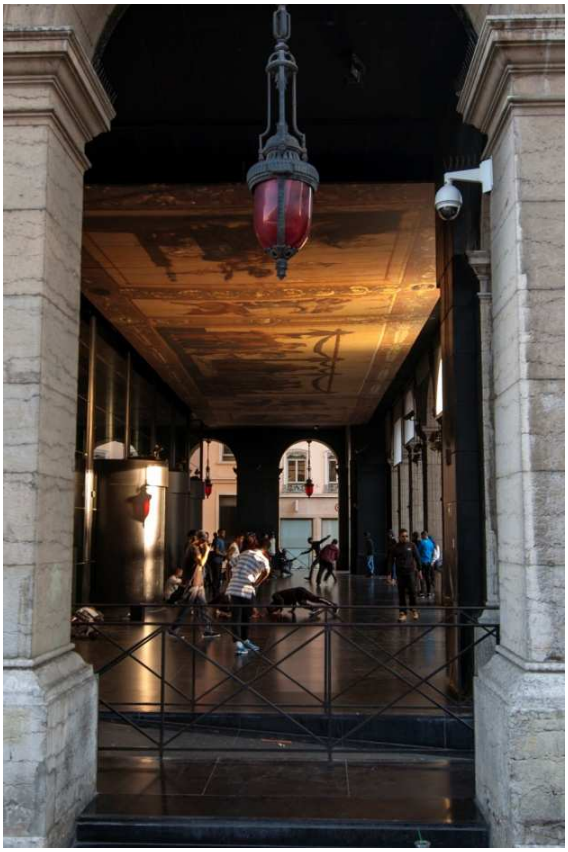
Opera w Lyonie jest jednym z najważniejszych obiektów w mieście. Jej ciekawa historia oraz założenie projektowe, bazujące na adaptacji historycznego obiektu, który przeszedł całkowitą metamorfozę, wzmocnione są usytuowaniem na świetnie skomunikowanej działce, cechującej się łatwym dostępem dla użytkowników, bez względu na wybrany środek komunikacji. Dzięki dużej elastyczności okalającego budynek układu transportowego, możliwa jest obsługa szczytów komunikacyjnych związanych z organizowanymi koncertami oraz wydarzeniami kulturalnymi. Następujące zmiany oraz prowadzone w związku z nimi prace budowlane, mają służyć dostosowaniu dojazdu do Opery coraz bardziej ekologicznymi środkami transportu. Poczynając od stref pieszych i sieci ścieżek rowerowych po stanowiska ładownia samochodów elektrycznych. Zielony transport umożliwia otwarcie budynku na otoczenie bez ryzyka zakłócenia jego funkcjonowania, pozwalając na kreację części atrakcji na styku wnętrza z zewnętrzem.

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

Opera w Lyonie, podczas przebudowy przekształciła się w nowoczesne miejsce dla muzyki, wychodzące naprzeciw współczesnym wymaganiom zarówno artystów, jak i widzów. Unowocześnienie istniejącego gmachu wraz z nadaniem mu nowej formy architektonicznej,

uczyniło z tej instytucji wiodącą scenę we Francji oraz w Europie. Zobrazowało też dynamiczne zmiany zachodzące w samym mieście, gdzie obserwuje się między innymi odejście od tradycyjnego przemysłu na rzecz funkcji handlowo-finansowych, biotechnologicznych oraz przemysłu wysokich technologii.[112] Zmieniające się społeczeństwo, które pracuje w innych, niż we wcześniejszych latach gałęziach gospodarki, wymaga też umożliwienia mu nowych form spędzania czasu, adekwatnych do jego zainteresowań, co zapewnić mógł nowoczesny obiekt, będący jednym z symboli rewitalizacji centrum miasta. Z powodu omawianej w punkcie B lokalizacji obiektu, jego dynamiczne przeobrażenie nie mogło w sposób zdecydowany wpłynąć na otaczającą historyczną zabudowę. Widoczny stał się za to w przestrzeniach publicznych, które przekształcają się w miejski salon pod gołym niebem. Obiekt stał się uzupełnieniem bogatej oferty turystycznej miasta, równocześnie pełniąc bardzo istotną rolę kulturalną dla mieszkańców Lyonu.



Il.30 Podcienia opery Nouvel w Lyonie widok od strony placu Louisa Pradela. źródło: fot. autora

Il.31 Podcienia opery Nouvel w Lyonie widok od strony placu de la Comedie. źródło: fot. autora

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

[112] www.business.greaterlyon.com/greater-lyon-economy-key-figures-49.html (dostęp:17.07.2020)

Przebudowa budynku Opery w Lyonie stała się istotnym punktem rewitalizacji pierwszej dzielnicy miasta. Jego lokalizacja wśród historycznej zabudowy, oddzielonej jedynie rzeką Saoną od, wpisanej na listę UNESCO, dzielnicy Vieux Lyon, nie sprawiła, że zabudowa, tworząca kompletne pierzeje placów oraz ulic uległa przekształceniom. Co istotne, układ urbanistyczny w miejscu obecnego placu Louisa Pradela, swoją obecną formę, uzyskał dopiero w roku 1987, kiedy zakończono budowę linii metra nr A. Budowa ta wymusiła wyburzenie kilku kamienic, na miejscu których przewidziano plac. Swą ostateczną formę uzyskał on wraz z ukończeniem przebudowy Opery. Tak więc opera była jednym z ostatnich elementów przekształcenia miasta w tym rejonie, a nie inicjatorem zmian. Przeobrażenia, po wzniesieniu gmachu, ograniczono do przestrzeni miejskiej między budynkami, gdzie przeznaczono więcej miejsca dla pieszych i rowerzystów, ograniczając ruch kołowy lub całkowicie go zakazując, tworząc przestrzeń dla ludzi. Ograniczenia, opisane w punkcie A, spowodowały, że w Lyonie obserwować można proces odwrotny, niż założony na potrzeby analizy. Opera, z braku miejsca wewnątrz rozbudowanego gmachu, musiała wyjść w stronę przestrzeni miejskiej, tworząc nową jakość na styku wnętrza z zewnętrzem.

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Gmach Opery w Lyonie stanowi kompozycyjne domknięcie dwóch osi kompozycyjnych, natomiast plac przed Operą domyka oś trzecią. Pierwsza oś biegnie od placu de la Republique i kończy się na obecnym placu Louisa Pradela (miejsce styku z placem de la Comedie), drugą budynek tworzy wspólnie z ratuszem miejskim oraz placem des Terreaux. Trzecia oś, mniej czytelna z poziomu ulicy, przebiega z jednego brzegu Rodanu na drugi, stanowiąc domknięcie kompozycyjne jeszcze jednej osi, biegnącej przez aleje Franklina Roosvelta. Opera jest tu charakterystycznym punktem, stanowiącym przecięcie trzech osi. Dzięki nadbudowie w formie przeszklonego łuku, który zwiększył wysokość budowli, dwukrotnie względem historycznego obiektu, stała się ona również dominantą wysokościową dla tej części miasta. Dzięki miękkiej klasycznej formie łuku, nie zakłóca ona jednak kompozycyjnie sylwety miasta.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

Opera w Lyonie, w obecnej formie, jest końcowym produktem przemian, które zaszły podczas procesu rewitalizacji tej części miasta. Dzięki zdecydowanej interwencji urbanistycznej, zakładającej wyburzenie kwartału zabudowy, wytworzono nową przestrzeń miejską będącą przedpolem dla Opery Nouvela. Dzięki nadbudowie, architektom udało się w wyraźniejszy sposób zaznaczyć już istniejące osie kompozycyjne i urbanistyczne, których

zamknięcie stanowi teraz majestatyczne zwieńczenie w formie łuku. Nowa przestrzeń miejska, w postaci placu Louisa Pradela i uliczek na około gmachu, jest miejscem styku kultury wysokiej i miasta, gdzie, z racji wspomnianych we wcześniejszych punktach ograniczeń, przeniesiona została cześć funkcji z wnętrza obiektu. Realizacja ta jest przykładem wprowadzenia nowej jakości do przestrzeni miejskiej o walorach historycznych, przy jednoczesnym zachowaniu dziedzictwa kulturowego miejsca. Magdalena Kozień-Woźniak w swojej książce opisał ten zabieg w następujący sposób: "*Zabytkowy budynek teatru należy do tradycji, stał się już częścią przestrzeni kulturowej. Jest to nowa relacja powstała w skutek tego "przejścia" architektury od funkcji bycia użyteczną teatrowi do funkcji znaku w mieście, jako części tworzącej jego tożsamość.*"[113]

Il.32 Opéra Nouvel w Lyonie widok elewacji frontowej od strony placu de la Comedie. źródło: fot. autora

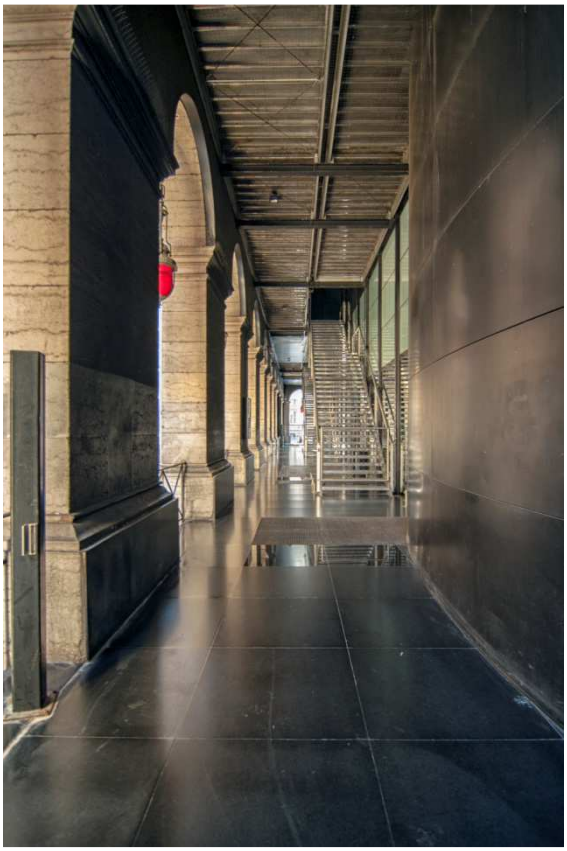
D. ESTETYKA

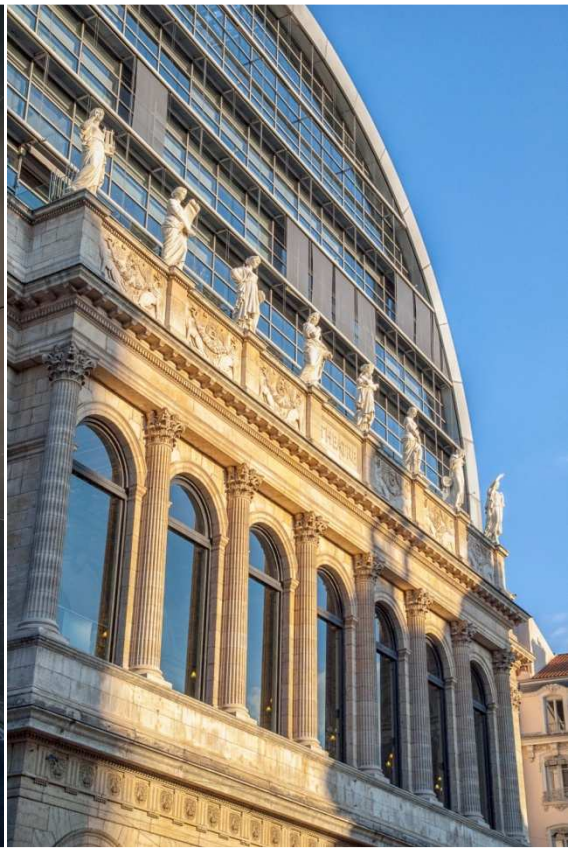
D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

Zlokalizowany w obrębie historycznego centrum gmach opery z roku 1831, zaprojektowany przez Antoine-Marie Chenavard i Jean-Marie Pollet, stał się tematem konkursu, z roku 1986, na rozbudowę i dostosowanie do współczesnych wymagań budynku dla muzyki. W konkursie zwyciężył Jean Nouvel, który w swoim projekcie powiększył blisko

[113] Magdalena Kozień-Woźniak, *Teatr...* op. cit. s.65

trzykrotnie powierzchnię siedziby lyońskiej opery. Udało się zachować skorupę zabytkowego gmachu, uzupełniając ją o majestatyczne zwieńczenie w postaci przeszklonego dachu o półcylindrycznym kształcie, sięgającego 42m wysokości. Mimo tak znacznej skali przebudowy, projektantom udało się również nie zagubić skali otaczającej zabudowy, która nie została przytłoczona przez wprowadzone elementy budynku. Dzięki wykorzystaniu bryły istniejącego historycznego gmachu prowadzony jest dialog między historią a nowoczesnością, z sąsiadującą zabudową, w tym z barokowym gmachem ratusza, stanowiącym jeden z ważniejszych zabytków miasta. Elewacja frontowa wykonana z piaskowca, materiału, z którego wzniesiono wiele ważnych gmachów w mieście, zwieńczona jest rzeźbami muz. Charakterystyczny jest brak muzy astronomii Uranii, która nie zmieściła się na attyce podczas wznoszenia oryginalnego gmachu w XIX w. Zwieńczenie budynku, wykonane ze stali oraz szkła, jest neutralne, wyróżnia się jedynie nocą, kiedy podświetlane jest za pomocą czerwonej iluminacji, której natężenie skorelowane jest z wydarzeniami wewnątrz budynku. Kolor światła nie jest przypadkowy i nawiązuje do odnowionych podczas remontu czerwonych latarni, zawieszonych w podcieniach gmachu, które po raz pierwszy umieszczono tu w roku 1859.[114]





Il.33 Podcienia opery Nouvel w Lyonie widok od strony placu Louisa Pradela. źródło: fot. autora
Il.34 Detal elewacji frontowej od strony placu de la Comedie. źródło: fot. autora

[114] artsandculture.google.com/exhibit/the-lyon-opera-house/9gIiM6fKJd6lKQ (dostęp:11.07.2020)

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Jean Nouvel, w budynku Opery w Lyonie, wprowadził nowoczesną strukturę w historyczny obiekt. Jednym z głównych założeń architekta była gra płaszczyznami przezroczystymi i nieprzezroczystymi, tak aby wnętrze i zewnętrze wzajemnie się przenikały i tworzyły wspólną przestrzeń publiczną. Dzięki zastosowaniu techniki sitodruku na szkle, udało się zestopniować poziom przezierności elementów elewacyjnych. Pozwoliło to na częściowy wgląd w strukturę budynku z zewnątrz, przy jednoczesnym zachowaniu komfortu użytkowników budynków. Miejscem, stanowiącym styk wewnętrznych i zewnętrznych przestrzeni publiczny, jest otaczający, z trzech stron, budynek perystyl, wyłożony czarnym granitem kontrastującym z jasnym piaskowcem na elewacji. Jest punktem, gdzie następuje mieszanie się funkcji zlokalizowanych w budynku z tymi wyprowadzonymi poza niego. Budynek wraz z placami wokół niego tworzy żywą miejską przestrzeń o stonowanej eleganckiej stylistyce, gdzie dominują dwa ważne dla miasta obiekty: ratusz oraz Opera Nouvel.

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

Zaliczany do grona najwybitniejszych twórców architektury Jean Nouvel, stworzył wraz ze swoim zespołem dzieło o dużej wartości estetycznej, cechujące się dbałością o detal architektoniczny, uwzględniające, w miarę możliwości, zastane elementy architektury. Dzięki wprowadzeniu nowoczesnych materiałów, takich jak szkło pokryte sitodrukiem (na elewacji), stal, czy też arkusze blachy, doszło do uwydatnienia historycznej tkanki obiektu. Szczególnie zwraca uwagę, zastosowanie wielkoformatowych płyt ceramicznych o wysokim współczynniku odbicia, umieszczonych w zachowanym historycznym lobby, odbijających freski namalowane na suficie. Równie interesującego zestawienia, oryginalnych XIX.-wiecznych elementów z nowoczesnymi materiałami, dokonano na elewacji budynku, gdzie wykonane z jasnego kamienia posągi muz odcinają się od ciemnego, szklano-stalowego, półcylindrycznego zwieńczenia budynku. Innym elementem architektury, w którym wykorzystano kontrast ciemnych barw z jasnymi, jest wspomniany już perystyl budynku. Z zewnątrz, elewacyjny biały piaskowiec, zestawiony z czarnym granitem wewnętrznej przestrzeni podcieni, sprawia wrażenie uwolnienia parteru budynku poprzez uzyskanie efektu głębi. Całość bryły budynku oraz forma jego otoczenia, powstały z poszanowaniem architektonicznego kontekstu miejsca oraz zabytkowego obiektu architektury. Dzięki wprowadzeniu pewnego rodzaju elewacji dwuwarstwowej (mury zewnętrzne pozostały zabytkowe a wewnątrz wprowadzono nowoczesny budynek), udało się stworzyć przestrzeń publiczną o wysokich walorach miastotwórczych.

Il.35 Przestrzeń publiczna przed operą od strony placu de la Comedie. źródło: fot. autora

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Rozwiązania architektoniczne zaproponowane przez twórców prezentują wysoki poziom zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynku. Stanowią ciekawy dialog pomiędzy nowoczesną rozbudowaną częścią a historyczną, istniejącą już tkanką budynku. Architekci wykorzystali wysokiej klasy materiały budowlane, które stanowią tło dla historycznego gmachu, podkreślając jego walory estetyczne. Poszanowanie kontekstu miejsca przez projektantów oraz zastosowane zabiegi sprawiają, że przestrzeń publiczna, pomimo wielu ograniczeń, przenika w sposób płynny pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem budowli.

4.1.2 CASA DA MUSICA W PORTO.

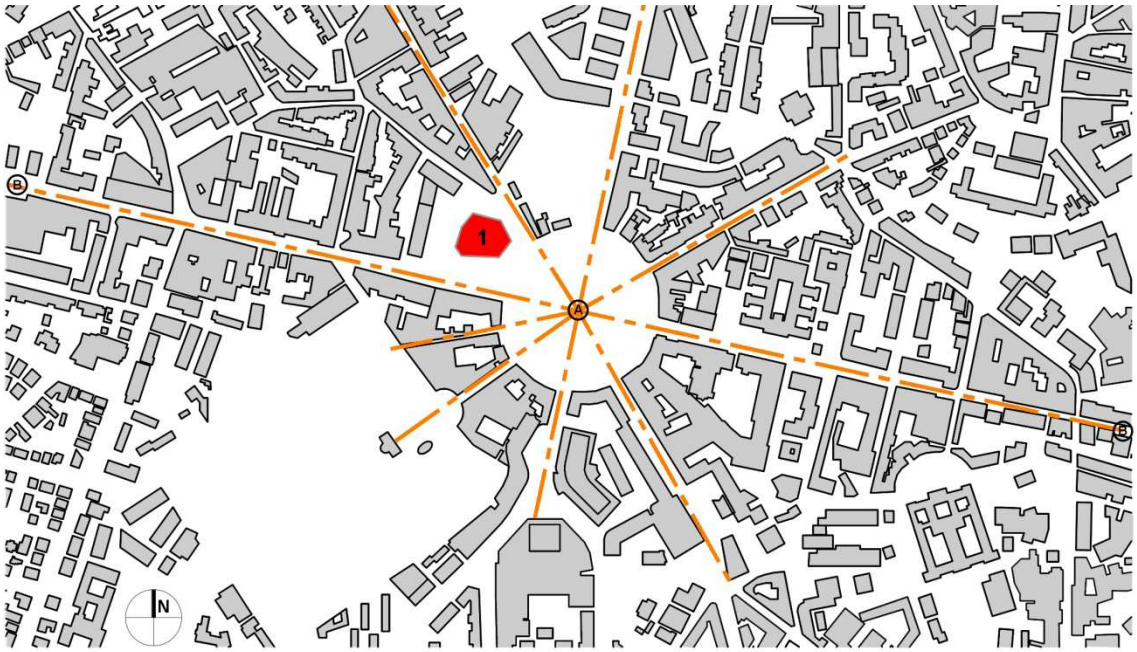
II.36 Casa da Musica od strony Rotunda da Boavista. źródło: fot. autora

Porto, drugie co do wielkości miasto Portugali, położne jest w północnej części kraju nad rzeką Duero. Według źródeł z roku 2019, obszar metropolitalny Porto zamieszkuje 1 725 300 osób[115]. Miasto, którego początki sięgają V wieku naszej ery, jest istotnym ośrodkiem przemysłowo-biznesowym, o znaczeniu światowym. Swoje siedziby mają tu liczne firmy oraz instytucje finansowe. Przez Porto przebiega gęsta sieć autostrad, linii kolejowych, zlokalizowano tu międzynarodowe lotnisko oraz port pasażerski. Jest to ważny węzeł komunikacyjny. Porto, w uznaniu istotnej roli jaką odgrywa w Europie, w 1998r. zostało wybrane na europejską stolicę kultury roku 2001. Poza podniesieniem prestiżu miasta, lokalne władze liczyły na napływ dodatkowych środków finansowych z budżetu centralnego państwa oraz z Unii Europejskiej. Początkowo planowano wydanie 180 milionów euro, które miały zostać wykorzystane do rewitalizacji urbanistycznych obszarów zdegradowanych, poprawy stanu technicznego istniejących obiektów kultury lub wzniesienie nowych, oraz organizację wydarzeń kulturalnych w roku 2001.[116] W ramach zaplanowanych inwestycji, postanowiono o wzniesieniu obiektu widowiskowego Casa da Musica, który miał stać się wizytówką miasta. Projekt rozpoczęto w 1999 roku. W wyniku przetargu, do zaprojektowania budynku, spośród

[115] www.pordata.pt/en/Municipalities/Summary+Table/%c3%81rea+Metropolitana+do+Porto+(NUTS+III)-252281 (dostęp 29.06.2020)

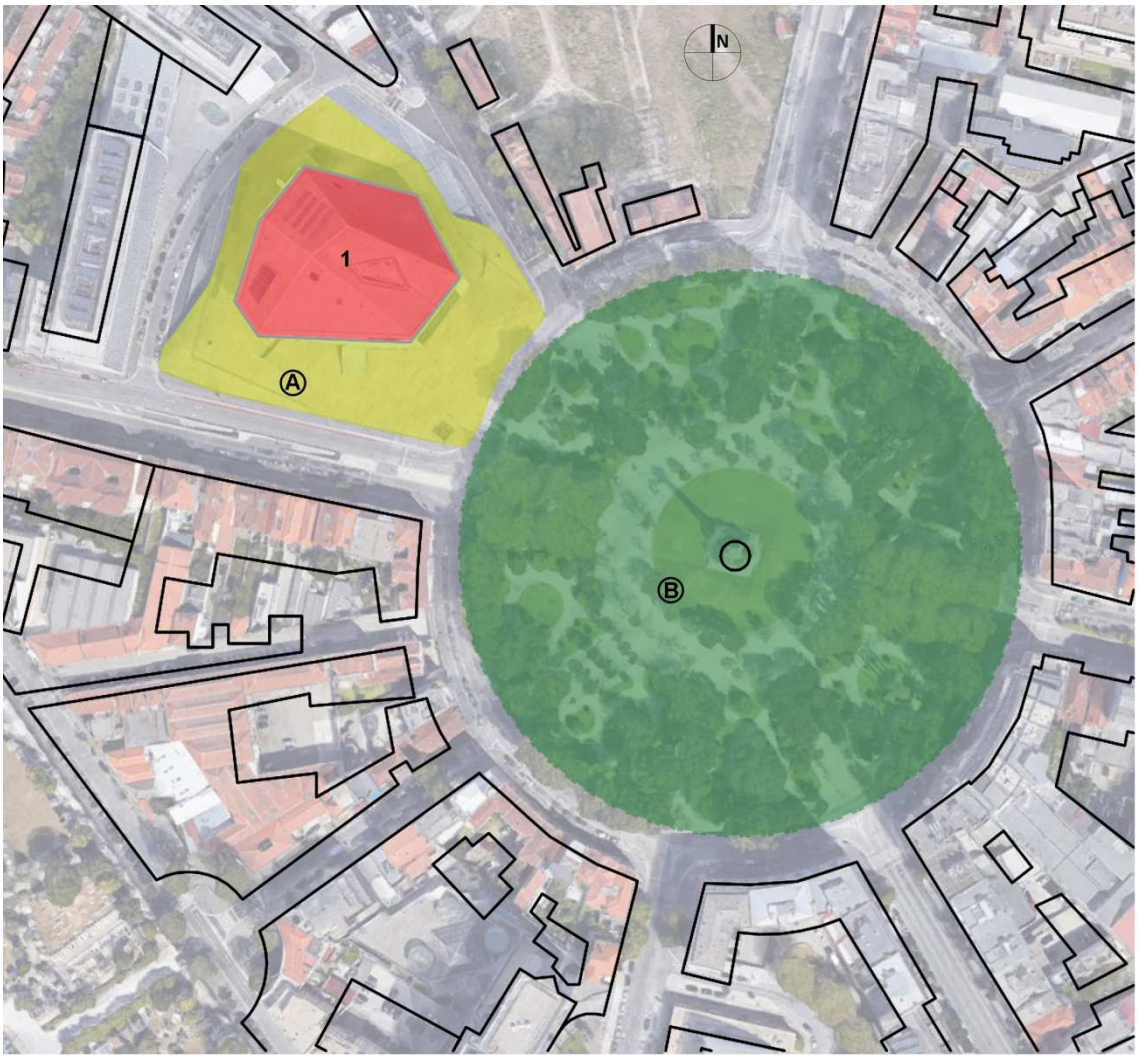
[116] Carlos J. L. Balsas, *City Centre Regeneration in the Context of the 2001 European Capital of Culture in Porto, Portugal*, Local Economy, Vol. 19, No. 4, Londyn, 2004, s.400

wielu sław wybrano architekta Rema Koolhaasa. Ponieważ wykorzystano wiele nowatorskich rozwiązań, jak choćby główną sale koncertową z dwoma przeszklonymi ścianami, budowa opóźniła się o 4 lata. Inauguracja nastąpiła 14 kwietnia 2005 roku. Obiekt spotkał się z bardzo ciepłym przyjęciem przez krytykę na całym świecie. Pojawiło się wiele opinii, że jest to najwybitniejsze dzieło holenderskiego architekta.[117] Budynek wzniesiony w dzielnicy Porto Boavista, stał się ważnym elementem na mapie miasta, podnosząc jego rangę jako ośrodka kultury na arenie międzynarodowej. Pomimo, że na obchody "Porto 2001" wydano ostatecznie kwoty 300,9 miliona euro[118], inwestycja nie stała się dostatecznie silnym impulsem, wpływającym na otaczającą przestrzeń miejską oraz architekturę, jak można zaobserwować w wypadku podobnych europejskich realizacji. Możliwe, że wpływ na to miała inna wielka impreza, która odbyła się w Portugali w roku otwarcia Casa da Musica - Mistrzostwa w Piłce Nożnej Euro 2004 - przekierowując środki na inwestycje w zupełnie inne obszary. Możliwe, że to wina kryzysu finansowego z 2008 roku, który szczególnie mocno dotknął kraje Półwyspu Iberyjskiego. Gmach, choć cofnięty względem reszty zabudowy, stanowi wyróżniający się punkt przy Praça de Mouzinho de Albuquerque i jest silną przeciwwagą dla sąsiedniej działki, na której wznosi się kilka niskich, zapuszczonych domów, wciąż czekających na interwencję architektoniczną.



Il.37 Casa da Musica w strukturze urbanistycznej Porto. źródło: opracowanie autora

[117] www.theguardian.com/theobserver/2005/apr/10/1 i www.nytimes.com/2005/04/10/arts/design/rem-koolhaas-learns-not-to-overthink-it.html (dostęp 29.06.2020)
[118] Carlos J. L. Balsas, *City* ..., op. cit. s.405



1- Casa da Musica;
A- plac przy Casa da Musica
B - Praça de Mouzinho de Albuquerque (Rotunda da Boavista)

0 10 25 50 100m

Il.38 Przestrzeń styku Casa da Musica z miastem. źródło: opracowanie autora

A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesny budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

Dom Muzyki wznoszony był jako najistotniejsza budowla, mająca uświetnić obchody w 2001 roku, w którym Porto dzierżyło tytuł Europejskiej Stolicy Kultury. W związku z czteroletnim opóźnieniem realizacji, inauguracyjny koncert odbył się dopiero w kwietniu 2005 roku. Architekt skoncentrował się na wykreowaniu programu funkcjonalnego, odpowiadającego wymogom stawianym nowoczesnym obiektom widowiskowym. Dwie

główne sale koncertowe - Sala Suggia[119] o pojemności 1238 miejsc oraz Sala 2 o 350 miejscach siedzących, stanowią jądro budynku. Uzupełnieniem programu funkcjonalnego jest pomieszczenie dla VIPów, gdzie mogą odbywać się prywatne koncerty, a także sale prób, pomieszczenie do odtwarzania muzyki elektronicznej (Cibermúsica), pomieszczenia przeznaczone do prowadzenia zajęć edukacyjnych (pokoje pomarańczowy i fioletowy), kawiarnia na poziomie parteru (gdzie organizowane są koncerty początkujących artystów), restauracja na najwyższej kondygnacji oraz zawieszony na stalowej konstrukcji przeszklony bar. Budynek mieści również pomieszczenia administracyjne, kasy biletowe, sklep z pamiątkami i wydawnictwami muzycznymi, szatnie, węzły sanitarne oraz przestrzeń na instalacje artystyczne. Całość budynku została spięta z foyer za pomocą pnących się pomiędzy poziomami korytarzami, platformami i schodami, które otwierają się na poszczególne sale oraz zapewniają widok poprzez przeszklenia i tarasy. Pod całym kompleksem zlokalizowany jest parking na 644 samochody. Lokalizacja blisko dużego węzła komunikacyjnego oraz znaczna ekspozycja na słońce, sprawiają, że plac wokół budynku nie jest szczególnie uczęszczanym miejscem, szczególnie w porze dziennej. Jego potencjał wydaje się nie być w pełni wykorzystany. Pofałdowana struktura placu tworzy amfiteatr schowany za budynkiem i stanowi miejsce organizowania koncertów na świeżym powietrzu. Część powierzchni placu przeznaczona jest na wystawy plenerowe. Największą popularnością, z racji ciekawej wybrzuszonej formy, plac cieszy się wśród deskorolkarzy oraz skaterów, którzy wykorzystują go jako skatepark.[120]

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

We wnętrzu budynku zawarto program funkcjonalny, mający na celu pobudzenie szerokiego grona odbiorców będących zainteresowanych różnorodnymi formami muzyki. Artyści mogą znaleźć tu sale przeznaczone do tworzenia najprzeróżniejszych gatunków muzycznych. Od muzyki klasycznej po elektroniczną. Rozwiązaniem, które dodatkowo zwiększa uniwersalność budynku, jest zastosowany w sali Suggia (sala główna typu Shoebox) podwieszany sufit z PVC. Element ten, w formie poduszki o zmiennym kącie oraz wysokości zawieszenia, który pod wpływem regulacji ciśnienia powietrza wewnątrz zmienia swój kształt i objętość, dostosowuje warunki akustyczne sali do aktualnych potrzeb występujących

[119] Guilhermina Suggia - portugalska wiolonczelistka, ur.1885 w Porto - zm. 1950 tamże
[120] Piotr Broniewicz, *"Architektura muzyki" – sztuka i technika,* "Integracja sztuki i techniki w architekturze i urbanistyce. T. 2". Wydaw. Uczelniane Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego, Bydgoszcz 2014, s.62-63

muzyków.[121] Cykliczne zajęcia dla dzieci oraz młodzieży mają na celu przybliżenie im bogatego świata muzyki, oswajając jednocześnie z samym budynkiem. Zajęcia odbywają się w specjalnie dostosowanych pomieszczeniach (pokój pomarańczowy i fioletowy). Gmach w Porto, dość jednoznacznie, wyznacza granice potencjalnym grupom użytkowników. Można znaleźć tu bardzo bogatą ofertę aktywności powiązanych z muzyką, a także ofertę gastronomiczną. Stan ten dodatkowo podkreślony został formą budynku, odcinająca się od otoczenia. Przestrzeń wokół budynku, pomimo ograniczeń związanych z silnym zanieczyszczeniem hałasem z pobliskiego węzła komunikacyjnego, jest o wiele bardziej demokratyczna. Miejsce dla siebie znajdą tu zarówno pasjonaci muzyki, jak i sztuk wizualnych (wystawy plenerowe), sportu (skatepark) oraz gastronomii. Strefa ta stanowi przedłużenie, a nawet rozwinięcie programu funkcjonalnego oferowanego przez Casa da Musica. Dzieje się to jednak w zakresie ograniczonym przez klimat Portugalii oraz lokalizację i formę obiektu, do wnętrza którego z placu, prowadzi "trap" przywodzący na myśl statek lub twierdzę, w której schronienie znalazła muzyka.

A3. Architektura dla muzyki jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

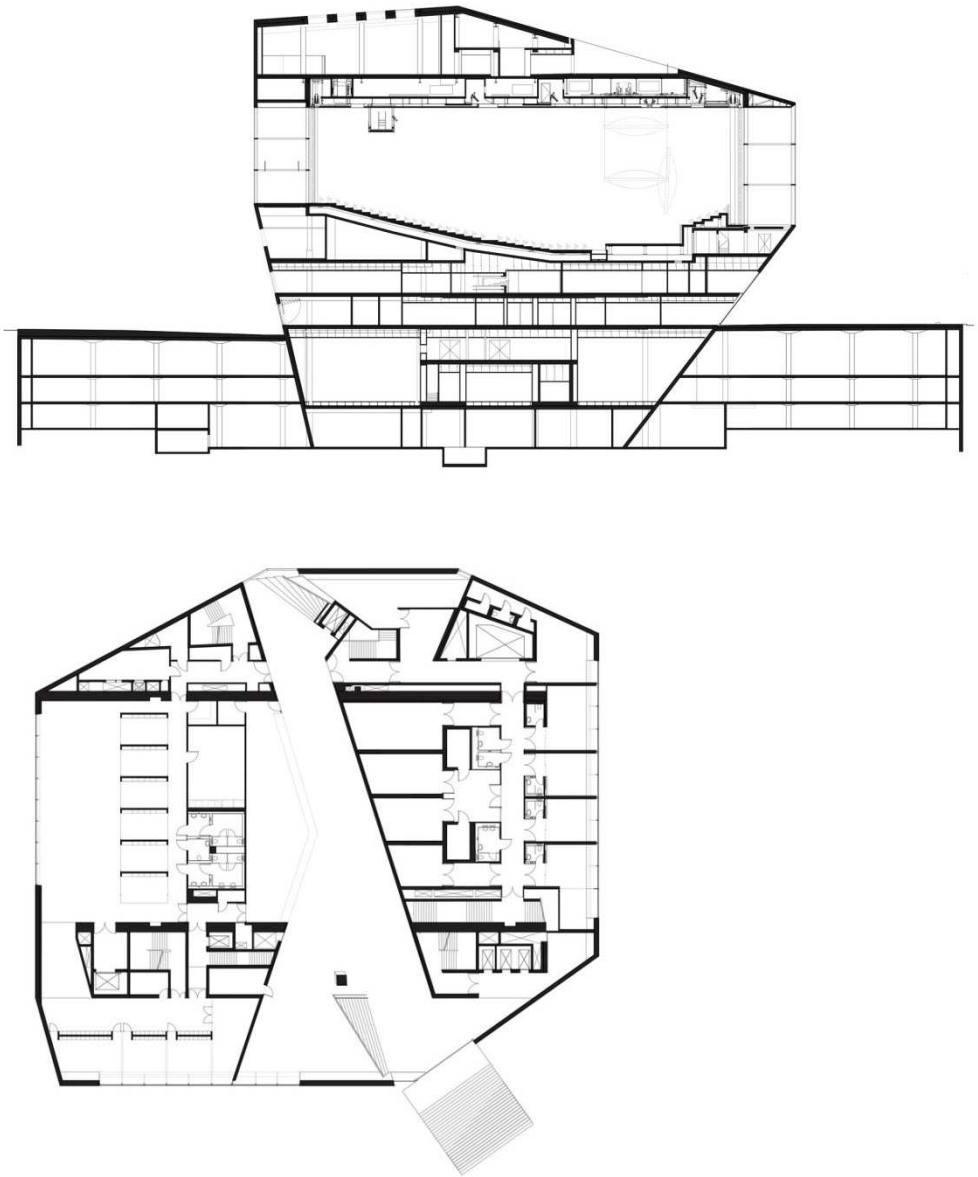
Rozbudowany program funkcjonalny gmachu w Porto jest mocno nakierowany na sztukę muzyczną. Schronienie znaleźli tu liczni twórcy reprezentujący cały wachlarz stylów muzycznych, których budynek izoluje od świata zewnętrznego. Forma gmachu sprawia, że wydaje się to być celowym zabiegiem architektonicznym. Wnętrze, wyniesione ponad poziom placu, oferuje dostęp do muzyki dla licznego grona użytkowników, zostało ukryte w szczelnej betonowej kostce, z której, poprzez wycięcia, promieniuje na otaczającą przestrzeń. Przestrzeń rekreacyjna wyrzucona została na okalający plac, z którego po imponujących schodach możemy dostać się do środka budynku. Przestrzeń zewnętrza ma tu zdecydowanie charakter pomocniczy dla funkcji głównej, mieszczącej się wewnątrz obiektu. Przenikanie pomiędzy tymi strefami wydaje się być najbardziej dostrzegalne wieczorami, gdy organizowane są wydarzenia plenerowe. Równocześnie, obniżająca się temperatura umożliwia korzystanie z kamiennej powierzchni placu.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

Casa da Musica oferuje bogaty program funkcjonalny z wyraźnym podziałem na przestrzeń wewnętrzną i zewnętrzną. Plac okalający budynek pełni tutaj rolę pomocniczą, wobec dominującej roli gmachu. Można tu zauważyć podział na "sacrum"- muzykę schowaną

[121] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.142

w szkatule Casa da Musica - i "profanum"- codzienności rozlanej naokoło. Obie przestrzenie uzupełniają się, stanowiąc ciekawą ofertę dla użytkowników, brak jednak między nimi płynnego przejścia na styku. Pełne wykorzystanie oferty wymaga większego zaangażowania i świadomości od użytkownika, co może być pewną przeszkodą w dotarciu do mniej wyrobionych odbiorców.



Il.39 Casa da Musica rzut poziomu +1 oraz przekrój. źródło: www.archdaily.com/619294/casa-da-musica-oma (dostęp: 29.06.2020)

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

B1. Dostępność komunikacyjna publicznym transportem zbiorowym - lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych.

Casa da Musica zlokalizowana została w dzielnicy Boavista na działce przy Praça de Mouzinho de Albuquerque (Rotunda da Boavista), imponującego placu pełniącego równocześnie funkcję węzła drogowego. Dzięki temu, do budynku z łatwością można się dostać jedną z 17 linii autobusowych. W odległości 300 metrów od głównego wejścia, zlokalizowano stację metra obsługującą 5 linii. Historyczny centralny dworzec kolejowy Porto-Sao Bento oddalony jest o około 2.5 km. Casa da Musica jest bardzo dobrze skomunikowana z całym obszarem aglomeracji Porto za pomocą sieci transportu publicznego.[122] Zapewnia on również bezpośrednie połączenia z lotniskiem i głównym dworcem kolejowym miasta - Campanhã, mieszczącym się we wschodniej części miasta, 4 kilometry od sali koncertowej. Międzynarodowe lotnisko, imienia Francisco Sá Carneiro, zlokalizowane jest 10 km na północny zachód od budynku.

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

Porto, podobnie jak wiele europejskich aglomeracji, przechodzi obecnie okres reorganizacji transportu na bardziej przyjazny środowisku; dotyczy to zarówno transportu zbiorowego jak i indywidualnego. Dynamicznie rozwijana jest sieć metra oraz wymieniana flota autobusów na zasilane gazem lub na modele hybrydowe. Miasto bardzo powoli inwestuje w infrastrukturę związaną z ładowaniem elektrycznych samochodów osobowych. W pobliżu Casa da Musica znajduje się jedna stacja ładowania, w promieniu 500m można znaleźć jeszcze trzy inne. Na parkingu pod budynkiem nie ma, na razie ani jednej stacji tego typu. Utrudnia to dostęp do obiektu użytkownikom elektrycznych pojazdów. Sala koncertowa zlokalizowana jest około 3 km - pieszo - od centrum miasta, w bliższej odległości zabudowa ma charakter zwarty pierzejowy, o zróżnicowanej funkcji, z przewagą zabudowy mieszkaniowej, co generuje sporą grupę potencjalnych użytkowników, którzy mogliby dostać się do budynku pieszo. Od połowy 2020 roku, w mieście działa sieć hulajnóg elektrycznych, które w Porto doczekały się specjalnych stref, gdzie powinno się kończyć jazdę. Jeden z punktów bazowych zlokalizowany jest przy ulicy Ofélia Diogo da Costa, biegnącej po zachodniej stronie Casa da Musica. Hulajnoga jako środek transportu, ma sporo zalet w mieście o topografii takiej jak Porto, gdzie

[122] Antón Tejada, David Leite Viana, Lígia Nunes, *Identifying Casa da Música' space intensities patterns*, Formal Methods in Architecture and Urbanism, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2018, s.202-203

mamy do czynienia ze sporymi wzniesieniami. W ramach, wspomnianego, stawiania na bardziej ekologiczne środki transportu, intensywnie rozbudowywana jest sieć dróg rowerowych, która liczy już łącznie ponad 50 km. Na parkingu podziemnym oraz na placu przy budynku zapewniono stojaki na rowery, w ramach specjalnie wydzielonych przestrzeni postojowych.

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Casa da Musica zlokalizowana jest przy jednym z głównych miejskich placów - Praça de Mouzinho de Albuquerque, który równocześnie pełni funkcję ronda. Spotyka się tu osiem ulic, największe z nich to Rua de Julio Dinis i Avenida da Boavista. Szczególnie druga z tych ulic, pełni istotną rolę w strukturze komunikacyjnej miasta, prowadząc z centrum, z placu Praça da República aż nad wybrzeże Atlantyku. Sama ulica, która na początku XX wieku była reprezentacyjną ulicą z dwoma rzędami platanów na środku, obecnie jest cztero pasmową arterią pozbawioną, na większości odcinków, zieleni, służącą przede wszystkim samochodom. Casa da Musica otoczona jest gęstą siecią dróg, dzięki czemu dostanie się do budynku przy użyciu samochodów nie stanowi trudności. Podobnie, nie ma problemu ze znalezieniem miejsca postojowego. Ogólnodostępne stanowiska znajdują się przy pobliskich ulicach objętych strefą płatnego parkowania. Pod budynkiem zlokalizowano parking podziemny otwarty całą dobę, oferujący 644 miejsca postojowe dla samochodów osobowych.

B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

Lokalizacja w zachodniej części Porto, w prestiżowej dzielnicy Boavista, będącej, w początkach XX wieku skupiskiem mniejszości angielskiej, miała stać się początkiem rewitalizacji tego obszaru. Opisane we wstępie wydarzenia sprawiły, że nie wszystkie założenia udało się zrealizować, co nie zmienia faktu, że dzięki wzniesieniu nowoczesnej siedziby dla instytucji muzycznych w mieście, zmienił się odbiór tego kluczowego placu w Porto, wprowadzając nową funkcje miastotwórczą. W najbliższej okolicy dominuje zabudowa mieszkaniowa uzupełniona o budynki usługowo-biurowe oraz hotele usytuowane wzdłuż głównych ulic. Plac wokół Casa da Musica wprowadza ogólnie dostępną przestrzeń publiczną, stanowiąc uzupełnienie funkcji terenów zielonych pośrodku Rotunda da Boavista. Wpływa też pozytywnie, na wydłużenie czasu, który spędzają tu mieszkańcy i turyści, uzupełniając ofertę dostępnych aktywności na godziny popołudniowe i wieczorne. Zabytkowe centrum miasta oddalone jest o 2 km w linii prostej, w podobnej odległości znajduje się większość ważnych budynków miasta, takich jak Uniwersytety w Porto (1,9 km), Muzeum Sztuki Współczesnej

Serralves (2,5km zaprojektowane przez architekta Alvaro Siza Vieira) czy most Dom Luis I (2,5km zaprojektowany przez ucznia Gustawa Eiffela). Casa da Musica stanowi ważny punkt na mapie miasta, wpływając na ożywienie częściowo zdegradowanej dzielnicy, uatrakcyjniając swoją formą plac Praça de Mouzinho de Albuquerque.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

Casa da Musica, choć położona poza ścisłym centrum miasta, zlokalizowana została na obszarze, do którego zapewniono dostęp szerokiej rzeszy użytkowników. Działka, na której znajduje się obiekt, jest bardzo dobrze skomunikowana z całą aglomeracją zarówno za pomocą transportu zbiorowego, jak i indywidualnego. Lokalizacja w zachodniej części miasta, w stosunkowo niewielkiej odległości od historycznego centrum, sprawia, że Dom Muzyki jest również dostępny dla pieszych i rowerzystów. Usytuowanie budynku pomiędzy zróżnicowaną zabudową, w której znajdziemy również hotele, pozwala na wykorzystanie opisywanego gmachu do organizacji festiwali czy kongresów, których uczestnicy mogą zamieszkać w pobliżu areny wydarzeń. Casa da Musica stanowi miejsce, które przyciąga zarówno turystów jak i mieszkańców, na nowo definiując atrakcyjność tego fragmentu dzielnicy Boavista.

Il.40 Casa da Musica widok od strony zachodniej. źródło: fot. autora

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

Casa da Musica zastąpiła, w roli głównej sceny muzycznej Porto, zabytkowy gmach Teatru Narodowego São João. Nowoczesna siedziba, między innymi, orkiestry symfonicznej, spotkała się z bardzo ciepłym przyjęciem krytyków architektury. Przez wielu, uznana została za jedno z najwybitniejszych dzieł Rema Koolhaasa, porównywane w swej doniosłości i klasie, do sali koncertowej Walta Disneya w Los Angeles (Frank Gehry) czy Filharmonii Berlińskiej (Hans Scharoun). Wszystko to sprawiło, że budynek szybko zyskał na popularności, przyciągając nie tylko wąskie grono ekspertów lecz także liczną grupę miłośników muzyki i architektury z całego świata, czyniąc Porto ważnym punktem na mapie artystycznej Europy, podnosząc rozpoznawalność miasta i jego prestiż. Charakterystyczna bryła budynku jest często wykorzystywana do celów promocyjnych, trwale łącząc się z wyobrażeniem o tym mieście. Forma budynku nawiązuje również do przemysłowego charakteru miasta, symbolizując ten aspekt gospodarczy, z którego mieszkańcy są szczególnie dumni i z czym mogą się utożsamiać. Powstał budynek widowiskowy, dający mieszkańcom możliwość korzystania z wydarzeń muzycznych, które przed jego wzniesieniem nie miały należytej oprawy.

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

Okolice placu Praça de Mouzinho de Albuquerque, wraz z przyległymi terenami po zakładach naprawy tramwajów, pomimo zlokalizowania w prestiżowej dzielnicy Boavista, w drugiej połowie XX wieku uległy degradacji i wymagały rewitalizacji. Wzorując się na wielu europejskich miastach oraz pragnąc wykorzystać potencjał inwestycyjny jaki niosło ze sobą przyznanie Porto miana europejskiej stolicy kultury 2001, postanowiono, że właśnie tam wzniesiona zostanie nowa sala widowiskowa. Miał to być impuls do przekształcenia tego fragmentu dzielnicy o charakterze poprzemysłowym oraz rewaloryzacji istniejącej tkanki miejskiej znajdującej się wokoło. Czy to z powodu wspomnianego Euro 2004 czy też kryzysu finansowego z roku 2008, który szczególnie mocno uderzył w branżę nieruchomości, skończyło się jedynie na planach. Interwencja architektoniczna, w ramach projektu Casa da Musica, objęła jedynie jedną działkę, na której stanął budynek. Na sąsiadującej od północnego zachodu

działce wciąż wznoszą się obiekty bardziej pasujące do dalekich przedmieść niż do reprezentacyjnego placu. Po zachodniej stronie, w ostatnich latach, wzniesiono kompleks dwóch biurowców. Budynek bezdyskusyjnie redefiniuje tę cześć miasta, jednak jego oddziaływanie, bardziej niż miastotwórcze, można określić jako kreujące symbol miasta, rzeźbę, która dominuje okoliczną zabudowę. Aspekt ten wielokrotnie poddawano krytyce w trakcie budowy. Architekt wyraźnie rozdziela przestrzeń zewnętrzną oraz wewnętrzną budynku. Przestrzenie łączą się ze sobą jedynie w kilku punktach, w większości funkcjonując niezależnie. Casa da Musica jest oazą pośrodku miejskiego zgiełku, dlatego przekraczając próg budynku użytkownik odcinany jest od tego, co dzieje się wokół, może skoncentrować się tylko na muzyce. Porto jest tu tylko tłem wydarzeń widzianych przez szklane zamknięcia, wieńczące z obu stron scenę główną.

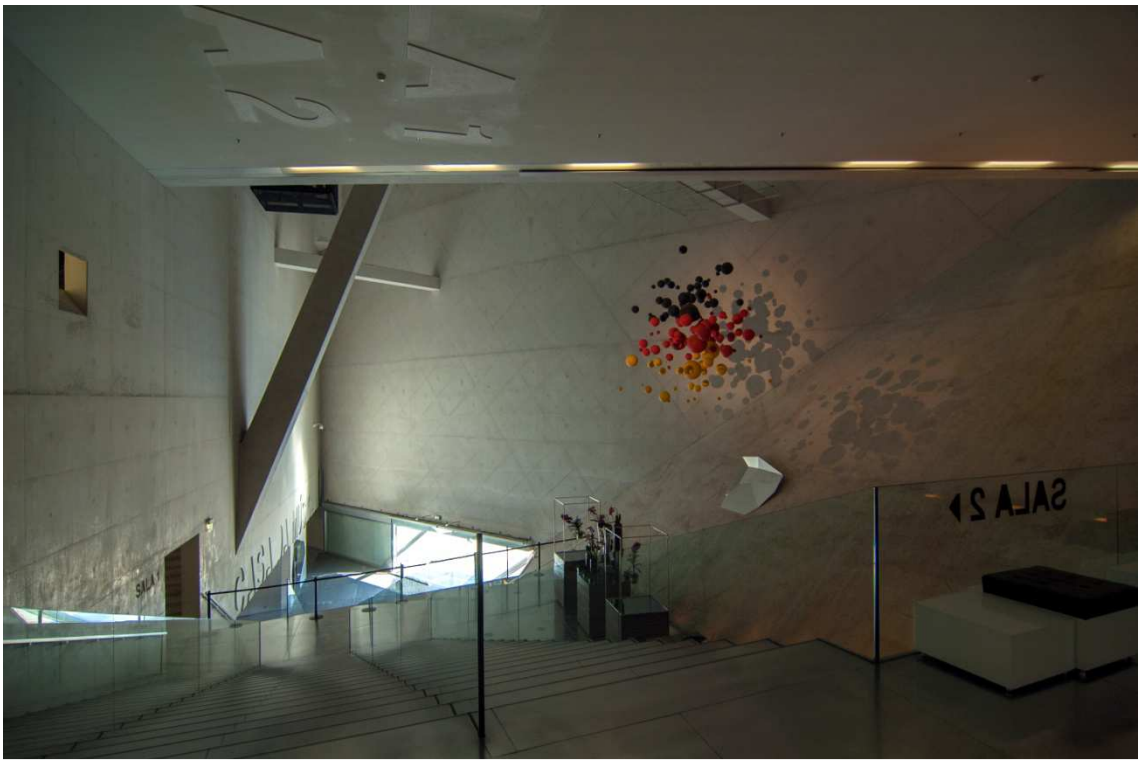
II.41 Casa da Musica widok z foyer przy sali Suggia na Rotunde da Boavista. źródło: fot. autora

II.42 Casa da Musica pokój VIP. źródło: fot. autora

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Casa da Musica, wznosząca się przy Rotunda da Boavista, stała się przeciwwagą dla zlokalizowanego pośrodku tego założenia monumentu, upamiętniającego Joaquima Augusto

Mouzinho de Albuquerque[123]. Akcent dominujący przesunięty został ze środka na zachodnią ścianę placu, zmieniając go niejako w przedpole budynku Rema Koolhaasa.[124] Zabieg ten pozwolił scalić kompozycyjnie budynek z jedną z ważniejszych osi miasta, biegnącą wzdłuż ulicy Avenida da Boavista przez około 5,5 km, od szpitala wojskowego przy placu Republiki aż po wybrzeże fort São Francisco Xavier do Queijo, wznoszącego się nad brzegiem Atlantyku. W około 1/4 swojej długości, licząc od strony centrum miasta, oś ta przechodzi przez opisywany wcześniej pomnik. Oprócz przechodzącej na przestrzał alei prowadzącej w stronę oceanu, z placu rozchodzi się promieniście sześć ulic łączą kompozycyjnie przestrzeń przed budynkiem z innymi częściami miasta.



Il.43 Casa da Musica foyer z wejściem głównym. źródło: fot. autora

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

Rem Koolhaas postawił w swoim budynku w Porto na wyrazistą formę - symbol, który przejął rolę dominanty od stojącego na środku placu monumentu Mouzinho de Albuquerque. Dzięki temu zabiegowi, udało się wpleść budynek w istniejącą siatkę kompozycyjno-przestrzenną. Część z dotychczasowych elementów tego układu urbanistycznego została, w wyniku interwencji architektonicznej, zredefiniowanych. Konieczne było przesunięcie akcentów na inne fragmenty tkanki miejskiej. Potężny plac Rotunda da Boavista stał się

[123]ur. 1855 - zm. 1902, portugalski oficer, kojarzony z potęga kolonialną Portugalii, gubernator Mozabiku oraz doradca rządu Indii Portugalskich.
[124] oma.eu/projects/casa-da-musica (dostęp 3.07.2020)

przedpolem Casa da Musica, która zawładnęła przestrzenią publiczną tej części Porto. Budynek nie stał się jednak wystarczającym impulsem do rozpoczęcia procesu rewitalizacji tej części miasta, która, od blisko dekady, nie doczekała się przeobrażenia godnego sąsiedztwa tak charakterystycznego gmachu. Poprzez przyjęte założenia, projektant nie wykorzystał możliwości ożywienia przestrzeni na styku budynek-miasto, brakuje aktywności, które łamałyby granice pomiędzy tymi strefami. Maszyna do "muzyki" jest tu funkcjonalnie prawie zupełnie odizolowana od obszaru naokoło, stając się pomnikiem - rzeźbą dla oglądających z zewnątrz.

II.44 Przeszklenie pomiędzy salą Suggia a ciągiem komunikacyjnym. źródło: fot. autora

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

Z pozoru, Casa da Musica sprawia wrażenie obiektu zupełnie oderwanego od kontekstu miejsca. Surowa bryła, wzniesiona z betonu architektonicznego, którego masa wydaje się wyginać płaszczyznę pokrytego trawertynem placu, odcina się wyraźnie od otaczającej zabudowy, dominując ją. Futurystyczny charakter siedziby Narodowej Orkiestry w Porto, jest ukłonem w stronę przemysłowej historii całego regionu. Prostotę przyjętych rozwiązań na elewacji architekt łamie jedynie w dwóch miejscach: na zamknięciach sali głównej gdzie zastosowano powyginane szkło imitujące kurtynę, oraz w wycięciu na dachu,

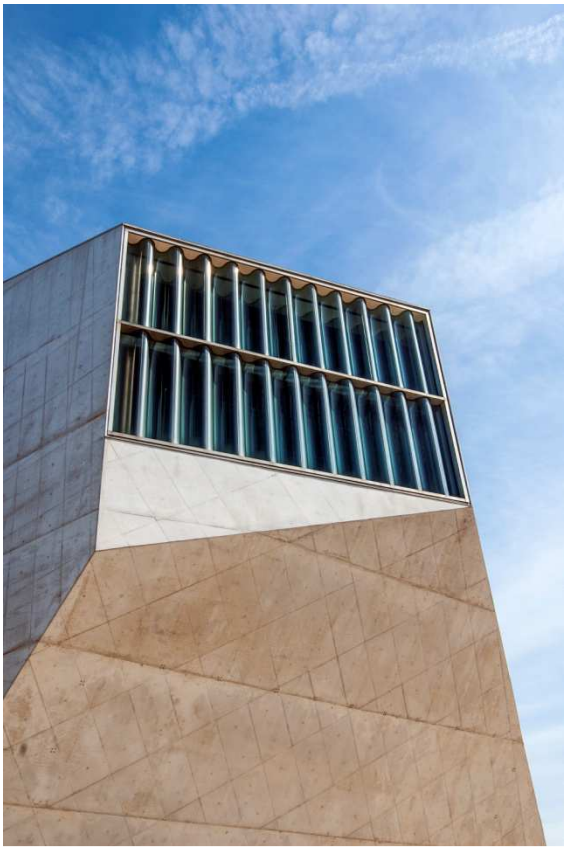
gdzie znajduje się taras pokryty płytkami "azulejos" o geometryczny wzorze. Wewnątrz bryły znajduje się znacznie więcej odniesień zarówno do tradycji architektonicznej, jak i dziedzictwa kulturowego i historycznego. W sali głównej do wykończenia ścian użyto paneli ze sklejki, które, pokryte złotą farbą imitują, usłojenie drewna. Dzięki temu, widz podczas spektaklu ma wrażenie przebywania wewnątrz klasycznego instrumentu. Złota farba jest tu również nieprzypadkowa, nawiązuje do złotnictwa i powiązana jest z tradycyjną sztuką zdobniczą popularną w Portugali. Równie ciekawe odniesienie użytkownik może zauważyć w sali VIP, gdzie uwidacznia się miejscowa oraz holenderska sztuka malowania kafli. Architekt, z pochodzenia Holender, chciał w ten sposób znaleźć wspólny mianownik dla obu Europejskich Stolic Kultury roku 2001 - Porto oraz Rotterdamu. Sztuka zdobienia ceramiki w obu tych krajach jest bardzo wysoko ceniona. Zastosowanie płytek, na których przedstawiono sceny figuratywne, jest również nawiązaniem do wielu historycznych obiektów w Porto, z dworcem kolejowym São Bento na czele. Projektanci, prowadzą użytkownika przez budynek, pozwalają mu odkrywać liczne odwołania do miejscowej architektury poukrywane w dopracowanych detalach.[125]

Il.45 Sala Suggia. źródło: fot. autora

[125] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.140-141

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Przestrzenie wewnętrzne zarówno publiczne, jak i te dostępne tylko dla artystów i pracowników Casa da Musica, są dopracowane pod względem estetycznym i funkcjonalnym. Przenikają cały budynek, zaskakując użytkowników otwarciami widokowymi, skierowanymi na zewnątrz, na miasto i ocean, jak i do wnętrza na sale koncertowe i pomocnicze. Korzystanie z przestrzeni odbywa się na zasadzie odkrywania budynku i jego otoczenia, według nakreślonego przez architektów programu. Budynek i jego wnętrza zaskakują i pokazują swoje różnorodne oblicza, dając możliwość obserwowania świadomie skadrowanych widoków. Plac, na którym wzniesiono gmach, jest pofalowaną płaszczyzną wykonaną z jordańskiego trawertynu - szlachetny materiał dodaje prestiżu temu miejscu. Mankamentem rozwiązania jest monotonia przyjętych założeń. Miała ona na celu świadome podkreślenie wagi Casa da Musica na zaprojektowanym placu. Zrodziło, to sytuację, w której brak jakiejkolwiek intymności i przestrzeni gdzie można się zrelaksować. Stworzono miejsce, które nie zachęca do zatrzymania się lecz stanowi raczej dojście lub przejście, w drodze do określonego celu. Forma zdaje się tu być ważniejsza od funkcjonalności. Brak stałych atrakcji oraz trudność w codziennym korzystaniu z tej strefy, wpływają negatywnie na jej odbiór.



II.46 Wiszący bar przy Sali Suggia. źródło: fot. autora
II.47 Detal elewacji Casa da Musica. źródło: fot. autora

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

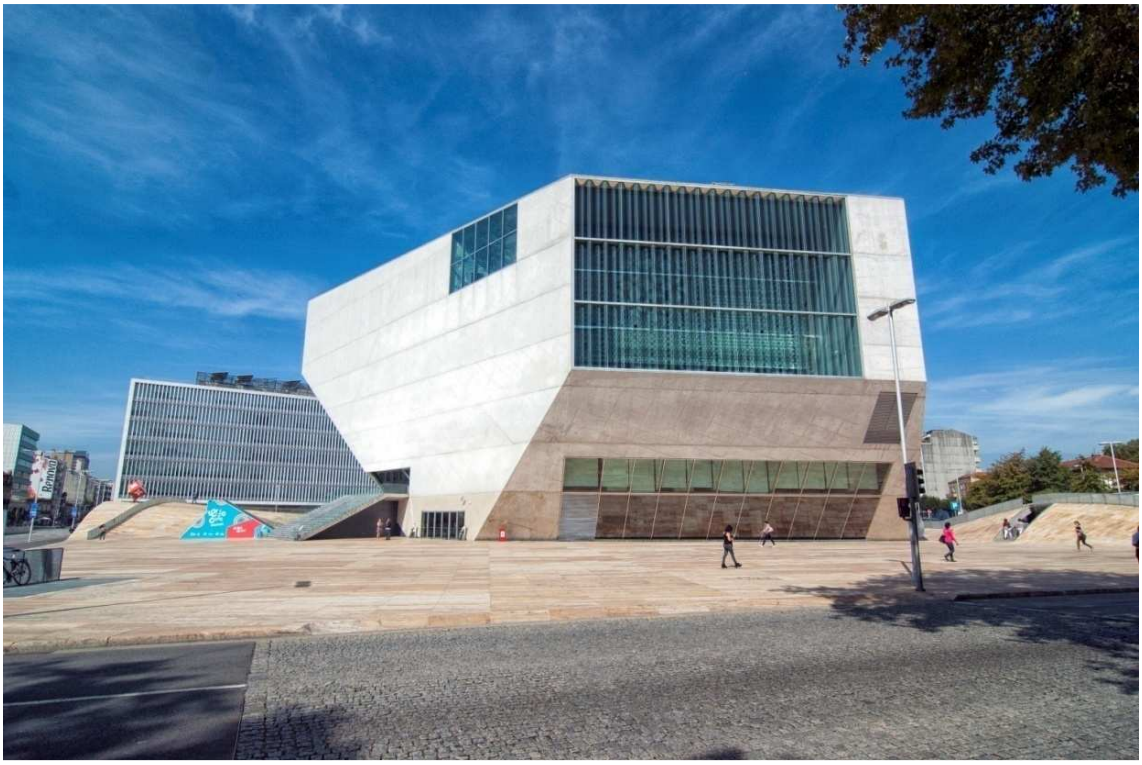
Rem Koolhaas, w zgodnej opinii krytyków architektury, stworzył w Porto jedno ze swoich najlepszych dzieł. Casa da Musica, za pomocą prostej, mocnej bryły, wykonanej z tradycyjnych materiałów takich jak beton architektoniczny, szkło i stal, tworzy wysmakowaną oprawę dla muzyki. Centralny punkt budynku - sala Suggia, dzięki zastosowaniu potężnych falujących przeszkleń, widoczna jest również z zewnątrz. Oczom widzów ukazuje się prosta sala typu Shoebox, nie tak spektakularna jak te typu Vineyard lecz zapewniająca bardziej równomierne rozchodzenie się dźwięków. Dzięki zastosowaniu paneli ze sklejki imitujących fakturę drewna, obserwator spoglądający z placu Praça de Mouzinho de Albuquerque może odnieść wrażenie, że stoi przed ogromnym instrumentem muzycznym z odsłoniętym pudłem rezonansowym. Projektanci bawią się wycięciami w bryle, odsłaniając fragmenty wnętrz o żywej kolorystyce, próbując wciągnąć do środka postronne osoby.[126] Każda z sal budynku wykończona jest w unikalny sposób, nawiązując czy to do kontekstu kulturowego czy do rodzaju muzyki wykonywanej w danym pomieszczeniu. Surowa estetyka bryły budynku jest tu zestawiona z feerią barw i bogactwem wzorów. Nieszablonowym rozwiązaniem jest przenikanie się poszczególnych audytoriów za pomocą zastosowanych przeszkleń, spajających ich przestrzeń w jedną strefę. W ten sposób, symbolicznie, wszystkie rodzaje muzyki łączą się wokół wspólnego rdzenia. "Podróż" po poszczególnych poziomach budynku, dzięki odkrywaniu tak różnorodnych światów muzycznych i architektonicznych, nie pozostawia użytkowników obojętnymi. Dbałość o zastosowane materiały, staranne wykonanie detalu architektonicznego skontrastowane z surowością podstawowych materiałów wykorzystanych do wzniesienia Casa da Musica wpływa na jego wysoką atrakcyjność. Wkomponowanie gmachu w kontekst kulturowo-historyczny Portugalii, przy jednoczesnym uniknięciu kiczu, pokazuje wysoką klasę twórców. Trudno uwierzyć, że pierwotnie projekt, który stał się bazą do wzniesienia tego budynku, opracowany został w 1998 roku, jako dom (Y2K House)[127] dla holenderskiej rodziny a tam, gdzie znajduje się teraz główna sala koncertowa, umiejscowiony był salon.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Casa da Musica dominuje swoje otoczenie zarówno pod względem estetycznym jak i funkcjonalnym, nie pozostawia miejsca na dialog z otoczeniem. Przy, w najdrobniejszych szczegółach, dopracowanym budynku, o wysokiej atrakcyjności dla użytkowników, przestrzeń zewnętrzna pozostawia niedosyt. Morze trawertynu nie proponuje dużo więcej ponad

[126] Ernestyna Szpakowska-Loranc, *Perspektywa Jako Subtekst Architektury. Sifang Art Museum I Casa Da Musica*, Przestrzeń i Forma nr 25/2016, Szczecin 2016, s. 135-136
[127] oma.eu/projects/y2k-house (dostęp 3.07.2020)

naturalną szlachetność materiału, z którego zostało wykonane. Ginie w nim relacja na styku wnętrza i zewnętrza, podporządkowana w sposób absolutny temu, co ukryte w betonowej osłonie ścian. Brak powiązań funkcjonalnych pomiędzy tymi strefami swoje odzwierciedlenie znajduje ma w wyrazie estetycznym obu przestrzeni.



Il.48 Casa da Musica widok z Rotundy da Boavista. źródło: fot. autora

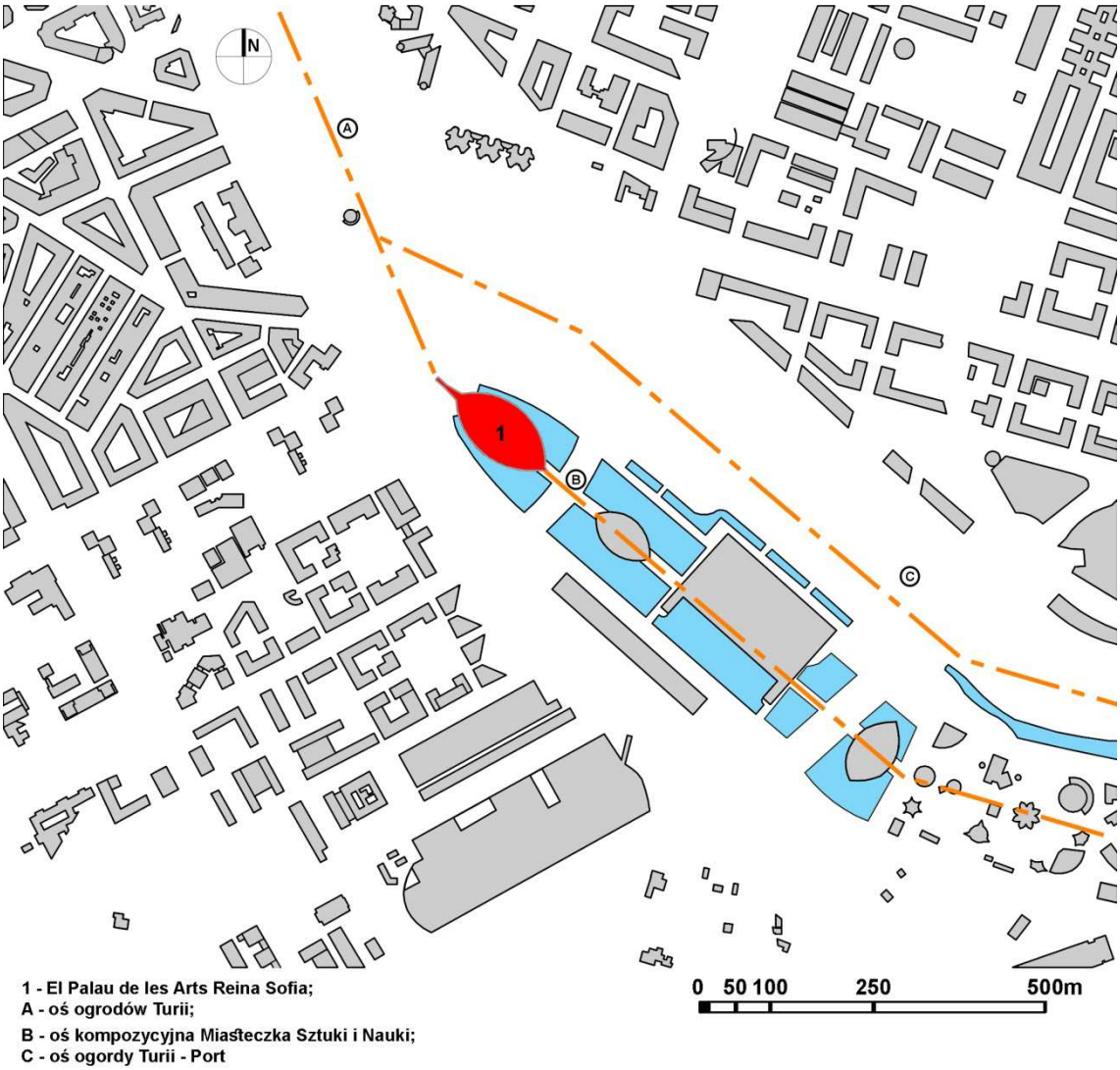
4.1.3 EL PALAU DE LES ARTS REINA SOFIA W WALENCJI.

Il.49 El Palau de les Arts Reina Sofia widok od strony wschodniej. źródło: fot. autora

Walencja to trzecie, co do wielkości, miasto Hiszpanii liczące 790201 mieszkańców[128]. Jest stolicą wspólnoty autonomicznej o tej samej nazwie, zlokalizowanej we wschodniej części kraju nad Morzem Śródziemnym. Ośrodek stanowi ważny węzeł komunikacyjny, z uwagi na zlokalizowany tu drugi co do wielkości hiszpański port morski. Walencja jest siedzibą 4 uczelni, na czele z Universidad de Valencia, założonym w 1499, oraz jest miejscem funkcjonowania wielu instytucji kulturalno-naukowych. Znajduje się tu wiele zabytków oraz różnorodnych atrakcji turystycznych. Dzięki licznym inwestycjom publicznym oraz prywatnym, obserwuje się dynamiczną przemianę charakteru miasta. Powstał tu cały szereg obiektów sportowych i kulturalnych zaprojektowanych przez znanych architektów takich jak Norman Foster czy David Chipperfield. Zadbano również o rozwój terenów zielonych i rekreacyjnych. Jedną z najbardziej spektakularnych metamorfoz przeszło koryto rzeki Turia, które w roku 1988, dzięki projektowi autorstwa Ricardo Bofilla, zostało, na blisko ośmiokilometrowym fragmencie, zamienione w park linearny - Ogrody Turii.[129] Dzięki temu, zlikwidowano zagrożenie powodziowe dla miasta odsuwając ciek wodny na bezpieczną odległość i prowadząc go nowym szlakiem, po zachodniej stronie Walencji. W miejscu dawnego koryta rzeki, na obszarze obejmującym 35 hektarów, wzniesiono kompleks budynków dla kultury, Ciudad de las Artes y las Ciencias

[128] www.citypopulation.de/en/spain/cities/, (dostęp 19.03.2020)
[129] Jan Maciej Chmielewski, *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast,* Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2010, s. 32-33

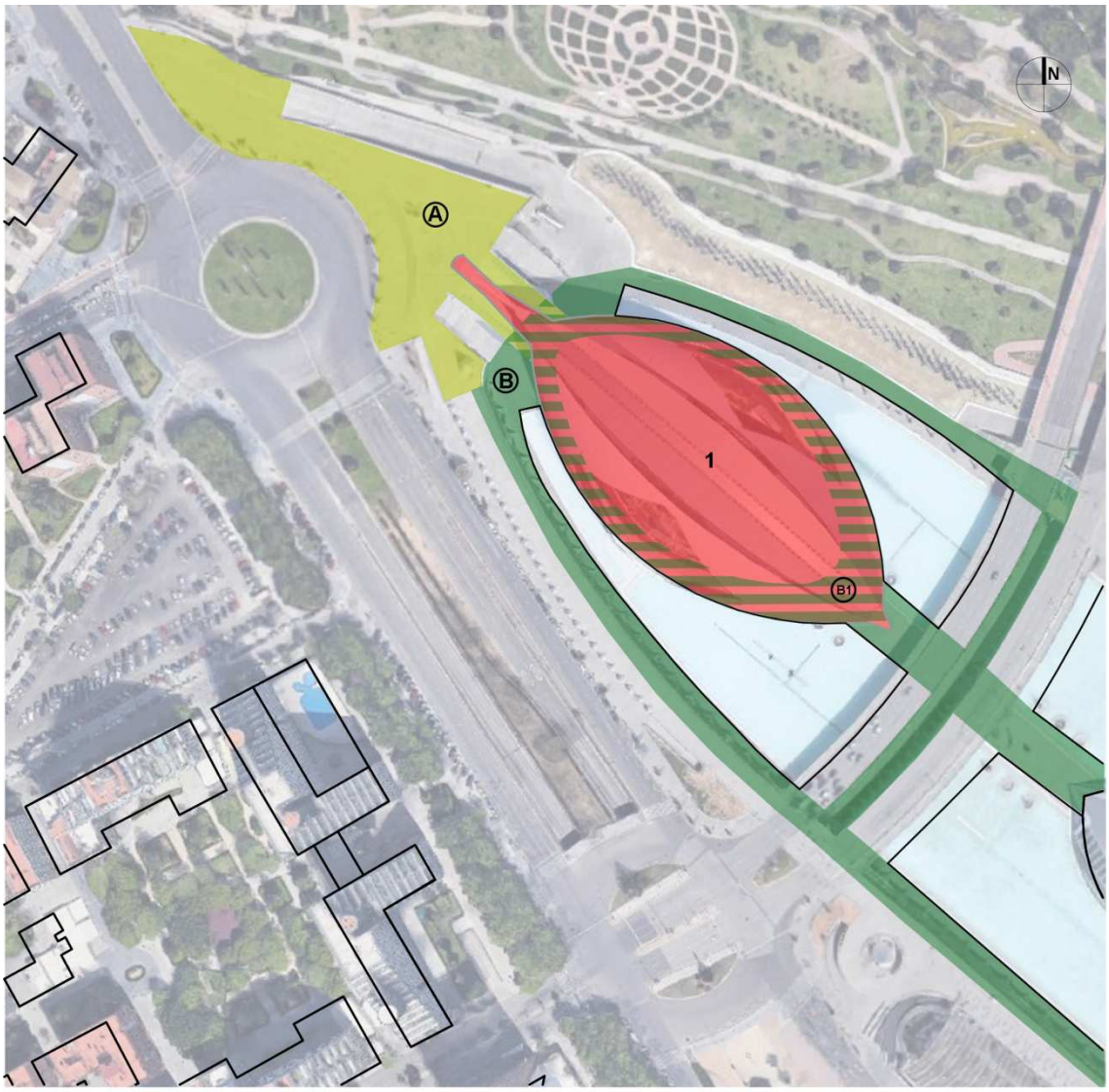
(Miasteczko Sztuki i Nauki), który w zdecydowany sposób odmienił dotychczasowy charakter miejsca. Za projekt kompleksu odpowiadał Santiago Calatrava, urodzony w Walencji architekt, we współpracy z Felixem Candelą.



II.50 El Palau de les Arts Reina Sofia w strukturze urbanistycznej Walencji. źródło: opracowanie autora

Powstały zespół urbanistyczny stanowi klamrę spinającą miasto z terenami portowymi, w jego wschodniej części. Wzniesienie nowej zabudowy przyspieszyło rozwój tej dzielnicy oraz doprowadziło do zagospodarowania przestrzeni pomiędzy osiedlami mieszkaniowymi a terenami przemysłowymi. Dzieło hiszpańsko-meksykańskiego duetu architektów stało się jedną z chętniej odwiedzanych przez mieszkańców i turystów atrakcji miasta. W skład kompleksu weszły następujące budynki: kino Hemisfèric (otwarcie 1998 r.) - proj. Santiago Calatrava (SC); muzeum Museo de las Ciencias Príncipe Felipe (o. 2000 r.) – proj. S.C.; oceanarium L'Oceanogràfic (o. 2003 r.) - proj. Felix Candela; opera El Palau de les Arts Reina Sofia (o. 2005 r.) - proj. S.C.; hala wielofunkcyjna L'Àgora (o. 2009 r.) - proj. S.C.. Razem, tworzą jeden z najrozleglejszych w Europie kompleksów budynków dla sztuki i kultury. Jego powstaniu

towarzyszyły liczne kontrowersje, a zakładany budżet inwestycji został przekroczony pięciokrotnie - z planowanych 300 milionów euro koszt wzrósł do 1,5 miliarda euro.[130] Zwracano też uwagę na niską trwałość zastosowanych rozwiązań budowlanych, źle znoszących nadmorski klimat Walencji.[131]



Il.51 Przestrzeń styku El Palau de les Arts Reina Sofia z miastem. źródło: opracowanie autora

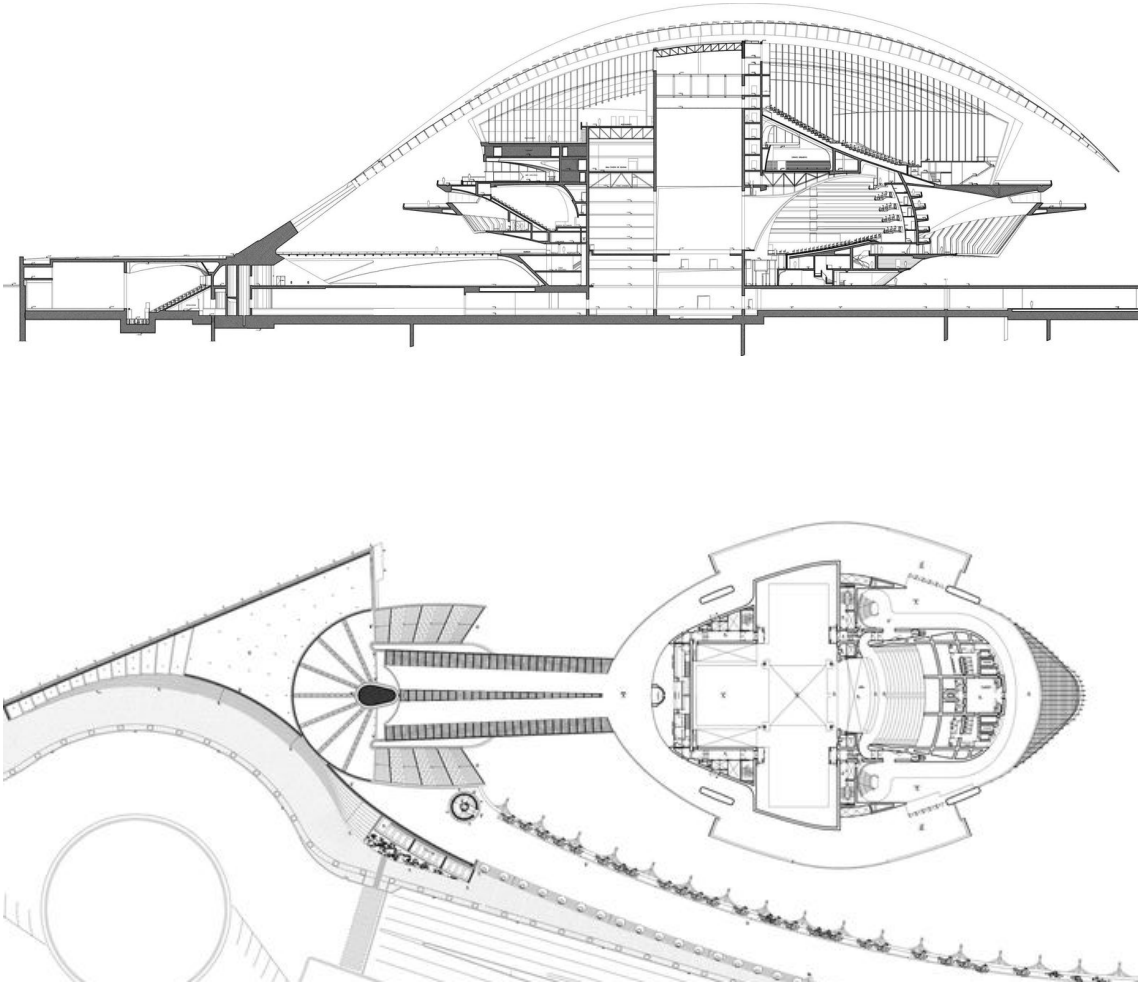
[130] www.npr.org/2013/01/29/170561273/how-a-spanish-city-went-boom-then-bust, (dostęp 19.03.2020)
[131] www.elmundo.es/elmundo/2013/01/28/valencia/1359387089.html, (dostęp 19.03.2020)

A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesny budynków dla muzyki, oferujących interesującą, wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

El Palau de les Arts Reina Sofia wchodzi w skład większego kompleksu budynków dla kultury i nauki, Ciudad de las Artes y las Ciencias. Gmach opery stanowi konglomerat scen mieszczących się zarówno wewnątrz, jak i na zewnątrz budynku. Cztery sale koncertowe o zróżnicowanej pojemności oraz przeznaczeniu, charakteryzują się też odmienną stylistyką wykończenia. Sala Principal, będąca główną sceną operową, na której wystawiane są również przedstawienia baletowe, może pomieścić w zależności od rodzaju prezentowanego spektaklu od 1412 do 1470 osób. Na wyższych kondygnacjach zlokalizowana jest sala Auditori o podobnej ilości miejsc, wahającej się pomiędzy 1420 – 1490. Miejsce to służy nie tylko występom muzycznym (koncerty symfoniczne, muzyki współczesnej oraz popularnej), ale także organizacji konferencji, wieców i innych imprez masowych. Dwie kolejne sale, Aula Magistral i Teatro Martin i Soler, mają kameralne rozmiary. W każdej z nich dostępnych jest około 400 miejsc siedzących. Również w nich, poza koncertami, możliwa jest organizacja różnego rodzaju wydarzeń kulturalnych, społecznych oraz naukowych. Atrakcyjnym miejscem, dostępnym dla widzów podczas przerw w spektaklach lub podczas zwiedzania opery, są, umieszczone na jedenastej kondygnacji, tarasy z gajami palmowymi, z których rozciąga się widok na otaczające miasto oraz zielone ogrody w starym korycie rzeki Turia. Na poziomie parteru, znajduje się ogólnodostępna restauracja, na tarasie której odbywają się recitale muzyczne. Powyżej, w westybulu sali głównej, architekt zaplanował przestrzeń do organizacji uroczystych bankietów, towarzyszących wydarzeniom organizowanym w operze. Uzupełnienie oferty komercyjnej stanowią salki konferencyjne dostępne dla użytkowników biznesowych oraz dwupoziomowa sala restauracyjna umiejscowiona na poziomie 31, gdzie organizowane są spotkania i prezentacje firmowe. W części podziemnej mieszczą się pomieszczenia techniczne, sale ćwiczeniowe, magazyny, część pomieszczeń biurowych oraz stołówka pracownicza. Zewnętrzne przestrzenie budynku, tętniące życiem przez większą część dnia, pomyślane są jako miejsce relaksu oraz rekreacji. Funkcjonalnie, strefa ta połączona jest z całym zespołem urbanistycznym Miasteczka Sztuki i Nauki, co prowadzi do wzajemnego uzupełniania oferty programowej. Dzięki zastosowaniu zbiorników wodnych oraz wielopoziomowych przestrzeni publicznych z licznymi podcieniami, projektanci wykreowali przestrzeń dającą wytchnienie od gorącego klimatu Walencji. Całość dopełnia zieleń parkowa oraz wariacja na temat ogrodu

zimowego, zaproponowana przez Santiago Calatravę, w postaci budynku L'Umbracle, kryjącego pod spodem wielopoziomowy parking.

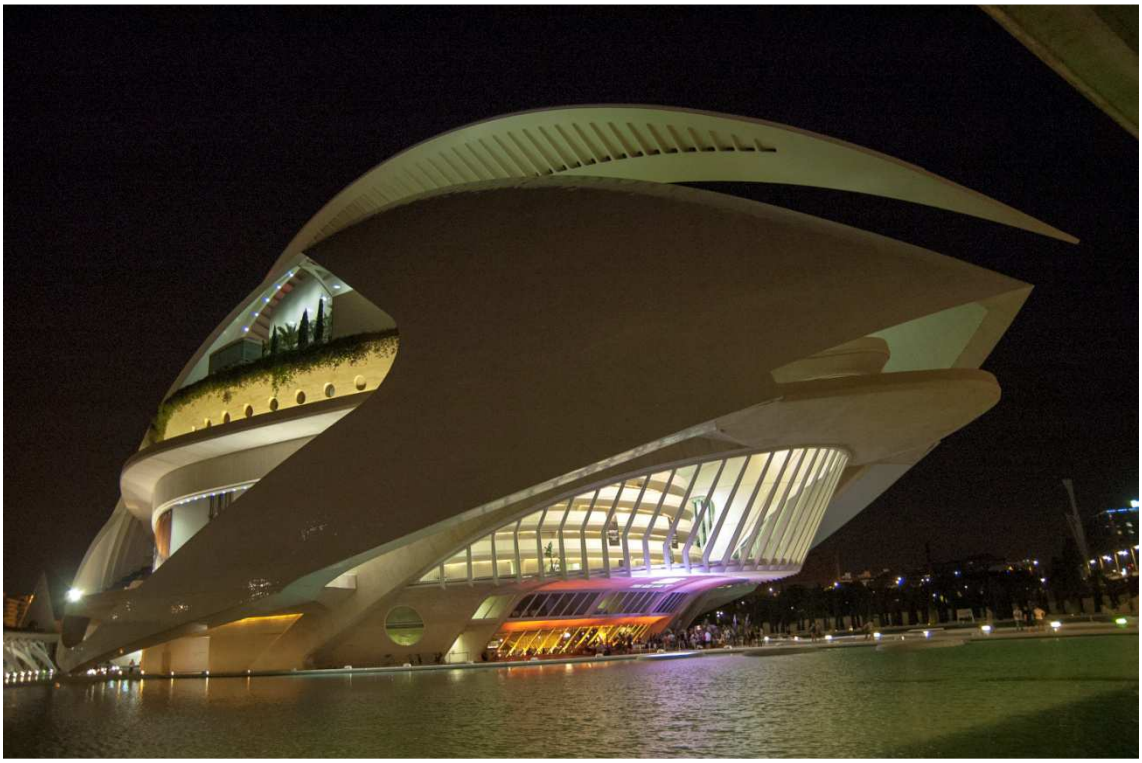


Il.52 El Palau de les Arts Reina Sofia rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: igsmag.com/features/palau-de-les-arts-reina-sofia-santiago-calatrava-2/ (dostęp: 20.03.2020)

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

Opera w Walencji, jak i cały kompleks Ciudad de las Artes y las Ciencias są zaprojektowane w sposób ułatwiający dostęp dla różnorodnych grup użytkowników. Zespół urbanistyczny jest integralną częścią zespołu obiektów zagospodarowanego koryta rzeki Turia, we wschodniej części Walencji - brak tu barier pomiędzy terenami zielonymi a przestrzenią publiczną wykreowaną przez budynki (w tym El Palau de les Arts Reina Sofia). Różnice wysokości, pomiędzy istniejącą zabudową dawnego brzegu rzeki a poziomem zaprojektowanego placu, można pokonać za pomocą schodów, wind oraz ramp, ukrytych w podcieniach otaczających kompleks od zachodniej strony. Miasteczko Sztuki i Nauki jest jednym z najchętniej odwiedzanych w Walencji miejsc, komplementarność, poszczególnych obiektów, przejawia się w bogatej ofercie programowej. Budynek opery, dzięki różnorodności

oferowanych sal, sprawia, że korzystają z niego nie tylko artyści, ale też politycy czy naukowcy. Zróżnicowanie wielkości widowni pozwala na organizację zarówno koncertów, seansów filmowych oraz wydarzeń kulturalnych gromadzących rzesze obserwatorów, jak i przedstawień o mniej komercyjnym charakterze, z ograniczonym audytorium. Najbliższe otoczenie El Palau de les Arts Reina Sofia, ograniczone jest za pomocą zbiorników wodnych, wykorzystywanych, przez część odwiedzających, do celów rekreacyjnych. Jest to też przestrzeń, w której odbywają się koncerty na świeżym powietrzu. W tym celu, udostępniany jest plac nazwany Voladís Saló Del Túria, pełniący jednocześnie funkcję tarasu restauracyjnego. Styk, pomiędzy miastem a budynkiem, kreowany jest tu w sposób nieograniczony, przy pomocy dostępnej powierzchni i braku ewentualnych dodatkowych kosztów, a rzeźbiarskość założenia i bogata oferta programowa przyciąga w to miejsce szerokie grono użytkowników.[132] Omawiany kompleks mierzy się jednak z problemem, dotykającym monofunkcjonalne zespoły urbanistyczne, które pustoszeją wraz z zamknięciem ostatniego budynku. Ze względu na ogromną skalę założenia, okoliczni mieszkańcy nie są w stanie wypełnić go życiem również w późnych godzinach wieczornych i nocnych. W ciągu dnia, przestrzeń Ciudad de las Artes y las Ciencias na powrót tętni życiem.[133]



II.53 El Palau de les Arts Reina Sofia widok od strony południowej. źródło: fot. autora

[132] Mateusz Gyurkovich, *Hybrydowe ...*, op. cit. s. 105

[133] Elżbieta Kaczmarska, *Explosive Valencia – futuristic imagination and the power of tradition in creating the image of urban spaces. Competition and conflict, or coexistence and praise of diversity?*, Technical Transactions/ Czasopismo Techniczne Nr. 2020/007, Politechnika Krakowska, Kraków, 2020, s.3-8

A3. Architektura dla muzyki, jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

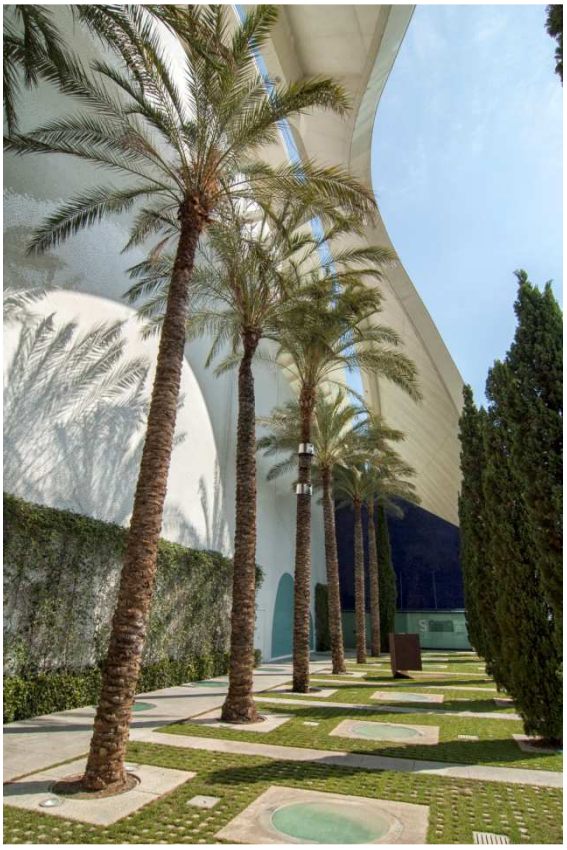
W punkcie A2 poruszona została kwestia największej bolączki opisywanego założenia, która nie omija również samego gmachu opery. Gigantyczne założenie urbanistyczne, o jednorodnym określonym charakterze funkcji, wymaga sporej grupy użytkowników, aby spełniać oczekiwania twórców. W porze nocnej, okoliczni mieszkańcy, pozbawieni wsparcia turystów oraz osób zamieszkujących dalsze dzielnice Walencji, nie są wstanie ożywić Miasteczka Sztuki i Nauki, które zamienia się w galerię nieruchomych monumentalnych rzeźb. W ciągu dnia, obraz ten jest zupełnie inny, gdy tłumy mieszkańców i turystów przybywają w tę okolicę, aby skorzystać z bogatej oferty kulturowo-rekreacyjnej. Ogólnodostępne miejsca zlokalizowane są głównie w przestrzeniach zewnętrznych otaczających El Palau de les Arts Reina Sofia, co, ze względu na ciepły klimat Hiszpanii, nie stanowi problemu w użytkowaniu. Strefa wewnętrzna, z wyłączeniem restauracji, jest do dyspozycji osób, które zakupiły bilet do opery, choć, podobnie jak w wypadku Casa da Musica, omawianego we wcześniejszym fragmencie pracy, po wejściu do środka, mogą sie one swobodnie poruszać po większości pomieszczeń. Obszar wokół obiektu stanowi uzupełnienie oferty ukrytej wewnątrz budynku, dodatkowo jest przestrzenią gdzie prezentowane są wystawy plenerowe. Zbiorniki wodne, które przypominają o historii tego miejsca, służą również do rekreacji, do pływania na kajakach, na deskach oraz w dmuchanych kulach, w upalne dni niwelując żar panujący w tej części Hiszpanii.[134] Zadbana zieleń, leżących po wschodniej stronie opery Ogrodów Turii, przyciąga ludzi uprawiających sport lub relaksujących się pośród roślin, urozmaica białe przestrzenie Miasteczko Sztuki i Nauki.

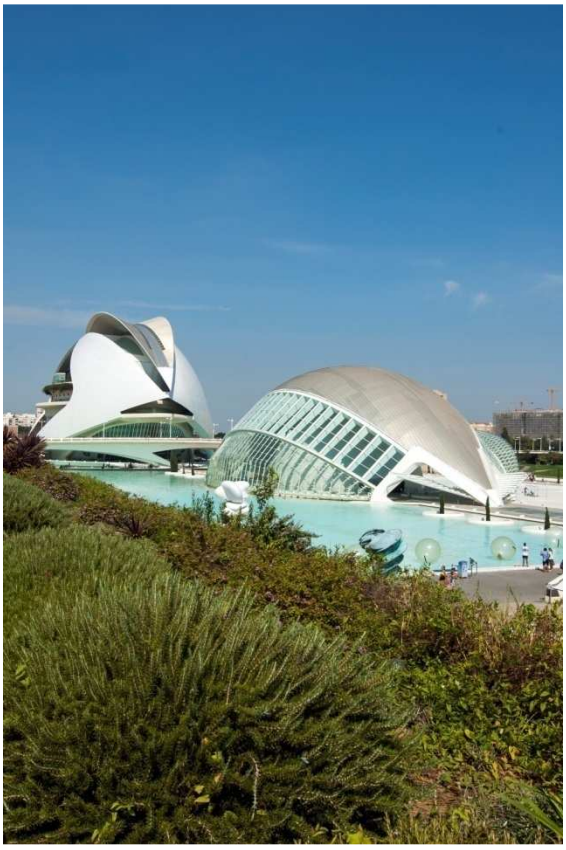
STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

Budynek Opery w Walencji wymyka się klasycznemu podejściu do projektowania tego rodzaju obiektów. Stanowi element większego zespołu urbanistycznego, który ma na celu propagowanie sztuki oraz nauki. Wszystkie elementy kompleksu, w tym rzeźbiarski gmach El Palau de les Arts Reina Sofia, są temu podporządkowane. Zewnętrzna przestrzeń publiczna została zaprojektowana w formie placów i ścieżek, podzielonych zbiornikami wodnymi i wyspecjalizowanymi obiektami. Użytkownik sam decyduje czy chce skorzystać z oferty któregoś z nich, czy woli pozostać tylko obserwatorem podziwiającym monumentalne budowle. To założenie urbanistyczne, o niespotykanej skali, dostarcza bogaty program

[134] Elżbieta Kusińska, *Woda w założeniach architektoniczno-urbanistycznych*, Politechnika Krakowska, Kraków 2009, s. 126-128

funkcjonalny dla odwiedzających osób, pozostawiając im wiele swobody przy wyborze atrakcji, z których korzystają. Gmach opery, dzięki różnorodnej ofercie sal koncertowych i audytoryjnych, jest miejscem wielu wydarzeń artystycznych i biznesowych. Biletowany dostęp do jego wnętrza stanowi utrudnienie w pełnej integracji z zewnętrznymi przestrzeniami publicznymi, które przejęły rolę propagatora kultury wysokiej wśród postronnych użytkowników, zachęcając ich do skorzystania z tego, co ukryte wewnątrz.





Il.54 El Palau de les Arts Reina Sofia zielone tarasy na 11 kondygnacji. źródło: fot. autora
Il.55 Widok od strony południowej na El Palau de les Arts Reina Sofia i L'Hemisfèric. źródło: fot. autora

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

B1. Dostępność komunikacyjna publicznym transportem zbiorowym, lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych.

Ciudad de las Artes y las Ciencias zostało wybudowane we wschodniej części miasta, w dzielnicy Quatre Carreres, leżącej pomiędzy centrum miasta a terenami przemysłowymi usytuowanymi w porcie. Gmach opery, wraz z innymi budynkami, zajmuje podłużną działkę pomiędzy aleją Avenida del Professor López Piñero a Ogrodami Turii. Teren ten, przecięty jest przez dwa mosty Pont de Montolivet oraz Pont L'Assut do L'Or, które umożliwiają pokonanie dawnego koryta rzeki transportem kołowym. Do Miasteczka Sztuki i Nauki można dotrzeć za pośrednictwem kilku linii autobusowych, które odchodzą z sześciu podwójnych przystanków

umieszczonych wokół kompleksu. W odległości dwóch kilometrów od budynku zlokalizowane są dwie stacje kolejowe, València-Cabanyal oraz Estació del Nord (główny dworzec Walencji). Pomimo funkcjonującego w mieście metra, nie ma obecnie możliwości korzystania z niego, w tej części miasta. Ukończenie budowy nowej linii lekkiej kolei miejskiej - T10, prowadzącej do portu i przebiegającej w pobliżu gmachu opery, jest od 14 lat, z powodów finansowych, przesuwane w czasie. Obecnie, planuje się, że pierwsi użytkownicy skorzystają z niej w roku 2023. Włączenie tej trasy do istniejącej sieci kolei podziemnej, znacznie poprawi możliwość dotarcia do omawianego kompleksu obiektów za pomocą transportu zbiorowego, umożliwi bezpośrednie połączenie z, oddalonym o 10 kilometrów na zachód, lotniskiem międzynarodowym oraz z, odległym o 1,8 kilometra na wschód, terminalem promowym.

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

W Walencji funkcjonuje system rowerów miejskich Valenbisi obsługujący 2750 rowerów rozmieszczonych w 275 stacjach, z których dziewięć znajduje się w odległości nie większej niż 500 m od Miasteczka Sztuki i Nauki, oferując 215 rowerów. Sieć wydzielonych ścieżek rowerowych liczy 156 km i łączy się z trasami prowadzącymi do okolicznych miasteczek, wchodzących w skład aglomeracji. Historyczne centrum miasta oddalone jest o 2,5 kilometra od gmachu opery, można tu dojść pieszo korzystając z trasy biegnącej w starym korycie rzeki Turia, które, zamienione w park linearny, oferuje zarówno drogi piesze jak i rowerowe. Innym sposobem, który umożliwia dotarcie do El Palau de les Arts Reina Sofia, jest skorzystanie z miejskiej sieci hulajnóg elektrycznych, wynajmowanych, podobnie jak w innych europejskich miastach, za pomocą aplikacji mobilnej. W bezpośrednim sąsiedztwie opery, nie zainstalowano dotychczas żadnej stacji ładowania pojazdów elektrycznych, natomiast przy pobliskich budynkach, użytkownicy samochodów bezemisyjnych mogą znaleźć 17 punktów umożliwiających naładowanie baterii. Od roku 2018, Walencja wymienia flotę swoich autobusów na modele hybrydowe oraz w pełni elektryczne, dążąc do modelu zeroemisyjnego transportu publicznego.

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Obszar, na którym wzniesiono Ciudad de las Artes y las Ciencias, jest bardzo dobrze zintegrowany z siatką ulic miejskich, a w jego pobliżu usytuowane są węzły drogowe, umożliwiające szybkie dotarcie do autostrady V-15 i głównych dróg tranzytowych, prowadzących do innych ośrodków miejskich na terenie Półwyspu Iberyjskiego. Do centrum miasta, po dawnym lewym brzegu rzeki, prowadzi szeroka dwujezdniowa aleja, nosząca imię

Profesora Lópeza Piñero, po prawej stronie, reprezentacyjna aleja de l'Albereda. Dawne koryto rzeki Turia spięte jest tu przy pomocy dwóch mostów drogowych. Wykorzystując różnice wysokości pomiędzy poziomem miasta a osuszonym dnem rzeki, architekci wkomponowali w skarpę dwukondygnacyjny parking, pełniący równocześnie rolę jej umocnienia. Garaż podziemny oferuje 661 miejsc postojowych dla samochodów osobowych oraz 25 stanowisk dla autokarów.

B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

Gmach opery powstał w ramach procesu rewitalizacji terenów leżących na styku, pomiędzy centrum miasta a obszarem nadmorskim, o przeważającej funkcji przemysłowej. Projekt urbanistyczny zakładał wzniesienie obiektów o różnorodnych funkcjach usługowych, uzupełnionych o zabudowę mieszkaniową. Na przeciwko Ciudad de las Artes y las Ciencias, po zachodniej stronie, wzniesiono Ciudad de la Justícia, skupiające najważniejsze instytucje sądownicze w mieście. W skład kompleksu Miasteczka Sztuki i Nauki wchodzą obiekty wymienione we wstępie do poniższej analizy, znajduje się tu również ośrodek badawczy Centro de Investigación Príncipe Felipe, zajmujący się naukami biotechnicznymi. Czynnikiem, znacznie podnoszącym atrakcyjność terenów wokół opery, są Ogrody Turii prowadzące w stronę centrum miasta, stanowiące największy park i zarazem zieloną oś miasta. Wzdłuż, której usytuowane są ważne gmachy użyteczności publicznej, takie jak sala koncertowa Palau de la Música - autorstwa José María García de Paredes (w odległości 0,9 km), Muzeum Sztuk Pięknych i Muzeum Historii Naturalnej (2,6 km), Instytut Sztuki Nowoczesnej (4 km). Ratusz oraz główny plac miasta - Plaça de la Verge wraz z zabytkowym centrum miasta i większością instytucji samorządowych, oddalone są o 2,5 kilometra od opery. Około 2,3 kilometra na wschód od El Palau de les Arts Reina Sofia zlokalizowana jest marina jachtowa (gościła regaty o Puchar Ameryki w 2007 roku) oraz tor Formuły 1, będący miejscem organizowania wyścigów o Grand Prix Hiszpanii.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

Ciudad de las Artes y las Ciencias, w skład którego wchodzi gmach opery, zlokalizowany jest w atrakcyjnej części Walencji, na styku, pomiędzy dzielnicami mieszkalnymi a terenami przemysłowymi zgrupowanymi wokół portu. Obszar ten posiada dogodne połączenia komunikacyjne z całą aglomeracją, szczególnie rozwinięta jest tu sieć drogowa, promująca indywidualny transport kołowy. Transport publiczny, który podlega obecnie procesowi reorganizacji związanej z budową nowej linii metra, powinien się znacznie poprawić po roku

2023, kiedy planowane jest otwarcie trasy T-10. Bliskość centrum miasta oraz osiedli mieszkaniowych sprawia, że wielu z odwiedzających korzysta z tras spacerowych i rowerowych biegnących osuszonym korytem rzeki Turia. Trasy te, docelowo, mają prowadzić aż nad brzeg Morza Śródziemnego.

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

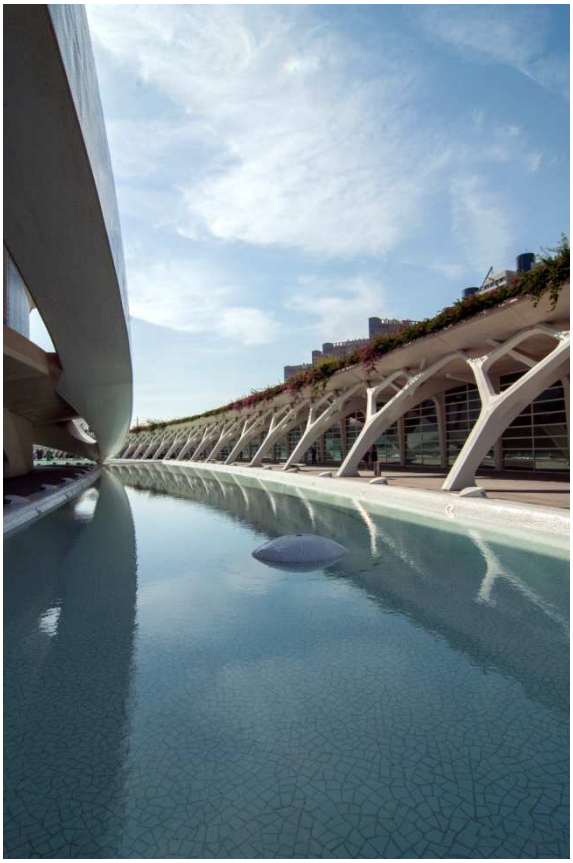
Opera wraz z cały Miasteczkiem Sztuki i Nauki zostały zaprojektowane prze Santiago Calatrave i stały się najbardziej rozpoznawalnymi budowlami Walencji, zwiększając atrakcyjność miasta oraz przyciągając tłumy turystów, pragnących zapoznać się z tą realizacją. Wizerunek budynków, wchodzących w skład kompleksu, jest wykorzystywany w materiałach reklamujących miasto i region tej części Hiszpanii. El Palau de les Arts Reina Sofia przyciąga wybitnych artystów i twórców związanych z operą, takich jak Plácido Domingo, Zubin Mehta czy wieloletnia szefowa opery w Walencji Helga Schmidt, która przyznała w wywiadzie udzielonym dla El Pais, że "*przybyła do Walencji dla budynku Calatravy: to była miłość od pierwszego wejrzenia*".[135] Ciudad de las Artes y las Ciencias stało się elementem popkultury, a z racji swojej futurystycznej formy, zostało wykorzystane jako scenografia w filmie pt. "*Kraina jutra"* oraz serialu "*Doctor Who"* i *"Nowy Wspaniały Świat".* Swoje wydarzenia marketingowe organizowały tu znane firmy z BMW, Adidasem czy TEKĄ na czele. Analiza opracowań na temat budynku opery pozwala stwierdzić, że obiekt zaczął być zaliczany do ikon architektury, a jego charakterystyczna bryła stała się wizytówka miasta wchodzącego w XXI wiek, budując jego renomę na arenie międzynarodowej.

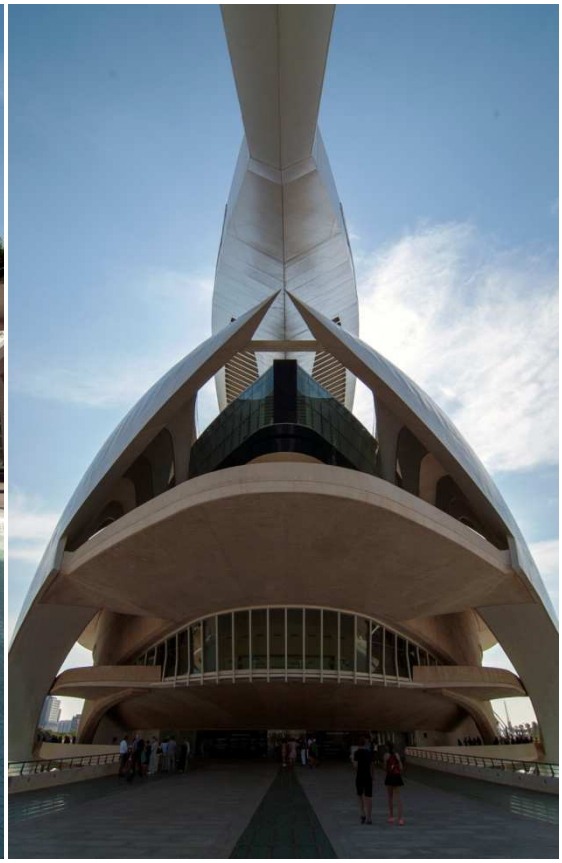
C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

Opera w Walencji jest elementem dużego założenia urbanistycznego, skupiającego budynki użyteczności publicznej. Podobne rozwiązanie zastosowano, kilka lat później, w Katowickiej Strefie Kultury, omawianej w poniższej pracy przy okazji gmachu NOSPRu. W

[135] Tłumaczenie autora, cytat pochodzi z wywiadu przeprowadzonego w roku 2010 przez Agusti Fancelli z Helgą Schmidt. elpais.com/diario/2010/10/31/eps/1288506414_850215.html (dostęp 20.10.2017r.)

obu przypadkach, kreacja nowej przestrzeni miejskiej miała na celu rewitalizację danego obszaru i stworzenie nowego reprezentacyjnego układu, skupiającego, w jednym miejscu, obiekty o dużym potencjale miastotwórczym. Ciepły śródziemnomorski klimat Walencji pozwala na całoroczne wykorzystywanie stref powstałych pomiędzy zabudową, które uzupełnia zieleń, znajdujących się nieopodal, Ogrodów Turii. Wnętrza budynków przewidziane zostały dla widzów zdecydowanych na konkretny rodzaj rozrywki, którzy zakupili bilety wstępu. Ciudad de las Artes y las Ciencias stało się impulsem, który przyspieszył przekształcenia w dzielnicach Camins al Grau i Quatre Carreres, gdzie wzniesiono nowe obiekty na terenach przylegających do dawnego koryta rzeki Turii. Powstały tam bloki mieszkalne, budynki usługowe oraz administracyjne. Do dzisiaj, wiele działek na południe oraz na wschód od gmachu opery, pozostaje niezagospodarowanych, na co zapewne wpływ miał kryzys ekonomiczny z roku 2008, który odcisnął swoje piętno także na hiszpańskim budownictwie.





Il.56 Podcienia i zbiornik wodny po zachodniej stronie El Palau de les Arts Reina Sofia. źródło: fot. autora
Il.57 Główne wejście do El Palau de les Arts Reina Sofia. źródło: fot. autora

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Opera w Walencji ulokowana jest na zamknięciu zielonej osi miasta, biegnącej na kierunku północ-południe, zagospodarowanej w postaci Ogrodów Turii. Budynek ma 75

metrów wysokości, co czyni go obecnie najwyższym, tego rodzaju, obiektem na świecie i przez co stanowi dominantę, zamykającą najważniejszą oś miasta od południowej strony oraz punkt jej załamania w kierunku wschodnim, w stronę Morza Śródziemnego. Na odcinku biegnącym w kierunku wybrzeża, szerokość dawnego koryta rzeki ulega podwojeniu - po stronie zachodniej rozciąga się zabudowa, wchodząca w skład Miasteczka Sztuki i Nauki, a po wschodniej, kontynuowane jest założenie parku linearnego. El Palau de les Arts Reina Sofia wraz z L'Àgorą i mostem l'Assut de l'Or kształtują sylwetę miasta od strony południowej i wschodniej, odcinając się swoją charakterystyczną futurystyczną formą, w kolorze bieli i granatu, od pozostałej zabudowy, utrzymanej w stonowanych barwach. Santiago Calatrava wprowadził nową, ogólnodostępną przestrzeń publiczną, stanowiącą spojenie pomiędzy dwoma dzielnicami Walencji oraz łącznik pomiędzy obszarami mieszkalnymi a podlegającymi rewitalizacji terenami poprzemysłowymi i portowymi. Ciudad de las Artes y las Ciencias stanowi centrum tego obszaru, spajając okoliczną zabudowę na obu brzegach dawnej rzeki.

Il.58 Ceramiczne klamki projektu Santiago Calatravy. źródło: fot. autora

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

El Palau de les Arts Reina Sofia wraz z całym kompleksem Miasteczka Sztuki i Nauki odgrywa istotną rolę w kształtowaniu przestrzennym Walencji, a w szczególności, jej południowo-wschodniej części. Opera domyka kompozycyjnie główną oś miejską, biegnącą wzdłuż Ogrodów Turii, i równocześnie wyznacza kierunek rozwoju miasta, prowadząc go na

wschód, w stronę terenów portowych. Stanowi to istotny czynnik w procesie rewitalizacji obszarów pomiędzy centrum miasta a dzielnicami przemysłowymi, wprowadza ogólnie dostępną przestrzeń miejską, w postaci placów, oraz zabudowę o charakterze reprezentacyjnym. Dzięki swojej skali i formie, Ciudad de las Artes y las Ciencias stało się wizytówką miasta, symbolem wykorzystywanym w popkulturze, reklamującym Walencję oraz jej kulturę i naukę.

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

Santiago Calatrava, w budynku Opery w Walencji, stosuje charakterystyczne dla siebie rozwiązania konstrukcyjno-architektoniczne, które pozwalają mu tworzyć budynki zdające się przeczyć prawom fizyki. Stąd, El Palau de les Arts Reina Sofia, części odbiorców, kojarzy się ze statkiem kosmicznym, a inni, szukając nawiązań do kultury antycznej, widzą w nim hełm wojownika rzymskiego lub greckiego, zaś jeszcze innej grupie obserwatorów, dynamiczna forma, przywodzi na myśl wzburzone wody pobliskiego Morza Śródziemnego. Architekt opisuje swój budynek jako monumentalną rzeźbę,[136] pozostawiając krytykom architektury pole do rozważań o potencjalnych inspiracjach. Bardziej jednoznaczne odwołania to tradycji artystycznej rejonu Walencji, możemy dostrzec, w zastosowanym detalu architektonicznym. W budynku, projektant sięgnął po historyczne dziedzictwo przemysłowe miasta, które, od XIV wieku, słynęło z wytwarzanej porcelany oraz ceramiki. W sali Auditori, na ścianie naprzeciw sceny, umieszczona została wielka mozaika przedstawiająca poruszające się ludzkie sylwetki, przypominające w swym kształcie antyczne wzorce. Część drzwi, prowadzących do reprezentacyjnych pomieszczeń gmachu, została wyposażona w ceramiczne klamki, o kształcie ludzkich głów, utrzymanych w ciemnogranatowej kolorystyce. Do wykończenia powierzchni niektórych ścian, zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz opery, architekt zastosował ceramiczną mozaikę Trencadis[137], w kolorze białym. Innym akcentem, umieszczonym w obrębie gmachu, a odnoszącym się do klimatu panującego w tej części Hiszpanii oraz natury, jest zieleń, zastosowana w zielonych przestrzeniach zewnętrznych - na tarasach widokowych, z przewagą palm oraz cyprysów.

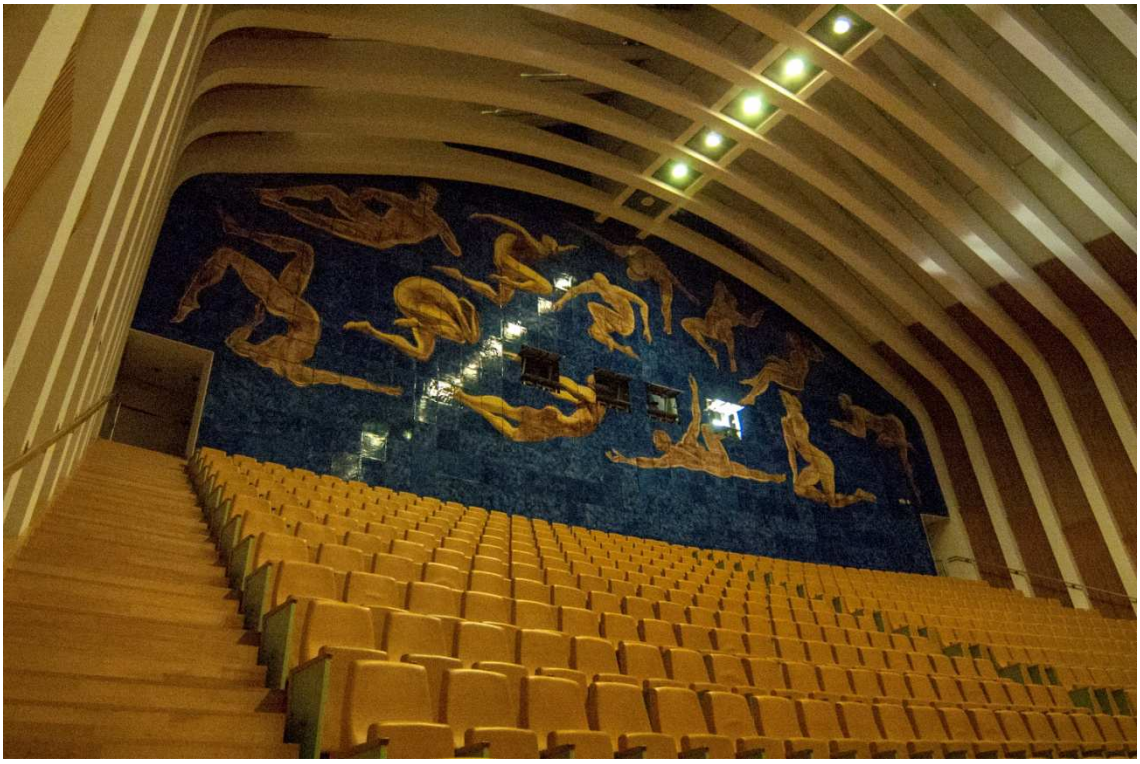
[136] Philip Jodidio,"*Calatrava*", Taschen, Kolonia, 2008, s.53

[137] Technika układania ozdobnej ceramicznej mozaiki z odłamków płytek oraz pokruszonej porcelany, popularna w okresie modernizmu katalońskiego na przełomie XIX w. i XX w..

Il.59 El Palau de les Arts Reina Sofia oraz plac Voladís Saló Del Túria. źródło: fot. autora

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Przestrzenie publiczne, zarówno wewnątrz budynku jak i przed nim, cechuje purystyczne podejście do zastosowanej barwy: dominuje biel, urozmaicana detalami w kolorze granatowym oraz błękitem wody i zielenią pobliskiego parku. Santiago Calatrava wprowadził, do projektu założenia, płytkie sadzawki, aby w ich tafli odbić, surowe w wyrazie, elementy konstrukcyjne, potęgując w ten sposób rzeźbiarski efekt kompleksu. Całość Miasteczka Sztuki i Nauki jest stylistycznie spójna. Zarówno mała architektura, jak i bryły tworzące ściany wnętrz urbanistycznych budynków, stworzone zostały według tej samej idei. Również w środku budynków, architekt nie zmienia tej futurystycznej estetyki. Na poziomie estetycznym, zachodzi pełna jedność pomiędzy wszystkim elementami składowymi, tworzącymi przestrzenie publiczne. Zaciera się granica pomiędzy tym, co ogólnodostępne, a tym co elitarne. Korzystając z ciepłego klimatu Walencji, autor eksperymentuje z bryłą i strefami użytkowymi, wyprowadzając część funkcji na zielone tarasy spinając estetycznie tę przestrzeń gmachu opery z pobliskimi Ogrodami Turii. Wymienione powyżej zabiegi architektoniczne mają również swoje mankamenty: często powtarzanym zarzutem wobec charakterystycznego stylu Calatravy jest schematyczność, która, przy pięciu budynkach jego autorstwa ustawionych obok siebie, może skutkować wrażeniem monotonii.



Il.60 El Palau de les Arts Reina Sofia sala Auditori. źródło: fot. autora

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

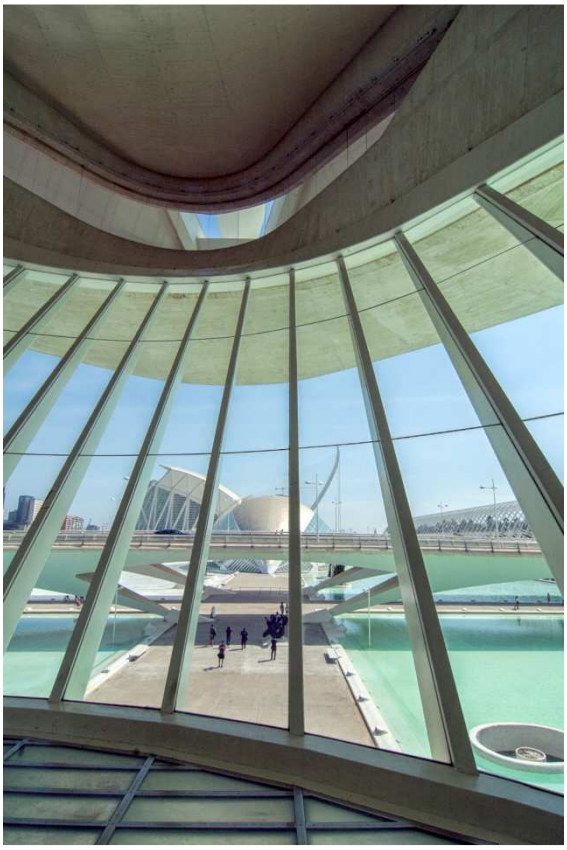
El Palau de les Arts Reina Sofia, z wyglądu, przywodzi na myśl raczej monumentalną rzeźbę, która pełni funkcję opery. Budynek przyciąga uwagę obserwatorów wspornikowym zadaszeniem, o długości 230 m, które wydaje się być podparte tylko w jednym miejscu, na wprost wejścia, od północnej strony. Pozostałe dwa punkty oparcia architekt ukrywa za efektownymi łupinami ścian, wykonanymi z żelbetu i stali, przykrytymi malowanymi na biało, metalowymi panelami.[138] Struktury te zdają się trzymać na miejscu przez przypadkowe bryły, tworzące całość budynku, na rzucie elipsy. Wspomniane elementy można obserwować poprzez ogromne wycięcia w bocznych powłokach. Południowo-wschodnia strona gmachu, dzięki wspornikowej konstrukcji, zdaje się przeczyć prawom fizyki, unosząc się nad taflami sadzawek. Użyte do wzniesienia i wykończenia opery materiały, korespondują z zastosowanymi w otaczających przestrzeniach publicznych. Architekt sięgnął po jasny beton architektoniczny, stal, szkło oraz ceramikę, której wykorzystanie, ze szczegółami, opisano w punkcie D1. We wnętrzach części sal koncertowych pojawia się również drewno, które ze względu na swoje właściwości akustyczne, chętnie wykorzystywane jest przez osoby odpowiedzialne za dźwięk, w budynkach architektury dla muzyki. Caltrava, do wznoszenia swoich budynków (w tym Opery w Walencji), korzysta ze swojej wiedzy na temat fizyki budowli, która pozwala mu tworzyć zachwycające struktury inżynierskie. Jego pomysł na architekturę, który w pełni objawia się El Palau de les Arts Reina Sofia, trafnie opisała Matilda McQuaid stwierdzając, że jest on "*splotem wyrazu plastycznego i konstrukcyjnego objawienia dającym w wyniku to, co prawdopodobnie najlepiej opisać można jako syntezę estetyki i fizyki konstrukcji".*[139] Czynnikiem, który wpływa zarówno na odbiór bryły budynku jak i całego założenia urbanistycznego jest światłocień, przekształcający zupełnie jego wyraz wraz ze zmianą pory dnia i nocy, wydobywający wcześniej niewidoczne formy. Galeria monumentalnych rzeźb, pełniąca funkcję użyteczności publicznej, którą bez wątpienia jest Miasto Sztuki i Nauki, mało którego odbiorcę pozostawia obojętnym na jej walory estetyczne.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Ciudad de las Artes y las Ciencias wraz z El Palau de les Arts Reina Sofia jest jednym z najbardziej znanych dzieł autorstwa Santiago Calatravy, będącym jednocześnie apoteozą jego charakterystycznego stylu. Rzeźbiarskie formy budynków i przestrzeni publicznych, o jednolitym białym kolorze, stanowią spójną strukturę o atrakcyjnym wyrazie i zatartej granicy

[138] www.calatrava.com/projects/palau-de-las-artes-valencia.html, (dostęp 24.03.2020)
[139] Matilda McQuaid, "*Santiago Calatrava : Structure and Expression",* Museum Of Modern Art, Nowy Jork, 1993

pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem. Obie strefy prezentują równy, wysoki poziom dopracowania detalu architektonicznego (pomimo jakości wykonania pozostawiającej wiele do życzenia), w którym architekt odwołuję się do miejscowej kultury i tradycji budowlanej. Korzystając ze sprzyjających warunków klimatycznych, autor projektu wyprowadza część funkcji ze środka budynku do przestrzeni na styku z miastem, a w ślad za tym, podąża konsekwentna estetyka, kontynuowana w całym założeniu Miasta Sztuki i Nauki.



II.61 Widok z foyer El Palau de les Arts Reina Sofia w kierunku pozostały budynków wchodzących w skład Ciudad de las Artes y las Ciencias. źródło: fot. autora
II.62 El Palau de les Arts Reina Sofia oraz L'Hemisfèric widok z poziomu ogrodów Turii. źródło: fot. autora

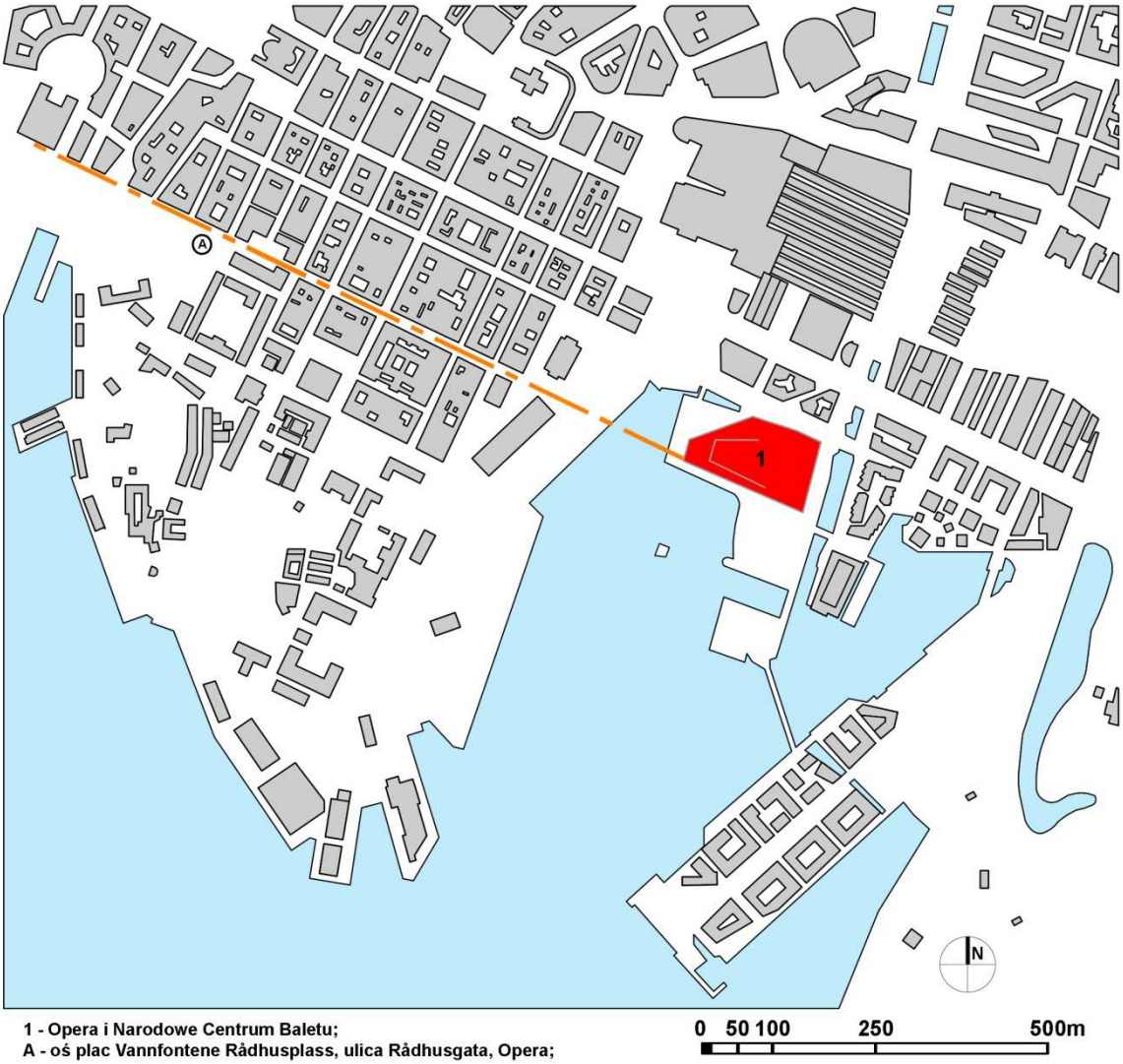
4.1.4 OPERA I NARODOWE CENTRUM BALETU W OSLO.

Il.63 Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora

Oslo, stolica Norwegii, jest jednym z największych miast skandynawskich. Według danych z 1 stycznia 2021 roku zamieszkane jest przez 697 010 mieszkańców[140]. Historia miasta sięga XI wieku. W latach 1624-1924 nosiło nazwę Kristiania(Christiania). Od 1814 roku jest stolicą państwa. W wyniku odkrycia w latach 60. XX wieku złóż ropy i gazu ziemnego w rejonie Morza Północnego, Norwegia stała się jednym z najzamożniejszych krajów na świecie. Oslo to prężny ośrodek naukowy, kulturalny, administracyjny i gospodarczy. Jest to również ważny węzeł komunikacyjny. Od roku 2008 może poszczycić się jednym z najbardziej rozpoznawalnych budynków na świecie. Gmach, który powstał pomiędzy rokiem 2003 a 2007, został zaprojektowany przez biuro architektoniczne Snohetta. Projekt został wyłoniony w wyniku międzynarodowego konkursu. Realizacje zwycięskiego projektu szybko zyskała uznanie w oczach mieszkańców i turystów, stając się symbolem miasta i jego drugim, oprócz ratusza, najbardziej rozpoznawalnym obiektem. Budynek powstał w portowej dzielnicy Bjorvika, w ramach szeroko zakrojonego programu rewitalizacji tego zapuszczonego fragmentu miasta. Dzięki pobudzeniu okolicy, przez postawienie obiektu o tak reprezentatywnej funkcji, terenami w sąsiedztwie zaczęli interesować się także prywatni inwestorzy. Oblicze tej części Oslo zmienia się więc bardzo dynamicznie. Miasto, zachęcone sukcesem Opery, postanowiło wznieść nieopodal gmach muzeum Muncha zaprojektowany przez hiszpańskie biuro Herreros

[140] www.ssb.no/kommunefakta/oslo (dostęp: 23.02.2021)

Arquitectos, jego realizacja z powodu licznych opóźnień podczas budowy dobiegnie końca dopiero jesienią 2021.[141]



Il.64 Opera i Narodowe Centrum Baletu w strukturze urbanistycznej Oslo. źródło: opracowanie autora

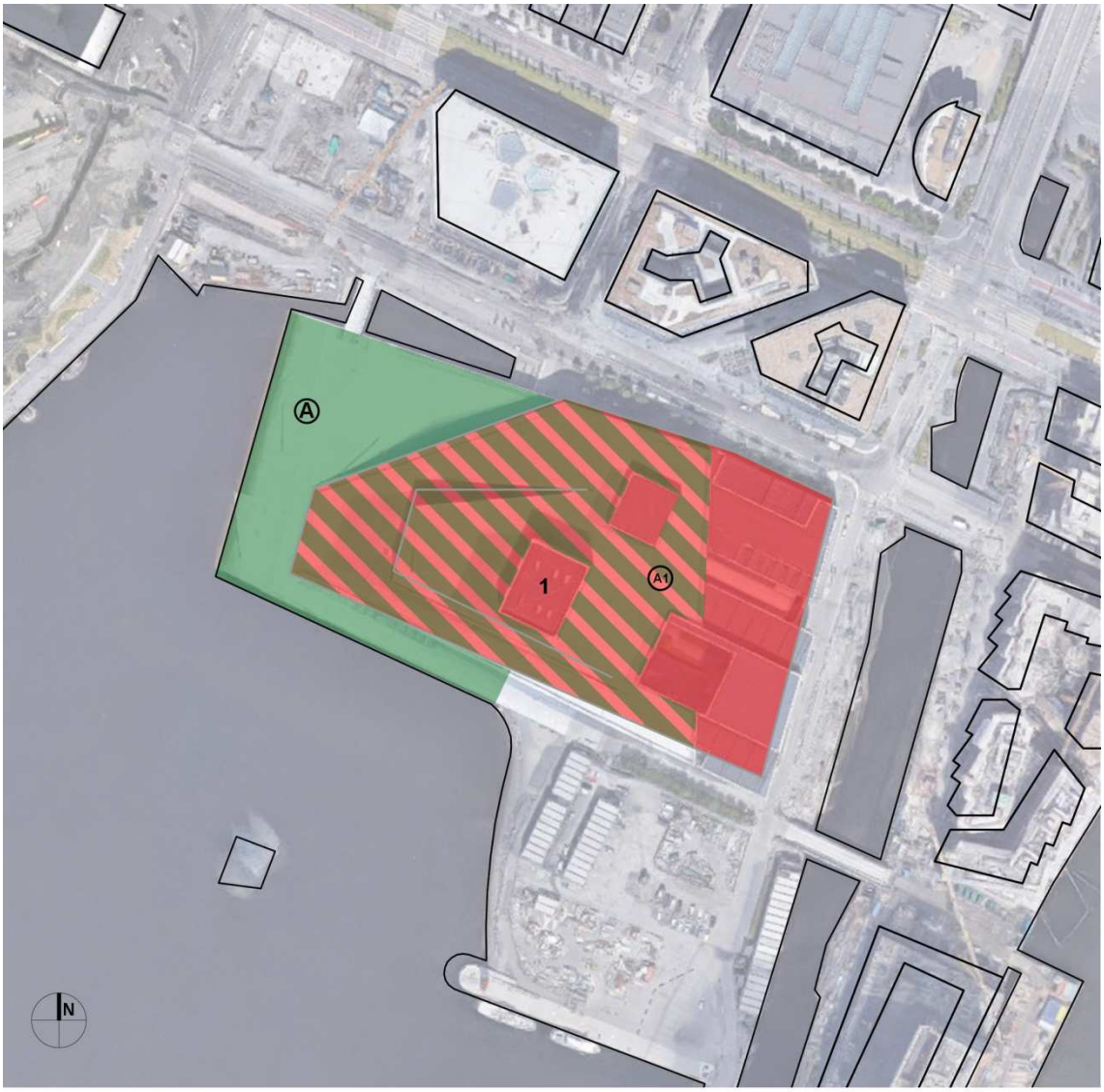
A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesnych budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

Budynek Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo charakteryzuje się bogatym oraz interesującym programem funkcjonalnym. Gmach zaprojektowany został w taki sposób, aby sprostać wymaganiom szerokich grup odbiorców, użytkowników oraz pracowników. Budowla została pomyślana jako obiekt samowystarczalny pod względem działalności artystycznej. W obrębie gmachu umiejscowiono 3 sale koncertowe (sale główną mieszczącą 1370 osób oraz

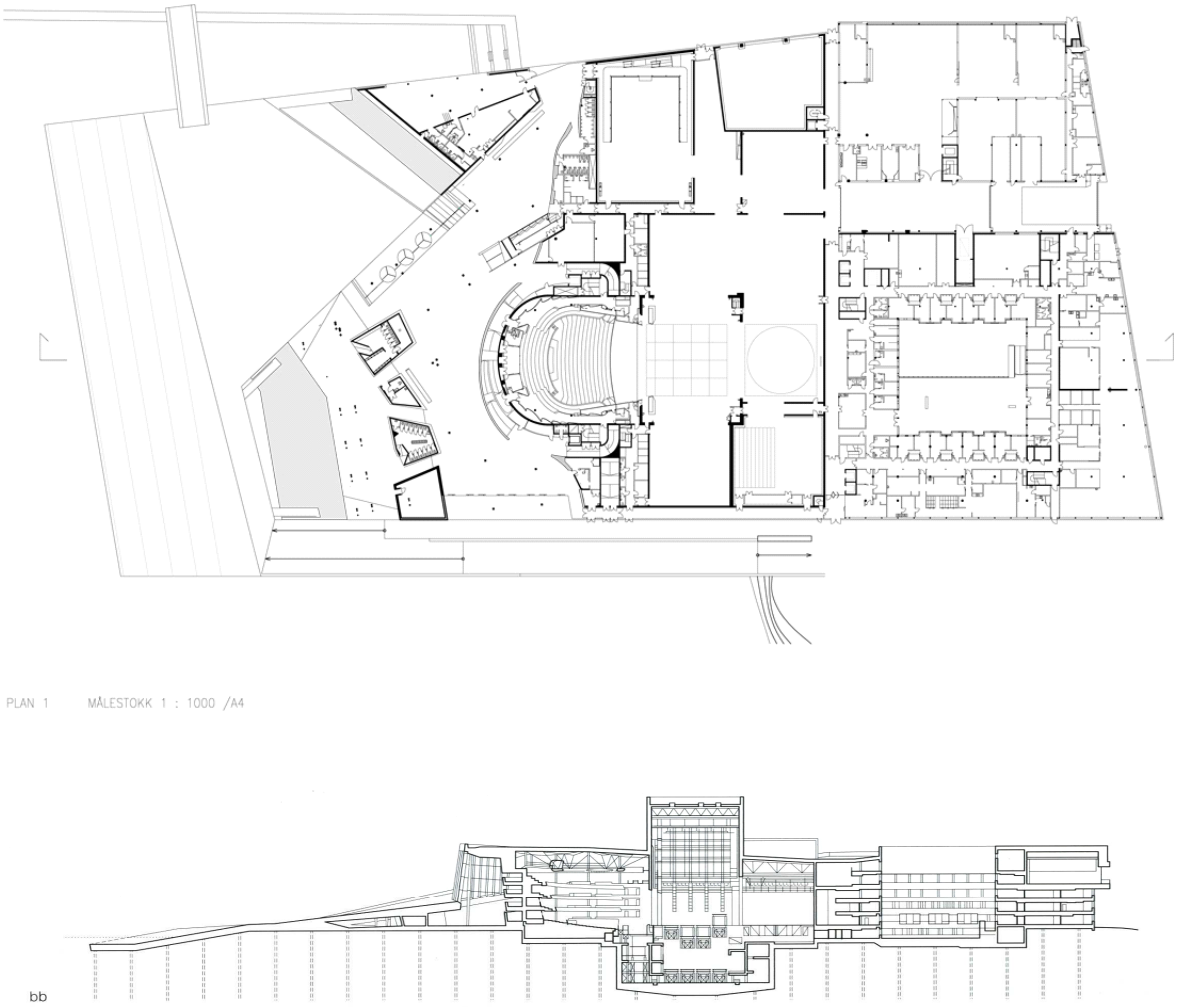
[141] www.munchmuseet.no/en/this-is-munch/ (dostęp: 23.02.2021)

mniejsze, pomocnicze odpowiednio na 440 i 190 widzów), sale prób, hale warsztatów wykonujące scenografie oraz kostiumy, studio nagraniowe (z możliwością symulacji akustyki sali głównej). W części wschodniej znajduje się ponad 1000 pomieszczeń mieszczących działy produkcji i administracji. Dla gości budynku, architekci z biura Snohetta przygotowali foyer pełniący rolę wewnętrznej przestrzeni publicznej. W tej części budynku mieści się strefa wystawowo-edukacyjna, restauracja, sklep, szatnie, węzły sanitarne, kasy biletowe oraz punkty informacyjne.



Il.65 Przestrzeń styku Opery i Narodowego Centrum Baletu z miastem. źródło: opracowanie autora

Klimat Norwegii utrudnia całoroczne korzystanie z przestrzeni zewnętrznych budynku. W sezonie organizowane są na zewnątrz wystawy oraz koncerty. Rolę widowni, podczas wszelkiego rodzaju wydarzeń kulturalnych, pełni skośny dach gmachu Opery. Przestrzeń na dachu, jak i plac przed operą służą mieszkańcom jako miejsce rekreacji na skraju, pomiędzy starówką a rewitalizowaną dzielnicą stolicy Norwegii. Plac miejski, który tu powstał, wyniesiony został na kilka poziomów, z wysokości tafli wody aż na szczyt budynku. Jest chętnie wybieranym przez mieszkańców miejscem spotkań i uprawiania sportu. Od strony południowej budynku umieszczono letni ogródek restauracyjny. [142]

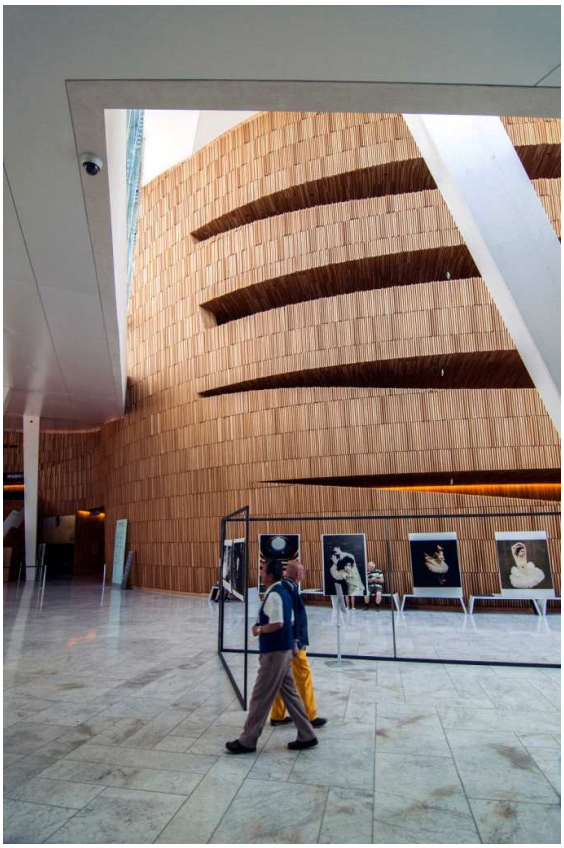


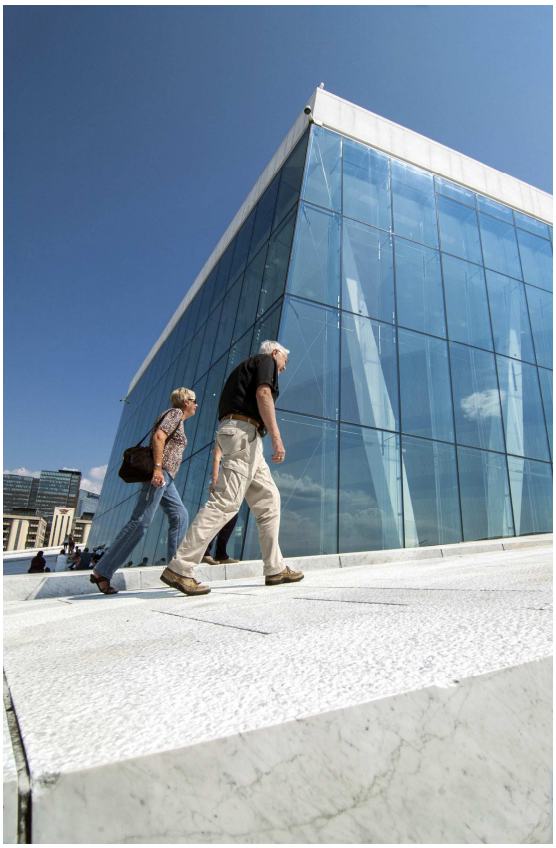
Il.66 Opera i Narodowe Centrum Baletu rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: www.miesarch.com/work/124 (dostęp: 20.03.2020)

[142] Victoria Newhouse, *Site...,* op. cit. s.106-109

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

Wnętrze budynku umożliwia korzystanie z niego różnym grupom użytkowników. Oferta typowa dla tego typu obiektów uzupełniona jest licznym zestawem atrakcji. Szeroki ich asortyment pozwala na ściąganie do budynku także ludzi, którzy nie są w danym momencie zainteresowani funkcją podstawową gmachu opery i baletu. Dzięki temu, wnętrze budynku stale "żyje", nawet w dniach, w których nie odbywają się koncerty. Według statystyk prowadzonych przez zarząd Opery w Oslo, rocznie, wydarzenia artystyczne odbywające się w gmachu ogląda około 270 tysięcy widzów[143]. Według szacunków biura turystycznego w norweskiej stolicy, od kwietnia 2008 do końca 2010 roku, budynek przyciągnął 5 milionów zwiedzających osób, które skorzystały z jego przestrzeni zewnętrznych oraz wewnętrznych.[144]





Il.67 Foyer Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora
Il.68 Rampa prowadząca na dach opery. źródło: fot. autora

Zewnętrzna część budynku wraz z placem przed nim, stanowi magnes przyciągający zarówno mieszkańców jak i turystów. Liczba osób, która korzysta z przestrzeni publicznych wokół Opery jest zapewne kilkukrotnie większa niż odwiedzających sam budynek. Plac miejski stworzony

[143] raport za rok 2019 operaen.no/en/artikler/annual-reports-norwegian-national-opera-and-ballet/ (dostęp:1.02.2021)
[144] www.newsinenglish.no/2011/07/18/opera-house-draws-the-most-tourists/ (dostęp: 8.05.2016)

w tym miejscu pozbawiony jest barier architektonicznych, pozwala na swobodne poruszanie się między brzegiem morza a górą budynku. Sieć ramp, wynosząca na coraz wyższe tarasy, daje możliwość użytkowania miejsca przez osoby starsze, niepełnosprawne, jak i rodziny z wózkami. Jest to też miejsce pozwalające na organizację wydarzeń kulturalnych i społecznych. Funkcja placu zewnętrznego stanowi uzupełnienie oferty programowej budynku.

Il.69 Plac na dachu Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora

A3. Architektura dla muzyki jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

Bogaty program budynku w Oslo opakowany został w bardzo interesującą formę architektoniczną, przyciągającą uwagę odwiedzających to miejsce. Architekci wykreowali nową przestrzeń kulturowo-rekreacyjną dla miasta. Zarówno wnętrze, jak i zewnętrze oferuje przestrzeń pozwalającą na atrakcyjne spędzanie czasu. Środek, z racji specyficznego charakteru budynku, stanowi strefę relaksu, wytchnienia i oderwania od zgiełku miasta. Na zewnątrz budynku życie biegnie trochę szybciej.[145] Przestrzeń publiczna proponuje zarówno strefę gdzie można odetchnąć, ale też i miejsce do aktywnego wypoczynku czy przestrzeń kulturową, na której organizowane są wystawy plenerowe, koncerty na świeżym powietrzu i inne wydarzenia kulturalno-społeczne. Zaobserwować można wyraźne "wychodzenie" budynku z tradycyjnych

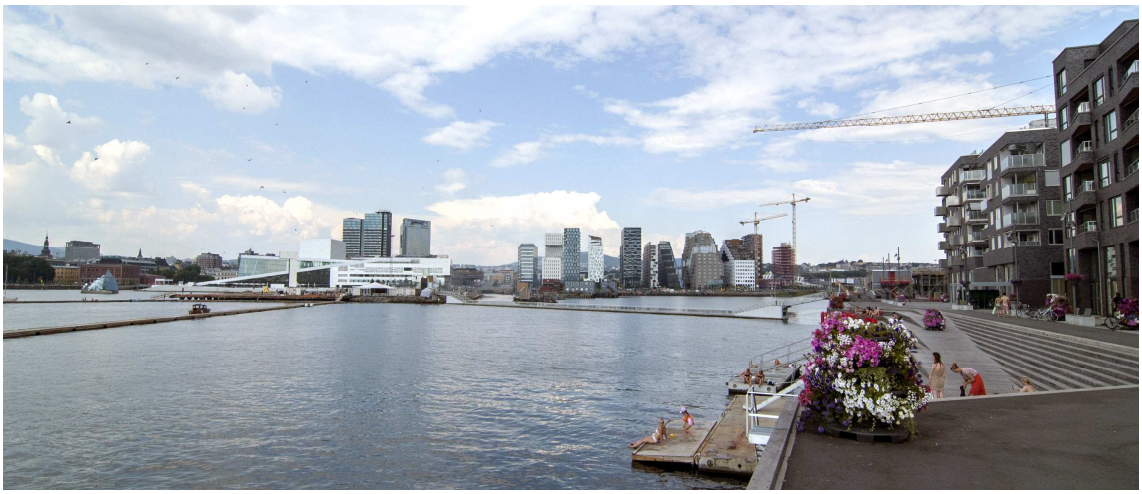
[145] Ewa Cisek, *Opera Narodowa w Oslo jako znak miejsca i droga w wędrówce ku iluminacji*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 6-A/2008, Politechnika Krakowska, Kraków 2008, s.269

ram funkcjonalno-programowych na zewnątrz, celem zdobycia jak największej grupy odbiorców.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

Pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem budynku Opery i Baletu Narodowego w Oslo występuje bardzo silna korelacja programowo-funkcjonalna. Przestrzenie te uzupełniają się wzajemnie, stanowiąc o szerokim wachlarzu atrakcji oferowanych przez obiekt. Gmach zaprojektowano w sposób umożliwiający korzystanie z niego możliwie szerokiej grupie odbiorców. Użytkownicy mogą brać udział równocześnie w wielu z dostarczanych przez Operę atrakcji, w środku budynku oraz w przestrzeni zewnętrznej.

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA



Il.70 Opera i Narodowe Centrum Baletu wraz z zespołem biurowców Barcode.

B1. Dostępność komunikacyjna publicznym transportem zbiorowym, lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych.

Opera w Oslo położna jest nieopodal głównego dworca Sentralstasjon obsługującego stolicę Norwegii, posiadającego bezpośrednie połączenie z wieloma miastami na półwyspie Skandynawskim oraz portem lotniczym Oslo-Gardermoen. Jest to równocześnie największy punkt przesiadkowy w mieście, odległy zaledwie ok. 300m od budynku Opery. Krzyżują się tu linie tramwajowe, linie autobusowe oraz metro. Na oficjalnej stronie internetowej Opery zachęca się gości odwiedzających jej gmach do korzystania z transportu publicznego. W najbliższej odległości zlokalizowany jest port promowy, obsługujący lokalny ruch pasażerski oraz rejsy dalekomorskie do portów duńskich.

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

Norwegia od lat stanowi awangardę w kwestii transportu ekologicznego. Oslo znane jest z programów stawiających na e-mobilność. Przy Operze zlokalizowano miejsca postojowe z możliwością ładowania pojazdów elektrycznych, w odległości mniejszej niż 500m znajduje się ponad 100 punktów ładowania. W tym miejscu warto wspomnieć, że ponad 70% nowych samochodów, kupionych w 2020 w Norwegii, to auta elektryczne.[146] Najbliższa okolica budynku jest wyłączona z ruchu kołowego. W wyniku rewitalizacji dzielnicy, ruch tranzytowy został przeniesiony do nowego, wydrążonego pod miastem tunelu, a ruch na powierzchni został znacząco uspokojony. Dlatego wiele osób dostaje się do budynku pieszo bądź na rowerach. Stojaki na rowery zlokalizowano po południowej stronie opery, wzdłuż nabrzeża. Znaczne rozmiary placu przed budynkiem oraz ramp kształtujących dach, umożliwiają bezkolizyjne funkcjonowanie obu grup użytkowników.

Il.71 Osoby relaksujące się na dachu Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Wznosząc Operę, zdecydowano o marginalizacji indywidualnego ruchu kołowego generowanego przez użytkowników budynku. Ma on być znikomy i ograniczać się tylko do

[146] www.statista.com/statistics/696187/electric-and-hybrid-cars-number-in-norway/ (dostęp: 9.04.2021)

koniecznych przypadków, gdy innego rodzaju środki transportu nie mogą być wykorzystane. Stąd brak parkingu dedykowanego wyłącznie dla widzów. Mogą oni korzystać jedynie z istniejących parkingów miejskich bądź miejsc przy ulicy. Osoby o ograniczonych zdolnościach ruchowych mogą skorzystać ze specjalnych miejsc, po północnej stronie kompleksu opery. Dla pracowników, artystów oraz dostawców przewidziano wjazdy i parkingi po wschodniej i południowo-wschodniej stronie, gdzie zlokalizowane jest zaplecze techniczno-magazynowe budowli.

Il.72 Dzielnica portowa Bjørvika w Oslo w 1934 roku źródło: Anders Beer Wilse, Muzeum Oslo, www.themuseumisland.com/en/about/ (dostęp: 9.04.2021)

B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

Nowy gmach opery w Oslo został wzniesiony na granicy, pomiędzy starym centrum, pełniącym po dziś dzień istotną rolę w strukturze miasta a dawną dzielnicą portową, która, w wyniku rewitalizacji, ma się stać nowym biznesowo-kulturowym centrum stolicy. W odległości mniejszej niż 2 km znajdują się praktycznie wszystkie najważniejsze obiekty i budynki Oslo, w tym urzędy zarówno miejskie, jak i ogólnopaństwowe. Działka, na której zbudowano operę. jest świetnie skomunikowana siecią transportu publicznego oraz wydajnym układem drogowym, częściowo znajdującym się w tunelach pod morzem. Budynek Opery

stanowi jeden z centralnych punktów przebudowy dzielnicy Bjorvika, multifunkcjonalnego założenia, łączącego zarówno zabudowę mieszkalna, biznesową, usługową, jak i kulturalną. Realizacja ma na celu stworzenie przestrzeni miejskiej żyjącej całą dobę, gdzie gmach opery wraz z pobliskim nowo wzniesionym muzeum Muncha (ok. 100 m) stanowiłyby miejsce spotkań różnych grup użytkowników i byłyby kluczowym punktem na mapie zrewitalizowanej dzielnicy oraz całego miasta.[147]

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

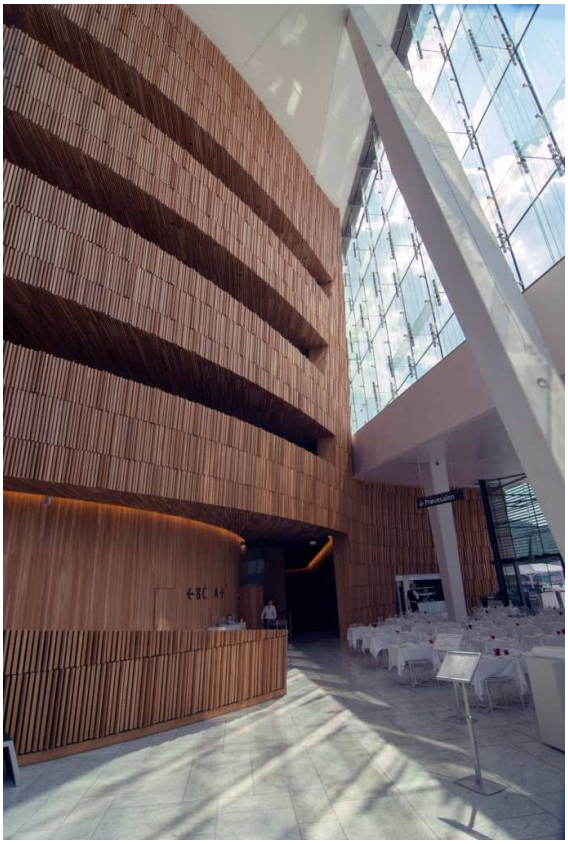
Opera w Oslo, zlokalizowana w rewitalizowanej dzielnicy miasta, posiada liczne połączenia komunikacyjne w granicach miasta, jak i regionalne oraz międzypaństwowe. Z łatwością można dotrzeć tu za pomocą publicznego, jak też indywidualnego transportu. Położenie, po wschodniej stronie ścisłego centrum stolicy Norwegii, pomiędzy zabudową o mieszanej funkcji sprawia, że spora grupa docierających tu użytkowników przyjeżdża na rowerze lub przychodzi na piechotę. Budynek Opery, jako cześć nowego układu urbanistycznego dzielnicy Bjorvika, staje się jej centralnym punktem, również komunikacyjnym. Styk przestrzeni zewnętrznej oraz wewnętrznej, na polu komunikacji, jest ograniczony ze względu na program funkcjonalny opery. Gmach w Oslo wyróżnia się, na tle innych obiektów o podobnej funkcji, oryginalnym rozwiązaniem - oddaniem dla ruchu pieszego oraz rowerowego znacznej połaci dachu. Dzieło architektów z biura projektowego Snohetta stało się impulsem do całkowitego przekształcenia komunikacyjnego omawianego obszaru. Z wyizolowanej "wyspy", odciętej od reszty miasta za pomocą wielopoziomowych skrzyżowań, stworzono przyjazną dla mieszkańców strefę z uspokojonym ruchem ulicznym. Przemysłowy charakter miejsca zastąpiony został przez nowoczesną miejską zabudowę biurowo-mieszkalną, przeplataną budynkami użyteczności publicznej. Czynnikiem, który wpłynął na podniesienie atrakcyjności tej lokalizacji jest niewątpliwie gmach Opery i Narodowego Centrum Baletu.[148]

[147] Philip Jodidio, *Architecture Now! 6.*, Taschen, Kolonia 2009, s.486
[148] Wacław Seruga, *Harmonia w przestrzeni miejskiej*, Architektura zharmonizowana w przestrzeni miasta, Monografia architektura 4, Politechnika Świętokrzyska, Kielce 2016, s.9-10

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

Siedziba Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo stała się wizytówką miasta oraz przykładem zmian, które w nim zachodzą w XXI wieku. Szeroko rozpoznawalny symbol, którego popularność wykracza poza ograniczone grono znawców i odbiorców muzyki bądź architektury. Przyciąga do miasta tłumy turystów - w ciągu pierwszego roku funkcjonowania obiekt odwiedziło 1,3 mln osób z całego świata. Przyczyniał się do zmiany postrzegania Oslo - na miasto przyjazne kulturze, stawiając na kreatywne przestrzenie miejskie. Ciekawa forma architektoniczna budynku podnosi prestiż i renomę miejsca, jak i artystów mających możliwość tu wystąpić. Gmach opery oddziałuje z dużą siłą nie tylko na styku z najbliższym otoczeniem, w tym przypadku, możemy mówić o zasięgu oddziaływania regionalnym i międzynarodowym. [149]



Il.73 Foyer Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora
Il.74 Sala główna Opery w Oslo. źródło: fot. autora. źródło: fot. autora

[149] Andrew Smith, Ingvild von Krogh Strand, *Oslo's new Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destination icon?*, European Urban and Regional Studies, SAGE Publishing, Londyn 2011, s. 101-102

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

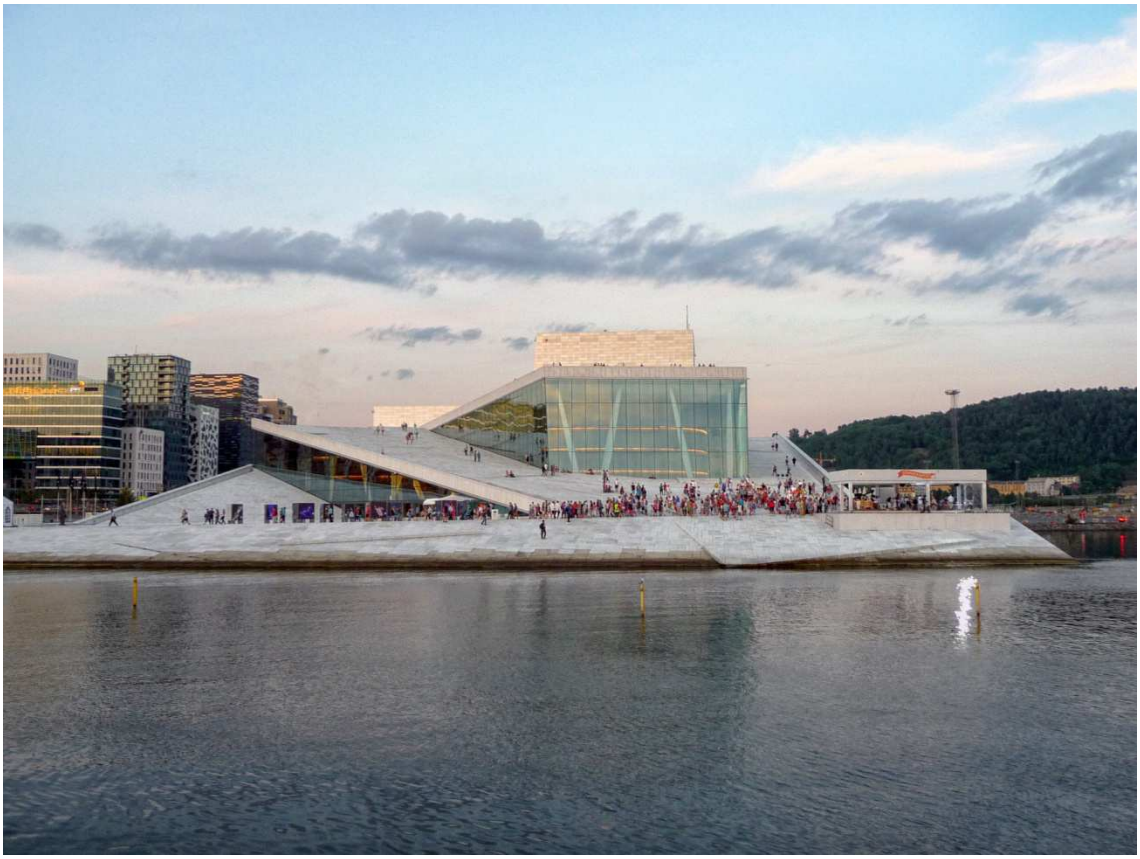
Opera w Oslo, zapoczątkowała proces rewitalizacji dzielnicy Bjorvika, zmieniając jej charakter z przemysłowo-portowego na mieszkalno-kultrowo-biznesowy. Budowa gmachu stanowiła silny impuls, nie tylko przeobrażający istniejącą zabudowę, ale również wprowadzający nową architekturę o różnorodnych funkcjach. Przeobrażenia te dostarczyły miejscu nowych użytkowników, szukających przestrzeni miejskich, naprzeciw którym wychodzi budynek opery oferując przestrzeń wewnątrz i na zewnątrz. Dzięki zastosowaniu transparentnych przegród pionowych, następuje płynne przechodzenie pomiędzy przestrzeniami wewnętrznymi i zewnętrznymi. Z perspektywy blisko 14 lat, od ukończenia gmachu, widać, że proces rewitalizacji tych terenów przebiega pomyślnie. Wykreowano nowy obszar miejski o bogatym programie użytkowym, zmieniającym historycznie przemysłową dzielnicę w nowoczesne centrum miasta. Funkcja, którą oferuje gmach opery nie ogranicza się wyłącznie do jego wnętrza i zarówno plac przed budynkiem, jak i tarasowo wznoszący się dach z kararyjskiego marmuru stanowią uzupełnianie oferowanych przez budynek atrakcji, tak potrzebnych dla przestrzeni miejskich. [150]

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Architekci z biura Snohetta usytuowali budynek na zamknięciu osi, idącej od nabrzeża pod ratuszem, plac Vannfontene Rådhusplass, wzdłuż ulicy Rådhusgata aż do basenu portowego u stóp gmachu. Oś ta została "wchłonięta" przez budynek, poprzez wytyczenie jednej z dróg na dach, na jej przedłużeniu. Jednocześnie Opera stanowi granicę pomiędzy nową dzielnicą a centrum miasta, pełniąc funkcję tarasu widokowego, z którego można podziwiać historyczną zabudowę stolicy Oslo, w tym charakterystyczny ceglany ratusz, gdzie corocznie wręczana jest pokojowa nagroda Nobla. Dominantą, widoczną z wielu punktów miasta, jest schowana za jasną tłoczoną blachą tytan-cynkową maszynownia sceny głównej, górująca nad rampami tworzącymi dach. Dzięki zabiegowi z umieszczeniem placu publicznego nie tylko przed budynkiem, ale również na jego dachu, otrzymujemy niezwykle oryginalną formę placu miejskiego, który swoje uzupełnienie znajduje w foyer Opery. Filip Springer tak opisał

[150] Ida Mikołajska, Patrycja Haupt, *Oslo revitalization areas as an example of striving for good quality of urban environment*, IOP Conference Series: Materials Science and Engineering Vol. 471, WMCAUS 2018, Praga 2019, s. 6-8

wzniesiony przez Snohette gmach "*Obiekt ten jest właściwie jednym wielkim połyskującym bielą placem, który majestatycznie wynurza się z wody Oslofjordu.*[151]" Obiekt, ze względu na rozmiary, jest również dominantą przestrzenną dla całego obszaru miasta, położnego nad basenem portowym.



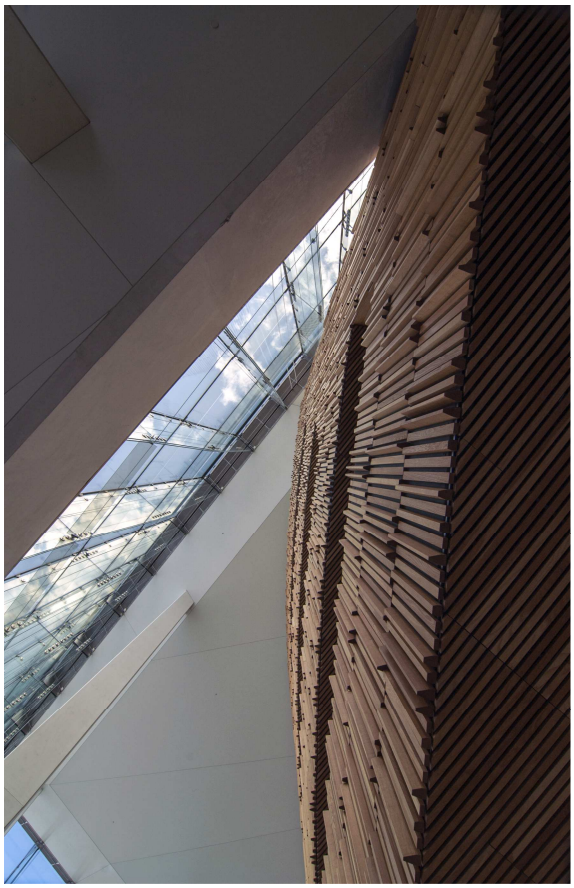
II.75 Koncert plenerowy na placu przed Operą i Narodowym Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora

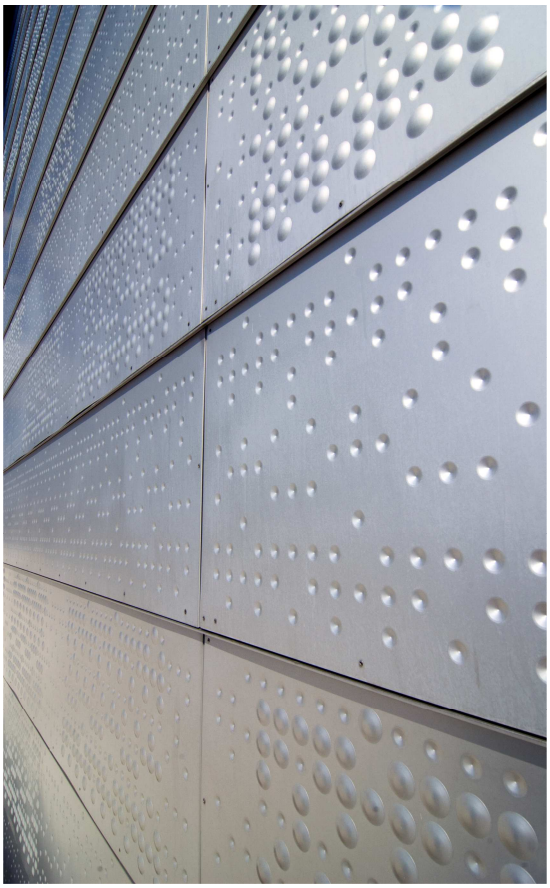
STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

Budynek Opery w Oslo stanowi łącznik pomiędzy historyczną zabudową a nowo budowaną dzielnicą, mającą stanowić uzupełnienie funkcjonalne miasta, na miarę XXI w., dla już istniejącego centrum stolicy Norwegii. Gmach opery tworzy zakończenie głównej osi, idącej od wybrzeża przed ratuszem, wzdłuż ulicy Rådhusgata, po rampie aż na dach budynku. Usytuowany na krańcu ważnej osi kompozycyjnej, podkreśla istotną rolę budynku w strukturze miasta. Jednocześnie obiekt sam wyznacza nowe osie kompozycyjne dla dzielnicy Bjorvika. Kreuje nowe linie zabudowy, kształtuje kwartały z budynkami mieszkalnymi oraz biurowymi (Barcode). Architekci wykorzystali zlokalizowanie budynku na przecięciu tak wielu osi do stworzenia dominanty zarówno wysokościowej, jak i przestrzennej. Wokół gmachu i na nim

[151] Filip Springer, *"Księga Zachwytów",* Agora, Warszawa 2016, s.24-25

umieszczono przestrzenie miejskie, płynie przechodzące pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem budynku, stanowiące centrum urbanistyczne i społeczne zrewitalizowanej dzielnicy miasta.





Il.76 Foyer Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora
Il.77 Detal elewacji Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

Projektanci dążyli do uczynienia z Opery w Oslo budynku przyjaznego środowisku, a proces budowy oraz przyszła eksploatacja miały być zgodne z zasadami zrównoważonego rozwoju i potrzebą minimalizacji śladu węglowego. Architekci postanowili wykorzystać materiały, używane w typowym norweskim budownictwie. Drewno, kamień, szkło oraz stal zostały wykorzystane do stworzenie budynku, swym kształtem przypominającego lodową krę, która osiadła na końcu fiordu, wbijając się w brzeg. Twórcy zadbali również o aspekt kolorystyczny, biały kolor budynku nawiązuje do - tak charakterystycznego dla miejscowego klimatu i panującej, przez znaczną część roku, pogody - śniegu. We wnętrzu króluje drewno odnoszące się do tradycji budowy statków, sięgającej czasów wikingów. Pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem zauważalna jest czytelna różnica: chłodne tonacje bryły budynku, mające

związek z surową miejscową naturą, kontrastują z ciepłymi przestrzeniami w środku, do których wykończenia użyto, archetypicznego dla krajów skandynawskich, drewna. Dzięki zastosowaniu dużych przeszkleń, zacierających barierę na styku budynku z otoczeniem, użytkownik może zaobserwować dialog pomiędzy tymi, różnie wykończonymi przestrzeniami.

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Biuro architektoniczne Snohetta dołożyło wszelkich starań, aby przestrzenie publiczne, wewnątrz i na zewnątrz budynku, cechowały się wysoką atrakcyjnością i starannością wykończenia. Budynek Opery, w zamierzeniu inwestora, miał stać się wizytówka miasta, stąd decyzja o zastosowaniu wysokiej klasy naturalnych materiałów do wykończenie placu przed gmachem jak i jego wnętrza. Dzięki przyjaznemu dostępowi dla szerokiego grona użytkowników, przestrzenie te stały się bardzo popularne wśród mieszkańców miasta. Świadomie kształtowane kamienne rampy tarasów, wspinające się na szczyt budynków, umożliwiają spacerowiczom podziwianie wykadrowanych widoków na poszczególne części miasta. Z pozoru chaotycznie ułożone, marmurowe płyty zostały rozplanowane przez troje artystów: Jorunna Sannesa, Kristiana Blystada i Kalle Grude. Śnieżnobiała struktura, w zależności od potrzeb, zamienia się w widownię lub miejsce do siedzenia w przerwie spaceru. We wnętrzu budynku pojawiły się specjalnie przez Snohette zaprojektowane meble, które, dzięki modułowej strukturze, pozwalają na swobodne kształtowanie powierzchni w środku. W założeniach architektów, miejsce to miało być otwarte dla użytkowników codziennie, przez cała dobę.[152]

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

O skali sukcesu zastosowanych rozwiązań architektonicznych, ich wysokiej estetyce i atrakcyjności dla użytkownika, najlepiej świadczy ogromna popularność budynku wśród turystów i mieszkańców. Prosta forma gmachu wykończona naturalnymi materiałami typowymi dla tego kręgu kulturowego, zachowuje swoja ponadczasową atrakcyjność. Projektanci, dużą wagę przykładali do jakości rozwiązań detali architektonicznych, które odwołują się do miejscowych tradycji oraz krajobrazu. Do zaprojektowania ścian wewnątrz budynku, w wyniku konkursu, wybrano Olafura Eliassona[153], rzeźbiarza, który przy pomocy stali, aluminium i pomalowanego na biało MDFu stworzył strukturę przypominającą bryły lodu. Efekt podkreśla dwukolorowe podświetlenie LED. Okładzina budynku, wykonana z paneli z blachy, posiada wytłoczenia, które twórczynie Astrid Løvaas i Kirsten Wagle przygotowały

[152] snohetta.com/project/42-norwegian-national-opera-and-ballet (dostęp: 8.05.2016)
[153] Olafur Eliasson jest również twórcą fasady budynku Harpa w Reykjaviku.

w taki sposób, aby odwzorowywały tradycyjny norweski wzór haftowany na wełnianych tkaninach.[154] Nietypowe rozwiązanie można również znaleźć w głównej sali koncertowej, gdzie kurtyna wydaje się być zrobiona z pomiętej foli aluminiowej. Jest to dzieło amerykańskiej artystki Pae White, słynącej z nadawania artystycznego wymiaru przedmiotom codziennego użytku.[155]

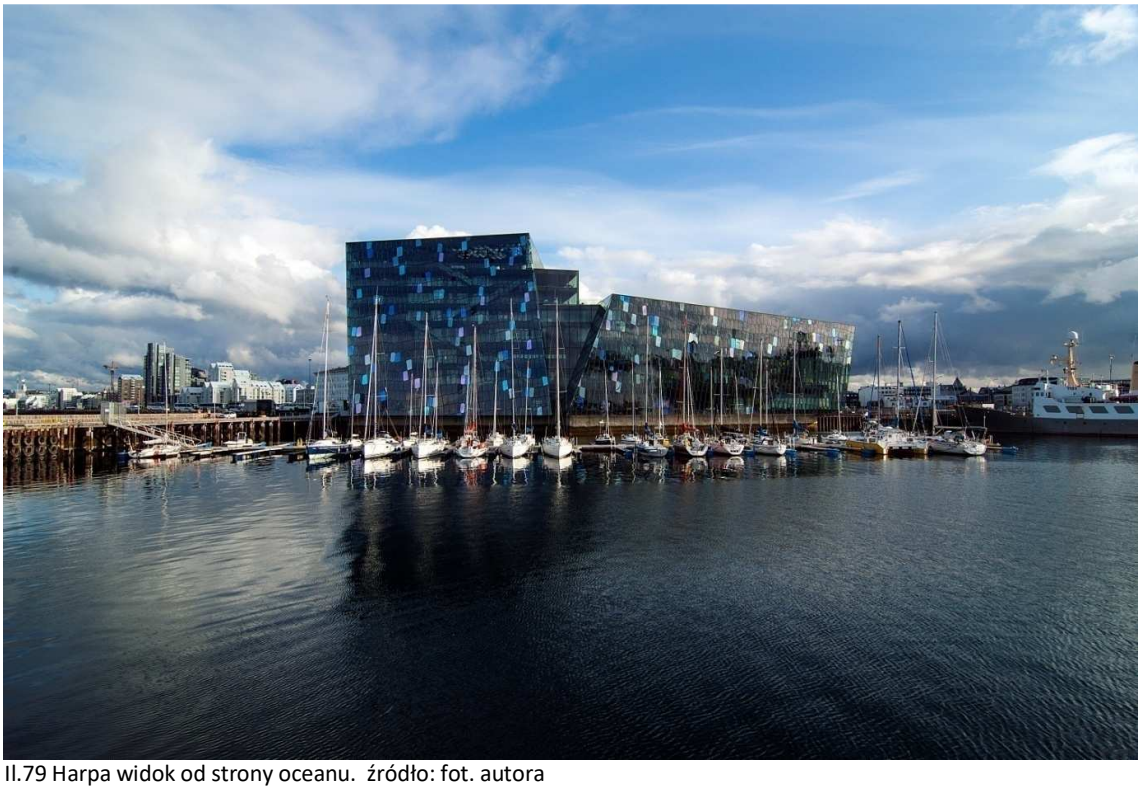
STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo charakteryzują się wysokiej klasy rozwiązaniami architektonicznymi, inspirowanymi lokalną tradycją budowlaną oraz naturą. Projektanci wykorzystali charakterystyczne dla regionu materiały budowlane, zastosowali je do wykończenia nowoczesnej formy. Utrzymane na wysokim poziomie detale architektoniczne sprawiły, że gmach opery, mimo pozornej prostoty formy, kreuje wielopłaszczyznowe przestrzenie na styku wnętrza z zewnętrzem. Zastosowanie wielu przenikających się rozwiązań projektowych i estetycznych powoduje, że niemożliwe staje się precyzyjne wskazanie granicy pomiędzy funkcją przestrzeni wewnętrznych a otoczeniem.

Il.78 Dach Opery i Narodowego Centrum Baletu w Oslo. źródło: fot. autora

[154] www.lovaas-wagle.no/index.html (dostęp: 8.05.2016)
[155] www.1301pe.com/pae-white (dostęp: 8.05.2016)

4.1.5 HARPA SALA KONCERTOWA I CENTRUM KONGRESOWE W REYKJAVIKU.



Il.79 Harpa widok od strony oceanu. źródło: fot. autora

Reykjavik to stolica i największe miasto Islandii liczące 124,8 tys. mieszkańców, a wraz z całą aglomeracją zamieszkiwane przez blisko 2/3 populacji wyspy (222,5 tys.). W naturalny sposób jest głównym ośrodkiem kultury i biznesu. Aby sprostać rosnącym aspiracjom miasta, władze miejskie postanowiły rozpocząć zakrojony na szeroką skalę, proces rewitalizacji terenów po portowych, położonych nieopodal dotychczasowego centrum. Decyzję podjęto w latach boomu gospodarczego (gwałtownego wzrostu sektora finansowego), który przeżywała wyspa na przełomie wieku XX i XXI. Plan zakładał wzniesienie nowej centralnej dzielnicy miasta na obszarze będącym dotychczas częścią portu. Oprócz budynków biurowych, usługowych i mieszkalnych, w skład założenia wchodzić miał gmach Centrum Kongresowego, pełniącego również funkcję opery i filharmonii. Międzynarodowy konkurs, którego rozstrzygnięcie nastąpiło w 2005 roku, wygrało biuro Henninga Larsena, współpracujące z miejscową pracownią architektoniczną Batteríið oraz duńsko-islandzkim rzeźbiarzem Olafurem Eliassonem. Początek prac budowlanych, zbiegł się nieszczęśliwie z kryzysem finansowym roku 2008, który zachwiał finansami Islandii i sprawił, że ukończony w roku 2011 budynek był, przez długi czas, jedynym zrealizowanym punktem rewitalizacji nabrzeża.[156] Dopiero pod koniec drugiej dekady XXI wieku, pojawiać zaczęły się inne obiekty, mające odmienić oblicze tego miejsca, które stanowiły kontynuację planów z początku wieku.

[156] Maciej Motak, *Zarys urbanistyki i architektury Reykjavíku*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 3-A/2011, Politechnika Krakowska, Kraków 2011, s. 109

Il.80 Harpa w strukturze urbanistycznej Reykjavik. źródło: opracowanie autora

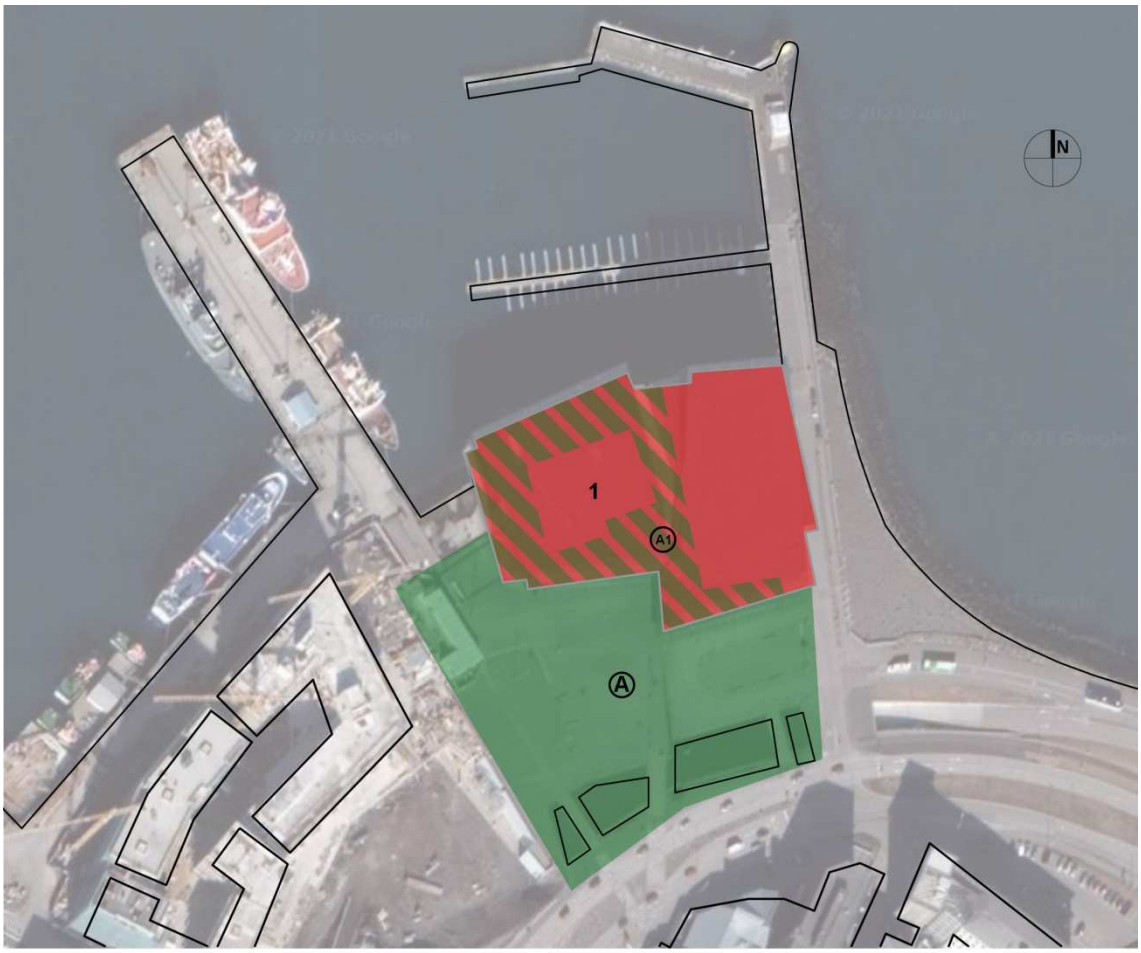
A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesnych budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

Centrum Kongresowe Harpa [157] posiada rozbudowany program funkcjonalny. Odzwierciedla on wymagania, które inwestor zawarł w wytycznych konkursowych. Budynek, od początku, był planowany na siedzibę wielu instytucji kultury oraz centrum kongresowe, co przełożyło się na efektywne wykorzystanie blisko 28 tysięcy metrów kwadratowych powierzchni. Wewnątrz zlokalizowano 4 sale koncertowo-konferencyjne - największa z nich

[157] Harpa w języku islandzkim oznacza harfę.

"Eldborg" może, w optymalnej konfiguracji, pomieścić blisko 1800 użytkowników. W gmachu umieszczono również salki konferencyjne o pojemności od 8 do 130 osób. Bogata oferta sal pozwala na bardzo elastyczne podejście do potrzeb klientów chcących skorzystać z usług centrum, bez względu na skalę przedsięwzięcia. Projektanci wprowadzili do środka także przestrzeń ekspozycyjną, restauracje oraz sklepy z pamiątkami z Islandii oraz z Harpy. W związku z surowym klimatem jaki panuje na wyspie, konieczne było przeniesienie części funkcji z zewnątrz do środka budynku tak, aby możliwe stało się niezakłócone korzystanie z nich, przez cały rok. Znaleźć tu możemy namiastkę placu miejskiego, który wspina się na najwyższy poziom budynku za pomocą systemu ramp.[158]



1 - Harpa;
A - plac miejski;
A1 - wewnętrzny plac miejski;

0 10 25 50 100m

II.81 Przestrzeń styku Harpy z miastem. źródło: opracowanie autora

Oferuje on po drodze różnego rodzaju atrakcje - wystawy, kawiarnie, miejsce, gdzie można usiąść i odpocząć. Niestety, przeciągający się proces rewitalizacji terenów portowych,

[158] en.harpa.is/organisers/ (dostęp: 16.11.2019)

negatywnie wpływa na program funkcjonalny, który proponuje Harpa na zewnątrz. Bardzo ciekawą propozycją jest marina jachtowa, zlokalizowana tuż przy budynku Centrum od strony morza, stanowiąca atrakcję zarówno dla żeglarzy, jak i turystów, mających niecodzienny widok na tego typu obiekt. Teren, otaczający wielokrotnie nagradzany gmach Harpy, jest zaniedbany, otoczony przez niekończące się budowy, nie oferuje wiele dla przybywających tam ludzi. Wyasfaltowany plac przed wejściem, którego przytłaczająca przestrzeń złamana została przez zastosowanie dwóch sadzawek, pełni obecnie funkcje szerokiego podjazdu pod wejście główne do budynku. Istnieje szansa, że po ukończeniu najbliższej zabudowy sytuacja ulegnie zmianie, lecz obecnie, jest to zdecydowanie najsłabszy element założenia.

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

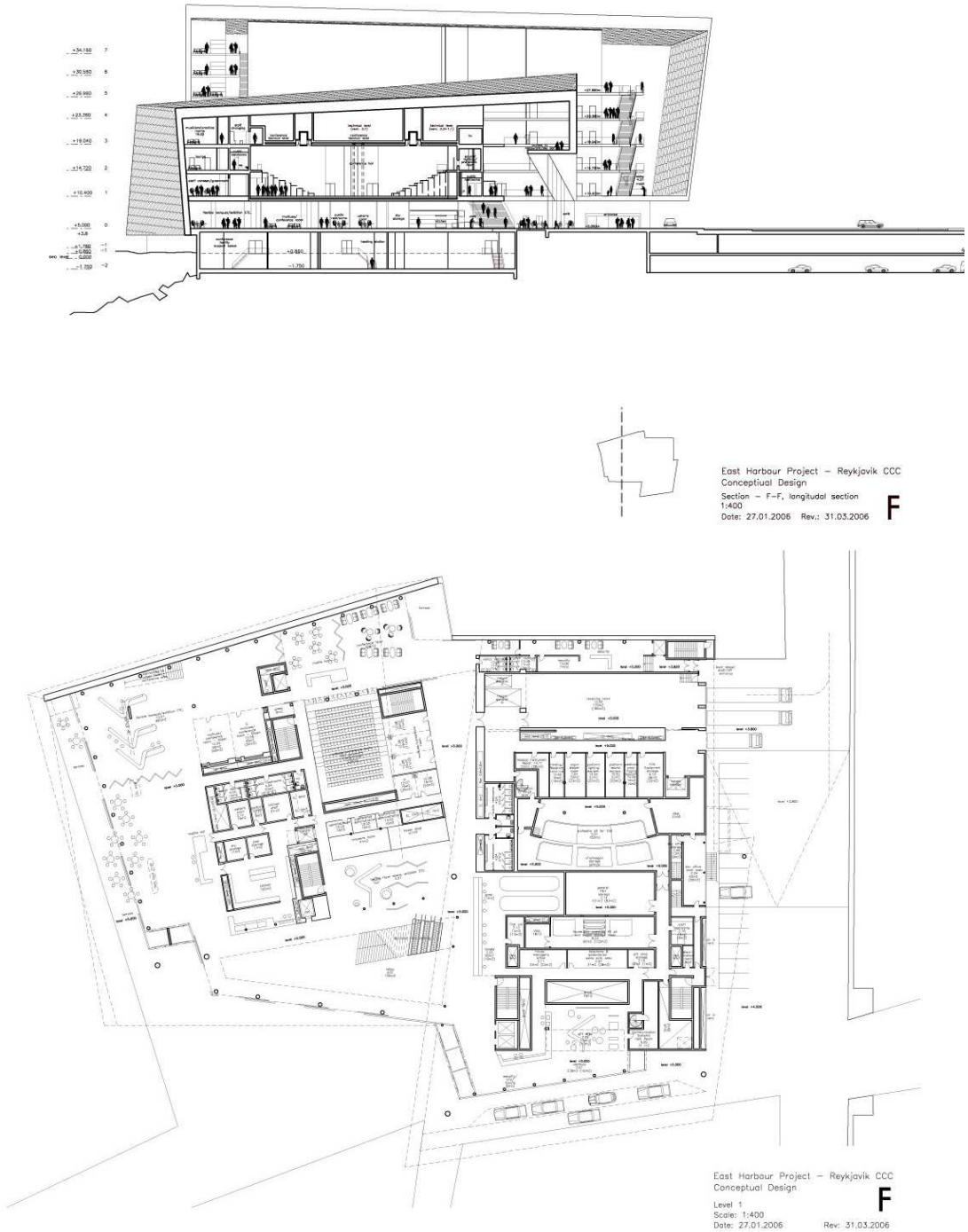
Harpa, będąca, w zamiarze inwestora i projektantów, najważniejszym punktem nowopowstającej części miasta, nie posiada formalnych i funkcjonalnych ograniczeń. Miejsce miało stać się kluczowym obiektem dla kultury Islandii, i rzeczywiście jest multiinstytucjonalnym centrum kultury, otwartym na bardzo szeroką grupę użytkowników.[159] Dzięki położeniu na płaskim nabrzeżu, nie występują tu bariery fizyczne, mogące stanowić trudność w korzystaniu z budynku przez osoby z ograniczeniami ruchowymi. Z racji klimatu panującego na wyspie, w szczególności bardzo dynamicznie zmieniającej się pogody, większość funkcji przeniesiona została do środka obiektu. Wpływ na to ma również, opisywany powyżej w punkcie A1, ciągły proces budowy nowej dzielnicy oraz niezbyt ciekawa forma placu przed gmachem. Dzięki umieszczeniu przestrzeni publicznych wewnątrz Harpy, użytkownicy uzyskali swobodny dostęp do wielu miejsc w jej obrębie. Proponują one zróżnicowaną ofertę, służąc różnorodnej aktywności odwiedzających ludzi. Styk przestrzeni wewnętrznej i zewnętrznej uległ tutaj mocnemu przesunięciu w kierunku wnętrza gmachu, pozostawiając niewykorzystany potencjał przestrzeni przed budynkiem.

A3. Architektura dla muzyki jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

Centrum konferencyjne Harpa jest jednym z najważniejszych miejsc spotkań i aktywności kulturalnej mieszkańców miasta oraz wyspy. Bogata oferta wydarzeń konferencyjno-kulturalnych stanowi magnes, przyciągający szeroki wachlarz użytkowników. Kawiarnia oraz restauracja są popularnym miejscem spotkań, a wystawy, organizowane

[159] henninglarsen.com/en/projects/featured/0676-harpa-concert-hall-and-conference-center/ (dostęp: 13.11.2019)

w przestrzeniach ekspozycyjnych, stanowią atrakcje dla lokalnej społeczności. Cały budynek pełni funkcję placu pod dachem, zapewniając komfort użytkownikom, nawet gdy aura na zewnątrz nie zachęca do spotkań.[160] Zabieg ten pozwolił zaproponować mieszkańcom całoroczną atrakcyjną przestrzeń kulturowo-rekreacyjną.

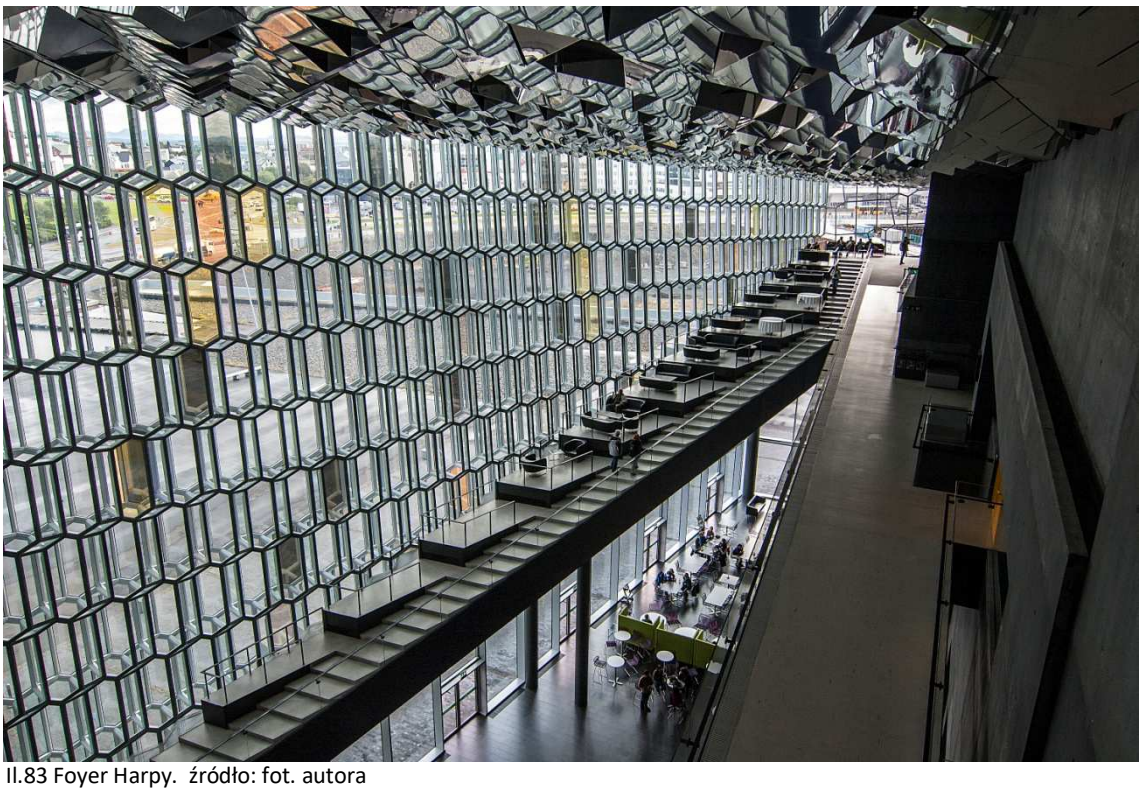


Il.82 Harpa rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: www.archdaily.com/153520/harpa-concert-hall-and-conference-centre-henning-larsen-architects (dostęp: 13.11.2019)

[160] Christian Bundegaard, *Building music into the city: on three concert halls designed by Henning Larsen Architects*, Harpa and other music venues by Henning Larsen Architects, Hatje Cantz, Ostfildern 2013, s. 19

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

W przypadku centrum konferencyjnego Harpa, mamy do czynienia ze zdecydowanym przesunięciem funkcji, tradycyjnie utożsamianych z przestrzeniami zewnętrznymi, do środka budynku. Na taki stan rzeczy, wpływ niewątpliwie ma przedłużająca się budowa nowej dzielnicy. Plac przed gmachem centrum nie niesie ze sobą zbyt wielu atrakcji programowo-funkcjonalnych. Drugim czynnikiem, wymuszającym przesunięcie funkcji, jest panujący na Islandii zimny charakteryzujący się dynamicznymi zmianami pogody klimat, który sprawia, że ulokowanie części atrakcji wewnątrz budynku jest koniecznością.



Il.83 Foyer Harpy. źródło: fot. autora

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

B1. Dostępność komunikacyjna publicznym transportem zbiorowym, lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych.

Centrum Kongresowe Harpa zlokalizowane jest pomiędzy centrum miasta, dzielnicą rządową a terenami portowymi. Jest to obszar dobrze skomunikowany z pozostałymi rejonami miasta. Tuż przed budynkiem wyznaczono przystanki autobusowe komunikacji miejskiej oraz zlokalizowano dworzec autobusowy (zapewniający, między innymi, transport z międzynarodowego lotniska zlokalizowanego w pobliskim Keflaviku). W odległości niecałych dwóch kilometrów znajduje się lotnisko w Reykjaviku, obsługujące krajowy ruch lotniczy. Budynek graniczy też z basenem portowym, z którego odchodzą lokalne promy, natomiast port

przyjmujący międzynarodowe statki, w tym wycieczkowce, oddalony jest niecałe 3,5 km od Harpy.

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

Reykjavik jest niedużym miastem, o stosunkowo niewielkich przewyższeniach. Wszystko to sprawia, że pomimo surowego klimatu, dość popularny jest tu transport pieszy oraz rowerowy. W pobliżu Harpy zamontowane zostały stojaki na rowery. Ścieżki dla pieszych prowadzą wzdłuż nadmorskiej promenady oraz bezpośrednio z centrum miasta. Obecnie, w pobliżu budynku ani na parkingu podziemnym pod nim, nie przewidziano miejsc, które umożliwiłyby ładowanie pojazdów hybrydowych lub elektrycznych. Takie stanowiska pojawiają się dopiero na publicznych parkingach wielopoziomowych. Na dwóch najbliższych parkingach (Traðarkot i Ráðhúsið) zamontowano łącznie 18 stacji ładowania (stan na rok 2020)[161]. Ta sytuacja może dziwić w kraju, w którym 37% nowo kupowanych pojazdów to samochody hybrydowe lub w pełni elektryczne. Obserwowane tendencje motoryzacyjne na wyspie pozwalają wysnuć wniosek, że stan ten ulegnie zmianie w niedługim czasie.

II.84 Panorama miasta z Harpą widok od strony oceanu. źródło: fot. autora

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Przebiegająca nieopodal 2-jezdniowa droga, o dwóch pasach ruchu w każdą stronę, łączy budynek Centrum Konferencyjnego z resztą miasta. Pod budynkiem umiejscowiono parking samochodowy na 545 aut. Na powierzchni zlokalizowano wyłącznie miejsca dla niepełnosprawnych oraz strefę kiss & ride, w której można zatrzymać się na parę minut. W razie potrzeby, możliwe jest parkowanie w płatnej strefie na ulicy lub na licznych parkingach wielopoziomowych w okolicy. W wypadku Islandii, gdzie dominuje rozproszona zabudowa oraz

[161] cleantechnica.com/2020/03/26/electric-vehicles-now-37-of-auto-sales-in-iceland/ (dostęp: 24.01.2021)

niska gęstość zaludnienia i gdzie samochód odgrywa bardzo ważną rolę, istotne jest zapewnienie łatwości obsługi komunikacyjnej transportu indywidualnego.

B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

Harpa zlokalizowana jest na styku centrum miasta z dzielnicą biznesowo-rządową oraz terenami portowymi. Budynek mieści się w pobliżu najważniejszych obiektów w stolicy Islandii. Od budynku parlamentu i głównego placu miasta dzieli go 500m, od muzeum sztuki 400m, od ratusza około 600m, od najważniejszego kościoła Hallgrímskirkja około 900m. Otaczająca go zabudowa, jak i nowobudowana dzielnica, której centrum ma się znajdować przy Harpie, charakteryzuje się bogatym programem funkcjonalnym. W obrębie kilku kilometrów zlokalizowana jest większość ważnych instytucji państwowych oraz miejskich. Stołeczna pozycja Reykjaviku sprawia, że Harpa nie tylko zajmuje centralne miejsce w mieście, ale również dominuje w skali całego kraju.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

Harpa jest najważniejszym obiektem dla kultury na całej wyspie. Atrakcyjna lokalizacja w największym mieście w kraju oraz bogaty program funkcjonalny sprawia, że większość istotnych imprez, mających miejsce na Islandii, odbywa się właśnie w tym budynku. Podyktowane jest to również brakiem realnej konkurencji, w postaci innych obiektów tej wielkości na wyspie. Gmach centrum kongresowego pomyślany został w taki sposób, aby nie być skierowanym wyłącznie do wąskiej grupy użytkowników zainteresowanych jedynie aktualnie odbywającymi się wydarzeniami. Osoby postronne, mieszkańcy czy turyści, w każdym momencie znajdą w Harpie coś interesującego dla siebie. Nawet jeśli będą poszukiwały funkcji, z pozoru niezwiązanych z charakterem tego obiektu - ustronnego miejsca do pracy lub restauracji na spotkanie ze znajomymi. Z powodu opisywanego kryzysu finansowego z roku 2008, nie udało się w pełni zrealizować założeń i uatrakcyjnić terenu wokół Harpy. Występuje więc wyraźny kontrast pomiędzy przestrzenią wewnętrzną a zewnętrzną. Główny plac przed budynkiem, poza sadzawkami z wodą, nie wyróżnia się niczym atrakcyjnym, wyraźnie przegrywając, w przyciąganiu użytkowników, ze zlokalizowanym nieopodal placem Ingólfur oraz głównym deptakiem miejskim Skólavörðustígur. Dodatkową atrakcją, dostępną jednak dla ograniczonej grupy użytkowników, może być marina jachtowa znajdująca się tuż obok opisywanego obiektu, od strony oceanu, zapewniając dostęp do Harpy od strony wody.

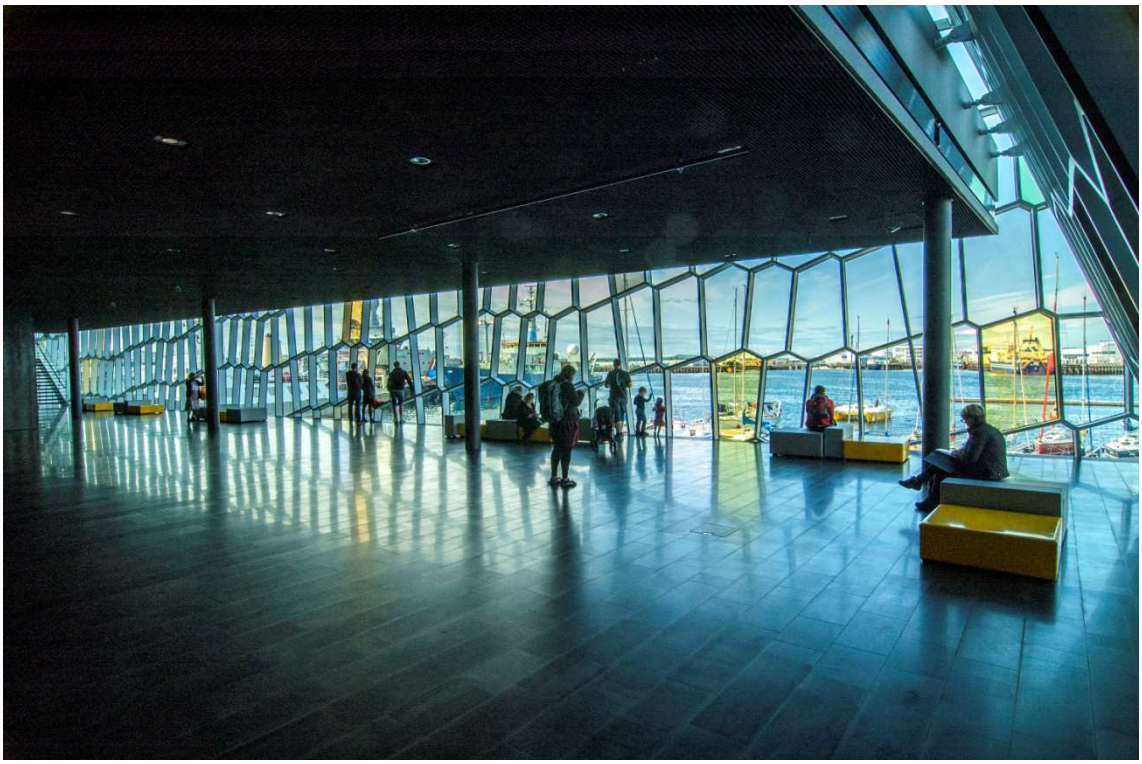
Il.85 Harpa - widok od strony placu przed głównym wejściem. źródło: fot. autora

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

Harpa jest budynkiem, który stał się najbardziej rozpoznawalnym gmachem miasta i wyspy. Przyczyniła się do znacznego zwiększenia rozpoznawalności stolicy Islandii na całym świecie. Rola, którą pełni dla lokalnej społeczności sprawia, że jest to obiekt unikatowy, zmieniający postrzeganie Reykjaviku, jako miasta kultury, na arenie międzynarodowej. Gmach przyciąga wybitnych twórców z całego świata, sprawiając, że stosunkowo małe miasto (125 tys. mieszkańców) gości sławy takie jak Bryan Adams, Bryan Ferry, Maksim Wiengierow, Maria Joao Pires, Berliner Philharmoniker, The London Philharmonic Orchestra oraz wielu innych artystów solowych i zespołów muzycznych. Występowały tu również zespoły teatralne oraz Stand-uperzy. Ponadto, w stolicy Islandii odbywają się cykliczne festiwale, takie jak Reykjavik Arts Festival czy Sónar Reykjavík, w których udział biorą zarówno miejscowe gwiazdy (Björk, Of Monsters and Men), jak i uczestnicy z innych stron świata.[162] Wyjątkowość Harpy ma być też symbolem przemian jakie zachodzą na wyspie, która, idąc z duchem czasu, przeobraża się z kraju, opierającego gospodarkę na rybołówstwie w kraj nowoczesnych technologii.

[162] www.harpa.is/skipuleggjendur/tonleikahald/ (dostęp: 16.11.2019)



Il.86 Ogólnodostępna przestrzeń publiczna we wnętrzu Harpy. źródło: fot. autora

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

Podobnie jak w Oslo, także w Reykjaviku budowa budynku o funkcji widowiskowej była pierwszym elementem rewitalizacji terenów poportowych. Zmiana ta ma wpływ na obszar Starego Portu położonego w pobliżu ścisłego centrum stolicy Islandii, który przeobraża się powoli w najbardziej reprezentacyjny obszar miasta. Harpa, tak samo jak Opera w Oslo, stanowiła impuls do przekształcenia zabudowy w swoim pobliżu, próbę wykreowania nowych zewnętrznych i wewnętrznych przestrzeni publicznych. W przypadku gmachu w Reykjaviku, duże znaczenie dla roli tych przestrzeni ma położenie geograficzne, klimat oraz lokalizacja na brzegu oceanu. Czynniki te sprawiają, że znacznie lepiej kreacja ta powiodła się we wnętrzu budynku, gdzie znajdujemy nowoczesne przestrzenie udostępnione użytkownikom. Oferują one funkcje uzupełniające do głównego programu Harpy, zwiększając jej potencjał miastotwórczy. Nie można wykluczyć, że wraz z ukończeniem dalszych etapów budowy nowej dzielnicy, również plac przed budynkiem stanie się bardziej atrakcyjnym miejscem dla odwiedzających. Obecnie, różnica pomiędzy wspomnianymi przestrzeniami jest znacząca.

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Harpa stanowi zachodnie domknięcie perspektywiczne drogi nr 41, biegnącej wzdłuż brzegu Oceanu Atlantyckiego, jako odgałęzienie drogi nr 1, która jest najważniejszą osią komunikacyjną na wyspie. Gmach jest również dominantą, zamykającą od północy główną ulicę Lækjargata, która przebiega w pobliżu najważniejszych budynków miasta i siedzib instytucji państwowych. Od strony morza, sąsiaduje z główkami portu, stanowiąc południową granicę basenu portowego. Centrum Kongresowe jest charakterystycznym punktem, doskonale widocznym z wielu miejsc w mieście. Odgrywa ono istotną rolę w kształtowaniu układu przestrzennego stolicy Islandii, która przechodzi przeobrażenia architektoniczno-urbanistyczne, domykając liczne osie oraz, w sposób zdecydowany, wpływa na sylwetę miasta, w szczególności widzianą z oceanu, od strony północnej.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

Rola Harpy w strukturze kompozycyjno-przestrzennej Reykjaviku jest nie do przecenienia. Stanowi punkt, który nadaje kierunki rozwoju miasta, definiuje na nowo jego główne osie kompozycyjne oraz skalę zabudowy. Nowy trend zmienia Reykjavik z miasta zbudowanego na bazie osady rybackiej w europejską metropolię. Położona najbardziej na północ stolica na świecie(64°N), wymaga nieszablonowego podejścia projektowego, aby przestrzeń publiczna zapewniała użytkownikom komfort, podczas korzystania z niej. W wyniku zabiegów architektonicznych zastosowanych przez twórców, znacznie ciekawsze są wewnętrzne przestrzenie, które przejęły znaczna rolę w miastotwórczym działaniu budynku. Styk, pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem, przesunął się tu w głąb budynku, pozostawiając niedosyt, w kwestii kompozycyjno-przestrzennego wykorzystania placu przed gmachem. Pewne niedociągnięcia nie zmieniają faktu, że jest to kompozycyjnie jeden z najważniejszych obiektów w mieście.

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

Czynnikiem, który przyciąga liczne rzesze turystów na Islandię jest przyroda i środowisko naturalne. Islandia, nie bez powodu, nazywana jest wyspą lodu i ognia. Znaleźć można tu liczne wulkany oraz lodowce. Charakterystycznym elementem krajobrazu kraju są skały bazaltowe, powstające w wyniku krystalizacji lawy po erupcji wulkanu. Bazalt zastyga w

formie kolumn. Formy te stały się inspiracją dla architektów tworzących na wyspie. Najbardziej znanym budynkiem, na elewacji którego można odnaleźć inspirację bazaltową skałą, jest kościół Hallgrímskirkja. W elewacji Harpy można również zaobserwować fascynację tego typu naturalną formacją skalną. Olafur Eliasson, rzeźbiarz o islandzko-duńskich korzeniach, współpracujący z biurem Henninga Larsena zaprojektował elewację składającą się z przestrzennych elementów, kształtem naśladujących bazaltowe kolumny występujące na wyspie. W przeciwieństwie do wcześniej wspomnianej świątyni, tu na elewacji, do uzyskania opisywanego efektu, użyto szkła zamiast kamienia. Równocześnie, można zaobserwować kolejny ukłon twórców w stronę natury, zdecydowano się na użycie wielobarwnego szkła, które odbijając światło, skrzy się wielobarwnie, naśladując kolejną wielką atrakcję, wyspy - zorzę polarną.[163]

II.87 Fragment elewacji Harpy. źródło: fot. autora
II.88 Struktura elewacji widoczna z foyer Harpy. źródło: fot. autora

Prosta bryła budynku wydaje się po raz kolejny czerpać z inspiracje z przyrody, przywodząc na myśl bryły lodu wyrastające z brzegu oceanu. Jak już zostało zauważone w części analizy dotyczącej kompozycji, jednym z wyzwań stojących przed architektami tworzącymi w 2005 roku koncepcję budynku, było znalezienie sposobu w wpisania budynku tej wielkości

[163] Nic Lehoux, *The Harpa Concert Hall and Conference Centre in Reykjavik*, Facades best of Detail, Detail, Monachium 2015, s.38-39

w strukturę miasta, które nie posiada żadnego innego obiektu tej skali i o zbliżonej funkcji.[164] Nie było więc możliwości bezpośredniego nawiązania do miejscowej architektury, a jedynym rozwiązaniem stało się odniesienie do natury. Jest to motyw często wykorzystywany przez miejscowych architektów (zielone dachy, drewno itp.). Innym ciekawym nawiązaniem są nazwy oraz wystrój sal koncertowych, które odnoszą się do lokalnej kultury i krajobrazu. Głowna sala kompleksu nosi imię Eldborg (ognisty zamek) od nazwy wulkanu w zachodniej części wyspy. Pozostałe sale to Norðurljós (zorza polarna), Silfurberg (spat islandzki, odmiana kalcytu) i Kaldalón (fiord w północnej części wyspy)[165]. Budynek, którego budowa został ukończona w 2011 roku, łączy wielkomiejskie aspiracje włodarzy miejskich z tradycją nawiązywania do architektonicznych i krajobrazowych elementów, charakterystycznych dla Islandii.

II.89 Mała sala koncertowa - Kaldalón. źródło: fot. autora

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Przeprowadzenie analizy w tym aspekcie utrudnione jest stanem, w jakim zatrzymał się projekt rewitalizacji przestrzeni starego portu w Reykjaviku. Rozkopany plac budowy i niezrealizowane założenia projektowe, w sposób negatywny, odbijają się na jakości wykończenia zewnętrznych przestrzeni publicznych. Dominuje w nich asfalt i kamień, brak

[164] Piotr Broniewicz, *Architektura kultury i sportu dla małych społeczności na przykładzie doświadczeń Islandzkich*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 3-A/2015, Politechnika Krakowska, Kraków 2015, s. 28

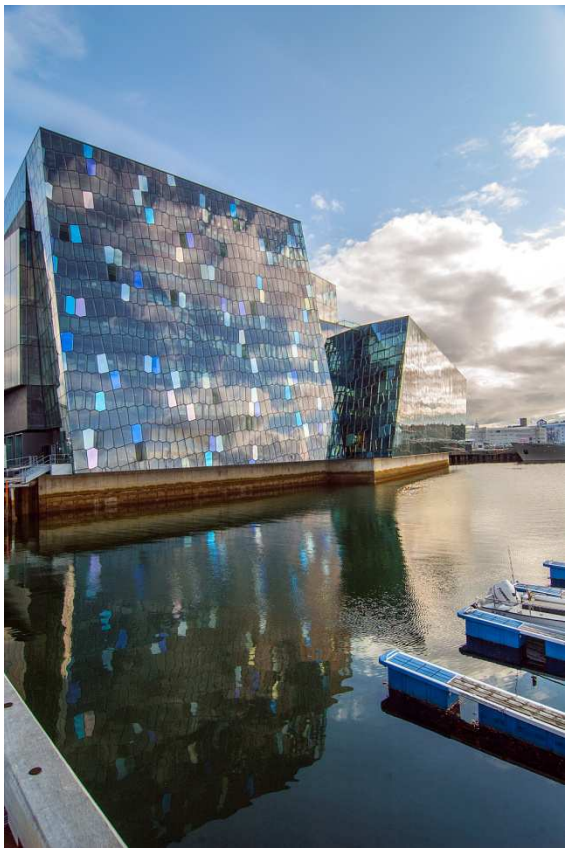
[165] Christian Bundegaard, *Building*..., op. cit. s. 12-13

zieleni i miejsc, gdzie użytkownicy mogliby się zrelaksować lub skorzystać z oferty instytucji zlokalizowanych w gmachu, którego bryła z niezwykłą elewacją jest tu niezaprzeczalną dominantą przestrzenną. Innym powodem, wpływającym na powyższą sytuację jest panujący na wyspie bardzo wymagający klimat oraz niekorzystne warunki pogodowe, które utrudniają stosowanie delikatniejszych, a co za tym idzie, mniej odpornych na korozję materiałów. Warunki atmosferyczne występujące w Reykjaviku, często uniemożliwiają planowanie imprez plenerowych, co również mogło mieć wpływ na zredukowanie kosztów wykończenia zewnętrznych powierzchni. Stąd, główny nacisk położno na przestrzenie publiczne wewnątrz obiektu, gdzie stworzono wielopoziomowe miejsca spotkań, relaksu i pracy. Posadzki z szlifowanego betonu i ciemnych płytek ceramiczny wraz ze ścianami wykonanymi z betonu architektonicznego, uzupełnionymi panelami utrzymanymi w antracytowych tonacjach, stanowią kontrast dla potężnych kubicznych szklanych kształtów elewacji. Efekt spotęgowany jest dodatkowo odbiciem w suficie, wykonanym z lustrzanych paneli, kształtem nawiązujących do bazaltowych kolumn. Dzięki zastosowaniu przeszkleń na wysokość całej elewacji, bardzo istotnym czynnikiem, kształtującym odbiór przestrzeni wewnętrznych, jest zmieniająca się dynamicznie pogoda, która potrafi, w ciągu kilku chwil zmienić ascetyczne wnętrza w żywe i wypełnione feerią barw przestrzenie. Rzeźbiarska elewacja, która odbierana jest w różny sposób z wnętrza i zewnętrza, stanowi jeden z najważniejszych elementów, spajających w całość przestrzenie publiczne Harpy, tworząc wrażenie, że zarówno plac przed budynkiem, jak i budynek, są miejscem do podziwiania gigantycznej rzeźby ustawionej w centrum miasta.[166] Podobnie jak sam budynek, tak i przestrzenie wewnątrz niego, w sposób elegancki i nowoczesny, nawiązują do dziedzictwa przyrodniczego i kulturalnego wyspy: w doborze materiałów, kolorystki oraz rozwiązań architektonicznych.

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

Henning Larsen Architects oraz Olafur Eliasson stanęli przed niezwykle trudnym zadaniem wykreowania budynku, który skalą oraz funkcją nie ma podobnych na całej wyspie. Dodatkowym utrudnieniem był fakt, że miał on zapoczątkować przebudowę portowej dzielnicy, niejako nadając jej charakter i wytyczając kierunek stylu, w jakim przebudowa powinna przebiegać. Budynek stanął na granicy pomiędzy starą zabudową miejska, będącą mieszaniną stylów architektonicznych, a terenami, gdzie ma powstać nowoczesna architektura na miarę XXI wieku. Twórcy postanowili stworzyć monumentalny budynek o szklanej elewacji, będący rodzajem rzeźby, szklaną bazaltową skałą, skrzącą się niczym lodowiec.

[166] olafureliasson.net/archive/artwork/WEK100668/facades-of-harpa-reykjavik-concert-hall-and-conference-centre (dostęp: 16.11.2019)



Il.90 Ogólnodostępna przestrzeń publiczna we wnętrzu Harpy. źródło: fot. autora
Il.91 Harpa - widok od strony mariny jachtowej. źródło: fot. autora

Do zaprojektowania elementów fasady, wybrano zespół, który zadbał zarówno o szczegóły techniczne, jak i finalne wrażenia estetyczne. Intensywne prace przyniosły efekt w postaci spektakularnej struktury przestrzennej, skrywającej w swoim wnętrzu cztery główne sale koncertowe. Kolor wprowadzony jest, przez architektów, jedynie we wnętrzach sal oraz w szklanych taflach na elewacji. Ascetyczna forma wyposażenia wnętrza, rozjaśniana jest za pomocą refleksów świetlnych z elewacji, które łamią ciemną stylistykę minimalistycznego wnętrza. Środek budynku - to gra brył o ostrych krawędziach oraz cieni rzucanych przez kubiczne elementy tworzące elewacje. Dodatkowym czynnikiem, potęgującym wrażenie wprowadzenia do wnętrza gmachu prostych krawędzi nie mających końca i wychodzących w przestrzeń poza budynkiem, są lustra mocowane do sufitu na przestrzennym stelażu. Zabieg ten stanowi czytelne odniesienie do rozwiązań zastosowanych w elewacji, sprawiając, że odbiorca ma wrażenie, oglądania otoczenia ze środka bazaltowej skały.[167] Budynek oferuje wysokiej klasy rozwiązania architektoniczne, które swoim rozmachem i stopniem

[167] Nic Lehoux, *The Harpa*..., op. cit.

zaawansowania technologicznego plasują go wśród najlepszych, tego typu obiektów, Europy.[168]

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Harpa jest budynkiem wyłamującym się z powszechnego wyobrażenia o architekturze Islandii. W swej skali oraz jakości przyjętych rozwiązań kompozycyjnych i architektonicznych, plasuje się wysoko na liście obiektów widowiskowych, powstałych w XXI wieku. Dbałość o detale oraz umiejętne wpisanie w kontekst miejsca sprawiają, że pomimo swoich rozmiarów oraz niezwykle nowoczesnej bryły, idealnie wpisuje się w miejsce, w którym została wzniesiona. Architekci wykorzystali naturalne inspiracje, które jako jedyne odpowiadają skali obiektu. Dzięki temu, uniknięto przeskalowywania miejscowych archetypów architektury do gargantuicznych rozmiarów, co niekoniecznie przyniosłoby oczekiwane efekty. Dynamiczna elewacja budynku, o kubicznych kształtach, stanowi rzeźbiarskie zwieńczenie nabrzeża. Dużym dysonansem jest wykończenie zewnętrznych przestrzeni publicznych, które w większości zostały wykonane z asfaltu i pokruszonych skał z, gdzieniegdzie, zastosowanymi wstawkami z desek kompozytowych. Z ostateczną krytyką należy jednak się wstrzymać do czasu ukończenia realizacji projektu nowej dzielnicy portowej. Projekt ten zakłada wprowadzenie nowych przestrzeni zewnętrznych, które, niewykluczone, zostaną znacznie bardziej dopracowane i nawiążą do budynku Harpy, który poziomem estetyki przerasta o kilka klas swoje otoczenie.

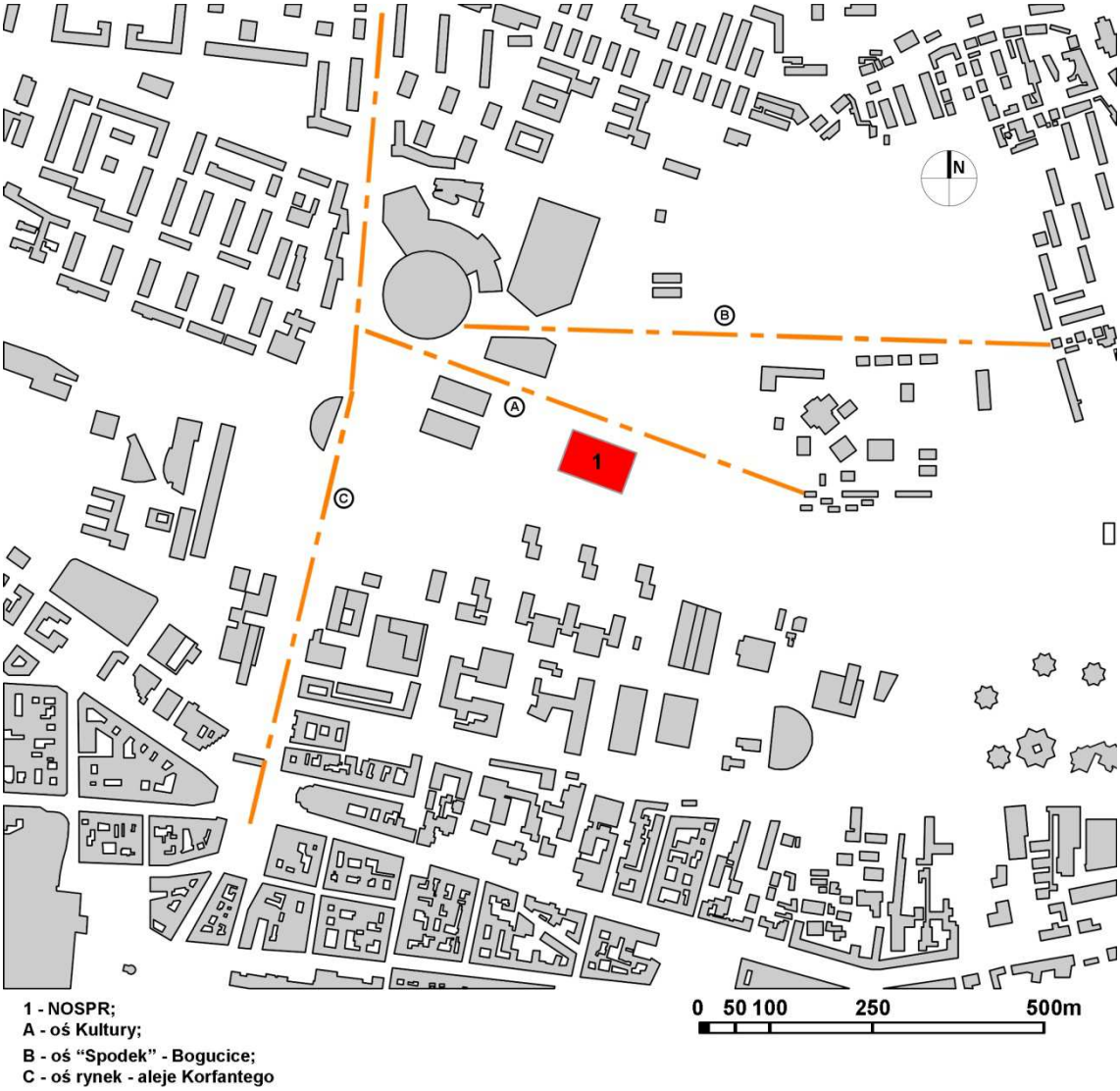
[168] Jón Ólafur Ólafsson, *Success & failures of grand concert halls and opera projects Harpa - case study*, Reykjavik University, Reykjavik 2014, s.22

4.1.6 SIEDZIBA NARODOWEJ ORKIESTRY SYMFONICZNEJ POLSKIEGO RADIA W KATOWICACH

II.92 Siedziba NOSPR w Katowicach. Widok od strony placu Wojciecha Kilara. źródło: fot. autora

Katowice są miastem położonym w południowej Polsce, wchodzącym w skład konurbacji górnośląskiej, od roku 1999 są stolicą województwa śląskiego. Zamieszkuje je 292 tysiące osób. Ważny węzeł komunikacyjny, w którym krzyżują się drogi oraz szlaki kolejowe o znaczeniu międzynarodowym. Istotny ośrodek gospodarczy, w przeszłości przemysłowy, a obecnie oparty na sektorze usług, w szczególności finansowych, handlowych, naukowych i edukacyjnych. Zlokalizowanych jest tu 20 uczelni wyższych, takich jak Uniwersytet Śląski, Śląski Uniwersytet Medyczny oraz Akademia Muzyczna. Swoje siedziby mają tu liczne ogólnopolskie instytucje kultury, na przykład Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, Filharmonia Śląska i Biblioteka Śląska. Z miastem związani byli wybitni kompozytorzy muzyki współczesnej, tacy jak Henryk Mikołaj Górecki oraz Wojciech Kilar. Historia ośrodka miejskiego sięga końca XVI wieku, kiedy to założono wieś o nazwie Katowice, chociaż już wcześniej na tym obszarze istniały jednostki osadnicze, które obecnie stanowią dzielnice miasta. Dynamiczny rozwój tego terenu przypada na drugą połowę XIX wieku. W roku 1865 Katowice otrzymały prawa miejskie. Wraz z rozwojem przemysłu wydobywczego i ciężkiego oraz doprowadzeniem kolei wzrastała ranga ośrodka. Dzięki przyłączaniu kolejnych okalających miejscowości, dynamicznie rosła liczba ludności, tuż przed II wojną światową wynosiła 135 tysięcy mieszkańców. Po wojnie, dzięki rozwiniętemu przemysłowi zapewniającemu miejsca pracy, miasto wciąż się rozwijało. Po roku 1989 i zmianach ustrojowych, które zaszły w Polsce,

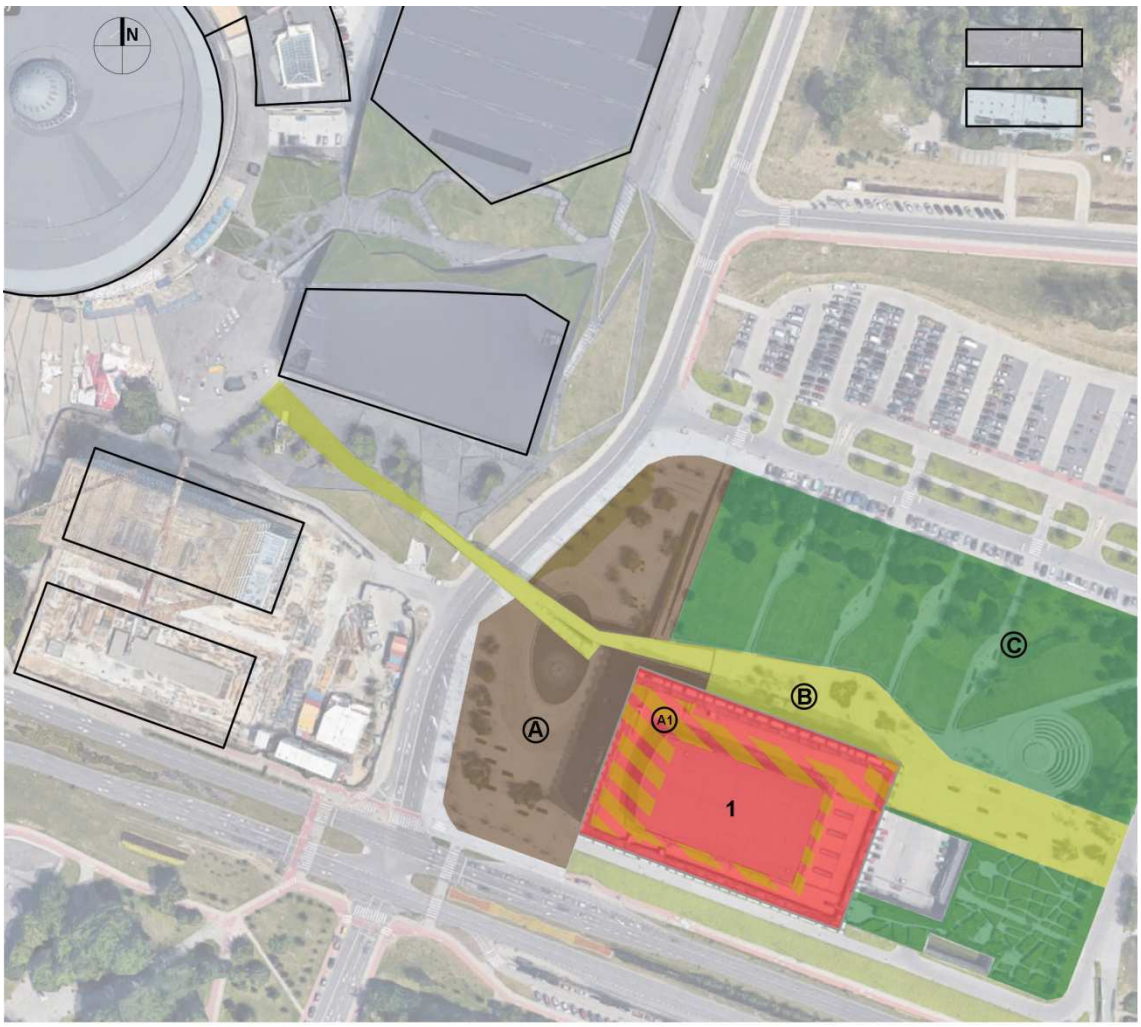
wiele z dawnych zakładów upadło i konieczne stało się przestawienie gospodarki w kierunku nowych technologii. Proces ten uwolnił w centrum miasta wiele terenów postindustrialnych, które można było wykorzystać, przeobrażając oblicze Katowic.



Il.93 NOSPR w strukturze urbanistycznej Katowic. źródło: opracowanie autora

Na działkach nieopodal katowickiego Spodka, ikonicznego budynku projektu Macieja Gintowta i Macieja Krasińskiego, należących dawniej do Kopalni Węgla Kamiennego "Katowice", powstała Strefa Kultury mająca grupować instytucje i budynki służące kulturze. Aby wyłonić projektantów poszczególnych elementów założenia, zorganizowano międzynarodowe konkursy architektoniczne. Oprócz wymienionej już hali wielofunkcyjnej (Spodka), w skład zespołu urbanistycznego weszło Międzynarodowe Centrum Kongresowe (2015, JEMS Architekci), Muzeum Śląskie (2015, Riegler Riewe Architekten) oraz siedziba Narodowej

Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia - NOSPR (2014, Konior Studio).[169] W opinii części architektów i krytyków, takich jak Robert Konieczny[170] czy Filip Springer[171], Strefa Kultury jest przykładem świetnej architektury, osadzonej jednak w niedokończonym układzie urbanistycznym, który pomimo wydania na niego już ponad miliarda złotych, ciągle jako całość nie realizuje zaplanowanych funkcji miastotwórczych i spajających istniejącą tkankę miejską.



1 - NOSPR;
A - plac Wojciecha Kilara;
A1 - wewnętrzne przestrzenie publiczne;
B - Oś Kultury
C - Ogrody Zmysłów i Labirynt

0 10 25 50 100m

Il.94 Przestrzeń styku NOSPR z miastem. źródło: opracowanie autora

[169] Piotr Broniewicz, *Architecture of culture as a way to the revitalisation of cities of today. What can we learn from the Polish and Spanish experience?,* "Back to the Sense of the City 11th VCT", Centre of Land Policy and Valuations, Barcelona 2016, s.280-283

[170] Wywiad Anny Liszki z Robertem Koniecznym z 2016 roku. www.propertydesign.pl/wywiady/109/robert_konieczny_urbanistyka_u_nas_kuleje,7663.html (dostęp: 24.01.2017r.)

[171] Filip Springer, *"Księga Zachwytów",* op. cit. s.333-335

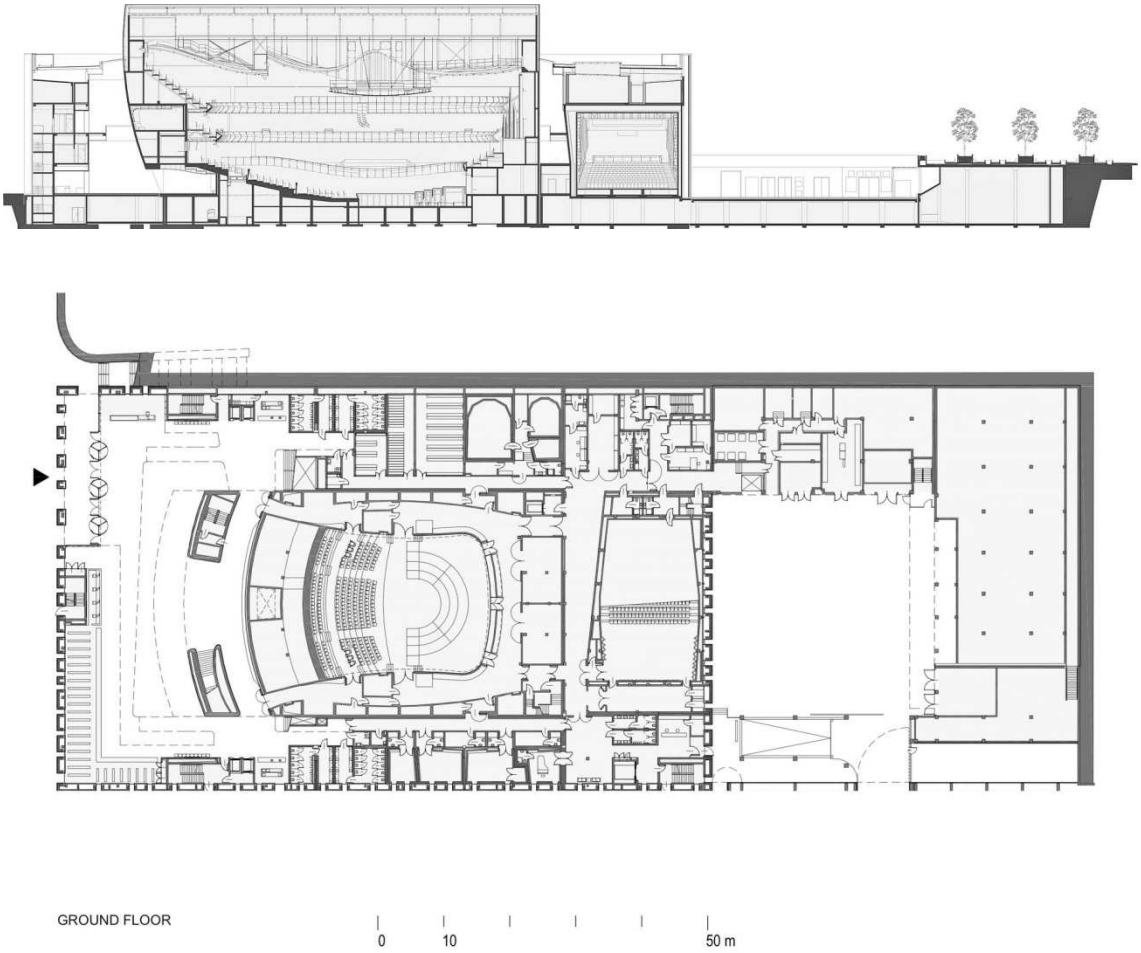
A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesnych budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

Nowa siedziba NOSPR była wznoszona jako odpowiedź na braki lokalowe, które towarzyszyły tej instytucji od początku jej powojennej reaktywacji w roku 1945. Jedna z bardziej utytułowanych polskich orkiestr, aż do roku 2014, nie posiadała własnej siedziby o odpowiedniej akustyce i wielkości widowni. Tomasz Konior, wraz z zespołem, zaprojektował budynek spełniający wymagania współczesnych obiektów architektury dla muzyki. Wewnątrz przewidziano dwie sale koncertowe. Większa, będąca hybrydą typów Vineyard i Shoebox umieszczoną centralnie, posiadająca sceną o powierzchni 312m² i widownie, która pomieścić może 1800 osób oraz mniejsza sala, kameralna typu Shoebox, oferująca 283 miejsca. Sale wykonane zostały w technologii "box in box", dlatego możliwe jest ich równoczesne wykorzystanie, bez ryzyka wzajemnego zakłócania odbywających się wydarzeń. Wokół głównej sali, stanowiącej serce budynku, rozmieszczono koncentrycznie ponad 400 pomieszczeń. Program budynku opracowany został tak, aby w centrum znalazła się strefa muzyki, naokoło niej umieszczono miejsce dla użytkowników-melomanów, zaś zewnętrzny pierścień to lokale przeznaczone dla muzyków i obsługi administracyjnej i technicznej NOSPR. Wewnątrz gmachu znajdują się sale prób, studia nagraniowe, garderoby, hotel, pomieszczenia biurowe, kantyna, restauracja, bar, sklep muzyczny, powierzchnie wystawowe, miejsca wypoczynku i przestrzenie publiczne rozlokowane wzdłuż całego budynku, łączące poziom placu imienia Wojciecha Kilara, poprzez foyer w formie zadaszonego miejskiego placu, z wznoszącymi się kilka metrów wyżej terenami Ogrodów Zmysłów. Ogólnodostępny pasaż jest otwarty podczas godzin funkcjonowania NOSPR, biegnie on równolegle do przebiegającej na poziomie ogrodów Osi Kultury - założenia łączącego Spodek z Muzeum Śląskim.[172] Na terenie przylegającym do budynku urządzona została zieleń, z której może skorzystać każdy użytkownik Strefy Kultury. Zbudowano amfiteatr, w którym organizowane są koncerty na wolnym powietrzu, ogródek restauracyjny, labirynt z grabów w formie planu Katowic z XX-lecia między wojennego oraz liczne alejki pomiędzy zasadzonymi podczas budowy drzewami.[173] Pod budynkiem oraz częścią terenów zielonych umieszczona jest kondygnacja podziemna, do której prowadzi wjazd dla

[172] Tomasz Malkowski, *Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia,* "Form Follows Freedom. Architektura dla kultury w Polsce 2000+.", Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015. s. 224-233.
[173] Katarzyna Hodor, Ewa Waryś, *Modern green technologies and solutions in landscape architecture*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 10/2017, Politechnika Krakowska, Kraków 2017, s. 10-11

samochodów służbowych oraz dostawczych. W podziemiu znajdują się magazyny, rekwizytornie, warsztaty i zaplecze techniczne obiektu.



Il.95 NOSPR rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: www.architekturaibiznes.pl/narodowa-orkiestra-symfoniczna-polskiego-radia-w-katowicach,2687.html (dostęp: 9.04.2020)

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

Ofertę programową poprzez ulokowanie w obrębie Katowickiej Strefy Kultury należy rozpatrywać nie tylko odnośnie samej siedziby NOSPR, ale również innych obiektów wchodzących w skład zespołu urbanistycznego. Razem tworzą niespotykaną w Polsce strefę wysokiej klasy budynków służących edukacji, kulturze i wydarzeniom masowym.[174] Poszczególne gmachy dzielą ze sobą infrastrukturę techniczną i tereny zielone. Architekci z biura Konior Studio zaproponowali wielofunkcyjną przestrzeń, przenikającą strefę wnętrza i zewnętrza, spajając budynek z otaczającym miastem i Osią Kultury, która przebiega pomiędzy wszystkimi obiektami Strefy. Takie rozwiązanie ułatwia korzystanie z oferty obiektu oraz

[174] Tomasz Malkowski, *Narodowa...* op. cit.

przestrzeni publicznych wokół gmachu NOSPR, czyniąc je bardziej przystępnymi dla użytkowników. Wprowadzenie do środka budowli funkcji, takich jak sklep, gastronomia, hotel czy studia nagraniowe oraz otwarcie wewnętrznego pasażu pieszego sprawia, że budynek może funkcjonować również poza dniami koncertowymi. Ułatwieniem dla osób z niepełnosprawnościami są windy umożliwiające dostanie się na każdy poziom siedziby NOSPR oraz system wsparcia dla niedosłyszących zamontowany w obu salach.[175] Potencjalne możliwości miastotwórcze obiektu, jak i całej strefy, ogranicza niedokończony układ urbanistyczny oraz brak zróżnicowanej funkcji pobliskiej zabudowy, która podobnie jak w Miasteczku Sztuki i Nauki w Walencji powoduje, że o pewnych porach dnia i nocy brak jest użytkowników. Wraz z dalszym rozwojem tego obszaru, spodziewane jest rozwiązanie problemu, a przemyślana koncepcja układu urbanistycznego pozwoli na bardziej równomiernie rozłożone w czasie wykorzystanie możliwości Strefy Kultury.

Il.96 Siedziba NOSPR w Katowicach. Widok od strony Ogrodów Zmysłów. źródło: fot. autora

A3. Architektura dla muzyki jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

Urozmaicony program Strefy Kultury oraz siedziby NOSPR przyciąga użytkowników zarówno z całego województwa śląskiego, jaki i z innych regionów kraju i Europy, którzy biorą

[175] nospr.org.pl/pl/deklaracja-dostepnosci (dostęp: 05.01.2020r.)

udział wydarzeniach tu organizowanych.[176] Jest to także popularne miejsce spotkań mieszkańców, szczególnie w ciepłe dni, gdy chętnie korzystają z przylegających do budynku terenów zielonych. Bogata oferta kulturowo-rekreacyjna całego kompleksu sprawia, że jest chętnie wybieraną przestrzenią relaksu. Otwarcie gmachu NOSPR na ogrody, pozwala wyjść z programem użytkowym poza obręb murów i, dzięki urządzanym koncertom plenerowym, przyciągać potencjalnych użytkowników. Innym czynnikiem wpływającym na popularność przestrzeni wewnętrznych oraz zewnętrznych budynku, szczególnie założeń parkowych, jest bliskość centrum miasta z rynkiem oraz aleją Korfantego, dla których stanowią naturalne zaplecze wypoczynkowe.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

Siedziba NOSPR oferuje bogatą ofertę programową, która dzięki zastosowanym rozwiązaniom architektonicznym jest dostępna dla szerokiego grona odbiorców. Budynek zaprojektowano tak, aby w jego centrum znalazła się przestrzeń dla muzyki otoczona pozostałymi funkcjami, które częstokroć swoim zasięgiem wychodzą poza obręb gmachu. W obiekcie obserwuje się płynne przechodzenie pomiędzy strefami zewnętrznymi i wewnętrznymi, co przekłada się na szeroką strefę styku pomiędzy nimi.[177] Z wykonanych analiz wyłania się również obraz nie do końca wykorzystanego potencjału miastotwórczego, tak NOSPR jak i całej Strefy Kultury wynikający z niedokończenia układu urbanistycznego i braku zakładanych powiązań funkcjonalnych z częścią dzielnic Katowic i całej aglomeracji śląskiej.

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

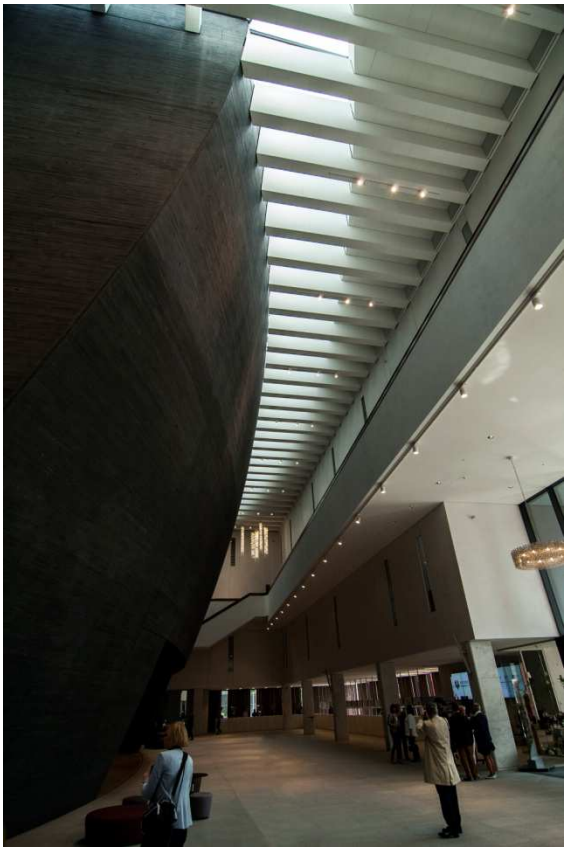
B1. Dostępność komunikacyjna - publicznym transportem zbiorowym, lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych

Siedziba NOSPR zlokalizowana jest w północnej części śródmieścia Katowic - Bogucicach, na terenach pomiędzy ulicami Dobrowolskiego, Góreckiego i Olimpijską oraz alejami Korfantego i Roździeńskiego, które krzyżują się na rondzie im. gen. Jerzego Ziętka. Od południowej strony, w wykopie oraz tunelu, biegnie najważniejsza obok autostrady A4 trasa na Śląsku DTŚ, łącząca miasta wchodzące w skład konurbacji. Tak dogodne umiejscowienie terenów Strefy Kultury sprawia, że użytkownicy z łatwością mogą tu dotrzeć za pomocą komunikacji miejskiej. Wzdłuż alei Korfantego biegnie linia tramwajowa, która po zachodniej

[176] Łukasz Wróblewski, *Rynkowe zachowania konsumentów usług Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach,* Marketing i Rynek nr 01/2018, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2018, s.31-34

[177] koniorstudio.pl/projekt/siedziba-nospr-katowice/ (dostęp: 05.01.2020r.)

stronie opisywanego terenu ma przystanek - Katowice Rondo, gdzie zatrzymują się tramwaje 8 linii, jest on oddalony o ok. 300m od głównego wejścia do NOSPR. Dwadzieścia metrów na południe od budynku umiejscowiony jest przystanek obsługujący 21 linii autobusowych. Dworzec kolejowy - Katowice, który obsługuje połączenia lokalne, krajowe oraz międzynarodowe, oddalony jest o ok. 1,2km. 23 kilometry na północ w linii prostej zlokalizowany jest międzynarodowy port lotniczy w Pyrzowicach.



Il.97 Foyer NOSPR. źródło: fot. autora
Il.98 Wejście główne do siedziby NOSPR w Katowicach. Widok od strony placu Wojciecha Kilara. źródło: fot. autora

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

W roku 2018 Katowice gościły szczyt klimatyczny COP 24. W ramach przygotowań do niego, władze miasta postanowiły rozwinąć sieć ładowarek elektrycznych dla samochodów, w pierwszym etapie zdecydowano o realizacji 17 punktów. Przy ulicy Góreckiego, przebiegającej po północnej stronie Katowickiej Strefy Kultury, zlokalizowano 3 stacje ładowania pojazdów elektrycznych, kolejną usytuowano około 450m na południowy wschód od siedziby NOSPR. W stolicy województwa śląskiego funkcjonuje również sieć rowerów miejskich City By Bike, składająca się z 666 rowerów rozmieszczonych w 83 punktach bazowych, jeden z nich położny jest na parkingu obok NOSPR w odległości około 100m. Innym

popularnym środkiem transportu są hulajnogi. Stale rozwijana jest sieć elektrycznych hulajnóg do wypożyczenia. Bardzo dobre umiejscowienie Strefy Kultury w strukturze miasta sprawiły, że jest to popularny cel pieszych wędrówek zarówno mieszkańców jak i turystów. Wiele ważnych obiektów i przestrzeni publicznych miasta odległych jest o czas krótkiego spaceru. Odległość dzieląca siedzibę NOSPR od Rynku w Katowicach to 800 metrów, Śląski Urząd Wojewódzki oddalony jest o 1,4km a Biblioteka Śląska o 1,6km. Po północnej stronie rozciągają się natomiast dzielnice mieszkaniowe, które obecnie, z powodów wymienianych we wcześniejszych punktach - braku odpowiednio zaakcentowanych połączeń urbanistycznych, nie generują ruchu pieszego w oczekiwanej przez projektantów Katowickiej Strefy Kultury skali.

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Siedziba NOSPR zlokalizowana jest w śródmieściu Katowic, w budynku stojącym przy zbiegu dwóch bardzo istotnych dla miasta dróg: al. Korfantego prowadzącej od rynku w północne rejony miasta oraz al. Roździeńskiego, której przebieg pokrywa się z Drogową Trasą Średnicową co sprawia, że dotarcie samochodem do Strefy Kultury nie stanowi problemu.[178] W odległości około 2 kilometrów na południe biegnie ważny szlak komunikacyjny - autostrada A4 łącząca Katowice z krajami Europy Zachodniej oraz Wschodniej. Miasto utworzyło gęstą sieć parkingów naziemnych obsługujących cały zespół urbanistyczny i oferujących około tysiąca miejsc postojowych. W związku z wykorzystywaniem ich nie tylko przez odwiedzających Strefę, ale również przez dojeżdżających do pracy oraz na uczelnie Katowic (średnio 120tys. pojazdów wjeżdżających dziennie do miasta[179]), władze miejskie zaplanowały wprowadzenie opłat za parkowanie na części z nich, a także wzniesienie nowego wielopoziomowego parkingu na północ od siedziby NOSPR, który zapewniłby około 1,4 tysiąca miejsc postojowych.

B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

Działki na wschód od Spodka, zajmowane obecnie przez Strefę Kultury, do roku 1999 należały do zlikwidowanej kopalni węgla kamiennego "Katowice". Jej likwidacja uwolniła teren w północnej części miasta, w doskonałej lokalizacji blisko centrum, w niewielkiej odległości od najważniejszych budynków stolicy Górnego Śląska (w większości oddalone są o mniej niż 2 kilometry). Dodatkowym atutem jest położenie przy Drogowej Trasie Średnicowej, która tworzy oś spajającą Katowice z pozostałymi miastami konurbacji śląskiej. Działki zajmowane

[178] Łukasz Wróblewski, *Rynkowe...* , op. cit., s.35
[179] www.propertydesign.pl/konkursy/126/wybrano_koncepcje_parkingu_w_strefie_kultury_w_katowicach,31169.html (dostęp: 09.10.2020)

przez siedzibę NOSPR oraz pozostałe budynki wchodzące w skład Strefy Kultury stanowią urbanistyczny most pomiędzy dwoma częściami Katowic o zróżnicowanej charakterystyce zabudowy - Śródmieściem i Bogucicami, wcześniej przedzielonymi przez kopalnianie tereny KWK "Katowice". Stan ten sprawia, że w szerszym kontekście od strony południowej Strefę Kultury otacza zabudowa o funkcji mieszanej, z dominującą rolą obiektów usługowych w tym kampusu Uniwersytetu Śląskiego, od północy zaś jest to przede wszystkim zabudowa mieszkaniowa wielorodzinna. W najbliższym otoczeniu NOSPR znajdują się gmachy użyteczności publicznej, które w trakcie trwających już budów uzupełnione zostaną o obiekty usługowe i mieszkaniowe.

Il.99 Widok z NOSPR na labirynt oraz Ogrody Zmysłów z amfiteatrem. W tle widoczne dawne zabudowania kopalni Katowice - obecnie Muzeum Śląskie. źródło: fot. autora

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

Siedziba NOSPR wzniesiona została w atrakcyjnej lokalizacji, w centrum miasta na terenach poprzemysłowych. Bardzo dobrze skomunikowana zarówno z pozostałymi dzielnicami Katowic, jak i dzięki DTŚ z innymi miastami konurbacji górnośląskiej. Jej położenie sprawia, że można dotrzeć tu przy pomocy transportu publicznego oraz indywidualnego. Niewielka odległość od innych ważnych punktów miasta, takich jak Rynek, dworzec kolejowy czy Śląski Urząd Wojewódzki ułatwia dotarcie bez trudu pieszo, rowerem lub hulajnodze. W przyszłości, wraz z rozwojem układu urbanistycznego Strefy Kultury, będą częściowo

zlikwidowane obecne bariery funkcjonalne, a atrakcyjność obszaru powinna wzrastać uzupełniana o nowe elementy.

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

Strefa Kultury i mieszcząca się w jej obrębie siedziba NOSPR, są jednym z symboli przekształceń jakie dokonują się w Katowicach. Z miasta bardzo silnie uprzemysłowionego zmienia się w nowoczesny ośrodek usług, przyciągający specjalistów z różnych dziedzin, którzy szukają także atrakcyjnych form spędzania wolnego czasu. Naprzeciw tym potrzebom wychodzi Strefa Kultury. Historia jej powstania obrazuje zmiany, jakie zaszły w mieście od czasu transformacji systemowej. Do niedawna teren kopalni, teraz został zamieniony w przestrzeń kultury z nowoczesnymi budynkami, z programem wydarzeń potrafiącym zadowolić różnorodne grupy użytkowników. Odbywały się tu konferencje o znaczeniu ogólnoświatowym takie, jak Konferencja Narodów Zjednoczonych w sprawie Zmian Klimatu w roku 2018 w Międzynarodowym Centrum Kongresowym. Magnesem jest również sam budynek NOSPR, którego sala główna słynąca z doskonałej akustyki (projektu Yasuhisa Toyoty z renomowanej firmy Nagata Acoustics przyciąga) wybitnych muzyków. Na ich koncertach widownia wypełnia się po brzegi. Oprócz gospodarzy obiektu, czyli Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, koncertowali tu tak znani artyści jak Krystian Zimerman, Piotr Beczała, Piotr Anderszewski czy Radzimir Dębski. Grały tu również renomowane orkiestry filharmoniczne: Wiener Philharmoniker i London Symphony Orchestra. W NOSPR odbywają się festiwale muzyczne przyciągające muzyków z różnych stron świata, Tauron Nowa Muzyka Katowice, Katowice Kultura Natura, festiwal Prawykonań Polskiej Muzyki Najnowszej i inne. Katowice zawdzięczają NOSPR szeroką rozpoznawalność, odejście od industrialnych skojarzeń na rzecz wyobrażenia o mieście - ważnym ośrodku kultury o międzynarodowym zasięgu. Siedziba NOSPR daje również możliwość obcowania z wysokiej klasy architekturą, godnie kontynuującej wysoki poziom narzucony przez budynek "Spodka", pokazując, że przy zaangażowaniu odpowiednich funduszy i całościowym podejściu do projektów, możliwe jest wznoszenie szeroko rozpoznawalnych obiektów, które stają się architektoniczną wizytówką miasta.

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych

przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

Likwidacja kopalni KWK "Katowice" spowodowała uwolnienie terenów o powierzchni kilkudziesięciu hektarów w odległości mniejszej niż jeden kilometr od centrum miasta. Obszar ten, zdegradowany prowadzoną wcześniej działalnością wydobywczą i przemysłową wymagał rewitalizacji. Po 176 latach pojawiła się możliwość połączenia dzielnicy Bogucice z Śródmieściem, a wraz z nią szansa na wykreowanie nowego centrum oraz wybudowanie obiektów wielofunkcyjnych służących przede wszystkim kulturze, których w Katowicach dotychczas brakowało. Za kwotę ponad miliarda złotych wzniesiono do roku 2015 trzy budynki stanowiące uzupełnienie funkcji hali "Spodek". Zbudowane wzdłuż zielonej Osi Kultury zapoczątkowały przeobrażenie tych terenów, trwające do dnia dzisiejszego. Początkowa zabudowa o charakterze kulturalno-rozrywkowym jest obecnie uzupełniania obiektami usługowymi i mieszkalnymi, wciąż przekształcając oblicze tej części miasta. Wizerunku trafnie opisanego na oficjalnej stronie NOSPR "*dawniej kopalnia, dziś kopalnia wrażeń*".[180] Ogólnodostępność terenów zielonych oraz przestrzeni publicznych wewnątrz budynków wchodzących w skład Strefy Kultury przyciąga użytkowników tego, do niedawna zdegradowanego, obszaru. Tworzy ciągłość strukturalną z pobliską zabudową alei Korfantego. Siedziba NOSPR oraz budynki MCK i Muzeum Śląskiego wpływają na podniesienie rangi terenów pokopalnianych stanowiąc zalążki miastotwórcze. Dzięki wprowadzeniu przestrzeni miejskich do swoich wnętrz, uzupełniają funkcjonalnie Ogrody Zmysłów dając szansę na wykreowanie nowego centrum miasta, na brak którego narzeka wielu mieszkańców Katowic. Oceniają oni funkcjonujący obecnie układ oparty o rynek i dworzec kolejowy, jako wielki węzeł przesiadkowy, a nie miejsce do, którego chce się przyjechać spędzić czas, przestrzeń Strefy Kultury jest szansą, aby zmienić ten stan rzeczy.[181]

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Siedziba NOSPR wraz z pozostałymi budynkami wchodzącymi w skład Strefy Kultury tworzy nową, nie całkiem jeszcze ukształtowaną oś urbanistyczną "Spodek" - Bogucice, prowadzącą do głównej alei Katowic - alei Korfantego. Stolica Górnego Śląska, podobnie jak wiele innych miast wchodzący w skład konurbacji górnośląskiej, mierzy się z dziedzictwem postmodernistycznej urbanistyki, która zamiast kształtować ciągłość struktur miejskich,

[180] nospr.org.pl/pl/o-nas/zaplanuj-wizyte (dostęp: 17.03.2021)
[181] Tomasz Nawrocki, *Koszmarny sen. Centrum poprzemysłowych Katowic w oczach mieszkańców*, "Przegląd Socjologiczny" nr 57, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2008, s. 254-266

tworzyła wyspy zabudowy spięte ze sobą za pomocą dróg szybkiego ruchu oraz kolei.[182] Ten sam problem występuje w Śródmieściu (dzielnica Katowic), gdzie brak jest ciągłości funkcjonalnej pomiędzy istotnymi dla miasta obszarami takimi, jak dworzec kolejowy, rynek, aleja Korfantego i Strefa Kultury. Wzajemne relacje zaburzone zostały przez wielopasmowe ulice, które hamują rozwój funkcji miejskich w budynkach przy nich usytuowanych i nie generują potoków pieszych mogących z takich funkcji korzystać. Dotychczasową dominantą zarówno na osi kompozycyjnej biegnącej od rynku wzdłuż al. Korfantego, jak i powstałej prostopadle do niej Osi Kultury, był gmach hali "Spodka". W najbliższym czasie rolę tę przejmie najprawdopodobniej kompleks KTW, którego wyższa z wież mierząca 134 metry znacznie wybija się ponad okoliczną zabudowę, zaburzając dotychczasowy rozkład urbanistycznych akcentów. Siedziba NOSPR, pomimo swoich rozmiarów, dominuje jedynie od strony alei Roździeńskiego, tworząc formę wielkomiejskiej pierzei, niestety w wielu miejscach ukrytą za ekranami akustycznymi. Od strony północnej, za sprawą różnicy poziomów, niższy o kilka metrów budynek nie dominuje już tak nad otoczeniem, stając się wraz z gmachem MCK naturalną ścianą terenów zielonych wewnątrz Strefy Kultury. W tym kontekście niefortunne wydaje się usytuowanie parkingu wielopoziomowego (w zwycięskiej koncepcji konkursowej), gdyż zdaje się on być ustawionym tyłem do atrakcyjnej przestrzeni miejskiej, która w obecnej formie otwiera się widokowo, poprzez zieloną dolinę MCK, na halę "Spodek".

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

Strefa Kultury wraz z siedzibą NOSPR mają szansę wykreować nowy fragment centrum Katowic, stać się impulsem, który może przyczynić się do scalenia istniejących już przestrzeni publicznych miasta. Uzupełniają one, za pomocą wysokiej klasy architektury, brakujące elementy w strukturze urbanistycznej. Jako część założenia urbanistycznego, wraz z Spodkiem, MCK, KTW oraz Muzeum Śląskim, tworzy Oś Kultury łączącą al. Korfantego z Bogucicami. Sam budynek stanowi dominantę przestrzenną, szczególnie dobrze wdzianą od strony osi wyznaczonej przez Drogową Trasę Średnicową. NOSPR jako sala koncertowa o jednej z najlepszych w Europie właściwości akustycznych, stał się wizytówką Katowic - miasta kultury, goszcząc renomowanych artystów krajowych oraz zagranicznych. Wydarzenia kulturalne o wysokim poziomie artystycznym przyciągają rzesze widzów, którzy przy tej okazji mogą odkrywać nowe oblicze miasta.

[182] Rafał Blazy, *Idee przekształcania miast – przykłady z Aglomeracji Śląskiej,* Technical Transactions/ Czasopismo Techniczne 4/2018, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 7-19

Il.100 Siedziba NOSPR widok od strony Międzynarodowego Centrum Kongresowego w Katowicach. źródło: fot. autora

Il.101 Główna sala koncertowa NOSPR. źródło: fot. autora

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

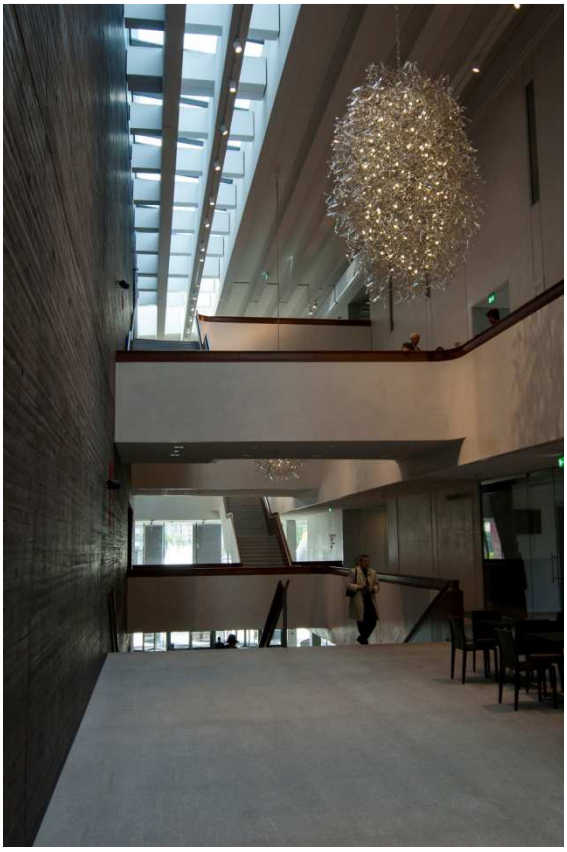
Gmach NOSPR wpisuje się w kontekst kulturowy Śląska nawiązując zarówno do tradycji architektonicznych, jak i symboli związanych z rozwojem przemysłowym regionu. Odniesienia znajdziemy na zewnątrz budynku oraz w jego wnętrzach. Bryła gmachu, obłożona czerwoną cegłą jest nawiązaniem do tradycyjnego materiału, z którego wznoszono robotnicze domy - familoki stojące w niezmienionej od ponad stu lat formie na nieodległym (6 km) Nikiszowcu. Odwołania do architektury robotniczego osiedla są tu szczególnie widoczne, tak jak i tam szpalety okien wybarwione są na intensywnie czerwony kolor (zastosowano specjalnie dobraną glinkę ceramiczną, która wybarwiła cegłę w masie, zapewniając jej znaczną trwałość). Do wypalenia 950 tysięcy cegieł umieszczonych na elewacji użyto tradycyjnej metody oraz dziewiętnastowiecznego pieca, który pozwolił na odtworzenie struktury cegły z epoki. Architekt w subtelny sposób nawiązał też do historii miejsca, które do 1999 roku było terenem kopalni "Katowice" - stąd odwołanie się do stylistyki osiedla, na którym mieszkali górnicy. Innym historycznym odniesieniem jest labirynt umieszczony po wschodniej stronie gmachu, nawiązujący do planu Katowic z lat międzywojennych. W środku budowli, elementem dominującym jest wielka barwiona w masie na czarno betonowa ściana z odciśniętym szalunkiem z sosnowych desek przypominająca gigantyczną bryłę węgla[183], tak ważnego dla Śląska surowca. Również sala koncertowa sprawia wrażenia, że jest wydrążona w złożu węgla, gdzie czerń pofalowanych ścian kontrastuje z jasnym drewnem.[184]

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Architekci ze Studia Konior zaprojektowali przenikające się funkcjonalnie przestrzenie publiczne wewnątrz oraz wokół budynku, ich estetyka jest jednak zupełnie odmienna. Zewnętrzne przestrzenie w formie placów i szerokich deptaków mają ściany utworzone z zieleni Ogrodów Zmysłów oraz z czerwonego ceglanego muru poprzecinanego rytmicznymi przeszkleniami, które pozwalają przeniknąć światłu i wzrokowi do środka budynku NOSPR. Wnętrza urbanistyczne, które powstały przy gmachu otwierają się widokowo, na osi wschód-zachód na halę "Spodek" oraz Muzeum Śląskie. Wchodząc do budynku głównym wejściem od strony placu W. Kilara trafiamy do foyer, które jest przedłużeniem placu miejskiego pod dachem. Surową estetykę wielkiej monolitycznej antracytowej ściany kryjącej salę główną

[183] architektura.muratorplus.pl/technika/warsztat/tak-powstawala-nowa-siedziba-nospr-w-katowicach_4140.html (dostęp: 17.03.2021)
[184] Tomasz Malkowski, *Narodowa...*, op. cit.

zestawiono z bielą reszty wnętrz budynku. Estetyczna gra pomiędzy ciemnymi i jasnymi płaszczyznami stanowi motyw przewodni przestrzeni publicznych we wnętrzu siedziby NOSPR, podkreślając podział funkcjonalny budynku (opisywany w punkcie A tej analizy).



II.102 Detal elewacji NOSPR. źródło: fot. autora
II.103 Wewnętrzna przestrzeń publiczna otaczająca główną sale koncertową NOSPR. źródło: fot. autora

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

W konkursie architektonicznym, który ogłoszono w 2008 roku aby wyłonić projekt siedziby NOSPR wzięło udział 17 pracowni. Wybrana zwycięska praca pracowni Konior Studio może zaskoczyć tych, którzy poznali zrealizowany obiekt. Białe elewacje i białe wnętrze. Zamiast ciemnego monolitu skrywającego salę koncertową mamy biel ściany z zapisem nutowym IX Symfonii Ludwiga Van Beethovena.[185] W niejednoznacznych okolicznościach budynek otrzymał nową estetykę, która nawiązuje do tradycji architektonicznej Śląska co zostało opisane w punkcie D1. W nowym opracowaniu architekci grają zarówno fakturą materiałów jak i formą, kontrastując ze sobą zastosowane rozwiązania architektoniczne. Ostre linie bryły i zewnętrznego pierścienia pomieszczeń zderzają się z obłościami betonowego monolitu kryjącego sale, biel i jasne drewno z czernią, rytm ceglanej kolumnady z jednolitą monumentalna bryłą umieszczoną w centrum, gładkie lśniące płaszczyzny z chropowatymi

[185] architektura.info/architektura/polska_i_swiat/nospr (dostęp: 18.03.2021)

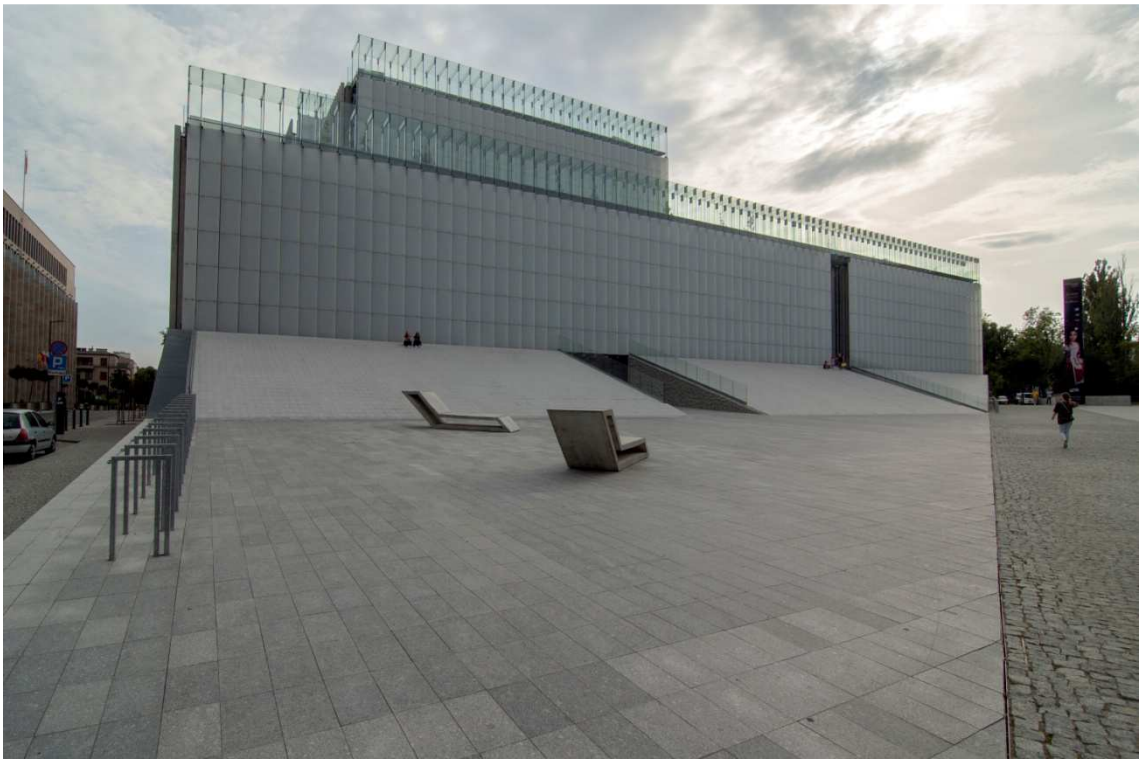
i matowymi, tradycyjne materiały zestawione są z nowoczesnymi, doświetlone przez przeszklenia i świetliki przestrzenie dla muzyków i melomanów kontrastują z ciemną i skrzącą się niczym wnętrze instrumentu główną salą koncertową.[186] To właśnie ona jest głównym elementem gmachu tak funkcjonalnym, jak i estetycznym. Wizualnie atrakcyjny układ widowni - Vineyard połączony z zaletami akustycznymi sali typu Shoebox został "opakowany" pofalowanymi ścianami z barwionego na czarno betonu, który dzięki odciśniętemu wzorowi zdaje się odbijać światło. Balkony, widownia, scena i wielki plafon nad nią obłożone zostały brzozową sklejką nadającą sali elegancji i szlachetności.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Siedziba NOSPR jest budynkiem estetycznie silnie osadzonym w kontekście kulturowym Śląska. Czerpiąc wiele z tradycji architektonicznej i z dziedzictwa historycznego regionu, wpasowuje się wizualnie w otoczenie. Architekci stworzyli spójny ideowo obiekt pozwalając stopniowo odkrywać jego walory zarówno funkcjonalne, jak i wizualne, zainspirowani życiem codziennym Śląska, użyli do budowy czerwonej cegły familoków, wchodzi ona w głąb gmachu prowadząc w kierunku centralnego punktu - sali koncertowej, którą odizolowali podwójną ścianą konstrukcji box in box od tego co dzieje się wokół, przenosząc melomanów do świata muzyki. Wysokie walory estetyczne zarówno budynku, jak i przestrzeni publicznych sprawiają, że NOSPR staje się jednym z symboli architektonicznych "nowych" Katowic.

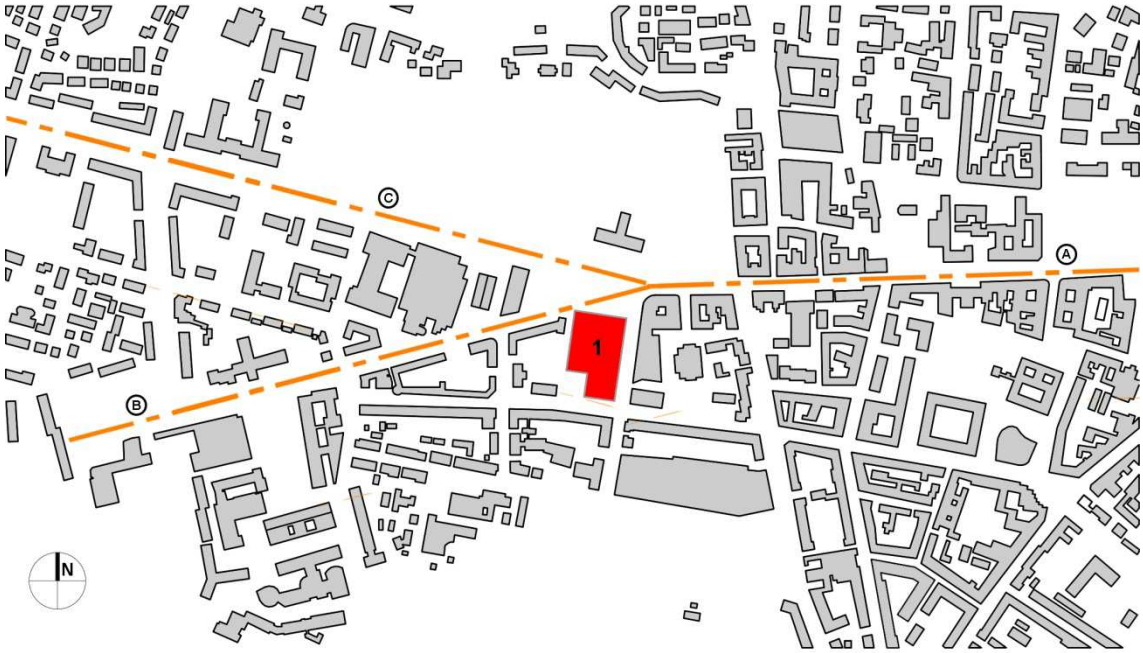
[186] Tomasz Malkowski, *Narodowa...*, op. cit.

4.1.7 CENTRUM SPOTKANIA KULTUR W LUBLINIE



II.104 Centrum Spotkania Kultur widok od strony placu Teatralnego. źródło: fot. autora

Lublin jest największym miastem położonym we wschodniej Polsce zamieszkanym przez około 340 tysięcy mieszkańców. Od roku 1999 pełni rolę stolicy województwa lubelskiego. Ważny ośrodek akademicki, badawczy, przemysłowy, administracyjny i kulturalny. Swoje siedziby mają tu między innymi takie uczelnie wyższe, jak Katolicki Uniwersytet Lubelski Jana Pawła II czy Uniwersytet Marii Curie-Skłodowskiej. Lublin jest również węzłem komunikacyjny o dużym znaczeniu w skali kraju. Historia miasta sięga XIII wieku, kiedy podjęto pierwsze próby lokacji miejskiej na prawie magdeburskim na jego dzisiejszych terenach, zamieszkiwanych najprawdopodobniej już od VI wieku n.e.. Udanego i udokumentowanego założenia miasta dokonano w roku 1317. Przez wieki było jednym z najważniejszych miast I Rzeczpospolitej, pełniącym w tym okresie wiele ważnych funkcji, jak choćby siedziby Trybunału Głównego Koronnego. Podupadło w czasach zaborów oraz, po chwilowym ożywieniu gospodarczym w dwudziestoleciu międzywojennym, w okresie II wojny Światowej. Dynamiczny rozwój oraz prawie 3-krotny wzrost ludności, w stosunku do roku 1939, nastąpił w drugiej połowie XX wieku. Rosnąca liczba mieszkańców powodowała konieczność budowy nowej infrastruktury miejskiej mogącej zapewnić zaspokojenie różnorodnych potrzeb, w tym kulturalnych. Na początku lat 70., dyrektor Teatru im. Juliusza Osterwy w Lublinie, Kazimierz Braun postulował wybudowanie nowego budynku mieszczącego salę teatralną na około 500 osób. W 1972 roku Komitet Wojewódzki PZPR stwierdził, że Lublin zasługuje na większy obiekt.



II.105 Centrum Spotkania Kultur w strukturze urbanistycznej Lublina. źródło: opracowanie autora

II.106 Przestrzeń styku Centrum Spotkania Kultur z miastem. źródło: opracowanie autora

Ogłoszono ogólnopolski konkurs na budowę centrum administracyjno-kulturalnego, mieszczącego klika sal widowiskowych, mającego stać się jednym z największych tego typu obiektów w kraju i Europie. Zwyciężyła koncepcja przygotowana przez Stanisława Bieńkuńskiego. Prace przy wznoszeniu obiektu, na działce przy alei Racławickiej, rozpoczęły się z wielką pompą w roku 1974. Pierwsze problemy z finansowaniem tak wielkiej inwestycji pojawiły się już dwa lata później, o czym informował centralę w Warszawie wicewojewoda lubelski.[187] Lata 80. przyniosły w Polsce protesty społeczne, stan wojenny oraz kryzys ekonomiczny. W obliczu nadchodzących przemian politycznych, władze zadecydowały o wstrzymaniu prac budowlanych i o zabezpieczeniu dotychczas wykonanych robót. Po roku 1989, dzięki mobilizacji miejscowych elit, udało się wykończyć część budynku od strony ul. Marii Curie-Skłodowskiej, przeznaczając na potrzeby Filharmonii Lubelskiej im. Henryka Wieniawskiego (1995r.), z salą koncertową dla 600 słuchaczy, oraz nową siedzibę Teatru Muzycznego z salą teatralną na 400 widzów (2000r.). Większa część budowli pozostawała jednak nieukończona zyskując miano "Teatru w Budowie". Miejscowe władze miały wiele pomysłów na dalsze losy inwestycji, a jednym z nich, w roku 2004, była sprzedaż nieukończonej części, jak się okazało niemożliwa przez nieuregulowany stan prawny nieruchomości i brak zgody na użytkowanie nawet ukończonych fragmentów obiektu.[188] W roku 2007 pojawił się nowy pomysł na dokończenie budynku i uczynienie go architektoniczną i kulturalną wizytówką miasta. W tym celu, w roku 2009 zorganizowano międzynarodowy konkurs architektoniczny, w którym wzięło udział 49 pracowni - zwycięska koncepcja przygotowana została przez wywodzącą się z Lublina firmę Stelmach i Partnerzy Biuro Architektoniczne. W pierwszym kwartale 2016, po blisko 44 latach budowy, oficjalnie zainaugurowano ukończony w całości obiekt Centrum Spotkania Kultur (CSK).[189]

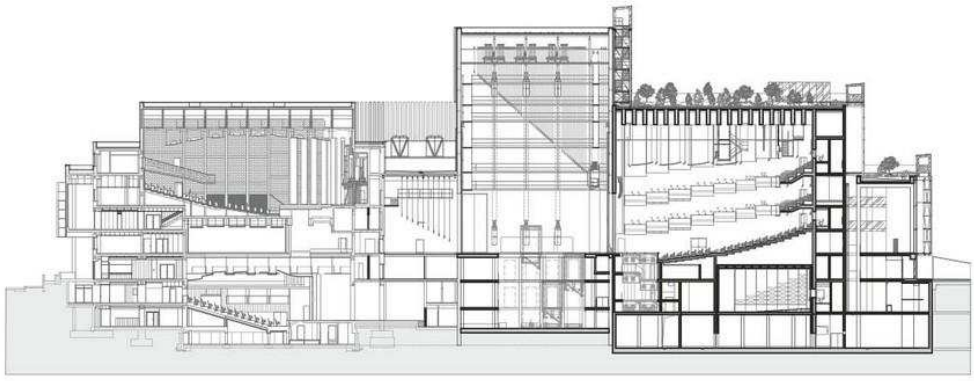
A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesnych budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

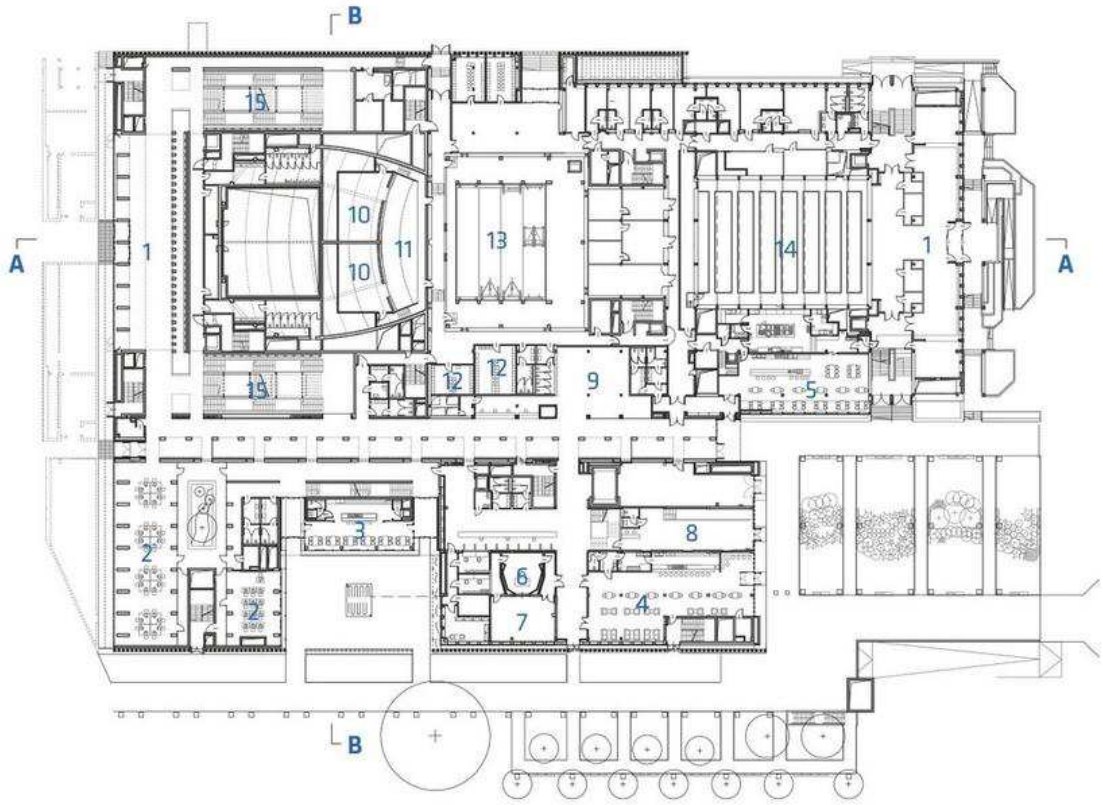
Siedziba Centrum Spotkania Kultur, od momentu rozpoczęcia budowy w latach siedemdziesiątych XX wieku, pomyślana była jako wielofunkcyjny obiekt dla kultury. Gdy w roku 2009 zapadały decyzje o jej kształcie, zdecydowano również o nadaniu jej charakteru

[187] lublin.wyborcza.pl/lublin/1,48724,12696612,Historia_tajnego_tunelu__czyli_40_lat_Teatru_w_Budowie.html (dostęp: 13.03.2021)
[188] e-teatr.pl/lublin-ruina-w-budowie-a21959 (dostęp: 13.03.2021)
[189] www.spotkaniakultur.com/pl/o-csk (dostęp: 13.03.2021)

hybrydowego obiektu kultury. Pomimo konieczności uwzględnienia wybudowanej już części obiektu, Bolesławowi Stelmachowi udało się stworzyć interesujące połączenie siedzib kilku instytucji kultury z ogólnodostępnymi przestrzeniami publicznymi zachęcającymi do kreatywności.



1:1400 | **21** |



1:1400 | **15** |

II.107 CSK rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło:architektura.muratorplus.pl/krytyka/demokratyczna-przestrzen-miejska-o-csk-w-lublinie-grzegorz-stiasny_6373.html (dostęp: 20.03.2020)

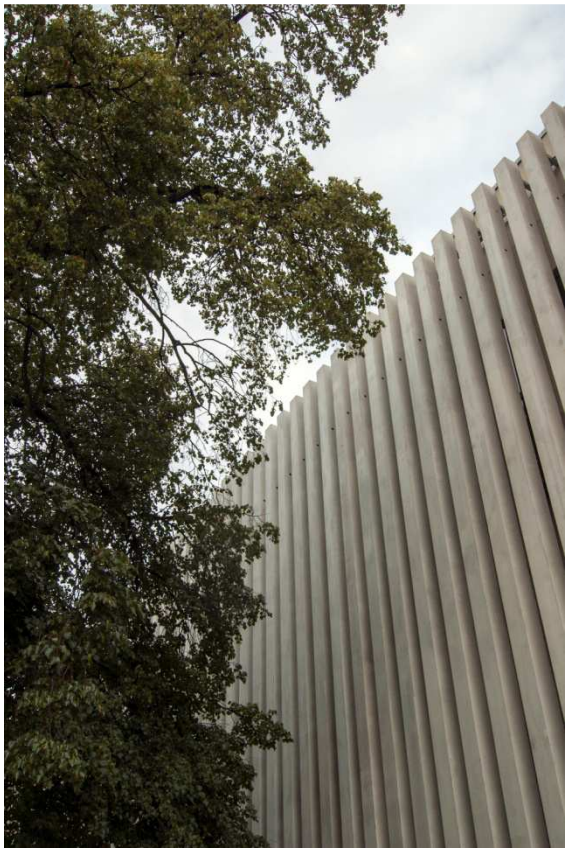
W skład kompleksu weszły 4 nowe sale widowiskowe oraz wyremontowane sale - koncertowa filharmonii Lubelskiej (mieszcząca 554 melomanów) i sala Teatru Muzycznego (na 318 osób). Największą jest sala operowa mogąca pomieścić 942 widzów i posiadająca druga pod względem wielkości scenę w Polsce (900m²) - zaraz po tej, mieszczącej się w Teatrze Wielkim w Warszawie[190]. Dodatkowo, znajduje się tu sala kameralna z widownią dla 208 słuchaczy, sala kinowa dla 119 widzów oraz sala baletowa, mogąca pomieścić sto osób. Ponadto, znalazły się tu przestrzenie wystawiennicze, w tym przechodząca przez cały budynek aleja kultury, klub muzyczny, sklep, galeria sztuki, miejsca organizacji warsztatów i konferencji, restauracje, puby oraz niezbędne zaplecze do działania licznych instytucji kultury. Program funkcjonalny budynku uzupełniony jest przestrzeniami zewnętrznymi zlokalizowanymi na poziomie terenu oraz dachu budynku. Przed głównym wejściem do Centrum Spotkania Kultur rozciąga się plac Teatralny, miejsce organizacji koncertów i wydarzeń kulturalnych, społecznych oraz wystaw, którego dodatkową atrakcją jest multimedialna elewacja CSK. Od strony zachodniej obiekt flankuje pieszy pasaż wraz z przylegającym do niego patio, na którym mieszczą się restauracyjne ogródki, jest to także przestrzeń organizacji plenerowych wystaw sztuki. Miejsca te są chętnie odwiedzane przez mieszkańców, szczególnie przez studentów znajdujących się nieopodal uczelni. Najbardziej niezwykła przestrzeń zewnętrzna oferowana przez CSK to dwupoziomowy zielony dach, który zagospodarowano na ogólnodostępny ogród z drzewami i krzewami owocowymi, łąkami kwietnymi oraz własną pasieką. Można tu także skorzystać z ogródków lokali gastronomicznych, mieszczących się na parterze, przy okazji podziwiając panoramę Lublina otwierającą się z punktów widokowych.

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika, pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

Bolesław Stelmach wraz ze swoim zespołem, projektując CSK, stworzył nową przestrzeń miejską na styku śródmieścia, kampusu uczelni lubelskich i terenów zielonych Ogrodu Saskiego. Ukończona w 2016 roku budowa pozwoliła na stworzenie łącznika pomiędzy terenami akademickimi zdominowanymi przez młodych ludzi, a centralną dzielnicą miasta, stanowiącą wciąż jego urbanistyczne i funkcjonalne centrum, stając się naturalnym miejscem spotkań mieszkańców i turystów. Bogata oferta programowa dostosowana jest do różnorodnych grup społecznych, trafia na zróżnicowane zarówno pod względem wieku, jak i upodobań grono potencjalnych odbiorców. Architekt nie zapomniał przy tym o nadrzędnym celu funkcjonowania budynku - przestrzeni dla tworzenia sztuki. Choć sale główne, szczególnie

[190] architektura.muratorplus.pl/krytyka/o-akustyce-csk-w-lublinie-jan-dodacki_6378.html (dostęp: 14.03.2021)

ta należąca do filharmonii Lubelskiej, spotkały się z krytyką ich akustyki[191], której poprawę mają przynieść kolejne remonty, to gmach CSK stanowi kompleks pomieszczeń, pozwalający na rozwój działalności artystycznej w wielu dziedzinach sztuki, a szczególnie muzyki, dając odwiedzającym widzom możliwość zapoznania się zarówno z muzyką symfoniczną, przedstawieniami baletowymi, operowymi i teatralnymi, pokazami filmowymi, jak i współczesną sztuką cyrkową. Poszczególne przestrzenie służące profesjonalnemu wykonywaniu muzyki przenikają się ze strefami publicznymi, stanowiąc miejsce styku pozwalające na organizację warsztatów i wydarzeń adresowanych do mieszkańców i turystów, wypełniając misję Centrum Spotkania Kultur. Funkcjonalnie, gmach jest mocno powiązany ze swoim otoczeniem, wychodzi z częścią oferty w przestrzeń miejską wokół budynku, jednocześnie za pomocą przejścia - alei kultury przestrzeń miejska wprowadzona jest do gmachu .



Il.108 Patio CSK z ogródkami restauracyjnymi. źródło: fot. autora
Il.109 Detal elewacji CSK. źródło: fot. autora

[191] www.dziennikwschodni.pl/lublin/skoncza-sezon-zaczna-remont,n,1000244604.html (dostęp: 14.03.2021)

A3. Architektura dla muzyki jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

Bogaty program funkcjonalny opisany w punkcie A1 oraz szerokie otwarcie na różnorodnego użytkownika poruszone w punkcie A2 sprawia, że siedziba CSK jest chętnie odwiedzanym przez mieszkańców miasta i regionu miejscem relaksu i spotkań. Tym chętniej, że poza typową dla takich miejsc rozrywką i możliwością obcowania z kulturą, dostępne przestrzenie zielone pozwalają na rekreację w zupełnie nieoczekiwanych w centrum miasta warunkach. Wysoka jakość przyjętych rozwiązań funkcjonalnych dla budynku i ich połączenie z otoczeniem sprawia, że obiekt żyję przez większą część doby, pozytywnie wpływając na tę część miasta, która do ukończenia budowy stanowiła wyrwę w strukturze urbanistycznej. Plac Teatralny, ze wspomnianą już multimedialną elewacją, stanowi miejsce organizacji koncertów plenerowych, pokazów wizualnych i filmowych oraz wystaw. Jest to także przestrzeń chętnie wykorzystywana przez skaterów, z racji swojej ciekawie ukształtowanej formy. Pasaż i patio po zachodniej stronie budynku, kończące się na placyku przy wejściu do części zajmowanej przez filharmonię, stanowi zewnętrzną przestrzeń wystawienniczą.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

Gmach Centrum Spotkania Kultur jest obiektem, którego program funkcjonalny opracowany jest zgodnie z tendencją hybrydyzacji przestrzeni kultury. Łączy w jednym miejscu siedziby wielu instytucji kultury z elementami pozwalającymi na częściową komercjalizację działalności obiektu. Wprowadza wielopoziomowe wewnętrzne oraz zewnętrzne miejskie przestrzenie publiczne, które przenikają się wzajemnie, tworząc funkcjonalną całość, w korzystny sposób wpływając na tę cześć miasta. Poprzez wytworzenie nowego centrum aktywności społecznej i kulturowej sprzyja kreatywnej i twórczej działalności mieszkańców i turystów.

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

B1. Dostępność komunikacyjna - publicznym transportem zbiorowym, lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych

Teatr w Budowie, z którego przekształconych fragmentów powstało CSK, wznoszony był na działce, na styku dwóch dzielnic Lublina - Śródmieścia i Wieniawy. W odległości około jednego kilometra zlokalizowany jest duży węzeł drogowy stanowiący skrzyżowanie ulicy Józefa Poniatowskiego i Alei Mieczysława Smorawińskiego z Aleją Solidarności, która jest jedną z głównych osi komunikacyjnych miasta. Tuż obok głównego wejścia do budynku przebiega

Aleja Racławicka będąca przedłużeniem ulicy Krakowskie Przedmieście, prowadzącej do historycznego centrum po zachodniej stronie. W pobliżu gmachu w odległości około 200m zlokalizowane są dwa przystanki komunikacji miejskiej, 20 linii autobusowych i trolejbusowych dziennych oraz 2 linii nocnych, zapewniając bezpośrednie połączenie z większością dzielnic miasta. W odległości około 2,5 km znajduje się dworzec kolejowy Lublin Główny obsługujący przebiegającą przez miasto linię kolejową, łączącą Warszawę z Kijowem. W pobliskim Świdniku znajduje się, odległy o 15 kilometrów od CSK, międzynarodowy port lotniczy Lublin.

Il.110 Komunikacja pionowa oraz wewnętrzne przestrzenie publiczne CSK. źródło: fot. autora
Il.111 Przestrzeń komunikacyjna CSK. źródło: fot. autora

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

Lublin posiada ekologiczny transport zbiorowy, jeden z trzech systemów trolejbusowych w Polsce, którego cztery linie przebiegają tuż obok gmachu CSK. Mniej korzystna jest sytuacja indywidualnych pojazdów zasilanych prądem. W odległości około 250m od gmachu znajduje się stacja ładowania dla dwóch pojazdów elektrycznych, jest ona jednak umiejscowiona na parkingu centrum handlowego, co może utrudniać do niej dostęp. Pozostałe stacje zlokalizowane są odległych częściach miasta. W Lublinie działa sieć wypożyczalni elektrycznych hulajnóg, obsługiwana przez dwie firmy, która jako pierwsza w Polsce

wprowadziła ograniczenia prędkości dla użytkowników pojazdów w centralnych obszarach miasta oraz wyznaczyła specjalne stacje bazowe, na których można zostawić wypożyczony sprzęt. Jedna z takich stacji znajduje się po południowowschodniej stronie gmachu CSK. Lublin inwestuje w rozwój ścieżek rowerowych, jedna z nich prowadzi z kampusu Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej w stronę centrum przebiega przez plac Teatralny, na którym można zostawić rower na zainstalowanych stojakach. Niewielka odległość od ścisłego centrum miasta (1,5km), placu Litewskiego (800m) i Parku Saskiego (100m), a także lokalizacja przy głównym ciągu pieszym na linii wschód zachód oraz przy drodze prowadzącej do budynków uczelni lubelskich sprawia, że duża liczba użytkowników dociera tu pieszo.

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Lublin jest miejscem, gdzie krzyżują się drogi ekspresowe S12 i S17 z drogą S19, będącą częścią budowanego transeuropejskiego szlaku Via Carpatia biegnącego z północy na południe kontynentu. Sam budynek skomunikowany jest z siecią głównych ulic miejskich aleją Racławicką, zapewniając łatwy dojazd do gmachu zarówno mieszkańcom, jak i przyjezdnym. Jak pokazały przytoczone w pracy wyniki badań, przeprowadzone w katowickim NOSPR przez Łukasza Wróblewskiego, najpopularniejszym środkiem transportu służącym uczestnikom koncertów muzycznych pozostaje samochód. Dlatego istotne jest zapewnienie odpowiedniej ilości miejsc postojowych. Bolesław Stelmach zaprojektował ogólnodostępny dwupoziomowy parking podziemny pod posadzką placu Teatralnego na 247 samochodów. Dodatkowo, dostępne są miejsca postojowe w strefie płatnego parkowania na poziomie ulicy oraz na wielopoziomowych parkingach w budynkach Urzędu Marszałkowskiego i Lubelskiego Centrum Konferencyjnego.

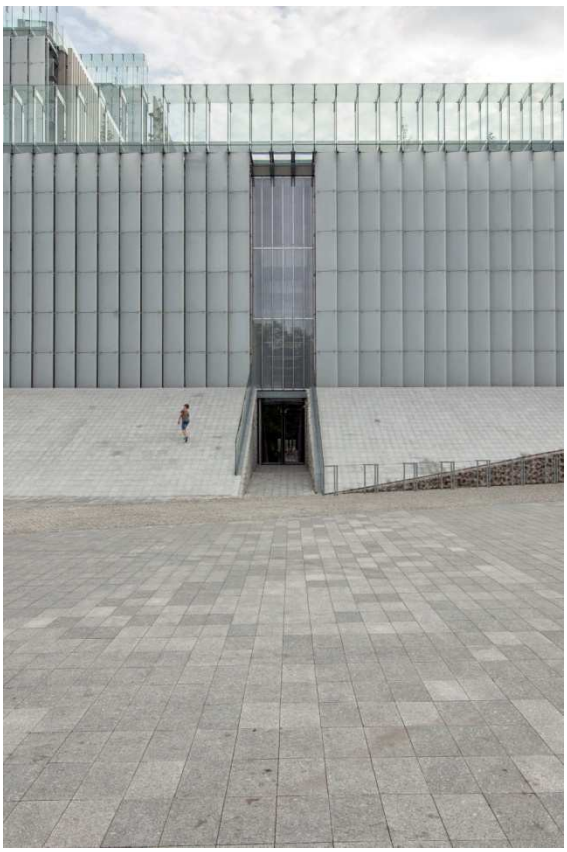
B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

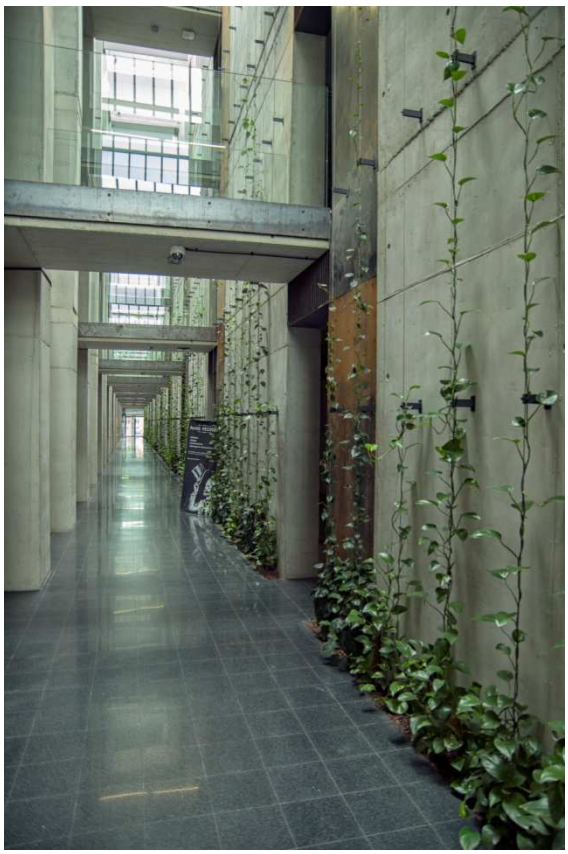
Centrum Spotkania Kultur położone jest przy placu Teatralnym naprzeciw Ogrodu Saskiego, najbardziej prestiżowego parku w Lublinie. Miejsce to stanowi łącznik pomiędzy terenami kampusów uczelnianych, a starym miastem z zamkiem, do którego prowadzi ulica Krakowskie Przedmieście przechodząca przez plac Litewski. To właśnie centralne położenie w strukturze urbanistycznej Lublina sprawiało, że nieukończony budynek tak negatywnie wpływał na jakość przestrzeni miejskiej. Większość prestiżowych, ważnych dla stolicy województwa lubelskiego budynków oddalona jest nie więcej niż 2 kilometry od gmachu CSK. Poza obiektami wymienionymi już w punkcie B2, warto wspomnieć miasteczko akademickie (oddalonym o 600m), rynek starego miasta (1,4 kilometra) czy stadion Arena Lublin,

wybudowany w odległości 1,6 kilometra. Powyższe przykłady potwierdzają centralne położenie obiektu CSK w strukturze miejskiej, które rzutuje na otaczającą zabudowę, zróżnicowaną funkcjonalnie, o cechach śródmiejskich, bez dominującego typu zabudowy.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

Gmach mieszczący Centrum Spotkania Kultur zlokalizowany jest na atrakcyjnej działce położnej w centrum Lublina, pośród zróżnicowanej funkcjonalnie zabudowy oraz terenów zielonych Parku Saskiego. Niewielkie odległości od najważniejszych budynków w mieście sprawiają, że bez trudu można dotrzeć do budynku CSK pieszo lub rowerem. Kolejnym atutem działki, na której wznosi się obiekt jest jej dogodne połączenie z miastem komunikacją miejską, między innymi, ekologicznymi trolejbusami. Projektanci zapewnili w realizowanym obiekcie odpowiednią ilość miejsc postojowych dla samochodów osobowych, które wciąż stanowią główny środek transportu użytkowników instytucji muzycznych. Sprawny dojazd do budynku zapewnia aleja Racławicka, która w kilku węzłach drogowych łączy się z najważniejszymi drogami w mieście.





Il.112 Wejście do Alei Kultur CSK od strony placu Teatralnego. źródło: fot. autora
Il.113 Aleja Kultur CSK. źródło: fot. autora

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

Centrum Spotkania Kultur, od początku powstania koncepcji, jeszcze w latach 70. XX wieku miało stać się wizytówką Lublina, realizującą ambicje miasta jako kulturalnego centrum nie tylko rejonu, ale całego kraju. Jacek Sobczak, pełniący funkcję wicemarszałka województwa, w roku 2007 snuł jeszcze bardziej ambitne plany, porównując planowany budynek do opery w Sydney i Centrum Pompidou w Paryżu. [192] Przeprowadzony międzynarodowy konkurs architektoniczny pozwolił wyłonić najciekawszą koncepcję autorstwa Bolesława Stelmacha. Budynek, który zrealizowano, jest jednym z najciekawszy współczesnych wielofunkcyjnych obiektów dla kultury zrealizowanych w Polsce w XXI wieku. Szybko zyskał rozgłos dzięki ciekawej architekturze i stał się symbolem nowoczesnego Lublina. Podobnie jak miało to miejsce w przypadku Ciudad de las Artes y las Ciencias w Walencji, CSK wystąpił jako scenografia w przedstawiającym futurystyczną wizję kraju serialu "1983" w reżyserii Agnieszki Holland. Dzięki temu budynkowi miasto zyskało sale koncertowe, w których może gościć gwiazdy światowego formatu i to pomimo ciągle dopracowywanej akustyki. Swoje występy mieli tu artyści wykonujący zarówno muzykę klasyczną, jak i popularną. Byli to m. in. Aleksandra Kurzak, Seal, Ray Wilson i Artur Rojek. Swojej prace we wnętrzach centrum wystawiają współcześni artyści plastycy, rzeźbiarze i malarze. CSK stanowi miejsce, w którym koncentruje się życie kulturalne miasta. Nowoczesna przestrzeń sceniczna pozwoliła zaistnieć Lublinowi na kulturalnej mapie kraju i Europu, na której, z powodu słabej infrastruktury, nie był dotąd widoczny. [193] Przełożyło się to na wzrost prestiżu miasta.

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

Trwająca przez ponad 40 lat budowa obiektu mieszczącego Centrum Spotkania Kultur doprowadziła do degradacji ważnego obszaru miasta, tworząc barierę pomiędzy terenami zajmowanymi przez miasteczko akademickie i historycznym centrum miasta. Dopiero

[192] www.dziennikwschodni.pl/lublin/teatr-w-budowie-widze-ogromny,n,1000053129.html (dostęp: 14.03.2021)
[193] Bartosz Pietrzyk, *Wielokulturowy Lublin: komunikacja przestrzeni fizycznej i społecznej*, Border and Regional Studies, Opole 2016, s. 291

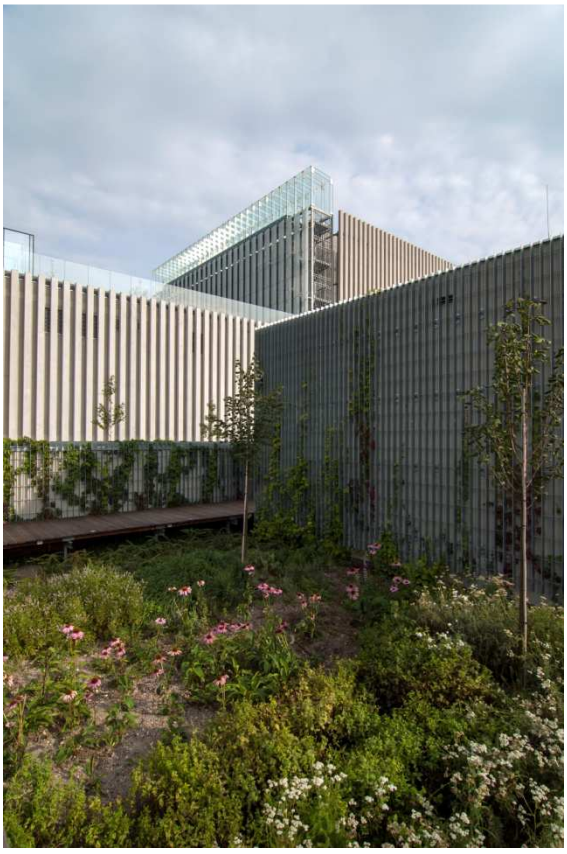
ukończenie budowy w 2016 roku spięło obie części ze sobą, doprowadzając do zespolenia tkanki miejskiej leżącej na styku dzielnicy Śródmieście i Wieniawa poprzez przywrócenie przestrzennych połączeń pomiędzy tymi obszarami miasta, utraconymi istniejącym przez lata "Teatrem w Budowie". Z powodu istniejącej już, w znacznym stopniu ukształtowanej sąsiadującej zabudowy, oraz jej dobrego stanu technicznego, wykończony obiekt nie wpłynął na modernizację lub rewitalizację otaczających go budynków. Przekształceniu uległ natomiast układ urbanistyczny wzbogacony o nową przestrzeń publiczną, plac Teatralny oraz pasaże przechodzące zarówno wzdłuż budynku CSK, jak i przez jego wnętrze, doprowadzając do wykreowania miejsc aktywności dla lokalnej społeczności i odwiedzających miasto turystów. Surowy, pozbawiony zieleni plac równoważony jest terenami zielonymi wyniesionymi na poziom dachu, sprawiając, że życie miejskie toczy się nie tylko na styku wnętrza z otoczeniem, ale także w środku oraz na budynku. Analizując przypadek Teatru w Budowie, skonkludować należy, że w celu zrewitalizowania tego obszaru miasta koniecznym było dokończenie, ciągnącej się w nieskończoność, budowy CSK.

II.114 Ogólnodostępne tereny zielone na dachu CSK. źródło: fot. autora

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Budynek CSK, wraz z otoczeniem, wpłynął w znaczący sposób na układ przestrzenny miasta, podkreślając punkt węzłowy istniejących osi urbanistycznych idących od bramy

Krakowskiej wzdłuż ulicy Krakowskie Przedmieście przez plac Litewski do placu Teatralnego, gdzie rozwidla się na oś biegnącą wzdłuż alei Racławickiej (po północnej stronie w kierunku zachodnim) i tę biegnącą na południowy zachód wzdłuż ulicy Idziego Radziszewskiego, kończącą się na terenie miasteczka akademickiego. Bolesław Stelmach szczególnie mocno zaakcentował w swoim dziele tę ostatnią oś poprzez ułożenie na przedłużeniu ulicy biegnącej do kampusu UMCS, posadzki placu wykonanej z innego materiału, oraz ścięcie "kurhanu Gutenberga"[194] w północnozachodnim narożniku budynku. Gmach Centrum Spotkania Kultur stanowi dominantę przestrzenną zajmującą połowę kwartału zabudowy. Dzięki zastosowaniu elewacji z licznymi wertykalnymi podziałami nie przytłacza jednak sąsiadującej zabudowy. Architektowi udało się również, zachowując w zachodniej i północnej pierzei placu zieleń, spiąć kompozycyjnie plac Teatralny z sąsiadującym po drugiej stronie ulicy Ogrodem Saskim.[195]



Il.115 Elewacja CSK od strony ulicy Grottgera. źródło: fot. autora
Il.116 Ogólnodostępne tereny zielone na dachu CSK. źródło: fot. autora

[194] Autorska nazwa zaproponowana przez Bolesława Stelmacha dla trzech betonowych struktur kryjących wejścia i infrastrukturę garażu podziemnego, które pokryte zostały literami alfabetu trzech różnych kultur.
[195] architektura.muratorplus.pl/krytyka/demokratyczna-przestrzen-miejska-o-csk-w-lublinie-grzegorz-stiasny_6373.html (dostęp: 14.03.2021)

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

Centrum Spotkania Kultur ma niebagatelny wpływ na kompozycyjno-przestrzenne powiązania w mieście. Po latach budowy, dzięki nowym przestrzeniom publicznym powstałym wraz z budynkiem, udało się przywrócić wyraźne połączenie między Śródmieściem a miasteczkiem akademickim. Ukończenie gmachu CSK pozwoliło zlikwidować przyczynę degradacji tego obszaru, podnosząc jego jakość architektoniczną. Nowoczesny budynek dla muzyki, który powstał w Lublinie, pozwolił miastu na zaistnienie na kulturalnej mapie kraju i Europy oraz umożliwił organizację koncertów i wydarzeń artystycznych z udziałem znanych wykonawców. Sam gmach CSK stał się architektonicznym symbolem współczesnego Lublina i jednym z najbardziej rozpoznawalnych gmachów miasta.

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

Bolesław Stelmach, wraz z zespołem projektowym, stanął wobec konieczności dokończenia potężnego kompleksu sal koncertowych, który w pierwotnych założeniach, z lat 70. XX wieku, miał zdominować całą sąsiadującą zabudowę. Aby uniknąć tego efektu i wkomponować budynek w istniejący kontekst, projektanci wykreowali architekturę o neutralnym charakterze, będącą tłem dla okolicznych przestrzeni miejskich. Pamiętali przy tym, aby nawiązać do historii miejsca, tak by wzniesiony budynek nie był bezosobową formą niezwiązaną z Lublinem. Kurhany Gutenberga - pochyłe żelbetowe formy u stóp elewacji frontowej - symbolizują bogatą historię miasta, gdzie spotykały się różnorodne kultury posługujące się odmiennymi alfabetami lecz potrafiące tworzyć przez wieki wspólny świat. Elewacja multimedialna ze swoją zmiennością i elastycznością nawiązuje do czasów dzisiejszych, natomiast "wiszące ogrody" wskazują kierunek drogi, w którym współczesne miasta powinny wg autora projektu zmierzać w przyszłości, czyli kierunku zrównoważonego ekosystemu.[196] Najmocniejsze odwołania dotyczą historii wznoszenia CSK jako "Teatru w Budowie", znajdziemy je na zewnątrz w postaci surowych materiałów, betonu i cegły przebijających spomiędzy betonowych trejaży tworzących boczne elewacje, a także we wnętrzach budynku, gdzie wykorzystano pozostałości rozpoczętej w latach PRL-u budowy, nadając im status nośników pamięci. Pozostawione ściany z lat 70., wykonane z surowej cegły z pojawiającymi się stalowymi elementami konstrukcyjnymi, tworzą kontrast z nowymi

[196] architektura.muratorplus.pl/architekci/zawod-architekt-boleslaw-stelmach_6396.html (dostęp: 15.03.2021)

betonowymi o różnorodnej fakturze (z odciśniętym szalunkiem, z groszkowanego lub bruzdowanego betonu), prowadzą użytkowników poprzez kolejne etapy powstawania Centrum Spotkania Kultur.

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Siedziba CSK wprowadza w strukturę miasta przestrzenie publiczne o surowej i eleganckiej stylistyce stanowiące tło dla różnorodnej działalności twórczej i kreatywnej. Zastosowanie prostych materiałów, takich jak szkło, cegła czy beton o zróżnicowanej fakturze, pozwoliło na uzyskanie szlachetnej lecz niezobowiązującej przestrzeni. Elementem wpływającym dodatkowo na atrakcyjność poszczególnych stref jest ich różnorodność wynikająca z odwołań omówionych w punkcie D1, co przekłada się z kolei na różnorodny charakter, oferowanych form rozrywki i relaksu: od możliwości uprawiania sportu na wykończonym betonowymi płytami placu Teatralnym, poprzez przestrzeń do pracy i tworzenia w betonowoceglanych wnętrzach, aż po chwile wytchnienia na drewnianych tarasach wśród zieleni ogrodów na dachu. Duży wpływ na atrakcyjność przestrzeni placu przed wejściem głównym, szczególnie w porze po zachodzie słońca, ma multimedialna elewacja gmachu CSK stanowiąca południową pierzeję placu pozwalająca na realizację spektakli wizualnych.

Il.117 Detal wykończenia wnętrz w CSK. źródło: fot. autora

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

Kolorystyka budynku CSK, podobnie jak oferowanych przez niego przestrzeni ogólnodostępnych, utrzymana jest w kontrastujących ze sobą, szarościach i czerwieniach z pojawiającymi się elementami w czerni oraz zieleni rosnących na dachu i we wnętrzu roślin. Pionowe elementy od frontu, wykonane z montowanych na stalowym ruszcie paneli corianu, zwieńczone są szklanymi galeriami, które sprawiają, że budynek zdaje się rozpływać na tle nieba. Zastosowany w tej części materiał umożliwia wykonanie wspominanej już elewacji multimedialnej oraz ukrycie niezbędnego do jej użytkowania okablowania. Trejaże, które osłaniają boczne elewacje, wykonane są w dolnych partiach z betonu architektonicznego, w górnych zaś, z prefabrykowanych płyt betonowych, co pozwoliło na zmniejszenie ciężaru konstrukcji przy zachowaniu betonowej faktury. Pionowy rytm elementów tworzących elewacje zdaje się ciągnąć w nieskończoność, płynnie przechodząc w cegłę i kamień elewacji starszej części budynku, ukończonej w latach 90. XX wieku. Motyw przenikania się "starego" z "nowym" jest chętnie stosowany przez Bolesława Stelmacha zarówno na zewnątrz, jak i wewnątrz budynku. We wnętrzach daje o sobie znać uwielbienie projektanta dla różnorodnych pod względem faktury materiałów, których użytkownik może dotknąć i w ten namacalny sposób poczuć architekturę.[197] W środku odnajdujemy cegłę i ręcznie obrabiany beton, który dzięki temu nabiera szlachetności kamienia. Te niezwykle atrakcyjne wizualnie rozwiązania, mają też słabe strony. Objawiły się one po wykończeniu cegłą ścian w sali koncertowej filharmonii Lubelskiej, psując dotychczasową akustykę i wymuszając przeprowadzenie kolejnych remontów.[198] Dużo lepszą akustyką może pochwalić się sala operowa. Przy ograniczonym budżecie nie wszystkie wnętrza sal koncertowych były konsultowane z ekspertami z akustyki. Pomimo wymienionych mankamentów, które powinny być usunięte w najbliższym czasie, Lublin może poszczycić się jednym z najlepszych budynków dla muzyki w Polsce, o światowym poziomie przyjętych rozwiązań architektonicznych.

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Peter Zumthor stwierdził, że "każdy budynek powstaje w określonym celu, w określonym miejscu i dla określonego społeczeństwa."[199] Centrum Spotkania Kultur jest przykładem zacytowanej koncepcji - dopiero dostosowanie się do wymienionych prawideł pozwoliło ukończyć trwającą ponad 40 lat budowę. Estetyka nowego centrum kulturalnego

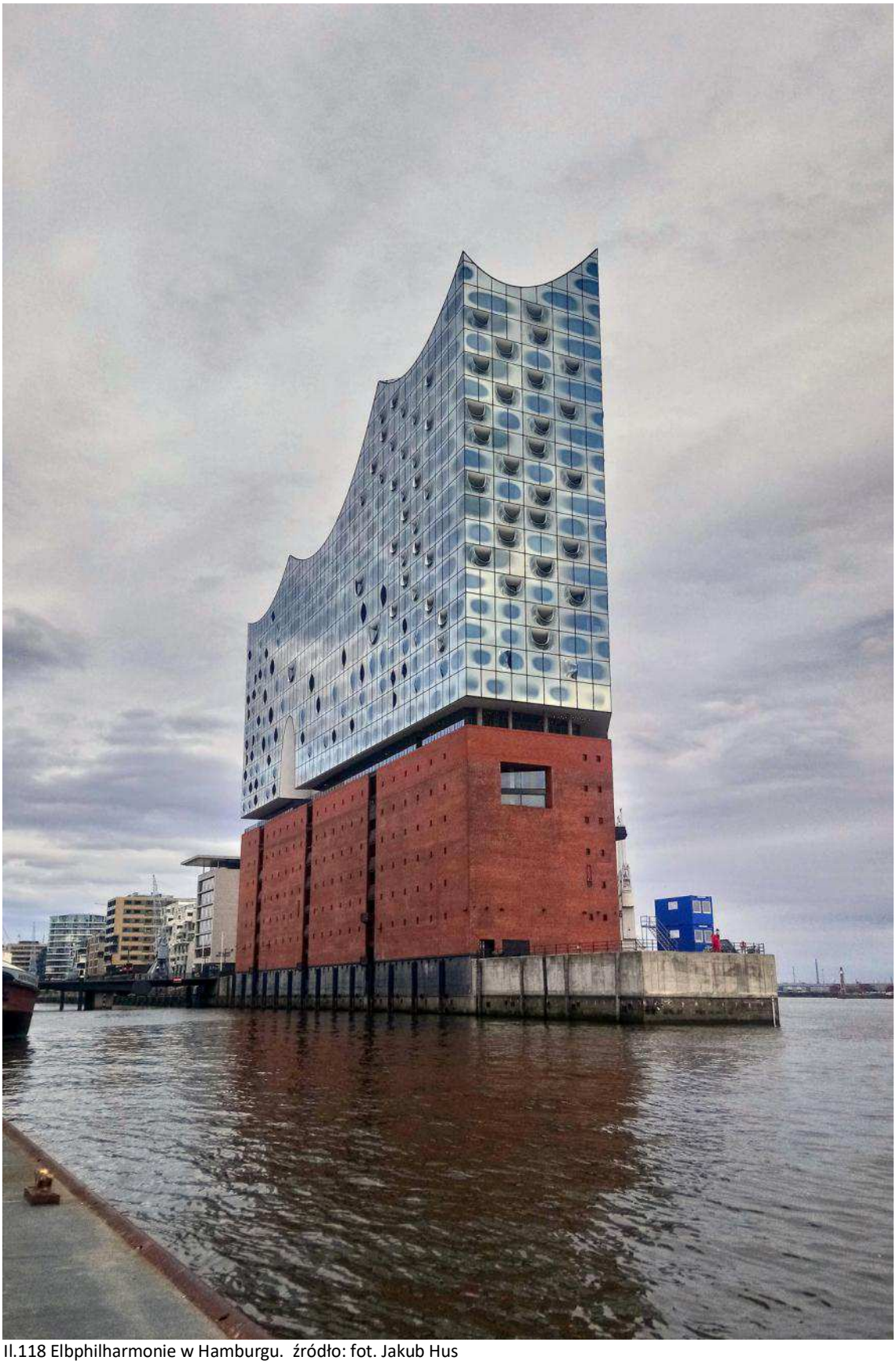
[197] Bolesław Stelmach, *Detal budowlany*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 5-A2/2012, Politechnika Krakowska, Kraków 2012, s.565-567

[198] lublin.wyborcza.pl/lublin/1,48724,18247974,Nowa_filharmonia_za_54_miliony__Muzycy__W_tej_sali.html (dostęp: 15.03.2021)

[199] Peter Zumthor, *Myślenie Architekturą*, Karakter, Kraków 2010, s.27

Lublina niczego nie udaje, za pomocą zastosowanych motywów architektonicznych pokazuje jak długim procesem było wznoszenie tego gmachu, dając szansę użytkownikom dotknięcia historii miejsca, zachowanej w użytych materiałach. Stelmach niczym Zumthor pokazuje architekturę taką jaką jest, bawiąc się jej detalem, materiałem i jego fakturą, sprawiając że człowiek może ją poczuć. Równocześnie tworzy budynek, o dyskretnej formie, która działa na zasadzie tła, pojawiając się kiedy to konieczne, podobnie do kultury, która towarzyszy nam przez cały czas nawet jeśli tego nie zauważamy.

4.1.8 ELBPHILHARMONIE W HAMBURGU



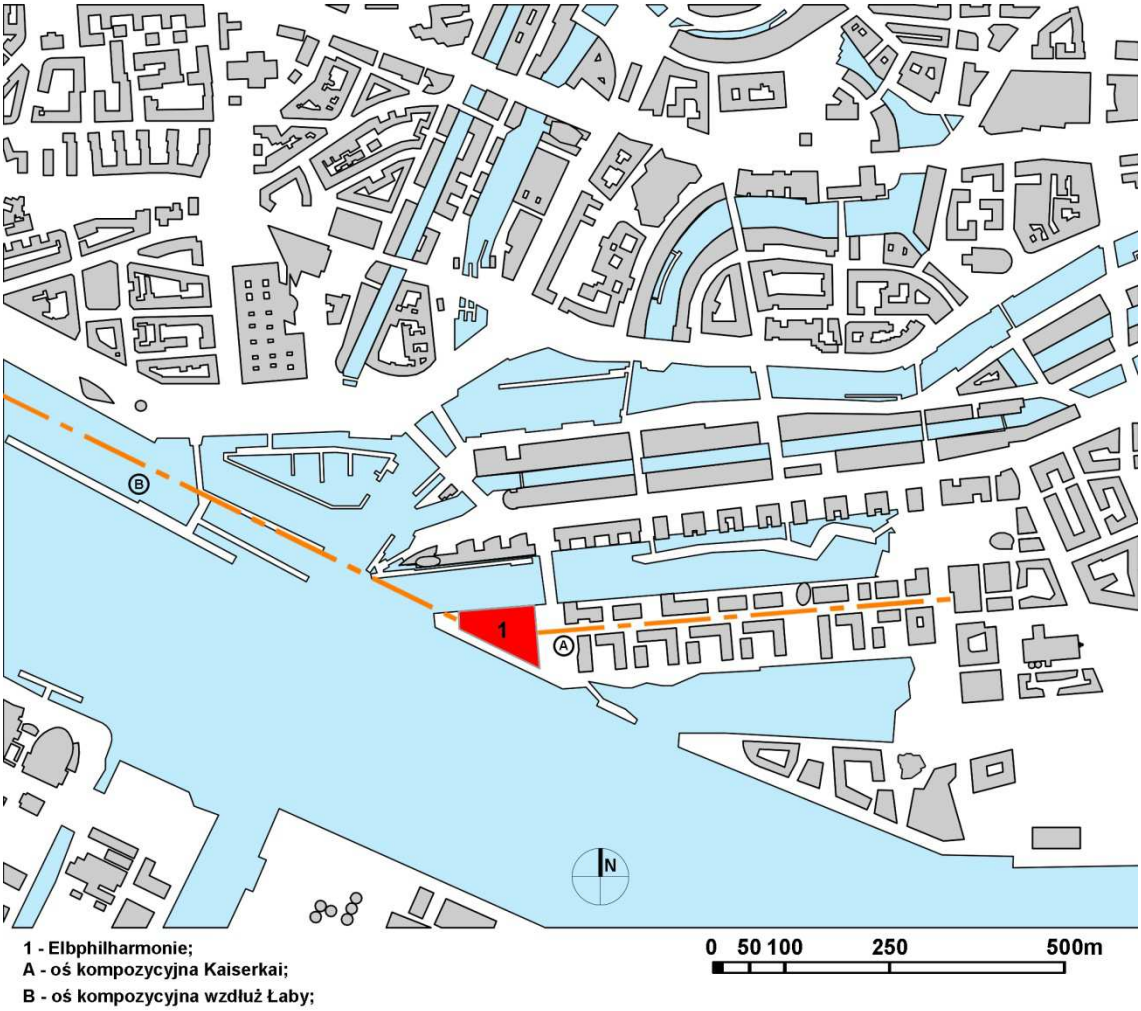
Il.118 Elbphilharmonie w Hamburgu. źródło: fot. Jakub Hus

Hamburg położny jest w północnych Niemczech blisko ujścia Łaby do Morza Północnego. Miasto ma status kraju związkowego Republiki Federalnej Niemiec. W roku 2019 zamieszkiwało go 1 847 253 osoby, co czyniło go drugim największym miastem w RFN, tuż za Berlinem.[200] Równocześnie jest to land, którego mieszkańcy mogą się poszczycić najwyższą średnią wartością miesięcznych zarobków w kraju.[201] Ważny ośrodek handlowy, finansowy oraz przemysłowy. Siedziba wielu firm wysoko wyspecjalizowanego przemysłu, takich jak Airbus (lotnictwo) czy Blohm + Voss (stocznia). Zlokalizowany jest tu trzeci, pod względem wielkości przeładunku, port morski w Europie, który od swojego założenia w 1189 roku, wpływa w istotny sposób na rozwój miasta. Hamburg pełni również rolę węzła komunikacji kołowej oraz kolejowej łączącego Europę Środkową z Półwyspem Skandynawskim.

Początki miasta sięgają VIII wieku, kiedy to cesarz Karol Wielki założył w tym miejscu warowny gród. Jego historia nierozerwalnie złączona jest z morzem i możliwościami rozwijania handlu, jakie dawało położenie geograficzne przy ujściu Łaby. Hamburg w epoce średniowiecza był najważniejszym portem hanzeatyckim na Morzu Północnym. W XVI wieku otwarto giełdę towarową, która pomagała w coraz szybszym rozwoju miasta. W roku 1678 w Hamburgu rozpoczęła działalność opera publiczna, jedna z pierwszych w niemieckojęzycznych krajach.[202] Rozbudowa portu wymusiła powstanie w XIX wieku ogromnego zaplecza magazynowego zlokalizowanego w dzielnicy Speicherstadt, wykorzystywanego w szczególności przez port wolnocłowy założony w roku 1888. Dalszy rozwój miasta liczącego już ponad milion mieszkańców, został brutalnie przerwany podczas drugiej wojny światowej w wyniku wielokrotnych bombardowań. Jego zabudowa, w tamtym okresie ważnego ośrodka przemysłowego produkującego sprzęt wojskowy, uległa zniszczeniu w 75%.[203] W okresie powojennym nastąpiła szybka odbudowa, która pozwoliła Hamburgowi ponownie stać się największym portem Niemiec. Wzrost udziału wielkich kontenerowców w transporcie morskim, pociągnął za sobą wzniesienie nowej infrastruktury portowej po zachodniej stronie miasta. W wyniku tego procesu w centrum zwolnione zostały potężne tereny (157 ha), przekazane miastu w roku 2001. Władze miejskie postanowiły zbudować na tym obszarze nową dzielnicę HafenCity, mającą stać się miejscem zamieszkania i pracy dla kilkudziesięciu tysięcy ludzi, z nowoczesną architekturą oraz atrakcyjnymi przestrzeniami publicznymi.

[200] citypopulation.de/en/germany/cities/ (dostęp: 28.08.2020)
[201] www.statistikportal.de/en/node/508 (dostęp: 28.08.2020)
[202] www.staatsoper-hamburg.de/de/service/das_haus/geschichte_der_staatsoper_hamburg.php (dostęp: 28.08.2020)
[203] Kinga Racoń-Leja, *Miasto (...)*, op. cit. s.64-66

Zwieńczeniem powstałego układu urbanistycznego od strony zachodu, a zarazem symbolem miasta widocznym już z daleka dla wpływających do portu statków, jest studziesięciometrowej wysokości budynek Elbphilharmonie.[204]



II.119 Elbphilharmonie w strukturze urbanistycznej Hamburga. źródło: opracowanie autora

A. PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE

A1. Atrakcyjność programu oraz funkcji, z położeniem nacisku na coraz większą wielofunkcyjność współczesnych budynków dla muzyki, oferujących interesującą wieloaspektową rozrywkę szerokiej grupie użytkowników.

Elbphilharmonie jest budynkiem wielofunkcyjnym. Jego nazwa może być myląca ponieważ cześć służąca kulturze nie jest powierzchniowo największa. W skład tego monumentalnego kompleksu, oprócz sal koncertowych, wchodzi parking wielopoziomowy (ukryty w strukturze pochodzącego z lat 60. XX wieku magazynu kakao Kaispeicher A), hotel

[204] Zbigniew Zuziak, *Strategiczne projekty metropolitalne. Przykłady z Hamburga, Poczdamu i Berlina.*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 1-A/2013, Politechnika Krakowska, Kraków 2013, s. 202-204

z 244 pokojami, 45 apartamentów, spa, restauracje, sklep, biura, przestrzenie konferencyjne oraz publiczny plac "Plaza", do którego prowadzą ruchome schody o długości 80 metrów. W budynku umiejscowione są trzy sale koncertowe. Największa, typu Vineyard, zaprojektowana została przy udziale wybitnego akustyka Yasuhisa Toyoty i może pomieścić 2100 osób, kolejna sala recitalowa z widownią dla 550 melomanów oraz mała sala Kaistudios mieszcząca 150 widzów. Cześć "muzyczna" posiada zaplecze zapewniające funkcjonowanie zarządzającej salami koncertowymi instytucji muzycznej HamburgMusik gGmbH, są to sale prób, garderoby muzyków, zaplecze administracyjne, magazyny, pomieszczenia techniczne. Na dachu gmachu znajdują się tarasy dostępne dla mieszkańców i gości hotelowych.[205] U stóp budynku, po jego wschodniej stronie, rozciąga się plac Jedności Niemiec (Platz der Deutschen Einheit). Po południowej stronie przechodzi on w promenadę Dalmannkai będącą ogólnodostępną strefą relaksu, z popularnymi wśród turystów i hamburczyków schodami i znajdującymi się na drugim końcu tarasami Marco Polo - jednego z dwóch najważniejszych miejskich placów HafenCity. Budynek Elbphilharmonie, jak pisał w 2013 roku Mateusz Gyurkovich, "*jest strukturą hybrydową, we wszystkich możliwych znaczeniach tego słowa*". Opisany w powyższym punkcie bogaty program funkcjonalny gmachu, potwierdza te słowa.[206]

A2. Otwarcie na różnorodnego użytkownika pozwalające w łatwy i przystępny sposób korzystać z oferty obiektu oraz wykreowanej wokół przestrzeni.

Herzog i de Meuron stworzyli budynek, który wykorzystywany jest przez całą dobę. Jednocześnie przywrócili miastu dokładnie ten sam obszar, który został zabrany pod budowę gmachu, wynosząc go 37 metrów powyżej poziomu ulic i lokalizując na nim ogólnodostępny plac, z którego dodatkowo można podziwiać panoramę Hamburga. Użytkownicy mogą dostać się tam imponującymi ruchomymi schodami lub windami, dostępnymi również dla osób z niepełnosprawnościami. Z poziomu "Plazy", gdzie przestrzenie wewnętrzne i zewnętrzne przenikają się wzajemnie, możliwe jest korzystanie z większości atrakcji Elbphilharmonie. Różnorodność funkcjonalna (opisana w punkcie A1) sprawia, że budynek nieustannie żyję, bez względu na to, czy w danym czasie odbywają się w nim wydarzenie kulturalne czy też nie. Gmach filharmonii to przestrzenie do wykonywania muzyki przewidziane nie tylko dla profesjonalnych wykonawców, z obiektu korzystać mogą także amatorzy w różnym wieku, zasilając jeden z pięciu nieprofesjonalnych zespołów muzycznych. Sale koncertowe są udostępniane studentom Hochschule für Musik und Theater w Hamburgu, gdzie występują

[205] Frank Kaltenbach, *Elegance without Pomp - The Elbphilharmonie*, Architecture and Construction Details Herzog & de Meuron, Detail, Monachium 2018, s.10-12
[206] Mateusz Gyurkovich, *Hybrydowe...*, op. cit. s.166

w ramach zajęć oraz prezentują swoje osiągnięcia przed szerszą publicznością. Będąc charakterystycznym symbolem miasta, przyciąga tłumy użytkowników, projektanci stworzyli tu demokratyczną przestrzeń dostępną dla wszystkich, pozwalając architekturze dla muzyki zaistnieć w samym centrum życia portowego miasta. Jest to tym ważniejsze, że budynek Elbphilharmonie budził liczne kontrowersje przez wciąż rosnące koszty inwestycji, które nieprzychylne środowiska przedstawiały jako finansowane przez wszystkich podatników zachcianki bogatej elity.[207]

1 - Elbphilharmonie;
A - plac der Deutschen Einheit wraz z promenadą Dalmannkai;
A1 - plac "Plaza" - poziom +8 (37m);

0 10 25 50 100m

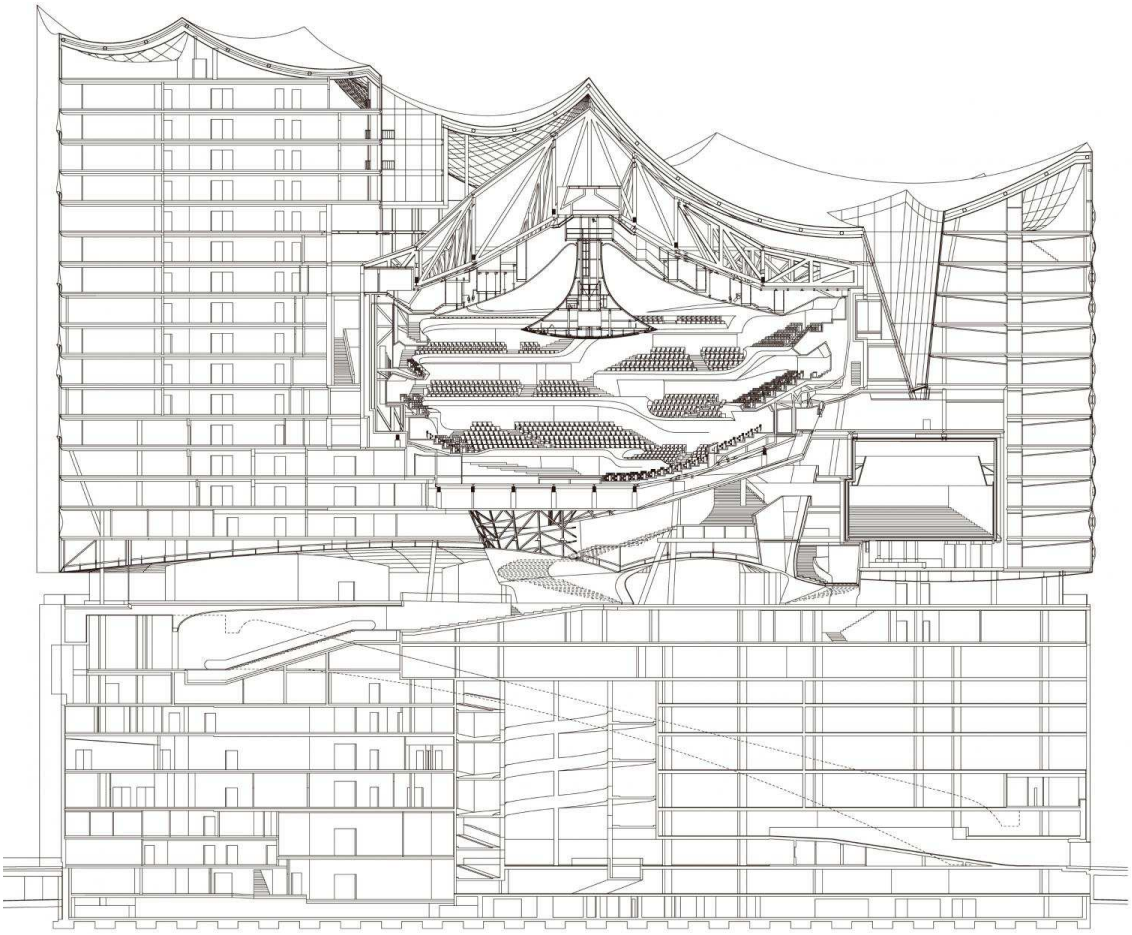
Il.120 Przestrzeń styku Elbphilharmonie z miastem. źródło: opracowanie autora

A3. Architektura dla muzyki jako współczesna przestrzeń kulturowo-rekreacyjna w mieście, stanowiąca miejsce relaksu i spotkań mieszkańców.

Świadectwem popularności Elbphilharmonie jako miejsca, w którym wypada bywać, spotkać się ze znajomymi lub zrelaksować jest fakt, że w ciągu pierwszych 4 miesięcy funkcjonowania "Plazy" odwiedziło ją milion osób; dwa i pół roku później było to już 10 milionów użytkowników. Jeszcze więcej osób korzysta z przestrzeni publicznych wokół gmachu.

[207] www.freundevonfreunden.com/interviews/hamburg-elbphilharmonie (dostęp: 29.08.2020)

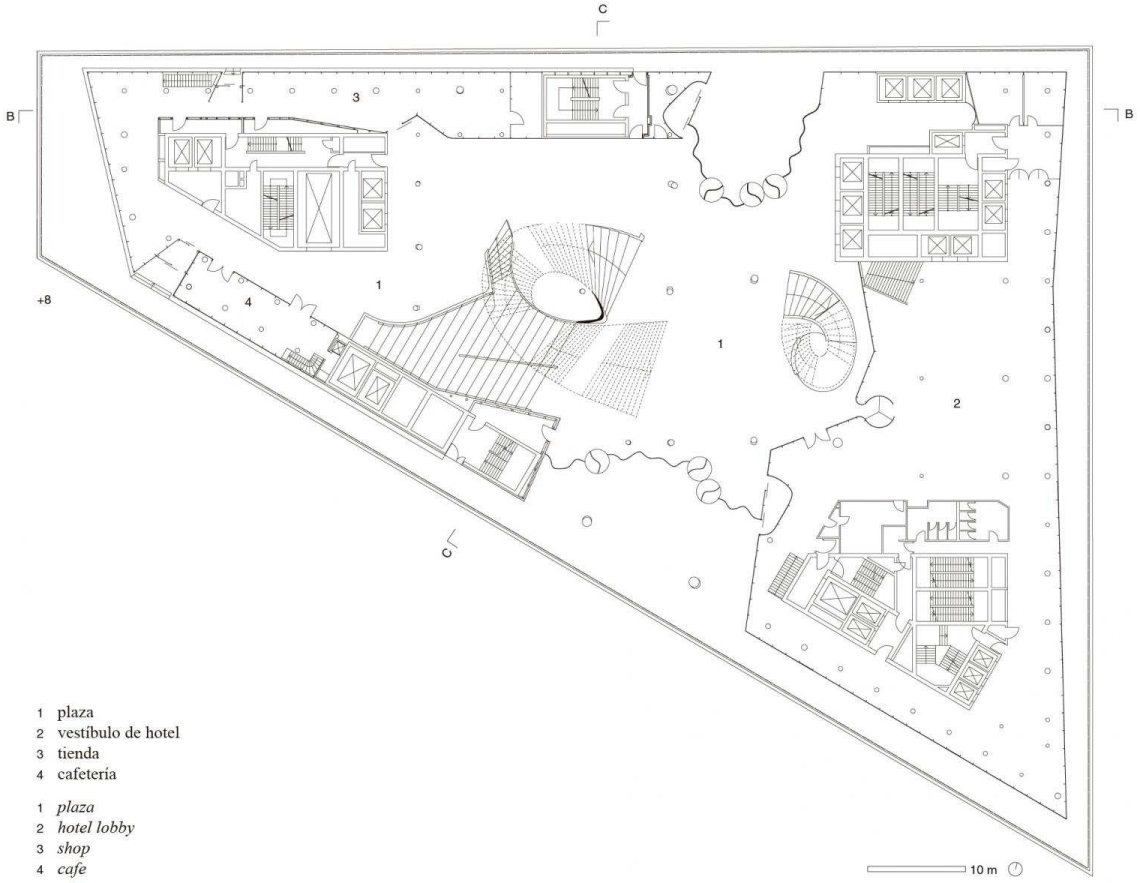
Przebywając na którymś z terenów rekreacyjnych, który w sposób niezwykle atrakcyjny łączy zabudowę z lustrem wody, można podziwiać majestatyczną nieregularną bryłę filharmonii - zbudowaną na nabrzeżu. Budynek to nie tylko kolejna atrakcja turystyczna metropolii, w jego murach odbywa się wiele warsztatów, spotkań i koncertów o charakterze edukacyjnym, skierowanych zarówno do dzieci, jak i dorosłych. Sala koncertowa, o bardzo dobrej akustyce, pozwala organizować występy najlepszych orkiestr i artystów światowej sławy, co z kolei jest magnesem przyciągającym tłumy melomanów. W celu dotarcia do większej liczby potencjalnych widzów, na placu przed filharmonią instalowane jest plenerowe kino, w którym na żywo transmitowane są koncerty lub odtwarzane występy archiwalne. Prezentowane materiały są również dostępne na kanale YouTube filharmonii. Do atrakcji ściągających szerokie grupy użytkowników zalicza się też bogata oferta gastronomiczna, z której można skorzystać w kilku lokalach rozmieszczonych na różnych poziomach budynku.



Il.121 Elbphilharmonie przekrój. źródło: arquitecturaviva.com/works/elbphilharmonie-hamburg-6 (dostęp: 20.07.2020)

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY PROGRAMOWO-FUNKCJONALNEJ

Elbphilharmonie to jeden z najnowocześniejszych obiektów architektury dla muzyki na świecie, wyznaczający nowe trendy w myśleniu o programie funkcjonalnym tego typu budynków.[208] Bogaty i odpowiadający na zapotrzebowanie szerokiego grona odbiorców program gmachu filharmonii pozwala na przekraczanie granic pomiędzy tym co elitarne, a tym co masowe, stwarzając przestrzeń dla kreatywnego i twórczego działania dla mieszkańców i turystów. Wprowadzenie różnorodnych atrakcji, nie tylko związanych z szeroko rozumianą kulturą, pozwala na aktywizowanie różnorodnych grup społecznych w przestrzeni budowli. Instytucja zarządzająca "kulturalną" częścią budynku chętnie wychodzi poza mury budynku w przestrzeń miasta, często stosując nowoczesne metody prezentowania muzyki tak, aby dotrzeć do nowych odbiorców i jeszcze bardziej zaktywizować obszar zajmowany przez Elbphilharmonie.



Il.122 Elbphilharmonie rzut poziomu +8. źródło: arquitecturaviva.com/works/elbphilharmonie-hamburg-6 (dostęp: 20.07.2020)

[208] Piotr Broniewicz, *Is It Possible to Create an Icon of Architecture Using Sustainable Design?*, 1st International & 3rd National Congress on Sustainable Construction and Eco-efficient Solutions, Sewilla 2013, s. 324-325

B. KOMUNIKACJA I LOKALIZACJA

B1. Dostępność komunikacyjna - publicznym transportem zbiorowym, lokalizacja w pobliżu węzłów komunikacyjnych

Położenie obiektu na dawnych terenach portowych poprzecinanych licznymi kanałami stanowi wyzwanie przy organizacji transportu. W celu zminimalizowania zagrożenia powodziowego, konieczne było podniesienie dotychczasowego poziomu terenu średnio o 4 metry względem dotychczasowej wysokości, a tak przygotowany teren trzeba było zintegrować z istniejącą infrastrukturą Hamburga. W celu zapewnienia HafenCity dostępu do szybkiego transportu publicznego, wybudowano nową linię metra U-4 przechodzącą przez teren objęty rewitalizacją, jednak jej najbliższy przystanek, ze względów technicznych, zlokalizowano kilometr od wejścia do filharmonii. Bliżej Elbphilharmonie przebiega linia obwodowa metra - U3, której najbliższy przystanek umiejscowiony jest 450 metrów od głównego wejścia na "Plaze". W odległości 200 metrów od budynku znajduje się również przystanek dwóch linii autobusowych.[209] Nietypowym środkiem transportu publicznego, który pozwala na dotarcie w okolice gmachu autorstwa Herzoga i de Meurona, jest prom rzeczny obsługiwany przez firmę HADAG, jego przystań mieści się obok schodów Dalmannkai. Z Elbphilharmonie do jednego z największych węzłów multimodalnych Hamburga - Landungsbrücken jest około 1,2 kilometra, można tam przesiąść się do metra, kolei podmiejskiej, autobusu bądź promu.

B2. Dostępność komunikacyjna ekologicznym transportem indywidualnym - pieszo, rowerem, pojazdami zasilanymi odnawialnymi źródłami energii, itp.

Jednym z celów programowych HafenCity było obniżenie zanieczyszczeń generowanych przez transport obsługujący ten obszar. Urbaniści przygotowujący master plan dla HafenCity uwzględnili w nim pieszych i rowerzystów, projektując liczne promenady, szerokie ciągi pieszo jezdne i ścieżki rowerowe. Przy wejściu do gmachu ustawione są liczne stojaki na rowery. Trzy stacje wypożyczania miejskich rowerów StadtRAD umiejscowione w odległości około 500 metrów, pozwalają korzystać z systemu obejmującego 250 punktów wynajmu 3100 pojazdów. W 2019 roku Hamburg uruchomił program ELBE, który ma doprowadzić, w najbliższych latach, do powstania 7400 punktów ładowania pojazdów elektrycznych w obrębie miasta. Z dotychczas zainstalowanych 850, osiem stanowisk zlokalizowanych jest w odległości mniejszej niż 500m od Elbphilharmonie. Ciekawym

[209] Vasilis Eleftheriou, Jörg Knieling, *The urban project of HafenCity. Today's Urban and Traffic profile of the area. Executive summary of methodology and traffic research conducted in the region*, Transportation Research Procedia volume 24/2017, Amsterdam 2017, s. 75-77

ekologicznym rozwiązaniem transportowym, obecnie testowanym na ulicach tej części Hamburga jest autonomiczny autobus elektryczny dla 10 osób, mający zapewnić wewnętrzną komunikację w obrębie dzielnicy.

B3. Dostępność komunikacyjna transportem indywidualnym - obsługa ruchu samochodowego.

Miasto jest ważnym węzłem transportowym, w którym krzyżuje się pięć autostrad łączących aglomerację liczącą pięć milionów mieszkańców z resztą Niemiec oraz krajami Półwyspu Skandynawskiego. Centrum Hamburga, w przeciwieństwie do wielu miast niemieckich, nie jest objęte strefą ograniczonej emisji spalin, jest więc możliwy wjazd praktycznie każdym pojazdem. HafenCity znajduje się w samym środku drugiego co do wielkości miasta Niemiec, na terenach poprzecinanych gęstą siecią kanałów. Według badań ujętych w raporcie "Mobilität im Großraum Hamburg", samochodem jeździ tu na co dzień 42% mieszkańców, co skutkuję olbrzymimi korkami w godzinach szczytu. Dla użytkowników aut, którzy zdecydują się na ten środek transportu w drodze do Elbphilharmonie, architekci przewidzieli odpowiednią infrastrukturę parkingową. W ceglanej części gmachu, dawnym Kaispeicher A znajduje się wielopoziomowy parking z 435 ogólnie dostępnymi miejscami postojowymi. Na pobliskich ulicach obowiązuje strefa płatnego parkowania, przez liczne zakazy ilość miejsc parkingowych jest tu mocno ograniczona.

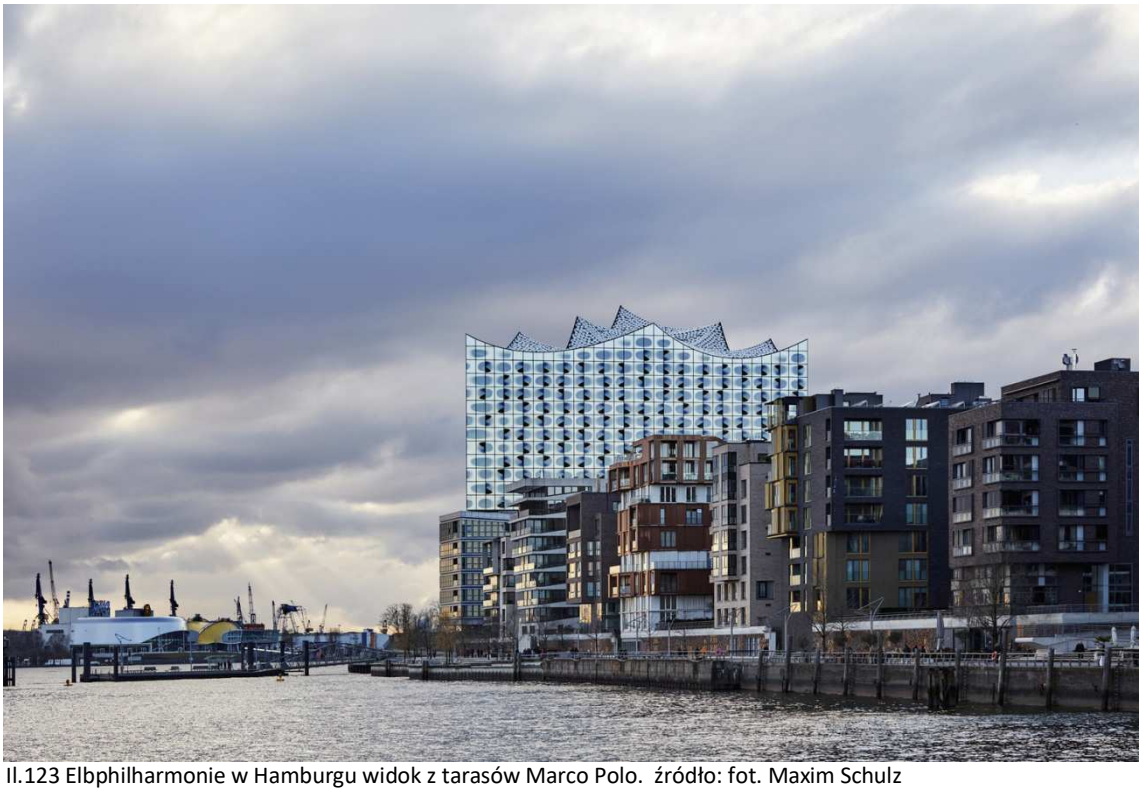
B4. Atrakcyjność lokalizacji, odległość od centrum miasta, ważnych punktów w strukturze miasta, zróżnicowanie funkcjonalne zabudowy.

Elbphilharmonie zlokalizowana jest na terenie rewitalizowanych, w ramach HafenCity, terenów poportowych znajdujących się na południe od historycznego centrum miasta, nad rzeką Łabą, w odległości około 1,5 kilometra od rynku i miejskiego ratusza. Gmach filharmonii jest wyrazistym landmarkiem wznoszącym się po zachodniej stronie dzielnicy, obecnie największego w Europie, realizowanego projektu rozwoju zdegradowanych terenów miejskich. Położenie w obrębie jednego z najbardziej znanych i cenionych współczesnych założeń urbanistycznych, oraz bliskość wielu istotnych dla funkcjonowania miasta przestrzeni i budynków, wpływa na prestiż i atrakcyjność tej lokalizacji. Okoliczna zabudowa charakteryzuje się znaczną różnorodnością funkcji, według założeń master planu z 2000 roku usługi mają stanowić 52% dostępnych przestrzeni, budownictwo mieszkalne 33%, handel i gastronomia 7%, a przemysł 3%. Strukturę urbanistyczną uzupełniają tereny zielone zajmujące 5% powierzchni dzielnicy.[210]

[210] Katarzyna Pluta, *Przestrzenie...*, op. cit. s. 181

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMUNIKACJI I LOKALIZACJI

Fliharmonia w Hamburgu położona jest w centralnej części miasta, na terenie powstającej prestiżowej dzielnicy HafenCity, w pobliżu historycznego i administracyjnego centrum. Projektanci Elbphilharmonie zapewnili możliwość dotarcia do obiektu zarówno za pomocą transportu zbiorowego, jak i indywidualnego. Z racji zlokalizowania na dawnych terenach portowych tuż przy Łabie, występują tu hydrologiczne i geologiczne utrudnienia wpływające na dostępność budynku. Pomimo to, przeprowadzone analizy wykazały, że budynek jest dobrze zintegrowany z komunikacyjną infrastrukturą miasta.



Il.123 Elbphilharmonie w Hamburgu widok z tarasów Marco Polo. źródło: fot. Maxim Schulz www.archdaily.com/802093/elbphilharmonie-hamburg-herzog-and-de-meuron (dostęp: 20.01.2021)

C. KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE

C1. Wpływ budynku dla muzyki na miasto w ujęciu całościowym, jako czynnik kształtujący jego oblicze oraz rangę, stanowiący szeroko rozpoznawalną wizytówkę danego ośrodka miejskiego pełniący w nim istotną dla społeczności rolę.

Majestatyczna bryła Elbphilharmonie to nie tylko symbol Hamburga, ale także jeden z najbardziej ikonicznych budynków wzniesionych w Europie w początkach XXI wieku. Cieniem na przedsięwzięciu kładzie się, jak przy wielu innych realizacjach, niedoszacowanie budżetu inwestycji, co może sprawić, że będzie to także jeden z ostatnich, tak imponujących obiektów

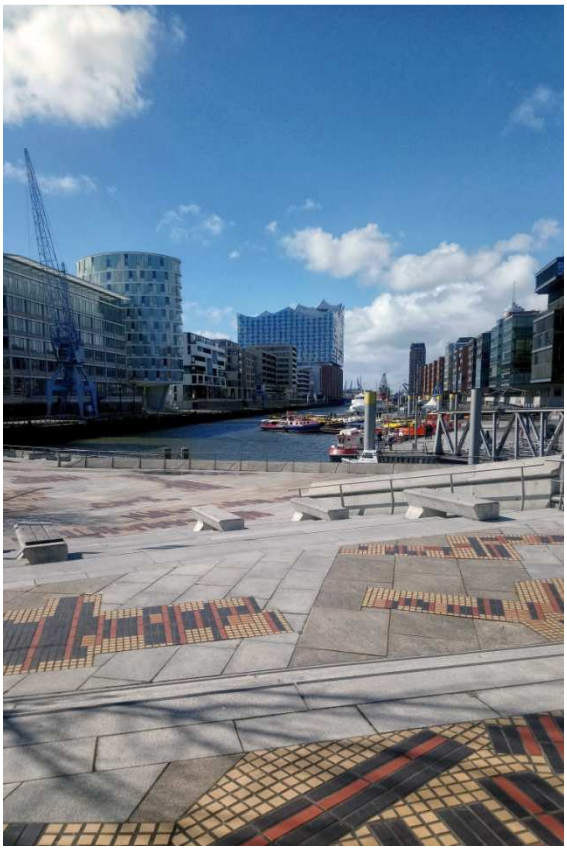
w Europie, w najbliższych dekadach.[211] Sam gmach filharmonii okazał się sukcesem komercyjnym i niezwykle popularną atrakcją dla mieszkańców i gości przybywających do metropolii. Część badaczy już zaczęło porównywać osiągnięty rezultat do "Efektu Bilbao", nazywając go "Efektem Hamburga".[212] W pierwszym roku od otwarcia, filharmonię odwiedziło więcej turystów niż Zamek Neuschwanstein w Bawarii.[213] Doskonałej jakości sala koncertowa przyciąga, od początku funkcjonowania, międzynarodowej sławy orkiestry i artystów takich jak: London Symphony Orchestra, Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia, Berliner Philharmoniker, Adam Bałdych, Mariza, Plácido Domingo i wielu innych. W Elbphilharmonie organizowane są różnorodne konkursy i festiwale muzyczne przyciągające nie tylko fanów muzyki klasycznej, ale też muzyki rockowej, popowej, jazzowej czy folkowej. Spośród cyklicznych imprez warto wymienić: "Rising Stars" - koncerty młodych talentów, TONALi - konkurs dla muzyków poniżej 21 roku życia, Elbjazz Festival czy Reeperbahn Festival. Wzniesienie nowej sali koncertowej było dla władz Hamburga kwestią prestiżową; miasto mające renomę jednego z najbardziej wspierających rozwój muzyki w Niemczech, do momentu inauguracji Elbphilharmonie w roku 2017, posiadało jedynie jeden obiekt mieszczący profesjonalne sale koncertowe - Laeiszhalle, otwarte w 1908 roku. Proces finansowania całej inwestycji, spełnił jeszcze jedną zaskakującą rolę - wzmocnił poczucie wspólnoty wśród miejscowej społeczności, która postanowiła pokazać, że jest w stanie ukończyć ten ambitny projekt i w formie darowizn wsparła budowę pokrywając blisko jedną dziesiątą kosztów. Efektem wzniesienia Elbphilharmonie jest całkowita zmiana postrzegania miasta, które w zbiorowej świadomości stało się kulturalnym centrum Europy, a nie tylko wielkim portem.

C2. Wpływ obiektu na sąsiadującą zabudowę, kształtowanie jej lub redefiniowanie. Istotny element w procesie rewitalizacji i modernizacji miasta, stanowiący impuls do zdecydowanych przeobrażeń przestrzeni miejskiej, kreujący na nowo przestrzeń danego miejsca, wprowadzający życie miejskie do wnętrza budynku.

Pierwotnie, w miejscu Elbphilharmonie, miał zostać wybudowany 90 metrowy wieżowiec MediaCityPort związany z branżą internetową, która po kryzysie 2001 roku odstąpiła od realizacji projektu. Władze miejskie postanowiły wznieść budynek dla kultury mieszczący, między innymi, filharmonie, którego ukończenie przewidziano na roku 2010. Gmach miał stanowić symbol HafenCity i impuls do dynamicznego przekształcania terenów

[211] Frank Kaltenbach, *Elegance(...)*, op. cit. , s.12
[212] Tobias Heuer, Jochen Runde*, The Elbphilharmonie and the Hamburg effect: on the social positioning, identities and system functions of a building and a city*, European Planning Studies, Abingdon-on-Thames 2021, publikacja online, (dostęp: 2.04.2021)
[213] www.dw.com/en/happy-birthday-elphi/a-42093615 (dostęp: 30.08.2020)

poportowych. Blisko 7-letnie opóźnienie w oddaniu obiektu do użytku, przełożyło się na negatywne reakcje społeczne i liczne protesty wobec dziesięciokrotnego wzrostu kosztów budowy. Wraz z długo wyczekiwanym ukończeniem budynku, nastroje zaczęły ulegać całkowitej zmianie, dostrzeżono pełen potencjał miastotwórczy gmachu, ożywiający tę część dzielnicy, przyciągający od pierwszego dnia prawdziwe tłumy. Powstały, pomiędzy architekturą dla muzyki a zabudową miejską, styk przestrzeni oddziałuje na sąsiednią zabudowę i tereny rekreacyjne, podnosząc ich atrakcyjność i redefiniując dotychczasowy układ urbanistyczny. Dzięki Elbphilharmonie miasto zyskało sieć połączonych ze sobą ogólnodostępnych przestrzeni publicznych, zlokalizowanych wewnątrz i na zewnątrz budynku, stanowiących muzyczne centrum Hamburga.[214]



Il.124 Elbphilharmonie widok z Tarasów Magellana. źródło: fot. Jakub Hus
Il.125 Plac Jedności Niemiec przed budynkiem Elbphilharmonie. źródło: fot. autora

C3. Kompozycja architektoniczno-urbanistyczna, wpływająca na układ przestrzeni miejskich, osi urbanistycznych i dominant.

Budynek Elbphilharmonie wznosi się po zachodniej stronie HafenCity, na krańcu dawnego nabrzeża Cesarza (Kaiserkai). Po południowej stronie obmywają go wody basenu portowego Grasbrookhafen, po północnej zaś Sandtorhafen. Budowla domyka oś

[214] www.nytimes.com/2016/10/26/arts/music/elbphilharmonie-hamburg-new-musical-landmark.html (dostęp: 30.08.2020)

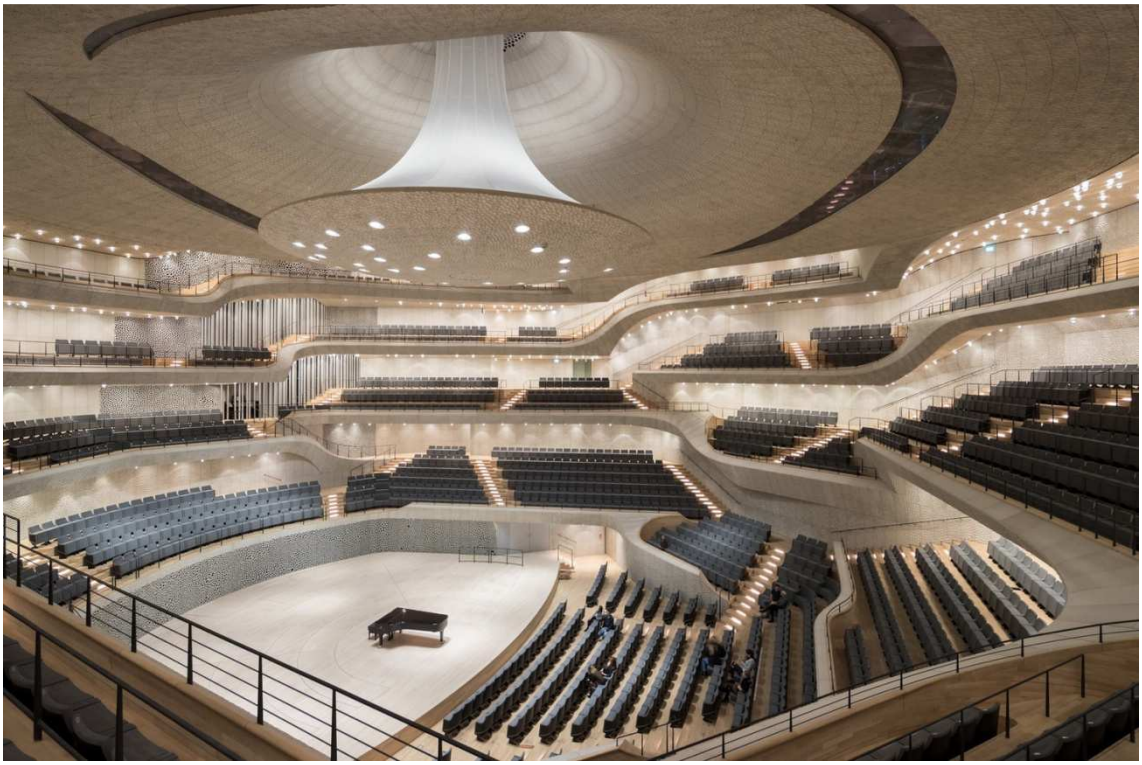
kompozycyjną, biegnącą ulicą Am Kaiserkai wzdłuż całego pirsu. Gmach pełni rolę dominanty widocznej z wielu miejsc w mieście, szczególnie mocno wpływa na sylwetę nowej dzielnicy widzianej od zachodniej strony z bulwarów nad Łabą. Urbanistycznie, w jednoznaczny sposób wyznacza tu granice dzielnicy HafenCity, będąc symbolem czytelnie określającym położenie obszaru w strukturze przestrzennej miasta. Elbphilharmonie jest obecnie najwyższym budynkiem tej części Hamburga i aż do otwarcia w 2026 roku we wschodniej części HafenCity wieżowca Elbtower, mającego mierzyć 235 metrów, pozostanie najbardziej dominującym elementem kompozycyjno-przestrzennym.

Il.126 Plaza na 8 poziomie Elbphilharmonie. źródło: fot. Iwan Baan
www.archdaily.com/802093/elbphilharmonie-hamburg-herzog-and-de-meuron (dostęp: 20.01.2021)

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNEJ

Elbphilharmonie, pomimo licznych problemów na etapie powstawania, stała się symbolem przekształceń, jakie w ostatnich dziesięcioleciach przechodzi Hamburg. Pragnąc zmienić postrzeganie go jako miasta wyłącznie przemysłowo-biznesowego, władze miejskie dołożyły starań, aby stał się centrum europejskiej i światowej kultury. Dzięki wyjątkowej architekturze dla muzyki, udaje się zaprosić do miasta gwiazdy muzyki klasycznej i popularnej. Imponujący gmach, autorstwa szwajcarskiego biura architektonicznego Herzog i de Meuron, przekształca miejską sylwetę, stając się dominującym punktem, widocznym z wielu miejsc w samym centrum tej północnoeuropejskiej metropolii. Budowla oddziałuję na swoje

najbliższe otoczenie poprzez kreowanie nowych wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.



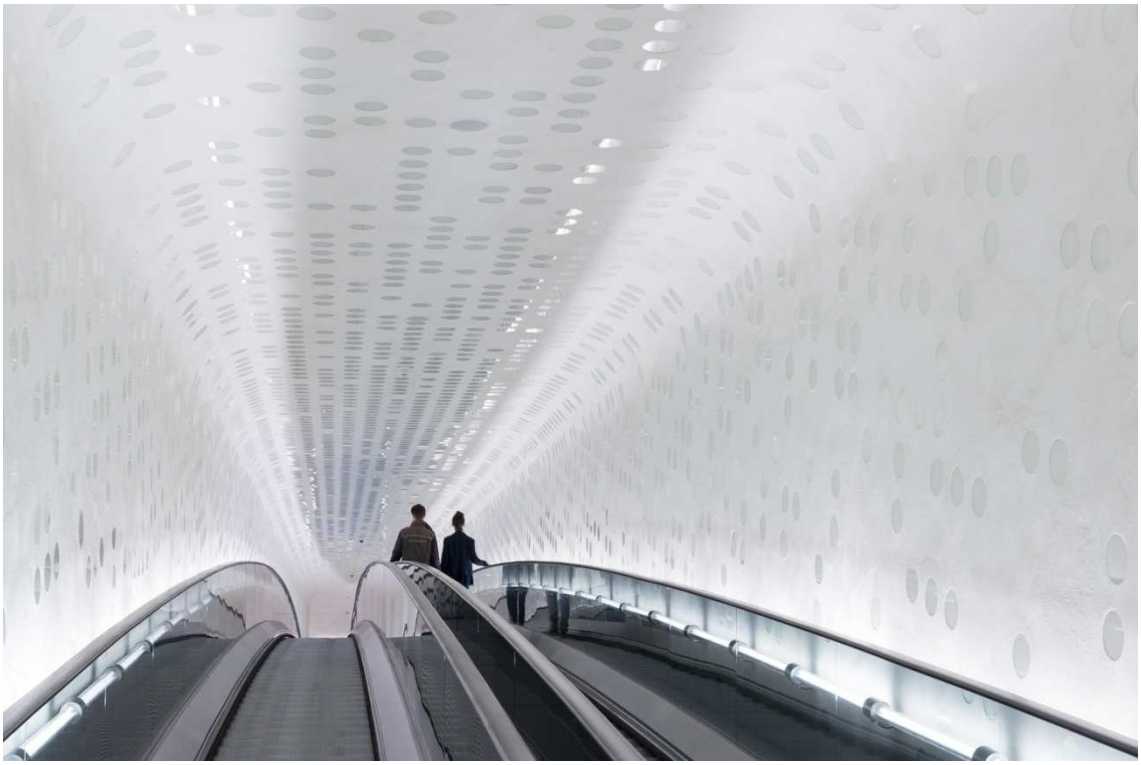
Il.127 Główna sala koncertowa Elbphilharmonie. źródło: fot. Iwan Baan www.archdaily.com/802093/elbphilharmonie-hamburg-herzog-and-de-meuron (dostęp: 20.01.2021)

D. ESTETYKA

D1. Stosunek do kontekstu kulturowego oraz krajobrazowego danego miejsca oraz tradycji architektonicznej danego obszaru.

Hamburg to miasto portowe, przez wieki związane z Hanzą i handlem morskim, dlatego naturalnym wyborem architektów było odwołanie się w projektowanym obiekcie do powyższych motywów. Monolityczna ceglana bryła, symbolizująca historię miejsca - dzielnicy magazynów portowych - stanowi postument unoszący majestatyczną szklaną formę, alegorycznie odnoszącą się do morza. W Elbphilharmonie, Herzog i de Meuron, chętnie sięgali po narzędzie kontrastu, aby nawiązać do kontekstu kulturowego i tradycji architektonicznej miasta. Pozostawione stary mury Kaispeicher A stanowią podstawę, z której wyrasta nowy obiekt, odwołanie do całego założenia HafenCity wyrastającego z 147 hektarów dawnego portu, jest tu zdecydowanie widoczne. Projektanci zadbali również o zachowanie relacji z zabytkowym centrum, pomimo gęstej śródmiejskiej zabudowy otaczającej gmach. Użytkownik udający się do budynku, wyjeżdża ruchomymi schodami na poziom placu wykończonego, podobnie jak cały dawny magazyn, charakterystyczną dla północnych miast

cegłą. Z placu można podziwiać panoramę całego miasta, następnie udać się w głąb szklanego kryształu, stanowiącego górną cześć budowli. Wybór elewacji z refleksyjnych paneli szklanych, które pokrywają wystającą nad okoliczną zabudową część gmachu, pozwala wkomponować go w sylwetę miasta, pomimo kubatury znacznie większej, niż jakikolwiek budynek w tej części Hamburga.[215]



Il.128 Ruchome schody prowadzące na Plaze z poziomu ulicy. źródło: fot. Iwan Baan www.archdaily.com/802093/elbphilharmonie-hamburg-herzog-and-de-meuron (dostęp: 20.01.2021)

D2. Estetyka i atrakcyjność przestrzeni publicznych wewnętrznych i zewnętrznych.

Przestrzenie publiczne wykreowane zarówno we wnętrzu jak i na zewnątrz budynku, charakteryzują się wysoką dbałością o zastosowany detal oraz jakością użytych materiałów. W zewnętrznych przestrzeniach publicznych, wokół budynku, do wykończenia wykorzystano kilka gatunków kamienia oraz beton, z którymi kontrastują drewniane elementy małej architektury oraz zieleń. Z poziomu ulicy do głównego wejścia wiodą wygięte ruchome schody prowadzone w tunelu, którego ściany zostały zakrzywione w taki sposób, aby z dołu nie był widoczny cel podróży. Na poziomie "Plazy" został zastosowany przez architektów ciekawy zabieg, polegajacy na wykończeniu 4000m² posadzki specjalnie do tego celu wypalonymi cegłami identycznymi jak te, na elewacji zachowanego spichlerza. Materiał ten przenika z zewnątrz do wnętrza, tworząc wrażenie ciągłości przestrzennej. Ogólnodostępne przestrzenie

[215] www.herzogdemeuron.com/index/projects/complete-works/226-250/230-elbphilharmonie-hamburg.html (dostęp: 30.08.2020)

w środku budynku, zajmujące kilka poziomów, cechuje prostota i elegancja. Ściany oraz sufity utrzymane są w białej kolorystyce, ich płaszczyzny poprzecinane są liniowym oświetleniem uzupełnionym 1200, specjalnie zaprojektowanymi dla budynku filharmonii przez Ulrike Brandi, punktowymi lampami w kształcie kul. Podłoga wewnętrznych przestrzeni publicznych wykonana jest z drewna dębowego w naturalnym kolorze. Wszystkie te elementy pozwalają użytkownikom skupić się na najważniejszych w wystroju wnętrza - wielkich przeszkleniach, za którymi rozciąga się panorama miasta, żywy obraz zdobiący przestrzenie we wnętrzu Elbphilharmonie. Estetyka publicznych przestrzeni wpisuje się we wzorce północnoeuropejskiego kręgu kulturowego.

D3. Estetyka i atrakcyjność rozwiązań architektonicznych budynku dla muzyki.

Jeden z najbardziej ikonicznych budynków XXI wieku, pokazujący możliwości współczesnej architektury i technologii budowlanych, pozwalających wznosić skomplikowane struktury konstrukcyjne na terenach o wyjątkowej trudności geologicznej, przekraczać kolejne bariery w celu zrealizowania najbardziej wyszukanych wizji artystycznych projektantów. Elbphilharmonie jest budynkiem absolutnie wyjątkowym, który wpływa zarówno na swoje otoczenie - miasto, jak i kształtuje na nowo wyobrażenie o architekturze dla muzyki. Atrakcyjność przyjętych rozwiązań architektonicznych sprawia, że budynek przyciąga tłumy odwiedzających (ponad 10 milionów w przeciągu 3 lat od inauguracji). Poczynając od elewacji budynku, gdzie z wielką dbałością odrestaurowano zewnętrzne ceglane ściany spichlerza stanowiącego postument dla podtrzymywanego szklanego kryształu, kryjącego miedzy innymi sale koncertowe. Budynek liczy 110 metrów w najwyższym punkcie i stopniowo obniża się w kierunku wschodnim do 80 metrów wysokości. Pofalowana elewacja górnej części budynku wykonana jest z modułów o wymiarach 2,5 na 3,36 metra oraz 5 na 3,36 metra, w miejscach styku z płaszczyzną dachu i wycięć w bryle, wprowadzane są panele o nietypowych wymiarach. Ponad 600 elementów, tworzących elewacje, wykonanych jest z giętego szkła, co daje efekt trójwymiarowości oraz rozedrgania widocznych odbić. Wrażenie przestrzenności i głębi spotęgowane jest przez nadrukowany na taflach wzór z chromowych kropek, które pierwotnie miały chronić elewacje przed przegrzewaniem. Dzięki zastosowaniu odpowiedniego materiału, zapewniły również osłabienie sygnału radarowego z przepływających w pobliżu statków, który mógłby negatywnie wpływać na działający w budynku sprzęt elektroniczny. Zarówno gięte tafle szkła jak i matryce nadruku, ostateczną formę uzyskały w wyniku projektowania parametrycznego, pozwalającego na znaczną redukcję wariantów, przy jednoczesnym

zachowaniu oczekiwanego rezultatu wizualnego.[216] Wspomniana już główna sala koncertowa typu Vineyard, poza rewelacyjną akustyką, zachwyca architektonicznie, wysoka na 25 metrów, zapewnia miejsca dla 2100 melomanów w taki sposób, że nikt nie jest oddalony od sceny o więcej niż 30 metrów. Aby mogła znaleźć się w przewidywanym przez projektantów miejscu, konieczne było dodatkowe palowanie gruntu i wprowadzenie 362 elementów wibroizolujących, zdolnych utrzymać ważącą 12 500 ton salę, która dzięki zastosowaniu konstrukcji słupowej na poziomie "Plazy", zdaje się unosić nad dawnym magazynem. Do wykończenia ścian sali zastosowano płyty gipsowo-włóknowe, frezowane przez obrabiarki CNC według uprzednio zaprojektowanego wzoru, zapewniającego optymalne odbicia i rozpraszanie dźwięków. "White skin", jak określają ten materiał autorzy, swoim kształtem i fakturą nadaje sali koncertowej biomorficzną formę. Równie wielkie wrażenie robi struktura dachu, w formie wyoblonej ramy podzielonej na 8 sekcji, do których podwieszony został sufit głównej sali koncertowej. Wierzchnia warstwa dachu, tworząca pofalowaną strukturę, wykończona została okrągłymi elementami z perforowanej blachy, które sprawiają, że od wschodniej strony dach przypomina wzburzone morskie fale.

Il.129 Widok z wewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych na Łabe . źródło: fot. Iwan Baan www.archdaily.com/802093/elbphilharmonie-hamburg-herzog-and-de-meuron (dostęp: 20.01.2021)

[216] Ascan Mergenthaler, *A crystal in the harbour - the glass facade of the Elbphilharmonie*, Architecture and Construction Details Herzog & de Meuron, Detail, Monachium 2018, s.14-19

STYK - PODSUMOWANIE ANALIZY ESTETYKI

Elbphilharmonie stanowi architektoniczne zwieńczenie wciąż trwającego procesu przebudowy terenów poportowych realizowanej w ramach projektu HafenCity. Przyjęte rozwiązania budowlane zapewniają wysoką jakość zarówno przestrzeniom zewnętrznym jak i wewnętrznym, które wzajemnie przenikają się stanowiąc spójną całość kształtującą obraz tej części miasta. Architekci umiejętnie połączyli ze sobą tradycyjne elementy, charakterystyczne dla lokalnej tradycji budowlanej, z nowoczesną formą dobudowanej części budynku. Zastosowali wiele nowatorskich rozwiązań konstrukcyjnych, pozwalających na wzniesienie tak złożonego budynku w obszarze nadbrzeżnym. Herzog i de Meuron, przy zastosowaniu wyrafinowanej estetyki, stworzyli jedną ze współczesnych europejskich ikon architektury.

ROZDZIAŁ 4
CZĘŚĆ SYNTETYCZNA

1. OCENA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW - NA PODSTAWIE DOKONANYCH ANALIZ.

Na podstawie analiz przeprowadzonych na grupie wybranych jako reprezentatywne budynków, możliwe jest zaobserwowanie i opisanie dokonujących się w ciągu 29 lat (pomiędzy rokiem 1992 a 2020) zmian w kreowaniu publicznych przestrzeni wewnątrz i na zewnątrz budynków takich, jak opery, filharmonie i sale koncertowe. W poniższej części rozprawy doktorskiej autor przedstawia w sposób syntetyczny wyniki badań, dając odpowiedź na postawione w tezie pytanie - czy obserwowana obecnie powszechność oraz łatwość dostępu do dóbr kultury, w tym do muzyki, przy użyciu mass mediów oraz ewolucja współczesnych środków przekazu informacji powodują zmiany w kształtowaniu funkcjonalno-przestrzennym architektury dla muzyki na styku z otoczeniem. Ocena występowania zmian lub ich braku w tworzeniu przestrzeni styku w poszczególnych analizowanych kategoriach zaprezentowana została w formie tabelarycznej podsumowującej każdą z omawianych grup kryteriów. Na końcu poniższego rozdziału umieszczona została tabela podsumowująca wyniki prac badawczych, pokazująca czy w omawianych obiektach wystąpił styk przestrzeni zewnętrznych i wewnętrznych, a jeśli tak to gdzie został przez projektantów zlokalizowany i co wpłynęło na takie jego ukształtowanie. Pokazano także, w jakich aspektach w formowaniu tej przestrzeni styku zaszły zmiany względem realizacji z poprzednich epok. Przeanalizowane elementy pozwalają na określenie, czy zawarte w tezie pracy czynniki wpłynęły na kształt współczesnej europejskiej architektury dla muzyki w przestrzeni miasta.

1.1 SYNTEZA PROGRAMOWO-FUNKCJONALNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ

Z przeprowadzonych analiz wynika, że w przeciągu ostatnich 29 lat obserwujemy wzrost znaczenia wewnętrznych przestrzeni publicznych w realizacjach architektury dla muzyki. Z kolejnymi nowopowstającymi budynkami, zauważalna staje się tendencja do przeznaczania coraz większych powierzchni w środku na strefy ogólnodostępne. Gmachy oper i filharmonii wybranych do przeanalizowania pokazują, że styk architektury dla muzyki

z miastem wnika coraz głębiej w strukturę budynku. Korelacja programowo-funkcjonalna przestrzeni wewnętrznych obiektu oraz przestrzeni publicznych na zewnątrz ma pozytywny wpływ na odbiór budynku i jego otoczenia przez użytkowników. Wykonane analizy reprezentatywnych obiektów architektury dla muzyki pozwalają zauważyć zależność pomiędzy komplementarnością obu przestrzeni a siłą z jaką budowla spełnia role miastotwórcze. Łatwość w użyciu, wysoka jakość przyjętych rozwiązań programowo-funkcjonalnych dla przestrzeni publicznych przekłada się bezpośrednio na możliwość dotarcia do potencjalnych użytkowników. Przy obecnej ofercie różnorodnych form spędzania wolnego czasu zarówno w świecie rzeczywistym, jak i przestrzeni wirtualnej widoczna jest znaczna konkurencja w pozyskiwaniu odbiorcy. W takich realiach architektura dla muzyki musi zaproponować widzom doświadczenie, które nie tylko będzie porównywalne do innych form rozrywki, ale sprawi, że użytkownik będzie chciał ponownie skorzystać z przedstawionej oferty.[217] W obecnie wznoszonych budynkach dla muzyki wewnętrzne przestrzenie publiczne, z foyer na czele, przestały pełnić jedynie funkcję miejsca, gdzie widz ma możliwość nabycia biletu, skorzystania z toalety lub zakupu napoju bądź przekąski w tymczasowym punkcie. Stały się strefą łączącą miasto ze sferą muzyki otwartą dla odwiedzających przez większość dnia, miejscem przenikania się wnętrza z otoczeniem na płaszczyźnie funkcjonalno-programowej, atrakcyjnym dla odbiorców, w którym zarówno mieszkańcy, jak i turyści chcą bywać i, podobnie jak miało to miejsce we wcześniejszych epokach, chcą być tam widziani.[218] Barry Pritchard, redaktor rozdziału dotyczącego przestrzeni frontowej budynków widowiskowych, w podręczniku dla projektantów wydanym przez Brytyjskie Stowarzyszenie Techników Teatralnych (ABTT) stwierdza, że wewnętrzna przestrzeń publiczna jest obecnie najbardziej eksploatowaną częścią tych obiektów. Powinna być ona zaprojektowana w taki sposób, aby przyciągać użytkowników i zachęcać ich do skorzystania z pełnej oferty instytucji mieszczącej się w gmachu, dawać szansę na generowanie dodatkowych dochodów, zapewniać przestrzeń służącą dodatkowej aktywności kulturalnej, edukacyjnej i społecznej obiektu.[219] Podobne wnioski płyną z wyników przeprowadzonych studiów - atrakcyjność tych stref ułatwia dotarcie do użytkowników, przekładając się na popularność obiektu i, co za tym idzie na możliwość optymalnego wykorzystanie go w czasie. Wprowadzenie funkcji nie zawsze związanych z podstawową działalnością obiektów architektury dla muzyki, pozwala na stworzenie budynku wielofunkcyjnego, odpowiadającego potrzebom szerokich grup użytkowników. Budowle tego rodzaju nie tracą na jakości jako miejsce wydarzeń muzycznych, wręcz przeciwnie, stanowią

[217] Judith Strong, *Theatre buildings a design guide*, Taylor & Francis Ltd, Londyn 2010, s.43
[218] Michael Forsyth, *Buildings...*, op. cit. s.171
[219] Judith Strong, *Theatre...* , op. cit. s.43-44

wsparcie dla działających w ich obrębie instytucji kultury. Przestrzenie publiczne przed i w budynku stają się wizytówkami danej instytucji, przyciągając coraz większą liczbę widzów. Doskonałym przykładem jest Centrum Koncertowe i Kongresowe Harpa w Reykjaviku oraz Centrum Spotkań Kultur w Lublinie, które dzięki rozbudowanemu programowi funkcjonalnemu mogą równocześnie obsługiwać imprezy komercyjne, wydarzenia artystyczne, oraz oferować ogólnodostępną przestrzeń miejską.

Nowoczesne obiekty architektury dla muzyki to też szansa na skorzystanie z ich oferty dla osób z niepełnosprawnościami, które dzięki licznym ułatwieniom mogą bez przeszkód poruszać się zarówno wewnątrz jak i na zewnątrz gmachów, co w przypadku wielu budynków z poprzednich epok nie było możliwe lub obarczone wieloma niedogodnościami.[220]

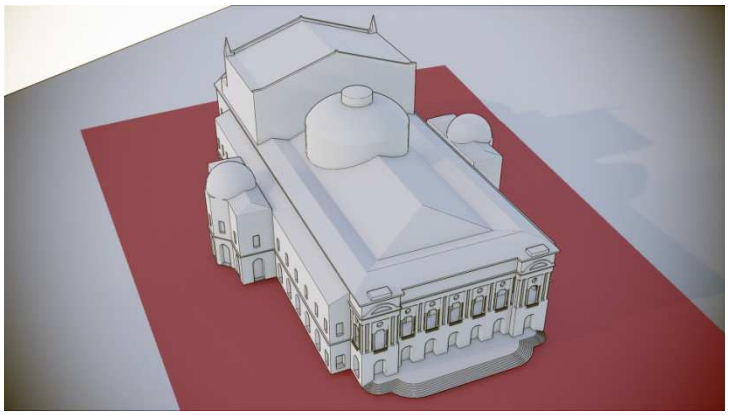
Styk przestrzeni publicznych bez względu na to czy przebiega we wnętrzu budynku, czy na zewnątrz, powinien charakteryzować się dużą elastycznością pozwalającą dostosować go do różnorodnych wymagań użytkowników. W odróżnieniu do obiektów realizowanych w XIX i przez większość XX wieku, przestaje to być zamknięta strefa, lecz żyjąca część tkanki miejskiej. W analizowanych budynkach np. Elbphilharmonie lub NOSPR widoczne jest zróżnicowanie charakteru zarówno wewnętrznych, jak i zewnętrznych przestrzeni publicznych zapewniające różny stopień intymności. Inną, wspominaną już funkcją tych przestrzeni jest zapewnienie miejsca dla dodatkowej działalności gospodarczej, która stanowi istotne źródło dochodów dla instytucji kultury. Ich działalność wymaga stabilnych fundamentów finansowych. Jak pokazują badania wykonane przez Philippa Agida i Jean-Clauda Tarondeau, finansowanie może zapewnić albo rozszerzona o dodatkowe aspekty działalność gospodarcza instytucji albo coraz większe dotacje budżetowe, które w Europie stanowią średnio około 80% rocznego budżetu.[221]

Jak pokazują wykonane analizy, odpowiednie zaprojektowanie funkcjonalno-programowe styku przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych jest jednym z kluczowych czynników, które wpływają na sposób działania oraz odbiór architektury dla muzyki. Przekształcenia, których obraz wyłania się z wyników prac badawczych, powodują zmiany w kształtowaniu funkcjonalno-przestrzennym styku architektury dla muzyki z otoczeniem. W szczególności zauważalne jest wychodzenie z programem oferowanym przez filharmonie i opery poza obręb murów budynków widowiskowych, przy jednoczesnym wprowadzaniu łatwo dostępnych przestrzeni do środka, pozwalając na dotarcie z ofertą do osób postronnych,

[220] Judith Strong, *Theatre...* , op. cit. s.46
[221] Philippe Agid, Jean-Claude Tarondeau, *The Management ...,* op. cit. s. 182-184, 258, 262

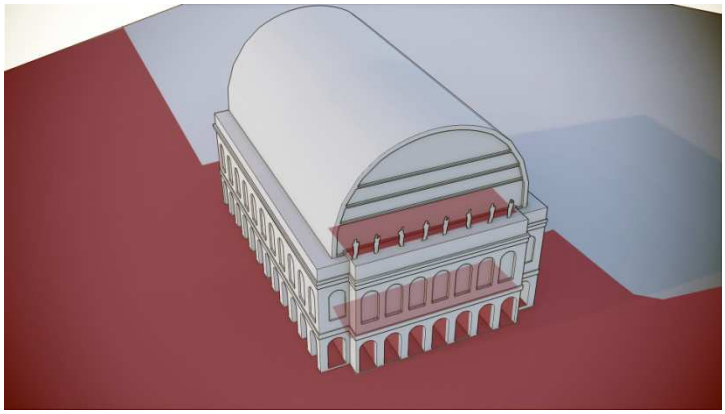
zwiększając jej elastyczność, ułatwiając interakcje na linii instytucji kultury i społeczności, przyspieszając drogę komunikacji. Tego rodzaju podejście, przy wykorzystaniu nowoczesnych środków przekazu informacji oraz prezentowania sztuki, w tym muzyki, daje szansę na konkurowanie z innymi formami rozrywki i poszerzanie grup docelowych odbiorców i użytkowników architektury dla muzyki. Ułatwia utrzymanie, kosztownych obiektów, którymi są filharmonie czy opery, zmienia te instytucje w animatorów życia miejskiego, wprowadzających w strefę styku przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych kulturę wysoką. Trafnie zjawisko ujął cytowany już Filip Springer "*(...) funkcje użytkowe gmachu sztuki bądź co bądź elitarnej zostały połączone z demokratyczną przestrzenią dostępną dla wszystkich.*".[222]

Poniższe schematy prezentują ewolucję styku architektury dla muzyki z otoczeniem w ciągu ostatnich 29 lat, przenikanie przestrzeni miejskich do wnętrza budynków, które we współczesnych realizacjach stanowią do dwudziestu pięciu procent całej powierzchni budowli[223], oraz ich wzajemne relacje z zewnętrznymi strefami publicznymi. W celach porównawczych zaznaczone zostały ogólnodostępne przestrzenie publiczne w przykładowym obiekcie charakterystycznym dla wieku XIX, reprezentującym również układ funkcjonalnych charakterystyczny dla większości budowli dla muzyki w wieku XX, obrazujące powyższe relacje przestrzeni miejskich umiejscowionych we wnętrzach i na zewnętrz budynku. Kolorem ciemnoczerwonym zaznaczono zewnętrzne przestrzenie publiczne, kolorem jasnoczerwonym przestrzenie wewnętrzne.

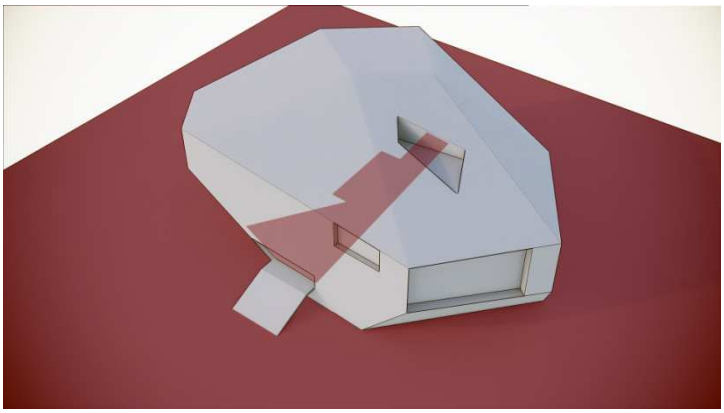


Il.130 Klasyczny budynek architektury dla muzyki XIX w. i XX w.. Położenie zewnętrznych i widoczny brak wewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych na przykładzie Palais Garnier.
źródło: opracowanie autora

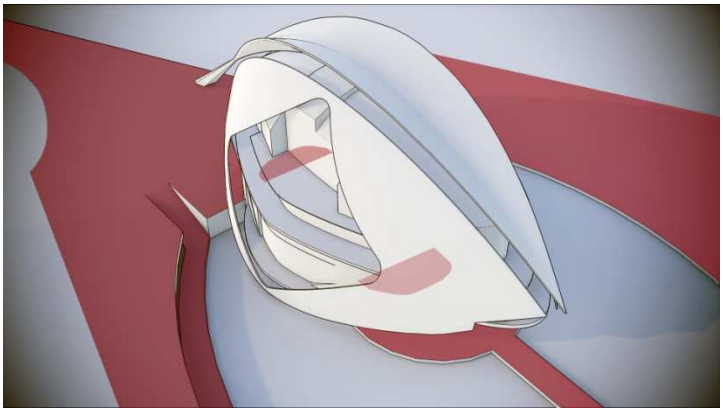
[222] Filip Springer, *Księga Zachwytów,* op. cit. s.25
[223] Judith Strong, *Theatre...* , op. cit. s.43



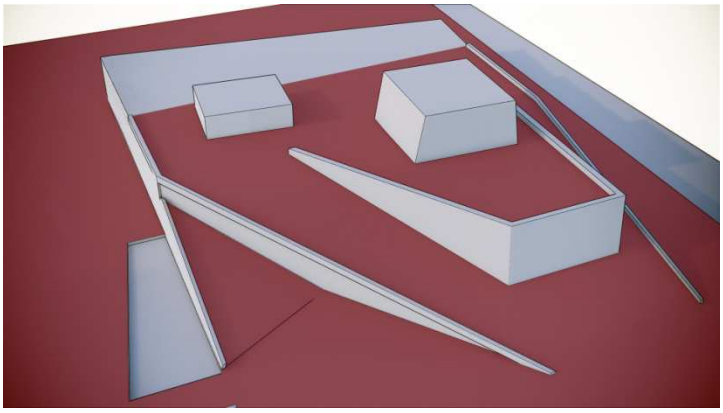
Il.131 Opera Nouvel.
Położenie wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



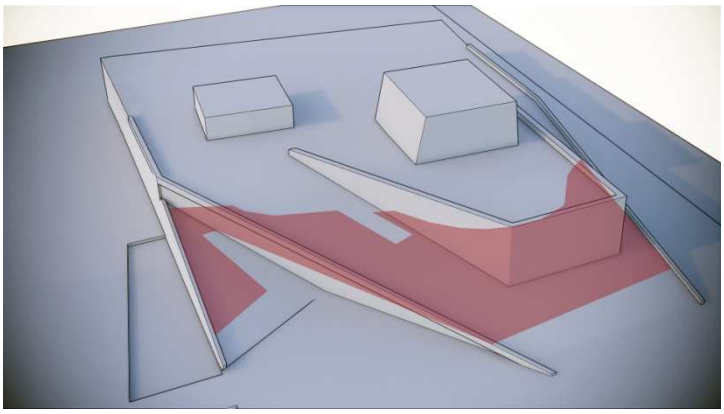
Il.132 Casa da Musica.
Położenie wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



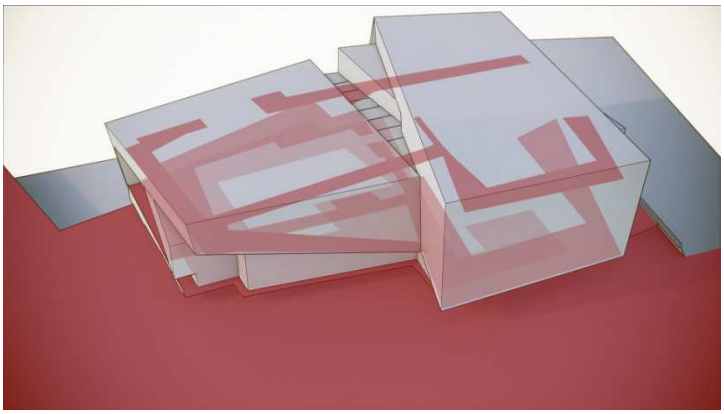
Il.133 El Palau de les Arts Reina Sofia.
Położenie wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



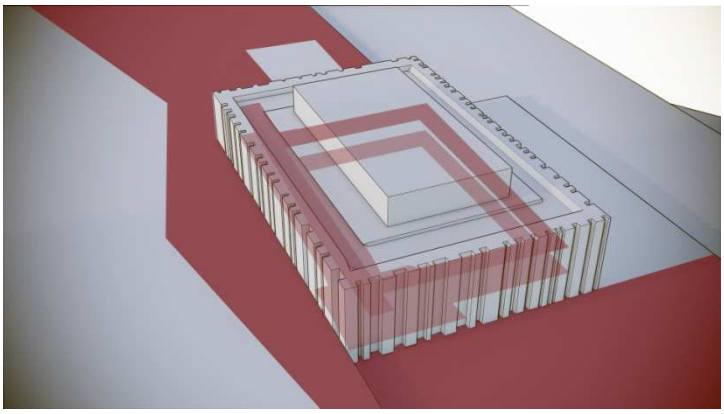
Il.134 Opera w Oslo.
Położenie zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



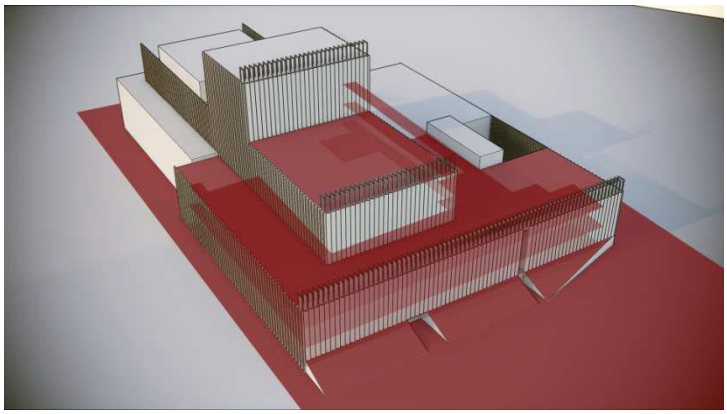
Il.135 Opera w Oslo.
Położenie wewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



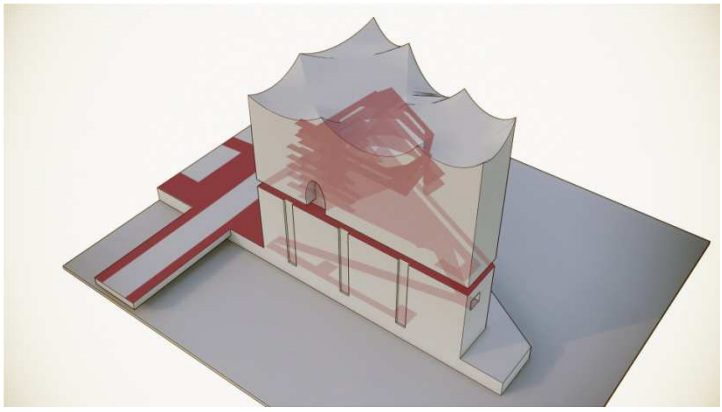
Il.136 Harpa.
Położenie wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



Il.137 NOSPR.
Położenie wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



Il.138 Centrum Spotkania Kultur.
Położenie wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora



II.139 Elbphilharmonie. Położenie wewnętrznych i zewnętrznych ogólnodostępnych przestrzeni publicznych.
źródło: opracowanie autora

Tabela. 1 PRZYKŁADY		KRYTERIA OCENY	PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE	A1	A2	A3	STYK
1.	Opéra Nouvel w Lyonie		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	-	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
2.	Casa da Musica w Porto		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	-
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	-	-	+/-	
3.	El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	-	+/-	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
4.	Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
5.	Centrum Koncertowe i Kongresowe "Harpa" w Reykjaviku		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	-
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	-	+/-	-	
6.	Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia(NOSPR) w Katowicach		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
7.	Centrum Spotkania Kultur w Lublinie		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
8.	Elbphilharmonie w Hamburgu		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	

kryterium wpływa pozytywnie na ocenę +; kryterium ma neutralny wpływ na ocenę +/-; kryterium wpływa negatywnie na ocenę -
źródło: opracowanie autora

1.2 SYNTEZA KOMUNIKACYJNA I LOKALIZACYJNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ

Analizowana w ramach pracy doktorskiej lokalizacja oraz dostępność komunikacyjna budynków dla muzyki dowodzi zależności pomiędzy umiejscowieniem ich w strukturze miejskiej, a odbiorem tych budowli przez użytkowników i mieszkańców oraz ich realnym wpływem na przeobrażenie przestrzeni miejskich. Powszechny i łatwy dostęp szerokiego grona odbiorców umożliwia pełne wykorzystywanie potencjału takich obiektów, jak filharmonie lub opery. Czynnikami wpływającymi na ocenę usytuowania budynków w strukturze urbanistycznej są: łatwość dotarcia do obiektów za pomocą różnorodnych form transportu zbiorowego i indywidualnego, bliskość dużych multimodalnych węzłów komunikacyjnych, umiejscowienie w stosunku do istniejących centrów miejskich w odległości umożliwiającej dotarcie do budynków pieszo, rowerem lub hulajnogą. Według badań przeprowadzonych w latach sześćdziesiątych XX wieku, odległość, od której chętniej korzysta się ze środków transportowych, to w miastach przedział pomiędzy 1,5 a 2 kilometry. Obecnie eksperci szacują ten dystans na jeszcze mniej.[224] Osoby, które korzystają z samochodu lub, jak ma to miejsce w przypadku zorganizowanych grup, z autokarów, liczą na wyznaczone w pobliżu parkingi z odpowiednią liczbą miejsc postojowych. Z kolei, osoby korzystające z taksówek oczekują zatok umożliwiających wygodne opuszczenie pojazdu, a te z niepełnosprawnościami braku barier uniemożliwiających im skorzystanie z oferty obiektu.[225] Przeprowadzone analizy pokazały, że wpływ wymienionych wyżej elementów na wartość i potencjał budynku oraz jego otoczenie wzrasta wraz z wielkością miasta, w którym wzniesiono obiekt architektury dla muzyki. W przypadku siedzib instytucji o zasięgu krajowym oraz globalny wskazane jest zlokalizowanie ich w miejscach dobrze skomunikowanych z dworcami kolejowymi i międzynarodowymi portami lotniczymi.

Obecnie, wraz ze wzrostem znaczenia transportu nisko i zeroemisyjnego, w pobliżu obiektów architektury dla muzyki pojawia się infrastruktura niezbędna do funkcjonowania przyjaznych środowisku pojazdów. Trend ten, jak pokazują przeprowadzone badania najbardziej widoczny jest w stolicy Norwegii, natomiast słabiej zauważalny w analizowanych przykładach krajów południowej Europy. Obecne prawodawstwo Europejskim dotyczące

[224] Paweł Churski, *Pojęcie, funkcje i rozwój transportu publicznego*, Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010, s. 20
[225] Judith Strong, *Theatre...* , op. cit. s.45

redukcji emisji gazów cieplarnianych do roku 2050 obligujące członków Unii Europejskiej[226] pokazują, że rola ekologicznych form transportu zapewniających dotarcie do budynków użyteczności publicznej, w tym siedzib instytucji kultury, będzie rosła, stawiając przed projektantami architektury dla muzyki nowe wyzwania zapewnienia odpowiedniej infrastruktury technicznej.

Wykonane badania pokazały znaczenie, powiązania budynków widowiskowych z przyjaznymi przestrzeniami miejskim, często mających formę placów zapewniających swobodę w przemieszczaniu się użytkowników, równocześnie pełniąc rolę buforu chroniącego budynek przed uciążliwym otoczeniem. Położenie przy samym węźle komunikacyjnym, choć z punktu widzenia dostępności korzystne, może prowadzić do nadmiernego zanieczyszczenia otoczenia budynku hałasem oraz utrudnić korzystanie z oferty budynku poprzez zbyt intensywny ruch pojazdów. Negatywnie odbija się to na jakości publicznych przestrzeni zewnętrznych architektury dla muzyki i jej styku z miastem. Z takim problemem spotykamy się w Porto, gdzie pobliskie rondo ujemnie wpływa na możliwość wykorzystania placu, na którym wznosi się Casa da Musica. Rozwiązaniem może być ograniczenie ruchu miejskiego w okolicy filharmonii lub opery i przebudowa przestrzeni publicznych połączona z wprowadzeniem strefy z uprzywilejowanym ruchem pieszych, jak ma to miejsce w Lyonie lub w Oslo, gdzie dodatkowo, podczas przebudowy całej dzielnicy, ruch tranzytowy został przeniesiony do podziemnych tuneli. Zabiegi takie zwiększyły bezpośrednio dostępności obiektów dla muzyki oraz podniosły jakość ich stref zewnętrznych. Odpowiednie zlokalizowanie budynków w strukturze miasta oraz zapewnienie należytej dostępności komunikacyjnej dla dużej liczby potencjalnych użytkowników są warunkiem koniecznym do wytworzenia poprawnie działającej przestrzeni styku wnętrza z zewnętrzem. Potwierdzają to wyniki przeprowadzanych i przedstawionych w poniższej pracy badań, wykazujące, że położenie budynku, struktura otaczającej zabudowy i bliskość ważnych punktów w strukturze miasta ma wpływ na generowaną przez gmach siłę oddziaływania na tkankę miejską, w tym przestrzenie publiczne. Znajduje to odzwierciedlenie w częstym wykorzystywaniu tego typu budowli w procesach rewitalizujących tkankę miejską, jako narzędzia przyspieszającego zachodzące przemiany.

Kolejnym spostrzeżeniem wynikającym z przeprowadzonych analiz jest ustalenie, że podobnie jak miało to miejsce we wcześniejszych epokach, lokalizowanie obiektów architektury dla muzyki (z wyjątkiem Opery w Lyonie) poza obrębem ścisłego centrum miasta

[226] Krawiec S., Markusik S., Żochowska R., Karoń G., Krawiec K., Sobota A., Kłos M. J., *Strategiczny kontekst procesu wymiany autobusów komunikacji publicznej o napędzie konwencjonalnym na autobusy elektryczne*, WUT Journal of Transportation Engineering, Warszawa 2018, s.210

prowadzi do tworzenia ogólnodostępnych publicznych przestrzeni miejskich w obszarach dotychczas ich pozbawionych. Miastotwórcza rola tego typu obiektów, przejawia się w powstawianiu policentrycznych struktur urbanistycznych i równomierniejszym rozwoju tkanki miejskiej.

Tabela. 2

PRZYKŁADY		KRYTERIA OCENY: KOMUNIKACYJNA I LOKALIZACYJNA	B1	B2	B3	B4	STYK
1.	Opéra Nouvel w Lyonie	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	+	
2.	Casa da Musica w Porto	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	+	
3.	El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	+/-	
4.	Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+/-	+	
5.	Centrum Koncertowe i Kongresowe "Harpa" w Reykjaviku	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	+	
6.	Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia(NOSPR) w Katowicach	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	+	
7.	Centrum Spotkania Kultur w Lublinie	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	+	
8.	Elbphilharmonie w Hamburgu	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY	NIE DOTYCZY
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+/-	+	

kryterium wpływa pozytywnie na ocenę +; kryterium ma neutralny wpływ na ocenę +/-; kryterium wpływa negatywnie na ocenę -

źródło: opracowanie autora

1.3 SYNTEZA KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ

Przeprowadzone, według przyjętych kryteriów, analizy wykazały występowanie wielopłaszczyznowych powiązań kompozycyjno-przestrzennych zarówno w skali całego miasta, jaki i najbliższego otoczenia budynków. Współczesna architektura dla muzyki odgrywa istotną rolę w strukturze urbanistycznej. Obiekty tego typu, z racji gabarytów, oryginalnej bryły oraz przemyślanej lokalizacji, pełnią funkcję porządkową, dominując oraz kształtując obraz miasta. Kompozycyjnie oraz przestrzennie integrują obszary miejskie o zróżnicowanej funkcji, stworzone powiązania urbanistyczne spajają je ze sobą. Na przykładzie analizowanych obiektów widać, że architekci oper i filharmonii starają się wpisywać je w kontekst kulturowy oraz przyrodniczy miejsca, odwołując się do zastanej przestrzeni, choć występują również realizacje tworzące zupełnie nowy kontekst w oderwaniu od istniejącego otoczenia[227] - te w Europie stanowią rzadkość. Widoczne są nawiązania do zastanych osi kompozycyjnych, otwarć widokowych czy wnętrz urbanistycznych, ale zauważalne jest także ingerowanie w ich obecną formę oraz przeprowadzanie zabiegów prowadzących do ich dekompozycji, jak ma to miejsce np. w Porto. Realizujący obiekty tej skali architekci decydują o przekształcaniu dominant i akcentów urbanistycznych, zmianie przebiegu osi kompozycyjnych czy przemodelowaniu istniejących linii zabudowy. Badania pokazały, że najmocniejsze zmiany w kształtowaniu kompozycyjno-przestrzennym, w porównaniu do poprzednich epok, zaszły w przestrzeni styku budynków z otoczeniem określanej także, jako krawędź pomiędzy dwoma obszarami. W architekturze dla muzyki, która w wyniku konieczności otwarcia się na szerokie grono użytkowników rozszerzyła swoje funkcje, krawędź uległa zatarciu przekształcając się w płaszczyznę styku, tworząc specyficzną strefę wzajemnych oddziaływań pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem budowli.[228] Nowo kreowane przestrzenie miejskie przenikają gmachy oper i filharmonii, wprowadzane są przez projektantów zarówno do środka budynków, jak i na ich dachy, równocześnie będąc w pełni zintegrowane z otaczającą tkanką miejską, stanowiąc jej twórcze rozwinięcie wzbogacone o przestrzeń dla kreatywnych[229] rozwiązań funkcjonalno-przestrzennych. Otwarcie się stref wewnętrznych gmachów na otoczenie pozwala na kontynuację założeń i elementów kompozycyjnych przestrzeni miejskich również w środku budynku lub, w czytelny sposób, w jego bryle, jak ma to miejsce np. w Oslo i Katowicach.

[227] Bogusław Podhalański, *Piękno a współczesne centrum metropolii*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 6-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007, s.379-381
[228] Patrycja Haupt, *Naturalne elementy kompozycji w kształtowaniu współczesnej przestrzeni miejskiej. Relacje budynku z otoczeniem*, Politechnika Krakowska, Kraków 2016, s. 24
[229] Dominika Pazder, *Obszary* ..., op. cit. s. 13

Wymienione elementy sprawiają, że budynki zaprojektowane zgodnie z najnowszymi trendami, również te opisane w pracy, wykorzystywane są często jako katalizatory w procesach tworzenia nowych lub rewitalizowania zaniedbanych przestrzeni miejskich.

Częste wykorzystywanie obiektów architektury dla muzyki w kampaniach reklamowych miast i regionów, w których zostały wzniesione, świadczy o ich znaczeniu dla całościowego wizerunku tychże ośrodków. Ich bryły kształtują sylwety miejskie, kreują rozpoznawalny wizualnie "landmark" metropolii podnosząc jej prestiż i rangę, stają się scenografią wykorzystywaną w filmach, tłem wydarzeń kulturalnych i społecznych. Przeprowadzone badania wykazały, że budynki takie, jak opera czy filharmonia mają duży potencjał w budowaniu wyobrażenia o ośrodkach miejskich, stając się często jednymi z niewielu powszechnie znanymi ich symbolami poszczególnych miast.

Tabela. 3		KRYTERIA OCENY	KOMPOZYCJNO-PRZESTRZENNA	C1	C2	C3	STYK
PRZYKŁADY							
1.	Opéra Nouvel w Lyonie		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
2.	Casa da Musica w Porto		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	-	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+/-	-	+	
3.	El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	-	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
4.	Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
5.	Centrum Koncertowe i Kongresowe "Harpa" w Reykjaviku		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	-	+/-	+	
6.	Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia(NOSPR) w Katowicach		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
7.	Centrum Spotkania Kultur w Lublinie		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+/-	+	
8.	Elbphilharmonie w Hamburgu		PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
			PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	

kryterium wpływa pozytywnie na ocenę +; kryterium ma neutralny wpływ na ocenę +/-; kryterium wpływa negatywnie na ocenę -

źródło: opracowanie autora

1.4 SYNTEZA ESTETYCZNA WYBRANYCH PRZYKŁADÓW NA PODSTAWIE WYKONANYCH ANALIZ

W wyniku przeprowadzonych badań zaobserwowano, że w analizowanych w pracy przykładach obiektów zastosowano liczne odwołania do kontekstu miejsca, w których zostały wzniesione. Badane budynki, w sposób indywidualny, wiążą walory estetyczne z konkretnymi uwarunkowaniami otoczenia. Unikalny charakter obecnie wznoszonych gmachów sprawia, że w dzisiejszych czasach nie występuje już prawie zjawisko, które miało miejsce we wcześniejszych epokach, gdy kopiowano archetypiczne budowle widowiskowe. Europejskie miasta nie zapełniają się kopiami Opery w Oslo czy El Palau de les Arts Reina Sofia z Walencji, tak jak się działo w przypadku XIX wiecznych gmachów, np. paryskiego Palais Garnier czy Altes Gewandhaus w Lipsku. Unikalność i oryginalność współczesnych budynków architektury dla muzyki czyni ich formy czytelnymi znakami w przestrzeni miejskiej.[230] Rezultaty analiz wskazują, że wpływ na wysoką jakość architektoniczną budynków dla muzyki ma dbałość architektów o wpisywanie ich w szeroki kontekst kulturowy i krajobrazowy. Przyjęte rozwiązania budowlane oraz użyte do ich wybudowania materiały charakteryzują się poszanowaniem tożsamości miejsca, w którym są wznoszone. Powiązania te, w zależności od przyjętej konwencji, w niektórych budynkach są widoczne i łatwe do zinterpretowania przez obserwatorów, jak ma to miejsce np. w Katowicach bądź w Reykjaviku. W przypadku innych budowli, wymaga od oceniających je użytkowników zgłębienia historii i kultury danego obszaru lub miejsca, co dobrze obrazują gmachy wzniesione w Porto lub Lublinie. Niektóre z badanych gmachów zrealizowane zostały w miejscach, które wymagały od twórców redefiniowania zastanego kontekstu lub stworzenia go zupełnie od nowa. Przed takim zadaniem stanął, między innymi, Santiago Calatrava w Walencji. Schemat umieszczony w poniższym punkcie przedstawia podstawowe rozwiązania odniesienia do kontekstu miejsca, przyjmowane przez architektów tworzących budynki dla muzyki.

[230] Jacek Gyurkovich, *Forma i kontekst*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 6-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007, s.57-59

II.138 Powiązanie z kontekstem miejsca. źródło: opracowanie autora

Istotną rolę w kształtowaniu ostatecznego wyrazu estetycznego architektury dla muzyki odgrywa detal architektoniczny. We wszystkich budynkach poddanych analizie cechowała go wysoka jakość przyjętych rozwiązań. Umiejętnie wprowadzony, pozwalał syntetycznie zaprezentować dziedzictwo kulturowe i naturalne miasta lub kraju. [231] Zastosowany w odpowiedni sposób, detal architektoniczny potrafi "opowiedzieć" historię miejsca - dzięki ceramicznym płytkom Azulejo, Rem Koolhaas ukazał elementy wspólnego dziedzictwa kulturowego Portugalii i Holandii, zabieg ten wykorzystał również Bolesław Stelmach, który zręcznie, za pomocą użytych nowych lub zachowanych starych materiałów, przedstawił burzliwą i długą historię powstawania Centrum Spotkań Kultur. Detal to także sposób ukazania poszanowania tradycji architektonicznej miejsca, wykorzystania nieszablonowo regionalnych archetypów lub odwzorowania typowych form przy pomocy współczesnych materiałów, wpisujący budynek w lokalny kontekst kulturowy czyniący go bardziej autentycznym.

"*Architekturę, (...) od wielu wieków uważano za "sztuki piękne" - czyli sztuki zajmujące się "pięknem" działającym na ludzkie oko w taki sam sposób, w jaki muzyka działa na ludzkie ucho.*" [232] Nowoczesna oprawa dla znanych motywów, będących spuścizną kulturową i przyrodniczą danego obszaru, jak i kreacja zupełnie nowych form architektonicznych oraz ich kontekstu, jak pokazują przeprowadzone analizy, potrafią być skutecznymi drogami do stworzenia współczesnych symboli miejsca. Obiekty stają się nośnikami idei oraz wartości,

[231] Justyna Kobylarczyk, *Architektura zapamiętywana*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 5-A2/2012, Politechnika Krakowska, Kraków 2012, s.274-275
[232] Steen Eiler Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, Karakter, Kraków 2015, s.10

z którymi identyfikują się lub chcą się utożsamiać mieszkańcy, dzięki swojej niepowtarzalności i oryginalności przeistaczają się w szeroko rozpoznawalne wizytówki miast, w których je wybudowano.

Wykonane analizy obiektów architektury dla muzyki wykazały bardzo interesującą tendencję, w coraz bardziej zglobalizowanym świecie, także pod względem tego co powszechnie uważane jest za piękne i atrakcyjne[233], cechuje się coraz większą unikalnością formy i estetyki. Wpływ na taki stan rzeczy ma zapewne sposób doboru projektantów takich budynków, często wyłanianych w poprzedzających realizacje konkursach architektonicznych, promujących kreatywnych architektów i wyróżniające się pomysły. Ich wizje wychodziły równocześnie naprzeciw zmianom, które zachodziły w dostępności do dóbr kultury w badanym okresie. Dwoistość estetyczna pomiędzy wewnętrznymi i zewnętrznymi przestrzeniami publicznymi a salami koncertowymi w centrum gmachów jest widocznym znakiem opisywanych zmian (omawianych w części pracy poświęconej syntezie przekształceń funkcjonalno-programowych). Atrakcyjna architektura pełni tu rolę reklamy, która ma za zadanie przyciągnąć potencjalnego użytkownika i zachęcić go do skorzystania z oferty artystycznej obiektu.

[233] Przemysław Bigaj, *O współistnieniu piękna i celowości w architekturze*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 6-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007, s.177

Tabela. 4 PRZYKŁADY		KRYTERIA OCENY ESTETYCZNA	D1	D2	D3	STYK
1.	Opéra Nouvel w Lyonie	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
2.	Casa da Musica w Porto	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+/-	+	
3.	El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+/-	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+/-	+	+	
4.	Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
5.	Centrum Koncertowe i Kongresowe "Harpa" w Reykjaviku	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	-	-	+	
6.	Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia(NOSPR) w Katowicach	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
7.	Centrum Spotkania Kultur w Lublinie	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	
8.	Elbphilharmonie w Hamburgu	PRZESTRZEŃ ARCHITEKTONICZNA BUDYNKU	+	+	+	+
		PRZESTRZEŃ OTOCZENIA	+	+	+	

kryterium wpływa pozytywnie na ocenę +; kryterium ma neutralny wpływ na ocenę +/-; kryterium wpływa negatywnie na ocenę -

źródło: opracowanie autora

2. SYNTEZA PRZYKŁADÓW - OCENA WYSTĘPOWANIA OPISYWANEGO ZJAWISKA

Wyniki przeprowadzonych analiz pokazały, że w badanym okresie nastąpiły zmiany w kształtowaniu styku z otoczeniem w architekturze dla muzyki. Transformacja przestrzeni na krawędzi pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem, w porównaniu do rozwiązań stosowanych we wcześniejszych epokach, widoczna jest w każdym analizowanym aspekcie, poczynając od kryteriów funkcjonalno-programowych na estetycznych kończąc. Szczegółowe informacje o występowaniu styku publicznych przestrzeniu zewnętrznych i wewnętrznych w analizowanych budynkach, pretekstu dla przyjętego rozwiązania przestrzeni styku, jego lokalizacji oraz rodzaju zmian w kształtowaniu przestrzeni na styku architektury dla muzyki z miastem zawarto w tabeli nr 5. Jako główny powód wprowadzania zmian w kształtowaniu styku z otoczeniem w architekturze dla muzyki wymienić należy konieczność otwarcia na nowych użytkowników, zapewniając im konkurencyjną do innych form spędzania wolnego czasu rozrywkę. W dzisiejszych czasach charakteryzujących się łatwością dostępu do dóbr kultury przy użyciu mass mediów, które dostarczają dowolne treści i utwory za pomocą kilku kliknięć, bezwzględną potrzebą stało się takie kształtowanie styku przestrzeni, które pomagałoby w pozyskiwaniu nowych użytkowników i zachęcało do skorzystania z pełnej oferty instytucji kultury. W oparciu o przeprowadzoną analizę reprezentatywnych budynków architektury dla muzyki oraz na podstawie otrzymanych wyników, sformułowana we wstępie teza pracy: ***"Powszechność oraz łatwość dostępu do dóbr kultury, w tym do muzyki, przy użyciu mass mediów oraz ewolucja współczesnych środków przekazu informacji, powoduje zmiany w kształtowaniu funkcjonalno-przestrzennym architektury dla muzyki na styku z otoczeniem."*** została udowodniona.

Najważniejsze zaobserwowane zmiany w kształtowaniu funkcjonalno-przestrzennym styku architektury dla muzyki z zewnętrznymi przestrzeniami miejskim:

- Otwarcie się budynków na różnorodnych użytkowników połączone z pojawieniem się przestrzeni publicznej we wnętrzach - przestrzeni łączących miasto ze strefą muzyki otwarte dla szerokiego grona odbiorców przez większą część dnia. Strefy ogólnodostępne zajmują obecnie do 25% powierzchni całego gmachu architektury dla muzyki, podczas gdy w wielu wcześniej wzniesionych gmachach praktycznie nie występowały.

- Rozbudowanie programu funkcjonalnego o dodatkowe elementy pozwalające na wprowadzenie szerokiej oferty kulturalnej oraz dodatkowej działalności gospodarczej przeznaczonej dla różnorodnych grup odbiorców, co wpływa na poprawę sytuacji ekonomicznej instytucji kultury

- Kompozycyjne zespolenie przestrzeni styku architektury dla muzyki ze strukturą miasta. Elementy kompozycji urbanistycznej przenikają z zewnątrz do środka budynku. Następuje zatarcie krawędzi styku - w jej miejscu pojawia się płaszczyzna styku, strefa wzajemnego oddziaływania pomiędzy przestrzeniami wewnętrznymi i zewnętrznymi budowli.

- Strefa styku pomiędzy miastem a architekturą dla muzyki, we współcześnie wznoszonych obiektach, charakteryzuje się dużą elastycznością pozwalającą dostosować ją, w kreatywny sposób, do różnorodnych aktywności artystycznych, społecznych i komercyjnych.

- Korelacja programowo-funkcjonalna przestrzeni wewnętrznych i zewnętrznych ułatwiająca instytucjom kultury wyjście ze swoją ofertą w przestrzeń miasta.

- Wykorzystanie budynków architektury dla muzyki, jako narzędzia ułatwiającego komunikację pomiędzy instytucjami kultury a społeczeństwem.

- Otwarcie się budynków na potrzeby osób z niepełnosprawnościami.

- Wykorzystanie architektury dla muzyki jako elementu procesów rewitalizujących przestrzenie miejskie. Obiekty tego typu, zaprojektowane zgodnie z najnowszymi trendami, charakteryzują się dużym potencjałem miastotwórczym, pozytywnym wpływem na środowisko miejskie poprzez tworzenie ogólnodostępnych przestrzeni

publicznych w miejscach dotychczas ich pozbawionych. Sprzyjają powstawaniu policentrycznych struktur miejskich.

- Estetyka współczesnych budynków dla muzyki charakteryzująca się większym wpasowaniem w kontekst kulturowy i przyrodniczy miejsca, nawiązująca w bryle i detalu do tradycji architektonicznej regionu, bardziej unikalna i oryginalna niż była we wcześniejszych, omawianych w pracy, epokach.

- Wpływ współczesnych budynków architektury dla muzyki na całościowy obraz miasta - tworzenie z nich symboli (landmarków), znaków rozpoznawczych metropolii chętnie wykorzystywanych w kampaniach reklamowych regionów i miast lub jako tło ważnych wydarzeń społecznych i kulturalnych czy scenografii filmowych.

Tabela. 5 Występowanie Styku Przestrzeni Zewnętrznych i Wewnętrznych. źródło: opracowanie autora

Tabela. 5

PRZYKŁADY		WYSTĘPOWANIE STYKU PRZESTRZENI ZEWNĘTRZNYCH I WEWNĘTRZNYCH	LOKALIZACJA STYKU PRZESTRZENI PUBLICZNYCH			PRZYJĘTE ROZWIĄZANIE STYKU PRZESTRZENI ZE WZGLĘDU NA:				CZY ZAOBSERWOWANO ZMIANY W KSZTAŁTOWANIU STYKU PRZESTRZENI ZEWNĘTRZNYCH I WEWNĘTRZNYCH WZGLĘDEM POPRZEDNICH EPOK	RODZAJ ZMIAN		
			WEWNĄTRZ BUDYNKU	PRZENIKANIE	NA ZEWNĄTRZ BUDYNKU	KLIMAT	OGRANICZENIA PRZESTRZENI	URBANISTYKE	ŁATWOŚĆ DOTARCIA DO UŻYTKOWNIKA		PROGRAMOWO-FUNKCJONALNE	KOMPOZYCYJNO-PRZESTRZENNE	ESTETYCZNE
1.	Opéra Nouvel w Lyonie	TAK		●			●	●	●	TAK	●	●	●
2.	Casa da Musica w Porto	NIE	ND.	ND.	ND.	ND.	ND.	ND.	ND.	ND.	ND.	ND.	ND.
3.	El Palau de les Arts Reina Sofia w Walencji	TAK			●	●		●	●	TAK	●	●	●
4.	Opera i Narodowe Centrum Baletu w Oslo	TAK		●				●	●	TAK	●	●	●
5.	Centrum Koncertowe i Kongresowe "Harpa" w Reykjaviku	TAK	●			●			●	TAK	●	●	●
6.	Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia(NOSPR) w Katowicach	TAK		●				●	●	TAK	●	●	●
7.	Centrum Spotkania Kultur w Lublinie	TAK		●				●	●	TAK	●	●	●
8.	Elbphilharmonie w Hamburgu	TAK		●			●	●	●	TAK	●	●	●
	UDZIAŁ PROCENTOWY	87,5%	14,3%	71,4%	14,3%	28,6%	28,6%	85,7%	100%	100%	100%	100%	100%

ROZDZIAŁ 5
PODSUMOWANIE I WNIOSKI KOŃCOWE

Wyniki badań przedstawionych w powyższej rozprawie, przeprowadzonych w celu potwierdzenia założeń tezy, pozwalają na sformułowanie wniosków wskazujących na przyczyny dokonujących się przekształceń styku pomiędzy gmachami architektury dla muzyki a miastem.

OGÓLNODOSTĘPNE PRZESTRZENIE PUBLICZNE ARCHITEKTURY DLA MUZYKI NA STYKU Z MIASTEM

- Otrzymane przez autora rezultaty potwierdzają niezwykle istotną rolę styku architektury dla muzyki z miastem jako miejsca budowania wspólnoty i tożsamości mieszkańców. Kluczowe znaczenie dla kształtowania współczesnej architektury dla muzyki oraz wykreowanych przez nią przestrzeni publicznych ma konieczność rywalizowania o użytkowników z innymi podmiotami oferującymi alternatywne formy spędzania wolnego czasu. Dlatego nowo powstające obiekty charakteryzują się elastycznością przestrzenną i funkcjonalną oraz otwarciem na użytkowników tak, aby możliwa była konkurencja z innymi rozrywkami doby mass mediów, które proponują bogatą ofertę programową, dostosowującą się do aktualnych potrzeb odbiorców w czasie rzeczywistym.

- Jak intensywne zaszły zmiany w kształtowaniu przestrzeni na styku miasta z architekturą dla muzyki widać na przykładzie przeanalizowanych ośmiu obiektów. Im nowszy jest zrealizowany budynek, tym większa jest powierzchnia ogólnodostępnych przestrzeni publicznych. Strefy ogólnodostępne zajmują obecnie do 25% powierzchni całego gmachu architektury dla muzyki. Wnikają coraz głębiej w strukturę budynku, oddając życiu miejskiemu obszary zarezerwowane we wcześniejszych okresach na czas koncertów, wyłącznie dla profesjonalnych artystów oraz ich słuchaczy. Powstałe przestrzenie, łączące miasto ze strefą muzyki, otwarte są dla szerokiego grona użytkowników przez większą część dnia.

- Obserwowany jest jednocześnie wzrost znaczenia ogólnodostępnych przestrzeni publicznych na zewnątrz i wewnątrz gmachów. Styk pomiędzy architekturą dla muzyki a przestrzenią miejską staje się, we współczesnych realizacjach, łącznikiem pomiędzy strefą muzyki a codziennym życiem miasta. Przestrzeń wokół budynku stała się przedłużeniem funkcjonalnym oferty programowej, dotychczas mieszczącej się we wnętrzach; teraz instytucje kultury mogą wyjść ze swoją ofertą w przestrzeń miasta.

Równocześnie nastąpiło kompozycyjne zespolenie przestrzeni styku architektury dla muzyki ze strukturą miasta. We współczesnych budynkach elementy kompozycji urbanistycznej przenikają z zewnątrz do środka budynku. Nastąpiło zatarcie krawędzi styku, a w jej miejscu pojawiła się płaszczyzna styku, strefa wzajemnego oddziaływania pomiędzy przestrzeniami wewnętrznymi i zewnętrznymi budowli.

- Instytucje kultury, we współpracy z architektami, wprowadzają w przestrzeń styku możliwość aktywizowania użytkowników poprzez organizowanie tam różnego rodzaju wydarzeń kulturalnych, takich jak warsztaty, wystawy czy występy artystyczne. Współczesna architektura dla muzyki stała się przestrzenią dialogu pomiędzy kulturą wysoką a społeczeństwem. Spośród wielu zmiennych czynników, wpływających na odniesienie finalnego sukcesu komercyjnego przez budynki filharmonii lub oper, jeden wydaje się być uniwersalnym w badanych przykładowych budowlach. Jest nim potrzeba wprowadzania ogólnodostępnych przestrzeni publicznych o atrakcyjnej estetyce, maksymalnie zróżnicowanej funkcji, dających możliwość podejmowania aktywności o charakterze twórczym, kreatywnym, społecznym oraz komercyjnym.

- Przeprowadzone badania wykazały również proces otwierania współczesnych budynków dla muzyki oraz przestrzeni ich styku z miastem na potrzeby osób z niepełnosprawnościami, poprzez udogodnienia architektoniczne, a także zastosowanie urządzeń elektronicznych oraz Internetu, które w znaczny sposób ułatwiają takim osobom korzystanie z oferty budynków i przestrzeni publicznych.

Przeprowadzone badania potwierdzają istotną rolę mass mediów i spowodowanego korzystaniem z nich ułatwienia w dostępie do dóbr kultury i rozrywki w zmieniającym się sposobie kształtowania przestrzeni na styku architektury dla muzyki z miastem, co dowodzi słuszności postawionej przez autora tezy. Szczególnie widoczna jest ta zależność, gdy zestawiamy ze sobą historię rozwoju mass mediów w wieku XX i XXI z powstającymi w tym czasie i chronologicznie opisanymi w rozprawie budynkami.

ARCHITEKTURA DLA MUZYKI JAKO NARZĘDZIE REWITALIZACJI

- Wykonane badania i analizy pokazują potencjał miastotwórczy jaki stwarza odpowiednie wykorzystanie architektury dla muzyki w strukturze miasta. Zaprojektowana zgodnie z najnowszymi trendami, charakteryzuje się, pozytywnym wpływem na środowisko miejskie poprzez tworzenie ogólnodostępnych przestrzeni publicznych w miejscach dotychczas ich pozbawionych. Budowle dla muzyki przyczyniają się do powstawania policentrycznych struktur miejskich. Pojawia się rosnące zapotrzebowanie na tego rodzaju

obiekty, odnotowywane w większości europejskich krajów. Rewitalizacja lub rekultywacja, poprzez wprowadzenie nowych kreatywnych rozwiązań architektonicznych w przestrzeni miejskiej, pozwala na przekształcenie lub stworzenie nowego kontekstu, nadania kierunku zmianom prowadzącym do odmiany danego obszaru miejskiego.[234]

ARCHITEKTURA DLA MUZYKI JAKO SYMBOL MIASTA

- Współczesna architektura dla muzyki to także szansa dla wielu ośrodków na stworzenie symbolu architektonicznego będącego wizytówką miasta. Architektura dla muzyki stała się znakiem rozpoznawczym wielu metropolii, chętnie wykorzystywanym przez nie w kampaniach reklamowych regionów i miast. Spośród omawianych realizacji, po ich inauguracji, praktycznie wszystkie odmieniły sposób postrzegania miejsca, w którym zostały wybudowane, a tym samym pozwoliły na wykreowanie nowej marki miasta lub dały szansę na jego zaistnienie na arenie międzynarodowej.

PROCES INWESTYCYJNY I FUNKCJONOWANIE BUDYNKU DLA MUZYKI

- Wieloaspektowe analizy, przeprowadzone na potrzeby powyższej rozprawy doktorskiej, pokazują konieczność zgrania wielu elementów wpływających na ostateczny kształtu budynku i jego otoczenia już na etapie przygotowawczym, częstokroć wykraczających poza obręb placu budowy, tak aby cała inwestycja mogła okazać się sukcesem pozytywnie wpływającym na jakość przestrzeni miejskich oraz lokalną społeczność. Jednym z najczęściej pojawiających się problemów jest nieumiejętność prawidłowego oszacowania całkowitego kosztu inwestycji. Zakładanie zbyt niskich budżetów, przy jednoczesnym niedostosowaniu założeń programowych budynków do skali miasta, powoduje ciągnięcie się inwestycji przez wiele lat, nadmiernie obciążając budżety realizujących je ośrodków miejskich i negatywnie wpływając na życie mieszkańców. Koniecznym wydaje się wdrażanie technik projektowania pozwalających na dokładne przeanalizowanie procesu budowy i precyzyjne wyliczenie potrzebnego budżetu, takich jak BIM (Building Information Modeling), który w przypadku złożonych obiektów może wpłynąć na finalne obniżenie kosztów zarówno budowy, jak i eksploatacji obiektów dla kultury.[235] Budynki dla muzyki, wraz z rozwojem technologii budowlanych, same stały się gigantycznymi instrumentami, a ich złożoność oraz stopień skomplikowania konstrukcyjnego wymaga ze strony inwestorów znacznych nakładów finansowych. Przy

[234] Wacław Seruga, *Kreacja w przestrzeni miasta*, Architektura Kontekstu, Monografia architektura 1/2014, Politechnika Świętokrzyska, Kielce 2014, s.85
[235] www.dw.com/en/why-building-costs-explode-in-germanys-culture-sector/a-52028084 (dostęp: 03.04.2021)

realizacji takich inwestycji, nie istnieje "droga na skróty". Cięcia kosztów na etapie projektowym i wykonawczym, nie przynoszą zwykle oczekiwanych oszczędności lub są to oszczędności pozorne. Postępowanie takie prowadzi do wygenerowania licznych mankamentów budynku, wpływających na ostateczną ocenę przez użytkowników. Z powstałymi wadami, z racji wysokich kosztów budowy i ewentualnych poprawek, obiekt musi często funkcjonować przez dziesięciolecia. Uwzględnienie zebranych przez autora rozprawy informacji, ich szczegółowa analiza, może dać szansę na uniknięcie błędów w procesie projektowym i podczas formułowania założeń programowych dla nowych obiektów architektury dla muzyki. Jednym z zastosowań praktycznych pracy, powinno być ułatwienie procesów decyzyjnych, dzięki możliwości odniesienia się do istniejących i przeanalizowanych realizacji. Rezultaty przeprowadzonych analiz przykładowych budynków stanowić mogą wytyczne dla przyszłych procesów inwestycyjnych, pokazując gotowe rozwiązania wielu problemów towarzyszących tworzeniu architektury dla muzyki.

ASPEKT EKONOMICZNY FUNKCJONOWANIA ARCHITEKTURY DLA MUZYKI

- Uzyskane i przedstawione w rozprawie wyniki potwierdzają, że projektowanie obiektów architektury dla muzyki zgodnie ze współczesnymi trendami w tej dziedzinie ma również swoje ekonomiczne uzasadnienie, także na etapie funkcjonowania gotowego budynku. Przemyślany bogaty program funkcjonalny, brak zbędnych powierzchni obciążonych stałymi kosztami utrzymania, a przede wszystkim otwarcie na różnorodnego użytkownika połączone z zapewnieniem mu atrakcyjnych usług, z których będzie chciał wielokrotnie korzystać, dają instytucjom kultury pewną autonomię finansową. Zwiększa ją również możliwość prowadzenie dodatkowej działalności gospodarczej w obrębie budynku oraz minimalizacja wydatków na zaprojektowany, zgodnie ze standardami zrównoważonego budownictwa, obiekt.

CIĄGŁOŚĆ HISTORYCZNA ROZWOJU ARCHITEKTURY DLA MUZYKI

- Historia architektury dla muzyki prowadzi do szczególnie interesujących wniosków dotyczących cykliczności pewnych zjawisk i ich nieustannej ewolucji. Przyglądając się bliżej Elbphilharmonii - obiektowi, który stanowi wzór współczesnego myślenia o hybrydyzacji obiektów kultury, dostrzec można nawiązanie do ukończonego ponad sto lat wcześniej w Chicago Auditorium Theatre, realizację dokładnie tych samych założeń programowych, co w budynku w Hamburgu. Oczywiście, jego zewnętrzna forma była dużo mniej spektakularna, ale pod koniec XIX wieku robiła na współczesnych piorunujące wrażenie swoją ogromną wielofunkcyjną bryłą. Wiele elementów współczesnych aren

widowiskowych to koncepcje pochodzące z jeszcze wcześniejszych epok, stanowiące historyczne dziedzictwo kultury zachodu, przez wieki wzbogacanej przez kolejne pokolenia projektantów. Architektura dla muzyki podlega ciągłej ewolucji od czasów starożytnych aż po współczesność. W opinii autora warto korzystać z doświadczeń poprzednich epok, opisanych nie tylko w powyższej pracy, projektując i wznosząc nowe budowle.

Wybrane do badań i opisane w powyższej pracy obiekty architektury dla muzyki, ze względu na wielką liczbę zrealizowanych w analizowanym okresie budynków, stanowią jednie zarys problemowy, pokazujący najważniejsze tendencje projektowe. Większość z omawianych przez autora rozprawy realizacji jest powszechnie znana, także przez osoby na co dzień nie zajmujące się architekturą bądź muzyką. Właśnie element popularności, możliwości wypromowania obiektu, pozwala na wskazanie czynników szczególnie ważnych w kreowaniu przez niego przestrzeni na styku z miastem oraz powodów odniesionego przez niego sukcesu. Przyjęte kryteria doboru przykładów, wynikające z założeń tej pracy, spowodowały, że wiele ciekawych i atrakcyjnych budynków europejskiej architektury dla muzyki, mogących również poprzeć postawioną tezę, pozostało nieopisanych. Warto wspomnieć choć kilka z nich, zrealizowanych w Polsce i innych krajach europejskich, które autor objął również swoimi badaniami, przygotowując materiały do powyższej rozprawy. Przedstawione zostały w tabeli nr 6 uzupełnionej o mapę wskazującą ich lokalizacje.

Przedstawione rezultaty analiz stanowią przesłankę do rozszerzenia obszaru badań architektury dla muzyki o obiekty realizowane na innych kontynentach, gdzie panują odmienne tradycje kulturowe, oraz gdzie administrowane są według innych wzorców modeli biznesowych. Badanie takie mogłyby mieć bardziej interdyscyplinarny charakter i obejmować, poza architekturą, również budownictwo, zarządzanie w kulturze i marketing.

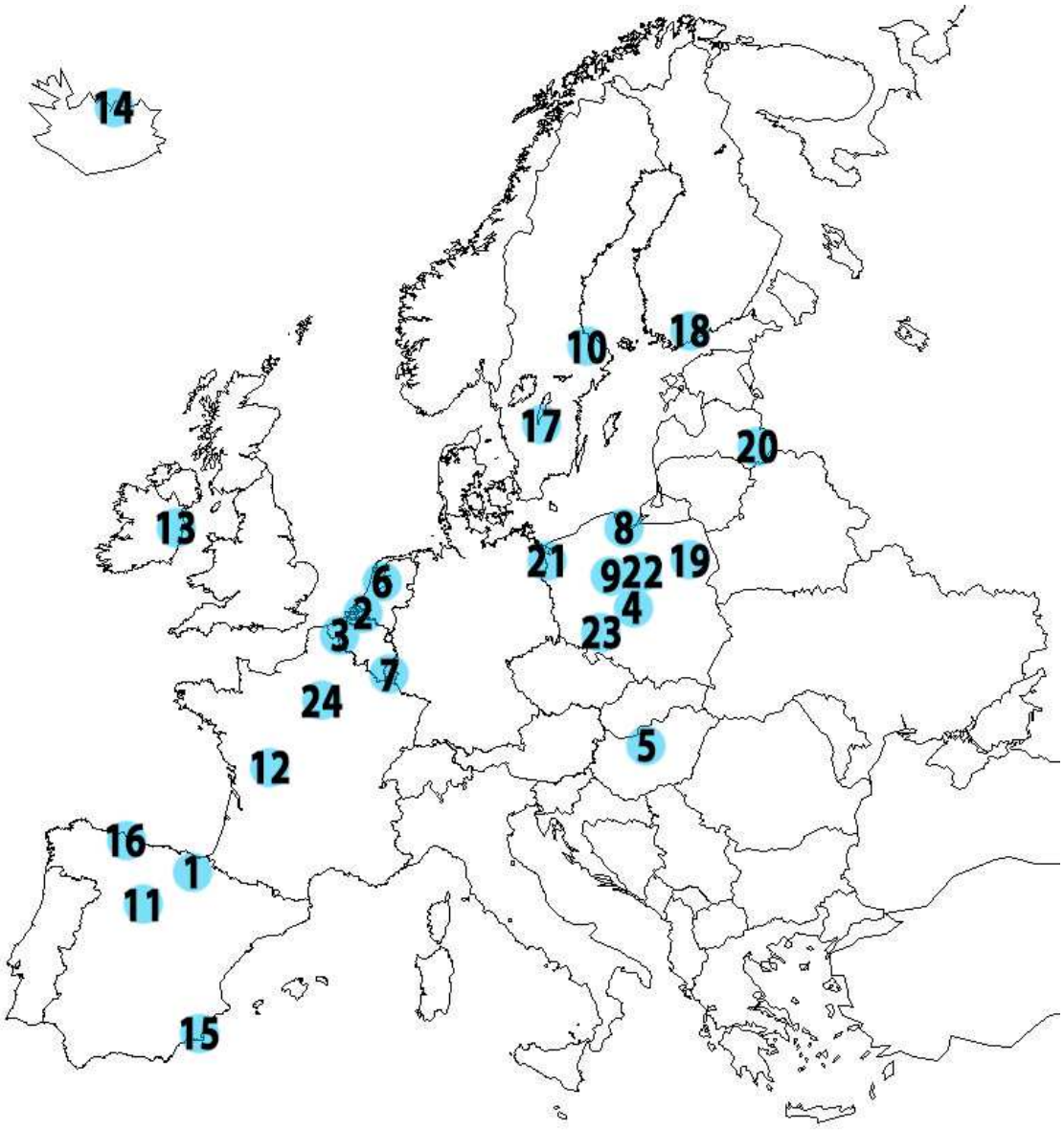


Tabela	Nazwa budynku	Lokalizacja	Architekci	Rok powstania	
1.	Kursaal	Donostia-San Sebastián, Hiszpania	Rafael Moneo	1999	
2.	Nieuwe Luxor Theater	Rotterdam, Holandia	Bolles+Wilson	2001	
3.	Concertgebouw	Brugia, Belgia	Robbrecht en Daem architecten	2002	

4.	Filharmonia Łódzka im. Artura Rubinsteina	Łódź, Polska	Romuald Loegler	2004	
5.	MŰPA	Budapeszt, Węgry	Zoboki, Demeter és Társaik Építésziroda	2005	
6.	Muziekgebouw	Amsterdam, Holandia	3XN	2005	
7.	Philharmonie Luxembourg	Luksemburg, Luksemburg	Christian de Portzamparc	2005	
8.	Filharmonia Bałtycka	Gdańsk, Polska	KD Kozikowski Design	2005	
9.	Opera Nova	Bydgoszcz, Polska	Józef Chmiel, Andrzej Prusiewicz	2006	
10.	Uppsala Concert & Congress Hall	Uppsala, Szwecja	Henning Larsen	2007	
11.	Centrum Kultury im. Miguela Delibesa	Valladolid, Hiszpania	Ricardo Bofill	2007	
12.	Teatr i Audytorium w Poitiers	Poitiers, Francja	Carrilho da Graça Arquitectos	2008	
13.	Grand Canal Theatre	Dublin, Irlandia	Daniel Libeskind	2010	
14.	Hof Cultural and Conference Centre	Akureyri, Islandia	Arkitema Architects	2010	

15.	El Batel	Kartagena, Hiszpania	Selgascano	2011	
16.	Centro Cultural Internacional Oscar Niemeyer	Avilés, Hiszpania	Oscar Niemeyer	2011	
17.	Spira Performing Arts Center	Jönköping, Szwecja	Wingårdh Arkitektkontor	2011	
18.	Helsingin Musiikkitalo	Helsinki, Finlandia	LPR Architects	2011	
19.	Opera i Filharmonia Podlaska	Białystok, Polska	Marek Budzyński	2012	
20.	GORS	Rzeżyca, Łotwa	Uldis Balodis	2013	
21.	Filharmonia im. Mieczysława Karłowicza	Szczecin, Polska	Estudio Barozzi Veiga	2014	
22.	Centrum Kulturalno-Kongresowe Jordanki	Toruń, Polska	Menis Arquitectos	2015	
23.	Narodowe Forum Muzyki	Wrocław, Polska	Kuryłowicz & Associates	2015	
24.	Philharmonie de Paris	Paryż, Francja	Jean Nouvel	2015	

Il. 140 Mapa Europy z zaznaczonymi obiektami architektury dla muzyki nie wybranymi do analizy.
źródło: opracowanie autora

Tabela. 6 Obiekty poddane badaniom terenowym podczas realizacji rozprawy doktorskiej nie wybrane do analizy
źródło: opracowanie autora

ROZDZIAŁ 6
LITERATURA I SPIS ILUSTRACJI

1. BIBLIOGRAFIA

1.1 KSIĄŻKI I ARTYKUŁY

[1] Adamowicz M., Miklaszewska W., Adamowicz T., *Światowy kryzys finansowy i działania naprawcze wobec gospodarki polskiej*, Zeszyty Naukowe Polityki Europejskie, Finanse i Marketing 17 (66) 2017, Szkoła Główna Gospodarstwa Wiejskiego, Warszawa 2017

[2] Adams J. Q., *Shakespearean Playhouses*, Kessinger Publishing, Whitefish MT 2007

[3] Agid P., Tarondeau J-C., *The Management of Opera - An International Comparative Study*, Palgrave Macmillan, Nowy Jork 2010

[4] Arystoteles, *Retoryka - Poetyka,* Państwowe Wydawnictwo Naukowe, Warszawa 1988

[5] Balsas C. J. L., *City Centre Regeneration in the Context of the 2001 European Capital of Culture in Porto, Portugal*, Local Economy, Vol. 19, No. 4, Londyn 2004

[6] Batorski D., *Wydatki na kulturę a wydatki na Internet. Ekspertyza*, Statystyka kultury w Polsce i Europie. Aktualne zagadnienia., Narodowe Centrum Kultury, Warszawa 2015

[7] Berthold M., *Historia Teatru*, Wydawnictwo Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980

[8] Bigaj P., *O współistnieniu piękna i celowości w architekturze*, Technical Transactions/ Czasopismo Techniczne 6-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007

[9] Blazy R., *Idee przekształcania miast – przykłady z Aglomeracji Śląskiej,* Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 4/2018, Politechnika Krakowska, Kraków 2018

[10] Broniewicz P., *Is It Possible to Create an Icon of Architecture Using Sustainable Design?*, 1st International & 3rd National Congress on Sustainable Construction and Eco-efficient Solutions, Sewilla 2013

[11] Broniewicz P., *"Architektura muzyki" – sztuka i technika, "*Integracja sztuki i techniki w architekturze i urbanistyce. T. 2". Wydaw. Uczelniane Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego, Bydgoszcz 2014

[12] Broniewicz P., *Społeczne przestrzenie "Architektury Muzyki"*, "Społeczna Rola Architektury" Tom 1, Podhalańska Państwowa Wyższa Szkoła Zawodowa, Nowy Targ 2015

[13] Broniewicz P., *Architektura kultury i sportu dla małych społeczności na przykładzie doświadczeń Islandzkich*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 3-A/2015, Politechnika Krakowska, Kraków 2015

[14] Broniewicz P., *Architecture of culture as a way to the revitalisation of cities of today. What can we learn from the Polish and Spanish experience?*, "Back to the Sense of the City 11th VCT", Centre of Land Policy and Valuations, Barcelona 2016

[15] Bundegaard C., *Building music into the city: on three concert halls designed by Henning Larsen Architects*, Harpa and other music venues by Henning Larsen Architects, Hatje Cantz, Ostfildern 2013

[16] Centineo S., *Like a machine in motion. The modernity of the Cagliari Opera House and of the Osaka Expo Pavilion by Maurizio Sacripanti.*, "Modernity, Frontiers and Revolutions", CRC Press, Londyn 2018

[17] Chmielewski J.M., *Teoria urbanistyki w projektowaniu i planowaniu miast,* Oficyna Wydawnicza Politechniki Warszawskiej, Warszawa 2010

[18] Chodkowski R., *Teatr Grecki,* Towarzystwo Naukowe Katolickiego Uniwersytetu Lubelskiego, Lublin 2003

[19] Churski P., *Pojęcie, funkcje i rozwój transportu publicznego*, Rozwój Regionalny i Polityka Regionalna, Uniwersytet im. Adama Mickiewicza w Poznaniu, Poznań 2010

[20] Cieśla H., *Style Historyczne Architektura Ornamentyka Rzemiosła,* nakładem autora, Lwów 1930

[21] Cisek E., *Opera Narodowa w Oslo jako znak miejsca i droga w wędrówce ku iluminacji*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 6-A/2008, Politechnika Krakowska, Kraków 2008

[22] Cohen-Almagor R., *Internet History*, International Journal of Technoethics 2(2), IGI Global, Hershey 2011

[23] Commins D. E., *La Cité de la Musique in Paris*, „The Journal of the Acoustical Society of America" Volume 103(5), Melville 1998

[24] Eleftheriou V., Knieling J., *The urban project of HafenCity. Today's Urban and Traffic profile of the area. Executive summary of methodology and traffic research conducted in the region*, Transportation Research Procedia volume 24/2017, Amsterdam 2017

[25] Fisher B. D., *A History of Opera: Milestones and Metamorphoses,* Opera Classics Library Series, Boca Raton 2003

[26] Floridi L., *Information: A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oksford 2010

[27] Forsyth M., *Buildings for Music: The Architect, the Musician, and the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, MIT Press Ltd, Cambridge 1985

[28] Gyurkovich J., *Forma i kontekst*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 6-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007

[29] Gyurkovich J., *Miejskość miasta*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 2-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007

[30] Gyurkovich M., *Hybrydowe przestrzenie kultury we współczesnym mieście europejskim*, Politechnika Krakowska, Kraków 2013

[31] Gyurkovich M., *Polskie przestrzenie kultury. Wybrane zagadnienia.*, Politechnika Krakowska, Kraków 2019

[32] Haupt P., *Naturalne elementy kompozycji w kształtowaniu współczesnej przestrzeni miejskiej. Relacje budynku z otoczeniem*, Politechnika Krakowska, Kraków 2016

[33] Heuer T., Runde J.*, The Elbphilharmonie and the Hamburg effect: on the social positioning, identities and system functions of a building and a city*, European Planning Studies, Abingdon-on-Thames 2021

[34] Hodor K., Waryś E., *Modern green technologies and solutions in landscape architecture*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 10/2017, Politechnika Krakowska, Kraków 2017

[35] Jodidio P., *Calatrava*, Taschen, Kolonia 2008

[36] Jodidio P., *Architecture Now! 6.*, Taschen, Kolonia 2009

[37] Kaczmarska E., *Explosive Valencia – futuristic imagination and the power of tradition in creating the image of urban spaces. Competition and conflict, or coexistence and praise of diversity?*, Technical Transactions/ Czasopismo Techniczne Nr. 2020/007, Politechnika Krakowska, Kraków 2020

[38] Kaltenbach F., *Elegance without Pomp - The Elbphilharmonie*, Architecture and Construction Details Herzog & de Meuron, Detail, Monachium 2018

[39] Kamiński P., *Tysiąc i jedna opera*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne SA, Kraków 2015

[40] Kamionka L., *Architektura zrównoważona i jej standardy na przykładzie wybranych metod oceny*, Politechnika Świętokrzyska, Kielce 2012

[41] Kane B., *Sound Unseen : Acousmatic Sound in Theory and Practice*, Oxford University Press Inc, Nowy Jork 2014

[42] Karasińska M., *Wielką Reformę Teatru między bajki włożyć?*, Przestrzenie Teorii 10/2008, Wydawnictwo Naukowe UAM, Poznań 2008

[43] Kaszuba E., *Polityka programowa Polskiego Radia w latach 1925-1929. Założenia i praktyka*, Przegląd Nauk Historycznych Nr 2, Łódź 2013

[44] Kiciński A., *Przestrzeń publiczna w budynku i na jego styku z miastem*, Urbanistyka. Międzyuczelniane Zeszyty Naukowe 10/2005, Warszawa 2005

[45] Kłosak K. A., *Wpływ wybranych parametrów funkcjonalno-przestrzennych na komfort akustyczny wnętrz sal koncertowych,* praca doktorska, Kraków 2007

[46] Kobylarczyk J., *Architektura zapamiętywana*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 5-A2/2012, Politechnika Krakowska, Kraków 2012

[47] Koch W., *Style w Architekturze*, Świat Książki, Warszawa 1996

[48] Kocur M., *Widz jako autor*, Dialog 7/2006, Warszawa 2006

[49] Kornatowska **.**, *Filharmonia Berlińska1963 Przełomowa Wizja Architektoniczna*, Przegląd Zachodni nr 3/2015, Instytut Zachodni, Poznań 2015

[50] Kosiada-Sylburska M., Bryła P., *Zależność między wybranymi wskaźnikami makroekonomicznymi a wydatkami gospodarstw domowych na kulturę w Polsce w latach 2000-2017,* Studia Prawno-Ekonomiczne T. CXII, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2019

[51] Kozień-Woźniak M., *Teatr interferencji współczesna architektura teatralna a nieformalna przestrzeń teatru,* Politechnika Krakowska, Kraków 2015

[52] Krawiec S., Markusik S., Żochowska R., Karoń G., Krawiec K., Sobota A., Kłos M. J., *Strategiczny kontekst procesu wymiany autobusów komunikacji publicznej o napędzie konwencjonalnym na autobusy elektryczne*, WUT Journal of Transportation Engineering, Warszawa 2018

[53] Kusińska E., *Woda w założeniach architektoniczno-urbanistycznych*, Politechnika Krakowska, Kraków 2009

[54] Lehoux N., *The Harpa Concert Hall and Conference Centre in Reykjavik*, Facades best of Detail, Detail, Monachium 2015

[55] Malkowski T., *Narodowa Orkiestra Symfoniczna Polskiego Radia,* "Form Follows Freedom. Architektura dla kultury w Polsce 2000+.", Międzynarodowe Centrum Kultury, Kraków 2015

[56] McQuaid M., *Santiago Calatrava : Structure and Expression,* Museum Of Modern Art, Nowy Jork 1993

[57] Mergenthaler A., *A crystal in the harbour - the glass facade of the Elbphilharmonie*, Architecture and Construction Details Herzog & de Meuron, Detail, Monachium 2018

[58] Michałowska T., *Średniowiecze*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1999

[59] Mikołajska I., Haupt P., *Oslo revitalization areas as an example of striving for good quality of urban environment*, IOP Conference Series: Materials Science and Engineering Vol. 471, WMCAUS 2018, Praga 2019

[60] Morgan C. L., *Jean Nouvel : The Elements of Architecture*, Universe Publishing, Nowy Jork 1998

[61] Motak M, *Zarys urbanistyki i architektury Reykjavíku*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 3-A/2011, Politechnika Krakowska, Kraków 2011

[62] Nawrocki T., *Koszmarny sen. Centrum poprzemysłowych Katowic w oczach mieszkańców*, Przegląd Socjologiczny nr 57, Łódzkie Towarzystwo Naukowe, Łódź 2008

[63] Newhouse V., *Site and Sound The Architecture and Acoustics of New Opera Houses and Concert Halls*, The Monacelli Press, Nowy Jork 2012

[64] Niezabitowska E., *Metody i techniki badawcze w Architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2014

[65] Obracaj P., *Teatr elżbietański: rzeczywiste i pochodne formy, "*Integracja sztuki i techniki w architekturze i urbanistyce. *T. 4/1"*, Wydaw. Uczelniane Uniwersytetu Technologiczno-Przyrodniczego, Bydgoszcz 2016

[66] Ólafsson J. Ó., *Success & failures of grand concert halls and opera projects Harpa - case study*, Reykjavik University, Reykjavik 2014

[67] Pazder D., *Obszary kreatywności creative syntax jako czynnik ożywiania śródmieść, wybrane zagadnienia*, Wydawnictwo Politechniki Poznańskiej, Poznań 2018

[68] Petrozolin-Skowrońska B., *Nowa Encyklopedia Powszechna PWN,* tom 1- 6, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1995/1996

[69] Pietrzyk B., *Wielokulturowy Lublin: komunikacja przestrzeni fizycznej i społecznej*, Border and Regional Studies, Opole 2016

[70] Pluta K., *Przestrzenie publiczne miast europejskich. Projektowanie urbanistyczne.*, Politechnika Warszawska, Warszawa 2014

[71] Podhalański B., *Piękno a współczesne centrum metropolii*, Technical Transactions/ Czasopismo Techniczne 6-A/2007, Politechnika Krakowska, Kraków 2007

[72] Pridmore J., *The Auditorium Building*, Pomegranate Communications Inc US, Petaluma 2003

[73] Racoń-Leja K., *Miasto i Wojna*, Politechnika Krakowska, Kraków 2019

[74] Racoń-Leja K., *Ślady II Wojny Światowej W Miastach Europejskich,* Technical Transactions/ Czasopismo Techniczne Nr. 1-A (3)/2013, Politechnika Krakowska, Kraków 2013

[75] Rasmussen S.E., *Odczuwanie architektury*, Karakter, Kraków 2015

[76] Sanchez Rivera J. I., Vallejo Ortega G., *Acoustic Study Of Granada Manuel De Falla Auditorium,* materiały konferencyjne „Internoise 2010", Lizbona 2010

[77] Seruga W., *Kreacja w przestrzeni miasta*, Architektura Kontekstu, Monografia architektura 1/2014, Politechnika Świętokrzyska, Kielce 2014

[78] Seruga W., *Harmonia w przestrzeni miejskiej*, Architektura zharmonizowana w przestrzeni miasta, Monografia architektura 4, Politechnika Świętokrzyska, Kielce 2016

[79] Smith A., von Krogh Strand I., *Oslo's new Opera House: Cultural flagship, regeneration tool or destination icon?*, European Urban and Regional Studies, SAGE Publishing, Londyn 2011

[80] Springer F., *Księga Zachwytów,* Agora, Warszawa 2016

[81] Stelmach B., *Detal budowlany*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 5-A2/2012, Politechnika Krakowska, Kraków 2012

[82] Strong J., *Theatre buildings a design guide*, Taylor & Francis Ltd, Londyn 2010

[83] Szpakowska-Loranc E., *Perspektywa Jako Subtekst Architektury. Sifang Art Museum I Casa Da Musica*, Przestrzeń i Forma nr 25/2016, Szczecin 2016

[84] Tejada A., Viana D. L., Nunes L., *Identifying Casa da Música' space intensities patterns*, Formal Methods in Architecture and Urbanism, Cambridge Scholars Publishing, Cambridge 2018

[85] Wejchert K., *Elementy kompozycji urbanistycznej*, Wydawnictwo Arkady, Warszawa 1984

[86] Węcławowicz-Gyurkovich E., *Nowy Teatr Szekspirowski w Gdańsku,* Wiadomości Konserwatorskie, Kraków 2016

[87] Wittkower R., *Art and Architecture in Italy 1600-1750*, Penguin Books Ltd, Londyn 1973

[88] Wróblewski Ł., Rynkowe zachowania konsumentów usług Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach, Marketing i Rynek nr 01/2018, Polskie Wydawnictwo Ekonomiczne, Warszawa 2018

[89] Zumthor P., *Myślenie Architekturą*, Karakter, Kraków 2010

[90] Zuziak Z., *Strategiczne projekty metropolitalne. Przykłady z Hamburga, Poczdamu i Berlina.*, Technical Transactions/Czasopismo Techniczne 1-A/2013, Politechnika Krakowska, Kraków 2013

1.2 STRONY INTERNETOWE

[1] www.1301pe.com

[2] architektura.info

[3] architektura.muratorplus.pl

[4] artsandculture.google.com

[5] www.business.greaterlyon.com

[6] www.calatrava.com

[7] www.chicagotribune.com

[8] www.citypopulation.de

[9] cleantechnica.com

[10] datareportal.com

[11] www.derstandard.at

[12] www.dw.com

[13] www.dwutygodnik.com

[14] www.dziennikwschodni.pl

[15] www.elmundo.es

[16] elpais.com

[17] e-teatr.pl

[18] www.freundevonfreunden.com

[19] www.harpa.is

[20] www.henninglarsen.com

[21] www.herzogdemeuron.com

[22] www.insee.fr

[23] inzynierbudownictwa.pl

[24] www.jeannouvel.com

[25] koniorstudio.pl

[26] livesound.pl

[27] www.lovaas-wagle.no

[28] mfiles.pl

[29] www.munchmuseet.no

[30] www.newsinenglish.no

[31] nospr.org.pl

[32] www.npr.org

[33] www.nytimes.com

[34] olafureliasson.net

[35] www.oma.eu

[36] operaen.no

[37] www.pordata.pt

[38] www.propertydesign.pl

[39] www.snohetta.com

[40] www.spotkaniakultur.com

[41] www.ssb.no

[42] www.staatsoper-hamburg.de

[43] www.statista.com

[44] www.statistikportal.de

[45] www.teletronic.co.uk

[46] www.theguardian.com

[47] wyborcza.pl

2. SPIS ILUSTRACJI

Fot. na okładce - Foyer Sali Koncertowej i Centrum Kongresowego Harpa, fot. Autor

Il.1. Odeon Heroda Attyka, źródło: www.popstrykanepodroze.pl

Il.2. Teatro Olimpico, źródło: www.culturalheritageonline.com

Il.3. Palais Garnier, źródło: www.theatre-architecture.eu

Il.4. Wiener Musikverein, źródło: www.musikverein.at

Il.5. Total Theatre, źródło: www.theatre-architecture.eu

Il.6. Filharmonia Berlińska, źródło: eurnited.org

Il.7. Pawilon Philipsa, źródło: www.archipanic.com

Il.8 Opéra Nouvel, źródło: fot. autora

Il.9 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.10 Casa da Musica, źródło: fot. autora

Il.11 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.12 El Palau de les Reina Sofia, źródło: fot. autora

Il.13 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.14 Opera i Narodowe Centrum Baletu, źródło: fot. autora

Il.15 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.16 Harpa, źródło: fot. autora

Il.17 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.18 NOSPR, źródło: fot. autora

Il.19 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.20 Centrum Spotkania Kultur, źródło: fot. autora

Il.21 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.22 Elbphilharmonie, źródło: exumag.com

Il.23 Lokalizacja, źródło: Google Maps

Il.24 Mapa Europy, źródło: opracowanie autora

Il.25 Opéra Nouvel, źródło: fot. autora

Il.26 Opéra Nouvel w strukturze urbanistycznej Lyonu. źródło: opracowanie autora

Il.27 Przestrzeń styku Opery Nouvel z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.28 Opéra Nouvel rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: miesarch.com

Il.29, 30, 31, 32, 33, 34, 35; Opéra Nouvel, źródło: fot. autora

Il.36 Casa da Musica, źródło: fot. autora

Il.37 Casa da Musica w strukturze urbanistycznej Porto. źródło: opracowanie autora

Il.38 Przestrzeń styku Casa da Musica z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.39 Casa da Musica rzut poziomu +1 oraz przekrój. źródło: www.archdaily.com

Il.40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48; Casa da Musica, źródło: fot. autora

Il.49 El Palau de les Arts Reina Sofia, źródło: fot. autora

Il.50 El Palau de les Arts Reina Sofia w strukturze urbanistycznej Walencji. źródło: opracowanie autora

Il.51 Przestrzeń styku El Palau de les Arts Reina Sofia z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.52 El Palau de les Arts Reina Sofia rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: igsmag.com

Il.53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62; El Palau de les Arts Reina Sofia, źródło: fot. autora

Il.63 Opera i Narodowe Centrum Baletu. źródło: fot. autora

Il.64 Opera i Narodowe Centrum Baletu w strukturze urbanistycznej Oslo. źródło: opracowanie autora

Il.65 Przestrzeń styku Opery i Narodowego Centrum Baletu z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.66 Opera i Narodowe Centrum Baletu rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: www.miesarch.com

Il.67, 68, 69, 70, 71; Opera i Narodowe Centrum Baletu. źródło: fot. autora

Il.72 Dzielnica portowa Bjørvika w Oslo w 1934 roku źródło: Anders Beer Wilse, Muzeum Oslo

Il.73, 74, 75, 76, 77, 78; Opera i Narodowe Centrum Baletu. źródło: fot. autora

Il.79 Harpa. źródło: fot. autora

Il.80 Harpa w strukturze urbanistycznej Reykjavik. źródło: opracowanie autora

Il.81 Przestrzeń styku Harpy z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.82 Harpa rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: www.archdaily.com

Il.83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91; Harpa. źródło: fot. autora

Il.92 NOSPR. źródło: fot. autora

Il.93 NOSPR w strukturze urbanistycznej Katowic. źródło: opracowanie autora

Il.94 Przestrzeń styku NOSPR z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.95 NOSPR rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło: www.architekturaibiznes.pl

Il.96, 97, 98, 99, 100, 101, 102, 103; NOSPR. źródło: fot. autora

Il.104 Centrum Spotkania Kultur. źródło: fot. autora

Il.105 Centrum Spotkania Kultur w strukturze urbanistycznej Lublina. źródło: opracowanie autora

Il.106 Przestrzeń styku Centrum Spotkania Kultur z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.107 CSK rzut poziomu 0 oraz przekrój. źródło:architektura.muratorplus.pl

Il.108, 109, 110, 111, 112, 113, 114, 115, 116, 117; CSK. źródło: fot. autora

Il.118 Elbphilharmonie. źródło: fot. Jakub Hus

Il.119 Elbphilharmonie w strukturze urbanistycznej Hamburga. źródło: opracowanie autora

Il.120 Przestrzeń styku Elbphilharmonie z miastem. źródło: opracowanie autora

Il.121 Elbphilharmonie przekrój. źródło: arquitecturaviva.com

Il.122 Elbphilharmonie rzut poziomu +8. źródło: arquitecturaviva.com

Il.123 Elbphilharmonie. źródło: fot. Maxim Schulz

Il.124 Elbphilharmonie. źródło: fot. Jakub Hus

Il.125 Plac Jedności Niemiec. źródło: fot. autora

Il.126, 127, 128, 129; Elbphilharmonie. źródło: fot. Iwan Baan

Il.130, 131, 132, 133, 134, 135, 136, 137, 138, 139, 140; źródło: opracowanie autora

3. SPIS TABEL

Tabela. 1. Synteza Programowo-Funkcjonalna. źródło: opracowanie autora

Tabela. 2. Synteza Komunikacyjna I Lokalizacyjna. źródło: opracowanie autora

Tabela. 3. Synteza Kompozycyjno-Przestrzenna. źródło: opracowanie autora

Tabela. 4. Synteza Estetyczna. źródło: opracowanie autora

Tabela. 5. Występowanie Styku Przestrzeni Zewnętrznych i Wewnętrznych.
źródło: opracowanie autora

Tabela. 6. Obiekty poddane badaniom terenowym. źródło: opracowanie autora

STRESZCZENIE/SUMMARY

WSPÓŁCZESNA EUROPEJSKA ARCHITEKTURA DLA MUZYKI W PRZESTRZENI MIASTA.

Koniec XX wieku oraz początek XXI wieku to okres, w którym w Europie wzniesiono wiele nowych gmachów filharmonii, oper oraz sal koncertowych. Autor w swojej rozprawie doktorskiej bada przebieg tego zjawiska na tle historycznym oraz analizuje jego wpływ na współczesne miejskie przestrzenie publiczne, ze szczególnym uwzględnieniem styku pomiędzy architekturą dla muzyki a miastem oraz jego roli miastotwórczej. Opisując aktualnie panujące w projektowaniu obiektów widowiskowych trendy, szuka przyczyn zachodzących zmian w kreowaniu przestrzeni pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem budynków dla muzyki. Autor stara się udowodnić słuszność postawionej w pracy tezy, w której wskazuje że: ***"Powszechność oraz łatwość dostępu do dóbr kultury, w tym do muzyki, przy użyciu mass mediów oraz ewolucja współczesnych środków przekazu informacji, powoduje zmiany w kształtowaniu funkcjonalno-przestrzennym architektury dla muzyki na styku z otoczeniem."***.

Praca składa się z pięciu głównych części. W pierwszej przedstawione zostało uzasadnienie wyboru tematu oraz zakres pracy, wykorzystane metody badawcze i aktualny stan badań wraz z literaturą przedmiotu. W drugiej części przybliżony został rys historyczny architektury dla muzyki oraz współczesna problematyka związana z tematem, w tym zmiana w sposobie dostępu do dóbr kultury spowodowana m.in. przez rozwój technologii. Trzecia część poświęcona jest wielokryteriowej analizie wybranych przykładowych budynków i przestrzeni w ich otoczeniu, które w opinii autora stanowią najbardziej reprezentatywne dla omawianego okresu realizacje. Wśród nich znalazły się między innymi Opéra Nouvel w Lyonie, Casa Da Musica w Porto czy też Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia w Katowicach. Czwarta część pracy stanowi syntezę analiz wraz z oceną występowania omawianego zjawiska zmian w kształtowaniu funkcjonalno-przestrzennym na styku między architekturą dla muzyki a miastem. Część piąta zawiera podsumowanie przeprowadzonych badań oraz wnioski końcowe, które z nich się wyłaniają. Na podstawie otrzymanych wyników badań, autor wskazuje zmiany, które zaszły we współczesnej architekturze dla muzyki takie jak: wzrost znaczenia wewnętrznych przestrzeni publicznych, wytworzenie się płaszczyzn styku pomiędzy wnętrzem a zewnętrzem, otwarcie na różnorodnych użytkowników. Dzięki przeanalizowaniu wybranych budynków, możliwe jest prześledzenie, które czynniki doprowadziły do przekształceń w kreowaniu styku przestrzeni wewnętrznych architektury dla muzyki z miastem.

CONTEMPORARY EUROPEAN ARCHITECTURE FOR MUSIC WITHIN THE SPACE OF THE CITY

The end of the twentieth and the beginning of the twenty-first century were a period in which numerous philharmonics, operas and concert halls were built. In his doctoral dissertation, the author investigated the course of this phenomenon throughout history and analysed its impact on contemporary urban public spaces, with a specific focus on the point of contact between architecture for music and the city, and its citygenic role. This work describes current trends in the design of entertainment venues and presents an exploration of the causes behind changes in the design of spaces between the interior and exterior of buildings for music. The author intended to prove the work's thesis: **'The commonness and accessibility of culture, including music, through mass media, and the evolution of contemporary means of information transfer, causes change in the functio-spatial design of architecture for music at its point of contact with its surroundings'**.

The dissertation comprises five main parts. The first presents an explanation of the choice of subject and the scope of the study, the research methods applied and the current state of the art and the literature. The second part provides a general outline of the history of architecture for music and the contemporary issues associated with it, including the change in the mode of access to culture caused by, among other things, access to technology. The third part is devoted to a multi-criteria analysis of selected cases of buildings and spaces around them, which, in the authors opinion, can be seen as the most representative projects from the period under study. Among them are the Opéra Nouvel in Lyon, the Casa Da Musica in Porto or the Polish National Radio Symphonic Orchestra building in Katowice. The fourth section of the work is a synthesis of the analysis along with an assessment of the presence of the changes in the functio-spatial design at the point of contact between architecture for music and the city. The fifth section includes a summary of the study and its conclusions. Based on the findings, the author identified the changes that took place in contemporary architecture for music, such as: an increase in the significance of external public spaces, the emergence of contact planes between the interior and the exterior, and an openness to various users. The analysis of selected buildings enabled the tracing and identification of factors that led to the transformation of how the point of contact between architecture for music and the city is designed.