

Grzegorz Twardowski

RYTM
JAKO ELEMENT KREACJI
FORMY ARCHITEKTONICZNEJ
KLASYCZNE I WSPÓŁCZESNE PIĘKNO
W ARCHITEKTURZE

Politechnika Krakowska

Wydział Architektury

Katedra Projektowania Architektonicznego

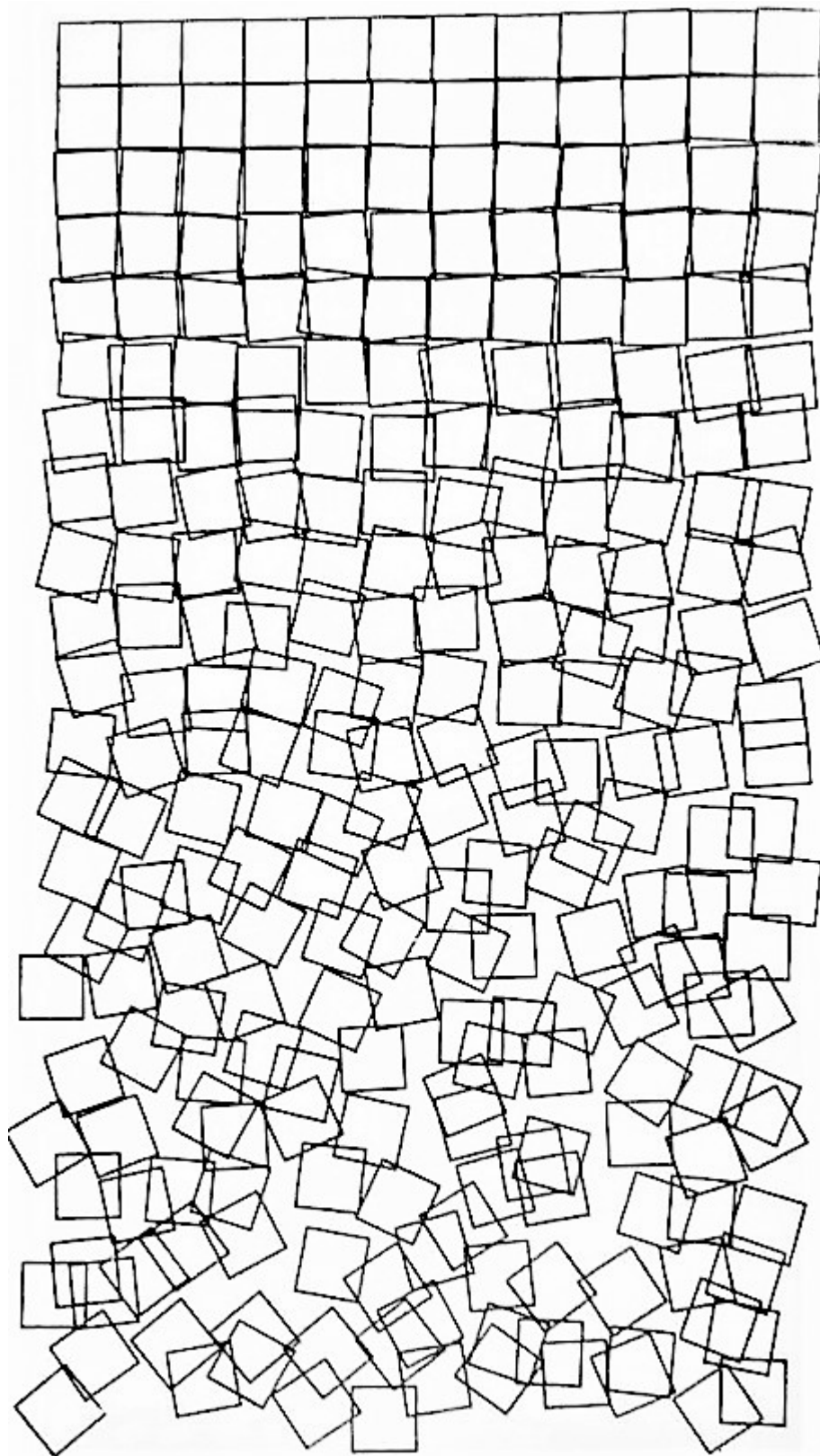
Kraków 2023

Praca doktorska, promotor:

Prof. dr hab. inż. arch. Tomasz Kozłowski

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

Friedrich von Schelling
3



RYTM JAKO ELEMENT KREACJI FORMY ARCHITEKTONICZNEJ

KLASYCZNE I WSPÓŁCZESNE PIĘKNO W ARCHITEKTURZE.

SPIS TREŚCI:

WSTĘP: Motywacje podjęcia tematu. Cel pracy. Teza. Zakres pracy. Ograniczenie tematu. Stan badań. Metoda badawcza. Rezultaty. Spisy.

WPROWADZENIE: Powinowactwa terminu rytmu z dziedziny

architektury i muzyki. Czym jest architektura? O potrzebie pretekstów. Sposoby przekazu architektury.

RYTM W ARCHITEKTURZE JAKO GŁÓWNY ELEMENT KOMPOZYCJI

[**Wprowadzenie**] Historia rytmu w architekturze i muzyce. Sposoby przekazu architektury. Podział rytmów.

1. RYTMY PROSTE, MIAROWE.

[**Wprowadzenie**] Rytmu proste w muzyce.

1.1. Jednostajne, miarowe, pionowe rytmy elewacji: *Office Inspiration Centre* w Krakowie, *Hala Sportowa* w Losone, *Universidad Laboral de Cheste* w Walencji, *Museum of Modern Literature* w Niemczech, *Sąd Rejonowy* w Siedlcach, *Kompleks sportowy Windisch — Mülimatt* w Argovii.

1.2. Zwielokrotniony miarowy rytm w elementarnych bryłach: *Palazzo dei Congressi* w Rzymie, *Cmentarz* w Modenie, *Bank Caja Granada* w Granadzie, *Brama Frankfurcka* we Frankfurcie, *Kwartal zabudowy mieszkalnej Block 1 IBA* w Berlinie, *Laboratoria Wydziału Mechanicznego* w Hajfie.

1.3. Rytmu miarowe, progresywne, postępujące: *NOSPR — Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia* w Katowicach.

2. RYTMY AKCENTOWANE, TONICZNE

[Wprowadzenie]

2.1. **Rytm falujące:** *Baker house* w Cambridge, *Poczta* w Rzymie.

2.2. **Rytm miarowy z akcentem w bryle:** *Dom Alchemików* w Krakowie; *Miejska hala sportowa* w Paliano.

2.3. **Rytm ze wzmocnieniem w narożniku:** *Biblioteka* w Exeter, *Bank* w Buenos Aires, *Chilehaus* w Hamburgu, *Monumento Cumbre de las Américas* w Santa Cruz, *Budynek narożny przy Lützowplatz 1* w Berlinie.

2.4. **Ze wzmocnieniem bryły:** *Unitariański kościół* w Rochester, *Kościół Cross of the Plains* w Finlandii, *Palazzo dei Congressi* w Rzymie, *Sąd Najwyższy* w Warszawie.

3. RYTMY ZRÓŻNICOWANE

[Wprowadzenie] Rytmika zmienna.

3.1. **Zestawienia rytmów:** *Świątynia dwóch wizji* w Krakowie, *Kolegium Polonijne UJ* w Krakowie, *The Portland* w Portland.

3.2. **Kombinacje rytmów:** *Droga Czterech Bram* w Krakowie, *Les espaces d'abraxas* w Noisy-le-Grand, *Szkoła Podstawowa* w Maroko, *Cmentarz* w Vogherze, *Piazza d'Italia* w Nowym Orleanie.

3.3. **Przenikanie rytmów:** *Kościół pw. Św. Jana XXIII* w Kolonii, *Dom Eksperymentalny* w Fregene.

3.4. **Kombinacje rytmów z akcentem w narożniku:** *No 1 Poultry* w Londynie, *Hotel Shoreditch* w Londynie.

3.5. **Zestawienia rytmów bryl:** *Kościół Świętej Trójcy* w Wiedniu.

3.6. **Rytm spiralny:** *Ratusz* w Bensberg.

4. RYTMY SWOBODNE

[Wprowadzenie] Muzyka ataktowa, bez stałego rytmu.

4.1. **Swobodny z widoczną regularnością:** *Tańczący dom* w Pradze, *Casa Milà* w Barcelonie.

4.2. **Wyzwolone:** *The Umbrella* w Kalifornii, *Sala koncertowa im. Disneya* w Los Angeles, *Steinhaus (Stonehouse)* w Steindorf.

5. PODSUMOWANIE

6. SPIS ILUSTRACJI

7. LITERATURA CYTOWANA

WSTĘP

1. Motywacje podjęcia tematu.
2. Cel pracy.
3. Teza pracy.
4. Zakres pracy.
5. Ograniczenie tematu.
6. Stan badań.
7. Metoda badawcza.
8. Rezultaty.
9. Spisy.

1. Motywacje podjęcia tematu. Fascynacja autora rytmem w sztukach plastycznych, muzyce i architekturze stała się wynikiem przekonania o znaczącej roli tego rodzaju elementu kreacji formy architektonicznej, jako podstawy warsztatu architekta. Jako nauczyciel akademicki w Katedrze Projektowania Architektonicznego, skupia się na przekazywaniu studentom wiedzy z zakresu architektury mieszkaniowej i kompozycji architektonicznej. Opracowanie jest istotnym zamierzeniem w sytuacji, kiedy wciąż definiuje się na nowo architekturę; niezadowolone ze stanu powstałego, jako wynik wolnego rynku, globalizacji i demokracji, poszukuje się modelu zabudowy przestrzeni, spełniającego oczekiwania architektów i społeczeństwa.

2. Cel pracy. Celem pracy jest odnajdywanie sen-

su architektury, pokazywanie roli i znaczenia rytmu w twórczej drodze ku architekturze. Rozważania idą w kierunku jej odczytywania, nade wszystko intencji twórcy, jako przekazów myśli. Być może takie określenie roli rytmu pozwoli nań spojrzeć, jako na specjalną kategorię sztuki budowania.

Celem badań jest poszukiwanie wspólnych cech architektury zarówno rzeczy zbudowanych jak i architektury rysowanej, które pozwolą ukazać znaczenie rytmu. Poszukiwanie podobieństw w dziełach wybitnych artystów, tworzących wielkie dzieła sztuki oraz dokonanie grupowania rzeczy architektonicznych, wizji zbudowanych na papierze oraz w przestrzeni. Praca nie ma konkretnego adresata, lecz winna wspierać twórców i może być podstawą do dalszej dyskusji. Istnieje nadzieja, że znajdzie zastosowanie podczas doświadczeń z architekturą i może być przydatna w pracy badacza i praktyka architekta podczas jego pracy ze studentami.

3. Teza pracy. W historii architektury panowała jednolitość stylistyczna, nakazująca budować według reguł, a zjawisko rytmu w twórczej drodze do tworzenia formy architektonicznej było obecne zawsze, w postaci zasady komponowania przestrzeni człowieka. Świadczą o tym pierwotne dzieła sztuki i architektury. Kolejne style i kierunki powstawały po sobie z powodu dążenia do nowości, czyli znużenia trwającym stanem. *Przez wiele lat sztuka, architektura były związane mocno z kanonem estetycznym określonej epoki. Architektura do połowy XVIII wieku polegała na kształtowaniu budowli według reguł piękna. Te zaś były oparte przede wszystkim na wynikach abstrakcyjnych spekulacji nad*

*strukturą liczb i figur geometrycznych*¹. W XX wieku odrzucono dotychczasowe zasady, wkraczając we współczesną erę pionierskiej architektury idei i form, które przyniosły światu prekursorskie, nowatorskie dzieła sztuki. Wraz z rozwojem modernizmu, można zaobserwować odejście od klasycznej estetyki Witruwiusza w tworzeniu niepowtarzalnej formy architektonicznej.

Współczesne koncepcje piękna rozwijały się w atmosferze wojen i wszelakich rewolucji, jednak zjawisko rytmu zostało zasadą komponowania dzieła i stało się elementem kreacji formy architektonicznej.

4. Zakres pracy. Praca dotyczy wybranych dzieł architektury, które mogą być przykładami ilustrującymi tezę. Poszukiwania rytmu, elementu kompozycji architektonicznej, zaczęto od najwcześniejszego okresu pierwotnych kultur po XXI wiek. Obszarem zainteresowań jest współczesność, lecz dla pełnego przedstawienia zagadnienia, przedstawiono odniesienia do przeszłości, dla udokumentowania ciągłości rytmu oraz odwołano się do innych sztuk plastycznych i muzyki.

4.1. Zakres czasowy. Zakres czasowy obejmuje okres ostatniego stulecia, od 30. lat XX wieku, gdzie świat architektury odrzucił wszelkie dotychczasowe zasady, wstępując w nową erę idei i form w świecie rytmizacji; do współczesności, czyli początku XXI wieku, okresu, gdzie stosowanie rytmu w kompozycji architektonicznej stało się powszechne. Bowiem

architektura świata ponowoczesnego, rozwija się ponownie w kierunku prefabrykacji, która tworzona jest na podstawie zjawiska rytmu, pewnej powtarzalności. W opracowaniu odniesiono się do najwcześniejszych okresów sztuki i architektury, dla ukazania ciągłości rytmu w komponowaniu rzeczy.

4.2. Zakres terytorialny. Budowle, będące przedmiotem analizy, mające na celu zobrazowanie obszarów dysertacji, zostały wybrane z całego świata, co pozwoliło ukazać rytm w aspekcie różnych zjawisk na tle kulturowo-społecznych, jak również pewnych uwarunkowań klimatycznych. Nie zabrakło nawiązań do polskiej architektury, która również stała się wspaniałym przykładem dzieł, budowanych przy użyciu rytmu w kompozycji niezwykłych form. W opracowaniu przedstawiono kraje, gdzie często spotykane były dzieła, należące do świata rytmizacji, takie jak: z Europy: Austria, Czechy, Finlandia, Francja, Hiszpania, Niemcy, Polska, Szwajcaria i Włochy; z Ameryki Północnej: Stany Zjednoczone; z Ameryki Południowej: Argentyna i Boliwia; z Afryki: Maroko oraz z Azji: Izrael.

5. Ograniczenia tematu. Temat dotyczy architektury i sztuki XX wieku jak i bieżącego wieku, a sięganie wstecz zostało ustalone tak daleko, jak mogłoby to być przydatne dla dzisiejszego twórcy. Zajęto się obszarem architektury, a do innych dziedzin odnoszono się tam, gdzie było to potrzebne dla czytelności założeń pracy. Praca unika odniesień do zagadnień urbanistycznych czy zespołów architektonicznych, gdzie zjawisko rytmu także się pojawia.

6. Stań badań. Praca została oparta o podział ryt-

¹ Cz. Krassowski, *Piękno, sztuka, architektura*, cz. II wyd. Murator 2/1982, s. 72

mów, stworzony przez autora, wynikający z teorii muzyki i powszechnie znane odmiany rytmów, jako elementu kompozycji oraz inne opracowania dotyczące kompozycji architektonicznej, niebędące konkretnym odpowiednikiem wśród literatury, a odpowiedziałyby na temat. Praca została poprzedzona wprowadzeniem historyczno-teoretycznym. Metoda badań została wyznaczona przez cel i tezę. Szczegółowy wykaz publikacji, które odnoszą się w sposób bezpośredni bądź pośredni z tematyką opracowania, został przedstawiony w spisie bibliografii cytowanej. Wśród publikacji i opracowań można wyróżnić następujące grupy tematyczne z zakresu architektury współczesnej, głównie XX-wiecznej oraz teorii architektury i muzyki. Wśród krajowych prac, szczególnie istotną pozycję zajmuje obszerna praca naukowa Aleksandry Satkiewicz-Parczewskiej, zatytułowana: *Rytm w Architekturze jako główny element kompozycji na tle analogii z muzyką*, prezentującą autorski podział rytmów na tle analogii z muzyką oraz innymi dziedzinami sztuki. Przyjęty podział został wzbogacony o znaczący rozdział, dotyczący zasad kanonu rytmicznego w architekturze i sztuce na przestrzeni wieków. Z uwagi na podjętą tematykę opracowania, cennym źródłem informacji na temat teorii muzyki i zjawiska rytmu stały się pozycje: Ludwika Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980; Ewy Stachurskiej, *Zagadnienia rytmu w kształceniu słuchu*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2003; Franciszka Wesołowskiego, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998 oraz Danuty Wójcik, *Nauka o muzyce. Wiadomości wstępne, instrumenty, formy i polska muzyka ludowa*, Mu-

sica Iagellonica, wyd. III, Kraków 2004. Szalenie istotnym źródłem informacji na temat twórczej myśli w kreowaniu formy architektonicznej, stały się publikacje Charlesa Jencksa: *Le Corbusier — tragizm współczesnej architektury*, WAiF, Warszawa 1982; *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987; *Ruch nowoczesny w architekturze*, WAiF, Warszawa 1987; *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989 oraz *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Grupa Sztuka Architektury, wyd. drugie, Warszawa 2017, jak również Roberta Venturiego, Denise Scott Brown, Stevena Izenoura, *Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej*, tłum. Porębska Anna, Karakter, Kraków 2013. Publikacje: Marka Pabicha, *Mario Botta. Nikt nie rodzi się architektem*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013 oraz Philipa Jodidio, *Architektura dzisiaj*, TASCHEN/TMC Art, przeł. E. Tomczyk, Köln 2003, stały się cennym źródłem z niezwykle bogatym materiałem ilustracyjnym realizacji współczesnych budynków. Ważne miejsce należy przypisać również książkę Aleksandra Serafina, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2014. Spośród innych publikacji książkowych należy wymienić te, odnoszące się do zagadnień poświęconym estetycznym walorom świata architektury: Dariusz Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figuratywność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992; Monika Gała-Walczowska, *Architektura domu jednorodzinnego w krajobrazie*, praca doktorska napisana na WA PK pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Marii Misiągiewicz, Kraków 2014; Matila C. Ghyka, *Złota liczba. Ry-*

tuaty i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej, Universitas, Kraków 2014 oraz niezwykle pozycje książkowe Tomasza Kozłowskiego: *Architektura i sztuka*, Wydawnictwo PK, Kraków 2018; *Przestrzeń Ekspresjonistyczna w sztuce. Wybrane zagadnienia i refleksje*, Wyd. PK, Kraków 2016; *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wyd. PK, Kraków 2013. Wśród pozycji książkowy, odnoszących się do teorii architektury, należy wymienić tytuły publikacji uznanych teoretyków, jak: Pani Profesor Marii Misiągiewicz: *O prezentacji idei architektonicznej*, Monografia 245, wyd. PK, Kraków 2003 oraz *Architektoniczna geometria*, Monografia 245, wyd. PK, Kraków 2005, Antoniego Monestirolego: *Trygłif i Metopa. Dziewięć wykładów o Architekturze*, wyd. PK, Kraków 2008, Juliusza Żórawskiego, *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1962, jak również pozycje książkowe Władysława Tatarkiewicza: *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988; *Historia estetyki — Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985; *Historia estetyki - Estetyka średniowieczna*, Arkady, Warszawa 1988 oraz *Historia estetyki — Estetyka nowożytna*, Arkady, Warszawa 1991. Wreszcie szalenie istotny zbiór stanowiący opracowania teoretyczne odnoszące się do najogólniejszych zagadnień, pozycje Marii Gołaszewskiej: *Kultura estetyczna*, WSiP, Wyd. I, Warszawa 2001; *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984 oraz *W poszukiwaniu porządku świata*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1987. Wśród pozycji odnoszących się do zagadnień historii architektury i innych dziedzin sztuki, należy wymienić: Przemysława Trzeciaka,

Przygody Architektury XX wieku, Nasza Księgarnia, Warszawa 1974; Witruwiusza, *O Architekturze ksiąg dziesięć* (w przekładzie K. Kumanieckiego), Prószyński i S-ka, Warszawa 2004. Na uwagę zasługuje również książka Steena Eilera Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. Gadomska Barbara, Karakter, Kraków 2015. W budowaniu wiedzy, podczas podjętych studiów, niezwykle pomocne stały się także Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej „Pretekst” Nr 1-9. Podsumowując stan badań niniejszego opracowania, należy stwierdzić, że wśród dostępnej literatury można odnaleźć niezwykle wiele potrzebnej wiedzy w ramach prezentacji omawianych niżej przykładów współczesnej architektury, należącej do świata rytmizacji. Wyżej wymienione pozycje bibliograficzne, stanowiące używaną literaturę cytowaną, stanowią podstawową osnowę pracy. Natomiast w celu głębszego zbadania tematu dyskursu, pomocna była literatura uzupełniająca, która dotyczyła zarówno teorii sztuki i architektury, jak i wszelkich powinowactw w twórczej drodze do budowania świata.

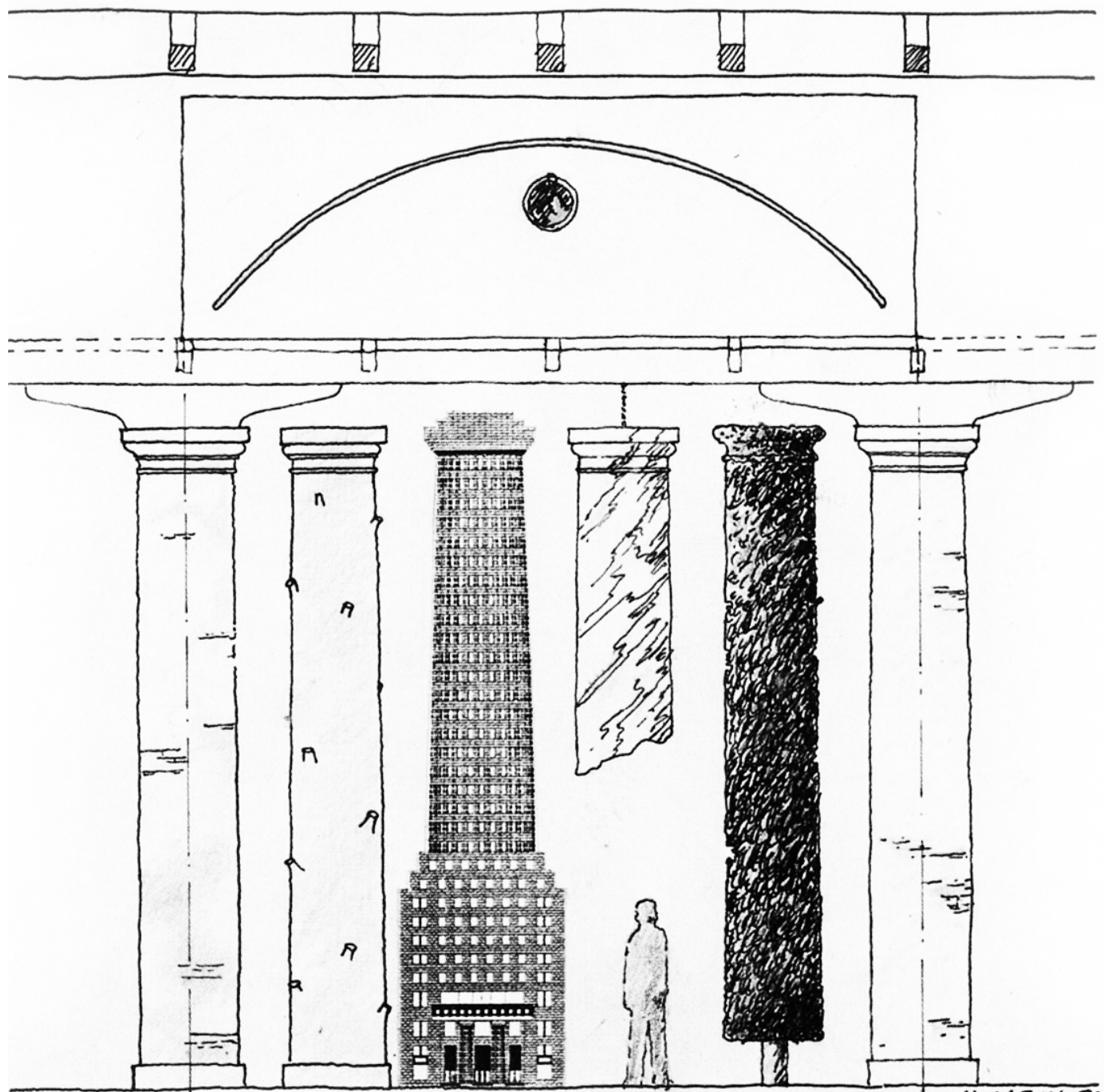
7. Metoda badawcza. Podstawę badań stanowi forma architektoniczna, w której można dostrzec rytm. Opinie, wypowiedzi zarówno teoretyków jak i architektów pobudzały prowadzone badania. Niniejsze opracowanie poprzedzone zostało wprowadzeniem historyczno-teoretycznym, w którym przedstawiono próbę określenia problemu rytmu w architekturze, sztuce i muzyce od pierwszych przesłanek w okresie prehistorycznym do sztuki XIX i XX wieku. Uznając nadrzędność architektonicznej formy twórczym budowania świata, w pracy użyto metody podziału, która winna prezentować różnorodność

form w świecie rytmizacji. Obszar studiów dotyczył zjawiska rytmu, zaczerpniętego z dziedziny muzyki i jego wpływu na kształtowanie formy architektonicznej. Badania przeprowadzono na podstawie analizy dostępnej literatury, odnoszącej się do tematyki pracy, jak również analizie wybranej dokumentacji fotograficznej. Pracę podzielono na części dotyczące przyjętej systematyki rytmów, która stała się próbą ograniczenia różnorodności współczesnej estetyki. Wyniki analizy obiektów przedstawiono w czterech grupach, stanowiących syntezę problemu. W każdym rozdziale zbadano architekturę w myśl tytułów: W rozdziale pierwszym — *Rytmy proste, miarowe* — przedmiotem badań jest forma architektoniczna, determinowana przez zjawisko miarowego, jednostajnego rytmu, wyrażonego w słupach elewacji, geometrycznej zasady kąta prostego. W rozdziale drugim — *Rytmy akcentowane, toniczne* — przedstawiono przykłady, których miarowy rytm form został zaakcentowany wzbogaceniem brył, przełamany inną bryłą lub wzmocniony w narożniku. W rozdziale trzecim — *Rytmy zróżnicowane* — przeprowadzone studia dotyczą budowli, których kompozycja jest zbudowana z wielu kombinacji rytmicznych oraz zestawień różnych jednostek rytmizujących w jednym dziele. Rytmy zróżnicowane mogą być formowane w układach prostych, które mogą się przenikać, nakładać na siebie lub posiadać akcenty w narożniku oraz złożonych. W rozdziale czwartym — *Rytmy swobodne* — analizowano przykłady budynków, których rytmy są najbardziej skomplikowane, pozbawione regularnej miarowości, związane z muzyką ataktową. Rytmy tworzone poprzez przenikanie się brył o charakterze niegeometrycznym, o formach silnych i słabych,

niekiedy z widoczną regularnością.

8. Rezultaty. Wynikiem niniejszej pracy jest opracowanie ilustrowane, które zostało poprzedzone wstępem teoretyczno-historycznym. Mieszanie terminu rytmu z dziedziny architektury i muzyki — gdzie przedstawiono niezwykle trudną do określenia definicję rytmu w muzyce architekturze i innych dziedzinach sztuki. Czym jest architektura? Tu przedstawiono poglądy różnych teoretyków na zadany temat oraz wyjaśniono definicję kompozycji. O potrzebie pretekstów, czyli wyjaśnienie zjawiska rytmu i muzyki jako pretekstu do tworzenia architektury oraz przedstawiono sposoby przekazu architektury, za pomocą różnych sztuk wizualnych znanych twórców. Następnie przedstawiono historię rytmu w architekturze i muzyce. Opracowanie zostało podzielone na cztery części, wynikające z autorskiego podziału rytmów: 1. Rytmy proste, miarowe. 2. Rytmy akcentowane, toniczne. 3. Rytmy zróżnicowane. 4. Rytmy swobodne. Nie są to powszechnie używane nurty w architekturze, lecz jedynie pewnego rodzaju próby nazewnictwa, strzeżonego przez autora, spostrzeżenia zjawiska rytmu w formie architektonicznej, niekiedy w samej teorii budowania tej formy. Każda z części została poprzedzona wstępem, który prezentował odwołanie przyjętej systematyki do terminów muzycznych. Opracowanie zakończono wypunktowanym podsumowaniem, które odnosi się do roli rytmu, jako elementu kreacji formy architektonicznej zarówno tej historycznej jak i w sytuacji ery ponowoczesności.

9. Spisy. Uzupełnieniem pracy są: spis ilustracji z ich źródłem oraz spis literatury cytowanej.



HOLLEIN 80

WPROWADZENIE: 1. Powinowactwa terminu rytmu z dziedziny architektury i muzyki. 2. Czym jest architektura? 3. O potrzebie pretekstów. 4. Sposoby przekazu architektury.

W nowoczesnej przestrzeni architektonicznej wszystko to co zwykle się uznawać za jakąś postać porządku czy też jego symptomy, w myśl obyczajów rodowodzie bliższej i odległej przeszłości, jawi się jako wieloznaczny zbiór².

1. Powinowactwa terminu rytmu z dziedziny architektury i muzyki.

Zmysł porządku służy do odkrywania i stosowania regularności, czyli pewnej racjonalności obecnej w przestrzeni człowieka, będącej niekiedy naszymi wymaganiami, a niekiedy z nimi wykluczającymi się. Najbardziej prymitywne reakcje ciała człowieka są poddane rytmom. Rytmiczne jest klaskanie, śmianie się, a nawet skakanie dziecka. Rytm tego rodzaju nazywa się *prymitywnymi*, ponieważ regularność interwałów czasowych jest

² M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Instytut Projektowania Architektonicznego, Wydział Architektury, Politechnika Krakowska, Kraków 2005, s. 112.

*w nich łatwo uchwytna³. Rytm to struktura organizacji, która odnosi się do naturalnych pragnień i preferencji otoczenia człowieka. E. d'Eichthal, autor książki *Du Rythme dans la versification française*, twierdzi, że rytm jest tym w czasie, czym w przestrzeni jest symetria⁴. Poprzez zestawienie minimum dwóch elementów, takich jak pustka i bryła, uzyskamy przykład najprostszego rytmu. Z powodu zapożyczenia terminu rytmu z muzyki i tańca, jest on trudny do zdefiniowania. Już Starożytni Grecy mieszała architektoniczne i muzyczne terminy, skoro w muzyce pojęcia akordu i ciągu akordów harmonicznych formułuje się na podstawie stosunków i proporcji liczbowych bądź geometrycznych, to analogicznie mianem »symfonii« określać oni będą harmonijne powiązanie proporcji w zespole architektonicznym, mianem »eurymii« zaś – postrzegany tego efekt⁵. Z rymem wiąże się metrum, które wyznacza miary czasu i porządkuje utwór. Rytm, który w muzyce jest nierozdzielnie związany z czasem, tworzy następstwo dźwięków w określonej i przyjętej zasadzie (np. 3/4, 4/4), w architekturze interpretuje się jako moduł, podział przestrzeni na dane wielkości – interwały, przy czym nie musi on być równy i spójny w całym utworze, odległości mogą być regularne, nieregularne, grupowane w zespoły lub nakładające się w przestrzenne układy⁶. Ta powtarzalność jest oparta nie tylko na regu-*

³ E. H. J. Gombrich, *Zmysł porządku o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009, s. 11.

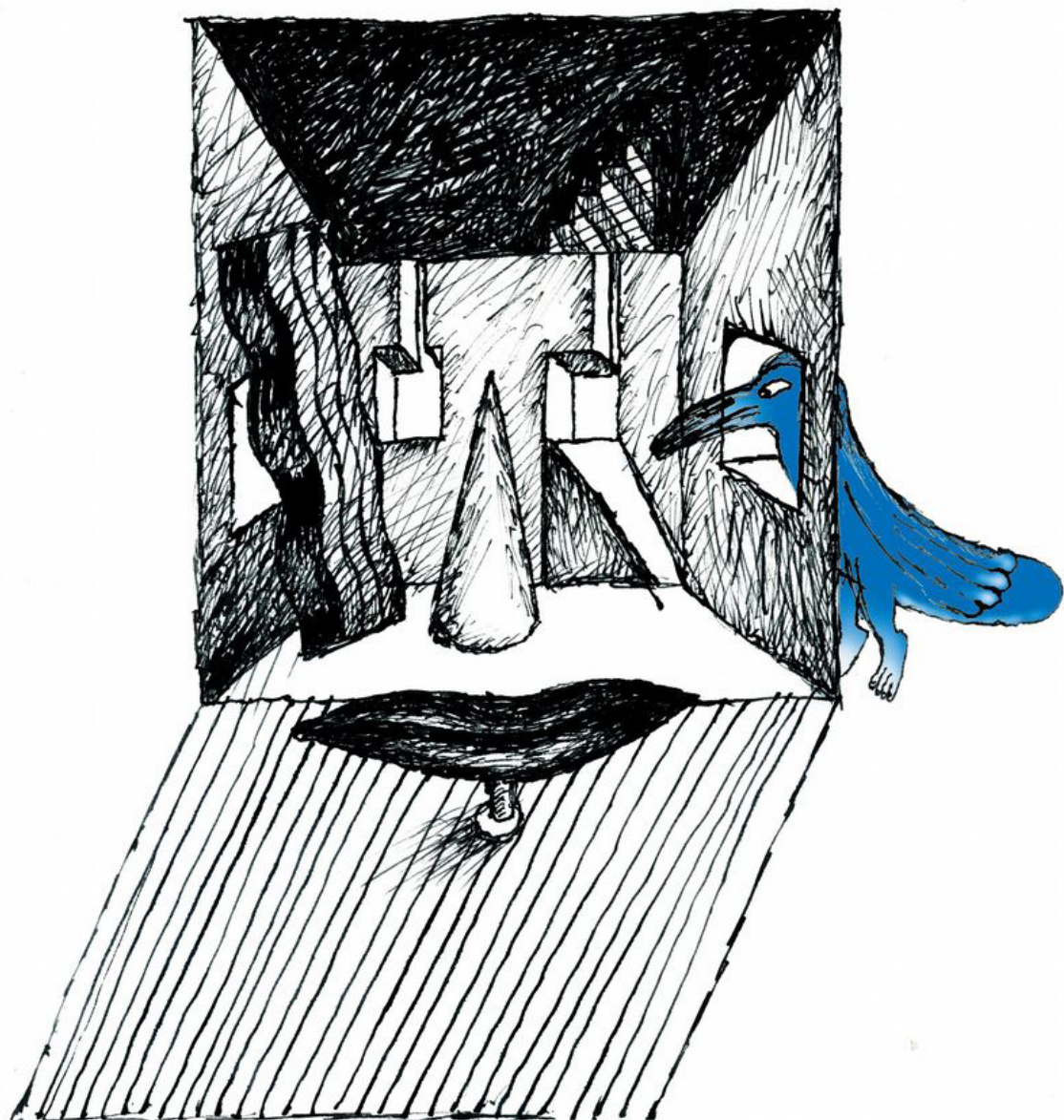
⁴ M. C. Ghyka, *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, Universitas, Kraków 2014, s. 141.

⁵ *Ibidem*, s. 138.

⁶ A. Maciejko, *Inspiracje w Architekturze. Część 7. Rytm*, [w:] *Architektura i design*, Builder, Warszawa 2017, s. 28-29.

Dariusz Kozłowski

ARCHITEKTURA PRENATALNA



larnych elementach, ale i na nieskończenie wielu możliwościach pewnych przekształceń geometrycznych, to pewien przebieg zdarzeń, które chętniej są przerywane akcentami (rytm toniczny), czasem zestawiane z kontrastowymi rytмами (polirytmia), tworząc fascynujące dzieła sztuki. M.C. Ghyka wyróżnia dwa rodzaje rytmu: *jeden o periodyczności ściśle regularnej, tzn. taki, którym bądź to identyczne fazy powtarzają się jednostajnie (stały rytm »symetryczny« w statycznym sensie tego słowa), bądź też ich amplitudy maleją i słabną wykładniczo lub sinusoidalnie w miarę, jak absorbowana jest początkowa energia, żywa siła; i rytm drugi, o pulsacji »dynamicznej«, której periodyczność nie jest regulowana, ponieważ dana z góry, lecz jest elastyczna, może falować, ulegać amplifikacji i wzmacnianiu, wybuchać nieoczekiwanie, asymetrycznie, jak gdyby pod wpływem zastrzyku energii, impulsu z zewnątrz. Tak właśnie rzecz się ma z rytмами »żywymi«, fizjologicznymi i psychicznymi (włącznie z muzyką i poezją)*⁷. Danuta Wójcik w swojej książce *Nauka o muzyce*, dokonuje podziału rymów na swobodne i ustalone. *Rytmika swobodna nie jest związana z określonym metrum*⁸, natomiast w obrębie ustalonej rytmiki spotykamy *rytmikę okresową, zmienną, motoryczną, miarową, taneczną i marszową*⁹. Bazując na tej muzycznej teorii i znanego muzykom przyjętego podziału rytmów, autor ośmielił się przełożyć ten muzyczny zapis na język architektury.

7 M. C. Ghyka, *op. cit.*, s. 316.

8 D. Wójcik, *Nauka o muzyce. Wiadomości wstępne, instrumenty, formy i polska muzyka ludowa*, Musica Iagellonica, Wydanie III, Kraków 2004, s. 13.

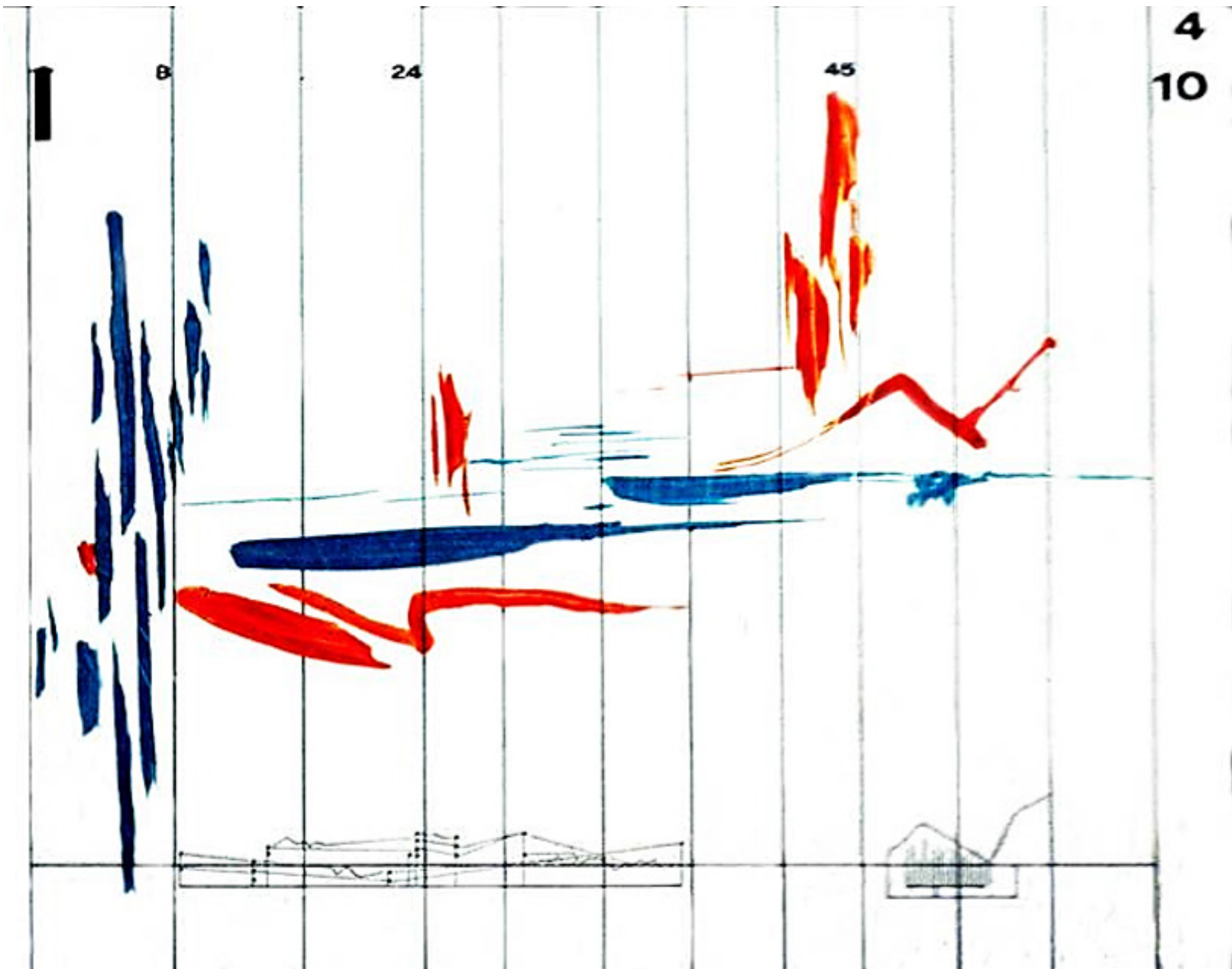
9 *Ibidem*, s. 14.

2. Czym jest architektura?

Pierwszą definicję architektury, jaką przekazuje nam historia formułuje Witruwiusz: *Wiedza architekta łączy w sobie wiele nauk i różnorodnych umiejętności i dopiero na jej podstawie można ocenić dzieła wchodzące w zakres wszystkich innych sztuk. Wiedza ta rodzi się z praktyki i teorii. Praktyka jest to przez ustawiczne ćwiczenie zdobyte doświadczenie, które pozwala na wykonanie rękodzieła z jakiegokolwiek materiału, stosownie do założenia. Teoria zaś jest czynnikiem, który na podstawie biegłości i znajomości zasad proporcji może wyjaśnić i wytłumaczyć dzieło*¹⁰. Witruwiusz odnosi się do teorii, w stronę której należy kierować praktykę, architekturę podnosi do rangi nauk, a tożsamość powinna być wyrażana przez formę budowli. *Architektura składa się z ordinatio, dispositio, eurythmii, symmetrii, decoru i distributio*¹¹. Ordinatio, czyli uporządkowanie, jest ustaleniem pewnych proporcji i rytmu poszczególnych elementów wynikającego z »posotes«, czyli ze stosunku liczbowego i modułu. Dispositio to uzyskanie jakości dzieła. Eurythmia określa formę budynku, wymiary jej elementów według zasad symetrii. Symetria odnosi się do harmonijnego budowania wszystkich elementów formy, która wynika z grubości kolumn, wielkości tryglifu, czy na podstawie modułu. Decor to stosowność budowli, jej charakteru, która odnosi się do wartości, jakie przypisuje im kultura momentu historycznego, czyli znaczenia. I wreszcie distributio to ekonomia, czyli planowanie wydatków. Dla

10 Witruwiusz, *O architekturze ksiąg dziesięć*, PWN, Warszawa 1956, s. 11.

11 *Ibidem*, s. 15.



Boullée budownictwo nie było ani celem, ani przyczyną architektury: *było tylko sposobem jej realizacji, a czasem nawet nieskutecznym. Prawdziwym narzędziem tej sztuki byłaby »kompozycja«, narzędzie pozwalające na budowanie zależności pomiędzy elementami oferowanymi przez naturę – znów »nauczycielem«, w postaci prostych brył i efektów świetlnych*¹². Boullée stawia pytanie: *Co to jest architektura? Czy określe ją, za Witruwiuszem, jako sztukę budowania? Z pewnością nie. Jest w tej definicji duży błąd, Witruwiusz przyjmuje skutek za przyczynę. Koncepcja dzieła poprzedza jego wykonanie. Nasi przodkowie przystępowali do budowy chaty wiedząc już wcześniej, jak będzie wyglądać. O wytwór naszego umysłu stanowi architekturę i ten, konsekwentnie możemy określić jako sztukę tworzenia budowli i doprowadzania jej do perfekcji. [...] Doprowadzić budowlę do perfekcji. W czym przejawia się ta perfekcja? W zaproponowaniu dekoracji właściwej dla danej budowli, w układzie jej elementów stosownym do funkcji; dopiero wtedy można mniemać o doprowadzeniu jej do perfekcji. [...] To wzajemne ułożenie mas wobec siebie, ze światłem, cieniami, tak jak dzieje się to w przyrodzie, przekaże wrażenia związane z charakterem budowli*¹³. Rozkodowanie znaczenia definicji »kompozycji« jest równie trudne jak piękna. Friedrich Schiller tak to definiował: *Piękny przedmiot powinien, a nawet musi być regularny, lecz musi wyda-*

*wać się wolny od regul*¹⁴. Arystoteles widzi potrzebę budowania rzeczy przy udziale liczb, pisze: *istotą jedności jest początek liczby, bo pierwsza miara jest początkiem, gdyż to, za pomocą czego poznajemy najpierw każdy rodzaj, jest pierwszą miarą tego rodzaju*¹⁵. W architekturze ma to odpowiednik w powtarzaniu elementów, które są wynikiem typizacji i modularności materiałów budowlanych, prefabrykowanych, produkowanych na podstawie budowlanego modułu, multiplikowane i zestawiane w rytmiczny sposób. Takie budowanie świata architektury, jako sprecyzowane kompozycyjne układy, pozbawione akcentów, wszelakich zróżnicowań, a w szczególności swobody i przypadkowości, było określane jako celowe. Maria Gołaszewska, pisząc o dbałości »poprawność kompozycyjną«, punktuje jej najważniejsze zasady: *„[...] symetria, równowaga, zwartość, jedność w różnorodności itp. Kompozycja dzieła w szerszym znaczeniu (dbałość o przejrzyste struktury) obejmowała też takie zasady jak jedność miejsca, czasu i akcji (w teatrze), rytmiczność (w muzyce: allegro – largo – allegro), cykliczność (w poezji i w muzyce), zgodne z naturalną chronologią następstwo czasowe (w powieści, teatrze, filmie)*¹⁶. Tak zakreślony przedmiot estetyki, stanowi odpowiedni punkt wyjścia dla dalszych rozważań, jednak nasuwa szereg pytań. Joseph Kosuth pisał: *Rozważania estetyczne są w istocie zawsze zewnętrzne wobec funkcji lub »racji istnienia« przedmiotu. Rzecz jasna, o ile nie jest to racja istnienia ściśle estetyczna. Przykładem przedmiotu*

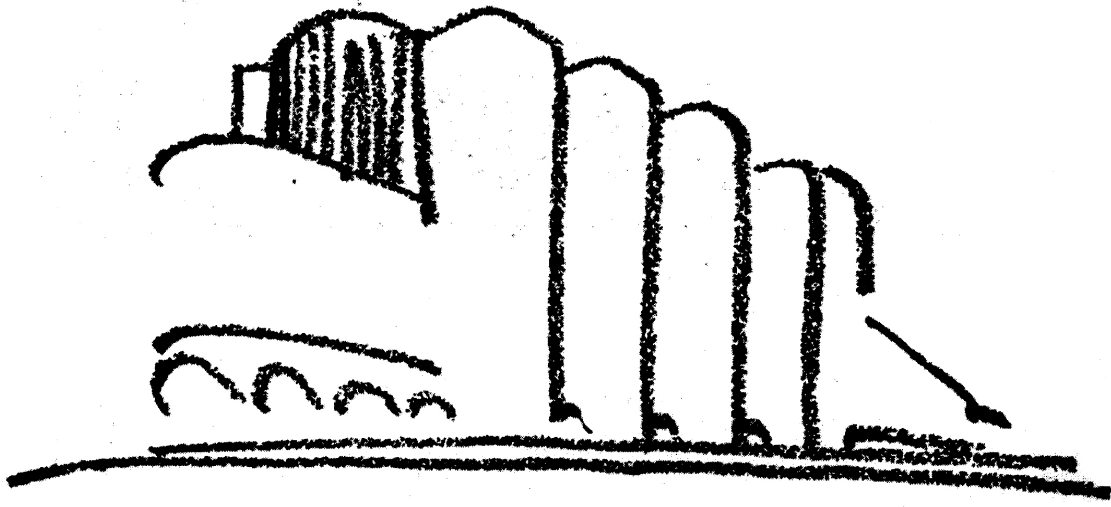
12 R. Neri, *Oparte na wiedzy*, Pretekst, 2019, nr 9, s. 50.

13 É.-L. Boullée, *Architecture: Essay on art* (1789), Hermann, Paris, 1968, wydanie włoskie: *Architettura. Saggio sull'arte*, Marsilio, Venezia 1967, s. 55 i 151, [za:] Monestiroli Antonio, *Tryglif i Metopa. Dziewięć wykładów o Architekturze*, Politechnika Krakowska, Kraków 2008, s. 23.

14 F. Schiller, *Kallias, czyli o pięknie*, Kęty 2006, s. 48.

15 Arystoteles, *Metafizyka*, Warszawa 1983, s.116.

16 M. Gołaszewska, *Zarys estetyki. Problematyka, metody, teorie*, Warszawa 1984, s. 394-395.



Stuttgart. Parfüe a. d. Eberhardstraße

◀ II. 0.5. Erich Mendelsohn, *Grain elevators*, 1915

◀ II. 0.6. Erich Mendelsohn, *Kaufhaus Schocken*, Stuttgart, 1926-1928

*czysto estetycznego jest przedmiot dekoracyjny, gdyż dekorowanie stanowi przede wszystkim funkcję polegającą na »dodawaniu czegoś w celu uatrakcyjnienia, upiększenia, ozdabiania«, co wiąże się bezpośrednio ze smakiem.*¹⁷ Tomasz Kozłowski, w swoich rozważaniach na temat piękna i kompozycji, pisze: *wszystko powinno być pozornie proste do udowodnienia. Jednak w sztuce dowody matematyczne nie zawsze są jej wyznacznikami, a może nawet nigdy. Możemy więc sięgnąć do przekornej deklaracji Fryderyka Schillera, iż »piękno [...] jest formą, która nie wymaga żadnego wyjaśnienia, bądź jest taką formą, którą, daje się wyjaśnić bez pojęć«.* Dla architektury oderwanie się od wszelkich objaśnień może być trudne¹⁸. Poszukując definicji architektury, należy sięgać do poezji. Kozłowski starając się ustalić jednoznaczną definicję, przywołuje słowa angielskiego poety Johna Keatsa: *Beauty is truth, truth beauty — that is all Ye know on earth, and all ye need to know*¹⁹. Kolejne wieki dezintegrują przywiązanie do kanonów tradycyjnych stylu cywilizacji greckiej i rzymskiej. Nowa estetyka gwałtownie upraszcza formy architektoniczne, redukuje ornament racjonalizując funkcjonalność. Od cał-

kiem niedawna architektura wypiera się funkcjonalistycznego modernizmu, a brnie w kierunku oryginalności, prawie nieosiągalnej nowości, nieszablonowości. Le Corbusier analogicznie za Boullée definiuje architekturę: *Architektura jest mądrą, właściwą, wspaniałą grą brył w świetle [...]. Poprzez wykorzystanie naturalnych materiałów powinna wytworzyć relacje emocjonalne [...]. Architektura jest sztuką w pełnego tego słowa znaczeniu; jest porządkiem matematycznym, spełnioną harmonią dzięki dokładnej proporcji wszystkich relacji*²⁰. Le Corbusier określa grę brył w świetle, która ma być »mądra«, gdzie bryły widoczne w świetle ustalają relacje i właściwe proporcje; »właściwa«, czyli poddana regułom symetrii Witruwiusza oraz »wspaniała«, potwierdzająca harmonię w tej grze. Kiedy publicznie ogłoszono śmierć architektury modernistycznej, wysadzając w powietrze zespół bloków z wielkiej płyty w St. Louis w roku 1972, architektura stała się pewną grą, zabawą. Hans Hollein jednoznacznie, a być może właściwie, głosi, że wszystko jest architekturą »Everything is architecture«. Dariusz Kozłowski uznaje za celowe *przywołanie terminu rozbitcie formy lub dezintegracja formy — w nowym, niewartościującym znaczeniu. Dezintegracja istniejącej [...] formy architektonicznej może być metodą, a może tylko sposobem, na czerpanie z »Muzeum Wyobraźni«, tak by nie popadać w kopiowanie przeszłości lub eklektyzm. Jest częścią gry z przeszłością*²¹. Odrzucając nonszalancki agnasty-

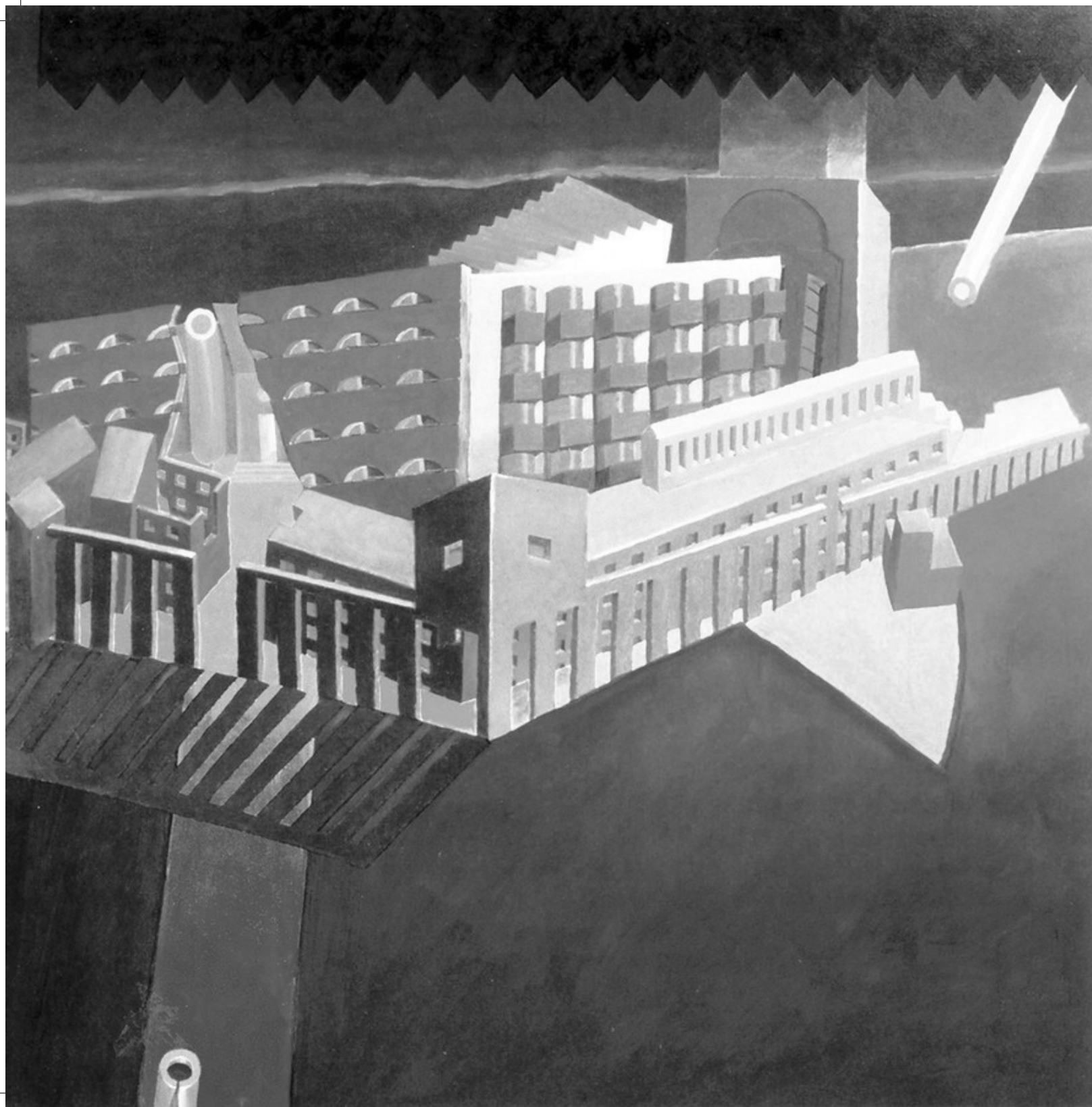
17 J. Kosuth, *Sztuka po filozofii*, przeł. U. Niklas, s. 244, [w:] S. Morawski (red.), *Zmierzch estetyki – rzekomy czy autentyczny?*, tom II, Czytelnik, Warszawa 1987, ss. 239-258.

18 T. Kozłowski, *Czy architektura współczesna potrzebuje piękna?*, [w:] *Architektura, miasto, piękno: pamięci profesora Wojciecha Kosińskiego: praca zbiorowa*, T. 2 (red.) A. Jasiński, M. Skaza, Oficyna Wydawnicza AFM, Kraków 2021 s. 104.

19 Piękno jest prawdą, prawda pięknem – oto co wiesz na ziemi i co wiedzieć trzeba” (tłum. Z. Przesmycki). J. Keats, *Ode on a Grecian Urn*, [w:] *The Complete Poetical Works of John Keats*, Boston–New York 1899, s. 135; cyt. za: T. Kozłowski, *Czy architektura współczesna...op.cit.* s. 104.

20 Le Corbusier, *Vers une architecture*, pierwsze wydanie oryginału, Paryż 1923, s. 16 i 121.

21 D. Kozłowski, *Błąd jako początek nowości albo – dezintegracja formy*, [w:] „Czasopismo Techniczne-Architektura” – Z. 9-A/2012, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2010, s. 199.



cyzm definicji Le Corbusiera, stwierdza, że *architektura może być grą w świetle, i w mroku, we mgle, w ciemności - to gra brył w wyobraźni*²². Tę samą myśl przekazuje Maria Misiągiewicz: *Sztuka budowania dziś kojarzy się z rodzajem gry, w której zmieniające się w przestrzeni wątki, obrazy rzeczy czy ich fragmenty ujawniają możliwość istnienia wielu porządków. Określają one klimat świata współczesnej architektury, budowę dzieła tej sztuki, które z takiej przestrzeni wyrasta i jednocześnie taką tworzy*²³. Należy zamknąć rozważania definicją, która być może najwierniej oddaje szczególnie charakter architektury, daleko odbiegającą od definicji Witruwiusza, zapisaną przez Dariusza Kozłowskiego: *architektura jest sztuką budowania rzeczy fikcyjnych tak by wyglądały jak prawdziwe*²⁴. Dalej pisze: *demonstracyjne ogłoszenie fikcji jako zabawy a wspaniałego kłamstwa jako konwencji, może być pretekstem dla tworzenia rzeczy. Efekt końcowy zależy od artysty*²⁵. Zabawa w odkrywanie wielowątkowych znaczeń może być szalenie ciekawa z punktu widzenia odbiorcy. Niekiedy już na pierwszy rzut oka można je rozszyfrować, zrozumieć ich sens i znaczenie, innym razem pomocna jest do tego nazwa dzieła, nadana przez autora, bądź utrwalona w świadomości szerszego grona odbiorców. Szczególny

22 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figurywność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 19.

23 M. Misiągiewicz, *Idee architektoniczne dziś*, [w:] *Definiowanie Przestrzeni Architektonicznej*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2002, s. 39.

24 D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, [w:] "Pretekst", Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2004, s. 5.

25 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI ...op. cit.*, s. 46.

rodzaj architektury to taki, gdzie metafory pozostają w ukryciu, czekając, aż widz skonfrontuje się z kreatorem dzieła. Ich wzajemna komunikacja odbywa się za pomocą glossy do projektu czy wiersza, tłumaczącego w sposób niejednoznaczny intencję. Dlatego autor tkwi w przekonaniu, aby zrozumieć świat architektury należy zagłębić się, eksplorując nie tylko samo zbudowane dzieło, ale również studiować ideę, zapisaną słowami twórców. Albowiem: *najbardziej pociągająca wydaje się być sztuka wyrafinowana, osadzona w głębokich kontekstach i ideach estetycznych, sztuka wieloznaczna i wielowarstwowa, skomponowana, i ze wszystkimi konsekwencjami jej »sztuczności« fikcyjnością, nierealnością a nade wszystko — Wspaniałym Kłamstwem*²⁶.

3. O potrzebie pretekstów.

W pracy należy odnieść się do już powszechnie znanego terminu pretekstu architektonicznego, którego definicję przytoczy sam autor, Dariusz Kozłowski: *Tworzenie architektury nie jest budowaniem w »pustym miejscu«*. *Drogę do budowania (formy) Świata architektury może prowadzić poprzez odkrywanie – »motywacji urbanistycznych«, rozumianych (jak chce Giuseppe Samona) jako zespół cech miasta możliwy do opisanie i przeanalizowania. Motywacje urbanistyczne wynikają z przesłanek przestrzennych sytuacji istniejącej. [...] Są powody działania architekta, których z pewnością nie można racjonalizować, a które »usprawiedliwiają poczynania twórcy we własnych oczach i w oczach publiczności«, pomagając budować*

26 *Ibidem.*, s. 76.



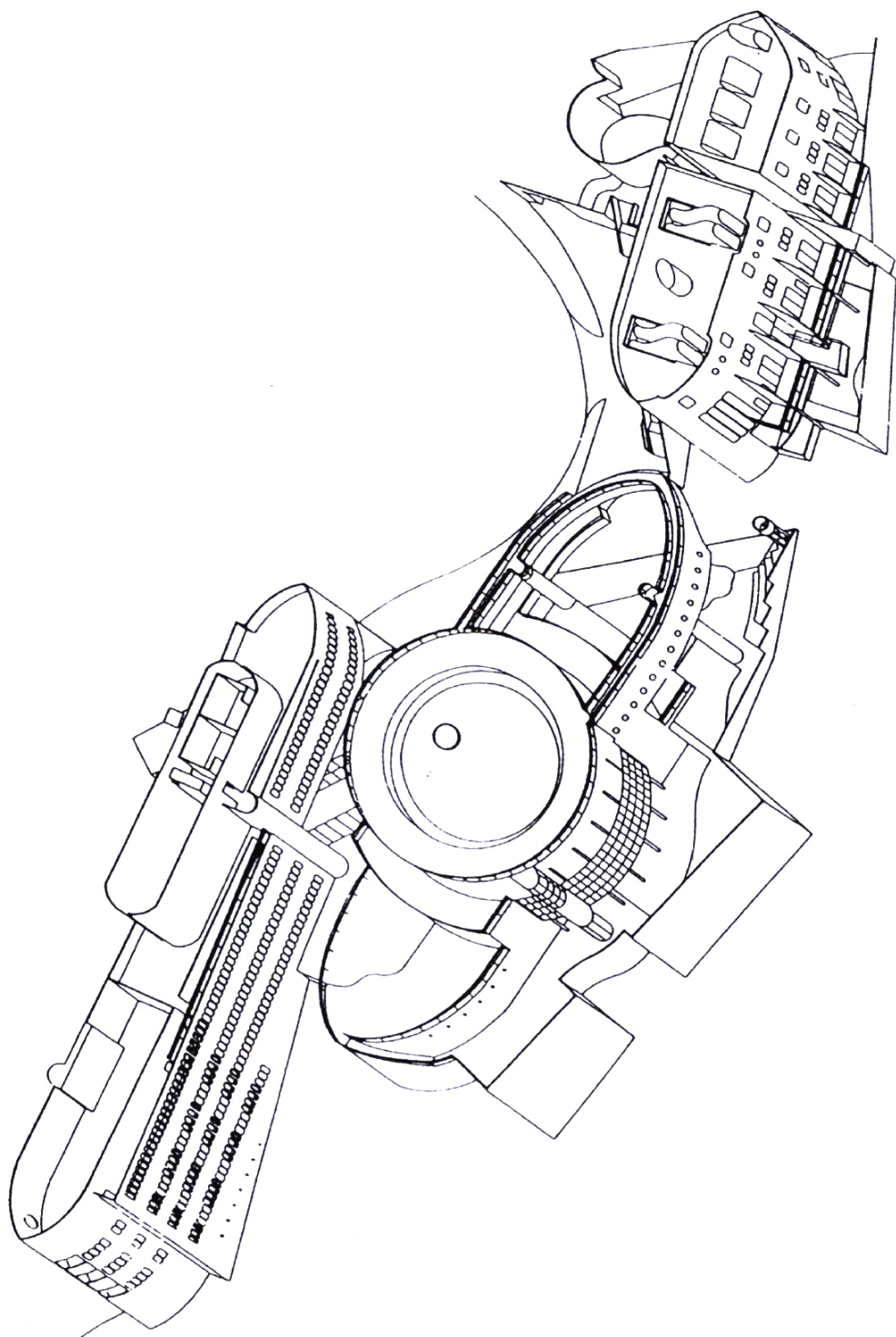
*światy architektury. Można nazwać je »pretekstami architektonicznymi«. Pretekst – należy wtedy rozumieć jako »zmyślony powód« podany dla ukrycia właściwej przyczyny, pozór, podczas gdy — motywacja — to »prawdziwy powód«, to ukazanie motywów wyjaśniających działanie, nadających ogólny kierunek działalności. Określenie »pretekst«, pozwala traktować rzecz z pewnym dystansem. Preteksty architektoniczne służą nie tyle bezpośrednio budowaniu formy, co tworzeniu konwencji, wokół której możliwe jest budowanie dalszej opowieści. Lista pretekstów architektonicznych do budowania światów jest rozległa²⁷. To preteksty pomagają uzasadnić widzowi lub znaleźć rozwiązanie złożonych problemów, zadanych autorowi. Tu pretekstem dla budowy architektonicznej formy stała się muzyka. Zapis architektonicznych projektów można porównać do zapisu nutowego, będącego językiem symboli i znaków, odpowiadającym dźwiękom w muzyce. Projekt przedstawiony w rysunkach architektonicznych przywołuje na myśl znaki na pięciolinii, niezrozumiałe dla przeciętnej odbiorcy. Patrząc na pięciolinie nie musimy usłyszeć utworu, a oglądając zapis projektu architektonicznego nie musimy zobaczyć zbudowanej rzeczy. Władysław Tatarkiewicz pisał w swojej teorii piękna o wspólnych cechach architektury i muzyki: *piękno polega na doborze proporcji i właściwym układzie części. Jeszcze dokładniej: na wielkości, jakości i ilości części i na ich wzajemnym stosunku*²⁸. Można to zilustrować na dowolnej*

sztuce, ale najlepiej na architekturze: w myśl tej teorii o pięknie portyku stanowią ilość, wielkość i rozstaw kolumn. Analogicznie jest w muzyce, z tą różnicą, że tu stosunki są czasowe, jak tam przestrzenne [...]. Pretekstem do poszukiwania formy Pawilonu 21, autorstwa Coopa Himmelb(l)aua był zapis symulacji komputerowej piosenki Jimi'ego Hendrixa *Purple Haze* oraz pasaż z *Don Giovanniego* Mozarta. Na pierwszy rzut oka odbiorca nie jest w stanie odczytać intencji twórcy, jedynie muzyk mógłby odczytać wykres graficznego zapisu dźwięku. Dopelnieniem opisu sposobu postrzegania sztuki są słowa Tomasza Kozłowski ego: *Budynek jest mały i wydaje się pozbawiony dekoracji, ale sam staje się esencją ozdobności. Jego forma ma odpowiadać zadaniom dla jakich został stworzony, ma być to miejsce poszukiwań nowych sposobów postrzegania sztuki*²⁹. Opisując dzieło muzyczne mówimy o jego architekturze, a w projekcie możemy odnaleźć rytm, harmonię, dynamikę. Zasady kompozycyjne odnoszące się do sztuk wizualnych, muzyki i architektury można przedstawić za pomocą grafiki muzycznej, wizualizacji malarskiej, graficznej, kolażu czy transpozycji. Silne powiązanie sztuk plastycznych i muzyki z architekturą ukazują obrazy D. Kozłowskiego, impresje E. Mendelsohna czy grafiki D. Libeskinda. Dariusz Kozłowski potwierdza tutaj, że współcześnie tworzy się fikcyjne rzeczy, które nie zawsze muszą być zbudowane w przestrzeni. Mogą być rzeczą namalowaną akrylem, narysowaną piórkiem czy ołówkiem, a może ulepione z gliny.

27 D. Kozłowski, *Miejsce szuka formy, forma szuka funkcji*, [w:] "Pretekst", Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2015, s. 7.

28 W. Tatarkiewicz, *Dzieje sześciu pojęć. Sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, Warszawa 1982, s. 136.

29 T. Kozłowski, *Współczesna architektura czyli "nowy" detal architektoniczny*, Czasopismo Techniczne. Architektura, Kraków 2012, s. 324.



W tę myśl, stworzył autorską kategorię architektury, którą nazwał Architekturą prenatalną. Dla Kozłowskiego najważniejszą wśród sztuk jest opera, która staje się kluczem do zrozumienia Jego »wspaniałego kłamstwa« jako konwencji. Jak twierdzi: *Jeżeli widz zaakceptuje konwencję, dalsza zabawa staje się przyjemnością mimo, że do końca nie jesteśmy pewni: opera seria to czy buffa*³⁰. Do niezwykle zjawiskowej, twórczej drodze ku architekturze Dariusza Kozłowskiego, z pewnością wybitnie, wprowadza Maria Misiągiewicz słowami: *Do rysowania architektury architekt przykłada dużą wagę (zachowując dystans do swoich utworów). Jego szkice, rysunki i obrazy malowane to -studia, ilustracje, manifesty i... gry. Architekt deklaruje przynależność swojej twórczości do czasu postfunkcjonalizmu, lub raczej ponadczasowości antyfunkcjonalizmu, a obrazami potwierdza te oświadczenia. Oznajmia, że buduje swoją sztukę posługując się pretekstami: wśród innych jest język form z przeszłości*³¹. Zbiór sugestii przedstawionych za pomocą indywidualnych znaków umożliwiających wieloraką interpretację, w której margines swobody jest znacznie szerszy od warstwy określonej przez twórcę; w praktyce ogranicza się do pewnych zasad transpozycji tych sugestii. O poetyce architektury i muzyki ośmielił się pisać Igor Fiodorowicz Strawiński, w książce

30 D. Kozłowski, *O pięknie architektury (współczesnej) - uwagi o ułomności rzeczy użytecznych*, [w:] "Czasopismo Techniczne" z. 13-A/2007, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej - Co z tym pięknem architektury współczesnej*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (red.), s. 77.

31 M. Misiągiewicz, *Przestrzeń magiczna albo odnajdywanie rzeczywistości Drogi Czterech Bram*, [w:] "Pretekst", Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 93.

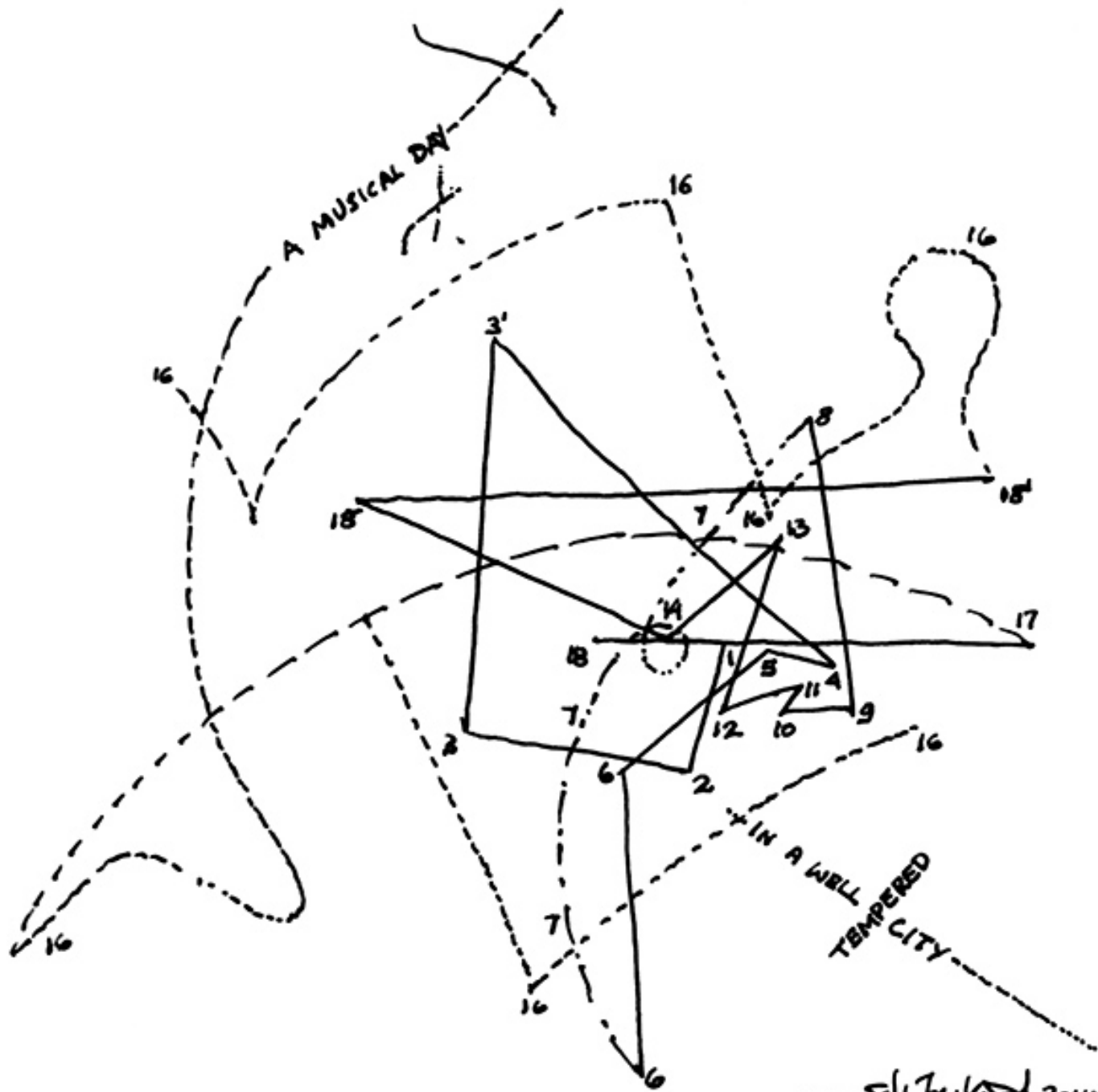
*Poetyka muzyczna: Jeśli architekturę można »usłyszeć« to i muzykę można »zobaczyć«, a także odczuć jej poetykę*³².

*Słowa działają, muzyka działa
Tylko w czasie; ale to, co tylko żyje,
Może tylko umrzeć. Słowa, w mowie, docierają
Do ciszy. Tylko przez formę, przez wzór,
Słowa czy muzyka mogą osiągnąć
Bezruch, jak chiński dzban, co stojąc ni-
eruchomo
Bezustannie działa w swym bezruchu.
Nie bezruch skrzypiec, kiedy trwa nuta,
Nie tylko, lecz i współistnienie
Albo, powiedzmy, że koniec poprzedza
początek,
A koniec i początek były zawsze tam
Przed początkiem i po końcu.
I wszystko jest zawsze teraz.
T.S. Eliot, Cztery kwatery*³³

Wielu architektów i malarzy tworzyli zapisy wizualne, będące graficznym czy przestrzennym zapisem muzyki. Partytury muzyki graficznej Anny Maciejasz-Kamińskiej, należącej do Stowarzyszenia Artystycznego Grupa Krakowska, tworzyła wspaniałe dzieła, pozwalające przybliżyć wrazeniowy zapis kompozycji muzycznych. W 1977 w krakowskiej

32 I. Fiodorowicz Strawiński, *Poetyka muzyczna*, PWM, 1980, Kraków, [za:] A. Satkiewicz-Parczewska, *Autorska metoda transpozycji muzyki na architekturę = Novel method of music to architecture transposition*, 2013, s. 98, [w:] "Przestrzeń i Forma", Nr 20/2013, s. 95-110.

33 C. H. J. Strawiński, *op. cit.*, s. 285.



Jan 2014 Frankfurt

galerii Krzysztofory miał miejsce jej koncert monograficzny, w towarzystwie z wystawy partytur artystki. O swojej twórczości autorka pisze: *Poszukiwania teoretyk muzyki Anny Maciejasz-Kamińskiej koncentrowały się wokół znaku graficznego, będącego zarówno elementem partyturowego zapisu parametrów dźwięku jak i struktur wielopłaszczyznowej determinacji formy. W kompozycji preferuje konstrukcje sonorystyczne, uzyskane z materiału instrumentalnego przekształconego elektronicznie bądź na drodze performacji naturalnych*³⁴. Twórcza droga do architektury prowadzi przez pryzmat wspaniałych graficznych zapisów rysunkowych artysty. Erich Mendelsohn w latach 1914-17 wydaje serię rysunków ekspresyjnych, monumentalnych projektów krematorium, dworca kolejowego, studia filmowego z fantazyjnymi układami rytmicznymi elewacji, w towarzystwie zjawiska ruchu i gry napięć. Muzyka Bacha stała się pretekstem do budowania formy sklepu *Kaufhaus Schocken* w Stuttgarcie, opracowana w latach 1926-1928. Mendelsohn ukazuje ideę budynku w kolorowych szkicach, ułatwiając odbiorcy zrozumienie budowli i wpływ muzyki na architekturę, którą opisuje jako *prowadzenie harmoniczne i kontrapunktowe w architekturze*³⁵. Wspominany ekspresjonizm można odnaleźć w kolejnym obiekcie Mendelsohna i Serge'a Chermayeffa *The De La Warr Pavilion* w Bexhill-on-Sea, zrealizowanym w roku 1935. Szkice wspomagają odczyt ekspresjonistycznej formy budynku, jako długiej prostokątnej bryły zaakcentowanej miękkimi

34 A. Maciejasz-Kamińska, *Studio Muzyki Elektroakustycznej Akademii Muzycznej w Krakowie*, [dostęp: 15 sierpnia 2019], Dostępny w Internecie: www.sme.amuz.krakow.pl.

35 E. Mendelsohn, *Dynamika i funkcja*, Wrocław 2001, s. 89.

mi niegeometrycznymi kształtami przeszkleń półokrągłego wykuszu. *Szkice Mendelsohna świadczą, że nie były to wizje zwykłych, codziennych budynków, lecz dziwne formacje, które wydają się rytmicznie rosnąć i rozwijać*³⁶. Mendelsohn uważał związek między architekturą a muzyką za oczywisty³⁷. Pisarz Hermann Bahr odnoszący się do połączenia różnych dziedzin sztuki twierdzi, że *malarstwo ekspresjonistyczne jest muzyką oczu*³⁸. T. Kozłowski pisze, że *ekspresjonistyczna architektura wysoka wyobraża sobie, że jest sztuką tak bezinteresowną jak każda inna. Na obszarze tej przestrzeni architektury tworzy się nurty*³⁹. Daniel Libeskind, wirtuoz akordeonu i fortepianu, swoje pierwsze rysunki nazywa rygorystycznymi próbami połączenia muzyki i architektury. Rysunek to partytura, kod, język, który musi być przekazany wykonawcom, którzy następnie mają pewną swobodę interpretacji. W 2016 r. Libeskind stworzył abstrakcyjną mapę 75. występów operowych we Frankfurcie, zatytułowaną *jeden dzień w życiu*. To szkic koncepcji na powierzchni 289 metrów kwadratowych placu złożony z 80 czarnych płyt, przedstawiający »labirynt w mieście«. Białe wygrawerowane linie ukazują wyimaginowany schemat kartograficzny, wyznaczając miejsca, w których odbywały się koncerty.

36 S. E. Rasmussen, *Odczuwanie architektury*, przeł. B. Gadomska, Karakter, Kraków 2015, s. 148.

37 *Ibidem*.

38 T. Baranowski, *Estetyka ekspresjonizmu w muzyce XX wieku*, Elan, Białystok 2006, s.12.

39 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 183.



RYTM W ARCHITEKTURZE JAKO GŁÓWNY ELEMENT KOMPOZYCJI

[Wprowadzenie] Historia rytmu w architekturze i muzyce. Autorski podział rytmów: 1. Rytmu proste, miarowe. 2. Rytmu akcentowane, toniczne. 3. Rytmu zróżnicowane. 4. Rytmu swobodne.

Historia rytmu w architekturze i muzyce.

Bez rytmu nie ma muzyki, a zatem nie wolno lekceważyć rytmu, nie można nie umieć go wyrazić czy odczytać, umiejętności te potrzebne są bowiem w każdej dyscyplinie muzycznej, w odtwórczości i twórczości⁴⁰.

Fundamentalnymi elementami świata, który doświadcza myślący człowiek to periodiczność, powtarzalność i oczywiście rytm. Dzięki percepcji, można zrozumieć, że świat jest uporządkowany według pewnych zasad, posiada swoją rytmiczną ciągłość: następstwo dnia i nocy, pór roku, faz księżyca, przyływów i odpływów, poprzez bicie serca, oddychanie, kończąc na zarabianiu pieniędzy i cy-

klicznym ich wydawaniu poprzez np. konsumpcję. Poprzez uderzenie dwóch czaszek upolowanych zwierząt, kamieni o siebie, klaskanie czy okrzyki, wydobywanie rytmicznych dźwięków było już znane ok 50 000 lat p.n.e. Rytm życia Słowian wyznaczała natura, a rytm czasu mierzono zgodnie z życiowymi cyklami, które zachodziły w przyrodzie, czego najlepszym dowodem jest to, że najważniejsze święta słowiańskie miały związek z następstwami pór roku i przesileniami. *Nowy rok wśród Słowian rozpoczynał się wiosną, kiedy to przyroda budziła się do życia, zaś kończył się wraz zimą. Każda pora roku wiązała się z pewnymi zwyczajami i rytuałami, które były praktykowane przez naszych przodków⁴¹.* Rytm to jedna z najistotniejszych form kształtowania kompozycji, zarówno w formie muzycznej, malarskiej, jak i architektonicznej. Historycznie zjawisko rytmu w twórczej drodze do tworzenia formy architektonicznej było obecne zawsze, w postaci pewnej zasady komponowania przestrzeni człowieka. Świadczą o tym pierwotne dzieła sztuki i architektury. Budowle wznoszone kilka tysięcy lat p.n.e. związane z ceremoniami, oddające hołd naturze, ukazywały najprostsze kompozycje, powtarzających się elementów, tworząc układy rytmiczne. Ponad 4500 lat p.n.e. w Carnac w południowej Bretanii we Francji pojawiły się pojedyncze stojące kamienie (menhiry), ułożone w złożone układy liniowe. To ponad 3000 megalitów do 4 m wysokości, oznaczające rzymski legion (jak twierdzą miejscowi), który Merlin zamienił w kamień. Życie Starożytnych Egipcjan podporządkowane

40 J. Dzielska, Teret-Ziemlańska Z., *Rozmowy o kształceniu słuchu*, AMFC, Warszawa 1992, s. 23.

41 *Cykl roczny*, "Sławosław". *Sławmy Słowian Świat*, [dostęp: 4 września 2019], Dostępny w Internecie: www.slawoslaw.pl.



było rytmowi przyrody, głównie uzależnione od wylewów Nilu, co odgrywało wówczas olbrzymie znaczenie w kreacji formy architektonicznej. Ówczesny rytm schodów piramid, rzędów jednakowych Sfinksów, czy monumentalnych posągów, wprowadzały efekt napięcia i konkretnych nastrojów. Przykładem układów rytmicznych jest fasada Świątyni Abu Simbel czy Pałacu faraona Echnatona w Amarnie. Owe powtórzenia olbrzymich posągów służyły podkreśleniu świętego i boskiego znaczenia, wprowadzając szczególnie pełen napięcia, monumentalny charakter przestrzeni. *W klasycznej starożytności sztuką rządziły prawa i logiczne systemy, które współdziałały ze sobą. Były to: harmonia, rytm i pitagorejski system liczbowy*⁴². Pierwszą definicję rytmu stworzył Platon, zaś systematyki rytmiki Arystoteles z Tarenu w IV w p.n.e. Rytm, który nadawał porządek materii występował w mowie, w której *akcentacja metryczna podlegała zasadzie kwantytatywnej (ilościowej)*⁴³. Wówczas stosowano odpowiednie nazewnictwo przejęte z systemu kroków tanecznych, czyli »stóp«. Rytm kompozycji architektonicznej Starożytnej Grecji i Rzymu stał się niezbędnym elementem w tworzeniu dzieł. *Muzyka Grecka zwłaszcza wczesna była prosta. Akompaniament był w niej zawsze unisono, Grecy nie prowadzili równocześnie dwu niezależnych melodii, nie znali polifonii. Jednakże prostota ta nie była prymitywnością, wyphywała nie z nieudolności, lecz z założeń teoretycznych, mianowicie z teorii konso-*

*nansu (symfonia)*⁴⁴. Dla Starożytnych rytm był jednym z najistotniejszych elementów, które determinowały wrażenia harmonii, ładu, piękna i idealnych proporcji. O czynnikach kompozycji architektonicznej bardzo szczegółowo i jasno wyklada Rzymianin Marek Witruwiusz Pollion, w książce *Dzieśięć ksiąg o architekturze. Każdy uprawiający sztukę powinien [...] posiadać trzy rzeczy: przyrodzone zdolności (natura), wiedzę (doctrina) i doświadczenie (usus). [...] Obowiązkiem architekta było, według Witruwiusza, zapewnić budowłom nie tylko trwałość (firmitas) i celowość, czyli użyteczność (utilitas), ale także piękno (venustas). [...] W kompozycji architektonicznej odróżniał aż sześć czynników: ordinatio, dispositio, symmetria, eurythmia, decor i distributo*⁴⁵. Symetria, według niego, miała polegać na pewnej zgodności miary pomiędzy elementami dzieła oraz między tymi elementami a całym dziełem. *Symetrią tą rządził moduł, wzorzec wspólnej (dla rozważanego dzieła) miary, to, co Grecy zwą pósofēs (»liczba«)*⁴⁶. Rytmika w kompozycji dzieł architektury Starożytnej Grecji i Rzymu, wynikała przede wszystkim z harmonijnej gry idealnych proporcji, którą ukazywały kolumnady, podporządkowane określonym kanonom, jak również najdrobniejszy detal architektoniczny, sprawiając wrażenie doskonałych, podniosłych i niezwykle pięknych dzieł sztuki. Esencją, wyrażającą zachwyty

42 E. Stachurska, *Zagadnienia rytmu w kształceniu słuchu*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2003, s. 16.

43 *Ibidem*.

44 W. Tatariewicz, *Historia Estetyki – Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985, s. 31.

45 *Ibidem.*, s. 252-254.

46 M. C. Ghyka, *op. cit.*, s. 39.



ówczesnych »*technitēs*«⁴⁷, mogą stać się współczesne słowa Le Corbusiera: *Myśl, która staje się jasna bez słów i dźwięków, wyłącznie za pomocą grania-stosłupów ustawionych jeden obok drugiego. Ich kształty podkreśla padające na nie światło. W ich wzajemnym ustawieniu nie ma nic praktycznego czy też opisowego. Są matematycznym tworem waszego umysłu. Są mową architektury. Wychodząc poza mniej lub bardziej użytkowym program, który był dla was podstawą, z martwych materiałów stworzyliście poruszające proporcje. To jest architektura*⁴⁸. Na przełomie epoki starożytnej i średniowiecznej można dostrzec dwa różne organizacje rytmiczne: rytmikę swobodną, której charakterystyczną cechą była niepodzielna jednostka rytmiczna, zestawiana dowolnie w grupy lub występująca pojedynczo. [...] Występowała ona przede wszystkim w chorale gregoriańskim i przetrwała do dziś [...] w śpiewach liturgicznych Kościoła Katolickiego⁴⁹. oraz tradycyjne, starożytne stopy metryczne. W okresie średniowiecza rola rytmu w kompozycji wciąż odgrywała zasadniczą rolę, determinowaną ściśle poprzez konstrukcję. Władysław Tatarkiewicz pisał, że sztuka romańska *posługiwała się, szczególnej w architekturze, formami wyznaczonymi przez proste reguły liczbowe i geometryczne. [...] W wielkich swych budowlach stosowała system »wiązany«; w rzutach poziomych opierała prostą formą kwa-*

*dratu*⁵⁰. Kult liczby trzy był ściśle związany z matematycznym obrzędem liczby i proporcji, gdyż *jest niemożliwe, aby dwa elementy utworzyły piękną strukturę bez trzeciej. Musi między nimi znajdować się jakieś wiązadło, które by je z sobą łączyło*⁵¹. Nieparzysty, a często trójkowy podział zdominował średniowieczną i gotycką rytmikę. Symbolu Trójcy Świętej można doszukać się w podziałach gotyckich katedr na trzy części czy podziałach okiennych i innych detalach. W nowożytnej epoce odrodzenia *dwie sprawy były na pierwszym planie: te, co do których sądzono, że mogą i powinny być rozważane naukowo. Były to mianowicie zagadnienia perspektywy i proporcji. Pierwsze zainteresowało malarzy, drugie natomiast wszystkich plastyków. [...] Perspektywę nazywa się, jak wiadomo, zjawisko optyczne, polegające na tym, że obraz rzeczy widzianych zmniejsza się w zależności od jej odległości i przekształca się zależnie od jej położenia w stosunku do oka. [...] Proporcje postali ludzkiej obowiązują nie tylko w sztuce odtwarzającej ludzi, ale także w architekturze. Są, jak powiada Filarete, »miarą proporcji kolumn i innych rzeczy*«⁵². Rytm architektury renesansu jawi się w postaci horyzontalnej, przeciwnie do wertykalnej średniowiecznej rytmiki. Ów rytm można odczytać w podziałach kondygnacji oraz w podziałach detali architektonicznych. Nawet *gdy kościół nie miał centralnego planu, jego rytm od zachodnich drzwi do kopuły nad skrzyżowaniem nawy i transeptu zachowywał pełne godności tempo*

47 *Technitēs* – „ten, który komponuje kunsztownie”; tworzenie może być po prostu uporządkowaniem chaosu na nowo, wyborem. *Ibidem.*, s. 22.

48 Le Corbusier, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012, s. 187.

49 E. Stachurska, *op. cit.*, s. 17.

50 W. Tatarkiewicz, *Historia Estetyki – Estetyka średniowieczna*, Arkady, Warszawa 1988, s. 130.

51 M. C. Ghyka, *op. cit.*, s. 38.

52 W. Tatarkiewicz, *Historia Estetyki – Estetyka nowożytna*, Arkady, Warszawa 1991, s. 61 i 63.



od jednej doskonałej formy do następnej⁵³. Synchronicznie prowadzone wątki rytmiczne, spotykane w okresie odrodzenia, mają swoją paralelę w muzyce, gdyż w XIII wieku uwidocznił się nowy system notacji muzycznej, w którym zasadniczą rolę odgrywał podział wartości rytmicznych. *Technika motetowa wykorzystywała wszelkie możliwe odmiany rytmizowania, zarówno w warstwie linearnej jak i wertykalnej*⁵⁴. Leonardo da Vinci w swoim Człowieku Witruwiańskim stworzył kanon, oparty na studium ludzkiego ciała, który wpisuje sylwetkę człowieka w koło i kwadrat, gdzie środek stanowił pępek. Rysunek ilustruje fragment Księgi III traktatu *O architekturze ksiąg dziesięciorgo* Witruwiusza. Stawia źródło proporcji klasycznego porządku w proporcjach ludzkiej sylwetki. Według Witruwiusza wysokość człowieka stanowi 10 modułów, który jest wysokością głowy, mierzoną nasady włosów do brody. Nieco inny rysunek sylwetki człowieka, prezentuje Cesare Cesariano w 1521 roku, *rygorystycznie wpisując w siebie dwie bryły konstrukcyjne, ale pojawia się tu modularna kratka stanowiąca tło dla postaci idealnej*⁵⁵. Studia nad proporcjami ciała kobiety uczynił Albrecht Durer. Według niego, podstawową miarą jest wysokość człowieka i proporcje jego następujących części: 1/2 to górna część ciała od kroku w górę, 1/4 to długość nogi od kostki do kolana i odległość od podbródka do pępka, 1/6 to długość stopy, 1/8 to długość od czubka głowy do dolnej krawędzi podbródka i 1/10 to wysokość twarzy i szerokość twarzy oraz długość dłoni do nad-

garstka. Opuszczając teren sztuk architektury i rzeźby, należy przejść do sztuk muzycznych, gdyż w XVI wieku obok rytmiki menzuralnej, której charakterystyczną cechą było *akcentowane płynięcie (accentless floating), osiągnięte poprzez zazębianie się głosów polifonii chóralnej, pojawiła się rytmika taktowa. Jej istotą były powtarzające się w stałych odstępach czasu akcenty, oraz powracające podobne lub takie same formuły rytmiczne*⁵⁶. Epoka Baroku w świecie rytmizacji przyniosła rewolucyjne przekształcenie. Wyróżniała się monumentalną ekspresją, bogatą formą i ornamentyką oraz wzmożonymi kontrastami. Linie faliste, polilinie, łamane, różne zaokrąglenia i swobodna rytmika, zagrały pierwsze skrzypce nad prostymi liniami i prostymi miarowymi układami rytmicznymi. Istotnym czynnikiem w kształtowaniu formy, stało się zjawisko ruchu i gry napięć, co ma doprowadzić widza do osiągnięcia głębokiego przeżycia, katharsis. *I tak dla rytmów barokowych najbardziej charakterystyczne są takie zjawiska jak: przede wszystkim - falowanie, a także przyspieszanie tempa rytmów, zachwianie ich miarowości, dwukierunkowość działania, utrata autonomizacji, przenikanie się i pulsowanie mikrorytmu, jego wielowątkowość, zwielokrotnienie, rozdrobnienie, nakładanie*⁵⁷. Frontowa fasada w towarzystwie wypukłości i wklęsłości, tworzonych na podstawie zasady kontrapunktu była wizualnie wyodrębniona spośród zakrzywionych i skośnych elementów, które odchodzą od płaszczyzny i rozchodzą się we wszystkich kierun-

53 S. E. Rasmussen, *op. cit.*, s. 155.

54 E. Stachurska, *op. cit.*, s. 21.

55 T. Kozłowski, *Architektura i sztuka*, Wydawnictwo PK, Kraków 2018. s. 65.

56 E. Stachurska, *op. cit.*, s. 24.

57 A. Satkiewicz-Parczewska, *Rytm w Architekturze jako główny element kompozycji na tle analogii z muzyką*, Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Szczecińskiej, Szczecin 1993, s. 45.



*kach*⁵⁸. Zjawisko falowania w epoce baroku było bardzo widoczne również w muzyce, która dostarczała niezwykłych napięć, jak np. muzyka Bacha. Jak pisał Glenn Gould o Wariacjach Goldbergowskich Jana Sebastiana Bacha: *są muzyką, która nie zna ani początku, ani końca, muzyką bez prawdziwego punktu kulminacyjnego i bez prawdziwego rozwiązania*⁵⁹. Muzykę Giovanniego Gabrielego charakteryzuje płynność, zakłócona pauzami i kontrastami. Mowa jest przecież o bojaźni i brzmieniu. *Dla kompozytorów baroku [...] nowo odkryta, wynikająca z założeń pozamuzycznych giętkość rytmu zasługiwała na najwyższe uznanie, ponieważ pozwalala na jak najwierniejsze przedstawienie uczyć*⁶⁰. Neoklasycyzm rozwijał się poprzez zasadę kontrastu wobec dorobku baroku. Zarówno w kompozycji architektonicznej jak i muzycznej, zjawisku rytmu znów towarzyszą takie epitety jak: racjonalny, regularny, symetryczny, miarowy, proporcjonalny, co wskazuje powrót to klasycznej estetyki. Przełom XIX i XX wieku przyniósł w sztuce radykalną zmianę estetyki. *Rytm muzyczny przebierał w tym okresie w zależności od stylu czy kierunku muzyki różne funkcje. Pojawiają się zatem przykłady asymetrii rytmicznej, multimetria oparta na drobnych wartościach rytmicznych, przewaga rytmów addytywnych, jednostki izolowane*⁶¹. Pojawiło się zjawisko rozbicia systemu taktowego, których efektem

*było odejście od tradycyjnego sposobu zapisu rytmu. Pojawiły się dwa rodzaje notacji: notacja wyrażona w sekundach i notacja graficzna*⁶². Rytm w architekturze przełomu XIX i XX wieku został poddany wielu przemianom, aby wkrótce stać się *całkowicie nową jakością komponującą współczesne dzieło sztuki w jego najróżnorodniejszych przemianach i trendach stylowych*⁶³. Zjawisko rytmu w tym okresie zostało zdominowane przez ornamentykę, mocno podkreślaną w secesji i rozbudowaną dekorację. *W sztuce secesyjnej idealizacja, symbolizm, a przede wszystkim forma - grają główną rolę. Linia falista misternie powyginana, arytmiczność, atektonika, powłóczystość, płynna giętkość - zarówno w rzeźbie, jak i malarstwie, to główne cechy tego stylu*⁶⁴. Wiek XX odrzucił wszelkie wczesne zasady, wkraczając w nową erę architektury idei i form, która była *fizycznie celowym kształtowaniem przestrzeni poprzez realizację estetycznej, wolnej od celowości idei przestrzennej w rzeczywistości trójwymiarowej. Istotny był zatem cel praktyczny i pewna idea estetyczna*⁶⁵. Neoplastycyzm wraz z suprematyzmem Malewicza, zapoczątkowała w Europie geometryczną abstrakcję w sztuce. Estetyka neoplastycyzmu była oparta na układzie poziomych i pionowych linii, przecinających się pod kątem prostym w towarzystwie zróżnicowanych kontrastów. Tworzenie abstrakcyjnej formy pla-

58 R. Arnheim, *Dynamika formy architektonicznej*, Oficyna, Łódź 2016, s.132

59 G. Gould, *L'ala del turbine intelligente*, Adelphi, Milano, 1988, s. 55, [za:] A. Monestiroli, *Tryglif i Metopa. Dziewięć wykładów o Architekturze*, Politechnika Krakowska, Kraków 2008, s. 117.

60 E. Stachurska, *op. cit.*, s. 25.

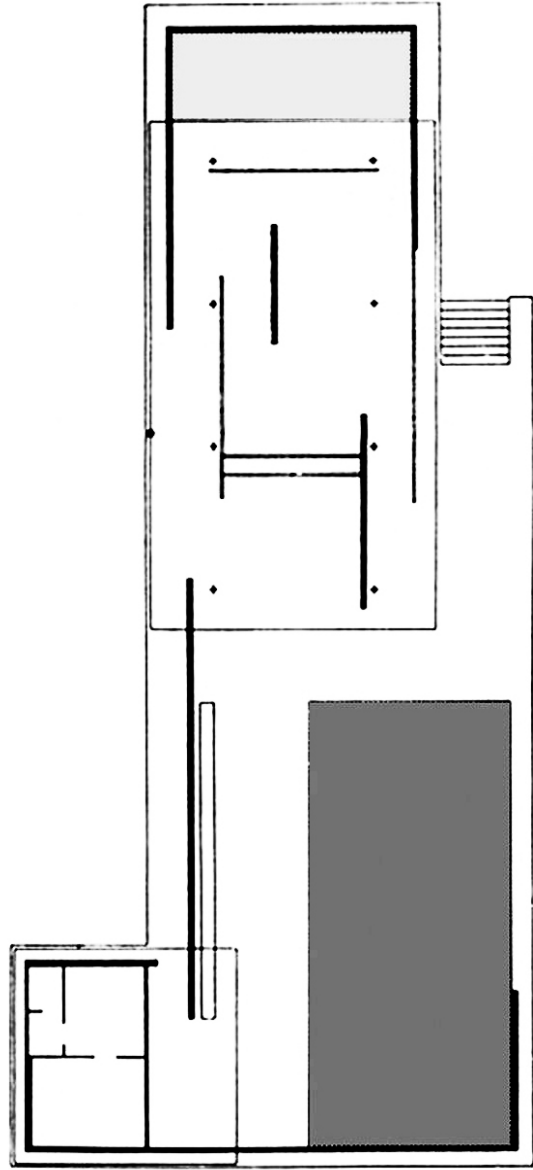
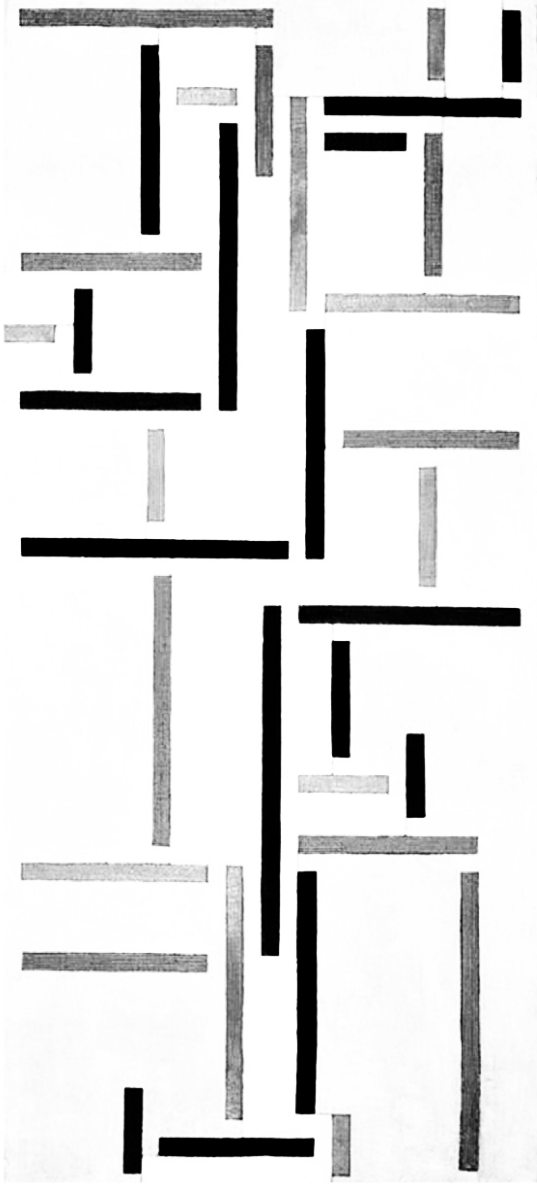
61 *Ibidem*, s. 32.

62 *Ibidem*, s. 33.

63 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 52.

64 E. Charytonow, *Zarys historii architektury*, Wydanie dziesiąte, Wydawnictwa Szkolne i Pedagogiczne, Warszawa 1963, s. 185.

65 P. Krakowski, *Tezy Problemowe. Architektura stosowna*, [w:] "Architektura stosowna", Materiały po konferencyjne z Ogólnopolskiego Konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej – PAN Kraków 1989. Kraków 1990. s. 13.



stycznej odnajduje swoje uzasadnienie w rytmie. Piet Mondrian, współzałożyciel grupy artystycznej De Stijl, twierdził: *Rytm stosunków, barw umożliwia pojawienie się tego, co we względności czasu i przestrzeni jest absolutne*⁶⁶. Z teorii tej grupy korzystali wielcy architekci. Wśród nich Ludwig Mies van der Rohe w projekcie willi podmiejskiej z 1923 roku, którego rzut charakteryzuje dążenie do równowagi pionowych i poziomych elementów. *Plan domu w swej równowadze pionów i poziomów żywo przypomina obrazy Mondriana. Jeśli jednak u Mondriana chodziło o zrównoważenie płaszczyzny, to tym wypadku jest to próba uzyskania równowagi przestrzeni architektonicznej. [...] Dom przestał być zamkniętą formą podziurawioną oknami; stał się zestawem płaszczyzn, które, wychodząc z centralnego rdzenia budowli, rozprzestrzeniały się w nieskończoną przestrzeń otoczenia*⁶⁷. Choć nigdy nie zostało zbudowane, dzieło, które przewiduje jego późniejsze prace, przedstawia formę architektoniczną uznawaną za wizjonerską w tamtym czasie. Zestawienie rytów, podkreślenie kontrapunktów, dodanie modulacji i skontrastowanie płaszczyzn stało się wynikiem geometrycznego języka form. Twórczość Franka Lloyd Wrighta była bardziej geometryczna a niżeli rytmiczna. W jego sklepie Morrisa z wyrobami ze szkła w San Francisco, opartym na wznoszącej się spirali, z kolistym rytmem, odszedł od kąta prostego, na rzecz form całkowicie zaokrąglonej. Również w wielu jego projektach budynków

uwidoczniły się zarówno symetryczne kompozycje, jak i tworzące swobodnie rozwinięte plany i przenikające się przestrzenie. W realizacjach architektonicznych Bauhausu tworzone rytmiczne układy brył geometrycznych, a prostota wynikała z jasnej, rytmicznie projektowanej konstrukcji. Dyrektor weimarskiej Szkoły Sztuk Dekoracyjnych, Walter Gropius, omawiając teorię i zasady organizacyjne Bauhausu w 1923 roku pisał: *Zaczyna rozwijać się nowa estetyka horyzontalności, starając się zwalczyć efekt ciężkości. W tym samym czasie symetryczna zależność części budynku i ich orientacja w stosunku do osi centralnej zastępowane są nową koncepcją równowagi, która przeobraża martwą symetrię elementów podobnych w asymetryczną, lecz rytmiczną równowagę*⁶⁸. Twórczość Le Corbusiera należy do świata rytmizacji. Jego rytmiczne fasady grają rytmicznie, zestawiane z kolorowych, zróżnicowanych płaszczyzn i przecinane stalowymi kątownikami i ryglami⁶⁹. Le Corbusier zwykł mawiać, że architektura i muzyka są *siostrami* w wymiarze czasu i przestrzeni.⁷⁰ Wypada się z nim zgodzić, co do istoty geometrii zarówno w budowaniu rzeczy jak i w życiu każdego człowieka: *Geometria to ludzka mowa. [...] budowniczy wymyślił rytmy — rytmy wyczuwalne wzrokowo, których wzajemne relacje są jasne. U zarania rytmy te są ruchem człowieka. Nieuchronnie, niejako organicznie rozbrzmiewają one w człowieku, według tej samej zasady, która każe dzieciom, starcom, dzikusom i lu-*

66 A. Turowski, *W kręgu konstruktywizmu*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1979, s. 208, [za:] A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 90.

67 P. Trzeciak, *Przygody Architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1974, s. 119-121.

68 *Ibidem*, s. 143.

69 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 91.

70 M. Pabich, *Mario Botta. Nikt nie rodzi się architektem*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013, 143.



działom wykształconym rysować złoty podział⁷¹. We wczesnych latach młodości Le Corbusier stworzył wiele studiów z natury, które były rysunkami, pomyślanymi jako ornamenty tworzone z rytmicznych powtórzeń i transformacji jednego tematu⁷². Studia na temat rytmu i zasadą złotego podziału Le Corbusier przeniósł na wymiary człowieka, stojącego z podniesioną ręką — Modulora. Przyjął przeciętną wysokość Europejczyka — 175 cm, a wymiar ten podzielił na odcinki według złotego podziału. 108,2 — 66,8 — 41,45 — 25,4 cm. Dzięki multiplikacji jednostki możliwe było stworzenie nieskończenie wielu kombinacji rytmicznych w jednym dziele architektonicznym. O specyficznej strukturze rytmu fasady Jednostki Marsylskiej pisał Charles Jencks: *Fasada zmienia się rytmicznie. Jasne i ciemne prostokąty przeplatają się w pewnym ustalonym tempie, po czym następuje odwrócenie i zaczynają się powtarzać ze zdwojoną częstotliwością. Jest to najbardziej »muzyczny« budynek Le Corbusiera, budynek, z którego był najbardziej dumny*⁷³. Architekci Brutalizmu w swoich dziełach, mocno akcentowali dynamiczną grę rytmicznych elementów. Luis Kahn, architekt reprezentujący tendencję nie-kamp, czyli systemie wrażliwości przeciwnej nurtowi kampu, zaproponował wielokondygnacyjne bloki mieszkalne, z zastosowaniem siatek przestrzennych. Przemysław Trzeciak doszukuje się po-

winowactwa tej architektury z modulem: *Już nie metr, nie skala »Moduloru«, ale moduł przestrzen-ny, trójwymiarowy, podstawowa komórka struktury, powtarzana w nieskończoność stanowi o wyrazie plastycznym i skali budowli*⁷⁴. Niektórzy architekci mieli świadomość swego oderwania od ogólnie przyjętej, twórczej drogi ku architekturze, dlatego przyjęło się w architekturze funkcjonalnej nazwę stylu międzynarodowego. Przemysław Trzeciak, reprezentanta nurtu *funkcjonalizmu organicznego*,⁷⁵ Alvara Aalto, określa *poetą formy i racjonalistą treści. Zna doskonale jawne i ukryte, odczuwalne i zapomniane potrzeby człowieka i zawsze potrafi dać im właściwy odpowiednik przestrzenny*⁷⁶. Architektowi udało się przewyciężyć zasadę kata prostego i rozwijać swobodny sposób kształtowania przestrzeni, pozbawiony regularnej miarowości. *Z idei architektury organicznej wynikają rytmy zestawień przenikających się swobodnie form i przestrzeni, jak i rytmy swobodnej, naturalnej narracji, które spotkać możemy w twórczości architektonicznej Alvara Aalto*⁷⁷. Aalto w tworzeniu swych ekspresyjnych form, posługiwał się systemem architektonicznego przekazu, polegającym na przemiennych sygnałach: *szorstki-gładki, ciemny-jasny itd.*⁷⁸, a poszczególne części budowli modyfikował poprzez przeciwieństwa. Genezę ruchu minimalistycznego we współczesnej architekturze determinują słowa XIX-wiecznego poety Roberta Browninga

71 Le Corbusier, *W stronę architektury*, 1923 (tłum. T. Swoboda, Warszawa 2012, s. 119), [za:] K. Elam, *Geometria w projektowaniu. Studia z proporcji i kompozycji*, przeł. M. Komorowska, d2.pl, wydanie pierwsze, Kraków 2019, s. 5.

72 Ch. Jencks, *Le Corbusier-tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982, s. 15.

73 *Ibidem*, s. 156.

74 P. Trzeciak, *op. cit.*, s. 306.

75 *Ibidem*, s. 187.

76 *Ibidem*, s. 343.

77 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 84.

78 Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 196.



THEODORE GILDRED COURT

z 1855 roku: »less is more« (mniej znaczy więcej), przypisywane Ludwigowi van der Rohe. *Znaczenie i potencjalne piękno tych podstawowych struktur tkwiło w klasycznych aspektach formalnych: porządku, proporcji, mierze i rytmie*⁷⁹. Idea zredukowanej formy architektonicznej wyrażała wiarę, jak pisze Maria Misiągiewicz w *doskonałość prostych brył i architektury »minimum«, uchwyconej w lapidarnej formie stalowego szkieletu i szkła*⁸⁰. Często twórcy dla ukazania genezy nurtu minimalistycznego, przywoływali dzieło geometrycznej abstrakcji Kazimierza Malewicza *Czarny kwadrat na białym tle*, czy *Białe na białym*. Maria Misiągiewicz wyraża motywację twórców minimalizmu, która wydaje się być wywołana tęsknotą za architekturą prostotą jako synonimem rzeczy »przeciżonych estetyką«. *Poszukiwania pretekstów kształtów w sferze etyki, przy całej świadomości ideologizowania zagadnienia, może dać widzowi i użytkownikowi chwilę wytchnienia*⁸¹. Współcześnie architektura minimum, jest reprezentowana przez twórczość Tadao Ando. *Jego racjonalizm architektury [...] wydaje się wywodzić z tamtego ducha, jakby omijając doświadczenia Miesa van der Rohe*⁸². Niezwykłą wartością tej twórczości, było poszukiwanie ascetycznej formy, idealnych proporcji, rytmicznych struktur i klarowności bryły oraz *ograniczenia środków wyrazu, czytelności geometrii i układu, czystości materia-*

*łów [...] a całość głosi prostotę i umiar*⁸³. Modernistyczny ideał jedności formy i funkcji, podtrzymywany m. in. przez Maria Botte, Tadao Ando, Richarda Meiera czy Oswalda Marhisasa Ungers, znalazł szereg polemicznych głosów w stosunku do teoretycznych założeń tej architektury. Budynki Maria Botty charakteryzowały się wyrazistą strukturą, zbudowaną z elementarnych brył. *Architekturę budynków tworzy rytm i powtarzalność kwadratowych i prostokątnych otworów okiennych na tle ceramicznej elewacji. Dają one poczucie porządku i równowagi oraz sprawiają, że jest to obiekt miejski. Architektura od jakiegoś czasu zrywa z modernistycznym podejściem do funkcji budowli, dążąc do – absolutnej nowości, oryginalności, niepowtarzalności*⁸⁴. Wyrazista twórczość Maria Botty wyrażana jest poprzez ograniczenie środków kompozycyjnych w towarzystwie naturalnych materiałów. *Kiedys przypisany konkretny »styl« do funkcji budynku dla podkreślenia jego charakteru we współczesności zanika*⁸⁵. W latach 60. XX w społeczeństwo zaczęło wyrażać swoje niezadowolenie poprzez różne manifestacje o charakterze antymodernistycznym. Swobodę ekspresji oraz *sztukę zróżnicowania i imaginacji*⁸⁶, przeciwstawiano purystycznej estetyce

79 A. Mielnik, *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych*, [w:] „Przestrzeń i Forma”: kwartalnik naukowo-dydaktyczny. Nr 16, 2011, s. 252.

80 M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Monografia 245, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2005, s. 104.

81 *Ibidem*, s. 106.

82 *Ibidem*, s. 105.

83 *Ibidem*, s. 106.

84 M. Początko, *Pałac wielorodzinny czy miejski monument?* [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Nr 7/2017, T. Kozłowski (red.), Kraków 2017, s. 103-104.

85 T. Kozłowski, *Autoreferat: Architektura a sztuka*, s. 3-4; [dostęp: 15 sierpnia 2019], Dostępny w Internecie: arch.pk.edu.pl.

86 K. Piotrowski, *Perspektywy dla designu przyszłości – od estetyki do anestetyki*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, J. S. Wojciechowski, A. Zeidler-Janiszewska (red.), Instytut Kultury, Warszawa 1998, s. 146.



nowoczesnego wówczas, międzynarodowego stylu. Byli to wyznawcy postmodernizmu, reprezentowanego przez Jamesa Stirlinga, Michaela Gravesa, Riccardo Bofilla czy Hansa Holleina, na czele z Robertem Venturim i Denise Scott-Braun. W książce *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Charles Jencks wymienia 4 zasady architektury postmodernistycznej: 1. *Wielowarstwowość jest przedkładana nad jednolitość, wyobraźnia nad fantazję.* 2. *»Złożoność i sprzeczność« są przedkładane nad zbytnią prostotę i »minimalizm«.* 3. *Teorie Złożoności i Chaosu uznaje się za ważniejsze dla badania natury niż dynamikę linearną; oznacza to, że »bardziej naturalne« jest postępowanie nielinearne niż linearne.* 4. *Pamięć i historia są nieodłącznymi składnikami DNA, języka, stylu oraz miasta i są pozytywnymi katalizatorami innowacji*⁸⁷. Ten zjawiskowy nurt przeobraził się w dekonstruktywizm i ekspresjonizm, reprezentowany przez Franka O. Gehrego, Zahę Hadid, Petera Esisenmana i Daniela Libeskinda. Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze, ściśle wiążą się z rytмами tworzonymi w wyniku przenikania się brył niegeometrycznych, o formach spoistych i swobodnych oraz zjawiskiem formy rozbitej. W tym miejscu należy przywołać słowa Tomasza Kozłowskiego: *Wydaje się, że architektura wysoka zmierza ku abstrakcji. Rzecz architektoniczna nie ma już przodu ani tyłu, widz nie może zlokalizować przodu budowli, elewacje rozróżniane są wg stron świata, lecz elewacja północna jest tak samo ważna jak wschodnia, są nie*

⁸⁷ Ch. Jencks, Kropf Karl, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Grupa Sztuka Architektury, wydanie drugie, Warszawa 2017, s. 152.

*do rozróżnienia, istnieją tylko na papierze, tył staje się tak samo ważny jak przód*⁸⁸. W dzisiejszych czasach, architektury *najwspółczesniejszej*⁸⁹ nie istnieje jedna wiodąca teoria architektury oraz tendencja w sztuce. Za to istnieje dążenie do oryginalności, a myśl Antonio Monestirolego: *architektura współczesna nie zakończyła jednak swoich poszukiwań; stworzyła różne języki, lecz nie połączyła ich w styl*⁹⁰, jest uzasadniona i wciąż aktualna. *Architektura dziś istnieje poza nurtami sztuki. Wśród innych sztuk wyróżnia ją użyteczność. Architektura współczesna pozostaje wciąż w kręgu doktryn funkcjonalistycznych*⁹¹. Powracając do zjawiska rytmu, u progu nowoczesności, zyskał on *nowe ujęcie łączące jego istotę ze zjawiskiem ruchu, z uwzględnieniem relacji czasoprzestrzennych. Antyczna, statyczna koncepcja idealnej symetrii i eurytmii została zastąpiona przez dynamiczną wizję procesów czasoprzestrzennej percepcji formy z włączeniem zagadnienia rytmu*⁹².

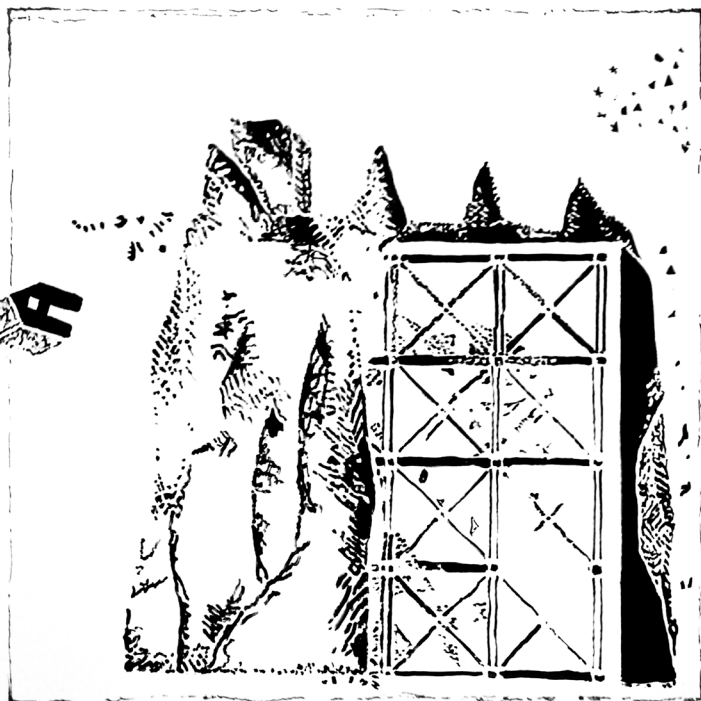
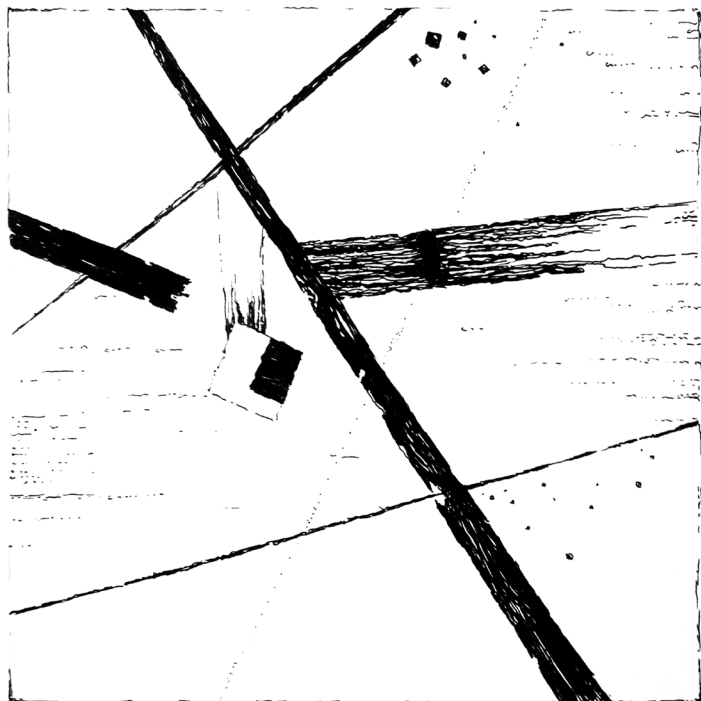
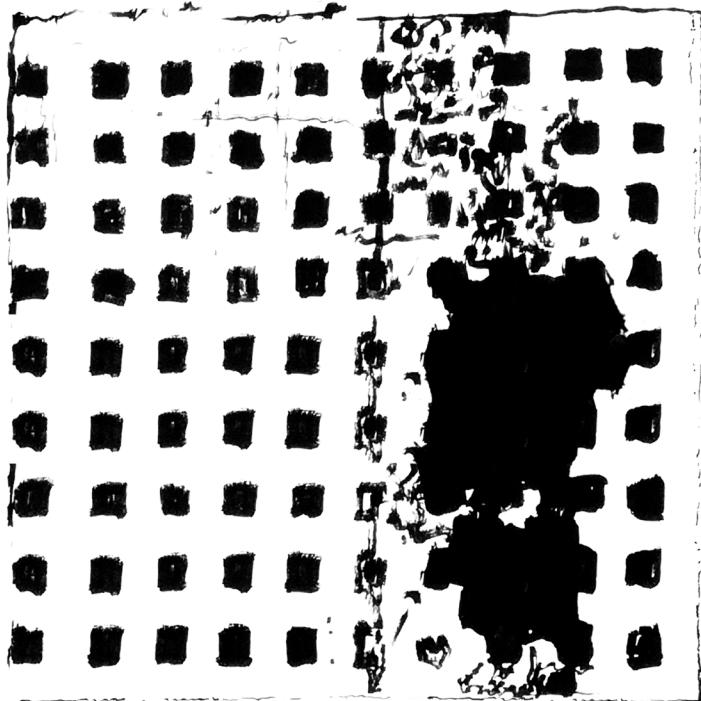
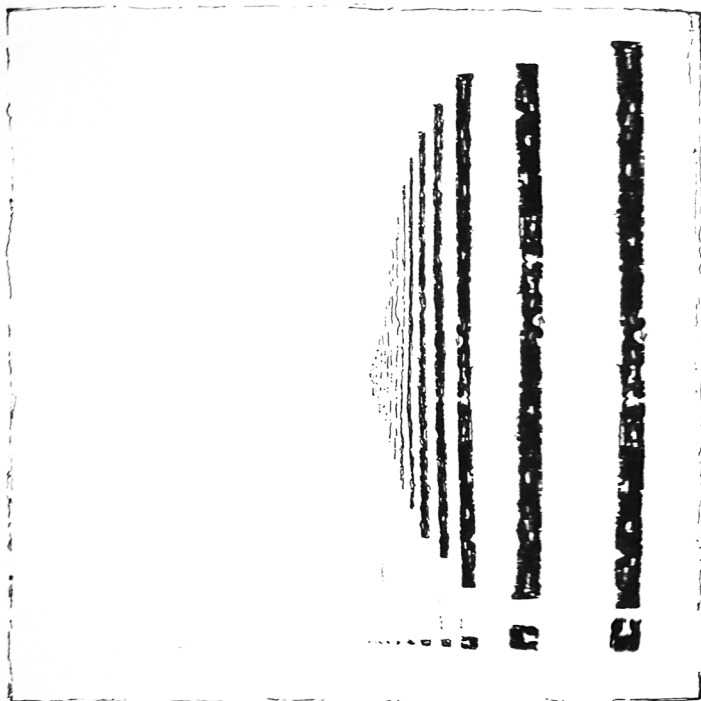
⁸⁸ T. Kozłowski, *Architektura ekspresjonizmu i Ein Stein*, [w:] "Pretekst" Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej Nr 3/2010, D. Kozłowski (red.), Kraków 2010, s. 64.

⁸⁹ T. Kozłowski, *Architektura i sztuka*, Wydawnictwo PK, Kraków 2018, s. 202.

⁹⁰ A. Monestiroli, *Tryglif i Metopa. Dziewięć wykładów o Architekturze*, Politechnika Krakowska, Kraków 2008, s. 59.

⁹¹ D. Kozłowski, *O pięknie architektury (współczesnej)*, [w:] "Pretekst" Zeszyty Katedry Architektury Mieszkaniowej Nr 3/2010, D. Kozłowski (red.), Kraków 2010, s. 33.

⁹² J. Bondar, *Ruch i rytm. Piękno klasyczne i piękno współczesne*, [w:] "Czasopismo Techniczne. Architektura", Wyd. PK, R. 106, z. 1-A, 2009, s. 181.



Podział rytmów.

Na przestrzeni wieków od starożytności, poprzez średniowiecze, nowożytność aż do klasycyzmu rytm zdominował kompozycję muzyczną, malarską jak i architektoniczną. Współcześnie różnorodność rytmów w wielu konwencjach stylistycznych uległo przeobrażeniu zarówno w kompozycji architektonicznej, jak i w innych dziedzinach sztuki. Dziś, era ponowoczesności, ukazuje nam ogromną trudność w sprecyzowaniu stylu czy konwencji obecnej epoki, dlatego jest niezwykle kłopotliwe podjąć próbę porównania muzyki z architekturą. Chęć stworzenia niepowtarzalnej kompozycji determinuje twórcę do kształtowania przestrzeni tak, aby bez jednostajnej powtarzalności, stała się czymś wyzwolonym.

Na podstawie muzycznej teorii i znany muzykom przyjętego podziału rytmów, autor stara się przełożyć muzyczny zapis na język architektury. Aby ukazać różnorodność rytmów, elementów kompozycji współczesnej formy architektonicznej, przyjęto na podstawie przeprowadzonych badań, podział rytmów:

1. RYTMY PROSTE, MIAROWE

Prosty rytm powtarzalnych elementów, wynikający z typizacji i modularności materiałów budowlanych, prefabrykowanych, opartych na module: Jednostajny, miarowy rytm słupów elewacji; powtarzający się rytm na innych kondygnacjach; rytmy postępujące; rytmy progresywne.

2. RYTMY AKCENTOWANE, TONICZNE

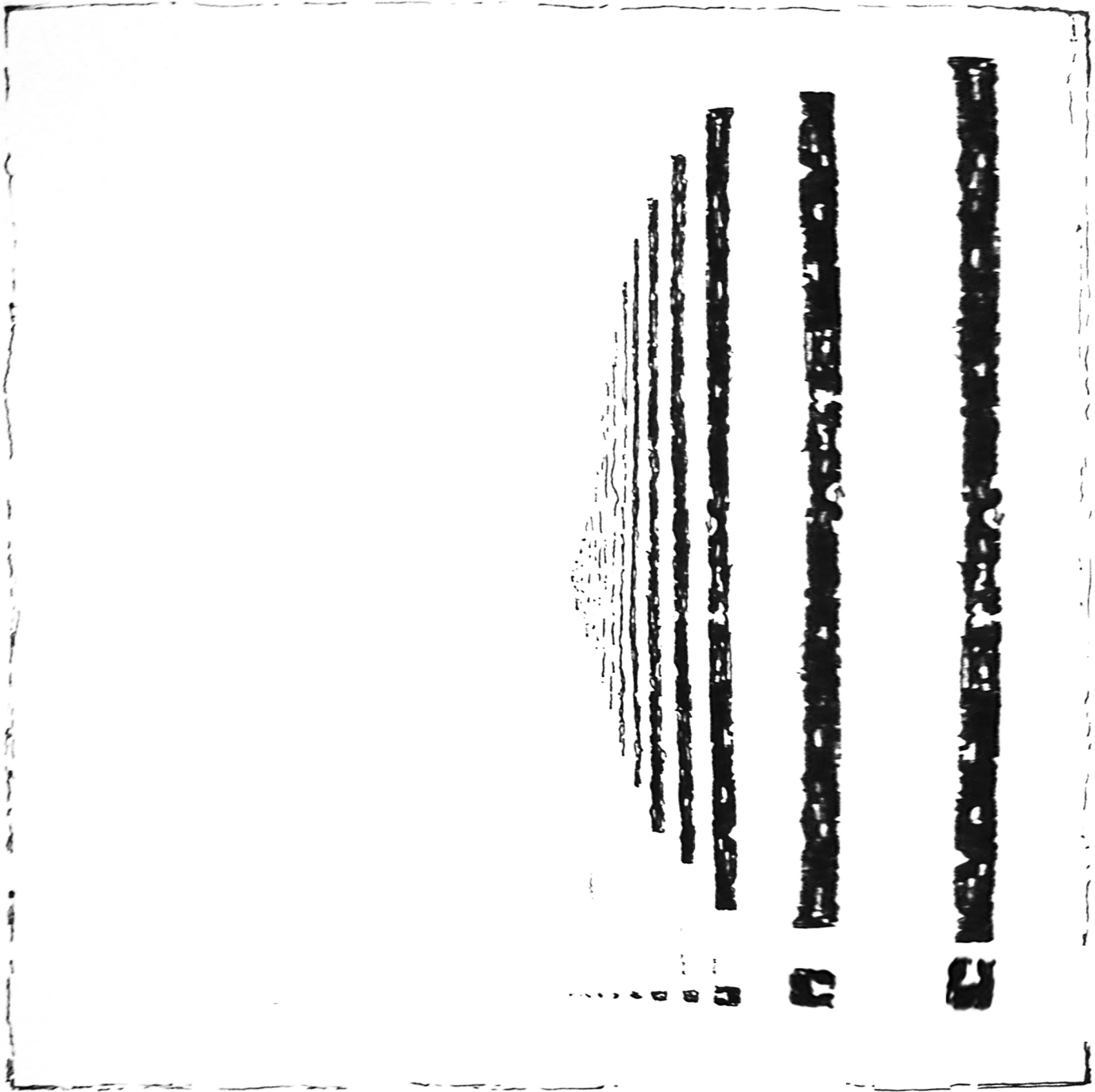
Zjawisko akcentu, jego relacji z innymi elementami, jak również z całym dziełem, podkreśla doznanie i sprawia wrażenie bardziej złożonego dzieła, co odróżnia je od wspomnianego wyżej prostego rytmu: rytmy falujące; rytm miarowy z przełamaniem; rytm ze wzmocnieniem w narożniku; ze wzmocnieniem bryły.

3. RYTMY ZRÓŻNICOWANE

Tendencjom przedstawiającym rytmy zróżnicowane w architekturze, towarzyszyło zjawisko wielowarstwowej scenograficzności i zabawy, tworząc nowy język architektury: zestawienia rytmów; kombinacje rytmów; przenikanie rytmów; kombinacje rytmów z akcentem w narożniku; zestawienia rytmów bryły; rytm spiralny.

4. RYTMY SWOBODNE

Rytmy pozbawione regularnej miarowości, tworzone w wyniku przenikania się form niegeometrycznych, z pewną regularnością oraz wyzwolone ze zjawiskiem oderwania się metrum od utworu, którym towarzyszy stosowanie pewnej przypadkowości w formowaniu kompozycji: swobodny z widoczną regularnością; wyzwolone.



1. RYTMY PROSTE, MIAROWE.

[Wprowadzenie] 1.1. Jednostajne, miarowe, pionowe rytmy elewacji. 1.2. Zwielokrotniony miarowy rytm w elementarnych bryłach. 1.3. Rytmy miarowe, progresywne, postępujące.

Już dla starożytnych Greków i Rzymian rytm w kompozycji architektonicznej stał się jednym z najistotniejszych elementów, które determinowały wrażenia harmonii, ładu, piękna i idealnych proporcji zawartych w dziele. Wynikało to przede wszystkim z harmonijnej gry idealnych proporcji, widocznej w kolumnadach, podporządkowanym pewnym kanonom oraz zjawisku detalu architektonicznego, dające się zobaczyć jako doskonałe i podniosłe dzieła sztuki. Zdecydowanie częstokroć nie budzący wątpliwości wśród widzów, jest prosty, miarowy rytm powtarzalnych elementów, które są wynikiem typizacji i modularności materiałów budowlanych, prefabrykowanych, produkowanych na podstawie budowlanego modułu, multiplikowane i zestawiane w rytmiczny sposób. Rytmy proste są pozbawione akcentów, wszelakich różnicowań, zestawień, przenikań, a w szczególności swobody i przypadkowości, bardzo często wynikają z na-

gminnie uwielbianej estetyki funkcjonalizmu, kojarzonej z modernizmem, stając się *rytmami martwymi*⁹³. Rytmy tego rodzaju nazywa się *prymitywnymi*, ponieważ *regularność interwałów czasowych jest w nich łatwo uchwytna*. Wiadome jest, kiedy oczekiwać następnego elementu, co zdaje się faworyzować rytmy proste. Dla wielu odbiorców są one zbyt proste, by mogły znaczyć cokolwiek. Stanowią jednak wielki wkład człowieka w naturalny porządek. Ta regularność i ład, które nie istnieją w przyrodzie, są reprezentowane przez prosty rytm i można je osiągnąć jedynie w uporządkowanym układzie. Tutaj wsparciem będą słowa Juliusza Żórawskiego, z dzieła *O budowie formy architektonicznej*, który pisał o istocie powtórzeń elementów w kompozycji. *Niektóre dzikie szczepy zdolne są liczyć zaledwie do sześciu; każdą większą ilość nazywają »dużo«. Ludzie stojący na wysokim szczyblu cywilizacji umieją liczyć miliony, lecz potrafią spojrzeć na raz i odróżnić najwyżej sześć elementów. Dwa, trzy, cztery elementy są przez człowieka we wszystkich wypadkach spostrzegane natychmiast. Pięć i sześć rzadziej, a elementy, których jest ponad sześć, widzimy zawsze jako »wiele«. Przy pięciu i sześciu elementach zaczyna się zjawiać pewien proces, który można by nazywać »podświadomym komponowaniem«*⁹⁴. Przedmiotem badań jest forma architektoniczna, która determinowana jest przez zjawisko miarowego, jednostajnego rytmu, wyrażanego w słupach elewacji w towarzystwie geometrycznej zasady kąta prostego.

93 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 69.

94 J. Żórawski, *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1962, s. 32.



1.1. Jednostajne, miarowe, pionowe rytmy elewacji.

Office Inspiration Centre, zaprojektowany przez pracownię DDJM w Krakowie w latach 2013-2015, a zrealizowany w 2017 roku, to oryginalny przypadek prostego, miarowego rytmu formy architektonicznej. Charakter miejsca inspirował tę prostą kompozycję, która nie naśladowując natury, została zakomponowana kontrastowo. Architekci *zbudowali kostkę na planie kwadratu (30 na 30 m) i ze wszystkich stron otoczyli ją arkadową kolumnadą z balkonami. Elewację stanowi układ prefabrykowanych słupów z białego betonu o przekroju 40 x 40 cm, obwodzących budynek w rozstawie co 2,7 m. Kolumnada pierwszego piętra jest znacznie wyższa, co znów przywodzi na myśl starą zasadę reprezentacyjnego, podwyższonego piętra, jakim w dawnej architekturze było piano nobile*⁹⁵. Rytm arkad pozwolił połączyć wnętrze z przestrzenią ogrodu, a elementy z forniowanego drewna wenge, wspinał się do rosnących w nim drzew. Istotnym elementem przestrzeni stał się niezwykle krajobraz, starodrzewie fragmentu dawnego zespołu parkowo-dworskiego Fischerów-Benisów. Kompozycja oparta na symetrii, sprawia wrażenie pozostania w równowadze, lecz naładowanej niezwykle ładunkiem energetycznym. Surowa i elegancka architektura biurowca, stworzona poprzez wspinałą, uproszczoną kolumnadę z jasnego betonu, świetnie komponuje się ze starymi drzewami, które otaczają budynek. Dopełnieniem

95 P. Pięciak, *W krakowskich Bronowicach*, [w:] J. Deja (red.), "BTA", Polski Cement, Nr 4/2019, Kraków 2019, s. 19.

opisu tej niezwyklej architektury, w myśl klasycznego kunsztu, są słowa jednego ze współautorów dzieła, Jarosława Kutniowskiego: *Zastosowaliśmy klasyczne podejście do formy ze zwróceniem uwagi na proporcje i zasady kształtowania budynku wywodzące się z klasycznych reguł, w których kolumnada jest elementem budowania porządku*⁹⁶. Nadmieniona kolumnada, podkreślająca kierunki pionowe i poziome, prezentuje raczej samą konstrukcję budowli, a niżeli jego dekorację. Uzupełnieniem stworzonej przestrzeni stała się przedłużona z części budowli niekończąca się kolumnada, będąca *elementem budowania porządku*⁹⁷, celująca w kierunku altany, tworząc napiętą, rytmiczną linię. Architekci stworzyli wspaniałą grą elementarnych brył, we współpracy z rytmem światła i cienia, dając wrażenie ekspresji i dynamiki. Bowiemy, jak pisał Mario Botta, *Symetria jest sposobem na kontrolowanie światła*⁹⁸. Miarowy i jednostajny rytm kompozycji fasad, stał się oczywistym pretekstem do stworzenia racjonalnej architektury. Dodatkowo biurowy charakter obiektu, architekci DDJM opisują w słowach: *Prosta i regularna forma, unikalne cechy prefabrykowanej kolumnady z białego betonu i forniowanego drewna wenge, podkreślają wizerunek Grupy Nowy Styl jako silnej i stabilnej firmy*⁹⁹. Tutaj twórcy stworzyli prostą formę, dającą poczucie harmonii, tak ważną we wszystkich definicjach piękna.

96 *Ibidem*.

97 *Ibidem*.

98 Wypowiedź Mario Botty w trakcie otwarcia wystawy *Mario Botta. Architetture 1960-2010* w Museo di Arte Aoderna e Contemporanea, Rovereto, 25.09.2010, tł. M. Kuzior, [za:] M. Pabich, *op. cit.*, s. 151.

99 M. Dunikowski, J. Kutniowski, *The Office Inspiration Centre*, tł. autor, [dostęp: 24 września 2019], Dostępny w Internecie: www.oic.nowystylgroup.com.



Przykład Hali sportowej w Szwajcarii projektu Livio Vacchiniego *swoją rytmiczną artykulacją skłania nas do próby weryfikacji pojęcia czym jest współczesny monument*¹⁰⁰. Na pierwszy rzut oka budynek nie ujawnia swojej funkcji; wydaje się być imponującym i niedostępnym blokiem na platformie umieszczonej wśród zielonej przestrzeni. Światło przenika przez pionowe otwory, tworząc wspinałą grę światła i cieni we wnętrzu. Filary, które tworzą fasady, podtrzymują dach o grubości 1,40 m. Układy rytmiczne organizują przestrzeń nie tylko wizualnie, ale także wpływają na jej odczuwanie, umożliwiając orientację przestrzenną. Wszystkie fasady budowli są jednakowe, nie posiadają drzwi, ani okien, buduje je forma i pustka albo światło i cień w stałym rytmie w identycznych odstępach. O architekturze hali sportowej pisze Laia Vives: *Porządek jest tym, co odróżnia nas od natury, architektura jest sztucznością, porządkiem, powtarzalnością, rytmem, składnią przestrzeni poziomych i/lub pionowych*¹⁰¹. Píše dalej: *Sekwencja filarów, które biegną wzdłuż fasady, spotykają się w narożnikach, wzmacniając go, i w którym żaden kierunek nie przeważa nad drugim*¹⁰². Podniosły nastrój budowli determinowany jest przez wrażenie związane z najbardziej elementarnym, arytmetycznym, monotonnym »tik-tak« zegara, którego wybitne, acz niedocenione znaczenie podkreślają słowa Rous-

seau: *Melodia bez rytmu jest niczym*¹⁰³. Geometria pionów, architektury Hali sportowej, przywołuje na myśl słowa Juliusza Żórawskiego, że *Kierunki pionowy i poziomy człowiek uważa za uprzywilejowane i silnie reaguje na drobne od nich odchylenia*¹⁰⁴. Wypada zgodzić się z architektem, malarzem i typografem Maxem Billem, który pisał: *jestem zdania, że sztuka może się w dużej mierze opierać na myśleniu matematycznym*¹⁰⁵. Bowiem istotną rolę w kreowaniu świata architektury jest tworzenie jej zgodnie z matematycznym myśleniem. Teoria Le Corbusiera, *kąt prosty rządzi kompozycją*, tu uyskała kolejną materializację, ponieważ *to właśnie lieux (l'angle droit - umiejscowienie kąta prostego) ją regulują*. Dalej pisał, że *kompozycją dzieł sztuki rządzą pewne zasady; mogą to być świadome metody, wyszukane i subtelne, albo zasady całkiem proste i stosowane szablonowo. Mogą też być po prostu przejawem twórczego instynktu artysty, intuicyjnej harmonii [...]*¹⁰⁶. Ta niezwykle oszczędna i zredukowana forma hali nasuwa słynną zasadę sformułowaną przez siedemnastowiecznego niemieckiego filozofa Johannesa Clauberga: *Entia non sunt multiplicanda praeter necessitatem*, czyli *nie należy mnożyć bytów ponad potrzebę*¹⁰⁷. W świecie mnogości form, chaosu, nadmiaru obrazów, czas na redukcję, spokój i ład.

100 M. Charciarek, *Detal architektury betonowej – reinterpretacje i metafory klasycyzmu*, [w:] „Czasopismo Techniczne”, z 5-A2/2012, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej - Detal architektoniczny dziś*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (red.), s. 75.

101 L. Vives, *Membrane. Limit, conflict and complicity in the architecture of Livio Vacchinim*, nr 2, VIVES, 2014, s. 69.

102 *Ibidem*.

103 M. C. Ghyka, *op. cit.*, s. 144.

104 J. Żórawski, *op. cit.*, s. 29.

105 M. Bill, *die mathematische denkweise in der kunst unserer zeit*, 1949, [za:] K. Elam, *op. cit.*, s. 100.

106 Le Corbusier, *Le Modulor*, 1948, [za:] K. Elam, *op. cit.*, s. 43.

107 *Brzytwa Ockhama*, [dostęp: 6 grudnia 2019], Dostępny w Internecie: www.wikipedia.pl.



Fernando Moreno Barberá, wielki koneser twórczości Miesa van der Rohe i Le Corbusiera, urbanista, dzięki związkom emocjonalnym i rodzinnym, które zjednoczyły go z Walencją, był odpowiedzialny za zaprojektowanie jednych z najbardziej charakterystycznych budynków w Walencji. W jego szczególnym sposobie rozumienia architektury, zrodziło się jedno z najwybitniejszych dzieł architekta, kompleks edukacyjny Uniwersytetu Pracy w Cheste, w latach 1965-1970, należący do nurtu brutalistycznego, który stał się symbolem racjonalizmu i funkcjonalizmu w architekturze. Urbanistyczne założenie, stanowi małe miasto z ogrodami dla ponad 5000 mieszkańców. Asymilacja dziedzictwa Le Corbusiera ujawniła się po raz kolejny, jako znakomite odniesienie, przejawiające się w energicznej plastyczności, powierzonej możliwościom betonu oraz zastosowaniu modułu 1,6 m. *Beton jest głównym bohaterem audytorium, stanowiący konstrukcję nośną złożoną z masywnych belek. Techniczne rozwiązanie portyków z kablobetonowymi żebrami, tworzy ogromną rzeźbę o kolosalnych wymiarach*¹⁰⁸. Fernando Moreno Barberá również widział związek kompozycji architektonicznej i muzycznej, który wyraża w następujących słowach: *Dzieło architektoniczne w pewnym sensie jest jak kompozycja muzyczna. Jako przykład podam Bacha. Człowiek wybiera temat i rozwija go, używając nie więcej niż czterech materiałów, aby wyrazić uczucie radości, smutku, wzruszenia, przygnębienia. Co by się stało, gdyby nagle w środku koncertu Bacha pojawił się*

108 C. Jordá, M. Palomares, F. Iborra, *Conservation management plan Cheste workers university Auditorium (Spain). A Getty Foundation keeping it modern grant*, XLIV-M-1, Politechnika w Walencji, 2020, s. 863.

*akordeon. A odnajdziemy to w wielu działach architektury, które stają się przesadną kakofonią materiałów i metod projektowych... Zły styl!*¹⁰⁹ Ikoniczna i monumentalna architektura Uniwersytetu Pracy, charakteryzująca się mocnymi, surowymi żebrami strukturalnymi, wspierającymi dach, naprowadza na brutalistyczne wizje. O charakterze architektury Uniwersytetu świadczy jej duży rozmiar i zachowanie surowości głównego materiału, betonu. Fernando Moreno Barberá, kojarzony z ruchem nowożytnym, głosił, że *Ekspresja architektoniczna musi być znaleziona przy użyciu niezbędnych elementów do budowania bez dodawania niczego zbędnego [...] konieczne jest uciekanie się do wiecznych środków wyrazu: kontrastów światła i cieni, relacji objętości, rytmu i proporcji między zagłębieniami i masywami, [wskazując również, że architekt musi] pozbyć się wszelkiej formalistycznej troski, nie pamiętać w żaden sposób wyuczony wcześniej, dążyć do powrotu do stanu architektonicznej niewinności*¹¹⁰. W szczególnym sposobie rozumienia architektury Fernando Moreno Barbery, zrodził się budynek oparty na module i geometrii, bowiem, jak mawiał Josef Müller-Brockmann: *proporcje elementów formalnych i dzielących je przestrzeni zawsze są powiązane z logicznie z nich wynikającą progresją liczbową*¹¹¹.

109 M. García Haro (prod.): *Fernando Moreno Barberá, Arquitecto* (wideo), Colegio Territorial de Arquitectos de Valencia, 2005 [za:] F. Moreno Barberá, *La década de 1940: la formación del arquitecto*, tł. P. Stalony-Dobrzański, [dostęp: 24 września 2019], Dostępny w Internecie: pl.wikipedia.org.

110 Fernando Moreno Barberá, [dostęp: 24 września 2021], Dostępny w Internecie: pl.wikipedia.org.

111 J. Müller-Brockmann, *Gestaltungsprobleme des Grafikers*, 1968, [za:] K. Elam, *op. cit.*, s. 5.



Bez wątpienia David Chipperfield należy do grona współczesnych architektów, trwających w ramach tendencji minimalistycznych. Jednym z jego największych dzieł jest *Muzeum Literatury Nowoczesnej* w Marbach am Neckar w Niemczech, zrealizowane w latach 2002-2006. To niezwykle wyraziste dzieło z jasnego, surowego betonu, nadając spokojny, racjonalny język tej architekturze, zmysłowość i efekt teatralności przestrzeni. Anna Mielnik pisze, że *Architektura Davida Chipperfielda została określona jako – dense minimalism, w której preferowaną metodą jest okrajanie, rzeźbienie i reakcja. [...] Prostokreślność form, ograniczona paleta materiałów nadaje budynkom prostej i gęstej (dense) masywności*¹¹². Ascetyczna kompozycja, z wyartykułowanymi kolumnami, złożona jest z dwóch prostopadłościennych brył, osadzonych w rozrzeźbionej topografii terenu. Baza budowli, częściowo ukryta w ziemi, którą można dostrzec od strony rzeki tworzy tarasowy układ, który jest determinowana przez spokojny, miarowy rytm klasycyzującej, betonowej kolumnady w elewacjach, która otacza skromną, drewnianą formę muzeum. Monotonny rytm identycznych elementów, zorganizowany w takty, powtarza się w równych odstępach został wzmocniony kontrastem ciemnych powierzchni przeszkleń i ścian, nadając spójny charakter kompozycji. Ta uporczywie rytmizująca architektura świadczy o muzyczności dzieła, o której pisze jego dyrektor Heike Gfrereis: *Nigdy nie widziałem naszego »drewnianego rdzenia«. To bardzo*

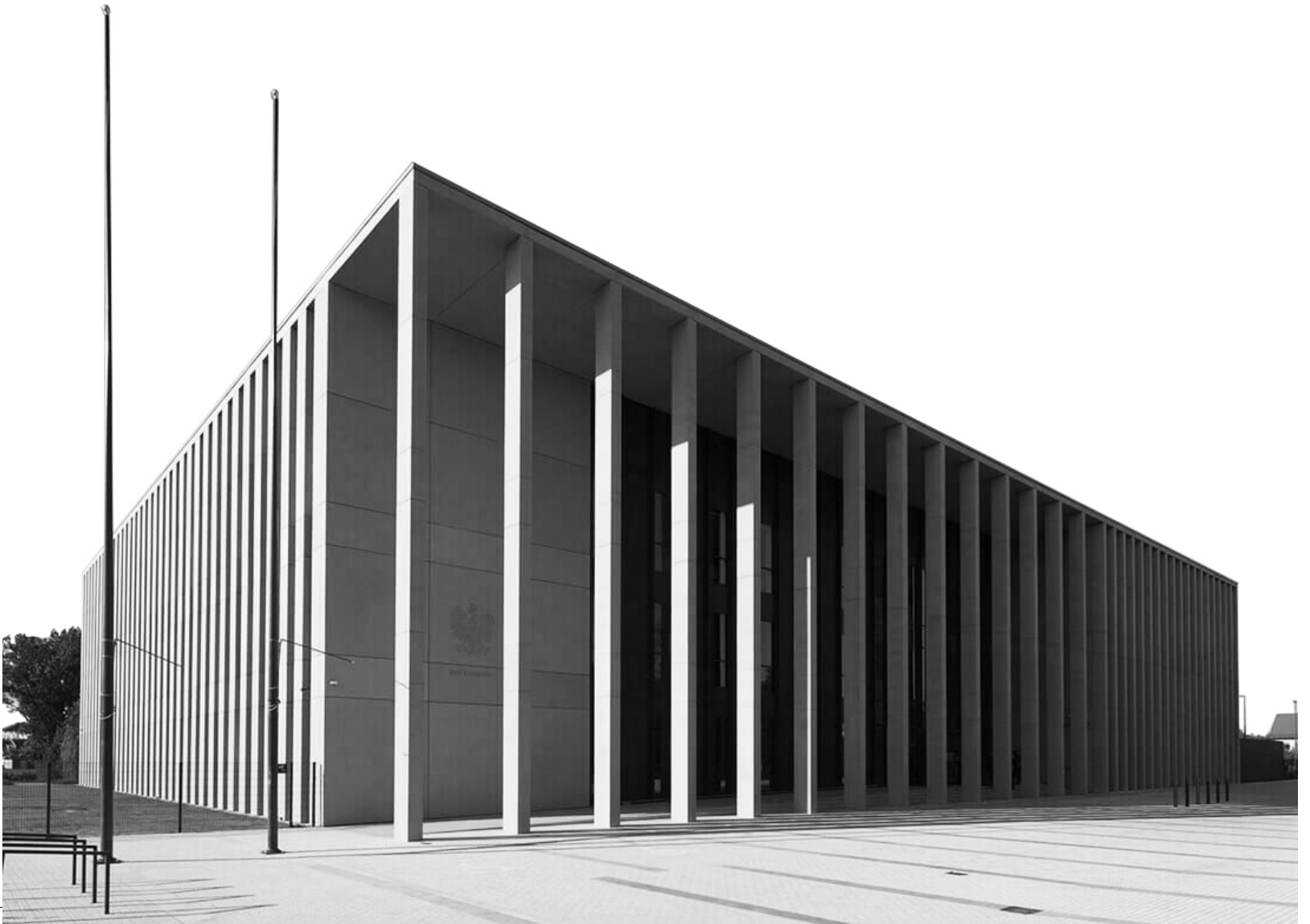
112 A. Mielnik, *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych*. Część pierwsza, [w:] „Przestrzeń i FORMA”, Nr 15/2011, s. 259.

*niesamowite. I bardzo instrumentalne, nie tylko Kalifornijskie. LiMo nigdy nie wyglądało tak bardzo jak muzyka*¹¹³. Cienie rzucone przez monumentalną kolumnadę oraz światło przedzierające się do wnętrza budynku, wzmacniają poczucie przynależności budowli do świata rytmizacji, a oszczędny wybór materiałów stały się znakiem rozpoznawczym autora. Zauważalne nachylenie terenu skrywa wejście do budynku, które znajduje się na szczycie wzgórza w parku, przy Muzeum Narodowym Schillera. O architekturze muzeum, przywołującym na myśl świątynię pisał Julian Japek: *Równomiernie rozmieszczone kolumny i wynikający z nich portyk przywodzą na myśl mózgową architekturę świątych świątyni*, wyjaśnia. *Muzeum Chipperfielda jest w dużej mierze świątynią, sanktuarium dla zawartych w nim dzieł literackich i ogólnie dla literatury. Prosty, racjonalny projekt tego muzeum pozwala mu być tak wyrazistym i komunikatywnym, jak zawarte w nim książki*¹¹⁴. Rygor geometrii kąta prostego, nawiązuje do architektury starożytnej oraz klasycznej niemieckiej, a linearność tej ascetycznej architektury o minimalistycznej estetyce, nasuwa skojarzenie ze świątynią sztuki - Akropol, górujący nad doliną rzeki Neckar.¹¹⁵

113 P. Parinejad, *Muzeum Literatury Współczesnej. Marbach. David Chipperfield Architektci*. „Patricia Parinejad Photography”, 2016, [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.patriciaparinejad.com.

114 J. Japka, *Muzeum Literatury Współczesnej*, „Minimalissimo”, 23 kwietnia 2012, [dostęp: 6 września 2019], Dostępny w Internecie: www.minimalissimo.com.

115 Tekst stanowi fragment referatu autora *Predestynacja prefabrykacji betonowej do zjawiska rytmu – elementu kreacji formy architektonicznej*, Monografie Technologii Betonu: XI Konferencja Dni Betonu, Wisła, 2021, s. 843-853



Realizacja Siedziby Sądu Rejonowego w Siedlcach jest rezultatem konkursu architektonicznego, ogłoszonego w 2011 roku przez Sąd Okręgowy w Siedlcach, w którym biuro HRA Architekci zajęło pierwsze miejsce, a odbiór budynku nastąpił w 2017 roku. W 2017 roku budynek został laureatem corocznej nagrody XXI. edycji konkursu Polski Cement w Architekturze, gdzie w uzasadnieniu można przeczytać: *nagrodę przyznano za wykorzystanie betonu – współczesnego kamienia, który pozwolił mocno połączyć formę i funkcję obiektu. Pomógł w stworzeniu nastroju Powagi i Spokoju. Precyzja i jakość wykończenia powierzchni przypominają słowa Adolfa Loosa, że „nowoczesne piękno określa dokładność wykonania i szlachetność czystego materiału, a zbyteczny ornament jest zbrodnią”¹¹⁶. To przykład ascetycznej i wyrafinowanej, prostopadłociennej formy, którego elewacje stanowią gęsty rytm słupów. Ów rytm kontynuowany jest w rysunku posadzki i zgeometryzowanej aranżacji nasadzeń roślinnych. Porządek i harmonię tego dzieła stworzyła kompozycja i wzajemne relacje, pomiędzy wyartykułowanymi słupami rytmicznej kolumnady. Poetyckość i nastrój dzieła są efektem twórczej pracy autorów, którzy piszą: *Naszym głównym celem projektowym było stworzenie monumentalnego obiektu, który jednoznacznie kojarzyłby się z władzą sądowniczą, pozostając jednocześnie przyjazny użytkownikom i interesantom. Przyjęte rozwiązania miały nawiązywać do stabilności prawa, pozwalającej jednocześnie na zapewnienie pełnej**

116 *Prefabrykacja po metamorfozie nagrodzona*, 2019, Stowarzyszenie Producentów Cementu, “Architektura Betonowa”, [dostęp: 1 czerwca 2020], Dostępny w Internecie: www.architekturabetonowa.pl.

*przejrzystości procedur sądowych*¹¹⁷. Regularność w multiplikowaniu bryły i pustki działa uspokajająco, a nawet nużąco, co decyduje o majestatyczności dzieła. Odkryte, żelbetowe prefabrykаты, wykonane z betonu architektonicznego budują zewnętrzny wyraz budynku. Wewnętrzne zaś, stanowią monolityczne odlewy na placu budowy. Michał Chrzanowski tłumacząc się z wyboru betonu architektonicznego, jako głównego materiału obiektu pisze: *Chodziło nam o znalezienie materiału, który podkreśliłby monumentalność projektowanego budynku nadając mu jednocześnie charakter pewnej surowości*¹¹⁸. Elewacje stanowią liczne przeszklenia, wszystkie sale rozpraw doświetlone są światłem dziennym, wpadającym przez równoległe szczeliny przestrzeni między słupami, zaś główny hol wypełnia światło docierające ze dachowych świetlików. Kunszt tej architektury ożywia w pamięci antyczny kanon starożytnej greckiej świątyni, udźwignięty na lekkim wzniesieniu, wywołuje wrażenie o bardzo sporym ładunku przeżycia estetycznego i wyrafinowania. Prosta architektura sądu przypomina słowa Dariusza Kozłowskiego: *Mimo panującego pluralizmu stylistycznego, daje się zauważyć narastającą tęsknotę za architekturą prostą, jako synonimem stylu intelektualnego, eleganckiego i wyrafinowanego zarazem*¹¹⁹.

117 *Sąd Rejonowy w Siedlcach – stylowa elegancja*, “Sztuka architektury”, 08.06.2018, [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.sztuka-architektury.pl.

118 *Nominacje do nagrody im. Miesa van der Rohe 2019 – Siedziba Sądu Rejonowego w Siedlcach*, “Archinea”, 19.12.2018, [dostęp: 8 września 2019], Dostępny w Internecie: www.archinea.pl.

119 D. Kozłowski, *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcje*, [w:] “Architektura betonowa”, D. Kozłowski (red.), Kraków 2001, s. 11.



Kompleks sportowy w Windisch-Mülimatt w Argowii, został zaprojektowany w drodze konkursu przez Livio Vacchini w 2005 roku, a wzniesiony w 2010 roku, jako jedna, ogromna, jasna przestrzeń w żelbetowym monumencie, znajdująca się w idyllicznym krajobrazie nad brzegiem rzeki Windisch. Ponad jedenastometrowy obiekt zawiera 8 hal sportowych, dwie potrójne sale gimnastyczne, fitness, dydaktyczne i edukacyjne oraz szatnie i sale pomocnicze. Wolne od słupów centrum sportowe zajmuje powierzchnię 55 x 80 m, jest zorganizowane na trzech poziomach z dostępem na poziomie piwnicy. Szczególnie imponująca stała się rytmiczna, składająca się z 27 modułów ramowych w kształcie litery V (jak w miechu akordeonu), jednokondygnacyjna, ruchoma fasada kompleksu sportowego, dostawiona do prostokątnej tafli szkła, która zygzakuje niczym złożona harmonia z kartki papieru. Taki sposób artykulacji fasady, został podporządkowany miarowemu, jednostajnemu, monotonnemu rytmowi. Filary, których przekrój zmniejszono z 43 × 70 cm przy podstawie kolumny do 43 × 43 cm przy głowicy kolumny, tworzą powtarzalny, niekończący się rytm. Architektura hali sportowej przywodzi na myśl *lekkość origami i ruch akordeonu*¹²⁰. Ta martwa monotonna geometria, pozbawiona radykalnych akcentów, została ożywiona, wzmocnieniem ostrych, betonowych zakończeń elementów konstrukcyjnych, *dotykających nieba*. Takie rytmy, często wynikają z pobudek czysto funkcjonalistycznych, jednak w tym wypadku, stanowi artystyczny pokaz współczesnych osią-

gnięć inżynierskich. Elewacje boczne stanowiące prostą, niemal całkowicie oszkloną płaszczyznę, dostarczają słonecznych kąpiel i wspaniałych widoków na krajobraz, zawodnikom i widzom sal. Kolorystyka wnętrza jest powściągliwa. Odsłonięte, surowe, betonowe ściany i elementy akustyczne są naturalne, a stalowe balustrady, drewniane elementy i podłogi hal sportowych pomalowane na jasnoszary kolor. Ta monochromatyczna kolorystyka tworzy spokojną atmosferę, która znajduje odpowiednik w krajobrazie. Aby zrekompensować brak naturalnego światła w piwnicach, podłogi pomieszczeń zostały odznaczone mocną, żółtą barwą. Kompleks sportowy, stanowiący abstrakcyjną rzeźbę o charakterze monolitycznym, został podkreślony przez podstawę w formie cokołu, który uniósł obiekt ponad ziemię. Powściągliwa, oszczędna, zredukowana, jednorodna forma, należąca do świata miarowej rytmizacji, tworzy dzieło kontrastujące z miękkimi liniami rzeczno-krajobrazu. Livio Vacchini w swoim artystycznym credo pisał: *La arquitectura es algo inútil*¹²¹ - architektura jest czymś bezużytecznym oraz *La cualidad existe, la belleza es objetiva*¹²² - Jakość istnieje, piękno jest obiektywne. Być może właśnie taka jakość architektury Vacciniego, zbudowanej przy pomocy rytmu, jako głównego elementu kompozycji w kreacji formy, będzie stanowić wzorzec dla współczesnych twórców świata sztuki.

120 R. Hartmann Schweizer, *Krustentier und Vogel*, Mülimatt, TEC21 40/2010 s. 18.

121 L. Vacchini, *Aforismos sobre el hacer y el saber*, [w:] VACCHINI, DPA 23, Edicions UPC, Barcelona 2007, s. 80.

122 *ibidem.*, s. 81.



1.2. Zwielokrotniony miarowy rytm w elementarnych bryłach.

Le Corbusier choć stronił od pompacyjności centralistycznego państwa, podziwiał faszyzm, a za nim włoscy racjoniści, budując dla Mussoliniego. Najlepszym tego przykładem był *La Padula i Romano, Pałac Cywilizacji Włoskiej*, zaprojektowany przez trio włoskich architektów, Giovanniego Guerriniego, Ernesto Bruno Lapaduli i Mario Romano, zbudowany na wystawę powszechną EUR w Rzymie w latach 1938-1942. Wspaniała marmurowa wieża o wysokości 68 metrów z neoklasyczną fasadą niekończących się łuków z licznymi oknami o wysokości 9 metrów, rozciągającymi się na wszystkich czterech ścianach. *Prawie sześcienna, potężna bryła zbudowana z kamienia (głównie białego marmuru) nawiązuje do amfiteatru rzędem półokrągłych otworów: 9 arkad w 6 poziomach, co prawdopodobnie ma symbolizować liczbę liter w imieniu i nazwisku dyktatora Benito Mussoliniego. Umieszczony z jednej strony na zamknięciu szerokiej zielonej osi, a z drugiej strony na cokole kamiennych schodów, zwany jest potocznie kwadratowym Koloseum*¹²³. Elewacje Kwadratowego Koloseum stanowią regularne łuki, nasuwające skojarzenie z antycznym Koloseum. Z każdej strony górnej części bryły widnieje napis: *Un popolo di poeti di artisti di eroi di santi di pensatori di scienziati di navigatori di tra-*

123 K. Wiecha, R. Nakonieczny, *Rzym, architektura współczesna*, [w:] "Archivolta", nr 3/2010, s. 41, [za:] M. Początko, *Współczesność architektury monumentalnej*, praca doktorska napisana na WA PK pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Dariusza Kozłowskiego, Kraków 2015, s. 63.

*smigratori*¹²⁴, oznaczający: Naród poetów, artystów, bohaterów, świętych, myślicieli, uczonych, żeglarzy, migrantów. W podstawie budynku, pod łukami znajduje się 28 rzeźb, przedstawiające różne branże i zawody. Nikolaus Pevsner, kojarzony ze stylem międzynarodowym, głosił, że *budowle takie [...] znajdują kiedyś swoje miejsce w historii architektury. Łączą one proste, geometryczne kształty z pięknym wykończeniem, lśniącymi marmurami na zewnątrz i wewnątrz*¹²⁵. Centralny dziedziniec Palazzo stanowi doskonale źródło światła. Z powodu wydarzeń z II wojny światowej, dzieło nigdy nie działało zgodnie z pierwotnym zamierzeniem. W latach 2003–2008 Koloseum zostało poddane radykalnej renowacji i w 2015 roku architekt Marco Costanzi wraz z rzymską modową marką Fendi, kierowaną przez CEO Pietro Beccari, przekształcili budynek na swoją siedzibę. Ogołocony, jasny i oszczędny klasycyzm z powtarzalnymi sześciopiętrowymi arkadami, stanowi przykład nieśmiertelnego monumentalnego, włoskiego racjonalizmu. Charles Jencks bardzo cenił taką architekturę: »*Ogromne, kolektywne osiągnięcia*« *podobające się »prostym ludziom*«, *a na dziś stanowią naukę, jak traktować ulicę i monumentalne budowle*¹²⁶.

124 Kwadratowe Koloseum, projekt E-42 i kod Mussoliniego, "Voice of Rome", 29.04.2015, [dostęp: 8 września 2019], Dostępny w Internecie: www.voiceofrome.com.

125 N. Pevsner, *An Outline of European Architecture*, wyd. 7, Harmondsworth, 1964, s. 411; wydanie polskie: *Historia architektury europejskiej*, Warszawa, 1976, s. 417, [za:] Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 59.

126 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 91.



Miarowy i jednostajny rytm fasad doskonale obrazuje cmentarz w Modena we Włoszech, projektu Aldo Rossiego i Giorgio Braghieriego z roku 1971, monumentalną architekturę, która niewątpliwie odgrywa rolę pamięci zbiorowej i symbolu¹²⁷. Ograniczony do podstawowej bryły elementarnej, czerwonego sześcianu, bez stropów, okien, drzwi i dachu z czarnymi kwadratowymi otworami *Dom Zmarłych*, ku czci ofiar wojny i partyzantów, poległych w II wojnie światowej sąsiaduje z podłużnym, dwukondygnacyjnym kolumbarium z kolumnadą prostych słupów. Nie kończące się linie proste i powtarzane arkady zamykają ten święty obraz w bezruchu¹²⁸. Nad całością dominuje ścięty stożek, stanowiący komunalny grobowiec, przypominający komin krematorium¹²⁹. W rzucie rzędy kolumn układają się w kształt trójkąta, skonsolidowane z kształtem ryby, symbolu chrześcijaństwa. Wewnątrz stożka znajduje się kaplica zwana kościołem wszystkich religii. Aldo Rossi wykorzystuje analogiczne łączenie i powtarzanie form należących do ograniczonej i rozpoznawalnej kolekcji czystych kształtów, takich jak: stożek, walec, trójkąt i kwadrat. Ten stosunkowo niewielki, ale starannie wyselekcjonowany ze wspomnień zakres form wywodził się bez wątpienia z kultury, w której architekt dorastał¹³⁰. Opisując architekturę cmentarza, należy odwołać się do słów jego autora, który pisze, że architektura staje się

także doświadczeniem autobiograficznym, miejsca i rzeczy zmieniają się wraz z nawarstwianiem się nowych znaczeń. Racjonalność wydaje się ograniczona do obiektywnej logiki, redukcyjnego procesu, który z czasem prowadzi do powstania charakterystycznych właściwości¹³¹. Panująca w okolicy cisza ograniczona murem cmentarnym, daje poczucie refleksji i zadumy. Taki cel architektury widzi Charles Jencks: »Dom Zmarłych« na pierwszym planie wygląda rzeczywiście jak nawiedzony: okna są przesadnej wielkości, a dach nie istnieje — coś dla umarłych i dla de Chirico. Pusta ulica prowadzi do wysokiego »wspólnego grobu«, którego kod przywodzi niestety na myśl komin krematorium. Częściowo to niezręczne kodowanie, częściowo zaś skojarzenia z »rozwiązaniem ostatecznym« przyniosły Rossiemu popularność i wstyd¹³². Maksymalnie zredukowane formy oddają wizję kształtowania architektury Rossiego. Znalazł on sposób na uczynienie architektury metafizyczną; odwiedzający nieuchronnie konfrontowani są z myślą o śmierci. Zaslugi Rossiego polegają na uświadomieniu znaczenia budowli monumentalnych w utrwalaniu i określaniu historycznej pamięci i obrazu miasta. Dla postmodernistów są to sprawy zasadniczej rangi, bo dotyczą określenia wspólnej, publicznej przestrzeni w architekturze¹³³.

127 *Ibidem*.

128 Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989, s. 133.

129 *Ibidem*.

130 A. Mielnik, *Architektura mieszkaniowa Aldo Rossiego – pomiędzy racjonalizmem a poetyką*, [w:] *Środowisko Mieszkaniowe*, W. Seruga (red.), Nr 26/2019, Kraków 2019, s. 67.

131 *Architecture and Urbanism 56*, tłumaczenie: David Steward. © A + U Publishing Co LTD., s. 74-76, [za:] Ch. Jencks, Kropf Karl, *Teorie i manifesty...op. cit.*, s. 87.

132 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 91.

133 *Ibidem*.



Alberto Campo Baeza w 1999 roku zaprojektował *Główną Kasę Oszczędności* w Grenadzie. To monumentalny betonowy sześciian, oparty o siatkę konstrukcyjną 3 x 3 x 3 m, widoczną na elewacjach nadając dziele klarowności i prostoty w dyktaturze kąta prostego. Obiekt mieści wielkie atrium z masywnymi kolumnami podtrzymującymi strop, które twórca nazywa *impluvium światła*, nawiązując do rzymskich impluviów - otworów w stropie przepuszczające światło. O roli światła w twórczej drodze do świata architektury pisał autor budynku: *Światło jest niczym powietrze, które przenika przez instrument muzyczny. Instrument gra tylko wtedy, kiedy przechodzi przez niego powietrze*¹³⁴. Równy rytm i jednostajny podział, sprawiają wrażenie monumentalnej świątyni, tworząc podniosły nastrój budynku, bliski architekturze klasycznej. *Okna są komponowane na kwadratach siatki modularnej, szklone w pełni lub z poziomymi pasami trawertynu. Sześcienna bryła banku posiada wyjątkowy charakter oparty o prostą zasadę konstrukcyjno-materiałową. Silny wyraz tej elementarnej formy potęguje surowy i zdyscyplinowany rytm kompozycyjny obiektu*¹³⁵. Wewnętrzny dziedziniec, wprowadza naturalne słoneczne światło przez świetliki i rozprasa je na alabastrowych powierzchniach ścian, co autor nazwał *impluvium światła*¹³⁶. Dach spoczywa

na czterech ogromnych kolumnach z odsłoniętego, surowego betonu. To próba kontynuacji klasycznego założenia włoskich miast, pozbawionych od skojarzeń historycznych. *Niestety, [...] dzieła nie-odparcie przywodzą na myśl faszystoską architekturę z lat trzydziestych, choć sami twórcy nieustannie odżegnują się od tego źródła*¹³⁷. Odpowiedzią na te słowa powinny być słowa Charlesa Jencks'a: *[Oszczerczy krytycy] są głupi, ponieważ nie istnieje »architektura faszystowska«. Istnieje jednakże architektura okresu faszyzmu, włoskiego lub hitlerowskiego, tak samo jak architektura okresu stalinowskiego*¹³⁸. Marcin Charciarek, opisuje twórczość Baezy słowami: *hiszpański architekt tworzy i składa przestrzeń poprzez myśl i wiarę. Dla Baezy konieczne jest określenie tożsamości budynku poprzez znalezienie porządku dla jego kolejnych elementów i połączenie ich w harmonijną całość. [...] Prostota idealnych form geometrycznych przenosi spoistość i masywność stosowanego materiału, rozpoczyna grę z przestrzenią przez wypełnianie jej, innym razem zaś niedomykanie, czy pustkę*¹³⁹. Nie wykluczone, że twórczość Alberto Campo Baezy, podkreślona jego słynnym mottem: *more with less*, stanie się wzorem czytelności kompozycji poprzez ograniczenie środków wyrazu.

134 T. Makowski, *Budynki powinny śpiewać - Rozmowa z Alberto Campo Baezą*, [w:] "Architektura" Nr 10/2008, s. 34.

135 M. Początko, *Pałac wielorodzinny czy miejski monument?* [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Nr 7/2017, T. Kozłowski (red.), Kraków 2017, s. 123 i 125.

136 *Impluvium of light, 2001 Caja Granada Headquarters*, [dostęp: 15 października 2019], Dostępny w Internecie: www.campobaeza.com.

137 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 21.

138 *Ibidem*, s. 90.

139 M. Charciarek, *Esencja Architektury - sztuka odejmowania*, [w:] "Czasopismo techniczne" z. 10-A/2004 rok 101, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Architektura jako sztuka*, M. Misiągiewicz (red.), Kraków 2004, s. 205.



Do świata rytmizacji należy budynek projektu Oswalda Mathiasa Ungersa, wybudowany w latach 1983-84 *Messe Torhaus — Bramę Frankfurcką — najpiękniejszy kominiek we Frankfurcie*. To niezwykle dzieło, przypominające gilotynę, składa się z trzech połączonych ze sobą elementów: z sześciokondygnacyjnego cokołu, z którego wyrasta czerwona wieża, z której jeden środkowy, szklany element jest wysunięty ponad pozostałe, tworząc otwór. Kompozycję fasady, charakteryzującą się ściśle geometryczną siatką projektową, determinuje rytm otworów okiennych na tle czerwonej cegły. Nad nią góruje szklany prostopadłościan, odcinając się od bazowej formy, fałszywie *wysuwający się*, tworząc wspaniałą grę brył. Wszystkie te części budynku cechuje kwadratowy podział siatki, jednak zakrzywiona bryła prostokątnego, niskiego budynku dolnej części budynku bramnego, nie wydaje się być zgodna z tą ścisłą siatką geometryczną. Architektura poprzez poetycki wydźwięk oraz przez rytmikę, świadomie genialnie nawiązuje do mistrzowskich tradycji abstrakcjonizmu i awangardy. W 1960 roku Oswald Ungers wraz z Reinhardem Gieselmannem pisał, że *Forma jest wyrazem treści duchowej — i domagał się odejścia od funkcjonalizmu i stosowania technologii ze względu na nią samą*¹⁴⁰. Słowami podsumowującymi twórczość Ungersa, należąca do świata geometrii, mogą być te, opisujące jego Haus Ungers III w Kolonii z 1996 roku przez Annę Mielnik: *Wyobrażony świat Ungersa, podporządkowany ścisłym zasadom geometrii [...] stał się dowodem na istnienie współczesnej architektury poszukującej porządku i opartej na rygorach*

*stycznych zasadach kompozycyjnych wynikających z praw matematyki. Ungers, szukając bezprzedmiotowej architektury czystej formy, określił ją jedynie za pomocą masy, geometrii i proporcji*¹⁴¹. Czysta geometria architektury Bramy Frankfurckiej, oparta na ideach, ma wielką wartość, jako środek twórczego myślenia.

140 Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty...op. cit.*, s. 116.

141 A. Mielnik, *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych*. Praca doktorska opracowana na WA PK, pod kierunkiem prof. Dariusza Kozłowskiego, Kraków 2010, s. 165.



Kwartał zabudowy mieszkalnej przy Köthener Strasse w Berlinie zaprojektowany przez Oswalda Mathiasa Ungersa w roku 1988. Obiekt sześcienny z ściśle podzielonym układem kwadratowych okien jest przykładem zasad projektowania OMUngerów. Jego myślenie o abstrakcji twórczej są wyraźnie rozpoznawalne w fasadzie budynku, gdzie sześcian i kwadrat to jego podstawowe narzędzie projektowe. Budynek składa się z sześciu kondygnacji naziemnych od strony ulicy i pięciu od ogrodu. Płaski dach podzielony jest na dwa poziomy: niższy (z ogrodami dostępnymi dla mieszkańców) na wewnętrznym dziedzińcu, a wyższy na zewnątrz. Cała kompozycja charakteryzuje się schematyzmem, geometrią, klarownością, abstrakcją oraz użycie sześcianu jako moduł tworzą harmonię piękna i spokoju. Ciągłość siatki modularnej we wszystkich elementach, pozwala kontrolować matematyczną, rytmiczną dynamikę między elementami ścian, drzwi i otworami okiennymi, wzmocnionymi przez obecność białych ram okien, które akcentują wymiar czystego, geometrycznego znaku, monumentu umieszczonego w przestrzeni miejskiej. *W procesie twórczym Ungersa zawsze dominowała potrzeba nadania obiektowi czystej struktury, kwadrat lub sześcian były jego podstawowymi środkami wyrazu. W planach IBA 1 układ konstrukcyjny, sekcje, elewacje, układ okien i okładziny podporządkowano siatce modułowej opartej na kwadracie*¹⁴². Ten pozornie prosty, surowy monument dopełniający kwartał zabudowy miasta, poprzez wprowadzenie

trzykondygnacyjnych wcięć-bram, przełamuje potęgę gmachu. Kierując uwagę na twórczość Ungersa, warto oddać głos Charlesowi Jenckowski, który w swojej książce *Architektura postmodernistyczna*, ocenia jego twórczość: *Styl jest neutralny, grzeczny i zrozumiały. Dzięki tym wartościom znajduje on poparcie projektantów zniechęconych pluralizmem i tym, co uważają za kicz postmodernizmu. Nowa abstrakcja kładąca nacisk na autonomię architektury oznacza, że można mniej więcej nie przejmować się gustami innych ludzi i zająć się problemami estetycznymi i organizacyjnymi. A to z kolei oznacza, że architektura może być traktowana jako sztuka*¹⁴³. Ten lapidarny i monumentalny gmach nie kłóci się z okoliczną architekturą, a zarówno forma jak i materiał są wyraźnie powiązane z duchem czasu. Obiekt odnosi się do wyobrażeń o tradycyjnej architekturze, jednak skrywa w sobie dozę dowcipu i zabawy, co czyni go przykładem wzorcowej architektury. O geometrycznej i uporządkowanej architekturze Ungersa pisze Anna Mielnik: *Wyimaginowany świat Ungersa, podporządkowany ścisłym regułom geometrii [...], stał się dowodem/potwierdzeniem obecności nowoczesnej architektura poszukująca porządku i podstawy w ramach ścisłych zasad kompozycji*¹⁴⁴.

142 A. Mielnik, *O domach radykalnych* [w:] *Dom w mieście : właściwości rzeczy architektonicznej*, t. 5 T. Kozłowski (red.), Wydawnictwo PK, Kraków 2016, s. 81.

143 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 151.

144 A. Mielnik, *O domach radykalnych*, *op. cit.* s. 86



Szczególny rodzaj architektury monumentalnej przedstawia budynek *Laboratoriów Wydziału Mechanicznego* w Hajfie w Izraelu, projektu Alfreda Neumanna i Zvi Heckera, zrealizowany w latach 1963–1966. Laboratorium, zbudowane z masywnych, prefabrykowanych, betonowych elementów, wypełnionych wąskimi oknami, wchodzi w skład kompleksu kilku dwu-trzykondygnacyjnych obiektów Wydziału Inżynierii Mechanicznej. Architekci zaproponowali obiekt, złożony z powtarzalnych, modułowych, prefabrykowanych, betonowych płyt grubości 14 cm, które pełniły funkcję nośną tej konstrukcji, w kształcie trójkąta, pomiędzy które wstawiono wąskie okna. Charakter architektury Laboratorium, jak nazwano wystawę poświęconą twórczości autorów, *Architektury upakowywania przestrzeni*¹⁴⁵, zwraca uwagę na słowa Zvi Heckera: *Forma architektoniczna nie może być uwarunkowana jedynie funkcją, ale musi powstawać w ramach świadomości artysty*¹⁴⁶. Neumann wierzył w artystyczną rolę architektury jako poetyckiego i użytkowego kształtowania humanizowanej przestrzeni. Jako Dziekan Technion — Israel Institute of Technology w Hajfie, w 1956 roku napisał publikację, w której poparł fakt, iż budynki powinny być postrzegane, nie jako pojedyncze duże formy, lecz zestaw mniejszych, powtarzających się, *połączonych ze sobą jednostek,*

*które mogłyby uczynić je bardziej humanitarnymi*¹⁴⁷. Odwracając się od pojęcia funkcjonalizmu, Neumann myślał o architekturze, jako o multiplikacji wzorów jednostek przestrzennych. Stosował wielościennie geometrie z własnym systemem proporcji Em-Phi, w celu uzyskania nowego języka architektury, opartego na poetyce gry światła i cienia, budując nowoczesną, współczesną izraelską strukturę. Architekturę Neumanna, Rafi Segal nazwał *space packed* - zapakowaną przestrzenią, czyli budowanie architektury na bazie wielościennych form, *upakowanych*, uzyskując dzięki temu maksymalną wydajność przestrzeni. Segal dostrzegł odsunięcie *od zwykłych brutalistycznych wpływów szorstkiej nieobrobionej powierzchni jako wykończenia budynku* - w kierunku bardziej wyrafinowanego wyrazu, *odslaniającego skomplikowane niekonwencjonalne geometrie. [...] cechy rzeźbiarskie betonu pozwoliły Neumannowi i Heckerowi uzyskać czystość formy, krystaliczną ekspresję geometrii budynku jako jednej ciągłej konstrukcji, a nie zbiór różnych elementów, zgodnie z zasadami modernizmu*¹⁴⁸. Omawiane dzieło wywarło istotny wpływ na odbiór architektury jako monumentu, pomyślanego z mnogości powtarzających się i połączonych ze sobą cząstek. Fascynujące zwielokrotnione rytmy, wyraziste linie i kształty, aranżują przestrzeń wizualnie i wzmacniają odczuwanie tej niezwyklej architektury.

145 *Architektura upakowywania przestrzeni: życie i twórczość Alfreda Neumanna* to tytuł wystawy, poświęconej T. Z. Heckerowi, A. Neumannowi i R. Segalowi w Muzeum Architektury we Wrocławiu, w dniach 19.06-29.09.2015 r.

146 T. Kozłowski, *Autoreferat: Architektura a sztuka*, s. 6, [dostęp: 15 sierpnia 2019], Dostępny w Internecie: arch.pk.edu.pl.

147 H. Urbach, *New monograph chronicles Alfred Neumann, Israel's unsung architect*, "The Architect's Newspaper", 25.08.2018, [dostęp: 8 września 2019], Dostępny w Internecie: www.archpaper.com.

148 R. Segal, *Cielesność betonu. Modernistyczna architektura nagości*, [w:] "Pretekst", Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 40-41.



1.3. Rytm miarowe, progresywne, postępujące.

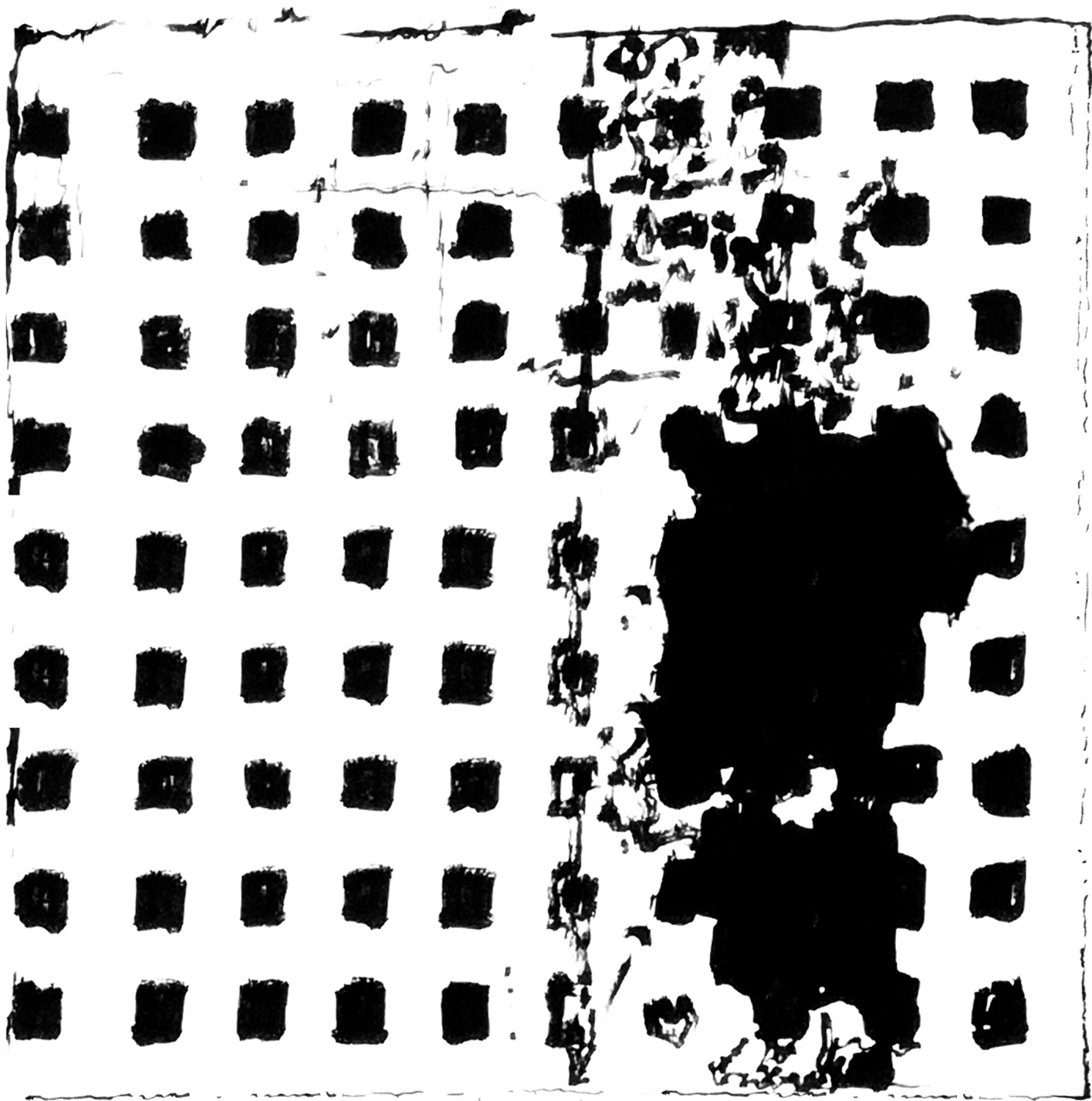
Zaprojektowany w latach 2009-2012 przez Tomasza Koniora wraz z zespołem projektowym i zrealizowany w latach 2012-2014 w Katowicach projekt siedziby Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia, został wyłoniony w międzynarodowym konkursie architektonicznym w 2008 roku. To nieskomplikowana, ceglana, prostopadłościenna forma z dominującą bryłą nad salą koncertową. O charakterze i atmosferze budowli, stanowi korpus — pierścień obłożony wypalaną w XIX-wiecznych piecach cegłą. Cegła, jak twierdzi Tomasz Konior – autor tej budowli, to *najstarszy element prefabrykowany, a to prowadzi nas do konkluzji, że od dawna starano się w budownictwie zapewnić powtarzalność technologiczną, teraz mamy po prostu do czynienia z dostępnością lepszych technologii, tak by proces ten prowadził do jak najbardziej zaawansowanego uproszczenia montażu*¹⁴⁹. Głównym rdzeniem budynku jest sala koncertowa typu *winnica*, a przestrzeń pomiędzy salą a korpusem stanowi atrium, przestrzeń dla melomanów. O swoim wspaniałym dziele sam autor pisał: *Najważniejsza w projekcie była muzyka oraz kontekst: z jednej strony miejsca, czyli terenu po dawnej kopalni Katowice, gdzie tuż za Spodkiem wyrasta nowa dzielnica kulturalna miasta, z drugiej, w szerszym znaczeniu, tożsamości całego regionu. Nowa siedziba NOSPR miała być muzyczna i śląska, co chcieliśmy*

149 T. Konior, *Prefabrykacja na fali*, [w:] "BTA", Nr 4(88)/2019, s. 53.

*uczycielnic już w samej bryle*¹⁵⁰. To wielowarstwowa struktura, której elewacje artykułowane są poprzez progresywny rytm osiemdziesięciu ceglanych filarów i pionowych okiennych pasm, współtworzy zmysłowe odczucie przestrzeni kojarzonej z muzyką. Architekturą rządzą rytm i światła i cieni, zbudowany z cegły oraz *współczesnego kamienia*, betonu. Ceglane elewacje budowli, poprzez zastosowanie intensywnie czerwonej barwy, przywołują na myśl architekturę śląskiego, robotniczego osiedla familoków, Nikiszowiec. Stosowna i prosta architektura NOSPR budzi skojarzenie z rysunkiem kodu kreskowego, poprzez widoczny nieregularny pionowy rytm pylonów i przeszkleń pomiędzy nimi. Nad budynkiem góruje ciemna, gigantyczna, antracytowa, betonowa bryła, z fakturą deskowania, w duchu wydobywanego z kopalni węgla, mieszcząca główną salę koncertową. Potęgujące muzyczny charakter budowli otoczenie, skomponowano z dwóch placów wejściowych, fontann oraz amfiteatru w otoczeniu labiryntu z grabów, rysując plan Katowic z 1926 roku, przy współpracy wybitnego kompozytora, ale również dendrologa, Krzysztofa Pendereckiego. Wyróżniająca się wyjątkową architekturą siedziba NOSPR, należąca do świata rytmizacji, wyznacza nową jakość w twórczym myśleniu o kulturalnej przestrzeni, stała się wielkim symbolem przemian w mieście Katowice¹⁵¹.

150 *Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia*, [dostęp: 2 sierpnia 2019], Dostępny w Internecie: www.sztuka-architektury.pl.

151 Tekst stanowi fragment referatu autora *Predestynacja prefabrykacji betonowej do zjawiska rytmu – elementu kreacji formy architektonicznej*, Monografie Technologii Betonu: XI Konferencja Dni Betonu, Wisła, 2021, s. 843-853



2. RYTMY AKCENTOWANE, TONICZNE

[Wprowadzenie] 2.1. Rytmy falujące.

2.2. Rytm miarowy z akcentem w bryle.

2.3. Rytm ze wzmocnieniem w narożniku.

2.4. Ze wzmocnieniem bryły.

*Krzyś skacząc nadchodzi
Hopsa, hopsasa,
Hopsa, hopsasa, hop.
Gdy grzecznie go proszę,
by tego nie robił,
powiada, że przestać nie może.
Bo bez tych podskoków donikąd nie dojdzie
nasz Krzyś, biedny Krzyś, mały Krzyś.
Przenigdy nie dojdzie donikąd...
Dlatego gdy idzie, to z a w s z e
hopsasa, hopsasa,
Hopsasa,
Hopsasa,
Hop¹⁵².*

To przykład, obrazujący szukanie przerywania monotonii, nie poprzez przerywanie danej czynności, a poprzez uatrakcyjnienie rutynowego, monotonnego działania, nowym dodanym elementem. Mówiąc o ustalonych rytmach, należy zauważyć obecność różnych odkształceń, spowodowanych akcentami, wzmocnieniami. Akcent w literaturze (łac. *Accentus* = przyśpiew) to przycisk padający na jedną z sylab wymawianego słowa. W muzyce zaś, *akcenty podkreślają dźwięki o pewnym określonym położeniu w stosunku do dźwięków sąsiednich i są jak gdyby punktem oparcia dla rytmu*¹⁵³. Analogicznie w kompozycji architektonicznej, zjawisko akcentu, jego relacji z innymi elementami, jak również z całym dziełem, podkreśla doznanie, silniej oddziałuje na nasze zmysły i sprawia wrażenie bardziej złożonego dzieła, co odróżnia je od stosowania wspomnianego wyżej prostego rytmu, stojącego na drodze w kształtowaniu formy architektonicznej. W tym wypadku, należy skorzystać ze słów Matila C. Ghyka: *rytm intensywności, czyli toniczny, najlepiej odzwierciedla wewnętrzny rytm psychofizjologiczny poety i oddziałuje przez indukcję, poprzez inkantację, na »zwykły upływ czasu« u słuchacza lub czytelnika*¹⁵⁴. Waga rytmu tonicznego, acz niedocenianego, jawi się w architekturze wielu mistrzów. Poniżej przedstawiono przykłady, których miarowy rytm form został zaakcentowany wzbogaceniem brył, przełamany inną bryłą lub wzmocniony w narożniku.

152 E. H. J. Gombrich, *op. cit.*, s. 12.

153 F. Wesołowski, *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998, s. 35.

154 M. C. Ghyka, *op. cit.*, s. 146.



2.1. Rytmu falujące.

Zmiany w podejściu do projektowania możemy zaobserwować w *Baker house*, zaprojektowanym przez Alvara Aalto w 1948 roku wzdłuż bostońskiej rzeki Charles. Nazwa pochodzi od Everetta Moore'a Bakera, dziekana *Massachusetts Institute of Technology* z lat 1947–1950. Wizja atmosfery, porządku, spokoju i piękna w połączeniu z monumentalnym stylem Aalto, stworzyła przełomowe dzieło sztuki, która stała się znakiem rozpoznawczym miasta. Architekt odchodzi od modernistycznego i czysto funkcjonalistycznego charakteru zabudowy, tworząc falistą formę budowli. *Nie ma tu monumentalnej osi, a jedynie długi, nieprzerwany rytm*¹⁵⁵. Nieoczywisty węzowaty kształt oraz setki rytmicznie ułożonych okien dają różne widoki na rzekę i okolicę. Forma ta orientuje pokoje pod kątem innym niż prosty do ruchliwej ulicy, tworząc 43 pokoje i 22 różnych kształtów pomieszczeń. Aalto zrezygnował z pokoi od strony północnej, gdzie umieścił klatki schodowe, ponieważ chciał, aby większość użytkowników miała widok na rzekę. *Wygięta fasada domu studenckiego [...], umożliwia oglądanie z każdego pokoju innej części krajobrazu*¹⁵⁶. Użycie czerwonej cegły, którą Aalto był zafascynowany i konsekwentnie rozliczone okienne otwory, determinuje falisty rytm elewacji. Z uwagi na zastosowany materiał wykończenia formy, dom studencki to obiekt wchodzący w skład tzw. *czerwonego okresu* Aalto, *gdyż budulcem jest tu nietynkowana cegła, harmonizująca na za-*

155 S. E. Rasmussen, *op. cit.*, s. 171.

156 P. Trzeciak, *Przygody Architektury... op.cit.*, s. 337.

*sadzie kontrastu z ciemną zielenią krajobrazu*¹⁵⁷. O tym niezwykle drobnowymiarowym materiale mówił: *Jest to drobiazg kosztujący zaledwie 11 centów. Jest to tania, zwykła rzecz, która posiada jednak szczególne właściwości. Dajcie mi cegłę, a nabierze ona zaraz wartości na wagę złota*¹⁵⁸. W niezwykle muzykalnej architekturze akademika, można odnaleźć wiele ekspresyjnych elementów. Północna elewacja obiektu zdominowana jest przez wiszące, wspornikowe schody z przylegającymi do nich oknami, tworząc mocne odcięcie od formy poniżej. Meble zostały zaprojektowane i specyficznie nazwane przez samego autora. W twórczości Aalto widoczne jest silne zastosowanie rytmu, jako elementu kreacji formy architektonicznej. *Alvara Aalto pasjonuje płynność linii, uprzytomniającą zarazem jak gdyby płynność przestrzeni, tak czytelną — i awangardową w owym czasie - w jego pionierskich projektach*¹⁵⁹. Jego poetyka wnętrza pawilonu w Finlandii na wystawę światową w Nowym Jorku, o faliście biegnącej strukturze ściennej, przejawiającej *bunt przeciwko nurtom geometrycznym w sztuce*¹⁶⁰, stworzyła wspaniałą melodię. *Budynek należy odkrywać czynnie. Jedyne jedząc razem ze studentami w stolówce, wspinając się po schodach i odwiedzając ich w pokojach, przybysz może odkryć, że tak samo jak kościół i pałac mają swe uroczyste rytmy, tak i ten duży, ważny budynek ma swój specyficzny rytm — rytm współczesnego domu akademika*¹⁶¹.

157 *ibidem*.

158 T. Barucki, *Alvar Aalto*, Arkady, Warszawa 1980, s. 12

159 *ibidem.*, 33.

160 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 84.

161 S. E. Rasmussen, *op. cit.*, s. 174.



Poczta w Rzymie, zaprojektowana przez Mario Ridolfiego, zbudowana w latach 1933–1935, to przykład racjonalistycznego i faszystowskiego okresu architektonicznego Benito Mussoliniego we Włoszech. Mario Ridolfi wygrał pierwszą nagrodę w konkursie na zaprojektowanie nowego budynku poczty, niezależnej od handlu zagranicznego, a promującej samowystarczalną gospodarkę i zerwanie wszelkich stosunków handlowych z innymi krajami europejskimi. Stworzył zwartą bryłę, która otacza Piazza Bologna z mocną symetryczną fasadą z marmuru trawertynowego, używanego w okresie racjonalistycznym do podkreślenia abstrakcyjnego języka i wyróżnienia się symboliki budynków publicznych. Obiekt, wydający się być w ruchu, stanowi zwarty, trapezoidalny układ planimetryczny, którego główna fasada to pojedyncza, zakrzywiona ściana, niwelująca sytuację narożnikową, w której budowla się znajduje. Wybrane materiały i konstrukcja budowli, przedstawiają dychotomię włoskiego racjonalizmu, pomiędzy tradycją a nowoczesnością. Elementami charakteryzującymi elewację frontową są centralne schody i wejściowe zadaszenie, z tyłu zaś kurtynowa ściana i dwa szklano — betonowe cylindry, skrywające dwie klatki schodowe. Oderwanie fragmentu elewacji od podłoża oraz unoszący się fragment dachu, przywołuje na myśl metaforę statku, unoszącego się na morzu. Język architektury poczty, metaforycznie przemawiający swoją ekspresją i dynamiką, być może nasuwa myśl ku erze fascynacji transatlantykiem, maszyną, techniką. Patrząc na niezwykle poetycką architekturę budynku poczty, należy przywołać słowa Marii Misiągiewicz, która pisze, że forma *jest odbiciem wyrafinowanej dynamicznej ekspresji, stworzonej*

*przez wykrzywienie, wprawienie w ruch modernistycznej bryły wywiedzionej z geometrii kąta prostego*¹⁶². Ridolfi użył bardzo wyrazistego języka, zbliżonego do stylu barokowego, zarówno ze względu na kompozycję budynku, jak i wybrane materiały, tworząc budowlę wyrazistym przykładem ekspresjonizmu oraz falującego, włoskiego racjonalizmu.

162 M. Misiągiewicz, *op. cit.*, s. 98.



2.2. Rytm miarowy z akcentem w bryle.

Swoją inność, nowość w pewnym podejściu do architektury i wspaniałe kłamstwo, ukazuje *Dom Alchemików*, budynek mieszkalny z rozległą pracownią, zajęty przez *Wytwórnę Kosmetyków Hean* w Krakowie, projektu Dariusza Kozłowskiego, zrealizowany w latach 1989-1990. Architektura tworzy kameralną zabudowę hali produkcyjnej, biur, laboratorium oraz budynku portierni, tworząc grę przeciwieństw i teatralności form. Jak wyjaśnia autor dzieła: *Dom Alchemików oznacza: zamieszkiwanie tajemniczych postaci, oraz produkcję rzeczy magicznych; wprowadza także złagodzenie konotacji, nieprzyjaznych przecież procesów chemicznych dokonujących się wewnątrz, uzasadnia umiejscowienie obiektu wśród innych domów mieszkalnych, ale by zespolone słowa i rzeczy dokonało się nade wszystko wymaga by budynek przyjął formę równie ekstrawagancką jak profesja mieszkańców, i tłumaczy ową dziwaczność języka architektury*¹⁶³. Dwóch właścicieli *Alchemików* było pretekstem do poszukiwania idei, gdzie pierwszy obiekt to prosta, oszczędna forma, a drugi wręcz prowokacyjnie wyuzdana, poprzez wspaniałą rzeźbę wielkoformatowych ust, klinkierowe ściany zewnętrzne z rytmem okien, fałszywie sugerujące kilkukondygnacyjną budowlę, zwieńczoną czterema obeliskami, przywołującymi myśl o fabrycznych kominach. W głosach, autor tego postmodernistycznego dzieła opisuje, ten wielowarstwowy, przepelniony wielością znaczeń, świat osadzony w poetyckiej części świata

163 D. Kozłowski, *Architektura magiczna*, [w:] Zeszyty naukowe Katedry Architektury Mieszkaniowej WA PK, nr 2, Kraków 1994, s. 23-24.

architektury: *Całość jest kompozycją form przeciwstawiającą rozdrobnienie, kompilację, wielość kierunków i płaszczyzn, różnorodność detali architektury kryjącej się za falującą ścianą – przejrzystości układu, rozległość otwartych wewnątrz, czytelności kubatury prostopadłościennego masywu*¹⁶⁴. Twórcza droga do architektury *Domu Alchemików*, w świecie rytmizacji, prowadzi poprzez układy kompozycyjne, sensualność materii betonu, grę barw, faktur, form, aż do poetyckiej, wieloznacznej i wielowarstwowej struktury, której wybitne, lecz niedocenione znaczenie podkreśla sam autor dzieła: *Architektura odbywa podróż w krainę niejednoznaczności, niekonsekwencji, nieoczywistości, chowając się za grubą zasłoną gry, scenograficzności i wszelkich innych zasłon, wszystkiego tego, co demonstracyjnie głosi swoją sztuczność, kierując ironicznym podtekstem na rodzaje sztuk, na ich historię, na ogólny stan kultury*¹⁶⁵. Należy mieć głęboką nadzieję, że architektura *Domu Alchemików*, po nieszczęsnym wyburzeniu przeskalowanych ust, które stanowiły istotny żart, nie będzie pierwszym krokiem do przeobrażeń i upadku tego dzieła sztuki, tak jak w momencie śmierci architektury modernistycznej, spowodowanej wysadzeniem w powietrze w 1972 roku zespołu jedenastokondygnacyjnych bloków z wielkiej płyty Pruitt-Igoe w St. Louis w Stanie Missouri, wybudowanego w latach 1952-1955.

164 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figuralność i rozpad formy w architekturze dobie posfunkcjonalnej*, Kraków, 1992, s. 77.

165 D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, [w:] Czasopismo Techniczne, z 11-A/2005, Definiowanie przestrzeni architektonicznej - *Co to jest architektura?*, Kozłowski Dariusz, Misiągiewicz Maria (ed.), s. 61.



Z przynależności do świata rytmu nie rezygnuje Miejska hala sportowa w Paliano, projektu małżonków Massimiliano Fuksasa i Anny-Marii Sacconi z roku 1979, wzniesioną w 1985 roku, którą Tomasz Kozłowski nazywa *ruiną dramatyczną*¹⁶⁶. Jak chciał Robert Venturi dokonując podziału architektury na dekorowaną budę, Fuksas na skutek oderwania fasady od budynku, dekoruje konstrukcję. »*Warstwa wielokondygnacyjnej elewacji, oderwana od budowli i przechylona, epatująca swoją symetryczną żelbetową tektoniką zastęglą w bezruchu*«¹⁶⁷ Artysta chciał postawić pozornie niestabilną, pochyłą i oderwaną fasadę od reszty budynku, która wydaje się być bliska upadku. Ta teatralność dramaturgii architektury Gimnazjum, schowanej za zasłoną, wytwarza chęć zadania pytania: *narodziny formy czy sytuacja przed katastrofą?*¹⁶⁸ Niesamowite wnętrze stanowi dużą powierzchnię, oświetloną naturalnym światłem, tworząc grę światła i cieni, która oczarowuje, fascynuje i tworzy pierwotne piękno wraz z brutalistyczną materią sztucznego kamienia. Jak twierdzi Tomasz Kozłowski, *kategoria estetyczna nazwana tu — ruiną, lub szerzej — destrukcją, a w szczególnych przypadkach — nieobecnością, pozostaje jako ważna część środków wyrazu*

166 T. Kozłowski, *Wątki dekompozycyjne współczesnej przestrzeni architektonicznej*, wykład dla studentów st. I/rok 2/sem. 4 – 2017/2018, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, maj 2016.

167 T. Kozłowski, *Wątki dekompozycyjne we współczesnej przestrzeni architektonicznej*, Praca Doktorska napisana pod kierunkiem Pani prof. dr hab. inż. arch. Marii Misiągiewicz, na Wydziale Politechniki Krakowskiej, Kraków, 2004, s. 48-49.

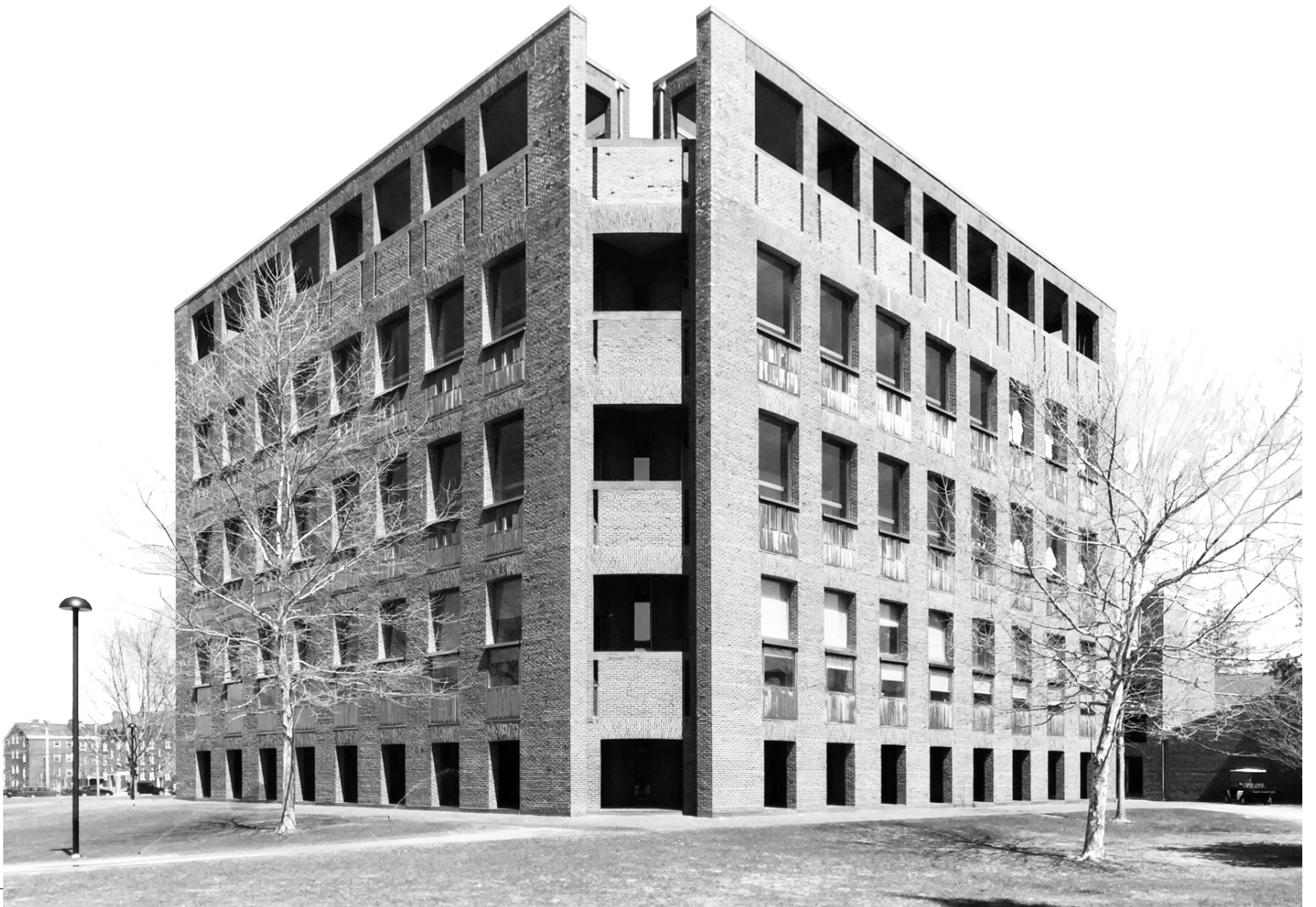
168 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figuralność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 39.

*sztuki architektonicznej*¹⁶⁹. Tworzy nierealistyczną atmosferę sztucznego świata architektury, poprzez swoje monumentalne wymiary, mur demonstruje swoją żelbetową masę. O związku architektury i sztuki Fuksas pisał: *Wpływ sztuki na architekturę nie powinien być od razu zauważalny. Nie lubię oczywistych źródeł inspiracji. Inspiracja powinna mieć charakter sentymalny, intelektualny lub afektywny*¹⁷⁰. Fuksas kwestionował akademizm, historyzm i racjonalizm, który charakteryzował włoską architekturę tamtych lat. Baeza twierdził, że istotną rolę do tworzenia świata architektury jest tworzenie dzieła sztuki. Wpływ sztuki na architekturę nie powinien być od razu zauważalny. Pisał: *Nie lubię oczywistych źródeł inspiracji. Inspiracja powinna mieć charakter sentymalny, intelektualny lub afektywny*¹⁷¹. Pochylona i oderwana fasada hali, stanowiąca pewien pozornie niestabilny balans w żelbetonowej kompozycji, stała się jednym z najbardziej niezwykłych przykładów sztuki współczesnej wykonanej we Włoszech, która znajduje się w stanie maksymalnej degradacji-ruiny estetycznej, rzeczą współcześnie bardzo istotną w środkach wyrazu świata architektury.

169 T. Kozłowski, *Ruina jako tworzywo architektoniczne*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej - architektoniczne tworzywo*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (red.), "Czasopismo Techniczne" Z. 9-A/2006 rok 103, s. 256.

170 P. Jodidio, *op. cit.*, s. 58.

171 P. Jodidio, *Architektura dzisiaj*, TASCHEN/TMC Art, przeł. E. Tomczyk, Köln, 2003, 58.



2.3. Rytm ze wzmocnieniem w narożniku.

W 1965 roku Louis I. Kahn otrzymał zlecenie od Phillips Exeter Academy na zaprojektowanie biblioteki dla szkoły w Exeter w Stanach Zjednoczonych. To gra architekta z czystą geometrią niemal sześcienną formy obiektu tworząca wybitne dzieło sztuki może być pretekstem nowych pokoleń architektów. Kahn opracował trzy typy przestrzeni, jako trzy formy zbudowane z różnych materiałów w obrębie jednej budowli. Wewnętrzna część trzech kondygnacji zbudowana z betonu zwieńczonego piramidalnym dachem, strefa pośrednia z antresolą, gdzie stosuje drewno oraz zewnętrzna strefa zawierająca przestrzenie do pracy i czytelnice, wyrażone ceglana elewacją. To sposób artykulacji fasad podporządkowany miarowemu rytmowi. Dzięki odcięciu narożników budynku, architekt zdradza widzowi jego wnętrze. Rytmiczną artykulację okien fasad, został kontynuowany w górnej części, jako rzędy otworów podobnych do okien poniżej, z tym wyjątkiem, że te otwory znajdują się nad dachem i nie posiadają szkła. Czysta geometria oparta na ideach ma wielką wartość, jako środek twórczego myślenia w drodze do pociągającej, wyrafinowanej sztuki. Biblioteka o prawie sześciennym kształcie, podstawy 33 x 33 m i 24 m wysokości, skomponowana z trzech koncentrycznych, kwadratowych pierścieni, które nazywał *pączkami*. Zewnętrzny pierścień: zbudowany z cegły, obejmujący wszystkie cztery zewnętrzne ściany, środkowy pierścień: zbudowany ze zbrojonego betonu, mieszczący stopy książek oraz wewnętrzny pierścień: to dramatyczne atrium z ogromnymi okrągłymi otworami w ścianach, odsłaniającymi piętra stosów książek. Louis

Kahn już od dziecięcych lat był ściśle związany z muzyką, bowiem jego matka, była spokrewniona z Feliksem Mendelssohmem, a sam grał na pianinie i rysował. *Będąc wrażliwym na naturę, światło i dźwięki, szukał pomiędzy nimi związków i harmonii. Louis I. Kahn postrzegał plan budynku jak kompozycję muzyczną. Składa się on z powiązanych i wzajemnie uzupełniających się elementów, które wyznaczają granice w przestrzeni*¹⁷². Ta czysta geometria architektury biblioteki, oparta o ściśle określone zasady kompozycyjne i proporcje, nasuwa słowa Jana Tschicholda, który uważa taką właśnie twórczą drogę za preferowaną przez człowieka: *Nie wiadomo, dlaczego tak się dzieje, ale można wykazać, że ludzie uznają płaszczyzny o ściśle określonych i zamierzonych proporcjach za przyjemniejsze i piękniejsze niż te o proporcjach przypadkowych*¹⁷³.

172 M. Pabich, *op. cit.*, s. 144.

173 J. Tschichold, *Ausgewählte Aufsätze über Fragen der Gestalt des Buches und der Typographie*, 1975, [za:] K. Elam, *op. cit.*, s. 90.



Dzieło zbudowane w centrum Buenos Aires w sytuacji narożnikowej projektu z 1959 roku zespołu Clorindo Testa, Santiago Sanchez Elia, Federico Peralta Ramos i Alfredo Agostini, zbudowany w latach 1960–1966, prezentuje bank. Brutalistyczna, betonowa fasada wspierana niezależnie od przeszklenia na zewnątrz, tworząc efekt kurtyny, otoczona cienkimi betonowymi kolumnami pogrupowanymi po pięć, połączonymi betonowymi belkami w celu zapewnienia sztywności. Dzieło Testy zostało nazwane przez Tomasza Kozłowskiego *dekomponowaną »maszyną«* [...] z *autonomicznymi żelbetowymi, brutalistycznymi elewacjami, które zdekomponowane otwierają wejście do budowli*¹⁷⁴. Rzeźbiarskość rytmicznie ustawionych belek, uginających się względem siebie oraz mnogość otworów, tworzą dynamikę, a pozornie zbędna wisząca, przecząca prawom grawitacji płyta betonowa, niczym portal akcentuje sytuację narożnikową i dekomponuje narożnik budowli. *Geometria fasady oraz kształtowanie filarów, wiernie odzwierciedla modulację wnętrza, zgodne z całą kompozycją żelbetowej budowli*¹⁷⁵. Budynek pokazuje ślady brutalności w procesie budowy, poprzez konstruktywny język zbrojonego betonu, co z *pewnością pozostawia*

*w w aurze rzeczy futurystycznej*¹⁷⁶. Jak podkreśla Dariusz Kozłowski: *Beton ma duszę. To metaforyczne stwierdzenie przywołuje najpierw skojarzenie antropomorficzne — oglądając rzecz architektoniczną z betonu obcujemy z jej zewnętrżnością, oglądamy jej »skórę«, by ocenić formę. Można zobaczyć moc materiału, siły przebiegające wewnątrz konstrukcji [...] Niekiedy można ujrzeć duszę betonu — gdy kształt rzeczy ujawni to jedyne z możliwych połączeń — piękna, celowości, trwałości wytworu ludzkiej wyobraźni*¹⁷⁷. Wskazany przykład wydaje się potwierdzać słowa Tomasza Kozłowskiego, który pisze o unikaniu potrzeby badania tzw. »motywacji urbanistycznych«. *Pewna sytuacja przestrzena ma tu szczególną rolę, zwalnia architekta od badania motywacji urbanistycznych: to »sytuacja narożnikowa«, teren wyznaczony ulicami zbiegającymi się pod kątem (najlepiej ostrym) wskazującymi linie zabudowy*¹⁷⁸. Niezwykła architektura Banku, ukazująca ekspresyjne możliwości żelbetu dziś jest uważana za *kamień milowy argentyńskiej architektury*¹⁷⁹.

174 T. Kozłowski, *Wątki dekompozycyjne we współczesnej przestrzeni architektonicznej*, Praca Doktorska napisana pod kierunkiem Pani prof. dr hab. inż. arch. Marii Misiągiewicz, na Wydziale Politechniki Krakowskiej, Kraków, 2004, s. 52.

175 A. Dal Fabbro, *Architecture as the total struct.*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej: transmutacje betonu: monografia*. Vol. 1, M. Misiągiewicz (red.), tł. autora, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2017, s. 69.

176 D. Kozłowski, *Beton i Mistrzowie transmutacji materii*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 72.

177 D. Kozłowski, *O naturze betonu — czyli idee, metafory i abstrakcje*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków 2001, s. 5.

178 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 77.

179 A. Dal Fabbro, *ibidem.*, s. 69.



O aspekcie oryginalności domu narożnego w kwartale zabudowy Przemysław Bigaj pisał: *Naroże budynku od zawsze stanowiło pole do eksperymentowania z bryłą o wyróżniającym się statusie przestrzennym, stąd pojawiały się tu takie formy architektonicznie akcentujące, jak wykusze, balkony, loggie, itp.*¹⁸⁰ Dzieło sztuki, którego nie udało się zbudować Miesowi van der Rohe, dokonał Fritz Höger, który w latach 1922-1924 zrealizował niezwykłą, ekspresjonistyczną sytuację narożnikową. *Zamierzona, lecz niemożliwa wówczas do zrealizowania, idea nowoczesności wieżowca i architektury tu została zastąpiona koncepcją oryginalną, lecz osadzoną w tradycji*¹⁸¹. Chilehaus pokryty klinkierem wystaje w niebo niczym ogromny, ostro zakończony dziób statku oraz fasady z 2800 oknami, które spotykają się pod bardzo ostrym kątem na rogu Pumpen i Niedernstrass jest doskonałym przykładem architektury ceglanej z lat 20. XX wieku i zarazem jeden z pierwszych drapaczy chmur w Hamburgu.. Poprzez akcentowane pionowe elementy, zakrzywione fasady, pomniejszone najwyższe kondygnacje, obiekt daje wrażenie lekkości, mimo ogromnych rozmiarów. Ogromnych rozmiarów architektura ze smukłą, niekonwencjonalną strukturą monumentu, zachwyca detalem klinkierowych fasad, co przeczy jego rozmiarom. Budynek ma konstrukcję żelbetową i został zbudowany przy użyciu 4,8 mln ciemnych cegieł Oldenburga. Höger

stosował nieregularnie wypalane ciemnoczerwonej cegły, których wygląd zmieniał się w zależności od pory dnia i pogody, różnicując jego odbiór. Nasyconie rytmu, jednorodność fasad oraz wzmocnienie wnarożniku, podkreślają wielkość i znaczenie obiektu w sytuacji narożnikowej, który rozcina niebo, niczym okręt na wzburzonym oceanie. Spektakularny ostry narożnik z pionową artykulacją okien, ceglanych pilastrów, zwieńczony wspianiałym stropodachem oraz charakterystyczna struktura i podziały, dzięki mocno eksponowanym gzymsom, tworzą dzieło przykładem budynków *transatlantyków* — wzór nowoczesności, nawiązujący do umaszynowanych budynków Corbusiera. Na co zwraca uwagę Tomasz Kozłowski, pisząc: *Ekspresję najpierw buduje bez wątpienia struktura formy, wzmożona niezwykle sytuacją narożnikową. Ale dostrzegamy także wielki statek wypływający na obserwatora niczym z reklamy linii oceanicznych: wszak statek płynie w epoce transatlantyków*¹⁸².

180 P. Bigaj, *Dom narożny w kwartale zabudowy miejskiej – znak miejsca albo ku formie predestynowanej do oryginalności*, [w:] *Środowisko Mieszkania*, W. Seruga (red.), Nr 26/2019, Kraków 2019, s. 28.

181 *Ibidem*, s. 79, [w:] *Środowisko Mieszkania = Housing Environment* nr 26, Kraków, 2019, s 23-32.

182 *Ibidem*, s. 80-81.



Mario Botta jest autorem dwóch budynków, wykonanego z okazji Szczytu Zrównoważonego Rozwoju *Monumento Cumbre de las Américas* w Santa Cruz de la Sierra w Boliwii, otwartych w 1996 roku. To dwa monumenty, usytuowane w dwóch rogach parku, stanowiące fascynujące punkty widokowe w sytuacji narożnikowej, a ich pretekstu do budowy formy należy szukać w dwóch bramach okolicznego miejskiego parku. Obie budowle, tworzone w towarzystwie rytmu, elementu kreacji formy, ostały wzmocnione w samym narożniku, poprzez masywną bryłę, zwieńczoną donicą z drzewem. Architekturę Maria Botty cechuje zdecydowana opozycja do inspirowania się naturą w twórczej drodze do budowania świata architektury. Monika Gała-Walczowska zauważa, *tradycyjne okna zastępują wycięcia, szczeliny, prostopadłościenne lub cylindryczne wysunięcia oraz wykusze*¹⁸³. *Botta podkreśla, że architektura powinna być kontrapunktem dla natury, dialogiem z naturą. Architektura jest czynnikiem sztucznym. Złożyć hołd naturze można jedynie postępując dokładnie przeciwnie niż ona sama, dążąc do konfrontacji (...) Architektura jest gwałtem na krajobrazie, nie może po prostu zostać z nim zintegrowana, ona musi stworzyć nową przeciwwagę*¹⁸⁴. Oszczędne, proste elewacje z multiplikacją małych okiennych otworów, rysują, jednostajny, miarowy rytm, kontynuowany w kwadratowych, betonowych płytach posadzki parku. Zdaniem Marka Pabicha *Botta operuje skró-*

*tem, przekładając język plastyki i architektury na integralną część przedstawienia. Powtarzalnością form rytmizuje przestrzeń, a uzyskany w ten sposób efekt wzmacnia dynamikę światła*¹⁸⁵. Charles Jencks wyraża zachwyt architekturą Botty, słowami: *istotny jest porządek geometryczny nie tylko planu, lecz także elementów konstrukcyjnych, zazwyczaj betonowych bloków. Botta nadaje im niemal świętą jakość, jak gdyby był z marmuru, a nie przemysłowego materiału*¹⁸⁶. Ekspresjonistyczna forma budowli stała się ikoną miasta i silnym znakiem miejskiego krajobrazu. Nie pozostaje nic innego jak tylko oddać głos Tomaszowi Kozłowskiemu, który pisze, że *atrakcyjność sytuacji narożnikowej dla wspomnienia ekspresji formy architektonicznej dostrzeżono zanim uczynili to architekci modernizmu. Sama sytuacja nie tworzy ani nurtu, ani kierunku, czyni – przypadki, niekiedy interesujące*¹⁸⁷. Architektura Botty, pod silnym wpływem Le Corbusiera, Carlo Scarpy i Louisa Kahna, charakteryzuje się niezwykłym pragmatyzmem w tworzeniu silnej i geometrycznej przestrzeni, utworzonej z czystych, elementarnych brył, które wycina i przenika w towarzystwie wyrazistego detalu architektonicznego w formie nacięć i szczelin.

183 Gała-Walczowska Monika, *Architektura domu jednorodzinnego w krajobrazie*, praca doktorska napisana na WA PK pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Marii Misiągiewicz, Kraków 2014, s. 81.

184 P. Gössel, G. Leuthäuser, *Architektura XX wieku*, Taschen/TMC Art, Köln 2006, s. 446-449.

185 M. Pabich, *op. cit.*, s. 145.

186 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 151.

187 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 89.



Budynek narożny przy Lützowplatz został zaprojektowany przez Maria Bottę i zrealizowany podczas Międzynarodowej Wystawy Budynków w 1987 roku, jest częścią osiedla Wohnpark, zbudowanego na bloku 234 w kształcie czworoboku, położonego na południe od Canal Landwehry. Architekt połączył ściany dwóch sąsiednich obiektów, zachowując kontynuację typowej zabudowy kwartału. Mimo to, obie elewacje zaprzeczają ciągłości, poprzez zastosowanie kontrastowych form, barw i materiałów. Charakterystykę architektury Botty, będącej pod silnym wpływem twórczości Le Corbusiera (gdzie odbył praktykę projektową), Carlo Scarpy (Promotora projektu dyplomowego) i Louisa Kahna, można opisać jako niezwykle pragmatyczna, silnie geometryczna, zbudowana z gry elementarnych brył. *Kocha geometrię, wykorzystuje ją aby tworzyć ciągle nowe, zaskakujące w swojej prostocie rozwiązania przestrzenne*¹⁸⁸. To ekspresjonistyczne dzieło, daje się poznać, dzięki silnie zaznaczonemu głównemu wejściu, umieszczonemu w narożniku, z dwiema wysokimi, dwupiętrowymi kolumnami, nad którymi istnieje pusty narożnik, całkowicie pozbawiony wierzchołka przez obecność czterech loggii. Artykulacja fasad podporządkowana jest miarowemu rytmowi, na tle błękitnego nieba, która determinuje prostą, geometryczną, z centralną symetrią bryłę zamkniętego bunkru. *Na tym polu twórczości Botta tworzy niezwykle kompozycje, dla których źródła inspiracji odnajduje w świecie literatury, muzyki, teatru i malarstwa*¹⁸⁹. Wrażenie regularnej periodyczności, spowodowane jest powtarzaniem

puszki i bryły. Podniosły nastrój budynku i wrażenie monumentalnej zabudowy, bliski architekturze klasycznej, został spowodowany zjawiskowi równego rytmu i jednostajnego podziału elewacji, opartego na modularnej siatce. *Mario Botta realizuje swoje architektoniczne wizje poprzez matematyczne proporcje i geometryczne podziały*¹⁹⁰, w towarzystwie cegły, jako podstawowego materiału oraz obecności charakterystycznych nacięć i szczelin. Charles Jencks, zaliczający twórczość Botty do architektury postmodernizmu, z którym architekt się nie zgadza, wyraża zachwyt jego twórczością, słowami: *istotny jest porządek geometryczny nie tylko planu, lecz także elementów konstrukcyjnych, zazwyczaj betonowych bloków. Botta nadaje im niemal świętą jakość, jak gdyby był z marmuru, a nie przemysłowego materiału*¹⁹¹. Niezwykłe dzieło, dostarczające niezwykłych przeżyć, zdaje się potwierdzać słowa Tomasza Kozłowskiego, o unikaniu potrzeby badania tzw. motywacji urbanistycznych: *Pewna sytuacja przestrzenna ma tu szczególną rolę, zwalnia architekta od badania motywacji urbanistycznych: to »sytuacja narożnikowa«, teren wyznaczony ulicami zbiegającymi się pod kątem (najlepiej ostrym) wskazującymi linie zabudowy*¹⁹². Architektura Maria Botty, czysta geometria, oparta na ideach ma szalenie istotną wartość, stanowiąc niezbędny środek twórczego myślenia w drodze do pociągającej i wyrafinowanej sztuki.

188 M. Pabich, *op. cit.*, s. 154.

189 *Ibidem.*, s. 145.

190 *Ibidem.*, s. 157.

191 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa, 1987, s. 151.

192 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 77.



2.4. Ze wzmocnieniem bryły.

Pierwszy unitariański kościół w Rochester w Nowym Jorku zaprojektowany w 1959 roku przez Louisa Kahna zastąpił poprzedni kościół, zaprojektowany przez XIX-wiecznego architekta Richarda Upjohna, założyciela AIA; został ukończony w 1962 roku. Kahn skomponował lekkie wieże w czterech rogach sanktuarium, wznoszące się nad bryłą, które pozwoliły łatwo zidentyfikować się ze świątynią. Podobnie jak w bibliotece Phillips Exeter Academy, wrażenie świątyni osadzonej w większej budowli przywołuje na myśl zjawisko *pudełko w pudełku*. Charles Jencks w swojej książce *Ruch nowoczesny w architekturze*, najlepiej opisuje architekturę Kahna: *Miłość do wyrażenia metody wydaje się ożywiać wszystkie dzieła Kahna i niemalże góruje nad innymi zagadnieniami. Ciągłe niebezpieczeństwo platonizmu (czy to w zakresie metody, czy idealnej formy) polega na tym, że odbiera on wartość wszelkim uwarunkowaniom i narzuca rozdzźwięk pomiędzy metaforą a rzeczywistością — rozdzźwięk, który dziewiętnastowieczni architekci i przedstawiciele kampu doprowadzili już do perfekcji jako ostateczną podstawę rozszczepienia osobowości*¹⁹³. Wrażenie monumentalnego, masywnego i solidnego obiektu wzmacnia poczucie wspólnoty wśród osób, które go odwiedzają. Rytmika fasady jest wzmocniona czterema wyższymi wieżami, które oświetlają wnętrza. Kahn zwykł mawiać, że *okno jest wspianą rzeczą, przez którą otrzymujesz dawkę światła, która należy do ciebie a nie do*

¹⁹³ Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 265

*słońca*¹⁹⁴. Drażnienie Kahna w cegle i betonie szalunkowym, dają poczucie regularności. Szyby, które filtrują światło w salach lekcyjnych, dodały atmosfery i charakteru przestrzeni. Pierwszy Kościół Unitariański, podobnie jak wszystkie projekty Kahna, ma monumentalny charakter i stał się dominantą w Rochester. Drażnienie w cegle i betonie, odlewane na budowie, nadaje budynkom masywności. Znajdujące się w centrum założenia sanktuarium zostało doświetlone przez cztery wieże, które znajdują się w każdym rogu pomieszczenia. Masywne wieże, dominujące nad całością kompozycji, wzmacniają okoliczne rytmiczne elewacje. Bowiem, jak mówił uczeń Kahna, Mario Botta: *Światło jest główną ideą kompozycji. Wówczas geometria pojawia się jako składnik instrumentalny, zależy od światła, podczas gdy światło determinuje hierarchię kompozycji. Również symetria i geometria potrzebne są jako elementy do równoważenia światła. Światło podnosi fizycznie architekturę do nieba i do kosmosu: jest elementem, który ucieleśnia pojęcie architektury jako podmiotu, który jest pomiędzy ziemią a niebem*¹⁹⁵. W całej architekturze Kahna (jak również Maria Botty) światło zawsze było główną ideą kompozycji, które prowokowała ekspresyjne i materialne walory przestrzeni.

¹⁹⁴ L. I. Kahn, *Silence et lumière*, Éditions du Linteau, Paris 2006, s. 207, tł. autor, [za:] M. Pabich, *op. cit.*, s. 357.

¹⁹⁵ Wypowiedź Mario Botty w trakcie otwarcia wystawy *Mario Botta. Architecture 1960-2010* w Museo di Arte Moderna e Contemporanea, Rovereto, 25.09.2010, tł. J. Sienkiewicz, [w:] M. Pabich, *Mario Botta. Nikt nie rodzi się architektem*, Wydawnictwo PŁ, Łódź 2013, s. 135 i 138.



W latach 1950-1952 Alvar Aalto brał udział w konkursie architektonicznym, a jego projekt otrzymał tytuł roboczy *Cross Of The Plains*. Luterska świątynia została zbudowana w latach 1958—1960, jako pierwszy budynek centrum administracyjnego i kulturalnego Seinäjoki, a w latach 1964—1966 rozbudowana o duże centrum parafialne, obejmujące także ratusz, bibliotekę miejską i regionalną, centrum kongregacyjne, budynek urzędu stanu oraz teatr miejski. O charakterystycznych cechach twórczości Alvara Aalto pisał Charles Jencks: *ostro zarysowany kontur, podtrzymywany wizualnie przez zwartą bryłę*¹⁹⁶. Nieskomplikowana forma świątyni, bez nadmiernej dekoracji, mówi językiem modernizmu z konstruktywistyczną formą swoich kolumn, swobodnie ukształtowanym skrzydłem ambony, kubistyczną fasadą organów, ekspresjonistycznymi żyrandolami oraz gry pionów i poziomów w systemie okiennym. Główną rozbieżnością centrum parafialnego od konkursowego projektu były otwarte schody na osi głównej fasady kościoła w kierunku placu ratuszowego (zbudowanego później) oraz użycie białej cegły, zamiast czarnego granitu, jako głównego materiału elewacyjnego, z wyjątkiem bocznej kaplicy. Architektura kościoła przynależy do okresu *białej* twórczości. Artykulacja powtarzanych form, okien, belek, kolumn i świetlików, ukazała poetycki charakter architektury Aalto. Rytmika głównej fasady świątyni, kontynuowana jest w rysunku dużego placu, przepasanego przez obiekty parafialne. dopełnieniem kompozycji kompleksu jest monumentalna 65 — metrowa dzwonnica,

skomponowana w formę krzyża, od której pochodzi nazwa kościoła, widoczna z daleka z niekończących się równin, która stała się symbolem miasta. Klatka schodowa oddziela dwa skrzydła budynku, w których znajduje się duża sala zgromadzeń, zaplecze gastronomiczne dla zboru, sala zajęć, sala klubowa, biura i kilka mieszkań dla pracowników. Sala świątyni przybrała kształt katedry, z sufitem zwężającym i opadającym w kierunku chóru, podłogą pochyłą w kierunku ołtarza oraz nastrojowe oświetlenie naturalnym światłem, wpadające przez okna, zapewniają niesłychanie duchową i majestatyczną atmosferę wewnątrz budowli. Cały kompleks budynków został skomponowany zgodnie z filozofią Aalto, aż do najmniejszych detali, a on sam zapytany o to czym jest architektura, odpowiada: *Nie mam nic do powiedzenia. Moja architektura mówi sama wszystko!*¹⁹⁷ Architektura Alvara Aalto jest niezwykle przejmująca, oryginalna, tworzona wokół dzieła niepowtarzalna atmosfera, oddziałująca na człowieka, którą autor opisuje słowami: *Wymogi społeczne, techniczne, ludzkie i gospodarcze występują ramię w ramię z czynnikami psychologicznymi każdej jednostki i każdej grupy, ich rytmy i wewnętrzne zażebienia - wszystko to tworzy kłębowisko, którego za pomocą samych tylko metod rozumowanych rozplątać się nie da*¹⁹⁸. Na zakończenie warto przywołać słowa Mario Botty, na temat budowania świątyń: *Kocham kościoły, ponieważ możesz się w nich poczuć stwórcą. Wchodząc do kościoła, czujesz, że jesteś w centrum świata*¹⁹⁹.

196 Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 190.

197 T. Barucki, *Architekci świata o architekturze*, Kanon, Warszawa 2005, s. 81.

198 T. Barucki, *Alvar Aalto*, Arkady, Warszawa 1980, s. 30.

199 P. Jodidio, *op. cit.*, s. 30.



PALAZZO DEI CONGRESSI

Doskonały przykład architektury racjonalistycznej, zaprojektowanej w 1938 roku przez Adalberto Libera, *Palazzo dei Congressi*, znany jako *Centrum Konferencyjne*, położony w rzymskiej dzielnicy EUR we Włoszech, został ukończony w 1954 roku. Obiekt o konstrukcji żelbetowej maskowanej okładziną ścienną z trawertynu, co nadaje dziełu charakter monumentalności, wymaganej przez faszystowskie dyrektwy dzielnicy. Całość kompozycji cechuje symetria oparta na module 5 x 5, składająca się z prostopadłościennych podstawy z portykiem czterestu granitowych, masywnych kolumn, otwartą na plac Kennedy'ego oraz wrastającym nad nią sześcienną bryłą o wymiarach 36 x 36 x 36 m, tzw. Auli Manga, pokrytą obniżonym sklepieniem krzyżowym. Za audytorium, tylne foyer otwiera się po obu stronach marmurowymi schodami. Prosty język architektury, spoistość kompozycji i jednostajny rytm kolumnady głównej fasady, tworzą napięcie fascynującej atmosfery. *Jednak na szczęście dzieło sztuki nie niesie już współcześnie politycznych konotacji, a buduje tylko piękno*²⁰⁰. Rozwiązania architektoniczne czystych form oraz zjawisko detalu sprawiają, że Palazzo dei Congressi, stanowi syntezę neoklasycystycznego monumentu z wyrafinowaną racjonalistyczną awangardą. Forma Palazzo dei Congressi z licznymi rytmizującymi elementami kompozycji, przywołującymi starożytne porządki, podąża za faszystowskim stylem architektonicznym, który idealizuje wizerunek monumentalnego i okazałego miasta. Satkiewicz-Parczewska taki rodzaj rytmu nazywa rytmem

postępującym miarowym z akcentem, czyli *rytm jednakoowych elementów powtarzanych w równych odległościach w architekturze czy równych odległościach w czasowych w muzyce, z tym, że przynajmniej jeden element (lub grupa elementów) jest wzmocniony (akcentowany)*. *Stawianie akcentu nad elementem rytmizującym w architekturze i muzyce jest najprostszym sposobem wprowadzającym ożywienie układu rytmicznego - spowodowania pewnej »gry« całej kompozycji. [...] Akcentowanie rytmów postępujących, poprzez wzmocnienie elementów występujących na osi symetrii, było powszechnie stosowane w architekturze i muzyce okresów poprzednich, np. w renesansie, baroku, neoklasycyzmie*²⁰¹. Te słowa dowodzą o neoklasycystycznym, monumentalnym charakterze budowli z odwołaniem do klasycznych porządków. Zastosowanie akcentu w postaci elementu wzmocnienia, górującego osiowo nad grupą elementów miarowo rytmizujących, wprowadza ożywienie całej kompozycji. Palazzo dei Congressi jest syntezą monumentalnego stylu neoklasycystycznego i wyrafinowanej, racjonalistycznej awangardy XX wieku.

200 T. Kozłowski, *Architektura a sztuka*, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2018, s. 47.

201 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 72



W 1991 roku w Warszawie zorganizowano zamknięty konkurs architektoniczny na projekt gmachu *Sądu Najwyższego Rzeczypospolitej Polskiej* przy placu Krasińskich. Zwycięski projekt gmachu sądu, otoczony siedemdziesięcioma sześcioma masywnymi zielonymi kolumnami, zaprojektowany przez pracownię architektów Marka Budzyńskiego i Zbigniewa Badowskiego, został zbudowany w latach 1996-1999. Kolumnada, obejmująca znajdujący się obok pomnik Powstania Warszawskiego, pokryta szkłem refleksyjnym stanowi widoczny element kompozycji fasady. W tym miejscu należy odwołać się do opisu autora: *Gmach Sądu Najwyższego, obok zdefiniowania Placu Krasińskich rytmem kolumn »Prawa« ukierunkowujących dynamikę przestrzeni na Pałac Krasińskich i Kościół Garnizonowy, uformował »Miejsce Pamięci« sakralizujące Pomnik Bohaterów Powstania Warszawskiego oraz odtworzył ciąg ulicy Nowiniarskiej, kształtując monumentalne dojście do przestrzeni Pomnika oraz otworzył widok na rzeźby Wiary, Nadziei i Miłości, symbolicznie podtrzymujące gmach Sprawiedliwości*²⁰². Gmach sądu otoczony jest siedemdziesięcioma sześcioma masywnymi zielonymi kolumnami. Patynowane kolumny z kanelowanymi trzonami, na których umieszczono maksymy prawa rzymskiego, zostały zwieńczone donicami z zielenią. Rytmiczny układ został podkreślony przez artykulację kolumn, rozmieszczonych w równych odległościach, na tle szklanej tafli budowli, której najwyższe kondygnacje wzmacniają go, tworząc zwieńczenie sądu.

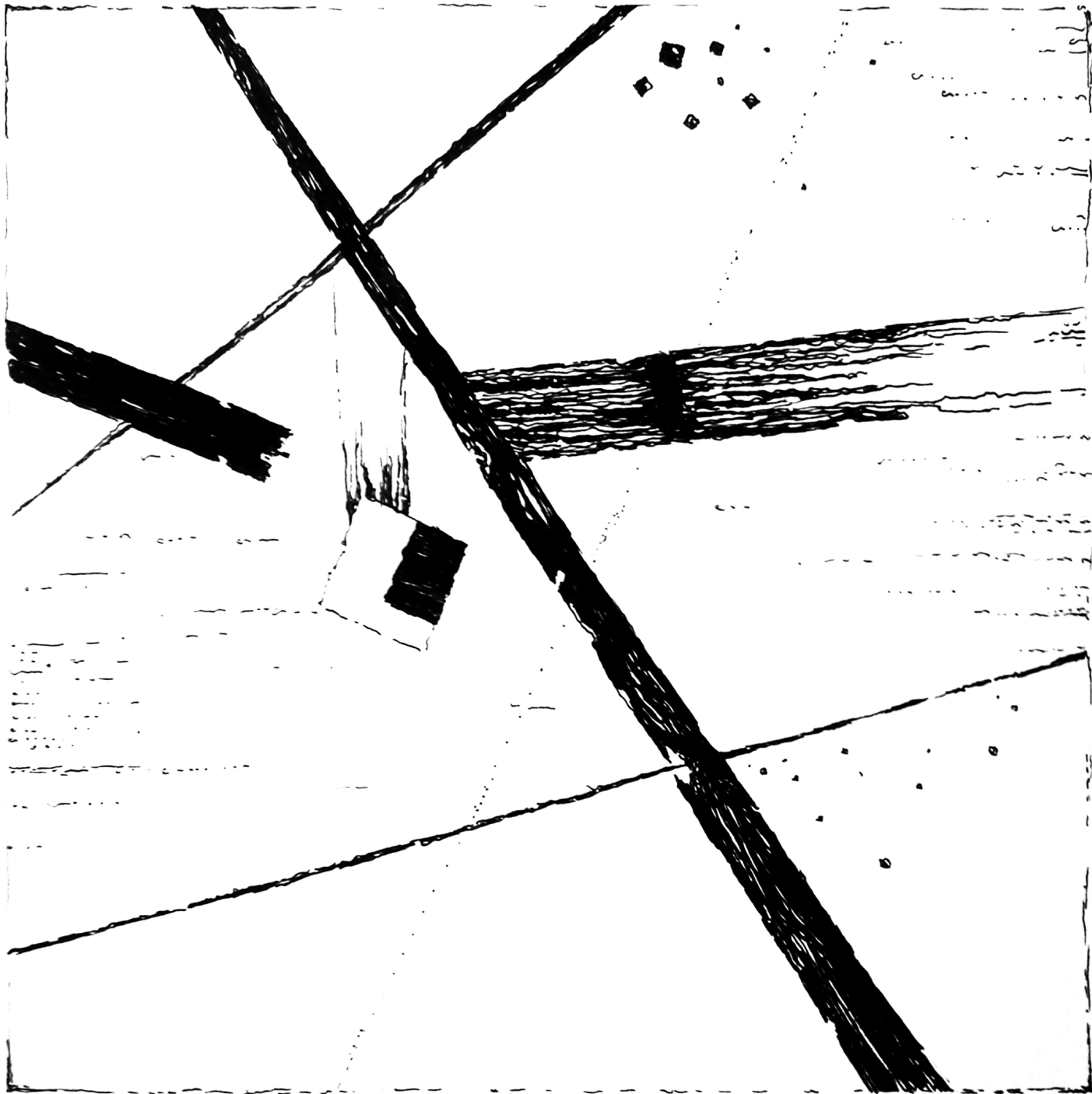
202 M. Budzyński, *Przekształcanie przestrzeni w miasto współżycia natury i klimatu*, [w:] *Odnowa Krajobrazu Miejskiego. Miasto-miejsca ludziom przyjazne. Idee-koncepcje-realizacje*, Monografia, t. 1, Politechnika Śląska, Gliwice 2012, s. 38.

O charakterze tej architektury decyduje również jej metaforyczność, o której pisze Marek Budzyński: *Rytmy kolumn z patynowanej miedzi i drzew tworzą aktualną interpretację greckiego klasycyzmu »sprawiedliwego« demokratycznego*²⁰³. Bowiem gmach miał ilustrować rolę Praw w życiu człowieka. Budowla została wzbogacona rzeźbiarskimi elementami kariatyd z twarzami żony i dwóch córek Marka Budzyńskiego, wagą, które przywołują na myśl cnoty wiary, nadziei i miłości. *Wytworzony plac wejściowy został obniżony w stosunku do poziomu terenu i wypełniony płytką wodą. Dzięki temu zabiegowi ta część budynku zyskała bardziej efemeryczny i lekki charakter*²⁰⁴. O przynależności do świata rytmiczności Budynku Sądu Najwyższego pisze autor dzieła: *Rytm prawa reguluje, ukierunkowuje rytmy życia człowieka w społeczności. Rytm Kolumn Prawa reguluje, formuje plac i ukierunkowuje kształt architektury, zespala w spójną całość przeszłość, przyszłość, formy doskonałe, przypadkowe, nieudolne i przyjaźnie obojętne. Racjonalna obiektywność, jasność wyrazu, przejrzystość i czytelność decyzji ale i determinacja płynąca z humanistycznej biurokracji stanowią charakterystyczne cechy działalności Instytucji Wymiaru Sprawiedliwości*²⁰⁵.

203 M. Budzyński, *Przekształcanie przestrzeni dla trwania Życia*, Warszawa 2021, s. 84.

204 K. Piętka-Rakowiecka, *Warszawa - miasto sądów*, [w:] "Architectus" Oficyna Wydawnicza Politechniki Wrocławskiej, 3(51)/2017, s. 59.

205 Marek Budzyński *Sąd Najwyższy*, "Culture.pl" [dostęp: 30 września 2019], Dostępny w Internecie: www.culture.pl.



3. RYTMY ZRÓŻNICOWANE

[Wprowadzenie] 3.1. Zestawienia rytmów. 3.2. Kombinacje rytmów. 3.3. Przenikanie rytmów. 3.4. Kombinacje rytmów z akcentem w narożniku. 3.5 Zestawienia rytmów brył. 3.6. Rytm spiralny.

Zróżnicowanie rytmiczne, złożone z wielu kombinacji rytmicznych i komponentów może prowadzić do harmonii. W obrębie rytmów, a także następstwa i przemienności różnych ich typów, konsekwencje działań podjętych przez twórcę z pewnością stawiają stworzone dzieło na stanowisku lidera. W muzyce, takie zjawisko określa się jako polirytmia lub polimetria, które w utworze muzycznym oznaczają konstrukcję wielogłosową, gdzie poszczególne głosy mogą posiadać rytmikę podobną do siebie lub całkowicie inną, odrębną²⁰⁶. Tendencjom przedstawiającym rytmy zróżnicowane w architekturze, towarzyszyło zjawisko wielowarstwowej scenograficzności i zabawy, tworząc nowy język architektury. Bowiem jak pisze U. Boccioni, *przedmiot, który nie jest elementem rytmu plastycznego, może być pominięty [...] ze względu na podporządkowanie*

206 F. Wesołowski, *op. cit.*, s. 70.

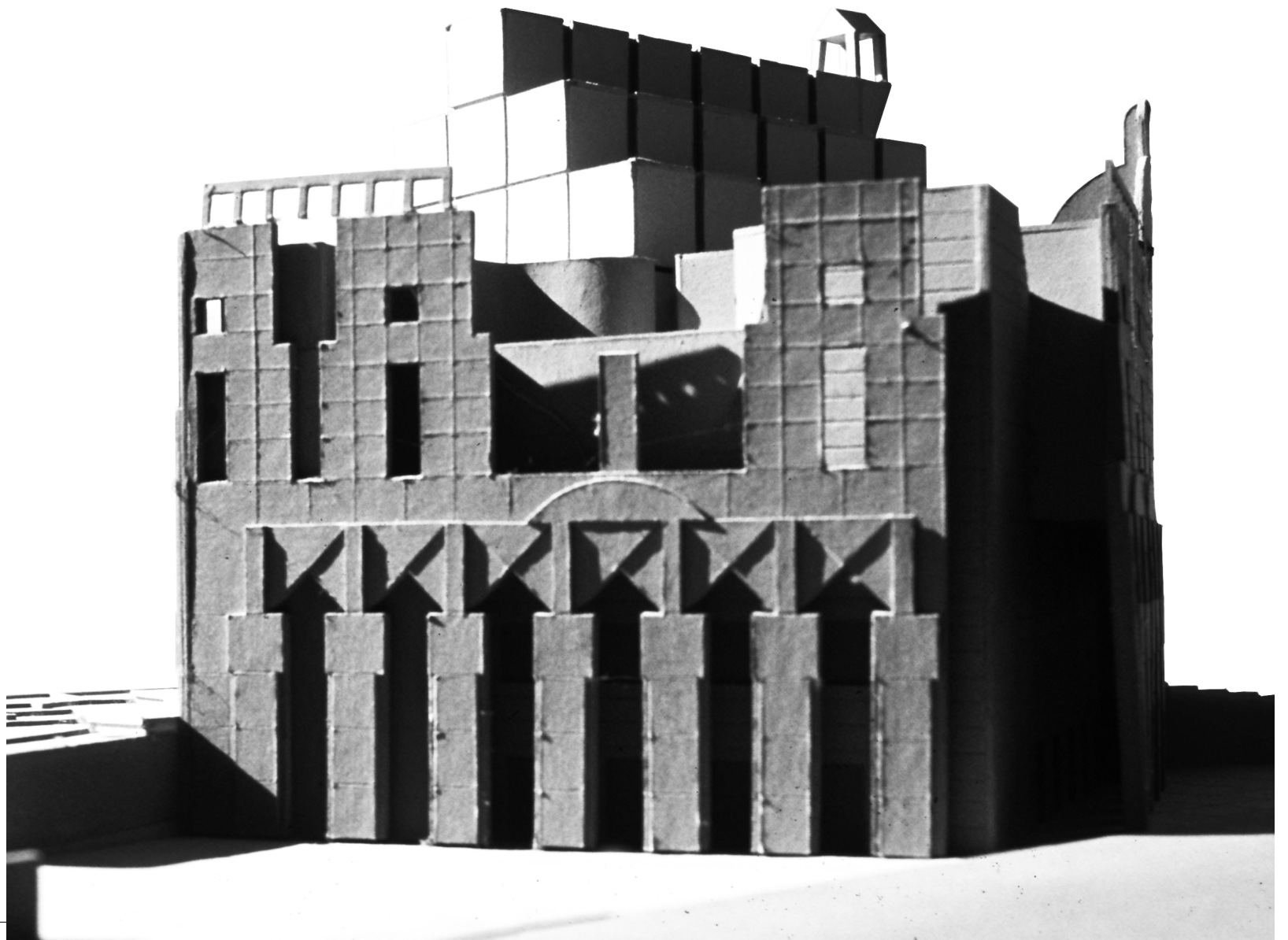
*harmonii leżącej w zamyśle artysty*²⁰⁷. Przeprowadzone studia dotyczą budowli, których kompozycja jest zbudowana z wielu kombinacji rytmicznych oraz zestawienia różnych jednostek rytmizujących w jednym dziele. Tego rodzaju rytmy Charles Jenck porównuje do *muzycznej fugi oraz kontrapunktu, czyli utworów składających się z kilku niezależnych linii melodycznych*²⁰⁸. Elementy kompozycji form architektonicznych tworzy się w bardziej skomplikowane rytmy, które chętniej są przekształcane bądź przerywane w kolejne. Rytmy zróżnicowane mogą być formowane w układach prostych, zwielokrotnionych, które mogą się przenikać, nakładać na siebie lub posiadać akcenty w narożniku oraz złożonych, jak w przypadku rytmów spiralnych. *Szczególnym przypadkiem rytmów przenikania się form miękkich, zakrzywionych i cylindrycznych są rytmy spiralne, których wiele przykładów możemy znaleźć w architekturze i sztuce*²⁰⁹. Rytmy zróżnicowane uzyskuje się poprzez kontrastowe zestawienie różnych rytmów o takich samych lub różnych metrach, tak by tworzyły kompozycyjną całość, dlatego stwierdzenie Juliusza Żórawskiego, że *rytm polega więc na szeregowaniu form budowanych na zasadzie jednej i tej samej wytycznej i mających tę samą wielkość*²¹⁰, nie może być prawidłowe.

207 U. Boccioni, *Rzeźba futurystyczna*, 11 kwietnia 1912 [wg:] *Teksty źródłowe*. [w:] C. Baumagarth, *Futuryzm*, WaiF, Warszawa, 1988, s. 284, [za:] A. Serafin, *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2014, s. 174.

208 Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989, s. 42

209 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 103 i 106.

210 J. Żórawski, *op. cit.*, s. 59.



◀ Il. 3.1. Dariusz Kozłowski, Waław Stefański, *Świątynia dwóch wizji, Kościół parafialny Matki Boskiej Saletyńskiej i ośrodek duszpasterski na osiedlu Cegielniana, Kraków, 1983*

3.1. Zestawienia rytmów.

W *Świątyni dwóch wizji*, wielu kombinacji rytmicznych nikt nie zobaczy; świątyni nie zbudowano. *Kościół parafialny Matki Boskiej Saletyńskiej*, zaprojektowany przez Dariusza Kozłowskiego i Waława Stefańskiego w latach 1983-1985 miał stanąć na Osiedlu Cegielnianym w Krakowie, lecz pomimo wstrzymania realizacji stał się manifestem niezwykłego podejścia do budowania świata architektury. Formę uzasadniono w głosie autora, w postaci białego wiersza:

Świątynia Dwoch Wizji

*Owe dwie przestrzenie nakładają się na siebie,
przenikają się,
walczą,
by objawić się
w pełni swego istnienia,
w odwiecznej syzygii jasności i ciemności.
Zmagania struktur zawierają w sobie cierpienie.²¹¹*

To kompozycja dwóch niezwykłych brył *Świątyni Jasnej* i *Świątyni Ciemnej*. Pierwsza bryła zbudowana z sześciennego modułu, wyrastająca na postumencie z rytmem elementów elewacji oraz nałożona na nią druga, skręcona skręcona względem pierwszej forma, która *demonstruje naturę płaszczyzn i strukturę murów, poprzez układ ścian z licznymi wycięciami i otworami; jest wielowątkowa i może sprawiać wrażenie, że to ona tu istniała pierwsza,*

211 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figuratywność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 73.

*że zbudowano ją »dawno« (w czym utwierdzają nas obrazy ruiny i widoki łagodnego rozpadu formy)²¹². Ta nieskomplikowana, skomponowana w oparciu o sześcienną sieć modułarną [...] — sama łagodnie klasycyzująca²¹³, forma ze oszczędnym detalem architektonicznym, stanowi kontrast z surowością ciemnych form ściennej obudowy z licznymi wycięciami. W tym miejscu należy odwołać się do glossy autora: *Dekompozycja architektury, przenikanie się form z pozorów autonomicznych, walka przeciwieństw obrazów przestrzeni, wywołuje niejasne impresje »dèjà là«; pozwala także na kontynuowanie gry w objaśnianie kształtów, odgadywanie rodowodów i odczytywanie znaczeń²¹⁴. Architektura Świątyni dwóch wizji sprawia wrażenie pewnej teatralności oraz metaforycznego wątku ruiny, tworząc zróżnicowany rytm. Być może o takiej architekturze pisała Maria Misiągiewicz, uznając, że: *eksperyment w architekturze nie jest więc niczym przejściowym, co więcej wydaje się być podstawowym założeniem w twórczości jako sposób wyzwalania wyobraźni. Można by go uznać za poszukiwanie piękna poprzez łamanie reguł, kombinację uczuć i myśli, fantastyczne doświadczenie i chłodne rozumowanie²¹⁵.***

212 D. Kozłowski, *Beton magiczny – Świątynia dwóch wizji*, „Polski Cement”, nr 4, 1998, s. 68.

213 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figuratywność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 70.

214 *Ibidem*.

215 M. Misiągiewicz, *Przestrzeń architektoniczna estetycznie otwarta / Architectural space aesthetically open [w:] 7 bram do Krakowa. Znak jako początkę przestrzeni (miasta) / 7 Gates to Cracow. A sign as a beginning of the space (of city)*, Instytut Projektowania Architektonicznego, D. Kozłowski (red.), Kraków 2001 s. 50.



◀ II. 3.2. Dariusz Kozłowski, Tomasz Mańkowski, *Kolegium Polonijne Uniwersytetu Jagiellońskiego im. Kazimierza Pułaskiego w Przegorzalach*, Kraków, 1975-1991

Za szczególny przypadek architektury późnego modernizmu, należącej do świata rytmizacji, można uznać *Siedzibę Kolegium Polonijnego UJ* w Przegorzalach, autorstwa Tomasza Mańkowskiego i Dariusza Kozłowskiego. Historia obiektu sięga lat 70., kiedy Instytut Badawczy Leśnictwa przekazał budynki zarządowi UJ. Była to własna willa *Baszta* Adolfa Szyszko-Bohusza, wybudowana w latach 1928-1929 i wzniesiony w czasie II wojny światowej, niemiecki zamek *Schloss Wartenberg*, przekształcone na potrzeby badań polonijnych. Architektura czystych i geometrycznych form o brutalistycznym charakterze, skomponowana w układy rytmiczne, wznosi się w głębi *Skalek Przegorzalskich*, nieopodal historycznych obiektów, wysoko ponad pobliską rzekę Wisła. *Teren łagodnie opada w kierunku adaptowanej części Ośrodka, a od zachodniej strony wznosi się, przechodząc w zalesione obszary Lasku Wolskiego*²¹⁶. Formę budowli określają silne kontrasty brył i materiałów, w towarzystwie rytmu, który rozstrzyga o wyrazie całego dzieła. O oryginalności tej architektury decyduje zestawienie cegły klinkierowej i surowego betonu (béton brut), wzmacniając grę brył, tworząc wspinałą symfonię. Na szczególną uwagę zasługuje zewnętrzna klatka schodowa, wychodząca poza obręb budowli, zbudowana z wertykalnych brył oraz pionowych wycięć, łagodząc regularność rytmu całości założenia. Wejście do opartego na rzucie kwadratu, czteroskrzydłowego hotelu wraz z centrum konferencyjnym, otaczającym wewnętrzny dziedziniec,

216 T. Mańkowski, D. Kozłowski, *Projekt Ośrodka Polonijnego UJ w Krakowie*, [w:] *Katedra Projektowania Budynków Mieszkalnych 1963 - 1981*, IPA WA PK, Kraków 1981, s. 31.

zaakcentowane przez formę bramy, stanowiącej żelbetonowy pomost, prowadzi przez prześwit w jednym ze skrzydeł. *Bryła wypełnia polanę leśnego parku krajobrazowego i otoczona jest zewsząd starodrzewiem - wysokimi sosnami, roslymi dębami, wiązami. Gałęzie drzew sięgają okien, wnikają w głąb logii Cisza i spokój, las, zieleń, niepowtarzalny urok miejsca*²¹⁷. W skrzydłach hotelu, mieszczą się jedno- i dwuosobowe pokoje, dostępne od galerii oraz pomieszczenia administracyjne, kuchnie dla studentów, hall z recepcją oraz sala audytorijna. Charakterystyczne, rytmicznie ułożone, głębokie betonowe loggie, z oknami w bocznych płaszczyznach, zaznaczając styk różnych brył, zwisają z klinkierowych elewacji i współgrając z naturalnym światłem, tworzą niepowtarzalną grę światła i cieni. O niezwyklej kompozycji architektury hotelu pisze sam autor: *Wyodrębnione formy — bloków pokoi z loggiami i wykuszami, galerii, klatek schodowych, zespołów mieszkań, przestrzeni holi, sali audytorijnej — tworzą kompozycję*²¹⁸. Dość jednostajny rytm wykuszy, poprzecinanych pustką oraz wertykalnością okiennych pasów, zestawiany jest z rytmem pionowych, białych belek umieszczonych między zrytmizowane układy okien. Zastosowanie mocno artykułowanego rytmu w kompozycji, podkreśla przejrzystość form i strukturę elewacji, co znacznie wpływa na odczuwanie architektury i wrażeniowość.

217 *Ibidem*.

218 D. Kozłowski, *Nowy brutalizm w Krakowie, albo prawda architektury Kolegium Polonijnego UJ* [w:] „Polski Cement”, listopad-wrzesień 2001, s. 9, [za:] W. Niebrzydowski, *Kolegium Polonijne Uniwersytetu Jagiellońskiego w Krakowie-Przegorzalach jako przykład brutalizmu w Polsce*, [w:] „Architecturae et Artibus”, vol. 5, no. 3 (17), Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok 2013, s. 32.



W 1980 roku ogłoszono konkurs w Portland wygrany przez Michael'a Gravesa projektem budynku *The Portland*, nazwany przez Tomasza Kozłowskiego jako *rekomponowana moderna albo neoart deco*²¹⁹. Po wielkiej fali krytyki napływającej od miejscowego oddziału *Amerykańskiego Instytutu Architektów*, którzy nazywali projekt *psią budą, indykiem, szafą grającą i wielkim, obowiązanym wstążkami prezentem gwiazdkowym*²²⁰, w 1982 roku obiekt wzniesiono. Budowla zawierająca wiele symbolicznych elementów na monumentalnych fasadach, stanowi swoisty kontrast z dominującą wówczas funkcjonalną modernistyczną architekturą. Graves chciał stworzyć kontinuum między przeszłością a terażniejszością, tworząc symetryczny blok z czterema jasnymi, pokrytymi stiukami, prostokątnymi fasadami z klasycyzującymi elementami, przeskalowanymi zwornikami i pilastrami, ustawionymi na siatce małych kwadratowych okien, wzniesiony na dwupiętrowej podstawie, nawiązując do greckiego cokołu. Postument w kolorze turkusowym obejmujący wejście do obiektu, zostało zaakcentowane klasycznie zaprojektowaną rzeźbą kobiety o imieniu Portlandia, autorstwa artysty Raymonda Kaskeya, *niosącej trójząb (Port) i wieniec pszeniczny (Land — »Ląd«)*, która *przelatuje nad chińską skałą (handel ze Wschodem), uosabiając znaczenia w sposób równocześnie i modernistyczny, i podobny do tego, który występuje w starożytnej*

*świątyni Artemidy*²²¹. Poetyka architektury Portland, determinowana poprzez niezrealizowane, *świątynki maskujące urządzenia mechaniczne*²²² na dachu budowli, przywołują na myśl *frontony »świątyni fałszywych«*, *budowli tarasowych na najwyższym piętrze domu profesorów i alumnów*²²³ Dariusza Kozłowskiego w *Drodze Czterech Bram* w Krakowie. Przynależność do świata rytmizacji budynku *Portland*, wyznacza ortogonalna artykulacja pilastrów, rysujących się na ogromnej tafli szkła, zestawiona z monotonnym rytmem otworów okiennych, osadzonych na wszystkich elewacjach w sposób miarowy, prosty. Poczucie rytmiczności dzieła wzmacniają przeskalowane, monumentalne, nachylone portale, wznoszące się ponad długimi pilastrami dwóch naprzemiennych elewacji, zaś pozostałe dwie, udekorowane masywnymi kokardami, wsporniale dekorującą dość proste płaszczyzny. W sposób szczególny należy podkreślić, że to wielkie dzieło postmodernizmu, niekiedy nazywane *wielkim, obowiązanym wstążkami prezentem gwiazdkowym*, nasycone symboliką, mélangem ornamentów, zestawieniem kontrastowych rytmów jest strukturą poetycką, próbującą coś powiedzieć, stało się pretekstem wielu późniejszych realizacji, aż do dnia dzisiejszego.

219 T. Kozłowski, *Wątki dekompozycyjne współczesnej przestrzeni architektonicznej*, wykład dla studentów st. I/rok 2/sem. 4 – 2017/2018, Wydział Architektury Politechniki Krakowskiej, maj 2016.

220 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 6.

221 *Ibidem.*, s. 7

222 *Ibidem.*

223 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figuralność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 39



3.2. Kombinacje rytmów.

W przypadku ekspresyjnego i niezwykle bogatego w treść *Wyższego Seminarium Duchownego Zgromadzenia Księża Zmartwychwstańców*, wzniesionego w latach 1985-1993 w Krakowie, autorstwa Dariusza Kozłowskiego, Waclawa Stefańskiego i Marii Misiągiewicz, początkiem tej drogi była idea, związana z etapami życia człowieka, którego drogę życia dzielą cztery bramy: *Brama Inicjacji*, *Brama Nadziei*, *Brama Wiedzy* oraz *Brama Wiary*. *Droga prowadzi poprzez Mury, Dziedzińce, Budowle, Place; mijamy Bramy i Świątynie »prawdziwe« i »falszywe«, a od właściwych kierunków uwagę odwracają drogi prowadzące donikąd*²²⁴. Wejście na teren budowli, odbywa się poprzez symboliczny, niekończący się, arkadowy, masywny, żelbetowy mur klasztorny (*Brama Inicjacji*), który nie zamyka klasztornej przestrzeni, ukrywa go, pokazując fragmenty w kadrach szczelin przegrody, równocześnie akcentuje kompozycję całego założenia. *Jednostajny rytm arkad zaburza dramatycznie wylamana podpora, przywodząca na myśl zaczerpnięty z przeszłości ruin w architekturze*²²⁵. Kolejną *Bramę Nadziei* wyznacza główny, prostopadłościenny, lekko nachylony portal z półkolumnami po obu jego stronach oraz częściowo skrywająca go ażurowa

ściana w towarzystwie rytmu półkolistych wycięć. Ta dramatycznie rozerwana, wielokondygnacyjna *skorupa*, przywodzi na myśl motyw ruiny w architekturze, o której pisał Tomasz Kozłowski: *ruina niesie ze sobą pewną semantykę nostalgii za przeszłości – nieznaną więc wypełnioną możliwościami uzupełniania jej obrazu dowolnymi projekcjami*²²⁶. Kolejna *Brama Wiedzy* zamyka Dziedziniec, otoczony od trzech stron ażurową, żelbetową, fikcyjną ścianą, oderwaną od bazowej części budynku, która poprzez swój układ wycięć, wyłania faktyczną tynkowaną płaszczyznę. Między innymi rytm okien, umieszczonych na tle różowawej barwy tynku, został podkreślony poprzez zdwojoną, żelbetową ścianę z kwadratowymi wycięciami, prowadzoną głównie w narożnikach, a schodkowo zanikająca w centralnych częściach elewacji. Do świata rytmizacji należy również charakter wschodniej i zachodniej elewacji, skrzydeł *Domu profesorów i alumnów*. Rytmika masywnych, żelbetowych wykuszy, zbudowanych z prostopadłościennych betonów, przebitych szklanymi formami półwałców, demonstruje szlachetność i rzeźbiarskość tej części założenia. Być może właśnie o takiej architekturze marzył Charles Jencks, mówiąc: *Jestem za bogactwem znaczeń zamiast ich klarowności, za ich funkcją ukrytą i jawną. Wolę »jedno i drugie« od »albo-albo«, czarne, białe i szare zamiast czarnego i białego. Dobrą architekturę charakteryzuje wiele poziomów znaczeń i kombinacji punktów kluczowych: jej przestrzeń i elementy są czytelne i możliwe do zrealizo-*

224 M. Misiągiewicz, *Przestrzeń magiczna albo odnajdywanie rzeczywistości Drogi Czterech Bram*, [w:] "Pretekst", Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 97.

225 M. Gała-Walczowska, *Poetyka Betonu - Architektura Wyższego Seminarium Duchownego Zgromadzenia Księża Zmartwychwstańców w Krakowie*, [w:] "Pretekst", Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 64.

226 T. Kozłowski, *Ruina jako tworzywo architektoniczne*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej - architektoniczne tworzywo*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (red.), „Czasopismo Techniczne” Z. 9-A/2006 rok 103, s. 253.



wania na wiele sposobów jednocześnie. [...] Więcej nie znaczy mniej²²⁷. W tym miejscu należy przytoczyć słowa Thomasa Spiegelhaltera, który słusznie pisał o architektonicznych środkach wyrazu i ich związku z przynależnością architektury do świata sztuki. *Uważam, że tradycyjny podział na architekturę i sztukę jest całkiem przestarzały i utrudniając komunikowanie się pomiędzy różnymi środkami wyrazu*²²⁸. Twórcza droga do architektury *Drogi Czterech Bram*, w świecie rytmizacji, prowadzi poprzez układy kompozycyjne, sensualność materii betonu, grę barw, faktur, form, aż do poetyckiej, wieloznacznej i wielowarstwowej struktury, której wybitne, acz niedocenione znaczenie podkreśla sam autor dzieła: *Architektura odbywa podróż w krainę niejednoznaczności, niekonsekwencji, nieoczywistości, chowając się za grubą zasłonę gry, scenograficzności i wszelkich innych zasłon, wszystkiego tego, co demonstracyjnie głosi swoją sztuczność, kierując ironiczny podtekst na rodzaje sztuk, na ich historię, na ogólny stan kultury*²²⁹. Poetyka *Drogi Czterech Bram* przywodzi na myśl słowa Waltera Gropiusa: *Celem tworzenia architektury jest nadanie znaczącego poetyckiego kształtu psychologicznym i praktycznym potrzebom ludzkiej przestrzeni życiowej*²³⁰. Być może ta jakość architektury stworzonej przez Mistrzów, dostarczająca niezwykle emocjonalnych przeżyć, będzie stanowić wzorzec jakości świata

architektury. Kombinacje rytmów architektury *Kolegium Drogi Czterech Bram*, złożone z wielu kombinacji rytmicznych i komponentów, o prawdziwie brutalistycznym charakterze, przywołuje na myśl manifest *Architektura musi płonąć*, autorstwa Coopa Himmelblaua: *Znajdujemy tam opozycję złego — Biedermeyer — kontra Bóg — architektura, która płonie - ta opozycja jest budowana w pierwszej osobie liczby mnogiej (Nudzi nas patrzeć na Palladio i inne maski historyczne). A do tego tablica cnót — architektura, która jest ognista, lekka, zadziorna, kanciata itd. I wulkaniczna przemoc — architektura musi płonąć i krwawić, wirować, a nawet pękać*²³¹. Wypada zakończyć rozważania myślą Charlesa Jencksa, który być może wskazał postać Dariusza Kozłowskiego, jako klasę, której nie da się sklasyfikować: *To, że większość architektów pozostaje wierna przez całe życie jednemu stanowisku, jest dość oczywiste i pozwala tradycjom rozwijać się we wzajemnej opozycji - dialektycznie - to tworzy zróżnicowane środowisko społecznej optymalizacji wyboru. Niewielu pozostaje więc architektów, którzy albo w różnych okresach swojej twórczości mieszczą się w różnych tradycjach, albo też nie mieszczą się w żadnej. Zawsze też pojawia się pokusa, ażeby dla tych, którzy nie dają się sklasyfikować, jak Frank Gehry czy Eric Moses, utworzyć oddzielną, sui generis markę. Taka strategia okazałaby się zbyt wąska i sprawiałaby kłopoty*²³².

227 Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty...op. cit.*, s. 58.

228 P. Jodidio, *op. cit.*, s. 166.

229 D. Kozłowski, *7 przypadków architektury*, [w:] "Czasopismo Techniczne", z 11-A/2005, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej - Co to jest architektura?*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (red.), s. 61.

230 T. Barucki, *op. cit.*, s. 50.

231 Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty...op. cit.*, s. 19.

232 *Ibidem.*, s. 20.



Monumentalny Pałac kompleks Abraxas, Riccardo Bofilla i grupy Taller, pod Paryżem w Noisy-le-Grand, zbudowany w roku 1983 przedstawia Teatr, Łuk i Pałac. *amfiteatr został wizualnie równo podzielony na trzy piętra; bliźnie kolumny tokański mają trzy kondygnacje wysokości, nadając przyjemny rytm oknom*²³³. Bofill nadał pałacowi, na cześć czarodzieja znanego z zaklęcia abrakadabra, który miał nasuwać twórcze myślenie o rzeczy architektonicznej, jako grze poetyckich metafor, »cudownym paradoksem« zdefiniowanym przez Charlesa Jencksa. Dziewięciokondygnacyjne szklane kolumny teatru podtrzymują potrójny kapitel, tworząc zakrzywiony blok mieszkalny wyznaczający plac. Jego niezemska atmosfera, istniejąca gdzieś pomiędzy »utopijnym marzeniem« nowego świata, a postmodernistycznym, neoklasycznym. Przychodzi tu na myśl komentarz Marii Misiągiewicz: *Architektura inspirowana przeszłością, dla Ricarda Bofilla, zdaje się być tym razem ciągłością – z poprzednim okresem jego twórczości. Z własnej przeszłości architekt bierze tajemnice architektury jako labiryntu, z przeszłości architektury – interpretowane przekonanie formy języka historycznego: kolumny, kolumnady, dziedzińce, osie, porządki, a także palace i amfiteatry*²³⁴. Te trzy budynki, nasycone wieloma kombinacjami rytmów, tworzą wspaniałą przestrzeń, w której monumentalność stanowi tło dla obszaru zabudowy mieszkaniowej. Barokowa kompozycja uzyskana kombinacją rytmu kolumnady, skrywającej windy w żłobkowanych półkolum-

nach, dziewięciokondygnacyjna szklana kolumnada od strony dziedzińca, zwieńczona doryckimi, betonowymi kapitelami, *a nad nimi jawi się wieńcząca kondygnacja, ozdobiona stosownymi prefabrykatami ornamentami: gzymsami i pilastrami*²³⁵. Bofill twierdził, że ta wspaniała architektura neoklasyczna powinna gloryfikować miejskie życie. Poetycka, postmodernistyczna metafora symboli i mnogości historycznego detalu, dodaje niezwykłego kolorytu codziennej egzystencji mieszkańców, co sprawia, że nie jest *kolejną nudną modernistyczną maszyną*²³⁶. Jeden z ojców wspaniałej architektury postmodernizmu, Robert Venturi, starał się dowiedzieć, co w architekturze konotuje znaczenie. Czy to »kaczka«, *kiedy forma symboliczna przytłacza i zniekształca architektoniczne układy przestrzeni, konstrukcji i funkcji gdzie architektoniczne systemy przestrzeni, struktury i programu są zanurzone i zniekształcone przez formę symboliczną, czy »dekorowana buda«, kiedy układ przestrzenny i układ konstrukcyjny są bezpośrednio podporządkowane funkcji, a ornament jest nałożony niezależnie od nich*²³⁷. Właśnie w przetworzonych detalach, szuka piękna w znakach i symbolach, bowiem dekorowana buda nie może integrować piękna i celowości rzeczy. Jedna rzecz jest skrywana przez inną, czyniąc tę pierwszą atrakcyjną. Można uznać, że architekturę Ricardo Bofilla należy przedstawić jako »dekorowaną kaczkę«.

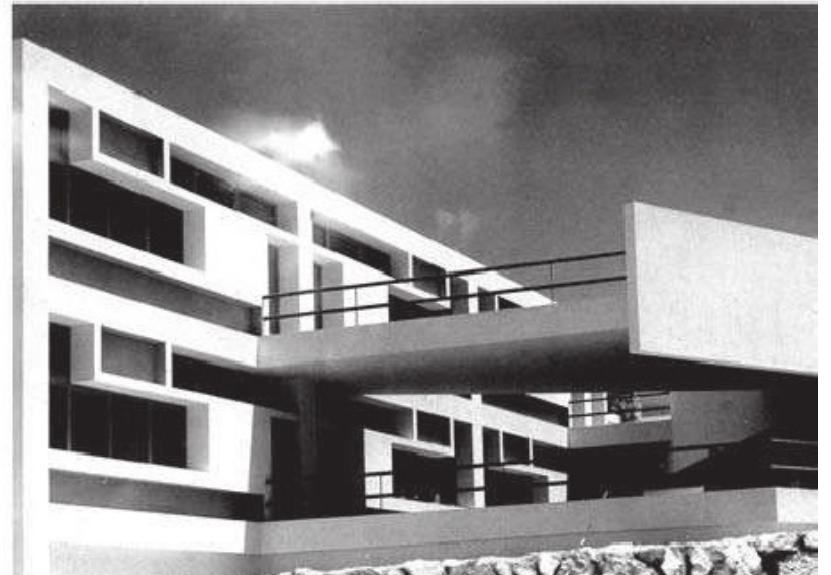
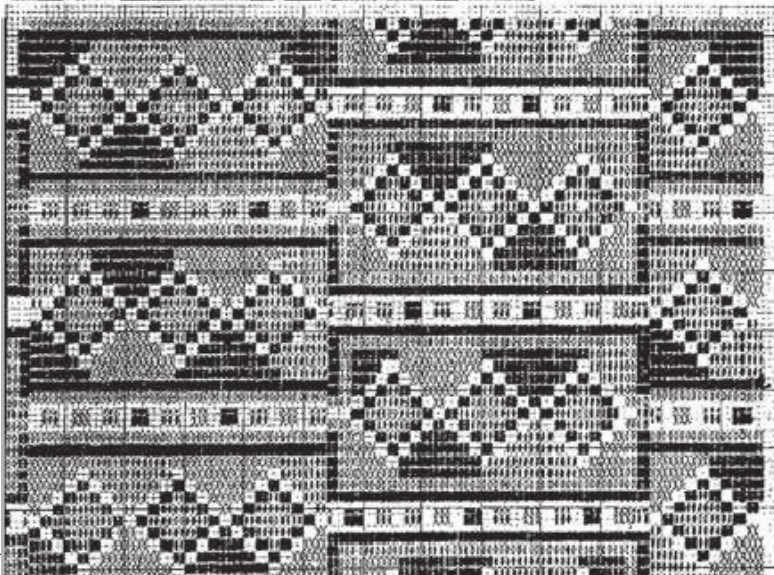
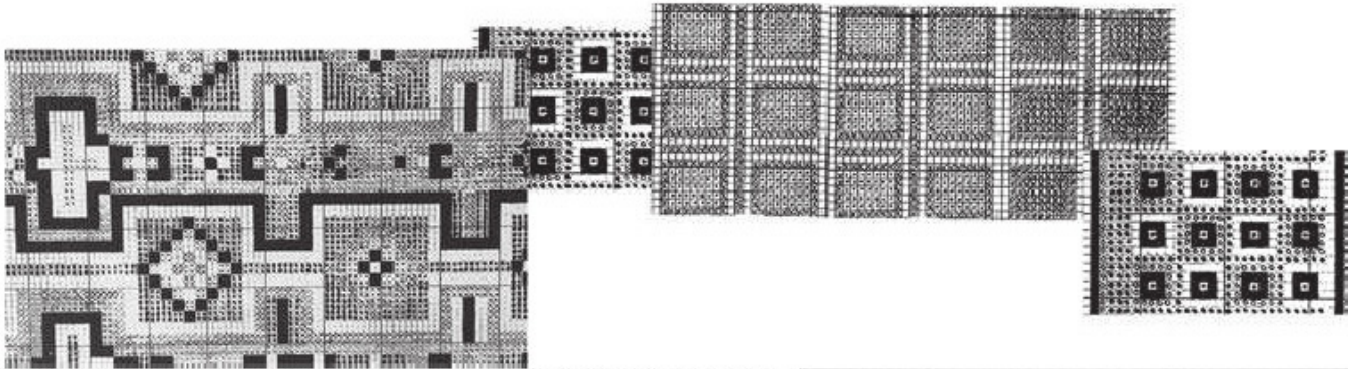
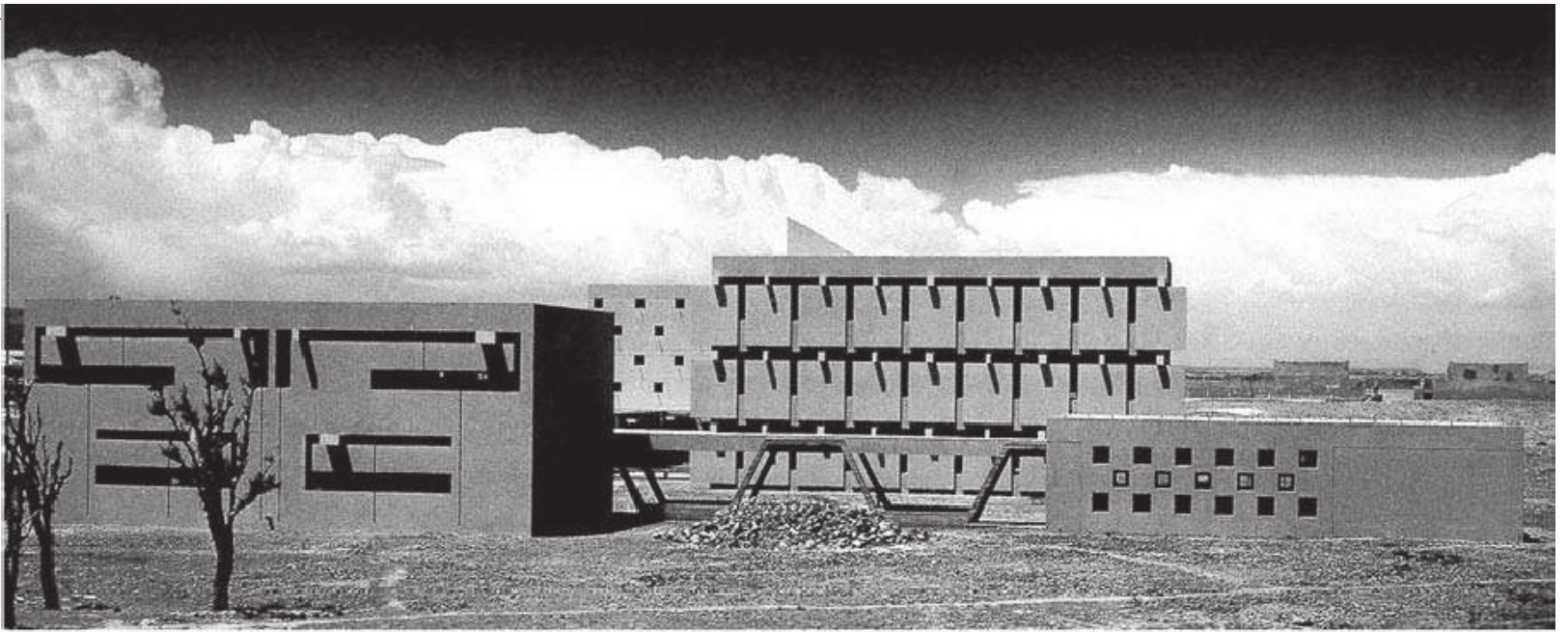
233 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 161.

234 M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Monografia 245, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003, s. 127.

235 D. Kozłowski, *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcje*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków 2001, s. 8.

236 Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 160.

237 R. Venturi, D. S. Brown, S. Izenour, *Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej*, tłum. Porębska Anna, Karakter, Kraków 2013, s. 118.



Jean-François Zevaco urodził się w Casablance i kształcił w *Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts* w Paryżu. Ukończył w 1945 roku. Założył prywatną praktykę w Maroku, gdzie zaprojektował obiekty edukacyjne, budynki rządowe, budynki przemysłowe i obiekty sportowe. *Brutalistyczne podejście było głównym nurtem w izraelskiej architekturze lat 60., ale nie jedynym podejściem do betonu. Wykorzystanie nagiego betonu przez Alfreda Neumanna i Zvi Heckera różniło się od niego, choć często tak go postrzegano*²³⁸. Systematyczne stosowanie betonu, kontrast bryły i pustki, wzajemne oddziaływanie rzutów i światła nasilają wrażenie kombinacji rytmów, nadając znaczenie nowoczesnej marokańskiej architekturze. Jego ogromne betonowe bloki, ukazujące się w słońcu poprzez ich wspinała rytmiczną grę licznych występów, smukłych otworów i wgłębień. Masywne, betonowe ściany osłonowe, łącząc się w pewne kombinacje rytmów z marokańskim wyrazem nowoczesnej architektury, w której twórczość Zevaco wykracza poza prostą jakość pomiędzy tradycją a nowoczesnością, po raz kolejny ukazuje silne związki między sztuką a architekturą. Przekształcona i przywołana w twórczości Zevaco sztuka tekstylna nabrała kulturowego znaczenia, utrwalając jej wartości obrazowe. Połączenie rysunków *kompozycji fragmentów berberyjskich dywanów*²³⁹ z widoczną kombinacją rytmów

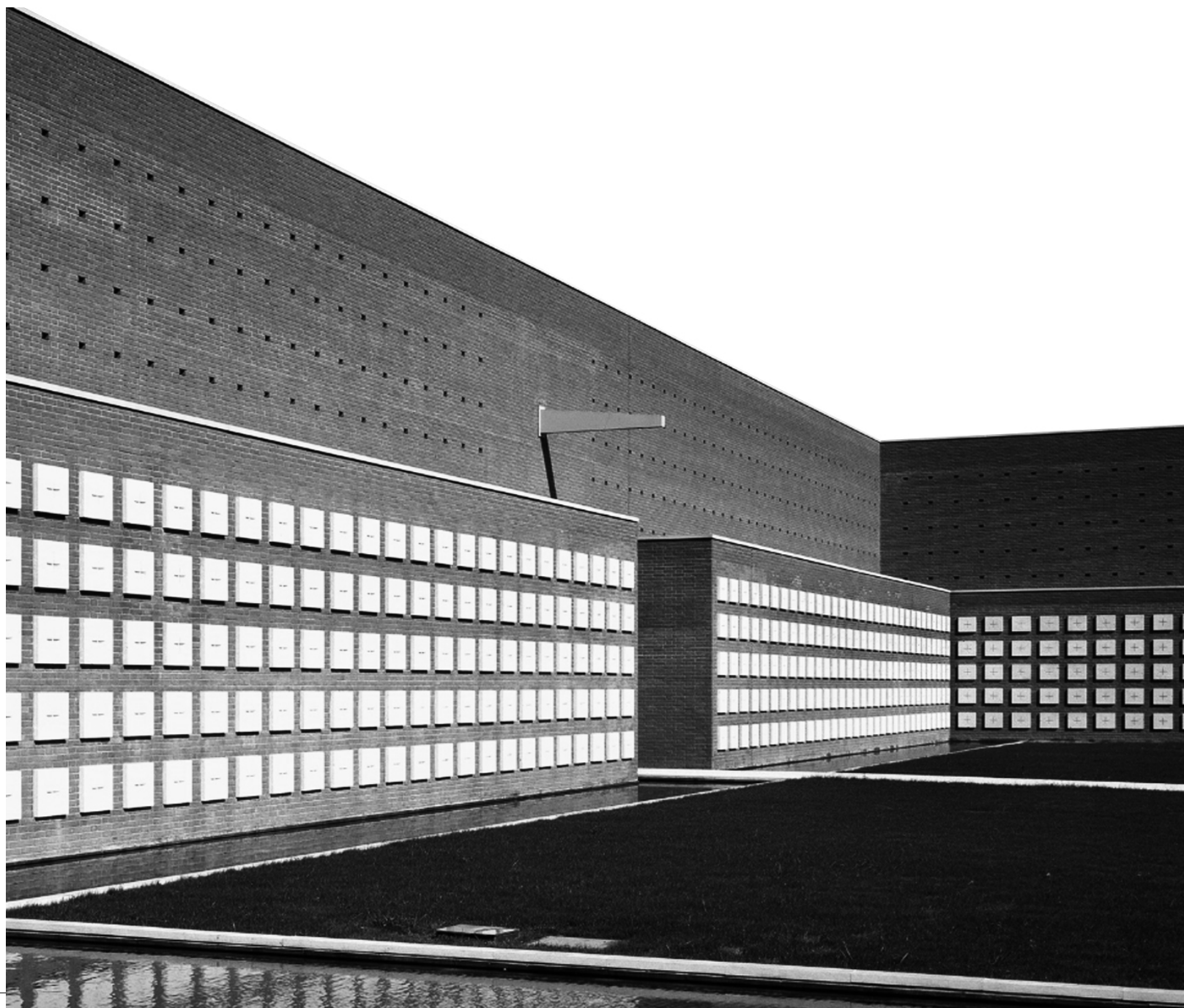
z fasadami, pokazuje odkrycie nowego języka współczesnej alternatywy dla marokańskiej architektury. W tym miejscu należy przywołać słowa Charlesa Jencksa, który pisząc o wymuszonej harmonizacji, nawiązuje do artykulacji, stawiającej jest jednym z problemów: *zredukowanie wielości do jedności lub odniesienie części o różnych programach do całości. Wszystkie systemy estetyczne przymierzały się do »jedności w różnorodności«, lecz skrajna artykulacja rozwija ją w sposób niespotykany, ponieważ podobnie do architektury manierystycznej utrudnia sprawę po to, by ostateczne rozwiązanie wypadło bardziej dramatycznie*²⁴⁰. Kształtowanie formy w twórczej drodze do budowania świata architektury Marokwa, przywołuje na myśl słowa Zvi Heckera: *forma architektoniczna nie może być uwarunkowana jedynie funkcją, ale musi powstawać w ramach świadomości artysty*²⁴¹. Architektura Szkoły Zevaco została wyrażona poprzez kontrolę wyraźnego rytmu fasad budynku, uformowanych z betonowej geometrycznej trajektorii, bez rezygnacji z abstrakcji, do którego dążyła jego wrażliwość jako artysty, które przywołują abstrakcyjne kompozycje scenograficzne z początku XIX wieku. Pośród krajobrazu ruin, którymi było wtedy Maroko, wspinała Ourzazate z szorstkiego betonu, dał pustynne schronienie dla uczniów tej szkoły.

238 R. Segal, *Cielesność betonu. Modernistyczna architektura nagości*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków, Nr 8/2018, T. Kozłowski (red.), Kraków 2018, s. 40.

239 F. De Maio, *Un rocambole dell'architettura modernain africa. Jean-François Zevaco e il sito termale di Sidi Harazem* [w:] *Immaginari della modernità*. A cura di sara marini, MIMESIS, Wenecja 2016, s. 96.

240 Ch. Jencks, *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989, s. 44.

241 P. Jodidio, *op. cit.*, 74.



Struktura rozbudowy Cmentarza w Voghera, projektu Antonio Monestirolego we Włoszech z roku 1995, jest zdefiniowana przez wielopłaszczyznową rytmizację, składającą się z dwóch części: jedną mieszczącą się w galeriach, przeznaczoną na kult pochówków, drugą publiczną, skierowaną w kierunku miasta. Dzieło jest artykułowane poprzez relacje między dużym dziedzińcem nisz, zorientowanym na zachód, a budynkiem kostnicy od północy w towarzystwie wielu kombinacji rytmicznych. Stały rytm okien oraz jasnych nisz, poprzez zróżnicowanie wielkości jednostki i zmianę rytmu pustki, stał się głównym sposobem artykulacji tego dzieła. Ta konformacja pomaga zdefiniować w uporządkowany sposób przestrzeń publiczną i zamkniętą, związaną z pochówkami i pamięcią o umarłych. Zbiornik wodny, który rozpościera się wokół trawnika, tworzący wyspę, do której można dostać się wyznaczonymi chodnikami, tworzy dziedziniec, otoczony z trzech stron kompleksem z nagich cegieł, ukazujących konstrukcję, które jak twierdzi autor, *również są rodzajem dekoracji*²⁴². Pomaga to zdefiniować przestrzeń publiczną i tę bardziej prywatną, związaną z nabożeństwami, pochówkami i pamięcią o zmarłych. Jak twierdzi autor, *traktujący konstrukcję, czyli architekturę, jako scenę, na której rozgrywa się życie ludzkie*²⁴³. Przestrzeń, otwierająca się na krajobraz, monumentalne rozmiary form, odsłonięty ceglany mur z niewielkimi otworami oraz zróżnicowane uformowania rytmotwórcze, wzbudzają szczególne poczucie powagi, harmonii i spokoju. *Ceglane wysokie mury wygradzają dużą,*

²⁴² A. Monestiroli, *op. cit.*, s. 146.

²⁴³ *Ibidem*.

*rozległą przestrzeń. Rytm białych płyt nagrobnych na tle czerwieni ceglanych ścian wprowadza porządek ale i odwołuje się do szlachetnych wzorców materiałowych, kojarzących się z trwałymi budowlami przeszłości. Płyty stanowią współczesny detal tej architektury*²⁴⁴. Przecież jak głosił Adolf Loos *są dwie rzeczy, które przynależą do architektury, grobowiec i monument; wszystko inne jeżeli nawet służy czemukolwiek, powinno być wyrzucone ze świata sztuki. [...] W całej przestrzeni odnajdujemy piękno osiowej kompozycji, spokojnego i zrozumiałego rytmu*²⁴⁵. To niepowtarzalne dzieło sztuki, poprzez zastosowanie pustki, zmusza widza do obserwacji i wprowadza go w stan głębokich przeżyć. Zastosowanie pustki w architekturze pozwala odbiorcy interpretować dzieło, nie tylko poprzez znaki, symbole, ale również utożsamia go z jego twórcą, architektem. *Cisza w muzyce jest analogiczna do przestrzeni w architekturze. Stanowi naturalny stan rzeczy, aż przerwie ją zdarzenie*²⁴⁶. Cisza tworząca ramę wokół dzieła, nabiera duchownego i religijnego sensu. Poszanowuje porządek świata, fakt, iż pochodzimy z ciszy i do niej wracamy.

²⁴⁴ M. Początko, *Współczesność architektury monumentalnej*, praca doktorska napisana na WA PK pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Dariusza Kozłowskiego, Kraków 2015, s. 163.

²⁴⁵ D. Kozłowski, *O detalu architektonicznym zbędnym i niezbędnym*, [w:] "Czasopismo Techniczne" z. 15. Architektura z. 5-A1, 2012, st. 174

²⁴⁶ Pawson Williams Architects, *Contextual Minimalizm*, "Architectural Design", 1994 nr 110, 43.



FONS SANCTI JOSEPHI

HUNC FONTEM CIVES NOVI
TOTO POPULO DONO DEDE

W zupełnie innej przestrzeni pluralizmu oceny gustów populistycznych i elitarnych znajduje się *Piazza d'Italia* w Nowym Orleanie. W latach 1976-1979 Charles Moor, William Hersley i Perez and Associates stworzyli arcydzieło architektury postmodernizmu, nazywane później rutynowo pierwszą »ponowoczesną ruiną«, nasyconą neonowym oświetleniem i nowoczesnymi materiałami. Pretekstem do poszukiwania formy i układu był coroczny festiwal Św. Józefa, odzwierciedlenie lokalnych tradycji i kultury liczną symboliką. To kompleks fontann, miejsce dla włosko-amerykańskich festiwali etnicznych i działań społecznych, który oddaje hołd swojemu włoskiemu dziedzictwu w Nowym Orleanie. Charles Moor połączył elementy bogatej przeszłości kultury Włoch, rzymskie kolumny i renesansowe kolumnady z nowoczesnymi materiałami, takimi jak neonowe oświetlenie i nierdzewna stal, aby stworzyć eklektyczną, postmodernistyczną przestrzeń. Napuszona architektura dzieła, będąca fałszywą ruiną w mieście, *mieszka supergrafikę z klasycyzmem, a bulgoczącą wodę z architekturą*²⁴⁷. Architekt podjął pewnego rodzaju grę skojarzeń, korzystając z dorobku architektury klasycznej, zderzając go ze współczesną techniką. Światło i cienie grają na powierzchni placu, a widoki przez różne otwory, tworzą wielowarstwową złożoność i aluzyjność przestrzennych wrażeń dla widza. Charles Moor uznał włoską tradycję, posługując się symbolicznie klasycznymi detalami architektonicznymi, takimi jak: portyki, arkady, łuki, przywołujące weneckie otwory okienne (serliany),

²⁴⁷ Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987, s. 126.

integrując je z elementami pop-kultury: *wprowadził szczegółową ikonografię włoskiego buta*²⁴⁸ oraz neonową opaskę kolumn. *Jednak komu to przeszkadza?* — pisze Tomasz Kozłowski. *Wszystko tu ma być odbierane jako dzieło sztuki, a style w XX wieku już przecież nikogo nie interesują*²⁴⁹. To manifest pewnego podejścia do architektury dotyczący zdekomponowania formy. *Typowym dla postmodernizmu paradoksem jest dualizm dążeń twórczych – usiłowanie pogodzenia rozmiągających się oczekiwań i gustów: publiczności oraz środowiska architektonicznego*²⁵⁰. Niewątpliwie wysoce scenograficzna i teatralna architektura *Piazza d'Italia* jest przekonującym przykładem radykalnego eklektyzmu, nasycony różnymi funkcjami, stylami, wpasowuje się i rozszerza kontekst miejski, budując poetycką treść form z lokalnej kultury włoskiej społeczności. *Piazza d'Italia* była jednym z ulubionych przykładów postmodernistycznej architektury Charlesa Jencksa, który opisując twórczość Charlesa Moora, akcentuje szczególną ideę tej architektury: *usiłuje rozwiniąć architekturę publicznych metafor na swój własny sposób, a jego twórczość, która łączy w sobie praktycznie wszystkie nurty postmodernizmu, ukazuje obecnie możliwości i ograniczenia tego podejścia*²⁵¹. Siła tej niezwyklej architektury czerpie z gry światłocieni, form, kontrastów, odbić, które budują różne kombinacje rytmiczne.

²⁴⁸ *Ibidem*, s. 125.

²⁴⁹ T. Kozłowski, *Architektura a sztuka*, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2018, s. 43.

²⁵⁰ *Ibidem*, s. 6.

²⁵¹ *Ibidem*, s. 124.



3.3. Przenikanie rytmów.

Brutalizm przeżywa ponowne odkrycie i tworzy nowe spojrzenie na betonowe budowle z lat 60. i 70. XX wieku. Wywodzący się z francuskiego terminu *béton brut* (surowy beton), stał się niezwykle popularny. W Kolonii istnieje wiele przykładów tego stylu architektury. W 1964 roku, dzięki współpracy architekta Hansa Buchmanna oraz rzeźbiarza Josefa Rikusa powstał *kościół pw. Św. Jana XXIII* w Kolonii-Sülz, jeden z najpiękniejszych współczesnych kościołów w Kolonii, jako wspaniały przykład architektury brutalistycznej z zastosowaniem rzeźbiarskiego rytmu. Cała kompozycja tworzy zharmonizowaną rzeźbę. Satkiewicz-Parczewska nazywa takie zjawisko rytmami zmiennymi, które *powstają przy zestawieniu kilku rytmów różnych jakościowo (o różnych metrach), tak by tworzyły kompozycyjną całość. Zmiana rytmu może być łagodna, kiedy rytmy przechodzą jeden w drugi jakby na zasadzie wynikania przyczyny i skutku*²⁵². Pomimo, iż jest to obiekt kultu religijnego, jednak nie zawiera żadnej tradycyjnej symboliki. Brutalistyczne drażnienie w surowym betonie oraz ścisła współpraca architekta z rzeźbiarzem, nasuwa skojarzenie z Wortubakirche, Fritza Wotruby w Wiedniu. Opisując twórczość autorów dzieła, należy przytoczyć słowa Tomasza Kozłowskiego: *Moment twórczy wymaga syntezy formy, nie przytłacza skalą, odchodzi od symetrii, i nie ułatwia nam odgadnięcia przeznaczenia*²⁵³. Ta architektoniczna boskość Kościoła w Kolonii, przywodzi na myśl słowa Philippe Starcka: *Musi-*

my zastąpić piękno, które jest pojęciem dziedziny kultury, boskością, która jest pojęciem humanistycznym.²⁵⁴ Być może właśnie o takiej rzeczy myślał Le Corbusier pisząc, że *Nasze oczy zostały stworzone do oglądania form w świetle. Pierwotne formy są piękne, gdyż dają się jasno odczytać. [...] Dzisiejsi architekci nie tworzą już prostych form. Posługując się wyliczeniami, inżynierowie stosują formy geometryczne, zadowalające nasze oczy geometrią, a umysł – matematyką; ich dzieła prowadzą do wielkiej sztuki*²⁵⁵. Beton z odciskiem drewna, został użyty jako środek wyrazu artystycznego, ze względu na jego rzeźbiarski charakter. Kolorowe szkło zanurza kościół w świetle, a oko zwiedzającego spoczywa na rzeźbionej betonowej konstrukcji, które sprawia wrażenie przenikania się różnorodnych układów rytmicznych. Wznoszące się masywne betonowe gałęzie nad szklaną taflą, przywodzące na myśl *Drzewo Jessego*, którego pień przyjął formę ołtarza, wprowadza widza w poetycki świat nierealności i nieoczywistości. *Gałęzie* drzewa kontynuowane są w zewnętrznej konstrukcji dachu: tutaj dominują masywne, pionowe betonowe formy, które wznoszą się ze wschodu i zachodu do środka, przenikając się między sobą, tworząc kształt krzyża. Widoczne dwa linearne kierunki betonowych bloków, tworzą złożony rytm, wzmagający dynamikę kompozycji, a przy tym likwidując monotonię. Geometryczna struktura monumentu, porzuciła tradycyjną architekturę na rzecz ostrych kątów i surowego betonu.

252 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 81

253 T. Kozłowski, *Przestrzeń ekspresjonistyczna w sztuce. Wybrane zagadnienia i refleksje*, Politechnika Krakowska, Kraków 2016, s. 47.

254 P. Jodidio, *op. cit.*, s. 168.

255 Le Corbusier, *op. cit.*, s. 76



Spotyka się także inne podejście do tworzenia kompozycji zbudowanej ze zmiennych rytmów, dające inny rodzaj estetyki formy. Rytmu zmienne powstają przy zestawieniu kilku różnych, czasem kontrastowych rytmów, tak by tworzyły kompozycyjną całość. Zaprojektowany przez Giuseppe Perugini, Jego żony Raynaldo Perugini i syna Uga De Plaisant, *Dom Eksperymentalny*, został zbudowany w Fregene w 1968 roku. To eksperymentalne dzieło pod względem formy z użyciem szorstkiego i surowego betonu, odnosi się do brutalistycznej architektury. Wrażenie lewitacji budowli między wysokimi sosnami, nasuwa myśl o gnieździe lub domie na drzewie. Architekt odrzucił tradycyjne materiały budowlane, zastępując je zbrojonym betonem, uzupełniając go, stalowymi elementami, w czerwonym kolorze i kształcie krzyża. *Casa Sperimentale* zbudowane jest z trzech eksperymentalnych części, z których główną jest *Casa Albero*, czyli *Nieskończony dom*. To modułowy system stworzony z betonowych ram. *Dom składa się z trzech konstrukcji: domu, zawieszanej konstrukcji utworzonej z żelbetonowych ram, płyt nośnych, podzielonych szklanymi wstawkami ze spa/basenem na parterze; kuli o średnicy 5m w ogrodzie, z sypialnią, kuchnią i łazienką oraz sześcianu o wymiarach 3x3x3 m*²⁵⁶. Wnętrza dzieła stanowi multiplikacja przestrzeni z autorskim systemem przeszkleń, które w zjawiskowy sposób, przenikają masę betonu. Czerwona stolarka okienna oraz pozostałe żelazne elementy domu, jak i spiralna klatka schodowa stanowią liczne akcenty na tle surowej materii betonu, podkreślając użycie wybra-

nego materiału. Kontrapunkt ostrej, linearnej, głównej formy willi, stanowi enigmatyczna kula-kapsuła, mieszcząca łazienki. To wspaniałe dzieło sztuki, będące połączeniem konstrukttywizmu i pozaziemskiej fascynacji, budzi skojarzenie z Frankensteinem, brutalizmem Paula Rudolpha i modernizmem Le Corbusiera. Perugini uznawał architekturę jako pewne wyzwolenie, ekstatyczne marzenie o mechanicznej przyszłości. Może właśnie o takiej geometrii w tworzeniu rzeczy myślał Le Corbusier: *dzisiejsi architekci nie tworzą już prostych form. Posługując się wyliczeniami, inżynierowie stosują formy geometryczne, zadowolające nasze oczy geometrią, a umysł – matematyką; ich dzieła prowadzą do wielkiej sztuki*²⁵⁷. Po śmierci architektów, to eksperymentalne dzieło popadło w ruinę. Architekt przekształcił wizję maszyny z symbolu doskonałości w dynamiczną fascynację wywołaniem chaosu, eliminując wszelakie ideologie, co nasuwa słowa Dariusza Kozłowskiego, *mniej ideologii, więcej geometrii* — hasła IX. *Międzynarodowego Biennale Architektury w Krakowie* w 2002 roku. *Casa Sperimentale* stało się ikoną miasta i unikalnym znakiem miejskiego krajobrazu Fregene, a twórcza droga do architektury nasuwa myśl, że popularna wówczas architektura modernizmu, nie stanowiła wyłącznie czystego funkcjonalizmu. W rozgrywanym się teatrze architektury, obnażanie niezwykłej scenarii, *Casa Sperimentale* stało się nieskończonym błędzeniem w labiryncie myśli, prowadząc do niezbyt gwałtownego odkrywania tej wspaniałej tajemnicy dzieła sztuki.

256 *Casa Sperimentale Giuseppe Perugini* [w:] "Icons at risk dossier" #01, 2020, s. 8.

257 Le Corbusier, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa 2012, s.76.



3.4. Kombinacje rytmów z akcentem w narożniku.

Budynek *No 1 Poultry* w Londynie to ostatni ukończony projekt Jamesa Stirlinga, zaprojektowany wraz z Michaeliem Wilfordem w latach 1985-1988i bardzo znacząca późna praca jednego z czołowych powojennych architektów Wielkiej Brytanii. Pierwotnie obiekt miał mieć modernistyczną formę, wysokiego, pokrytego szkłem, prostopadłościennego bloku, zaprojektowanego przez Ludwiga Miesa van der Rohe, na wzór budynku Seagram w Nowym Jorku. Jednak powstał nowy projekt Stirlinga, jako ikona postmodernizmu z charakterystycznymi poziomymi podziałami fasad. Budowa, po serii bardzo kontrowersyjnych bitew planistycznych, głównie związanych z proponowanym wyburzeniem wiktoriańskich budynków, które wcześniej zajmowały to miejsce, trwała ponad 30 lat. Dzieło zostało wzniesione w 1998 roku, po śmierci Stirlinga, pod okiem Michaela Wilforda, który przejął firmę i stało niedoścignionym przykładem komercyjnego postmodernistycznego monumentu. James Stirling należał do grona architektów, którzy w projektowaniu stosowali techniki aksonometryczne, *aby pokazać, jak budynek jest skonstruowany i jak funkcjonuje*²⁵⁸. Symetryczna kompozycja w niewielkiej przestrzeni narożnej działki o ostrym kącie, stanowi przykład tworzenia formy zbudowanej z brył geometrycznych z użyciem różnych materiałów, barw i wyjątkowego detalu. Zróznicowany rytm dwóch, silnie warstwowych

fasad, poprzez liczne poziome pasy, zróżnicowane kolorystycznie, prowadzi wzrok ku fascynującym momencie ich styku. Ta sytuacja to jeden z najbardziej niezwykłych i urzekających narożników, który przywołuje na myśl dziób statku. James Stirling uznając, że rozbiórka wiktoriańsko-gotyckiego budynku Mappin i Webb i jego widoczna wieża zegarowa okradłyby to miejsce z ważnego akcentu tej części miasta, zaoferował swój własny, dwudziestowieczny zamiennik. To wysoki walec, *wieża zegarowa*, w towarzystwie lekko wygiętych na zewnątrz betonowych brył, po obu jego stronach, wyłaniający się z ostrego, szklanego klina, wcinającego się w przestrzeń, umieszczonego na masywnej podstawie ze ściętym narożnikiem, akcentującym wejście do obiektu z obrotowymi drzwiami i sytuację narożnikową, w której budowla się znajduje. Symetryczny rzut i przekrój budowli, z centralną podłużną osią, zbudowany na module 1,5x1,5 m, która determinuje rytm i podziały przeszły elewacji zewnętrznej i wewnętrznej oraz powierzchni posadzek. Obie fasady z podstawą w formie kolumnady, wznoszącą się na dwóch kondygnacjach, po obu stronach wystającej bryły z trójkątnym otworem, który ukazuje fragmenty wielkiego walca, przebijającego trójkątną formę całego założenia. Elewacje powyższych kondygnacji, zgrupowane po dwie, przedstawiają naprzemiennie wygięte, betonowe segmenty oraz szklane okna w kształcie litery V, przypominające te w narożniku. Szkło, ze względu na swój refleksyjny charakter, stale oferuje widzom zmieniające się obrazy nieba i sąsiednich budynków. Budynek *No 1 Poultry* stanowi kluczowe dzieło twórczości Stirlinga, czerpiąc odniesienia z jego licznych dzieł, cieszących się międzynarodowym uznaniem.

258 Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 274.



Bez wątpienia kompozycja *zbudowana na papierze* należy do świata architektury. Wizja poniżej omawianego założenia nie stanowi projektu budowlanego, wykonawczego, a jedynie prezentuje swą ideę. Bowiem, jak pisał Wilkinson: *W przeciwieństwie do typowych, precyzyjnych rysunków technicznych powstających na deskach kreślarskich owe wizje ujawniają swe sekrety jedynie tym, którzy poświęcą im dość uwagi. Inne, choć dosłowne, również potrafią oczarować widza*²⁵⁹. Bez wątpienia do świata rytmizacji współczesnego języka architektury, należy projekt wielofunkcyjnego budynku, w tym hotelu, kina i części handlowej, w Londynie. *Hotel Shoreditch, którego kształt spektakularnie wygląda jak kadłub statku, został zaprojektowany przez hiszpańską firmę architektoniczną AQSO Arquitectos. Architekt Luis Aguirre wyobraził sobie celowo »skrzęconą« monolityczną ikoniczną strukturę, lecz nie monumentalną*²⁶⁰. Tę betonową architekturę buduje zewnętrzna powłoka z regularnie rozmieszczonymi otworami *szachownicy*, generując racjonalny układ, wzmocniony *dziobem*, przywołującym na myśl statek, unoszący się na niespokojnej wodzie oceanu. Dramaturgię architektury obiektu, tworzy skrócenie części narożnika, wywołujące wrażenie nierealności, a poprzez narożnikową sytuację, w której się znajduje stał się początkiem, a może końcem kwartału. Pokręcone fasady *hotelu AQSO* kontrastują z racjonalnością regularnej artykulacji otworów oraz ostrym kątem narożnika, który wznosi się wysoko w górę, przewyższając sąsiednie zabudowania,

259 P. Wilkinson, *Architektura – wizje niezrealizowane*, Dom wydawniczy REBIS, Poznań 2019, s. 11.

260 "Hors site. Magazine de la construction moderne", No. 10, *A l'avant garde de la construction*, 2020, s. 7.

tworząc język niezwyklej ekspresji. Pewien rygor prostej kompozycji jest kreowany niezwyklej jakością żelbetowej powłoki elewacji. Architektura hotelu jest pozbawiona kolorów. Tworzą je jedynie odcinienie betonu i kolory zmieniającego się szkła okien w ciągu dnia i nocy, poprzez zewnętrzne naturalne światło jak i oświetlenie sztucznego wewnątrz. Być może o takiej rzeźbiarskiej dominancie, jako formie architektonicznej pisał Juliusz Żórawski: *są formy małoznaczne i skromne oraz dobitne i atrakcyjne, a wśród nich takie, które siłą swoją przygniatają całe otoczenie i stanowią silne dominanty*²⁶¹. Budynek hotelu to przykład architektury, czyli (jak pisał Erich Mendelsohn) *uformowanego rytmu*.

261 J. Żórawski, *op. cit.*, s. 33.



3.5 Zestawienia rytmów brył.

W zamożnej dzielnicy willowej Mauer w Wiedniu, z inicjatywy Margarethe Ottillinger, która zapraszając do współpracy jednego z najwspanialszych austriackich rzeźbiarzy XX wieku, Fritza Wotrubę, powiadała: *Budowla powinna szokować, aby zatrzymać ludzi. Kościół musi być jasny, pełen światła, aby serca mogły wznieść się do Boga. Musi oddziaływać jak zamek, twierdza, bastion przeciwko niewierze*²⁶². Ikoniczny budynek *Kościola Św. Trójcy*, wzniesiony na wzgórzu św. Grzegorza, składający się ze 152 połączonych betonowych bloków, które niczym monumentalna rzeźba, ułożone są jeden na drugim, między którymi wkomponowano przeszklenia, nie dzieląc brył na części, tworząc imponujący spektakl we wnętrzu świątyni. *Zielona trawa i drzewa będące tłem, dla architektury, są przeciwieństwem dla elementów ścian i konstrukcji dzieła*²⁶³. Dzieło nacechowane niezwykle abstrakcją geometryczną, poprzez proste, kubiczne formy, zdumiewa ekspresją, wyrażoną surowością betonowych ścian, co wpisuje budowlę w nurt brutalizmu. *Przez liczne otwory między blokami przenika do wnętrza światło, którego gra z cieniem stanowi jego wyjątkową oprawę, a wraz ze zmianą natężenia oraz kąta padania promieni słonecznych, pory roku, dnia jego charakter ulega nieustannym, naturalnym przeobrażeniom*²⁶⁴. Theodor Adorno w swojej książce

Sztuka i sztuki. Wybór esejów, pisze o granicach pomiędzy rzeźbą a architekturą, czyli *granice oczywistości, z uwagi na różnicę między tym, co celowe, i tym co wolne od celowości*. Kolejno pisze o architekcie Fritza Wotruby: *niektóre z jego rzeźb w procesie, który bierze za początek rudymenty ludzkiej postaci, dzięki postępującemu odprzedmiotowaniu stają się tworami quasi-architektonicznymi*²⁶⁵. Wspaniała gra betonowych głazów o rzeźbiarskim charakterze, stanowi istotny przykład, przedstawiający rytm zróżnicowane oraz towarzyszące im zjawisko wielowarstwowej scenograficzności i zabawy *klockami*, tworząc niezwykle język architektury. Zachwyty nad architekturą *Kościola Świętej Trójcy* wyraża Tomasz Kozłowski: *zazwyczaj monumentalne budowle tworzą monumentalną przestrzeń miasta. Tu skalę miasta wyznaczają małe wille. I może dlatego »nowy monument« nie musi epatować skalą, zrywa z marzeniami o stworzeniu czegoś wybijającego się z krajobrazu*²⁶⁶. Najlepszym dopełnieniem opisu świątyni, będą słowa współautora Fritza G. Mayra, mówiącego o rytmicznej grze tego arcydzieła: *Jest to ciągle zestawienie budowanej formy i zamkniętej przestrzeni. Ciągły dialog między poziomym a pionowym, między światłem i cieniem, między obciążeniem a obciążeniem*²⁶⁷.

262 J. Turbas, *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2019, s. 50

263 T. Kozłowski, *Czy beton architektoniczny potrzebuje definicji?* [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 84.

264 J. Turbas, *op. cit.*, s. 54.

265 T. Adorno, *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990, s. 30.

266 T. Kozłowski, *Wotrubakirche - mały wielki monument*, [w:] „Budownictwo Technologia Architektura” nr 1 65/2014, s. 22.

267 S. Pisarik, *Fritz Gerhard Mayr / Fritz Wotruba: Church of the Holy Trinity (Wotrubakirche / Kirche zur Heiligen Dreifaltigkeit), 1974-1976*, „Sosbrutalism”, [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.sosbrutalism.org.



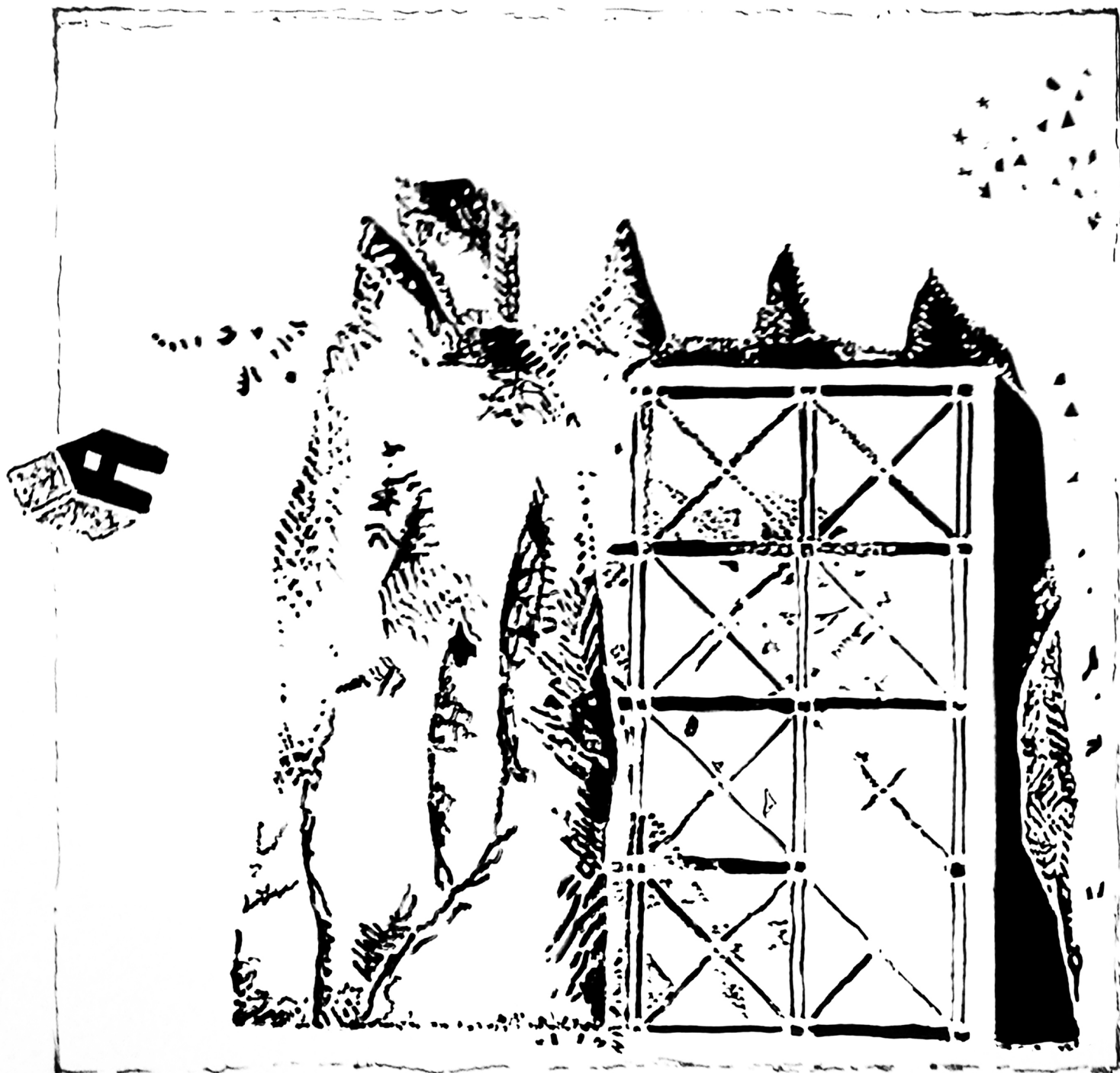
3.6. Rytm spiralny.

Aleksandra Satkiewicz-Parczewska, w swoim autorskim podziale rytmów, w rytmach przenikania geometrycznego, dostrzega wyjątkowy rytm spiralny. *Szczególnym przypadkiem rytmów przenikania się form miękkich, zakrzywionych i cylindrycznych są rytmy spiralne, których wiele przykładów możemy znaleźć w architekturze i sztuce*²⁶⁸. Rytmy zróżnicowane uzyskuje się poprzez kontrastowe zestawienie różnych rytmów o takich samych lub różnych metrach, tak by tworzyły kompozycyjną całość. Z początkiem XII wieku *Stary Zamek* w Bensberg był fortecą na szczycie wzgórza, która dokonała kilku zmian użytkowania w swojej 900-letniej historii, która już w połowie XX wieku była już zamkiem, klasztorem i szpitalem. Na początku lat sześćdziesiątych XX w. Cywilni dygnitarze z Bensberg potrzebowali nowego ratusza (lub niemieckiego *Rathaus*), a idea została skonfrontowana z przekształceniem ówczesnego, częściowo rujnującego, ale łatwo adaptowalnego, średniowiecznego zamku w nową komunę miejską. Kontrowersyjna zamiana średniowiecznego zamku w agresywnie kanciasty ratusz rozpoczęła się w 1962 roku i była dziełem ekspresjonistycznego niemieckiego architekta i entuzjastki betonu, Gottfrieda Böhma. Prace rozpoczęto od usunięcia dodatków po roku 1850 do zniszczonej struktury i renowacji zachowanych XII-wiecznych murów i wież. Fascynująca konstrukcja była ciekawie zwieńczona przez betonową wieżę widokową, która uzupełniła dwie dawne. Böhm świetnie połączył monument

o betonowej konstrukcji z ruinami średniowiecznego zamku. Całość przywodzi na myśl słowa Profesor Marii Misiągiewicz: *Moment twórczy wymaga syntezy, intuicyjnego szalu, a nie przeźroczyściej ściany, gładkiej powierzchni i konstrukcji złożonej z nieistotnych, wątpliwych detali. Rozgrzejmy ozięble dusze nadając formę ich potencjalnej energii*.²⁶⁹ W architekturze Böhma o charakterze ruin i zgliszczy, skrywają się echa II wojny światowej. To jeden ze znaczących wkładów Böhma w nowoczesną architekturę, ukazujący problem, jak odnosić się do historycznego kontekstu i fragmentów historycznej tkanki miasta. Sam Böhm woli myśleć o tworzeniu *powiązań* — integracji starego z nowym, świata idei ze światem fizycznym, interakcji między architekturą jednego budynku a środowiskiem miejskim, biorąc pod uwagę formę, materiał i kolor budynku w jego otoczeniu.

268 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 103 i 106.

269 M. Misiągiewicz, *O prezentacji idei architektonicznej*, Kraków 1999, s. 147.



4. RYTMY SWOBODNE

[Wprowadzenie] 4.1. Swobodny z widoczną regularnością. 4.2. Wyzwolone.

Rytmy najbardziej skomplikowane, gdzie uformowania rytmotwórcze w kompozycji ulegają zanikowi²⁷⁰ i przestają obowiązywać są związane z muzyką ataktową. Do muzyki ataktowej należy między innymi chorał gregoriański²⁷¹. Rytmy tworzone w wyniku przenikania się form niegeometrycznych, o kształtach miękkich lub ostrych objawiają się w architekturze ekspresjonizmu i futuryzmu. Wybitny Krakowski kompozytor Krzysztof Penderecki w 1953 roku wprowadził wiele nowatorskich sposobów gry na instrumentach smyczkowych. Zastąpił on instrumenty smyczkowe na szarpane, utrzymując dźwięk skrzypiec, a nie np. gitary. Tłumaczy: *Czy będziemy w ten czy inny sposób pocierać, szarpać czy uderzać, zawsze jednak atakujemy instrument składający się ze strun i pudła rezonansowego i mający właśnie taką, a nie inną budowę — a to determinuje charakter brzmienia. W ogólnym pojęciu [...] pozostajemy w granicach cha-*

270 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 84.

271 F. Wesołowski, *op. cit.*, s. 73.

*rakterystycznego »brzmienia instrumentalnego«, które nie przestaje nim być, choć rozszerzamy je stopniowo o nowe efekty.*²⁷² Można to wykazać w odniesieniu do architektury, która jest kojarzona ze stałymi materiałami, kolorami, formami, symbolami. John Cage, filozof, pisarz, mikolog, pianista i kompozytor muzyki przypadku był główną postacią awangardy muzyki XX wieku. Od 1978 Cage tworzył cykle grafik, używając niekonwencjonalnych materiałów: przędzy czesankowej, pianki, kamieni, ognia czy akwareli. *W 1952 roku [...] Cage organizuje pierwsze heppeningi, które z kolei korespondują z jego próbami wykorzystania w muzyce procesów przypadkowych, stanowiących podstawę metody aleatorycznej*²⁷³. *December 1952 Earle Browna to klasyczny już przykład muzyki graficznej. Notację należy tu traktować raczej jako metaforę, sugerującą jedynie ogólny kształt utworu. Każdy z wykonawców może mieć własny sposób odczytania graficznej partytury, jedynym elementem ustalonym z góry ma być łączny czas wykonania*²⁷⁴. Poniżej przeanalizowano przykłady budynków, których rytmy pozbawione są regularnej miarowości, tworzone w wyniku przenikania się form niegeometrycznych, z pewną regularnością oraz wyzwolone ze zjawiskiem oderwania się metrum od utworu, którym towarzyszy stosowanie pewnej przypadkowości w formowaniu kompozycji.

272 L. Erhardt, *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980, s. 244.

273 *Ibidem*, s. 250.

274 A. Sz wajder, *Muzyka Centrum – działalność i repertuar jako odzwierciedlenie głównych nurtów muzyki 2. połowy XX wieku oraz przemian dokonujących się w formach jej prezentacji*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004, s. 29.



4.1. Swobodny z widoczną regularnością.

Zastosowanie kontrastu geometrii z nieregularnymi formami jest współcześnie częstym zjawiskiem w komponowaniu architektonicznego dzieła. Tańcząca para Ginger i Fred były pretekstem architektonicznym budynku narożnego w Pradze, projektu Vlado Milunica i Franka Gehry'ego z 1996 roku. Utracona pionowość ścian kontrastuje z powtarzalnością okien tworzy niezwykłą rzeźbę, dającą nową witalność w sąsiedztwie dziewiętnastowiecznej zabudowy. Tomasz Kozłowski podkreśla wręcz, że *formy narożnika tracą pionowość ścian, a jedyne elementy nadającymi architekturze pewną spójność pozostają powtarzalne okna w sposób niepowtarzalny osadzone w powierzchniach elewacji*²⁷⁵. Być może o takiej sztuce pisał Marcel Duchamp, który twierdził, że: *idea jest maszyną do tworzenia sztuki*²⁷⁶. *Tańczący dom* to stanowi o rzeźbiarskiej jakości, która jest najważniejsza w twórczej drodze ku architekturze i przemieniła ją w figuratywną sztukę. I właśnie o takiej ekspresji w sztuce, którą jest świat architektury pisał Frank O. Gehry: *Uważam, że artystyczna ekspresja jest sokiem, który napędza naszą kolektywną duszę; innowacje i sprostanie potrzebom społecznym nie są jedynymi imperatywami*²⁷⁷. Niezwykła trudność w sprecyzowaniu klasyfikacji tego fascynującego dzieła Franka

Gehrego, zbudowanego w erze ponowoczesności, przywołuje na myśl słowa Tomasza Mańkowskiego: *Teoretykom architektury coraz trudniej przychodzi klasyfikacja dzieł. Swoboda wyboru charakteru komponowanej architektury jest tak szeroka, że dawniej jednoznaczne określenia jak konstrukttywizm, modernizm, postmodernizm, dekonstrukttywizm przestały jednoznacznie być definiujące. Coraz częściej mówimy o architekturze, przywiązując ją nie do kierunku a do imienia jednego twórcy*²⁷⁸. W odniesieniu do niezwykle dynamicznego dzieła F. Gehrego, istotne będzie przywołanie *Manifestu technicznego* U. Boccioniego, C. Carry, L. Russola, G. Balla i G. Severiniego: *muzykalność linii czy fałdów współczesnego ubrania ma dla nas wartość emocjonalną i symboliczną*²⁷⁹. Bowiem to barokowe organiczne piękno praskiego dzieła, z kulistym zwieńczeniem o secesyjnym charakterze, stanowi przykład architektury organicznej. Zatem architektura Franka Gehrego, przepełniona ekspresją i swobodną rytmiką, tworzoną poprzez wspaniałe przenikanie się niegeometrycznych form, nie znajduje odpowiednika w przynależności do teoretycznego świata architektury, a pozostaje jedynie architekturą Franka Gehrego.

275 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 89.

276 Ch. Jencks, *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987, s. 40.

277 P. Jodidio, *Architektura dzisiaj*, TASCHEN/TMC Art, przeł. E. Tomczyk, Köln, 2003, 60.

278 T. Mańkowski, *Nauczanie architektury. Poszerzony wywiad dla "A&B - Architektura & Business"*, [w:] "Zeszyty naukowe Katedry Architektury Mieszkaniowej. Prace własne, nr 2, Kraków 1994, s. 6.

279 U. Boccioni, C. Carra, L. Russolo, G. Balla, G. Severini, *Malarsztwo futurystyczne: manifest techniczny*, 11 kwietnia 1910 [wg:] Teksty źródłowe. [w:] C. Baumgarth, *Futuryzm*, WAI F, Warszawa 1987, s. 276, [za:] A. Serafin, *op. cit.*, s. 73.



Mistrzowskie użycie metafory rytmu falującego jest głównym tematem budynku Antonio Gaudiego *Casa Milà*, zbudowanego dla Rogera Segimon de Milà, Gaudiego, *gdzie organiczne i obłe pofalowania elewacji decydują o wyjątkowej architekturze*²⁸⁰. Dominującym wrażeniem, jakie wywołuje ten budynek, jest uczucie płynącej fasady. Fasada przypomina poruszające się morze, fale z motywami wodorostów na 32 balkonach z kutego żelaza. Architekt całkowicie zrezygnował z reguły kąta prostego i unikał prostych linii, bowiem sam twierdził, że proste linie należą do ludzi, krzywe zaś, do Boga. To powód, dla którego dzieła sztuki Gaudiego nie popadają w zapomnienie. Kamienicę, zwana potocznie La Perdera, co w języku katalońskim oznacza Kamieniołom, charakteryzują płynne, faliste linie, rzeźbiarsko ukształtowane elementy architektoniczne, bogata kolorystyka, przenikanie akcentów, nieregularne podziały, które dają wrażenie swobodnej rytmiki. *W budynku tym występuje płynne, rytmiczne potraktowanie mas w partiach zewnętrznych, a rut poziomy ujawnia organiczne powiązanie wszystkich jego części*²⁸¹. Bowiem *dolna część budynku miała sprawiać wrażenie wznoszenia się ku górze*²⁸². Budynek posiada trzy fasady, zbudowane z kamiennych ciosów, zakrzywione i faliste, przywołujące obrazy skał ukształtowanych przez fale morskie, wzmocnione cienkimi wapienymi płytami, sprawiającymi wrażenie niezwykle monumentalnych. *Istnieje tu całkowita zgodność między planem budynku i fasadą, bowiem swobod-*

*ny, falujący rytm — bez jednej choćby regularnej, prostej płaszczyzny - ukazuje swobodne wykorzystanie przestrzeni wnętrza, w którym żaden kąt nie jest prosty i żadne pomieszczenie nie przypomina kształtem drugiego*²⁸³. W tym miejscu należy przywołać słowa Stephana Tschudiego Madsena, o trudności w opisanu architektury przytoczonego przykładu budowli Antoniego Gaudiego: *Casa Milà [...] jest trudna do opisanie słowami, niezależnie od tego, czy określimy ją jako »architekturę rzeźbiarską«, »impresjonizm architektoniczny« — choć »ekspresjonizm architektoniczny« byłby tu bardziej na miejscu — czy jako »dziesięciodniową kolację w jednym kęsie*²⁸⁴. Wystrój wnętrza przenosi ten sam rytm, co na zewnątrz. Imponującym zwieńczeniem La Pedrera jest taras na dachu z 30. *dymiącymi kominami, reprezentującymi skamieniałych wojowników, którzy tworzą ogród rzeźb. Wszystkie dzieła Gaudiego uderzają widza silnym ładunkiem ekspresji wywołanej przez irracjonalne ukształtowanie przestrzeni*²⁸⁵. Architektura *Casa Milà* z widocznym rytmem swobodnym sprawia, że budowla jest jednym z najbardziej muzycznych budynków świata, a mimo przeszkód i krytyki stała się jedną z najwspanialszych ikon Barcelony.

280 P. Bigaj, *op. cit.*, s. 30.

281 S. Tschudi Madsen, *Art Nouveau*, przeł. J. Wiercińska, WAiF, Warszawa 1987, s. 108

282 *Ibidem*.

283 *Ibidem.*, s. 126.

284 *Ibidem*.

285 P. Trzeciak, *Przygody Architektury... op.cit.*, s. 51



4.2. *Wyzwolone*.²⁸⁶

Wielu współczesnych twórców awangardy europejskiej uważa, że przypadek jest siłą zdolną kształtować piękno i nadawać mu najoryginalniejsze formy²⁸⁷. Przykładem zjawiska rytmów w dziele architektonicznym, tworzonych w wyniku oderwania metrum od utworu oraz stosowania pewnej przypadkowości w formowaniu kompozycji, stało się ekspresyjne dzieło Erica Owena Mossa, *The Umbrella (Parasol)* w Kalifornii, realizowany w latach 1996 — 1999. To rozbudowa obiektu magazynowego, ozdobionego zdekomponowaną parasolką, wykonaną z elementów rozbiórki sąsiadujących obiektów, która umieszcza go w grupie swobodnych uformowań z widocznym zanikiem rytmu. Połączono w ten sposób dwie sprzeczne architektoniczne estetyki, przeciwstawne, ale pozwalające stworzyć jedno spójne dzieło sztuki²⁸⁸. Ta wyzwolona architektura, wytwarzająca napięcie u widza czy przechodnia, skłania do przywołania słów Tadeusza Baruckiego: *Prawdą w architekturze jest napięcie między możliwościami. Bez przymierzy z jedną lub drugą stroną - stały spór między możliwościami. To jest dialektyka, rzadko (ale znacząco) przesycona poetyką przestrzeni. Architektura jako dialektyczna liryka*²⁸⁹. Analizując tę ekspresjonistyczną architekturę *The Umbrella*, należy stanowczo stwierdzić, że słowa Julisza Żórawskiego:

*Człowiek kategorycznie żąda pionów i poziomów i przykro odczuwa najmniejsze od nich odchylenie*²⁹⁰, nie są już aktualne. A zestawienie ekspresyjnej i prostej prostopadłościenną formy, czyli dwóch przeciwieństw, podkreślają słowa autora: *Jeśli architektura miałaby zawierać przeciwieństwa, to budynek byłby inspiracją ruchu lub ruchu idei i mógłby być bardziej trwały*²⁹¹. Wsparciem odbioru tej wspaniałej architektury Mossa, może być przywołanie słów Roberta Venturiego z jego książki *Complexity and Contradiction in Architecture* z roku 1966, gdzie autor krytykował tę modernistyczną prostotę, modyfikując słynne słowa Miesa van der Rohe *less is more (mniej znaczy więcej)* na *less is bore (mniej znaczy nudniej)*. Dalej pisał: *wolę elementy raczej hybrydalne niż »czyste«, raczej zniekształcone niż »prostowne«, raczej wieloznaczne niż »wyraziste«... nudne tak samo jak »interesujące«, konwencjonalne raczej niż »zaplanowane«, dostosowane bardziej niż wyjątkowe... raczej niespójne i dwuznaczne niż bezpośrednie i proste*²⁹². Ten silny kontrast i relacja pomiędzy prostą bryłą a ekspresyjną rzeźbą dzieła skierowana jest na wytworzenie swoistego napięcia, a pewna twórcza przypadkowość w tworzeniu oryginalnej formy jest dowodem na istnienie piękna architektury ery ponowoczesności.

286 A. Satkiewicz-Parczewska, *op. cit.*, s. 106.

287 *Ibidem*.

288 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 145

289 T. Barucki, *op. cit.*, s. 369.

290 J. Żórawski, *op. cit.*, s. 29.

291 P. Jodidio, *op. cit.*, 122.

292 R. Venturi, *Complexity and Contradiction in Architecture*, New York 1966, [za:] K. Wilkoszewska, *Wariacje na postmodernizm*, Wydawnictwo Universitas, Kraków 1997, s. 161-162.



W 1988 roku architekt Frank Gehry zaczął pracę projektową nad *Halą koncertową Walta Disneya* w centrum Los Angeles, siedzibę filharmonii, która została otwarta w 2003 roku. Rytm hali koncertowej Walta Disneya emanuje poetyckim ruchem, zamrożonym w czasie, ukształtowanym przez muzykę. *Chcąc go poznać, podróżnik lub widz dostrzeżga rozbite na wiele części obrazy całości, tak jak rozbita jest forma architektoniczna*²⁹³. Frank Gehry *buduje rzeczy, które nie przypominają czegokolwiek, co było wcześniej w architekturze. Jego kompozycje mogą być odczytywane jako zatrzymana w ruchu transpozycja nie narodzonych jeszcze brył elementarnych, fragmentów sfer, walców, stożków... zdążających ku sobie, aby stykać się, splatać i ponownie rozchodzić, budować nieoczywistość rozbitej przestrzeni architektury*²⁹⁴. Zewnętrzna część jest kompozycją falujących, krzywoliniowych form, nawiązującą do muzyki. Poszczególne panele i krzywizny fasady są artykułowane rytmami światła dziennego i barwione światłami miasta po zmroku. Wydaje się, że w tym dziele tkwi pewien pierwiastek mistyczny. Tę nieliniarną, wychodzącą poza nieoczywistą formę, architekturę Gehrego, mogłaby opisać jedna z zasad ruchu postmodernistycznego: *Teorie Złożoności i Chaosu uznaje się za ważniejsze dla badania natury niż dynamikę liniarną; oznacza to, że »bardziej naturalne« jest postępowanie nieliniarne niż liniarne*²⁹⁵. Obserwując tę twórczą drogę do ar-

chitektury Franka Gehrego, *wypada więc uznać za celowe przywołanie terminu – rozbitcie formy, lub dezintegracja formy — w nowym, neutralnym niewartościującym, znaczeniu*²⁹⁶. Wypada zgodzić się z muzykologiem i pianistą Tomaszem Baranowskim: *Ekspresjonizm to istotny kierunek w sztuce XX wieku, wyrastający z postawy buntu, z niezgody na zastany porządek rzeczy. Twórca pragnie wyrazić swoje najgłębsze, najbardziej intymne, często skrajne w charakterze przeżycia*²⁹⁷. To preteksty pomagają uzasadnić widzowi lub znaleźć rozwiązanie złożonych problemów, zadanych autorowi. Być może o takiej architekturze pisał Charles Jencks w 13. propozycjach architektury postmodernistycznej: *Architektura potrzebuje metafory i powinna odsyłać nas do zagadnień naturalnych i kulturowych, stąd eksplozja obrazowania zoomorficznego, domów z twarzą i naukowej ikonografii w miejsce dotychczasowej »maszyny do mieszkania«*²⁹⁸. Frank Gehry eksperymentując z przestrzenią nieoczywistą, eksploruje światło, dźwięk, ruch, materiały i nasuwa bardzo wiele odniesień do nieoczywistej geometrii.

293 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 163.

294 M. Misiągiewicz, *Architektoniczna geometria*, Monografia 245, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2005, s. 99.

295 Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty...op. cit.*, s. 152.

296 D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figurywność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992, s. 30-31.

297 L. Polony, *Estetyka ekspresjonizmu w muzyce XX wieku; Tomasz Baranowski*, [online], Kraków, Książki TV, [dostęp: 2 maja 2020], (00:24-00:41) Dostępny w Internecie: www.youtube.com.

298 Ch. Jencks, K. Kropf, *Teorie i manifesty...op. cit.*, s. 152-153.



Ekspresyjny rytm można zaobserwować w niezwyklej kompozycji architektonicznej Günthera Domeniga własnego *Kamiennego domu Steinhaus* nad jeziorem Ossiach w Steindorf w Austrii. W architekturze tego dzieła, można dostrzec bliskie powinowactwo ekspresjonizmu z rytmem swobodnym, który polega na układaniu się ich w pewne motywy, tworząc architektoniczny utwór, niejako muzykę. Dekonstruktivistyczny dom czerpie inspiracje z archaicznych uformowań naturalnych oraz odnosi się do trzech masywów skalnych w górach. *Dom przywołuje obrazy rozbitych bunkrów atlantyckich - może kojarzyć się z żelbetową ruiną, lub (...) ruiną kosmicznych statków z filmów science-fiction (Alien). Lecz forma jest absolutnie oryginalna, niezwykle, rewolucyjna*²⁹⁹. Günther Domenig wizualnie nawiązuje do krajobrazowych uformowań górskich, poprzez geometryczny rygor odlewanych betonowych form. *Formy stanowiące części składowe budynku są rozbite, ale pozostają ze sobą w jakiejś niezrozumiałej jedności. Widzowi może wydawać się, że razem stanowią obraz raczej jak po katastrofie budowlanej, że nie są wynikiem powstania czegoś nowego. Czasem części budynku są porównywane do skał, ostrych i nieprzyjaznych, ale przecież mających stanowić osłonę domowników przed światem zewnętrznym i może dlatego wyglądają, jakby miały odstraszać intruzów, chcących robić zdjęcia zza ogrodzenia*³⁰⁰. Transformacja re-

gionalnych elementów krajobrazu doprowadziła do powstania architektonicznej rzeźby, zdekomponowanej formy, w towarzystwie dynamicznego rytmu w liniach ukośnych, który gra pierwsze skrzypce w całej kompozycji, przywołującej na myśl niepoświętą zielenią, formacje skalne. Tomasz Kozłowski porównuje dzieło z architekturą własnego domu Franka Gehry'ego w Santa Monica w Kalifornii, *tam ekspresję uzyskano przez dodawanie elementów zewnętrznych*³⁰¹. Te swobodne uformowania, zahaczające niejako o pewien przypadek, nieprzewidywalność czy chaos w procesie twórczym, wprowadzają widza w niezwykle spektakl i toczą z widzem fascynującą grę. Dopelnieniem opisu domu mogą być słowa Kozłowskiego: *Elewacje, o ile tak tu można je nazwać, są przecież zupełnie inne, porozrywane, starające się odejść od jakichkolwiek geometrycznych konotacji, drastycznie zrywające z tradycją budowania. Są zupełnie inne w skali, może trochę chaotyczne. Ten brak pionowych linii przypomina nam katastrofę budowlaną lub może sytuację po wybuchu*³⁰². Niedokończona, niezwykle struktura przestrzenna *Steinhaus*, skłania do przywołania słów Gołaszewskiej, która określa dekompozycje *jako stan nowy, przejściowy, niezakończony; dzieło już istnieje, ale może być tworzone; jest to stan pośredni między dokonywaniem się a dokonaniem*³⁰³. Betonowy dom Günthera łączy architekturę i rzeźbę w eksperymentalny język form.

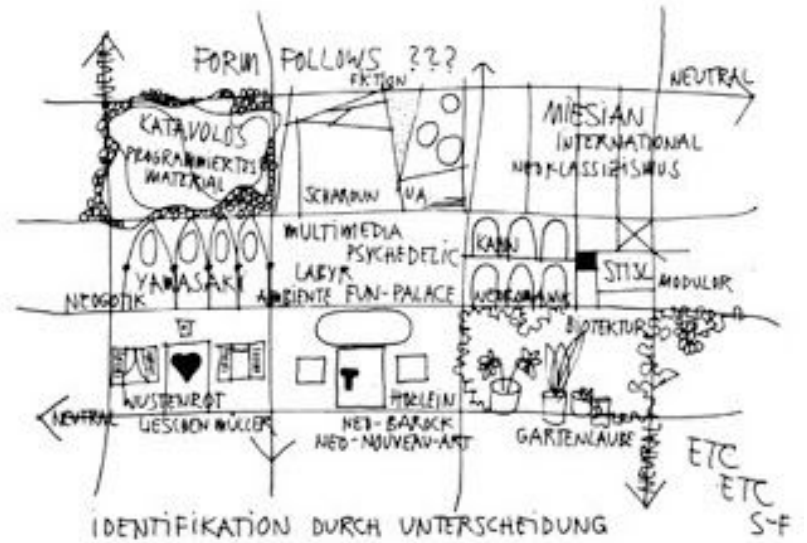
299 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013, s. 137.

300 T. Kozłowski, *Czy beton architektoniczny potrzebuje definicji?* [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 85.

301 T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne...op. cit.*, s. 137.

302 T. Kozłowski, *Kamienny dom – wzniosłość współczesnego monumentu*, Czasopismo techniczne Architektura, 3-A/2014, Kraków 2014, s. 102.

303 M. Gołaszewska, *Zarys estetyki*, Wydawnictwo Literackie, Kraków 1973, s. 394.



5. PODSUMOWANIE.

Jerzy Vetulani w książce *Mózg. Fascynacje, problemy, tajemnice*, pisał o sztuce, jako kryterium człowieczeństwa: *Sztuka powstała w ewolucji późno. Jeszcze neandertalczyk nie pozostawił po sobie dzieł sztuki, uczynił to dopiero człowiek mądry, Homo sapiens, który pozostawił malowidła naskalne i artefakty, świadczące, że sztuka towarzyszyła człowiekowi od początków powstania naszego gatunku, a to sugeruje, że jest dla nas aktywnością niezbędną. Nie istniała nigdy żadna ludzka społeczność, która by nie pozostawiła po sobie dzieł sztuki*³⁰⁴. Bowiern świadomość istnienia sztuki i jej przeżywania przyczyniają się do ewolucji naszego gatunku. Kluczowymi elementami świata, który doznaje rozumny człowiek to cykliczność, periodyczność, powtarzalność, regularność i rzecz jasna rytm. Jedną z charakterystycznych cech gatunku ludzkiego jest zdolność do percepcji, dzięki której można pojąć, że świat jest zorganizowany według określonych zasad, skupia pewną rytmiczną ciągłość. *Powstanie sztuki zostało umożliwione przez to, że człowiek ma poczucie piękna. Ale gdzie leży źródło piękna? Filozofowie*

304 J. Vetulani, *Mózg. Fascynacje, problemy, tajemnice*, wyd. IV, Kraków 2014 s. 9.

*od stuleci wiedli spór na ten temat. Od starożytności do czasów oświecenia uważano, że Platonem, że piękno jest zawarte w przedmiocie, niezależnie od tego, kto je ocenia*³⁰⁵. Arystoteles za celowym uznaje budowanie rzeczy za pomocą liczb. Taki sposób myślenia stanowi odpowiednik w architekturze, w budowaniu której stosuje się powtarzalność elementów, zgodnie z budowlanym modulem, tworząc rytm. Budowanie architektury, kompozycyjnych układów, pozbawione swobody i przypadkowości, było określane jako celowe. Rytm stanowi jedną z najistotniejszych form kształtowania kompozycji muzycznej, malarskiej i architektonicznej. Wiekopomny fenomen rytmu stanowił od zawsze kluczową zasadę komponowania przestrzeni. Dowodzą temu pierwotne dzieła sztuki i architektury, ukazujące najprostsze kompozycje, złożone z powtarzających się elementów, tworząc układy rytmiczne. Rytm schodów starożytnych piramid, rzędów identycznych Sfinksów, monumentalnych posągów, generowały napięcia i różne nastroje. W tym okresie sztuką rządziły prawa i logiczne systemy oparte o rytm: harmonia, ład, liczba, proporcje. W Średniowieczu rytm w kompozycji wciąż odgrywał zasadniczą rolę, determinowaną poprzez konstrukcję. Matematyczne obrzędy liczby i proporcji związane były z kultem liczby trzy. Horyzontalny rytm architektury renesansu można odczytać w podziałach kondygnacji i detali architektonicznych. Epoka Baroku wyróżniała się monumentalną ekspresją, bogatą formą, ornamentyką i ruchem, a linie faliste, łamane, zaokrąglenia i swobodna rytmika, wygrały z prostymi liniami miarowymi układami rytmicznymi

305 *Ibidem.*, s. 10.

mi. Zjawisko rytmu w okresie przełomu XIX i XX wieku zostało zdominowane przez ornamentykę i rozbudowaną dekorację. Wiek XX odrzucił wszelkie dotychczasowe zasady, wstępując w nową erę architektury idei i form, wolnych od celowości. W latach 60. XX. wieku wyznawcy postmodernizmu, poprzez różne manifestacje, wyrażali niezadowolenie modernizmem. Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze są ściśle związane z rytmami tworzonymi poprzez przenikanie się niegeometrycznych brył oraz zjawiskiem formy rozbitej. W dzisiejszych czasach, architektury najwspółczesniejszej nie istnieje jedna wiodąca teoria architektury oraz tendencja w sztuce. Istnieje dążenie do oryginalności.

Podsumowując, historia ukazuje dominację rytmu zarówno w kompozycji muzycznej jak i architektonicznej. We współczesności różnorodność rytmów uległo przeobrażeniu, bowiem era ponowoczesności, ukazuje nam ogromną trudność w sprecyzowaniu stylu czy konwencji obecnej epoki. Chęć stworzenia niepowtarzalnej kompozycji determinuje twórcę do kształtowania przestrzeni tak, aby bez jednostajnej powtarzalności, stała się czymś wyzwolonym.

Na podstawie teorii muzyki i znanego muzykom podziału rytmów, autor przełożył zapis muzyki na język architektury. Aby ukazać różnorodność rytmów, jako twórczego środka do budowania współczesnej formy architektonicznej, na podstawie przeprowadzonych badań przyjęto następujący podział rytmów. Pierwszą kategorię, zdominowania mnogością przykładów, stanowią proste rytmy powtarzalnych elementów, które najczęściej wynikają z modularności materiałów budowlanych (częściej

prefabrykacji), opartych na module. Ów rytm może być wyrażony słupami/pilastrami w elewacji, układem okien na poszczególnych kondygnacjach, czasem równo a innym razem progresywnie rozmiarowych. Kolejną grupę stanowią rytmy toniczne, czyli te bardziej złożone od pierwszych. W kształtowaniu formy dominują rytmy proste, lecz występują w nich przełamania, wzmocnienia, co odróżnia ich od monotonicznych, miarowych rytmów. Na trzecią grupę składają się rytmy zróżnicowane, czyli zestawienia różnych rytmów czy ich przenikanie się. Częstym zjawiskiem w tej grupie stają się akcenty oraz rytmy spiralne, dla przełamania tych monotoni. Ostatnią grupę budują rytmy swobodne, wyzwolone. Są to najbardziej złożone zestawienia rytmów, którym często towarzyszy pewna przypadkowość w formowaniu kompozycji. Są to niegeometryczne, często organiczne formy, bez widocznej regularności, jednak zestawienia brył, ich gry i zabawy w świetle podkreślają doznanie i sprawiają wrażenie rytmizującego dzieła.

5.1. Rytm jest jedną z najistotniejszych form kształtowania kompozycji, zarówno w formie muzycznej, malarskiej, jak i architektonicznej.

5.2. Historycznie zjawisko rytmu w twórczej drodze do tworzenia formy architektonicznej było obecne zawsze, w postaci pewnej zasady komponowania przestrzeni człowieka.

5.3. Wiek XX odrzucił wszelkie dotychczasowe zasady, wstępując w nową erę architektury idei i form, które przyniosły wielkie dzieła sztuki.

5.4. Wraz z rozwojem modernizmu, można zaobserwować odejście od klasycznej estetyki Witruwiusza. Współczesne koncepcje piękna rozwijały się w atmosferze wojen i wszelakich rewolucji.

5.5. Chęć stworzenia niepowtarzalnej kompozycji determinuje twórcę do kształtowania przestrzeni tak, aby bez jednostajnej powtarzalności, stała się czymś wyzwolonym.

5.6. W wielu kierunkach architektury, istotną metodą tworzenia kompozycji architektonicznej jest rytm miarowy. Wskazane przykłady budowli, potwierdzają, że proste rytmy stanowią wielki

wkład człowieka w naturalny porządek, głosząc przynależność architektury do świata rytmizacji.

5.7. Nie istnieje jeden rytm. Przyjęto grupowanie świata architektury w czterech grupach: 1. Rytmy proste, miarowe. 2. Rytmy akcentowane, toniczne. 3. Rytmy zróżnicowane. 4. Rytmy swobodne.

5.8. Zdecydowanie nie budzący wątpliwości w powszechnym odczuciu jest prosty, miarowy rytm powtarzalnych elementów, które niekiedy wynikają z typizacji i modularności standardowych materiałów budowlanych, prefabrykowanych, opartych na module. Dla wielu odbiorców są one jednak zbyt proste, by mogły znaczyć cokolwiek. Stanowią jednak wielki wkład człowieka w naturalny porządek. W ramach funkcjonowania rytmów prostych, autor wyróżnia: jednostajne, miarowe, pionowe rytmy elewacji; zwielokrotniony miarowy rytm w elementarnych bryłach oraz rytmy miarowe, progresywne, postępujące.

5.9. W kompozycji architektonicznej, zjawisko akcentu, jego relacji z innymi elementami, jak również z całym dziełem, podkreśla doznanie, silniej oddziałuje na nasze zmysły i sprawia wrażenie bardziej złożonego dzieła. Tę kategorię rytmu autor podzielił na rytmy falujące, miarowe z akcentem w bryle, ze wzmocnieniem w narożniku oraz ze wzmocnieniem bryły.

5.10. Tendencjom przedstawiającym rytmy zróżnicowane w architekturze, towarzyszyło zjawisko wielowarstwowej scenograficzności i zabawy, tworząc nowy język architektury. Tutaj wyróżnia się: zestawienia rytmów, kombinacje rytmów, przenikanie rytmów, kombinacje rytmów z akcentem w na-

rożniku, zestawienia rytmów brył. oraz rytm spiralny.

5. 11. Rytmu swobodne, tworzone w wyniku przenikania się form niegeometrycznych, o kształtach miękkich lub ostrych objawiają się w architekturze ekspresjonizmu i futuryzmu. Rytmu swobodne mogą być z widoczną regularnością oraz wyzwolone.

5. 12. Zjawisko rytmów wyzwolonych w dziele architektonicznym, tworzonym w wyniku oderwania metrum od utworu towarzyszy stosowanie pewnej przypadkowości w formowaniu kompozycji.

5. 13. Być może powyższe przykłady wielkich mistrzów świata architektury, będzie stanowić wzorzec jakości i wskażą one twórcom dobrą drogę ku walce z otaczającym chaosem i nieładem.

5. 14. Twórczą drogę do Architektury można traktować z pewnym dystansem, budować formę ukazując ogólny kierunek działania, nie zdradzając celu, bądź stosując pewnego rodzaju *falsz*, zastępując jeden materiał innym, który udaje ten pierwszy, operując powszechnie znanymi kodami kulturowymi i symbolami, czerpiąc z tradycji historii, zmieniając ich rolę.

5. 15. Potwierdzenie tezy. Na podstawie analizy zgromadzonych wiadomości na temat roli rytmu, jako elementu kreacji formy architektonicznej w twórczej drodze ku architekturze najnowszej, sformułowano następującą tezę:

Współczesne koncepcje piękna rozwijały się w atmosferze wojen i wszelakich rewolucji, jednak zjawisko rytmu zostało zasadą komponowania dzieła

i stało się elementem kreacji formy architektonicznej.

Po przeprowadzonej analizie zarówno z zakresu teorii architektury, wiedzy historycznej, jak również przeprowadzonej analizy kompozycji formy architektonicznej przywołanych obiektów, które przynależą do świata rytmizacji, należy stwierdzić, że postawiona teza znalazła zobrazowanie w przytoczonej problematyce.

Historycznie w architekturze panowała jednolitość stylistyczna, oparta o pewne zasady i formalne wytyczne, gdzie zjawisko rytmu w kompozycji architektonicznej było obecne zawsze, w postaci reguły komponowania przestrzeni człowieka. Świadczą o tym wielkie dzieła sztuki na przestrzeni wieków, od pierwotnych czasów po końcówkę XX wieku. W obecnej erze ponowoczesności można dostrzec, że zjawisko rytmu zostało istotną zasadą komponowania dzieła i stało się elementem kreacji formy architektonicznej, tworzącej dzieła sztuki.

Przytoczona w opracowaniu mnogość przykładów architektury oraz wypowiedzi znakomitych twórców jak i czołowych teoretyków tej dyscypliny, zdają się potwierdzać tezę, że zjawisko rytmu w kreowaniu współczesnej formy architektonicznej jest istotnym elementem dla powstania dzieła sztuki.

6. SPIS ILUSTRACJI

Rytm jako element kreacji formy architektonicznej. Wprowadzenie teoretyczno-historyczne.

Il. 0.1. Nees Georg, *Zbłąkane płytki (Gravel Stones)*, wg H. Franke'a, 1971; źródło: E. H. J. Gombrich, *Zmysł porządku o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków, 2009, str. 94.

Il. 0.2. Hans Hollein, *Strada Novissima*, 1980; źródło: T. Kozłowski, *Architektura i sztuka*, Wydawnictwo PK, Kraków, 2018, s. 106.

Il. 0.3. Dariusz Kozłowski, *Architektura prenatalna*; źródło: [dostęp: 08 września 2019], Dostępny w Internecie: www.dariuszkozowski.arch.pk.edu.pl.

Il. 0.4. Anna Maciejasz-Kamińska, *Zapis muzyki*; fot. D. Kozłowski.

Il. 0.5. Mendelsohn Erich, *Grain elevators*, 1915; źródło: R. Jeffrey Leiter *Erich Mendelsohn: Constructing an Image of Modernity Between Expressionism and the 1920's Avant-Garde*, Boston, MA 1994, s. 74.

Il. 0.6. Erich Mendelsohn, *Kaufhaus Schocken*, Stuttgart, 1926-1928; źródło: T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, 2013, str. 68.

Il. 0.7. Dariusz Kozłowski, *Droga Czterech Bram. Wyższe Seminarium Duchowne w Krakowie*, 1988, akryl, 100x100 cm; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.dariuszkozowski.arch.pk.edu.pl.

Il. 0.8. Coop Himmelb(1)au, *Pavilion 21 MINI Opera Space*; źródło: [dostęp: 12 grudnia 2022], Dostępny w Internecie: www.archilovers.com

Il. 0.9. Dariusz Kozłowski, Peak Hong-Kong, 1981; D. Kozłowski, *PROJEKTY I BUDYNKI op. cit.*

Il. 0.10. Daniel Libeskind, *Muzyczny labirynt*, Frankfurt, 2016; źródło: [dostęp: 12 grudnia 2022], Dostępny w Internecie: www.cosentino.com

Il. 0.11. *Aleje megalityczne Carnac*, Francja, ok. 4500 lat p.n.e.; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.czejarek.pl.

Il. 0.12. *Starożytna Świątynia Apolla*, Side, Turcja; fot. G. Twardowski.

Il. 0.13. *Renesansowy Pałac Kancelaryjny, o della Cancelleria*, Rzym, 1485-1496; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: pl.pinterest.com.

Il. 0.14. *Barokowa fasada Kościoła św. Mikołaja, Malá Strana*, Praga, 1703-1711; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.glob-

troter.pl.

Il. 0.15. Karl Friedrich Schinkel, *Stare Muzeum w Berlinie*, na polecenie króla pruskiego Fryderyka Wilhelma III, 1825–1828; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.germany.travel/pl.

Il. 0.16. Theo van Doesburg, *Rytm rosyjskiego tańca*, 1918 oraz Mies van der Rohe, *Dom pod Berlinem*, 1923; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: pl.pinterest.com.

Il. 0.17. Le Corbusier, *Pałac Zgromadzenia*, Chandigarh, Indie, 1963; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.interiordesign.net.

Il. 0.18. Louis Kahn, *Salk Institute*, La Jolla, Kalifornia, 1965; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: <https://shredworld.wordpress.com>.

Il. 0.19. Mario Botta, *Szkoła średnia, Morbio Inferiore*, Ticino, Szwajcaria, 1972–1977; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: pl.pinterest.com.

Podział rytmów:

1. Rytm proste, miarowe.

Il. 1.0. Grzegorz Twardowski, *Cztery rodzaje rytmów*, szkic, tusz na papierze, 2019

Il. 1.01. Grzegorz Twardowski, *Rytm proste, miarowe*, szkic, tusz na papierze, 2019.

Il. 1.1. DDJM, *Office Inspiration Centre*, Kraków, 2017; fot. G. Twardowski.

Il. 1.2. Livio Vacchini, *Hala sportowa*, Losone, Szwajcaria, 1997; źródło: [dostęp: 26 marca 2019], Dostępny w Internecie: www.nickkahler.tumblr.com.

Il. 1.3. Fernando Moreno Barberá, *Universidad Laboral de Cheste, Auditorium*, Walencja, Hiszpania, 1965–1970; źródło: [dostęp: 26 marca 2019], Dostępny w Internecie: www.hiddenarchitecture.net.

Il. 1.4. David Chipperfield, *Museum of Modern Literature*, Marbach am Neckar, Niemcy, 2002–2006; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.patriciaparinejad.com.

Il. 1.5. HRA Architekci, *Sąd Rejonowy*, Siedlce, 2016; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.bryla.pl.

Il. 1.6. Livio Vacchini, *Kompleks sportowy Windisch — Mülimatt*, Argovia, Szwajcaria, 2005–2010. źródło: [dostęp: 26 marca 2019], Dostępny w Internecie: www.nickkahler.tumblr.com.

Il. 1.7. Giovanni Guerrini, *La Padula i Romano, Pałac Cywilizacji Włoskiej*, Rzym, 1938–1942; fot. T. Kozłowski.

Il. 1.8. Aldo Rossi, Giorgio Braghieri, *Cmentarz*, Modena, Włochy, 1971; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.archeyes.com.

Il. 1.9. Alberto Campo Baeza, *Caja Granada Savings Bank*, Granada, Hiszpania, 1999–2001; źródło:

[dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.archdaily.com.

Il. 1.10. Oswald Mathias Ungers, *Brama Frankfurcka*, Frankfurt, Niemcy, 1983; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: pl.pinterest.com.

Il. 1.11. Oswald Mathias Ungers, *Block 1 IBA*, Berlin, Niemcy, 1988; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.stadtentwicklung.berlin.de.

Il. 1.12. Neumann Alfred, Zvi Hecker, *Laboratoria Wydziału Mechanicznego*, Hajfa, Izrael, 1963–1966; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.abitare.it.

Il. 1.13. Tomasz Konior, Aleksander Nowacki, Łukasz Homan, *NOSPR – Siedziba Narodowej Orkiestry Symfonicznej Polskiego Radia*, Katowice, 2014; źródło: [dostęp: 07 września 2019], Dostępny w Internecie: www.nospr.org.pl.

2. Rytmu akcentowane, toniczne.

Il. 2.0. Grzegorz Twardowski, *Rytmu akcentowane, toniczne*, szkic, tusz na papierze, 2019.

Il. 2.1. Alvar Aalto, *Baker house*, Cambridge, USA, 1948; źródło: [dostęp: 19 lipca 2019], Dostępny w Internecie: <https://www.flickr.com>.

Il. 2.2. Mario Ridolfi, *Poczta*, Rzym, 1933–1935; źródło: [dostęp: 19 lipca 2019], Dostępny w Internecie: www.flickr.com.

Il. 2.3. Dariusz Kozłowski, *Dom Alchemików* —

fabryka kosmetyków HEAN, Kraków, 1990-1992, fot. Wojciech Mazur [online], [dostęp: 19 września 2019], www.dezeen.com.

Il. 2.4. Massimiliano Fuksas i Anna-Maria Sacconi, *Miejska hala sportowa*, Paliano, Włochy 1979-1985; źródło: [dostęp: 19 lipca 2019], Dostępny w Internecie: www.fondoambiente.it.

Il. 2.5. Louis Kahn, *Phillips Exeter Academy, Biblioteka*, Exeter, USA, 1971; źródło: [dostęp: 26 marca 2019], Dostępny w Internecie: <https://en.wikipedia.org>.

Il. 2.6. Clorindo Testa, *Bank*, Buenos Aires, Argentyna, 1959-1966; źródło: T. Kozłowski, *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków, 2013, str. 82.

Il. 2.7. Fritz Höger, *Chilehaus*, Hamburg, Niemcy, 1922-1924; źródło: Hero Caroline (i inn.), *The Speicherstadt and kontorhaus district with chilehaus, Ministry of Culture/ Department for Heritage Preservation*, Hamburg, 2015, str. 22.

Il. 2.8. Mario Botta, *Monumento Cumbre de las Américas*, Santa Cruz, Boliwia, 1966; źródło: M. Botta, *Light and gravity Architecture 1992-2003*, Prestel Verlag, Munich, Berlin, London, New York, 2004, str. 54.

Il. 2.9. Mario Botta, *Budynek narożny przy Lützowplatz (Blok 234)*, Lützowplatz / Lützowstraße, Berlin, Niemcy, 1988-1990.; fot. P. Bigaj.

Il. 2.10. Loois Kahn, *Unitariański kościół*, Rochester, Nowy Jork, 1959; źródło: [dostęp: 26 marca

2019], Dostępny w Internecie: www.seek.rs.

Il. 2.11. Alvar Aalto, *Kościół Cross of the Plains* (Krzyż Równin), Seinäjoki, Finlandia, 1958–1960; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: pl.pinterest.com.

Il. 2.12. Adalberto Libera, *Palazzo dei Congressi*, Rzym, Wochy, 1954; źródło: [dostęp: 26 marca 2019], Dostępny w Internecie: www.backflipping.wordpress.com.

Il. 2.13. Marek Budzyński i Zbigniew Badowski, *Sąd Najwyższy*, Warszawa, 1996-1999; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.warszawa.fotopolska.eu.

3. Rytmu zróżnicowane.

Il. 3.0. Grzegorz Twardowski, *Rytmu zróżnicowane*, szkic, tusz na papierze, 2019.

Il. 3.1. Dariusz Kozłowski, Waclaw Stefański, *Świątynia dwóch wizji, Kościół parafialny Matki Boskiej Saletyńskiej i ośrodek duszpasterski na osiedlu Cegielniana*, Kraków, 1983; fot. T. Kozłowski.

Il. 3.2. Dariusz Kozłowski, Tomasz Mańkowski, *Kolegium Polonijne Uniwersytetu Jagiellońskiego im. Kazimierza Pułaskiego w Przegorzalach*, Kraków, 1975-1991; fot. G. Twardowski.

Il. 3.3. Graves Michael, *The Portland*, Portland, Oregon, USA, 1980; źródło: Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa, 1987, okładka.

Il. 3.4. Dariusz Kozłowski, Waclaw Stefański, *Dro-*

ga Czterech Bram – Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców, Kraków, 1985-1993; fot. G. Twardowski.

Il. 3.5. Dariusz Kozłowski, Waclaw Stefański, *Droga Czterech Bram – Wyższe Seminarium Duchowne Zgromadzenia Księży Zmartwychwstańców*, Kraków, 1985-1993; fot. G. Twardowski.

Il. 3.6. Ricardo Bofill, Taller de Arquitectura, *Les Espaces d'Abraxas*, Noisy-le-Grand, Francja, 1983; fot. D. Kozłowski.

Il. 3.7. Jean-François Zevaco, *School of institutions*, Ouarzazate, Maroko, 1961; źródło: [dostęp: 1 kwietnia 2019], Dostępny w Internecie: www.hiddenarchitecture.net.

Il. 3.8. Antonio Monestiroli, *Rozbudowa Cementarza*, Voghera, Włochy, 1995-2003; źródło: [dostęp: 5 września 2019], Dostępny w Internecie: www.monestiroli.it.

Il. 3.9. Charles Moore, William Hersley, Perez & Associates, *Piazza d'Italia*, Nowy Orlean, 1976; źródło: Ch. Jencks, *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa, 1987, str. 148.

Il. 3.10. Hans Buchmann i Josef Rikus, *Kościół pw. Św. Jana XXIII*, Kolonia, Niemcy, 1964; źródło: [dostęp: 1 kwietnia 2019], Dostępny w Internecie: www.thorstenvanelten.com.

Il. 3.11. Giuseppe Perugini, *Dom Eksperymentalny*, Fregene, Włochy, 1969; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.authgram.com.

Il. 3.12. James Stirling, *No 1 Poultry*, Londyn, 1997;

źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.archpaper.com.

Il. 3.13. AQSO arquitectos, *Hotel Shoreditch*, Londyn, 2017; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.bryla.pl.

Il. 3.14. Fritz Wotruba, Fritz Gerhard Mayr, *Kościół Świętej Trójcy*, Wiedeń, Austria, 1974-1976; fot. T. Kozłowski.

Il. 3.15. Gottfried Böhm, *Ratusz*, Bensberg, Niemcy, 1963-1969; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: hwww.flickr.com.

4. Rytm swobodne.

Il. 4.0. Grzegorz Twardowski, *Rytm swobodne*, szkic, tusz na papierze, 2019.

Il. 4.1. Vlado Milunic, Frank Gehry, *Tańczący dom*, Praga, Czechy, 1966; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.wsj.com.

Il. 4.2. Antonio Gaudi, *Casa Milà*, Barcelona, Hiszpania, 1906-1910; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.wikipedia.org.

Il. 4.3. Erich Owen Moss, *The Umbrella*, Culver City, Kalifornia, USA, 1998-1999; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.erowenmoss.com.

Il. 4.4. Frank Owen Gehry, *Sala koncertowa imienia Disneya*, Los Angeles, 1988; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: www.architect.com.

Il. 4.5. Günther Domenig, *Steinhaus (Stonehouse)*, Steindorf, Austria, 1982 - 2008; źródło: M. Boeckl, *Gunter Domening Recent Work*, Springer Wien New York, Wien, 2005, s. 272.

Podsumowanie.

Il. 5.0. Eckhard Schulze-Fielitz, *Zwischen Banalität und Chaos*, 1959; źródło: [dostęp: 7 września 2019], Dostępny w Internecie: pl.pinterest.com.

Il. 6.0. Modelka podczas pokazu Christiana Diora, haute couture, 2019, fot. P. White; źródło: [dostęp: 10 lipca 2019], Dostępny w Internecie: www.huffpost.com.



7. LITERATURA CYTOWANA

7.1. PUBLIKACJE KSIĄŻKOWE

- [1] *7 bram do Krakowa. Znak jako początkę przestrzeni (miasta) / 7 Gates to Cracow. A sign as a beginning of the space (of city)*, Instytut Projektowania Architektonicznego, D. Kozłowski (red.), Kraków 2001.
- [2] Aalto, A., *Volume II 1963-1970*, K. Fleig (red.), Zurich 1971.
- [3] Adorno, T., *Sztuka i sztuki. Wybór esejów*, Państwowy Instytut Wydawniczy, Warszawa 1990.
- [4] *Architektura stosowna*, Materiały pokonferencyjne z X Ogólnopolskiego Konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej. Mogilany 15-18 listopada 1989, PAN, Kraków 1990.
- [5] Anders, H., *Rytm. W poszukiwaniu stylu narodowego*, Arkady, Warszawa 1972.
- [6] Arnheim, R., *Dynamika formy architektonicznej*, Oficyna, Łódź 2016.
- [7] Baranowski, T., *Estetyka ekspresjonizmu w muzyce XX wieku*, Elan, Białystok 2006.
- [8] Barucki, T., *Alvar Aalto*, Arkady, Warszawa 1980.
- [9] Barucki, T., *Architekci świata o architekturze*, Kanon, Warszawa 2005.
- [10] *Biblioteka Bauhausu. Kandyński. Punkt i linia a płaszczyzna. Przypadek do analizy elementów malarzkich*, przeł. S. Fijałkowski, Oficyna, Łódź 2019.
- [11] Botta, M., (i in.), *Ticinese architecture in the world milestones and protagonist 1970-2003*, Tarmac, Mendrisio, Switzerland 2008.
- [12] Botta, M., *Light and gravity. Architekture 1993-2003*, Prestel, Bologna 2003.
- [13] Boullée, É.L., *Architecture, Essay on art.* (1789), Hermann, Paryż 1968.
- [14] Cęckiewicz W., *Tom I Rozmowy o architekturze. Projekty*, Instytut Architektury, Kraków, 2015.
- [15] Cęckiewicz W., *Tom II Socrealizm, socmodernizm, postmodernizm. Eseje*, Instytut Architektury, Kraków, 2015.
- [16] Elam, K., *Geometria w projektowaniu. Studia z proporcji i geometrii*, przeł. Magdalena Komorowska, d2d.pl, wydanie pierwsze, Kraków 2019.
- [17] Erhardt, L., *Sztuka dźwięku*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1980.

- [18] Gała-Walczowska, M., *Architektura domu jednorodzinnego w krajobrazie*, praca doktorska napisana na WA PK pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Marii Misiągiewicz, Kraków 2014.
- [19] Ghyka, M. C., *Złota liczba. Rytuały i rytmy pitagorejskie w rozwoju cywilizacji zachodniej*, Universitas, Kraków 2014.
- [20] Gogut, A. (red.), *Malarstwo Włoskie - Mistrzowie i arcymistrzowie*, 1998, Warszawa Arkady.
- [21] Gołaszewska, M., *Kultura estetyczna*, Wydawnictwo Szkolne i Pedagogiczne, Wydanie I, Warszawa 2001.
- [22] Gołaszewska, M., *Estetyka i antyestetyka*, Wiedza Powszechna, Warszawa 1984.
- [23] Gołaszewska, M., *Estetyka pięciu zmysłów*, Wydawnictwo Naukowe PWN, Warszawa 1997.
- [24] Gołaszewska, M., *W poszukiwaniu porządku świata*, Nasza Księgarnia, Warszawa 1987.
- [25] Gombrich, E. H. J., *Zmysł porządku o psychologii sztuki dekoracyjnej*, Towarzystwo Autorów i Wydawców Prac Naukowych Universitas, Kraków 2009.
- [26] Hussakowska, M., *Minimalizm w sztukach wizualnych*, Instytut Historii Sztuki Uniwersytetu Jagiellońskiego, Kraków 2003.
- [27] Jencks, Ch., *Architektura postmodernistyczna*, Arkady, Warszawa 1987.
- [28] Jencks, Ch., *Architektura późnego modernizmu*, Arkady, Warszawa 1989.
- [29] Jencks, Ch., *Le Corbusier-tragizm współczesnej architektury*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1982.
- [30] Jencks, Ch., Kropf Karl, *Teorie i manifesty architektury współczesnej*, Grupa Sztuka Architektury, wydanie drugie, Warszawa 2017.
- [31] Jencks, Ch., *Ruch nowoczesny w architekturze*, Wydawnictwa Artystyczne i Filmowe, Warszawa 1987.
- [32] Jodidio, P., *Architektura dzisiaj*, TASCHEN/TMC Art, przeł. E. Tomczyk, Köln 2003.
- [33] Kobro, K., Strzeмиński W., *Kompozycja przestrzeni. Obliczenia rytmu czasoprzestrzennego*, Biblioteka a.r., Łódź 1993
- [34] Kozłowski, D., *PROJEKTY I BUDYNKI 1982-1992 Figuratywność i rozpad formy w architekturze dobie postfunkcjonalnej*, Kraków 1992.
- [35] Kozłowski, T., *Architektura i sztuka*, Wydawnictwo PK, Kraków, 2018.
- [36] Kozłowski, T., *Przestrzeń Ekspresjonistyczna w sztuce. Wybrane zagadnienia i refleksje*, Wydawnictwo PK, Kraków 2016.
- [37] Kozłowski, T., *Tendencje ekspresjonistyczne w architekturze współczesnej*, Monografia 445, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2013.
- [38] Kozłowski, T., *Wątki dekompozycyjne we*

- współczesnej przestrzeni architektonicznej*, Praca Doktorska napisana pod kierunkiem Pani prof. dr hab. inż. arch. Marii Misiągiewicz, na Wydziale Politechniki Krakowskiej, Kraków 2004.
- [39] Le Corbusier, *W stronę architektury*, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, Wydanie III, 2012.
- [40] Loos, A., *Ornament i zbrodnia. Eseje wybrane*, przeł. A. Stępnikowska-Berns, Fundacja Centrum Architektury, Warszawa, Tarnów, 2013.
- [41] Mazur, R., *Proporcje. Jedność przeciwieństw w architekturze*, Izba Architektów RP, 2019.
- [42] Mendelsohn, E., *Dynamika i funkcja*, Wrocław 2001.
- [43] Mielnik, A., *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych*. Praca doktorska opracowana na WA PK, pod kierunkiem prof. Dariusza Kozłowskiego, Kraków 2010.
- [44] Misiągiewicz, M., *Architektoniczna geometria*, Monografia 245, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2005.
- [45] Misiągiewicz, M., *O prezentacji idei architektonicznej*, Monografia 245, wyd. Politechniki Krakowskiej, Kraków 2003.
- [46] Monestiroli, A., *Tryglif i Metopa. Dziewięć wykładów o Architekturze*, Politechnika Krakowska, Kraków 2008.
- [47] Niebrzydowski, W., *Architektura brutalistyczna a idee Nowego Brutalizmu*, Oficyna Wydawnicza Politechniki Białostockiej, Białystok 2018.
- [48] Niezabitowska, E., *Metody i techniki badawcze w Architekturze*, Wydawnictwo Politechniki Śląskiej, Gliwice 2014.
- [49] Norberg-Schultz, Ch., *Bycie, przestrzeń i architektura*, Wydawnictwo Murator, (przeł.) B. Gadowska, Warszawa 2000.
- [50] Pabich, M., *Mario Botta. Nikt nie rodzi się architektem*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2013.
- [51] Początko, M., *Współczesność architektury monumentalnej*, praca doktorska napisana na WA PK pod kierunkiem prof. dr hab. inż. arch. Dariusza Kozłowskiego, Kraków 2015.
- [52] *Progetto Kaziemierz, Venezia - Cracovia, Per un'architettura del policentrismo/Ku architekturze policentryzmu*, Tempus PHARE, Kraków 1999.
- [53] Rasmussen, S.E., *Odczuwanie architektury, Karakter*, Kraków 2015.
- [54] Satkiewicz-Parczewska, A., *Rytm w Architekturze jako główny element kompozycji na tle analogii z muzyką*, Wydawnictwo Uczelniane Politechniki Szczecińskiej, Szczecin 1993.
- [55] Sawa-Borysławski, T., *Postmodernizm w Architekturze – epizod, eksperyment czy epoka?*, Wydawnictwo Politechniki Wrocławskiej, Wrocław 2005.
- [56] Stachurska, E., *Zagadnienia rytmu w kształceniu słuchu*, Akademia Muzyczna im. Fryderyka Chopina w Warszawie, Warszawa 2003.

- [57] Serafin, A., *Abstrakcja geometryczna a forma organiczna*, Wydawnictwo Politechniki Łódzkiej, Łódź 2014.
- [58] Schildt, G., Alvar Aalto. *The Complete Catalogue of Architecture, Design and Art*, Academy Editions, London, 1994.
- [59] Szwejder, A., *Muzyka Centrum – działalność i repertuar jako odzwierciedlenie głównych nurtów muzyki 2. połowy XX wieku oraz przemian dokonujących się w formach jej prezentacji*, Akademia Muzyczna w Krakowie, Kraków 2004.
- [60] Tatarkiewicz, W., *Dzieje sześciu pojęć: sztuka, piękno, forma, twórczość, odtwórczość, przeżycie estetyczne*, PWN, Warszawa 1988.
- [61] Tatarkiewicz, W., *Historia estetyki - Estetyka starożytna*, Arkady, Warszawa 1985.
- [62] Tatarkiewicz, W., *Historia estetyki - Estetyka średniowieczna*, Arkady, Warszawa 1988.
- [63] Tatarkiewicz, W., *Historia estetyki - Estetyka nowożytna*, Arkady, Warszawa 1991.
- [64] Trzeciak, P., *1000 tajemnic architektury*, Wydanie IV, Nasza Księgarnia, Warszawa 1988.
- [65] Trzeciak, P., *Przygody Architektury XX wieku*, Nasza Księgarnia, Warszawa, 1974.
- [66] Turbas, J., *Ukryte piękno. Architektura współczesnych kościołów*, Biblioteka „Więzi”, Warszawa 2019.
- [67] Venturi, R., Brown, D.S., Izenour, S., *Uczyć się od Las Vegas. Zapomniana symbolika formy architektonicznej*, tłum. Porębska Anna, Karakter, Kraków 2013.
- [68] Wesołowski, F., *Zasady muzyki*, Polskie Wydawnictwo Muzyczne, Kraków 1998.
- [69] Węclawowicz-Gyurkovich, E., *Postmodernizm z polskiej architektury. Skrypt dla studentów Wyższych Szkół Technicznych*, Politechnika Krakowska, Kraków 1998.
- [70] Wiggins, G.E., *Louis I. Kahn. The Library at Phillips Exeter Academy*, Van Nostrand Reinhold, Hong Kong 1997.
- [71] Wilkinson, P., *Architektura - wizje niezrealizowane*, przeł. Szymański Maciej, Dom wydawniczy Rebis MMXIX, Poznań 2019.
- [72] Wójcik, D., *Nauka o muzyce. Wiadomości wstępne, instrumenty, formy i polska muzyka ludowa*, Musica Iagellonica, wydanie III, Kraków 2004.
- [73] Żórawski, J., *O budowie formy architektonicznej*, Arkady, Warszawa 1962.
- [74] Żyłko, B., *Semiotyka kultury Szkoła tartusko-moskiewska*, Słowo/obraz/terytoria, Gdańsk 2009.

7.2. CZASOPISMA

- [1] „Pretekst” Nr 1.2004
- [2] „Pretekst” Nr 1.2006
- [3] „Pretekst” Nr 1.2010

[4] „Pretekst” Nr 1.2012/2013

[5] „Pretekst” Nr 1.2015

[6] „Pretekst” Nr 1.2015

[7] „Pretekst” Nr 1.2017

[8] „Pretekst” Nr 1.2018

[9] „Pretekst” Nr 1.2019

[10] „Autoportret” Nr 4[59]2017

[11] „Autoportret” Nr 4[63]2018

[12] „BTA” Nr 4(88)/2019

7.2. ARTYKUŁY

[1] Charciarek, M., *Esencja Architektury - sztuka odejmowania*, [w:] “Czasopismo techniczne” z. 10-A/2004 rok 101, *Definiowanie przestrzeni architektonicznej. Architektura jako sztuka*, Misiągiewicz Maria (red.), Kraków 2004, s. 203-205.

[2] Chiu-Shui, Ch., *Phenomenology of rhythm in design*, [w:] *Frontiers of Architectural Research*, Jianguo Wang (red.), tom 1, wyd. 3, KeAi, Chiny, 2012, s. 253–258, [dostęp: 6 grudnia 2019], Dostępny w Internecie: www.sciencedirect.com.

[3] Dal Fabbro, A., *Architecture as the total struct*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej: transmutacje betonu: monografia*. Vol. 1, M. Misiągiewicz (red.), Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2017.

[4] Gała-Walczowska, M., *Poetyka Betonu - Architektura Wyższego Seminarium Duchownego Zgro-*

madzenia Księży Zmartwychwstańców w Krakowie, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 61-69.

[5] Kozłowski, D., *7 przypadków architektury*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2004, 17-19.

[6] Kozłowski, D., *Beton i Mistrzowie transmutacji materii*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 70-77.

[7] Kozłowski, D., *Błąd jako początek nowości albo – dezintegracja formy*, [w:] *Czasopismo Techniczne-Architektura – Z. 9-A/2012*, Wydawnictwo Politechniki Krakowskiej, Kraków 2010.

[8] Kozłowski, D., *Miasto miśmiertelnych*, [w:] “Architektura stosowna”, Materiały po konferencyjne z Ogólnopolskiego Konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej – PAN Kraków 1989, Kraków 1990, s. 103-106.

[9] Kozłowski, D., *Miejsce szuka formy, forma szuka funkcji*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2015, s. 7-9.

[10] Kozłowski, D., *O naturze betonu – czyli idee, metafory i abstrakcje*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.), Kraków 2001, s. 5-11.

[11] Kozłowski, D., *O pięknie architektury (współczesnej) - uwagi o ułomności rzeczy użytecznych*, [w:] “Czasopismo Techniczne” z. 13-A/2007, De-

finiowanie przestrzeni architektonicznej - Co z tym pięknem architektury współczesnej, Kozłowski Dariusz, Misiągiewicz Maria (red.), 74-77.

[12] Kozłowski, D., *Beton magiczny – Świątynia dwóch wizji*, Polski Cement, nr 4, 1998.

[13] Kozłowski, D., *O detalu architektonicznym zbędnym i niezbędnym*, [w:] Czasopismo Techniczne z. 15. Architektura z. 5-A1, 2012

[14] Kozłowski, T., *Architektura ekspresjonizmu i Ein Stein*, [w:] „Pretekst” Nr 3/2010, Kozłowski Dariusz (red.), Kraków 2010, s. 64-69.

[15] Kozłowski, T., *Autoreferat: Architektura a sztuka*, [dostęp: 15 sierpnia 2019], Dostępny w Internecie: arch.pk.edu.pl/wp-content/uploads/2019/04/01a.-Autoreferat-PL.pdf.

[16] Kozłowski, T., *Czy beton architektoniczny potrzebuje definicji?*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 78-86.

[17] Kozłowski, T., *Ruina jako tworzywo architektoniczne*, [w:] *Definiowanie przestrzeni architektonicznej - architektoniczne tworzywo*, D. Kozłowski, M. Misiągiewicz (red.), Czasopismo Techniczne Z. 9-A/2006 rok 103, s. 253-257.

[18] Krakowski, Piotr, *Architektura stosowna*, [w:] „Architektura stosowna”, Materiały po konferencyjne z Ogólnopolskiego Konwersatorium Polskiej Architektury Współczesnej – PAN Kraków 1989, Kraków 1990, s. 9-14.

[19] Kucza-Kuczyński K., *Sakralizacja betonu*, [w:] *Architektura betonowa*, D. Kozłowski (red.)

Kraków 2001, s. 47-57.

[20] Mielnik, A., *Architektura mieszkaniowa Aldo Rossiego – pomiędzy racjonalizmem a poetyką*, [w:] *Środowisko Mieszkaniowe*, W. Seruga (red.), Nr 26/2019, Kraków 2019, s. 61-70.

[21] Mielnik, A., *On radical houses, O domach radykalnych*, [w:] *A house in a city: properties of an architectural thing. Vol. 5 = Dom w mieście: właściwości rzeczy architektonicznej. T. 5* (red.) T. Kozłowski, wyd. PK, Kraków 2016, s. 79-88.

[22] Mielnik, A., *Współczesne tendencje minimalistyczne w architekturze domów jednorodzinnych. Część pierwsza*, [w:] „Przestrzeń i FORMA”, Nr 15/2011.

[23] Misiągiewicz, M., *Przestrzeń magiczna albo odnajdywanie rzeczywistości Drogi Czterech Bram*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Kraków 2018, s. 93-99.

[24] Piotrowski, K., *Perspektywy dla designu przyszłości – od estetyki do anestetyki*, [w:] *Formy estetyzacji przestrzeni publicznej*, Wojciechowski Jan Stanisław, Zeidler-Janiszewska Anna (red.), Instytut Kultury, Warszawa 1998.

[25] Początko, M., *Pałac wielorodzinny czy miejski monument?* [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Nr 7/2017, Kozłowski Tomasz (red.), Kraków 2017, s. 101-104.

[26] Segal, R., *Cielesność betonu. Modernistyczna architektura nagości*, [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Poli-

technika Krakowska, Kraków, Nr 8/2018, Kozłowski Tomasz (red.), Kraków 2018, s. 38-41.

[27] Stalony-Dobrzański, P., *Domy narożne Buenos Aires. Buenos Aires Corner Buildings* [w:] „Pretekst”, Zeszyt Katedry Architektury Mieszkaniowej, wyd. IPA, Politechnika Krakowska, Nr 7/2017, Kozłowski Tomasz (red.), Kraków 2017, s. 105-108.

7.3. INTERNET

[1] www.archdaily.com

[2] www.architekturabetonowa.pl

[3] www.arqueologiadelfuturo.blogspot.com

[4] www.bryla.pl

[5] www.bta-czasopismo.pl

[6] www.campobaeza.com

[7] www.dariuszkozłowski.arch.pk.edu.pl

[8] www.dezeen.com

[9] www.flickr.com

[10] www.hiddenarchitecture.net

[11] www.mcmdaily.com/

[12] www.ofhouses.tumblr.com

[13] www.sztuka-architektury.pl

[14] www.teoriaarchitektury.blogspot.com

STRESZCZENIE

Przedmiotem dysertacji jest analiza zjawiska rytmu, jako elementu kreacji formy architektonicznej. Zakres pracy obejmuje dzieła współczesne, lecz dla pełnego przedstawienia zagadnienia, przedstawiono odniesienia do przeszłości, dla udokumentowania ciągłości rytmu oraz odwołano się do innych sztuk plastycznych i muzyki. Metoda badań została wyznaczona przez cel i tezę. Praca poprzedzona została wprowadzeniem historyczno-teoretycznym. Oparta została o, przyjęty przez autora, podział rytmów, wynikający z teorii muzyki i powszechnie znanych odmian rytmów, jako elementu kompozycji oraz innych opracowań dotyczących kompozycji architektonicznej, niebędących konkretnym odpowiednikiem wśród literatury, a dodałyby wiele w tym temacie. Przyjęty podział został wzbogacony o znaczący rozdział, dotyczący zasad kanonu rytmicznego w architekturze i sztuce na przestrzeni wieków. Pracę wieńczą wnioski końcowe dotyczące istoty zjawiska rytmu w budowaniu świata architektury we współczesnym świecie.

W wielu kierunkach i stylach architektury, szczególnie metodą kreowania kompozycji architektonicznej jest rytm miarowy. Przytoczone przykłady

dzieł potwierdzają, że proste rytmy stanowią wielki wkład człowieka w naturalny porządek. Nie istnieje jeden rytm. Przyjęto grupowanie świata architektury w czterech zbiorach: 1. Rytmy proste, miarowe. 2. Rytmy akcentowane, toniczne. 3. Rytmy zróżnicowane. 4. Rytmy swobodne. Miarowy rytm powtarzalnych elementów, wynikający często z typizacji i modularności materiałów budowlanych, prefabrykowanych, opartych na module. Zjawisko rytmów tonicznych w kompozycji architektonicznej, akcentów i ich relacji z innymi elementami, jak również z całym dziełem, podkreśla doznanie. Rytmy akcentowane silniej oddziałują na zmysły odbiorców i sprawiają wrażenie bardziej złożonego dzieła. Rytmy zróżnicowane istnieją w towarzystwie zjawiska wielowarstwowej scenograficzności i zabawy, tworząc nowy język architektury. Wreszcie rytmy swobodne, pozbawione regularnej miarowości, tworzone w wyniku przenikania się form niegeometrycznych, z pewną regularnością oraz wyzwolone, którym z pewną przypadkowością w formowaniu kompozycji..

Współczesne koncepcje piękna rozwijały się w atmosferze wojen i wszelakich rewolucji, jednak zjawisko rytmu zostało zasadą komponowania dzieła i stało się elementem kreacji formy architektonicznej.

Po przeprowadzonej analizie zarówno z zakresu teorii architektury, wiedzy historycznej, jak również przeprowadzonej analizy kompozycji formy architektonicznej przywołanych obiektów, które przynależą do świata rytmizacji, należy stwierdzić, że postawiona teza znalazła zobrazowanie w przytoczonej problematyce.

SUMMARY

The subject of the dissertation is the analysis of the phenomenon of rhythm as an element of the creation of an architectural form. The scope of the work includes contemporary works, but to fully present the issue, references to the past are presented, to document the continuity of rhythm, and references are made to other arts and music. The research method was determined by the aim and thesis. The work was preceded by a historical and theoretical introduction. The work was based on the author's division of rhythms resulting from the theory of music and commonly known varieties of rhythms as an element of composition, as well as other studies on architectural composition, not being a specific counterpart in literature, but would add to the topic. The adopted division was enriched with a significant chapter on the principles of the canon rhythmic in architecture and art over the centuries. The work is crowned with final conclusions on the essence of the phenomenon of rhythm in building the world of architecture in the contemporary world.

In many directions and styles of architecture, a particular method of creating an architectural composition is the regular rhythm. The above-mentioned

examples of works confirm that simple rhythms constitute a great contribution of man to the natural order. There is no single rhythm. The world of architecture has been grouped into four sets: 1. Simple and measured rhythms. 2. Stressed and tonic rhythms. 3. Differentiated rhythms. 4. Free rhythms. Regular rhythm of repetitive elements, often resulting from typification and modularity of building materials, prefabricated, based on a module. The phenomenon of tonic rhythms in an architectural composition, accents and their relationship to other elements as well as to the entire work, emphasizes the sensation. Stressed rhythms have a stronger impact on the senses of the audience and give the impression of a more complex work. Differentiated rhythms exist in the company of the phenomenon of multi-layered scenery and play, creating a new language of architecture. Finally, free rhythms, devoid of regular cadence, created as a result of the interpenetration of non-geometric forms, with a certain regularity, and liberated, with a certain randomness in shaping the composition.

Contemporary concepts of beauty developed in the atmosphere of wars and all kinds of revolutions, but the phenomenon of rhythm became the principle of composing a work and became an element in the creation of an architectural form.

After the analysis of the theory of architecture, historical knowledge, as well as the analysis of the composition of the architectural form of the cited objects, which belong to the world of rhythmization, it should be stated that the thesis was illustrated in the problem cited.

ZUSAMMENFASSUNG

Gegenstand der Dissertation ist die Analyse des Phänomens Rhythmus als Element der architektonischen Formgebung. Der Umfang der Arbeit umfasst zeitgenössische Werke, aber um das Thema vollständig darzustellen, werden Bezüge zur Vergangenheit präsentiert, um die Kontinuität des Rhythmus zu dokumentieren, und es werden Bezüge zu anderen Künsten und Musik hergestellt. Die Forschungsmethode wurde durch das Ziel und die These bestimmt. Der Arbeit ging eine historisch-theoretische Einführung voraus. Die Arbeit basierte auf der Einteilung des Autors von Rhythmen, die sich aus der Musiktheorie und allgemein bekannten Arten von Rhythmen als Kompositionselement sowie anderen Studien zur architektonischen Komposition ergeben, die kein spezifisches Gegenstück in der Literatur darstellen, sondern auf die antworten würden. Die beschlossene Aufteilung wurde um ein bedeutendes Kapitel über die Prinzipien der Kanon-Rhythmik in Architektur und Kunst im Laufe der Jahrhunderte bereichert. Die Arbeit wird gekrönt mit abschließenden Schlussfolgerungen zum Wesen des Phänomens des Rhythmus beim Aufbau der Welt der Architektur in der zeitgenössischen Welt. In vielen Richtungen und Stilrichtungen der Architektur ist der regelmäßige Rhythmus eine besondere Methode, um eine architektonische Komposition zu schaffen. Die oben genannten Werkbeispiele bestätigen, dass einfache Rhythmen einen großen Beitrag des

Menschen zur natürlichen Ordnung darstellen. Es gibt keinen einzigen Rhythmus. Die Welt der Architektur wurde in vier Gruppen eingeteilt: 1. Einfache und gemessene Rhythmen. 2. Betonte und tonische Rhythmen. 3. Differenzierte Rhythmen. 4. Freie Rhythmen. Regelmäßiger Rhythmus sich wiederholender Elemente, oft resultierend aus Typisierung und Modularität von Baustoffen, vorgefertigt, basierend auf einem Modul. Das Phänomen tonischer Rhythmen in einer architektonischen Komposition, Akzente und ihre Beziehung zu anderen Elementen sowie zum gesamten Werk, betont die Empfindung. Betonte Rhythmen wirken stärker auf die Sinne des Publikums und erwecken den Eindruck eines komplexeren Werkes. Differenzierte Rhythmen begleiten das Phänomen der vielschichtigen Kulisse und des Spiels und schaffen eine neue Sprache der Architektur. Schließlich freie Rhythmen, ohne regelmäßige Regelmäßigkeit, die als Ergebnis der gegenseitigen Durchdringung nicht geometrischer Formen mit einer gewissen Regelmäßigkeit entstanden sind, und befreit, mit einer gewissen Zufälligkeit bei der Gestaltung der Komposition.

Zeitgenössische Schönheitskonzepte entwickelten sich in der Atmosphäre von Kriegen und Revolutionen aller Art, aber das Phänomen des Rhythmus wurde zum Prinzip der Komposition eines Werks und zu einem Element bei der Schaffung einer architektonischen Form.

Nach der Analyse der Architekturtheorie, des historischen Wissens sowie der Analyse der Zusammensetzung der architektonischen Form der zitierten Objekte, die zur Welt der Rhythmisierung gehören, sollte festgestellt werden, dass die These in der zitierten Problemstellung illustriert wurde.

